UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

Wenceslau Otero Alonso Júnior

Estilo poético na obra de Max Martins

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA

Wenceslau Otero Alonso Júnior

Estilo poético na obra de Max Martins

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elis de Almeida Cardoso Caretta

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A454e Alonso Júnior, Wenceslau Otero
 Estilo poético na obra de Max Martins / Wenceslau
 Otero Alonso Júnior ; orientadora Elis de Almeida
 Cardoso Caretta. - São Paulo, 2019.
 320 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
 de concentração: Filologia e Língua Portuguesa.

 1. ESTILÍSTICA. I. Caretta, Elis de Almeida
 Cardoso, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): WENCESLAU OTERO ALONSO Jr.

Data da defesa: 28/08/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): ELIS DE ALMEIDA CARDOSO CARETTA

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10/09/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Wenceslau Otero Alonso Júnior. Título: Estilo poético na obra de Max Martins

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^ª. Dr^ª. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof^ª. Dr^ª. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos os que me ajudaram a concluir este texto, sendo grande o número deles, certamente não me lembrarei dos nomes de alguns, os que ficarem, entretanto, guardados na memória, lá estarão abrigados carinhosamente, e nenhum deles é menos merecedor da minha gratidão.

Aos que referirei, peço permissão para citá-los pelo nome com que usualmente me dirijo a eles no cotidiano, assim manterei a sensação, que me conforta, de que estarão sempre por perto, oferecendo generosamente a sua ajuda.

Agradeço ao meu pai, Wenceslau, que tinha fumaças de poeta, e à minha mãe, Cotinha, que era a poesia, a motivação inicial que me tornou um leitor capaz de valorizar a literatura.

Aos amigos da UEPA que articularam, com firme dedicação, o nosso DINTER. Entre eles, merecem a minha incondicional gratidão, o Jofre, que iniciou o processo, a Socorro e a professora Elisa, que acompanharam, dedicadamente, a mim e aos demais colegas, como se acompanha um filho, desde os primeiros momentos da complicada negociação com a USP.

Dentre os amigos da USP, que caíram do céu, é impossível esquecer a Elis. Que bom ela não ter desistido de participar da negociação do DINTER, quando as coisas se complicaram, e ter permanecido, como minha orientadora, pacientemente do meu lado, sugerindo, sempre com delicadeza, os ajustes da tese. Devo a ela a consistência acadêmica do meu texto e o apreço que hoje tenho pela importância do léxico na configuração do estilo poético. Grato por tudo, Elis.

Não há um só professor da USP, dos que vieram a Belém para apresentar suas disciplinas, com quem eu não esteja endividado até a alma. Citarei apenas um para representar todos os outros, a Sheila, que me apresentou de modo consistente a produção intelectual de Bakhtin e assim me permitiu ingressar no mundo da estilística russa do século XX, do qual, certamente, não mais sairei. A leitura da tese dará uma pálida ideia do quanto devo a ela.

Sou grato à professora Norma pela aula de ritmo poético que me deu na qualificação, essa é uma das lembranças que não se apagará da minha memória. Espero tê-la aproveitado bem no corpo da tese. Grato, professora, é bom ter por perto gente que ama tanto a poesia.

Não posso me esquecer da professora Albeniza, a primeira mestra a me apresentar o método estilístico, nos idos de 1983, quando eu era aluno da UFPA, e que fez o mestrado no mesmo programa em que hoje faço o doutorado. Onde a senhora estiver, professora, minha

gratidão. Agradeço a todos os meus professores da UFPA, da graduação, da especialização e do mestrado. Muitas categorias analíticas, autores e temas que hoje me são caros, foram-me apresentados pela primeira vez por eles. Grande parte desses conceitos, eu não os compreendi na época, mas vejo agora que a semente foi plantada em solo fértil, e me sinto envaidecido de ver que germinaram.

Quanto à turma da família, agradeço a Nasa, a Sara e a Raquel que me acolheram carinhosamente em São Paulo à época do estágio. Ao Wagner, que mora em Belém, pelas muitas vezes que me ouviu falar do assunto da tese com interesse e atenção, mesmo quando a explanação parecia não ter fim. Dos netos, digo pouco, que não têm idade para se afligir comigo, mas a lembrança da alegria e da vitalidade deles, que sempre me acompanha, ajudou muito.

Agradeço a Karlla, que nos últimos dias, apiedando-se do meu cansaço, me ajudou a formatar os recuos de parágrafo que estavam terrivelmente fora de padrão.

Aos colegas do DINTER devo as conversas no zap e a troca de preocupações que sempre humaniza o percurso. Em nome de todos, agradeço a Jessiléia, pois sempre que precisei, ela me explicou com infinita paciência os complexos meandros do JANUS. Grato, querida!

Por fim, o meu agradecimento às três instituições que me ajudaram a fazer o doutorado: UEPA, USP e FADESPA. Espero ainda corresponder à confiança que em mim depositaram, devolvendo à escola pública, em especial, o muito que aprendi sobre as possibilidades de ensino da língua e da literatura proporcionadas pela Filologia e pela Estilística.

RESUMO

ALONSO JÚNIOR, Wenceslau Otero. **Estilo Poético na obra de Max Martins**. 2019, 320 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2019.

Fundamentado em uma seleção representativa de poemas da obra poética completa de Max Martins, este trabalho pretende descrever e analisar os recursos de poeticidade com os quais o poeta cria o estilo poético de seus versos a partir de escolhas lexicais que operam em estreita conexão com a semântica, a sintaxe a morfologia e a fonética. A tese está dividida em cinco capítulos: o primeiro pretende expor e atualizar os conceitos básicos necessários à análise dos poemas, a saber, o de gênero literário, o de discurso poético, o de estilo e estilística e o de poeticidade; o segundo visa analisar alguns poemas de Max Martins escolhidos com base nos eixos catalisadores que, ao longo da construção da fortuna crítica do poeta, têm sido mais constantemente abordados pela crítica, isto é, o erotismo, o regionalismo, a filosofia e o modernismo. O método de análise utilizado para tanto é o filológico, apoiado na abordagem estilística adequada à exposição do tipo de expressividade responsável pelo caráter estético dos poemas, por aquilo que neles resulta em seu estilo poético. A noção de estilo poético e de poeticidade é aquela construída por diversos linguistas, estilistas, filósofos, poetas e estudiosos do fenômeno literário em sua conexão com a linguagem, que pode ser associada, de variadas maneiras, aos estudos retóricos. As concepções desses diversos estudiosos, selecionadas de acordo com o objetivo da tese, estão postas em situação de diálogo com a finalidade de compor a fundamentação teórica que fornece o necessário suporte à análise. O texto em seu conjunto é, portanto, uma tentativa de atualizar as reflexões sobre a estilística e, também, de construir um fundamento analítico para que se possa fazer a leitura estética da obra de Max Martins.

Palavras-chave: filologia; estilística; léxico; estilo poético; estética.

ABSTRACT

ALONSO JÚNIOR, Wenceslau Otero. **Poetic style on Max Martins' work.** 2019. 320 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2019.

Based on a representative selection of poems from Max Martins' complete poetic work, this thesis intends to describe and analyze the poeticity resources with which the poet creates the poetic style of his verses, considering the lexical choices that operate closely with semantics, syntax, morphology and phonetics. This thesis is organized in five chapters: the first intends to expose and update the basic concepts necessary to analyze the poems, namely, literary genres, poetic discourse, style and stylistic, and poeticity. The second aims at analyzing some poems of Max Martins whose selection was based on the catalyzing axes, which, over the time when many critical analyses related to the poet's work emerged, have been most constantly approached by the criticism, that is, eroticism, regionalism, philosophy and modernity. The method of analysis used is the philological, based on the stylistic approach appropriate to the exposure of the type of expressiveness responsible for the aesthetic character of the poems, concerning what results in their poetic style. The notion of poetic style and poeticity is the one built by many linguists, stylists, philosophers, poets and scholars of the literary phenomenon in its connection with the language, which can be associated, in many ways, to the rhetorical studies. The conceptions of these many scholars, selected according to the objective of this thesis, are presented in a situation of dialogue in order to compose the theoretical foundation, which provides the necessary support for the analysis. The text, as a whole, is, therefore, an attempt to update the reflections on stylistic, as well as the construction of an analytical basis for the aesthetic reading of the work of Max Martins.

Keywords: philology; stylistic; lexicon; poetic style; aesthetic.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo 1: Gênero e estilo no discurso poético.....	22
1.1 Gêneros literários.....	24
1.1.1 A herança grega.....	24
1.1.2 Abordagens modernas.....	30
1.2 Discurso poético.....	59
1.2.1 A compreensão das análises discursivas.....	60
1.2.2 A compreensão estilística	66
1.3 Estilística e estilo.....	76
1.3.1 Conceitos de estilo.....	76
1.3.2 Reflexões sobre a estilística	81
1.4 Poeticidade	92
1.4.1 A noção de poeticidade.....	92
1.4.2 Elementos de poeticidade.....	100
Capítulo 2: Estilo poético e regionalismo	118
2.1. O léxico na regionalidade de Max Martins.....	118
2.2. Análise de poemas regionalistas	121
Capítulo 3: O erotismo na poesia de Max Martins.....	167
3.1 Tipos de poemas eróticos.....	167
3.2 Análise de poemas eróticos	170
Capítulo 4: Aspectos filosóficos da poesia de Max Martins.....	194
4.1 Filosofia e poesia.....	194
4.2 Análise de poemas filosóficos.....	202
Capítulo 5: A modernidade de Max Martins.....	248
5.1. Reflexões sobre a poesia moderna.....	248
5.2 Análise de poemas concretistas.....	259
5.3 Análise de poemas com alguma influência concretista.....	269
Considerações finais.....	301
Referências	312

Introdução

Nosso objeto de estudo é a produção poética de Max Martins.

Sendo o autor, entretanto, “... um grande poeta brasileiro que pouca gente em nosso país sabe quem seja fora de sua terra natal, Belém do Pará.” (ARRIGUCI JR, 2015, p. 13), é necessário dizer algumas breves palavras sobre sua trajetória.

Max da Rocha Martins nasceu em Belém do Pará, a 20 de junho de 1926. Em 1948, começou a participar da vida literária local, colaborando na revista *Encontro*, dirigida pelo poeta Mário Faustino e pelo romancista Haroldo Maranhão, escritores que, juntamente com Benedito Nunes, Jurandyr Bezerra, Francisco Paulo Mendes, Ruy Barata e Alonso Rocha, constituem aquele grupo de intelectuais a que o poeta sempre esteve ligado, e que foi, em parte, responsável por aproximar a literatura feita no Pará das tendências modernistas que passaram a se irradiar de São Paulo para o restante do Brasil, sobretudo, a partir de 1922.

Entre 1946 e 1951, publicou vários poemas no suplemento literário da *Folha do Norte*, jornal paraense de propriedade da família do romancista Haroldo Maranhão.

Uma seleção desses poemas comporá, posteriormente, a obra *O Estranho*, seu primeiro livro de versos, lançado em 1952, com a qual conquista o prêmio de poesia Frederico Rhonsard, concedido pela Academia Paraense de Letras, e o prêmio Santa Helena Magno, concedido pela Secretaria de Educação do Estado do Pará.

No período de 1962 a 1964, trabalhou como noticiarista e secretário de redação do jornal *Folha do Norte*.

Na década de 1980, participou do evento *Leitura de Poemas*, com os escritores James Bogan, Age Carvalho, Vicente Cecim, e da *Oficina Literária Afrânio Coutinho*, com Age de Carvalho. Em 1987, fez palestras e leitura de poemas nas universidades de Columbia, St. Louis e Rolla (EUA).

Exerceu o cargo de diretor da fundação cultural Casa da Linguagem entre 1990 e 1994.

Recebeu, em 1993, o prêmio de poesia Olavo Bilac pelo livro *Não para Consolar*, concedido pela Academia Brasileira de Letras, que reúne seus poemas completos, escritos entre 1952 e 1992.

Faleceu em Belém do Pará, a 09 de fevereiro de 2009.

Das variadas motivações para analisar seus poemas, a que se impôs, produzindo a unidade de nosso estudo, foi o desejo de escrever um texto que nos permitisse chegar o mais

próximo possível dos elementos composicionais do estilo poético de seus versos, aqui entendido em seu sentido mais estrito que é o de ser um conjunto de recursos relacionados à linguagem, capazes de proporcionar a experiência estética obtida pelo contato com o poema.

Como são vários, entretanto, os modos de produzir esse estilo, escolhemos, para tentar explicar seu processo, aquele que se materializa mais pelo uso criativo dos aspectos morfológicos, fonéticos, sintáticos e semânticos da língua em sua íntima relação com os elementos enformadores do poema lírico, tais como o verso, a rima, o ritmo, o discurso, o gênero, o estilo e o tema.

O destaque que damos, às vezes, aos elementos lexicais em nossa análise, todavia, não se fundamenta, nem de longe, em nenhuma noção de supremacia dos estudos do léxico na poesia sobre quaisquer outros, de vez que, isoladamente, o aspecto lexical de um poema jamais nos permitirá uma explicação satisfatória do que seja o estilo poético.

Esse destaque é antes devido ao fato de que as unidades lexicais, por serem os componentes mais sensíveis ao fenômeno do desvio da língua de sua praticidade comunicacional cotidiana, evidenciam, geralmente, por conta do emprego da metáfora, dos neologismos e de outros recursos de poeticidade, com mais facilidade, o estilo poético.

Essas unidades, todavia, não ocorrem em separado dos elementos fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos da língua no interior do poema, operando antes em sintonia com eles para a produção da experiência estética, como teremos oportunidade de verificar constantemente no corpo das análises dos poemas.

Dito sinteticamente, nossa tese tem por objetivo estudar o estilo poético que a língua permite ao poeta criar, identificando os recursos, a que denominaremos elementos de poeticidade, com que ele o produz, ou, por outras palavras, com que elabora a poesia a partir de suas escolhas lexicais, que estão sempre em íntima conexão com os elementos fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos do idioma.

Nesse sentido, a análise do estilo poético existente nos poemas de Max Martins, ao centrar-se nos elementos estéticos da linguagem, destacando o léxico, alarga o espectro das abordagens existentes, colaborando, assim, para ampliar o conhecimento que até agora se tem de sua poesia.

As referências psicológicas, quando as houver, serão utilizadas, ou para lançar luz sobre a psicologia da composição artística em geral, ou para explicar um comportamento psicológico social genérico em relação a algum aspecto do conteúdo dos poemas.

Procedendo assim, entretanto, não queremos negar a validade da análise do estilo poético individual, o que pretendemos é apenas escolher outro caminho, também legítimo, que não o da descrição do estilo pessoal do autor para estudar os seus poemas.

Uma descrição do estilo individual demandaria comparações entre estilos de autores diversos, o que evitaremos fazer não somente por conta da necessidade de uma delimitação mais precisa do nosso tema, como também para alcançar o máximo de organicidade possível entre as partes componentes da tese. As raras comparações existentes são muito breves, e servem, antes de tudo, para demonstrar que certas soluções estéticas, encontradas por Max Martins, não são únicas para se produzir o estilo poético.

Os estudos críticos da obra de Max Martins, embora se tenham expandido na segunda década do século XXI, são escassos, ainda, e neles pouquíssima atenção se dá à poesia *tout court*. Neste sentido, nossa tese sobre o estilo poético de seus poemas, alargando o espectro das abordagens existentes, é uma colaboração para ampliar o conhecimento que até agora deles se tem.

Não temos a pretensão de corrigir, melhorar, ou suplantar nenhuma das análises que precederam a nossa, mas, tão somente, agregar a elas algumas reflexões sobre o estilo poético existente nos poemas do autor, no intuito de explicar, de compreender, por mais um ângulo, a obra literária produzida por ele, o que, esperamos, ajudará a enriquecer o quadro analítico atual.

Insistamos, entretanto, que essa complementariedade não é a motivação central da tese, sendo antes, como se verá, uma consequência do método estilístico que escolhemos e dos diálogos que manteremos com as reflexões de Nunes (2009), sobretudo no quarto e quinto capítulo de nosso texto.

A fortuna crítica atual da obra de Max Martins é constituída de alguns poucos comentários breves, entrevistas, ensaios e artigos esparsos, quase sempre, em revistas acadêmicas de circulação regional, jornais, prefácios, introduções, posfácios e em raras dissertações de mestrado e teses de doutorado.

O texto mais famoso sobre a obra do poeta é o ensaio *Max: mestre e aprendiz*, que o crítico literário e amigo de geração, Benedito Nunes, escreveu como introdução à edição da obra *Não para consolar: poemas reunidos (1952-1992)*, publicada em 1992, em que se reúne o conjunto das obras do poeta até então escritas.

Suas obras poéticas completas foram reeditadas, em livros distintos, entre 2015 e 2018, pela Editora da UFPA, detentora, desde 2010, do seu espólio literário, tal como vieram a lume durante os anos em que, aos poucos, ele as publicou.

O ensaio de Nunes (2009), publicado em 1992, foi reeditado em separado na obra *Crivo de Papel* (2009), que coleta alguns textos analíticos esparsos do crítico paraense.

Os comentários de Nunes (2009) sobre a obra de Max Martins são ecléticos, mas partem sempre da noção da arte como um tipo de conhecimento, buscando basicamente associar as imagens dos versos às reflexões da filosofia para elaborar algumas explicações sobre a existência, sobre a visão de mundo do poeta e sobre algumas de suas escolhas formais.

Neles, entretanto, mesmo que não se descreva os elementos produtores do efeito estético, a poeticidade, o estilo poético dos versos, há referências sobre a forma dos poemas que, agregadas às reflexões filosóficas, formulam ideias instigantes muito úteis às nossas reflexões estilísticas.

O ensaio de Nunes (2009) merece aqui o especial destaque que lhe concedemos por dois motivos: o primeiro é ter servido de referência à grande parte dos estudos subsequentes sobre a obra do poeta, o segundo é ter proporcionado à nossa tese a oportunidade de um diálogo sempre profícuo.

Na produção completa de Max Martins, reeditada recentemente, além de dois estudos de Benedito Nunes relativos à obra *H'era* (2016) e *A fala entre parêntesis* (2016), há os textos introdutórios e posfácios escritos por José Édison Ferreira, Tarso de Melo, Maria Esther Maciel, Eduardo Sterzi, Elias Ribeiro Pinto, Davi Arrigucci Jr., Eliane Robert Moraes, Luís Costa Lima e Michel Riauldel.

Novamente aqui, entretanto, verifica-se que as abordagens, quase sempre, ou enfatizam os temas dos poemas, associando-os a detalhes culturais, filosóficos, psicanalíticos, etc., ou fazem comentários que tratam das causas dos temas sem, quase nunca, fazer referências à poesia como um fenômeno específico, apesar de que, vez por outra, sejam feitos comentários a algum elemento formal. Não são, enfim, análises estilísticas, se bem que, nem por isso, deixem de ser bem fundamentadas e importantes.

A revista *Asas da Palavra*, da Universidade da Amazônia (UNAMA) dedicou a Max Martins um de seus números, e a revista *Ribanceira*, que pertence ao Curso de Letras da Universidade do Estado do Pará, (UEPA), em seu nº 10, do 1º semestre de 2017, publicou um artigo da professora Natália Lima Ribeiro que investiga pontos de contato entre as ideias de Martin Heidegger sobre a relação do ser com o sentido fundante do ato de *habitar* e ideias similares localizáveis na obra *Para ter onde ir*, mas como se poderá verificar, ainda uma vez, este recente estudo complementa e desenvolve a abordagem filosófica de seus poemas iniciada entre nós por Benedito Nunes.

Nessa mesma linha, deve ser referida a dissertação de mestrado de Thiago Melo Barbosa, aluno do programa de pós-graduação da UFPA, intitulada *A voz do silêncio na poesia de Max Martins*, de 2014. As reflexões recolhidas na obra de Martin Heidegger, que ele põe em diálogo com poemas do autor, indicam claramente o viés predominantemente filosófico de sua abordagem.

Além dela, há outras dissertações de mestrado decorrentes do programa de pós-graduação em Literatura da UFPA, a saber: *Max Martins e a modernidade (uma poética de tradução) da tradição ocidental*, de Lenilde Pinheiro; *1952: a poesia O Estranho*, de Max Martins, de Melissa Alencar; *Cartas ao Max: limiar afetivo da obra de Max Martins*, de Élide Pinheiro; *Por uma história da recepção da obra de Max Martins*, de José Francisco Queiroz e a tese de doutorado de Paulo Roberto Vieira, escrita sob a orientação da professora Therezinha A. P. Ancona Lopes, do programa de pós-graduação de Literatura Brasileira da FFLCH-USP, defendida em 2014, intitulada *Arte, erotismo, natureza e amizade: os diários de Max Martins*.

Esses estudos, que têm por objeto não só a obra poética em si, mas também dados da vida do poeta, estão associados ao campo de abordagem que relaciona a literatura à psicologia, à cultura, à recepção, à análise de registros biográficos e depoimentos pessoais e, conquanto se refiram, às vezes, aos dados formais da composição, não analisam os aspectos constitutivos da expressividade afetiva e/ou estética das obras, não pertencendo, portanto, ao campo das investigações estilísticas.

Os enfoques propriamente estilísticos de seus poemas são, por enquanto, raros. Essa abordagem é possível localizar apenas nas análises feitas por Cardoso (2018) sobre o léxico na poesia modernista brasileira, em que a autora aborda excertos de alguns de seus poemas, e no estudo de nossa autoria relativo a certos poemas concretistas, ou com alguma influência concretista, que o poeta escreveu, publicado no nº 2 da revista *Ribanceira* (2015), da Universidade do Estado do Pará (UEPA).

A revista *Moara*, que pertence ao programa de pós-graduação do Curso de Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), somente em seu número 46, publicado no segundo semestre de 2016, apresentou um dossiê sobre o poeta e seus poemas, entretanto, nele, os trabalhos, ou têm um suporte memorialista, ou comentam aspectos estruturais dos versos com uma metodologia eclética em que o viés quer sociológico, quer antropológico, quer psicanalítico, referentes à corporeidade, ao erotismo, ao gênero (masculino x feminino), ao momento histórico-político, mistura-se a comentários sobre as ousadias no emprego da metáfora, da métrica, do ritmo e de variados elementos da linguagem.

Nenhum deles apresenta algo, entretanto, que se possa denominar de abordagem estilística, o que reforça a necessidade de completar o quadro da investigação da obra poética de Max Martins com uma tentativa de análise deste teor.

Nossa tese sobre as obras do poeta apresenta-se dividida em dois momentos, o primeiro, mais teórico, relativo a diversos conceitos pertinentes ao método da abordagem, em que se pretenderá esclarecer algumas das categorias básicas dos estudos da língua, da teoria literária e da retórica, que podem ser intimamente associados ao problema da composição do estilo poético, e o segundo, mais prático, concentrado na análise dos poemas selecionados da obra completa do poeta, em que se tentará demonstrar, nos limites que tal tentativa sempre comporta, o mecanismo de produção do estilo poético.

Convém observar que, mesmo antes da parte mais prática, ocorrem análises de alguns poucos poemas nos itens mais dedicados à exposição da teoria. Esses poemas foram escolhidos em função de seu potencial de aclarar algum dado teórico relevante àquele item específico da tese.

Nosso critério de seleção dos poemas para a análise da segunda parte fundamenta-se em algumas noções catalisadoras que a fortuna crítica do poeta tem posto em destaque em seu percurso, a saber: o erotismo, o regionalismo, o teor filosófico, e o caráter modernista da escrita de seus versos.

Essas noções catalisadoras, que sempre partirão de um assunto recorrentemente posto em destaque pelos estudos críticos da obra do poeta, produzem certa independência aos itens da segunda parte que têm, entretanto, como traço de unidade geral, a descrição e análise, em todos eles, dos elementos de poeticidade geradores do estilo poético.

A primeira parte é toda dedicada aos conceitos fundamentais que embasam as análises, sendo constituída por quatro capítulos teóricos, cujos títulos indicam, de forma preliminar, seus assuntos, na seguinte sequência: gêneros literários; discurso poético; estilo e estilística e poeticidade.

Todos os capítulos da parte mais analítica da tese têm uma breve discussão introdutória referente às noções catalisadoras que agregam os poemas, nela são expostos o sentido e os limites em que nos referimos ao regionalismo, ao erotismo, à filosofia, e aos aspectos da modernidade existentes nos poemas.

A variedade das noções catalisadoras justifica os diálogos com conceitos derivados tanto de autores ligados diretamente ao campo dos estudos literários, quanto de autores ligados a outros campos do saber humanístico, como, por exemplo: Machado de Assis e suas reflexões sobre o regionalismo/nacionalismo literário brasileiro; Sigmund Freud e o conceito

de erotismo; Hugo Friedrich, Martin Heidegger e Benedito Nunes e suas considerações sobre literatura e filosofia; Décio Pignatari e suas reflexões sobre a variante modernista mais radical deste estilo, isto é, o concretismo.

Além deles, há ainda vários outros, usados menos recorrentemente que os citados, mas serão dados a conhecer nos textos dos capítulos dedicados, mais especificamente, às análises dos poemas.

Em seguida às reflexões iniciais sobre cada um dos eixos catalisadores, há a análise estilística de poemas retirados na íntegra de todas as obras poéticas – no sentido literário do termo, pois o poeta também produziu *collages* – de Max Martins, publicadas pela editora da Universidade Federal do Pará, entre os anos de 2015 e 2018, ou, quando for necessário, por motivos que serão devidamente explicados no momento oportuno, das duas antologias de obras reunidas, a saber, *Não para consolar* (1992) e *Poemas reunidos / 1952 – 2001* (2001).

Preferimos, como se verá, estudar os poemas completos, evitando a utilização de fragmentos, porque, assim nos parece, o leitor, ao ler os poemas na sua formulação integral, terá a oportunidade de, no decorrer da tese, conhecer com mais verticalidade a produção do poeta e fruir de maneira mais adequada, a aura estética que tentamos demonstrar existir em cada um dos poemas selecionados.

Analisaremos, em uma perspectiva estilística, aproximadamente 15% de todos os poemas publicados pelo poeta nas obras exclusivamente literárias produzidas apenas por ele próprio, isso quer dizer que não analisaremos nem os versos de *A fala entre parêntesis*, obra que escreveu em parceria com o poeta Age de Carvalho, nem os textos poéticos que redigiu para compor as muitas *collages* que produziu ao longo da vida.

Os autores que fundamentam mais especificamente as explicações do estilo poético nas análises, são o estilista espanhol Amado Alonso, por sua tese de que o aspecto estético de um texto literário pode ser, em certos limites, objetivamente analisado e explicado com base nos recursos de poeticidade; o linguista Roman Jakobson, por sua explicação da poeticidade a partir da ideia de que a linguagem poética resulta da projeção do eixo paradigmático da linguagem sobre o eixo sintagmático; o teórico literário Emil Steiger, por conta de sua descrição dos fenômenos estilísticos responsáveis pela produção do que ele denomina o ramo da lírica, que, como veremos, são também, em parte, responsáveis pela criação do estilo poético, e Mikhail Bakhtin, por nos ter fornecido o fundamento teórico para determinar os limites da estilística do poema a partir de sua comparação com a estilística do romance, o que se deve ao fato de ele ter associado o estilo, o tema e a composição das obras literárias ao campo mais abrangente dos gêneros do discurso.

Eles não serão os únicos autores a dar suporte à tese, serão aqueles a quem recorreremos mais vezes, exemplo disso é o fato de utilizarmos, também, no capítulo em que explicaremos a estilística e o estilo com detalhes maiores, o ponto de vista de Charles Bally que separa a estilística da fala e do texto das práticas diárias, da estilística do texto literário, divergindo da opinião de Dâmaso Alonso, que não as separa, por ver nelas apenas uma diferença de gradação, com a particularidade de que conservaremos, para os dois casos, a denominação de estilística, considerando que ambos se referem ao uso expressivo da língua e ressaltando que, para o primeiro, a expressividade que importa é de caráter afetivo e, para o segundo, estético.

Como é fato concreto que esse duplo uso expressivo da língua pode ocorrer de modo concomitante, ou separado, em caso de concomitância, daremos prioridade à expressividade estética, ou poética.

Dito de modo bem resumido, o método estilístico que vamos utilizar para a análise dos poemas é um modelo de abordagem que investiga os procedimentos realizados com a linguagem capazes de produzir o estilo de um modo geral, somente que, em nosso caso, vamos utilizá-lo para investigar o estilo poético, ou a expressividade estética na obra literária de Max Martins.

O método, se exposto pela ótica das reflexões de Bakhtin (2005), pois existem outras maneiras de explicá-lo, pode-se afirmar, entre outras coisas, que se fundamenta no axioma de não existir discurso fora do gênero e de o gênero, por inocular a palavra no discurso, ser determinante no modo pelo qual a palavra é utilizada na obra literária.

Em função desses pressupostos, cabe à análise explicar como isso se dá nas obras de um determinado autor. Essa é, portanto, a questão de base que dirige nossa investigação dos poemas de Max Martins, com a ressalva, já antes esclarecida, de não ser o estilo do autor que descreveremos, mas o estilo poético de seus poemas.

Não temos, como se vê, hipóteses a testar para a solução de um problema que nos conduzirá, ao final das investigações, a uma tese. Sabemos que existe um estilo poético já explicado de várias maneiras pela tradição dos estudos literários, sabemos por esses estudos o modo de realização deste estilo em vários autores, mas não temos um estudo sobre o modo de Max Martins construí-lo em seus poemas. Nossa questão, portanto, é saber como ele o faz. A tese pretende respondê-la aplicando aos seus poemas o método estilístico.

Por fim, devemos esclarecer ainda três aspectos que julgamos importantíssimos sobre o poema lírico, por ser o objeto fundamental de nossa investigação.

Primeiro: não entendemos o poema lírico como um tipo imutável de composição, de vez que o caráter estético deste tipo de gênero tem sido produzido pelo uso de elementos de poeticidade nem sempre iguais ao longo da história da literatura.

Não existe, portanto, um único modelo de poema lírico, não obstante haver nessa variedade algo de permanente, a ponto de ser possível ver entre Safo e Max Martins, por exemplo, aquela evidente similitude que reside no fato de, mesmo separados por um longo hiato de tempo, os dois poetas haverem criado objetos de palavras que produzem o efeito estético denominado poesia.

Segundo: ao falarmos do poema pertencente ao gênero lírico como objeto, confeccionado com a língua, que causa o efeito estético, estaremos nos referindo, em nosso estudo, exclusivamente, àquele modelo de composição lírica que ganhou maior visibilidade do simbolismo francês para cá, isto é, estaremos sempre falando do poema lírico, sobretudo, em seus moldes modernistas, a saber, aquele em que o nível de desvio relativamente ao uso cotidiano da palavra - quer do ponto de vista morfológico, quer sintático, quer semântico, quer fonético - a que se adicionam, às vezes, as experiências visuais proporcionadas pelo aspecto gráfico dos elementos do texto, - atinge, quando comparado ao de outras épocas, níveis mais intensos e extremos. Este tipo de poema lírico *em sentido estrito*, como Bakhtin (2015) o denomina, fundamenta-se, segundo ele, no uso da imagem-palavra, ou da imagem-tropo. Atentar para esse detalhe, desde agora, é imprescindível para uma correta compreensão do modo de entender as categorias analíticas no corpo da tese.

Não descreveremos, portanto, o gênero poema lírico praticado do parnasianismo para trás, até porque os poemas de Max Martins estão situados estilisticamente no conjunto das criações literárias produzidas nos moldes modernistas.

Terceiro: associamos, reiteradamente, nos capítulos das análises dos poemas, os elementos da poeticidade à noção de gratuidade, ou de não praticidade do objeto artístico denominado poema lírico, derivada da Filosofia, razão pela qual, apresentaremos o entendimento de Granger (1974) sobre o assunto no capítulo atinente ao estilo e à estilística e, em alguns momentos, recorreremos às reflexões de Kant (1995) sobre o juízo estético e especialmente às de Croce (2001), pensador italiano que realizou uma síntese das noções estéticas produzidas ao longo da História, demonstrando que, para um grupo significativo e destacado de filósofos, a partir de Immanuel Kant, essas noções resultam no conceito de arte como intuição, como contemplação, efeitos que os recursos de poeticidade têm por objetivo produzir com a linguagem, ou outros elementos, criando um objeto com o qual o fruidor se relaciona de uma maneira contemplativa, intuitiva.

As reflexões filosóficas sobre a dimensão estética da arte, em Bakhtin, que aparecem em variados momentos de suas diversas obras, estão desenvolvidas com maiores detalhes na obra *Estética da Criação Verbal* (2006), mas são pertinentes quase sempre ao gênero do romance.

Não nos iremos valer, portanto, diretamente delas porque o elemento estético no romance, como ele bem o demonstra, não se produz no romance do mesmo modo que no poema lírico, mas iremos usá-las, por contraste, para clarificar a estética do poema lírico, quando ele mesmo estabelecer a diferença entre o uso da língua no poema lírico e no romance, exposta com detalhes na *Teoria do Romance I: A Estilística* (2015), sobretudo porque, com base nelas, é possível estabelecer um paralelo entre o modo heterodiscursivo deste uso nos prosadores e o modo monodiscursivo na obra dos poetas.

O conceito da monodiscursividade do poema lírico é imprescindível à nossa análise por sua evidente relação com as consequências derivadas do uso dos recursos de poeticidade, de vez que, como teremos oportunidade de demonstrar, esses recursos produzem o caráter opaco, desviante do signo, implicando a neutralização de seu uso heterodiscursivo prático, comum aos atos cotidianos da fala e da escrita, produzindo, deste modo, o estilo poético, de base monodiscursiva, típico do poema lírico, que permite ao leitor estabelecer com a obra literária a relação gratuita, contemplativa, já referida.

Apesar da grande importância do conceito de arte como intuição, ou contemplação em nossa tese, derivado das reflexões do campo filosófico da Estética, preferimos não escrever um capítulo teórico à parte sobre a Filosofia da Arte porque entendemos que ela se conecta com as categorias de todos os capítulos e, apresentada em momentos vários, daria maior consistência a este importante aspecto da tese, mesmo correndo o risco de, com esse procedimento, dar a leitores mais proficientes no assunto a ideia de uma repetição excessiva e, portanto, desnecessária.

O procedimento de evidenciar constantemente a base filosófica do estudo dos poemas de Max Martins, situando-os no percurso de uma tradição cultural de viés universalista, surgida na Europa ocidental, ainda se justifica pelo fato de desejarmos enfatizar que a tese se alinha com o ponto de vista de que neles estamos vendo o objeto artístico com o olhar de um sujeito cultural que reconhece a multiplicidade das culturas, tanto em sua permanente capacidade de produzir objetos e noções híbridas, quanto em seu potencial de convivência nos espaços em que ocorrem fortes heranças de etnias diversas, a tal ponto que, no extremo-norte de um país da América do Sul, seja possível localizar, na obra literária de um autor, aspectos estilísticos, composicionais, e mesmo temáticos, aos quais se possam aplicar uma reflexão

estética cujas raízes remontam aos gregos da antiguidade helênica, sem que disso resulte qualquer tipo de inadequação cultural.

Há diversos modos válidos de conceber e de investigar a arte literária, alguns mais próximos e alguns mais distantes do que praticamos em nosso estudo, todavia o que nos pareceu mais adequado à natureza mesma do estilo, da composição e até dos temas dos versos de Max Martins, conforme tentaremos demonstrar, foi o da estilística do estilo da poesia, que reconhece na obra literária um produto da linguagem, entendida em sentido amplo, e um tipo de objeto direcionado, em pelo menos uma de suas várias funções, à fruição estética, conforme uma linha de entendimento do pensamento filosófico ocidental bastante prestigiada.

Em alguns momentos faremos breves comentários que derivam do uso da intertextualidade, categoria recorrente do método comparativo, mas apenas para realçar algum aspecto do estilo poético Max Martins, confirmando nele a presença da tradição, assim fazendo, evitaremos sobrepor a abordagem comparativa à estilística.

Diga-se o mesmo sobre as referências ao tema, que, apesar de serem constantes, estão sempre associadas à noção de escolha lexical, da qual partiremos para explicar os detalhes que nos permitirão descrever os recursos da poeticidade, assim fazendo, não estaremos propriamente aplicando o método temático, mas utilizando-o como elemento auxiliar da análise estilística.

Todos os conceitos que mobilizaremos para produzir essa análise serão exclusivamente utilizados em uma perspectiva heurística, jamais como molde de engessamento dos poemas, ou com a pretensão de explicá-los cabalmente, não obstante considerarmos o estilo poético, - seguindo, no geral, as reflexões de Bakhtin, de Jakobson, dos formalistas russos e da estilística espanhola - uma realidade possível de ser razoavelmente identificada com base em alguns padrões objetivos de conhecimento, sendo os resultados obtidos, por conseguinte, apenas parte de uma possível compreensão do fenômeno descrito.

Por fim, seja dito que todos os conceitos pertinentes à abordagem que realizaremos encontram-se fortemente atados por muitos laços e que decidir quando separá-los em capítulos, em itens, ou quando abordá-los de maneira associada, nem sempre foi tarefa fácil. Era preciso, entretanto, escolher, e, após, esperar que as escolhas não viessem a malbaratar o esforço do leitor interessado em atravessar com proveito as páginas que seguem.

Capítulo 1: Gênero e estilo no discurso poético

Existe hoje um acúmulo tão grande de sentidos relacionados aos conceitos analíticos de abordagem das obras literárias que já não é mais possível iniciar o estudo da produção de um poeta sem esclarecer, logo de início, quais os seus limites de uso no corpo da análise.

Dito de um modo mais detalhado, os conceitos que aqui utilizaremos demandam um esclarecimento inicial, ou porque são nomeados por palavras que ganharam nuances diferentes com o decorrer do tempo, implicando empregos diversos, como ocorre, por exemplo, com a palavra discurso, ou porque a dinâmica interna da própria arte exige que seu alcance seja ampliado, como ocorre, por exemplo, com as noções de estilo, de estilística e de gênero, e até mesmo que se criem novos, como é o caso do conceito de poeticidade.

Além dos cinco conceitos que escolhemos, a saber: gênero, estilística, estilo, discurso e poeticidade, haverá outros, mas esses outros, por serem tratados como desdobramentos dos citados, serão expostos em articulação com eles no momento oportuno.

A exposição um tanto detalhada dos conceitos fundamenta-se em duas razões.

A primeira é a de que ela é decisiva para se compreender as novidades trazidas por Bakhtin ao método estilístico aplicado à explicação do estilo poético que aqui pretendemos realizar.

A segunda é que a explicação do estilo poético que relaciona as noções da Teoria Literária às da Filosofia da Arte, não é comum nos estudos literários brasileiros, de onde decorre ser preciso produzi-la, muitas vezes, de forma mais circunstanciada, porque se faz necessário sintetizar e associar filósofos e estudiosos da literatura sem quase nunca contar com o auxílio de bons comentaristas dessas relações.

A prova disso está em que, até hoje, não temos, no Brasil, nem uma história estética da literatura brasileira, nem uma vertente consolidada de crítica expressamente estética, além do que, entre nós, as reflexões sobre as ideias estéticas de Bakhtin acham-se bem menos desenvolvidas que suas ideias gerais sobre a linguagem, especialmente quando se trata daquelas relacionadas ao gênero lírico. Tem-se dado muito mais atenção às suas concepções epistemologicamente relacionadas à teoria e prática pedagógicas do ensino da língua, às suas noções associáveis a certas modalidades da semiótica e da análise do discurso e à análise da

prosa romanesca que às suas ideias relacionadas ao poema lírico. Não obstante serem elas em número comparativamente menor que àquelas expressas sobre a prosa romanesca, essas ideias são importantes para esclarecer o papel desempenhado pelo discurso na constituição do gênero do poema lírico.

Agora, note-se bem, é possível fazer análise estilística de excelente nível, descrevendo com propriedade o estilo poético, sem fazer referência explícita à relação da poesia com a categoria da intuição, da contemplação, nos termos em que o fizemos, e, evidentemente, sem o suporte das reflexões de Bakhtin, dos formalistas russos, de Jakobson e dos estilistas espanhóis. Para que se comprove isso, basta compulsar, entre outros, os trabalhos de crítica filológico-estilística dos professores da Universidade de São Paulo que lhe deram especial atenção desde a primeira metade do século XX até hoje¹.

E mais, é possível, dada a multiplicidade de fatores inerentes aos textos de literatura, fazer análise não estilística, mas, mesmo assim, decisiva para a compreensão das obras literárias, como as que lemos nos ensaios do professor Antônio Cândido, autor de refinadas abordagens sociológicas e temáticas em que a forma se explica como parte integrante dos temas e das questões sociais suscitadas pelos textos literários.

Nossos conceitos e nossa análise, por conseguinte, não serão, a rigor, algo que se possa considerar novo, quando muito serão a tintura nova que dará a uma sólida e antiga construção, no máximo, um aspecto diferente.

Iniciaremos a parte teórica da tese pelo conceito de gênero por ser a mais ampla das categorias por nós selecionadas, isto é, por ser, em certo sentido, capaz de abrigar em seu interior os outros conceitos.

Isso se vê claramente, por exemplo, em Bakhtin (2005), que o concebe como uma formatação abrangente, mais ou menos estável, responsável por inocular a palavra no discurso que contém, afora o tema (conteúdo, assunto), duas bases de caracterização, ou bases integrantes, imprescindíveis à análise do poema, que são o estilo (escolha dos recursos linguísticos) e a composição (organização dos elementos estruturantes do texto).

¹ Dois trabalhos que atestam a permanência no tempo dos estudos filológicos de textos literários na USP, e, obviamente, sua tradição, são as obras de Gonçalves (1937) e de Cardoso (2019). Elas confirmam, consideradas as datas em que vieram a lume, guardadas as diferenças do processo de análise, 80 anos ininterruptos de abordagem da arte literária na instituição com base nos aspectos da linguagem dos textos. Gonçalves estuda aspectos vários da linguagem em diferentes situações de uso, e dedica-se, quando trata da literatura, sobretudo à análise dos poetas latinos da antiguidade, enquanto Cardoso aborda as criações lexicais neológicas de um amplo conjunto de autores do modernismo brasileiro, incluso Max Martins.

1.1 Gêneros literários

1.1.1 A herança grega

O termo *gênero*² é empregado nas análises de diversas ciências pela necessidade natural e prática de classificar os fenômenos, tanto para identificá-los, individualizá-los, como para, ao separá-los, ordenando-os em conjuntos distintos, explicá-los com mais clareza.

Não é, portanto, um conceito específico da área dos estudos literários, mas é extremamente valioso para auxiliar na organização do conhecimento que possamos produzir sobre as obras literárias.

Dentre as tentativas feitas na Antiguidade para reunir textos em agrupamentos pertinentes a seus traços comuns, pois o gênero também é isso, as primeiras realmente significativas para os estudos da literatura na atualidade são, sem dúvida, as de Platão e as de Aristóteles.

Nossa síntese do pensamento desses dois autores sobre os gêneros literários, entretanto, não apresentará nada que já não tenha sido competentemente explicado por um grande número de bons hermeneutas, o que talvez apresente de pouco comum é o fato de que servirá, de forma sempre aproximada, para realçar, quando a ocasião o permitir, as raízes mais antigas da noção da arte como objeto sem finalidade prática e de fruição contemplativa que, sobremaneira, nos interessam, porque adotaremos também o conceito de arte como contemplação gratuita para fundamentar nossas explicações do estilo poético.

Isso deve ser feito sempre de forma comparativa e aproximada porque, no pensamento helênico clássico, a noção de arte como fruição da forma é pouco clara e vem misturada a concepções utilitaristas, nele muito evidentes, disso decorrendo que, às vezes, será preciso contrastar as duas noções para extrair dos textos aristotélicos e platônicos, aspectos do conceito de arte largamente difundido a partir das reflexões kantianas sobre o assunto.

Na filosofia grega da antiguidade clássica, nem Platão, nem Aristóteles se reportavam aos gêneros, como hoje os denominamos, utilizando os adjetivos lírico, épico e dramático. Essas denominações entrarão no vocabulário dos estudos literários somente no século XVI, a partir do Renascimento.

² Para que se tenha a clara noção do nível de dificuldade que o estudo dos gêneros comporta, vale ler as seguintes palavras de Cunha (1976) sobre o problema: “A problemática dos gêneros, a mais antiga da teoria literária, também das mais complexas e controvertidas, empenha ainda hoje o interesse dos estudiosos, que perseveram na busca de uma conceituação.” (CUNHA, 1976, p. 93)

Os termos mais usados nas traduções dos textos platônicos e da *Poética* de Aristóteles, referentes às palavras que eles próprios escolheram para agrupar as obras literárias em certos conjuntos, são: modalidade, espécie e tipo, variações terminológicas que, para efeito de clareza da nossa exposição, melhor será reduzir ao termo gênero, como a tradição dos estudos literários tem feito.

Para melhor entender o modo como Platão (2016) o abordou, fundado na noção de mimese (imitação), leia-se este excerto do livro III, da obra *A República*, em que Sócrates elogia Adimanto, seu interlocutor, por ter entendido uma exposição anteriormente formulada.

Apanhaste bem a questão, lhe repliquei, estando eu certo de que vou mostrar-te agora o que antes não me fora possível, a saber: que a poesia e a mitologia podem constar inteiramente de imitação, tal como se dá na tragédia e na comédia, conforme disseste, ou apenas da exposição do poeta. Os melhores exemplos desse tipo de composição encontrarás nos ditirambos; há uma terceira modalidade, em que se dá a combinação dos dois processos: é o que se verifica na epopeia e em muitas outras formas de poesia, se é que me fiz compreender. (PLATÃO, 2016, p. 257-259)

Existem, portanto, três modos de se realizar a mimese pela palavra: sem imitação, o modo lírico; com imitação, o modo dramático, e com e sem imitação, o modo épico.

Os termos originais de sua classificação tripartite são: textos de simples diegese – *haplé digesis* - (que denominamos de líricos, hoje), textos com mimese – *mímesis* - (que denominamos dramáticos, hoje) e textos mistos, com simples diegese e mimese ao mesmo tempo (que denominamos épicos atualmente).

A concepção de mimese a que ele recorre para fazer a classificação não é específica de suas reflexões sobre os gêneros literários, ela aparece em outras especulações, ocupando uma posição central em seu sistema filosófico como um todo.

Será proveitoso entender esse aspecto para que se perceba tanto a diferença entre ele e Aristóteles, quanto para compreender o fundamento da condenação platônica ao que hoje consideramos obras de arte, dada sua relação de contraste com o conceito de arte desenvolvido pela filosofia de Kant (1995), que transformará essa condenação em elogio, e cujos desdobramentos ulteriores podem mesmo ser reconhecidos no modo de entender a literatura como obra de arte presente nas reflexões de Bakhtin (2005), afora serem vitais, insistamos, para os fundamentos analíticos de nossa tese.

Com base no entendimento de que a mimese é a causa de tudo o que existe em nosso mundo, Platão (2011), no *Fedro*, diz que a realidade produzida pelo ser humano é apenas um

reflexo de substâncias que existem originalmente em outro plano, e são aí contempladas pelas almas³.

Essas almas, afirma ele, quanto mais perfeitas são, contemplam profundamente a essência de todas as coisas que estão na parte superior da abóbada celeste quando passeiam pelo firmamento, e quanto menos perfeitas, contemplam apenas algumas, ou todas, mas muito superficialmente, ou, ainda, nada contemplam, informando-se da essência das coisas pela opinião de outras.

No afã de acompanhar as almas dos deuses, as almas imperfeitas, conduzidas nesses passeios por maus aurigas, nos entrechoques dos carros, têm suas asas quebradas, rolam do infinito, e, após uma longa queda, chegam estropiadas ao nosso mundo quando entram em corpos com os quais colidem. Dependendo do que recordam das visões, ou opiniões da essência verdadeira de todas as coisas, essas almas constroem um mundo de simulacros com diversos graus de imperfeição.

Quanto menos partilharam dessa essência, mais atos praticam, mais coisas fazem na Terra que as distanciam dela. A hierarquia platônica das almas, em sua ordem decrescente de recordação da essência das coisas, é a que segue: filósofos; reis legítimos; potentados ou grandes guerreiros; políticos, ecônomos ou comerciantes; ginastas, ou alguém entendido na cura das doenças dos corpos; poetas, ou alguém afeito as artes de imitação; artesão ou lavrador; sofista ou demagogo, e, por último, algum tirano.

Como se vê, os poetas, tal como os concebemos hoje, isto é, os artistas da palavra, em posição não muito honrosa, também estão nela. Essa hierarquia deixa bastante nítido que a base da teoria platônica dos gêneros literários é a mesma que ele emprega para sua explicação mais ampla de toda a realidade produzida pelo homem, considerando-as, no conjunto, um produto da mimese.

Expurgando harmonias, metros e ritmos que induzam à tristeza, à quietude, aceitando apenas pouquíssimas formas da arte musical e aqueles poemas que elogiam homens ilustres, ou motivem ações nobres e guerreiras como dignos da cidade ideal, que descreve em A

³ Segundo Nunes (2011), há no *Fedro* uma atenuante ao desprezo que Platão manifestou pela arte, apesar de usar constantemente excertos de poemas em seus diálogos. Essa atenuante consiste em valorizar o delírio, encontrado nos mitos que cria, como este, sobre a origem da existência dos simulacros, ou dos seres vivos como um composto de corpo e alma. Eis o trecho em que comenta a obra do pensador grego: “Neste ponto se observa a grande reviravolta do filósofo no julgamento da poesia. Com o passar dos anos e a análise cada vez mais aprofundada desses problemas, Platão teria adquirido consciência de que, na formulação de seus mitos, ele não se deixava guiar apenas pela razão, com o encadeamento seco de seus silogismos, mas que cooperava decisivamente nesse processo de criação um elemento irracional de que ele não se daria conta no começo, e que o conduzia com segurança incrível na exposição de suas ideias.” (NUNES, 2011, p. 41)

República, Platão (2016) constrói sua condenação das artes em geral pela razão de serem simulacros que afastam os seres humanos da verdade.

Eis como ele se expressa.

Sendo assim, firmemos desde logo este ponto: todos os poetas a começar de Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade, o que também se dá com o pintor, a que já nos referimos, o qual, sem nada entender da arte de fazer sapatos, é capaz de pintar um sapateiro que lhe pareça bom e a quantos desconheçam essa profissão e só percebam as cores e o desenho” (PLATÃO, 2016, p. 799).

Neste excerto, entretanto, o trecho “... pareça bom e a quantos desconheçam essa profissão e *só percebam as cores e o desenho*. – grifo nosso”, Platão (2016), ao referir-se àquelas pessoas que – por ignorância, segundo entende – têm a sua atenção voltada para as cores e as linhas do desenho, deixa claro ser possível atentar-se justamente para os elementos da forma, que é o ato capaz de explicar o efeito estético tal como o concebemos a partir de Kant (1995). Por outras palavras, queremos dizer que a experiência estética proporcionada por um objeto, mesmo que não tenha sido positivamente valorizada, e nem mesmo entendida por Platão como tal, parece registrada nesta passagem.

Vale ainda frisar, como reforço à sua compreensão negativa da arte, o modo irônico⁴ com que propõe receber aqueles que simplesmente sabem imitar, produzindo artefatos inúteis, isto é, os que hoje consideramos artistas, quando se aproximarem da república ideal, dando-lhes um tratamento circense antes de dispensá-los para que tomem o rumo de outra cidade.

A teoria dos gêneros literários cumpre, pois, na obra de Platão (2016) outra finalidade que não a de explicar um fenômeno por conta de seu valor intrínseco, mas como um aspecto de uma teoria do que é útil e do que é inútil para a constituição de uma república ideal.

Essa teoria é, entretanto, fundamental para a tese da gratuidade da arte porque, quando Kant, ao final do século XVIII, reabilita a arte justamente por considerá-la um tipo de conhecimento sem praticidade, contemplativo, portanto, diferente do conhecimento lógico, conceitual da ciência e do conhecimento prático da moral, ele inverte o julgamento platônico,

⁴ Assim escreve Platão (2011): “Nessas condições, se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com seu poema, nós o reverenciáramos como a um ser sagrado, admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas e lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade.” (PLATÃO, 2016, p. 269)

e deste diálogo entre os filósofos nasce, de certa maneira, a nova tradição de entendimento do objeto artístico como fruição desinteressada.

A explicação de Aristóteles (2008)⁵, para classificar as obras literárias em grupos distintos, leva em conta os meios usados para imitar, isto é, os elementos com que se estrutura, se faz a montagem da obra; o objeto da imitação, ou o que se imita, isto é, o assunto; e o modo de imitar, isto é, o como se imita.

O nomos – espécie e de canto acompanhado de cítara ou flauta, – diz ele, e a poesia ditirâmbica diferem da tragédia e da comédia por usarem ao mesmo tempo o verso, o ritmo e a melodia, que a tragédia e a comédia usam parcialmente, sendo diversos, assim, quanto ao meio empregado na imitação.

A tragédia e a epopeia têm em comum o objeto imitado, isto é, as ações dos homens superiores, mas diferem quanto ao modo de imitar, de vez que a primeira imita as ações totalmente, portanto sem o narrador, e a segunda parcialmente, pois contém momentos não miméticos, quando o narrador fala, e miméticos, quando apresenta a voz de outras pessoas.

A concepção aristotélica dos gêneros literários, como se pode ver, está fundamentada em uma perspectiva mais científica, mais descritiva da obra literária em si mesma, porque ele evita associar suas reflexões ao contexto filosófico metafísico e idealista em que foi primeiramente concebido por Platão, que o levou a condenar os textos épicos e dramáticos, mas a elogiar os líricos, como informa Lima (2010).

No ocidente cabe a Platão a primeira referência sobre a questão dos gêneros. É sintomático que ela apareça em um contexto onde o filósofo se esforça em caracterizar o modo de operação do poeta, o modo mimético, caracterização que constitui o primeiro passo para sua condenação posterior. O protagonista do diálogo nada tem contra a “narração simples”, aquela em que o autor não finge que empresta suas palavras a outrem: “(...) Sem nenhuma imitação é que se faz uma narração simples” (Rep.III, 349b). O poeta só se torna condenável pela autonomia que concede à voz dos “fantasmas”, suas personagens. (LIMA, 2002, p. 255)

Apesar de manter a concepção platônica de que a arte tem por finalidade imitar algo, isto é, a mimese, a *Poética* de Aristóteles (2008) já não relaciona o objeto produzido pela imitação - no caso presente, aqueles registrados pela poesia épica, trágica e cômica - ao que

⁵ Assim resume Aristóteles (2008) seus objetivos: “Falaremos da arte poética em si e das suas espécies, do efeito que cada uma destas espécies tem; de como se devem estruturar os enredos, se se pretender que a composição poética seja bela; e ainda da natureza e do número das suas partes. E falaremos igualmente de tudo o mais que diga respeito a este estudo, abordando, naturalmente, em primeiro lugar, os princípios básicos. A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica e ainda a maior parte da música de flauta e de cítara são todas, vistas em conjunto, imitações. Diferem entre si em três aspectos: ou porque imitam por meios diversos ou objectos diferentes ou de outro modo e não do mesmo.” (ARISTÓTELES, 2008, p. 37)

existe fora do mundo físico; o poeta, para ele, imita aquilo que vê no mundo em que vive e não o que recorda, de modo impreciso, do mundo metafísico de onde procede.

É importante frisar que Aristóteles (2008) não descreveu em sua *Poética* a poesia que hoje denominamos lírica, ou a que contém a simples narrativa (haplé diegesis), por entender que, não sendo mimética, isto é, por corresponder à expressão da realidade da própria pessoa que a produz, não se enquadrava no mesmo grupo das peças de teatro e das epopeias, as quais contém, de forma completa ou parcial, a imitação.

Para Aristóteles, portanto, diversamente de Platão, a mimese é uma categoria positiva de avaliação da poesia e até definidora dela, de vez que ele utiliza a palavra mimese, ao que tudo indica, no sentido de invenção e não de mera cópia.

Na hierarquia aristotélica, as obras do gênero dramático ocupam o lugar de primazia porque ele associa sua finalidade mimética à catarse, que realizam em grau mais intenso do que as do gênero épico.

A valoração dos gêneros em Aristóteles (2008), ao considerar o efeito catártico produzido pelas obras, deslocando o foco da análise do texto para o espectador, ou leitor, considerando-o, como se vê, um elemento pertinente à teorização literária, pode-se dizer que apresenta, com as devidas ressalvas, certo ponto de contato com a estética da recepção.

A exclusão de sua *Poética* dos textos que hoje designamos líricos, por não serem imitativos, nos faz imaginar que ele esteve próximo do que hoje consideramos o caráter ficcional do texto literário, isto é, da noção de que o texto literário é, entre outras coisas, um tipo de texto em que a inventividade e a fantasia recriam os dados da realidade.

Divergimos dele, em nosso modo atual de entender a obra lírica, apenas em que hoje consideramos o conteúdo do poema lírico também um produto da mimese, isto é, um conteúdo cujos dados são reelaborados pelo poeta semelhantemente ao que ocorre no texto épico e no dramático.

Esse tipo de entendimento, todavia, depende de estarmos de acordo em que ele não se referia à mimese como um processo de mera cópia da realidade⁶, e pode ser associado à ideia de recriação fundamentada no fato de o pensador grego considerar a poesia dramática e a épica como similares à Filosofia ao abordarem o aspecto geral das coisas em lugar de suas

⁶ Pessoa (2007), no poema *Autopsicografia*, expressou assim a visão que temos hoje do papel do poeta no poema lírico.

“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.”

(PESSOA, 2007, p. 164)

particularidades, e diferentes da História, ao informar os fatos como são, diversamente das obras dramáticas e épicas que os apresentam como deveriam ser.

A característica que literatura tem de dizer as coisas como deveriam ser parece indicar que ele se refere não a um julgamento moral presente nas obras, mas a que as obras criam seu próprio mundo, aproximando-se novamente das modernas concepções de arte literária.

Essa interpretação combina melhor com a sua valorização da mimese como criação, presente nos gêneros épico e dramático, e ajuda a entender o motivo que o levou evitar o estudo das obras líricas, a saber, que não sendo criações, elas não poderiam ser enquadradas naquele conjunto de textos similares produzidos por Sófocles e Homero, por exemplo.

Deste modo, Aristóteles reabilita a noção de mimese que Platão condenara, sem, no entanto, desvinculá-la da noção de utilidade, o que fará Kant, ao considerar a obra de arte um artefato gratuito.

1.1.2 Abordagens modernas

É importante notar que Aristóteles (2005), na *Retórica*, analisou os gêneros discursivos – como os denominamos na atualidade – praticados em tribunas de natureza jurídica e política, investigando, portanto, a estruturação de tipos de enunciados não literários, mas não desenvolveu análises comparativas entre eles com o intuito de produzir uma classificação mais abrangente dos gêneros, semelhantemente ao que hoje fazemos nos estudos dos gêneros do discurso, desde Mikhail Bakhtin.

Em Aristóteles (2008), deixemos claro, Tragédia, Comédia, Epopeia, Nomos, Poesia ditirâmbica, etc., são tratados como espécies (gêneros) da arte poética.

Cunha (1976) descreverá a Tragédia e a Comédia como espécies do gênero dramático e Moisés (1970), que entende prosa e poesia como gêneros⁷, irá chamar os gêneros lírico, épico e dramático de espécies ou formas,⁸ e a tragédia e a comédia de fôrmas⁹, com acento, para não confundir com as formas. As fôrmas seriam, para ele, o soneto, o romance, etc.

⁷ Eis as palavras de Moisés (1970): “Tenho para mim que, a ser aceito o emprego rigoroso da palavra gênero e do conteúdo a que ela remete, somente há dois gêneros: a *poesia* e a *prosa*.” (MOISÉS, 1970, p. 38)

⁸ Moisés (1970), afirma: “Por sua vez as espécies (ou também formas) seriam divisões, configurações secundárias dos gêneros. Assim a poesia subdivide-se em lírica e épica.” (MOISÉS, 1970, p. 39)

⁹ Diz ainda Moisés: “As espécies se subdividem em fôrmas. Como o vocábulo procura traduzir, trata-se de moldes formais e estruturais (métrica, estrofação, estilo, arquitetura do poema, do conto, etc.) adotado pelas espécies segundo um critério natural entre a linguagem e conteúdo, entre significante e significado. (...) Desse modo, as fôrmas da poesia lírica seriam especialmente as seguintes: o soneto, a ode, o rondel, o triolé, o rondó, a balada, o vilancete, etc. E a poesia épica manifestar-se-ia através das seguintes fôrmas: o poema, o poemeto, a epopeia. (MOISÉS, 1970, p. 39)

A classificação das obras literárias em gêneros, de Aristóteles (2008), não é tripartite como a de Platão, mas abrangente, como será a de Bakhtin (2006), de vez que qualquer possibilidade de agrupamento com base em dados comuns a um conjunto de obras lhe permite registrar a existência de um gênero.

A questão dos gêneros literários, já o dissemos, é complexa, mas é possível utilizar com proveito essa categoria de análise, como faremos na tese, e, de resto, em geral se faz, valendo-nos tanto do uso da noção platônica de que há três gêneros literários, atualmente denominados lírico, épico e dramático, atualizada pelos estudos de Steiger (1997), quanto da noção aristotélica de que o gênero pode ser uma categoria mais diversificada, atualizada por Bakhtin (2006), que a aborda sob o a perspectiva do discurso.

Vejamos, antes de sintetizar as noções bakhtinianas, a importante reflexão propositiva sobre os gêneros literários, que os trata em separado dos gêneros do discurso, formulada por Emil Steiger, em 1949, cuja solução engenhosa atualiza a divisão tripartite formulada por Platão.

Steiger (1997) afirma que as obras literárias de cada gênero,- ele prefere dizer estilo, ramo, em lugar de gênero, - se articulam em torno de três núcleos, ou forças motrizes diferentes, que considera a sua essência: a *recordação*, no lírico; a *apresentação*, no épico e a *tensão*, no dramático, mantendo, deste modo, a divisão tripartite dos gêneros literários.

Para evitar os problemas terminológicos que o texto de Steiger (1997) também pode provocar no contexto de nossa exposição, utilizaremos o mesmo expediente de Cunha (1976) que, ao sintetizar as ideias do autor suíço, preferiu manter, mesmo utilizando em alguns momentos o seu vocabulário, o uso da palavra gênero.

Essas essências são fenômenos deduzíveis de características denominadas por ele de fenômenos estilísticos.

A certeza da demonstração dessas três essências, possíveis de determinar nas obras a partir dos fenômenos estilísticos, isto é, de características objetivamente identificáveis nos textos, o levará, também, após acurada observação de muitas obras, à convicção de que os gêneros lírico, épico e dramático partilham vários fenômenos estilísticos, não sendo, assim, esses fenômenos, elementos que existam, separadamente, em obras literárias distintas, determinando o caráter rigorosamente peculiar de um conjunto específico delas, permitindo, assim, seu relacionamento exclusivo com apenas um dos gêneros literários.

As essências peculiares a cada gênero (lírico, épico e dramático), portanto, são um elemento que pode existir ao mesmo tempo em uma mesma obra, de tal sorte que as três

essências (recordação, apresentação e tensão) podem ser nela verificadas de uma só vez,¹⁰ sendo, entretanto, diferentes dos fenômenos estilísticos que as revelam, pois enquanto as essências são um dado latente, abstrato, esses fenômenos são objetivamente verificáveis, de vez que podem ser obtidos pelo levantamento das ocorrências estilísticas concretas manifestadas no corpo do texto, permitindo-nos localizar em seu interior os gêneros, ou, como prefere dizer Steiger (1997), os estilos, ramos da lírica, da épica e da dramática,

Essa via de acesso ao gênero é similar àquela que os formalistas russos construíram quando preferiram abordar a literariedade da obra para demonstrar que eram literárias. Caminho que também percorreremos na identificação dos elementos concretos de poeticidade nas análises dos poemas de Max Martins, para demonstrar que contêm poesia, ou que pertencem ao estilo poético.

Estudando os poemas líricos, Steiger (1997) entendeu que sua essência era determinada pelos fenômenos estilísticos da musicalidade, da repetição, da antidiscursividade, do desvio da norma gramatical, da alogicidade e da construção paratática.

Quando presentes, não necessariamente todos de uma só vez, em um poema, esses fenômenos estilísticos são a prova concreta de que o texto tem uma essência recordativa, ou, dito de outro modo, que sua essência é a recordação.

Para melhor entender a explicação do que seja a essência recordativa do gênero lírico na perspectiva de Steiger (1997), deve-se considerar que ele utiliza a palavra recordação em sua acepção etimológica original, que quer dizer, em seus elementos decompostos: re = trazer de volta / cor, cordis = coração / ação = ato de.

O texto do gênero lírico é, se assim considerado, aquele cujo sentido, antes de chegar ao poema, passa pelo coração. O coração é aqui referido em sua compreensão figurada tradicional, ou seja, local em que reside a fantasia, o sentimento, a emoção.

Esses aspectos típicos do coração, que o situam no polo oposto da racionalidade, do conceito, explicam a existência dos fenômenos estilísticos da musicalidade, da repetição, etc., nos poemas líricos.

Demonstremos, com um excerto de um poema de Max Martins, como se dá essa relação de causa e efeito entre o coração e os fenômenos estilísticos da lírica.

Vejamos como é possível provar que um texto passou pelo coração, ou seja, é um produto da re-cord-ação.

¹⁰ Afirmo Steiger (1997): “Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente.” (STEIGER, 1997, p.15)

Où sont, Villon?

ou sombra onde as neves o sonho o som sem nome
 sem nome ou sombra neves sonho o som
 o som sem nome ou sombra onde as neves do sonho
 do sonho sem sombra (nome): as neves
 as neves do sonho som sem nome ou sombra onde

neves
 sem sombra
 ou
 do sonho onde o som são neves

onde
 o som

as neves
 sem nome

do sonho
 ou sombra?

onde as neves do sonho
 o som sem nome ou sombra?

(MARTINS, 2016, p. 65)

Os fenômenos estilísticos, objetivamente identificáveis no poema, são: a musicalidade, presente nas aliterações e assonâncias: *sonho, sombra, som* - /s/-/õ/. A repetição: *som, som, som*. A parataxe, de vez que as frases não apresentam conectores subordinativos. A antidiscursividade, porque as frases não constroem explicações, argumentações, demonstrações ordenadas por uma sintaxe e uma sequência que permitam a leitura linearmente organizada do texto e a alogicidade, por causa de afirmações logicamente inverificáveis como “o som são neves”.

A propósito da alogicidade, vale ainda considerar que podemos identificá-la, por exemplo, no fato de a unidade lexical francesa *sont*, do título, que quer dizer em português *estão*, transformar-se, de verbo que é, em língua francesa, no substantivo *som*, em língua portuguesa, por uma espécie de contaminação com a palavra *som*, reiteradamente referida de modo independente, e sugerida em diversas unidades lexicais dos versos do poema. Fazer um

verbo transmutar-se em substantivo e alterar-lhe completamente o sentido, não é algo que se processe no plano do conceito, da razão, mas no plano sensitivo do coração. Essa utilização das unidades lexicais, também nos encanta pelo jogo visual entre *sont* e *som*, pondo entre parêntesis o aspecto prático dos signos, do que resulta nos apropriamos deles de uma forma intuitiva, não racional.

Todos esses fenômenos estilísticos juntos têm um ponto em comum: eles remetem o leitor a um contato sensorial, intuitivo, não racional com o que diz a linguagem, e é justamente isso que nos permite afirmar ter o sentido do texto passado pelo coração, isto é, ter as marcas da propensão à fantasia de que o coração, metaforicamente falando, é a sede primordial.

Poderíamos explicar essa relação entre cada um dos fenômenos estilísticos deste poema e a essência da recordação mais detalhadamente, mas, como teremos oportunidade de fazer isso, repetidas vezes, nos capítulos dedicados à análise de variados poemas de Max Martins, será suficiente dizer agora que a musicalidade produzida pelas assonâncias, aliteraões, etc., ajuda a desviar as palavras de seu sentido lógico no contexto das frases, deslocando, deste modo, o texto, em seu conjunto, para uma esfera não conceitual, uma esfera dos domínios do coração, do que deriva sua atmosfera imagética, de fantasia, com a qual o leitor se comunica intuitivamente.

No entendimento de Steiger (1997), enfim, somente podemos afirmar que este texto é um produto da re-cord-ação porque nele há os fenômenos estilísticos, causados pela recordação, que a produzem.

Dito por outras palavras, a recordação, pelo que fica demonstrado, não se vê, não se ouve, no texto, ela é uma essência, algo latente, que se manifesta nos fenômenos estilísticos objetivos que a revelam.

Ressalte-se que fizemos, nesta análise específica do caráter lírico do poema, apenas uma breve relação entre o a concepção de gênero em Steiger (1997) e a ideia expressa pela filosofia de que literatura é intuição, contemplação, porque retomaremos a questão no capítulo da poeticidade e na parte propriamente prática da tese, quando a análise completa de alguns poemas for realizada.

Devemos, entretanto, guardar, desde agora, a noção de que o poema lírico é um objeto de natureza intuitiva, contemplativa, pelo fato de ser um enunciado que passa pelo coração, ou que contém recursos de poeticidade - fenômenos estilísticos - que o tornam um objeto em que a comunicação do sentido é obliterada, ou desviada de sua função prática, de seu processo elaborador conceitual, argumentativo, demonstrativo, tornando-o, assim, um objeto que se

relaciona com o leitor pela sua forma, ou seja, o leitor vê as palavras como aquele observador referido por Platão (2017), que olha um sapato e nele vê cores e linhas.

Para melhor fixar a noção do que é um texto do gênero lírico para Steiger (1997), voltemos à sua afirmação de que os fenômenos estilísticos que permitem deduzir o seu caráter recordativo podem conviver com os fenômenos estilísticos da épica.

O texto do gênero épico é aquele em que alguém põe em presença de outrem algo que presenciou, de onde deriva ser a apresentação a sua essência.

A essência do ramo (estilo, gênero) da épica, - que aqui explicaremos, com brevidade, para melhor esclarecer os aspectos do gênero lírico, pelo contraste, - é deduzível dos fenômenos estilísticos que Steiger (1997) afirma ser, dentre outros, os elementos constitutivos da narrativa (personagem, tempo, espaço, enredo...), o desenrolar progressivo, a autonomia das partes, o tempo verbal pretérito.

Isto se dá pelo motivo de que a palavra a-present-ação é também utilizada por ele em uma perspectiva temporal, por conseguinte associada à classe gramatical do verbo, significando ato de trazer para o presente, do que decorre ser forçosamente narrativo o texto assim delimitado porque apenas fatos, acontecimentos praticados de modo volitivo por agentes humanos – ou coisas e seres antropomorfizados – podem ser trazidos do passado para se tornar presentes, disso derivando a existência nos textos literários épicos tanto do tempo pretérito, quanto dos elementos da narrativa (personagem, tempo, espaço, etc.).

Um romance, forma narrativa de essência apresentativa, épico, portanto, poderá, entretanto, mesmo assim, possuir, em certos limites, elementos da essência recordativa lírica como a musicalidade, a parataxe, a antediscursividade, etc.

É o que existe em trechos de obras de Guimarães Rosa, como ocorre no romance *Grande Sertão: Veredas*, ou no conto *O Burrinho Pedrês*, da obra *Sagarana*, para citar apenas exemplos de um autor, e é um fato típico decorrente das inovações na forma da narrativa levadas a efeito no estilo modernista, sendo uma prova de que na obra literária coexistem traços de gêneros literários distintos, de onde a proposta de Steiger (1997) de associar o gênero à obra, e não a obra ao gênero.

A essência do gênero (ramo, estilo) dramático – que também explicaremos com brevidade para contrastar seus fenômenos estilísticos com os do lírico - é a *tensão*, palavra utilizada por Steiger (1997) no sentido que a empregamos em nosso cotidiano. Os fenômenos estilísticos mais diretamente ligados a ela, existentes nos textos dramáticos, são a concentração, o conflito, a unidade de ação, e efeitos como o clímax.

Sem dúvida que Steiger (1997) está se referindo aqui a um modelo mais comum de escrita do texto teatral, e não àqueles em que operam elementos não tensivos como se acontecer nas peças do teatro do absurdo, nas modalidades experimentais de cenas dramáticas relâmpagos, efetuadas na via pública, ou nas performances, em que não existem fatos associáveis a uma sequência de causa e efeito decorrentes de um conflito inicial único (unidade de ação), desencadeado a partir do nó (dado instaurador do conflito) posto logo no início da representação e que deverá rapidamente, concentradamente, ser adensado, gerando a *tensão* que resultará no clímax.

Esse tipo de gênero (ramo, estilo) literário é mais comumente encontrado na maioria das peças teatrais cuja tradição remonta às tragédias gregas. Seja bastante, citar, para confirmar a justeza desse entendimento, a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, em todos os aspectos uma obra exemplar do gênero tal como Steiger (1997) o descreve, e, não por acaso, uma das obras que Aristóteles (2008) cita com frequência quando demonstra as características do texto trágico na *Poética*.

O procedimento analítico de Steiger (1997), identificando três núcleos geradores para três modos de produzir a obra literária, a saber, a recordação, a apresentação e a tensão, que ele associou aos três gêneros literários procedentes da tradição helênica, permitiu renovar uma categoria de classificação e abordagem das obras literárias que já começava a dar sinais de inviabilidade por não mais dar conta da variedade dos objetos que se propunha a descrever.

Se os gêneros literários, no século XX, foram revisitados e reapresentados de um modo mais atual, eles não chegaram a ser, até Mikhail Bakhtin, associados à esfera mais ampla dos gêneros do discurso, associação que nos interessa mais de perto porque permite ver nuances novas capazes de esclarecer detalhes importantes dos gêneros em geral até então pouco estudados, como, por exemplo, a relação entre eles e seus elementos constitutivos como o estilo e a composição, ou mesmo a relação entre eles próprios, contato de que podem resultar alterações profundas, a ponto de um gênero se converter em outro e, até mesmo, estabelecer uma fundamental distinção entre a poesia e a prosa que nos permitirá relacionar diretamente o estilo poético com a noção de gratuidade do objeto literário.

Antes de chegar a Bakhtin, todavia, convém apresentar, para que se tenha uma noção mais clara das dificuldades em se manter operante a teoria dos gêneros, a breve, mas sintomática, apreciação de Pierre Guiraud.

Ao tratar da noção de gênero, na obra *A Estilística*, publicada originalmente no ano de 1954 (usaremos a edição de 1970), Guiraud não elabora um conceito em separado do fenômeno, antes o apresenta em comentários vários espalhados por todo o item II, do capítulo

I, dedicado à Retórica, mas, mesmo assim, é possível entender com bastante clareza que ele distingue na existência dos gêneros certos elementos que serão também abordados por Bakhtin (2006).

Guiraud (1970) considera a Retórica como uma área do conhecimento dedicada ao estudo da elaboração do discurso. A palavra discurso tem para ele a acepção específica de um enunciado produzido para atingir um determinado objetivo prático, como, por exemplo, para ser utilizado nas tribunas, ou nos embates da área do direito, ou da política¹¹.

A Retórica, segundo ele, nasce da observação e da análise desse tipo de discurso, cuja teorização, de caráter preceptivo, abarca a elocução como um todo, de vez que orienta tanto a escolha e uso adequado dos elementos do texto, quanto a maneira de proferi-los em público, daí se expandindo para o estudo dos textos literários.¹²

É muito importante frisar que Guiraud (1970) atribui aos estudos da *Retórica* a precedência no uso da noção de gênero aplicada à elaboração de enunciados, porque, assim, ele situará a análise dos gêneros literários como uma expansão desse tipo de estudo, confirmando a visão de unidade dos enunciados discursivos já presente nas reflexões dos gregos, mas não problematizará, como Bakhtin, as bases dessa unidade, ao tentar entender a especificidade dos diferentes textos dela resultante.

Essa noção já implica, também, o entendimento do gênero como um formato que resulta das necessidades específicas de cada situação de uso, o que determina quais escolhas de composição são adequadas, quer se trate de textos políticos, quer se trate de textos literários, etc., para se obter a maior eficácia de uso possível.

Já existem aqui, portanto, aspectos daquilo que Bakhtin também dirá, dando-lhe, todavia, uma fundamentação linguístico-discursiva sólida e abrangente, que permitirá ver com mais nitidez não só a questão dos gêneros em si, como também os pontos de semelhança e diferença entre os gêneros da *Retórica* e os da *Poética*, para usar os termos de Aristóteles (2008), que a abordagem de Guiraud (1970) não permite discernir.

¹¹ Afirma Guiraud (1970): “A retórica nasceu na Grécia, assim como a arte de compor um *discurso* – grifo meu - para a barra do tribunal ou para a plataforma política.

O gênio geométrico dos gregos, através da análise rigorosa da ordem dos problemas e das condições de expressão (natureza da causa, composição do auditório, impressão visada e recursos expressivos da língua) elabora uma teoria da eloquência, cujos preceitos e modelos foram hauridos dos grandes oradores do período clássico.” (GUIRAUD, 1970, p.19)

¹² Escreve Guiraud (1970): “Essa análise da expressão oratória é logo adaptada e aplicada aos diferentes modos de expressão literária, e também aí o estudo das grandes obras do passado leva a distinguir gêneros como o teatro, a história, a poesia lírica, etc., e a definir os processos de invenção, de disposição, de elocução apropriados a cada um, essa teoria dos gêneros encontra-se exposta em numerosos tratados, relativamente derivados de *A Poética* de Aristóteles e de *A Arte Poética* de Horácio.” (GUIRAUD, 1970, p. 20)

A sua apresentação dos nove gêneros principais, dos quais cinco pertinentes à prosa, e quatro, à poesia, não deixa dúvida quanto à noção que ele endossa, a saber, que qualquer enunciado com um formato reconhecível, por conter alguns traços possíveis de serem identificados como estáveis, pelo menos em uma dada época, e que podem aparecer, às vezes, em formatos diferentes, é um gênero.

Na sua classificação, o épico é dissociado do romanesco, ou novelístico, por exemplo, sendo considerados gêneros independentes; romance e novela não são tipos ou espécies de um gênero mais geral, como soem ser em algumas outras apresentações do assunto.

O histórico – no sentido de livros de História, como ciência - e o oratório são gêneros tanto quanto o lírico e o dramático. A Filosofia é uma espécie do gênero Didático, e assim por diante.

O quadro confuso em que Mikhail Bakhtin desenvolverá suas considerações sobre os gêneros – de que excluimos a abordagem de Steiger (1997), que é exclusiva dos gêneros literários e tem se mostrado produtiva – pode ser avaliado pela leitura do parágrafo com que Guiraud (1970) conclui sua apresentação do assunto.

A importância dessas classificações não reside somente na noção de gênero em si. Com efeito – embora contrariando a opinião de alguns críticos – aceita-se geralmente a existência de gêneros vivos por si mesmos e independentes do capricho do escritor. Há uma concordância geral em admitir, mesmo em nossos dias, que existem gêneros naturais submetidos a uma razão permanente e que têm sua origem na diversidade dos espíritos e da função literária. A retórica, porém, vai mais longe, ao afirmar que para cada tema existe um quadro formal e determinado, com suas regras, estrutura e estilo, que o escritor deve respeitar. (GUIRAUD, 1970, p. 25)

Há o registro aqui, como se vê, do questionável caráter prescritivo dos gêneros, da noção da rigidez formal maior dos gêneros discursivos não literários, da funcionalidade mesma dos gêneros literários, que Bakhtin associará aos campos de ação da atividade humana, noções amplamente aceitas, e também referências polêmicas como a da relação causal entre a “diversidade dos espíritos” e a pluralidade dos gêneros, e a da dissociação dos gêneros das necessidades históricas que lhe dão suporte, etc. Os estudos de Bakhtin (2006) sobre o assunto contemplarão todas essas questões.

Mikhail Bakhtin cujas reflexões muito têm influenciado, nos dias atuais, as investigações sobre os gêneros, abordou a questão sob um ângulo propriamente linguístico que, segundo ele, quase não havia sido levado em conta até aquele momento em que a investiga, e nisso reside a novidade que introduzirá na abordagem do assunto.

Ele usará mais comumente em seus estudos os termos gêneros poéticos e gênero do romance, dando ênfase ao segundo, e fará referência ao primeiro, sobretudo, para, pelo contraste, explicar mais claramente o segundo, mas ao falar em gêneros poéticos estará quase sempre tratando do tipo de texto comumente escrito em versos que se constrói pelo uso desviante da linguagem, pela opacidade do signo, pela recorrência à linguagem metafórica em um nível de criatividade que ultrapassa o da prática cotidiana da língua, pela valorização estética do aspecto fônico, morfológico, semântico das palavras, etc., dito em poucas palavras, ele estará sempre se referindo aos poemas do gênero lírico.

Mesmo que não se tenha dedicado a detalhar as questões do poema lírico, no que, aliás, repete, obviamente por outras razões, a atitude de Aristóteles (2008), o que deixou escrito sobre esse assunto é suficiente para compor uma teoria do gênero lírico possível de relacionar com as noções dos outros teóricos que dão suporte a nossa tese.

Ao realizar sua análise do gênero, Bakhtin (2015) dialoga com a tradição helênica dos estudos literários, avaliando a contribuição dos gregos da era clássica, destacando o interesse deles pelo que denomina gêneros literários e retóricos, reconhecendo que, na abordagem dos últimos, o aspecto verbal já é objeto de atenção, sem que, entretanto, se considere a natureza linguística geral do fenômeno.¹³

A contribuição dos estruturalistas e dos behavioristas norte-americanos não alterara o quadro herdado da Antiguidade. O estudo produzido por esses grupos de linguistas, diz Bakhtin (2006):

(...) não poderia redundar em uma definição correta da natureza universalmente linguística do enunciado, uma vez que estava restrito à especificidade do discurso oral do dia a dia, por vezes orientando-se diretamente em enunciados deliberadamente primitivos (os behavioristas americanos). (BAKHTIN, 2006, p. 263)

¹³ Diz Bakhtin (2015): “Mas da Antiguidade aos nossos dias eles foram estudados num corte da sua especificidade artístico-literária, nas distinções diferenciais entre eles (no âmbito da literatura) e não como determinados tipos de enunciados, que são diferentes de outros, mas têm com estes uma natureza *verbal* (linguística) comum. Quase não se levava em conta a questão linguística geral do enunciado e dos seus tipos. Começando pela Antiguidade, estudavam-se os gêneros retóricos (demais, as épocas subsequentes pouco acrescentaram à teoria antiga); aí já se dava mais importância à natureza verbal desses gêneros como enunciados, a tais momentos, por exemplo, como a relação do ouvinte e sua influência sobre a conclusibilidade verbal específica do enunciado, (à diferença da conclusibilidade do pensamento), etc. Ainda assim, também aí a especificidade dos gêneros retóricos (jurídicos, políticos) encobria a sua natureza linguística geral.” (BAKHTIN, 2015, p. 263)

Entender o que Bakhtin quer dizer com a expressão natureza universalmente linguística do enunciado e, conseqüentemente, do gênero, é vital para apreender seu modo de abordar o assunto.

Essa expressão deve ser considerada à luz da noção de que a língua é essencialmente um fenômeno de natureza interacional, dialógico, portanto algo muito mais amplo do que se pode observar em “enunciados deliberadamente primitivos”, (BAKHTIN, 2006, p. 263) desde que os entendamos como expressões de ordens e solicitações cotidianas comuns e não como expressões de concepções de mundo, de ideologia, que são, essas, sim, situações de uso da língua em que se poderá falar mais adequadamente na troca de influências entre os interlocutores, em interatividade, portanto.

A função essencial do enunciado deriva do fato de ele ser o nível linguístico de elaboração em que efetivamente se materializa o diálogo, a interatividade, permitindo à língua desempenhar sua finalidade dialogal verdadeira, mas se a língua é, genericamente, uma abstração, o enunciado é, concretamente, a composição realizada dentro de um formato, quando assume o aspecto de um determinado tipo de gênero, que dá suporte ao sentido – discurso - sem o qual não existe interação, diálogo, e assim sendo, é, portanto, o veículo da comunicação em sua realização plena. Como todo enunciado é expresso em um gênero, pode-se dizer, também que a língua se realiza no gênero.

Por outras palavras, não fora a “natureza universalmente linguística do enunciado” (BAKHTIN, 2006, p. 263), essa tendência de ele ser instrumento de natureza linguística, ou seja, de ser o veículo da manifestação da verdadeira finalidade da língua e, assim, servir de instrumento de relação entre os seres humanos, ele, o enunciado, não se realizaria no seu aspecto essencial, isto é, discursivo, ou veiculador dos sentidos necessários à interatividade.

Há, portanto, uma indissolúvel e vital ligação entre a essência da língua – vista de um ângulo teleológico - e o enunciado, que se configura sempre em um determinado tipo de gênero.

Bakhtin (2006) compõe suas reflexões sobre o gênero, como se vê, baseado não no aspecto estrutural da língua, mas em seu aspecto interativo, dialógico, razão porque não fala em gêneros da língua, mas em gêneros do discurso.

A essência discursiva da língua, ou seja, sua capacidade de gerar sentidos formulados dentro do enunciado, do gênero, entretanto, é uma verdade não menos evidente do que aquela que diz que a língua também possui uma essência estrutural, que Bakhtin reconhece, mas que não lhe serve de apoio em suas reflexões sobre o gênero romanesco, servindo-lhe, todavia, como se verá depois, como recurso auxiliar na abordagem do gênero lírico e a estilística a ele

associada, de vez que permite descrever a construção estética da palavra no sentido de imagem- palavra, imagem-tropo, expressões a que ele mesmo recorre. (BAKHTIN, 2015, p. 49-50).

Ninguém produz um enunciado, em condições normais de uso da língua, se não for para interagir, atuar em conjunto com outrem, ou exercer domínio sobre ele, o que implica em produzir sentidos (discurso) pertinentes ao controle, ou à troca de ideias, mas isso não se aplica, ele mesmo o afirmará, como base de análise, de modo igual, ao gênero do romance e aos gêneros poéticos.

O discurso não existe fora do enunciado, assim como a *langue* não existe fora da *parole*. Essas também são verdades tão axiomáticas, como aquela que diz serem todos os enunciados um fenômeno que ocorre rigorosamente dentro de formatos mais ou menos estáveis, que são os gêneros. Como corolário dessa afirmativa pode-se dizer que não existe enunciado, estilo, tema, discurso e composição fora do gênero.

A noção de *parole*, em Bakhtin, como, aliás, em muitos outros estudiosos da linguagem, difere da noção de discurso. Em seus estudos a *parole* é apenas o ato de escolha dos elementos da *langue* que irão compor o discurso, isto é, o sentido que desejamos imprimir ao que dizemos quando produzimos nossos enunciados, evidentemente formatados pelo gênero, durante o ato interativo.

Considerando a noção do caráter universalmente linguístico do enunciado, isto é, de que ele é um fenômeno inerentemente dialogal, por estar intimamente associado à língua, considerando que todos os gêneros são tipos de enunciados específicos e aplicando-as aos elementos constitutivos do gênero, a saber, o conteúdo (tema); as escolhas lexicais, fraseológicas e gramaticais (estilo) e a construção composicional (composição), chegaremos, com Bakhtin, à conclusão de que estes elementos e de que os gêneros, em sua origem, são determinados pelos imperativos de uso da linguagem (língua), que, em última análise, expressam os interesses dos diversos campos da atividade humana, dentre os quais poderemos citar, para efeito de exemplo: o publicístico, o científico, o literário, etc.

Essa explicação da origem do gênero permite-nos estabelecer, desde já, que o gênero do poema lírico deriva então da necessidade de produzir um objeto de teor contemplativo, intuitivo, que se alcança pelo uso dos recursos da poeticidade.

Evidentemente que essa compreensão do gênero lírico somente será possível se a entendermos com o suporte da filosofia, que explica a arte como um tipo de atividade humana em que o interesse de base reside na produção de um objeto com finalidades contemplativas,

intuitivas, compreensão formulada não em abstrato, mas fundamentada na rigorosa descrição dos aspectos característicos de obras literárias concretas.

Explicar o surgimento do campo estético da atividade humana não é fundamental para a tese, como é a explicação da origem dos gêneros, todavia, ajuda a dar contornos mais nítidos à noção do caráter estético do poema lírico.

Há para tanto, dentre outras, a instigante concepção de Gadamer (1985), que pode ser associada, guardadas as diferenças, à noção de mimese (criativa) derivada de Aristóteles (2008).

Para Gadamer (1985), o campo de atividade do artista, de suas composições criativas, é determinado pelo modo organizado de a natureza compor os seus eventos. Modo organizado – ciclicamente perfeito - que o ser humano contempla em sua forma de existir, de maneira espontânea, por um tipo de necessidade que nada tem a ver com o que se possa obter de compensação prática dessa valorização do evento natural.

Este modo harmônico existente na composição dos eventos naturais, o ser humano reconhece, também, por similaridade, na composição da obra artística, e a contemplação gratuita, daí decorrente, quer se dê no plano dos fenômenos naturais, quer no plano da obra artística, que ele exercita sem um determinado fim prático, é designada pela expressão experiência estética, ou do belo, como se diz em filosofia.

Nas palavras de Gadamer (1985).

Sem qualquer fim objetivo, sem qualquer expectativa de utilitarismo, o belo preenche-se numa espécie de auto-definição e respira prazer na auto-representação. Seja dito isto sobre a palavra.

Onde se encontra agora o belo de tal modo que ele preencha essa sua essência? Para atingir desde o início todo o real horizonte do problema do belo e talvez também do que é “arte”, é necessário lembrar-se de que para os gregos o cosmo, a ordem do céu, representa a própria plasticidade do belo. Este é um elemento pitagórico da ideia grega de belo. Na ordem regular do céu temos uma das maiores plasticidades que existem. A periodicidade do passar dos anos e dos meses e da mudança do dia em noite constituem as constantes confiáveis da existência da ordem da nossa vida – justamente em contraste com a ambiguidade e mutabilidade de nossos próprios fazer e agir humanos. (GADAMER, 1985, p. 26-27)

Ora, se não é a linguagem enquanto virtualidade, enquanto sistema, mas a linguagem enquanto uso, discurso, fenômeno dialógico e ideológico, que está na base da função do gênero, cujo elemento mais destacado é *acima de tudo a construção composicional* (BAKHTIN, 2006, p. 261), forçoso é admitir que a denominação mais apropriada para classificar todos os gêneros é a expressão gêneros do discurso, o que implica considerar

aquilo que temos denominado até aqui de gêneros literários e gêneros retóricos, ou qualquer outra denominação similar, como variedades, ou tipos de gêneros discursivos.

A relação do gênero lírico com os diversos discursos sociais, adiantemos, apresentará problemas específicos que ultrapassam os limites desse entendimento, mas, repitamos, eles serão referidos adiante. Para equacioná-los, Bakhtin (2015) contribuirá com dados bastante esclarecedores, como veremos.

Mas Bakhtin (2006) não somente formula uma maneira de classificar os gêneros com base na sua noção interativa de língua, que ele opõe à noção sistêmica, como também formula uma explicação para demonstrar o modo de ser da identidade de cada gênero em face do fato de que, muitas vezes, eles aparecem imbricados nos textos.

Essa explicação permite-nos ver também mais claramente a diferença entre gêneros funcionais, aqueles que desempenham uma função prática no âmbito da interação humana, e gêneros literários, aqueles que se desviam dessa praticidade, aqueles realizados pelos artistas dentro de seu campo de atividade próprio.

Esse entendimento claro da distinção entre os dois tipos de gêneros se dá, sobretudo, quando alguns passam a fazer parte da composição de outros.

Para tanto, Bakhtin (2006) recorre à noção de gêneros primários (simples) e secundários (complexos). São primários aqueles que nascem das necessidades comunicativas imediatas e práticas do cotidiano, e secundários os que derivam de conjunturas culturais em que esse imediatismo e praticidade, ou não são o elemento motivador central, como nos romances, ou são produtos de exigências comunicativas mais complexas, como, por exemplo, nos processos jurídicos.

Ao fazer essa diferença entre os gêneros simples e complexos, Bakhtin (2006) chama nossa atenção para o fato de que ela é essencial e não meramente funcional porque, entre outras coisas, nos permite melhor penetrar nas especificidades deles e assim definir, com mais precisão, as especificidades de nossos campos e objetos de estudo.

Isso, o estudioso russo deixa claro em suas reflexões não só quando comenta a função do gênero *carta* dentro e fora do romance, como também quando demonstra o papel do heterodiscurso social nos romances de Dostoiévsky e de outros autores.

Se estendermos essa noção de gêneros simples e complexos para o caso específico do poema lírico, poderemos tirar dela grande proveito para melhor discernir as especificidades do modo de uso da palavra neste tipo de gênero.

O poema lírico, segundo Bakhtin (2006) pertence a um tipo de gênero *simples* e monodiscursivo. Ele prescinde da heterodiscursividade e não assimila, em sua estrutura, mas

transforma, os outros gêneros com os quais venha a se relacionar, ou seja, a particularidade linguística do poema lírico é duplamente diversa daquela do romance, mas vamos explicar, neste momento, apenas a questão das relações entre gêneros simples e complexos; a relação entre monodiscursividade e heterodiscursividade será desenvolvida no capítulo sobre a estilística e o estilo.

No gênero complexo do romance, os outros gêneros, ao serem incorporados à sua estrutura composicional, têm a sua função alterada, mas mantêm, no geral, o seu perfil estilístico.

No gênero simples¹⁴ do poema lírico propriamente dito, deixa-se bem claro, tal como praticado, por exemplo, por Max Martins, os outros gêneros ou são simplesmente descartados, ou são assimilados, mas sempre de modo monodiscursivo, e estilisticamente reformulados.

Queremos dizer com isso que é possível escrever um poema lírico com elementos do gênero da carta, por exemplo, mas o resultado desse procedimento será tão somente um único texto de um único gênero.

Vejamos isso em um poema de Max Martins.

Colmando a lacuna

27.01.1997

Ao pé de ti, calmo
o Danúbio agradável, o barco do horizonte portátil
passando
no ponto mais extremo da tua carta
de música,
para flauta e silêncio encantador

¹⁴ Afirma Bakhtin (2006) que: “Não se deve, de modo algum, minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado. Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e os secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e reativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sóciopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições de da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como um acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas à diferença deles é um enunciado secundário (complexo)” (BAKHTIN, p. 263-264).

Vejo o teu campo de noivas com girassóis
e o sol
penetrando no bosque
girando agradável o que escreves:
Já cortaste o cabelo? Li que começaste a ler o Homem
de Areia, e Christa
Wolf e Ingeborg Bachmann.
Gostas delas?

A passeante lembrança com olhos
e dedos folheando o diário
teu diário que um dia foi tão nosso

poema

sumo que tento sorver o mais
que posso

colmando a lacuna, o buraco
cada vez mais fundo
que a distância cavou dentro de mim.

Sim, existe a mais alta beleza
encovada
as ervas, o aroma, e o mais alto Castelo,
esse gosto de ti sem fim,
sem mim,
agradável.

(MARTINS, 2015, p.19-20)

Podemos observar neste poema que as escolhas lexicais motivadas pela similitude “girassóis, sol, girando”; o uso da palavra-tropo, ou das metáforas: “tua/ carta de música”; a adjetivação incomum: “Sim, existe a mais alta beleza / encovada”; a musicalidade e a repetição: “... sem fim, / sem mim,” o estilo, enfim, e a composição em versos e estrofes deslocam a carta de seu campo de praticidade comunicativa cotidiana para o campo da gratuidade lúdica do poema lírico ao recriar o modo de apresentar os elementos do gênero das cartas pessoais, que se acham presentes no enunciado, de vez que ele conserva a marca do pronome apelativo *tu*, a marca da datação “27.01.1997”, a intimidade entre o emissor e o

receptor verificáveis em frases como: “Já cortaste o cabelo?”, e no tom nostálgico, saudoso de quem responde a uma pessoa amada distante.

Após a data da carta, o poeta parece descrever uma foto enviada pelo remetente e transforma, pela ação da metáfora, o sol e o girassol em pás de moinho, ou algo similar, que põem em movimento circular as palavras da missiva que responde: “... com o girassol e o sol... girando agradável o que escreves”. Até mesmo um rio atravessa a carta: “O Danúbio passa no ponto mais extremo da tua carta/ de música”.

Como se nota, esta é uma carta diferente daquelas padronizadas pelo processo histórico em que esse tipo de enunciado se definiu como gênero. Na medida em que a lemos, temos a sensação de flutuar no interior de uma atmosfera imagética delicada e afetuosa. Ela é antes uma imagem-tropo a ser fruída como tal, do que um conjunto de informações que um missivista envia a outro, informações, entretanto, que constituem a base sobre a qual o poeta constrói a imagem que deseja oferecer à contemplação do leitor.

É de suma importância, também, para a análise de outros tipos de obras literárias, as explicações que Bakhtin fornece sobre a mudança de função dos gêneros primários – simples quando integram os gêneros secundários - complexos.

Com base nesse procedimento integrador, aprendemos a nem sempre associar diretamente os gêneros à sua função original e a reconhecer, caso a caso, o diferente modo de uso do gênero simples quando associado a um complexo.

Se retomarmos o exemplo da carta pessoal, analisando-a no interior de um romance, por exemplo, teremos que, em sua função primária, ela tem o objetivo prático de comunicar a outrem fatos que, dada a distância entre os sujeitos, somente por escrito podem chegar ao destinatário. Isso ela mantém integralmente, pois no interior da narrativa romanesca, a carta pessoal permanece, pela composição e estilo, nitidamente uma carta, diferentemente, como vimos, do que ocorre no poema lírico, mas adquire uma nova função, que é a de compor certos aspectos da obra, como, por exemplo, intensificar, ou desvendar algum mistério da trama, revelar o caráter da personagem, etc., participando da estruturação da narrativa, e, para isso, chamando a nossa atenção, de tal modo que não pode ser estilisticamente analisada em sua função primeira.

Possivelmente essa é uma das razões por que Bakhtin (2006) enfatiza serem os enunciados, gêneros “... acima de tudo por sua construção composicional.” (BAKHTIN, 2006, p.261), afirmativa válida para todos os gêneros, mas especialmente para os secundários, e dentre eles, mais especialmente, ainda, para os literários, os quais, por sua função estética, não pretendem ser primeiramente composições que veiculam a ideologia, mas composições cujo

fim é a própria elaboração em si da obra que passam a integrar, elaboração cujo desvelamento é a finalidade do tipo de análise literária que tem como objetivo descrever o estilo poético.

Isso ele deixa bastante claro na introdução de *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2005)¹⁵, quando aponta como equívoco grave, na análise de seus predecessores, a importância que deram às ideias discutidas pelos personagens nos romances do autor no decorrer dos diálogos, em detrimento do seu caráter composicional, insistindo em que a obra de um artista deve ser analisada no plano da composição estética, ou seja, da própria da arte.

Vale lembrar que esse modo de Bakhtin (2006) entender o funcionamento dos gêneros primários quando integrados pelos secundários, que resulta na conversão dele em elemento estético, pondo em evidência a construção formal da obra literária, é correlato, guardadas as diferenças, àquele que diz que nas obras literárias o escritor enfatiza o signo em si mesmo, como objeto, do que as ideias nele contidas. Tanto em um caso, como em outro trata-se de pôr em evidência o aspecto formal do objeto construído pelas palavras.

O romance, do ponto de vista artístico, deixe-se bem claro, é uma composição que articula esteticamente o heterodiscurso, e não simplesmente um enunciado heterodiscursivo argumentativo, ideológico. Essa compreensão é importante, sobretudo, por localizar o aspecto em que o gênero romanesco é especificamente artístico, ou, dito nas palavras de Bakhtin (2015), o seu *specificum* artístico, que é diferente do específico artístico do gênero lírico.

Esses entendimentos, que são decisivos para situar a literatura no conjunto das artes, estão no horizonte de vários estudiosos de teoria literária do século XX, o que demonstra a contemporaneidade do pensamento estético do autor russo. Wellek e Warren (s/d, p. 24-25), analisando a linguagem do discurso literário assim se expressam.

“A linguagem literária comparada com a científica, parecerá deficiente em alguns aspectos. Abunda em ambiguidades; como qualquer outra linguagem histórica, está cheia de homônimos e de categorias arbitrárias ou irracionais como o gênero gramatical; é permeada de acidentes históricos, por recordações e associações. Numa palavra é uma linguagem altamente ‘conotativa’. Acresce que a linguagem literária está longe de ser apenas referencial: tem o seu lado expressivo, comunica o tom e a atitude do orador ou do escritor. E não se limita tampouco, a afirmar e a exprimir o que diz; quer ainda influenciar a atitude do leitor, persuadi-lo, e em última instância, modificá-lo. Existe uma outra diferença importante entre a linguagem literária e a científica: na primeira o próprio signo, o simbolismo sonoro da palavra, é acentuado. Inventam-se todas as espécies de técnicas para chamar

¹⁵ Nas palavras de Bakhtin (2005): “A literatura sobre esse romancista tem-se dedicado predominantemente à problemática ideológica da sua obra. A agudeza transitória dessa problemática tem encoberto momentos estruturais mais sólidos e profundos de sua visão artística. Amiúde esquece-se quase inteiramente que Dostoiévsky era acima de tudo um artista (de tipo especial, é bem verdade) e não um filósofo ou jornalista político.” (BAKHTIN, 2005, p. 1-2)

a atenção sobre ele, tais como o metro, a aliteração e as tessituras sonoras.”
(WELLK e WARREN, s/d, p. 24-25)

A interpenetração dos gêneros literários enfatizada por Bakhtin (2006), a rigor, também não é um fenômeno isolado, e nem ocorre pela primeira vez na história dos estudos das obras literárias, original mesmo é a solução que ele oferece para a sua abordagem.

Platão (2016), por exemplo, já a registra quando trata do gênero que denominamos atualmente de épico, pois, em sua explicação, esse é um gênero que se constrói a partir dos elementos caracterizadores dos dois outros, de vez que a ausência total de imitação, aspecto típico da poesia dítirâmbica (gênero lírico), e a presença total de imitação, elemento formador da poesia dramática (gênero dramático) ocorrem concomitantemente para individualizar a poesia do gênero épico, constituída que é por procedimentos imitativos e não imitativos.

Aristóteles (2008) também entende que os gêneros mantêm entre si laços comuns, compartilham recursos, ou para usar a expressão atual, são fenômenos híbridos, mas isso não lhe causa estranheza porque ele aprendera nas discussões da filosofia que a ideia de particular, utilizada no discurso filosófico em oposição a de universal, não implica dizer que a identidade da coisa é definida pela originalidade absoluta de todos os seus traços, noção demonstrável e evidente que devemos conservar desde agora se quisermos entender como se constrói a identidade particular dos gêneros do discurso, ou seja, entender que a existência de traços de um gênero em outro não impede a autonomia e a identidade própria de cada um deles.

Outro aspecto que Bakhtin (2006) ressalta sobre o gênero é o caráter histórico do fenômeno, cujas mutações, permanência e desaparecimento são determinados pelas necessidades decorrentes das transformações histórico-culturais, de vez que deixam de existir quando sua função social, ou a necessidade que fundamentava sua função comunicativa se exaure, em decorrência das alterações ou extinção do campo de atividade humana com o qual se relaciona.

Isso pode ser verificado em diversas passagens do seu ensaio a propósito dos gêneros do discurso como, por exemplo, no trecho: “... os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem.” (BAKHTIN, 2006, p. 268)

Essa noção, muito forte na Rússia durante toda a primeira metade do século XX, segundo SILVA (2005), é levada ao exagero na *Teoria da Literatura* de Boris Tomachévsky, na medida em que ele estabelece rígidas relações causais entre o social e o literário, nem sempre plausíveis, nem sempre demonstráveis. Nas palavras do autor português:

Os fenômenos da decomposição e da emergência dos gêneros estão correlacionados com a dinâmica do sistema literário e com a dinâmica do sistema social, não hesitando mesmo Tomachévsky em comparar a luta político-social entre as classes elevadas, dominantes e as classes baixas com o confronto entre os gêneros “elevados” e os gêneros “inferiores”. (2005, p. 371-372)

A questão vale a pena ser examinada por nos oferecer uma oportunidade de marcar certas diferenças entre as noções de Bakhtin e de seus conterrâneos e, se examinada de modo mais dilatado, para que nela se possam incluir nuances capazes de formulá-la fora do campo da ortodoxia, pode esclarecer aspectos importantes das mudanças estéticas por que tem passado o estilo poético ao longo dos séculos.

Quando pensamos, por exemplo, na constante importância dada ao ritmo, com ou sem a métrica, e ao verso, nos poemas, em diversas épocas, o que vemos é que ao lado de elementos transitórios, os gêneros apresentam elementos permanentes, diacronicamente subsistentes, a indicar que a necessidade de contemplar objetos, fora e dentro da arte, não parece depender somente de ocorrências históricas, mas derivar de um aspecto fixo do psiquismo humano, cuja persistência no processo histórico, tão longa, nos autoriza a admitir.

Devemos ainda atentar, em sustentação à tese da coexistência de elementos duradouros e perecíveis nos gêneros literários, para o importante fato de que as inter-relações praticadas entre os gêneros primários e secundários na literatura – voltemos a pensar no caso da carta quando associada ao romance e ao poema lírico – são habitualmente utilizadas pelos escritores para produzir alterações nas formações literárias, com uma constância que remonta a estilos literários históricos muito antigos e próximos de nós.

Esse fenômeno está registrado na criação da tragicomédia, durante o barroco, no século XVII, ou do drama romântico, no romantismo, no século XIX, ou na inclusão da viagem sentimental e teológica, não mais guerreira, na estrutura da epopeia, criada por Dante no século XIV, ou ainda na transformação de pequenas narrativas em poemas líricos, operada por Manuel Bandeira, no modernismo, no século XX, como se pode constatar no *Poema tirado de uma notícia de jornal* (BANDEIRA, 1973, p. 117).

Queremos dizer com isso que os escritores parecem fazer experimentos com os componentes dos objetos que eles próprios criaram conduzidos tão somente pelo desejo mesmo de experimentar, isto é, que são usuários da língua pertencentes a um campo da atividade humana que permanentemente está experimentando combinações compositivas

novas, do que deriva ser legítimo concluir que seu interesse pelo desvio, pela busca do novo, sendo um dado vital às artes, deve ser também atribuído ao dinamismo estético inerente à própria produção dos objetos artísticos que, neste caso, não dependeriam exclusivamente de estímulos externos (histórico-sociais).

Todavia o fato de admitirmos essa coexistência, de resto objetivamente observável, e a existência de certos aspectos do objeto artístico capazes de serem alterados pelo movimento interno das artes, ou por sua dinâmica criativa interna em busca de formas novas, em nada conflita com a evidência histórica de que gêneros secundários (complexos), como as narrativas romanescas, por exemplo, pertencentes ao campo da atividade humana da arte, somente se tornaram possíveis por causa da conexão entre o histórico, o social e o literário.

Sirvam de exemplo a uma explicação plausível dessa conexão as palavras de Kristeva, *apud* Silva (2005), sobre o surgimento do gênero do romance, que considera a visão de mundo burguesa como elemento constitutivo deste novo gênero de narrativa, de resto acompanhando o ponto de vista de Erich Auerbach, expresso na obra *A novela do início do renascimento: Itália e França* (2013).

Nós consideramos como romance a narrativa pós-épica que acabou de se constituir na Europa por volta do fim da idade média, com a dissolução da última organização comunal europeia, a saber, a unidade medieval fundada sobre a economia natural fechada e dominada pelo cristianismo.” (KRISTEVA, *apud* SILVA, 2005, p. 672).

Diga-se o mesmo, fora do âmbito dos gêneros literários, dos textos dos processos jurídicos tal como os conhecemos hoje, que não seriam possíveis em sua complexidade composicional sem o surgimento de uma estrutura social burguesa e o avanço das forças democráticas que foram estabelecendo, aos poucos, a ideia de que os conflitos humanos deveriam ser administrados por especialistas na aplicação de leis comuns, pertencentes ao campo da atividade humana do Direito.

Até o momento temos tratado do gênero em si, reflitamos agora sobre o adjetivo *lírico* que o acompanha.

Aqui poderemos recorrer novamente à longa e atual tradição dos estudos dos mestres que nos precederam, bem sintetizada e atualizada por Steiger (1997), utilizando também algumas reflexões de Bakhtin, espalhadas por muitas de suas obras, e mesmo incorporar a

noção de Paz (1982, p.17)¹⁶ que entende a poesia como um fenômeno produzido pelo poema capaz de ultrapassar os limites de uma formação determinada, que, no caso específico da obra de Max Martins, sempre será um texto, em versos, de fundamentação lírica.

Retomemos Steiger (1997) que associa o caráter lírico¹⁷ de um poema a certos *fenômenos estilísticos* – expressão sua – presentes nele.

Na síntese feita por Cunha (1976), esses fenômenos são:

Musicalidade - Um dos fenômenos estilísticos mais típicos da composição lírica é a musicalidade da linguagem, obtida através de uma elaboração especial do ritmo e dos meios sonoros da língua, a rima, a assonância ou a aliteração. (CUNHA, 1976, p.99)

Repetição – Em conexão direta com a musicalidade surpreendemos a repetição, entre os traços estilísticos do poema lírico. Aliás, Jakobson situa no paralelismo a principal característica da função poética da linguagem, que se manifesta no ritmo, no metro, na estrofação, ou nos recursos sonoros. Não esqueçamos que a palavra verso significa etimologicamente retorno, volta. (CUNHA, 1976, p.100)

Desvio da norma gramatical – Jean Cohen afirma que a norma do discurso poético é a antinomia, e que o poeta busca intencionalmente o obscurecimento e o equívoco, levando a língua a perder a firmeza. A ambiguidade, característica inerente a toda obra poética, decorre muitas vezes da violação da norma. (CUNHA, 1976, p. 100)

Antidiscursividade – Susanne Langer denomina discursividade a propriedade de uma espécie de simbolismo, o verbal, segundo o qual as ideias se enfileiram, como ocorre nas sequências frasais. Existem coisas que não se adaptam à linearidade da forma gramatical discursiva, havendo outra espécie de simbolismo, o apresentativo, que funciona de modo simultâneo e integral. O poema pertence ao simbolismo apresentativo, porquanto sua significação não é linear e sim globalizante. (CUNHA, 1976, p.103)

Alogicidade – A alogicidade caracteriza a poesia lírica, numa inter-relação com os demais aspectos típicos, desde que a estrutura lógica do discurso expressa as formas de cogitação racional que não se concilia com a linguagem lírica. Naturalmente esta propriedade diz respeito ao componente imaginário que integra toda criação artística, entretanto o poema lírico parece romper com mais veemência os estatutos da realidade controlada pela razão. (CUNHA, 1976, p. 104)

Construção paratática – Nas composições mais líricas predomina o uso da construção paratática (orações coordenadas). Uma vez que o período composto por

¹⁶ Nas palavras de Paz (1982): “O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa.” (PAZ, 1982, p. 17)

¹⁷ Existem outros aspectos que nos permitem indicar se um poema é ou não lírico, como se poderá confirmar nas opiniões abaixo:

Rosenfeld (2018) afirma que: “Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma.” (ROSENFELD, 2018, p. 17)

Steiger (1997) diz que as obras líricas “São poesias de poucas linhas. Toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho. Isso se deduz do que já foi dito, e será ainda explicitado adiante.” (STEIGER, 1997, p. 28)

Poe (1950) apresenta as seguintes ponderações: “Podemos prosseguir na leitura, de uma composição em prosa, pela natureza própria da prosa, por muito mais tempo de que podemos perseverar, com aproveitamento, na leitura de um poema. Este último, se verdadeiramente fiel aos anseios do sentimento poético, induz a uma exaltação da alma que não pode durar muito. Todas as excitações agudas são necessariamente efêmeras. Dessarte, um longo poema é um paradoxo.” (POE, 1950, p. 284). Poe se refere, neste comentário, ao poema lírico.

subordinação requer uma maior elaboração mental, as relações causais, condicionais, finais, concessivas pressupõem um raciocínio lógico e conectante. Justamente onde comparecem tais conjunções, o clima lírico se desmancha. (...) As orações independentes e as coordenadas da parataxe correspondem melhor ao fluxo da disposição afetiva. (CUNHA, 1976, p. 105)

Um texto contendo os fenômenos referidos é um texto do qual se diz que é lírico e tem poesia.

Por extensão, guardadas as diferenças, se diz também que possui poesia todo e qualquer objeto artístico, - realizado por quaisquer outros suportes que não a língua, - assemelhado a esse universo criativo, perceptivo, intuitivo, produzido pelos fenômenos estilísticos do gênero lírico.

Por extensão, diga-se, também, que os fenômenos estilísticos constitutivos do lírico, quando utilizados no épico e no dramático, acentuam o caráter estético intuitivo, poético, no interior desses outros gêneros literários.

Muitas inovações estéticas que deram mais literariedade ao romance e às peças teatrais, sobretudo a partir do modernismo, relacionam-se à utilização de elementos próprios do lírico no interior do épico e do dramático.

Certamente que o caráter estético, artístico, de uma obra literária, reiteremos, não depende apenas do uso dos fenômenos estilísticos da lírica, e nem mesmo o lírico depende apenas dos fenômenos estilísticos relacionados por Steiger (1997) para produzi-lo.

Bakhtin (2015) acentua bem isso quando demonstra que no romance, o caráter artístico também pode depender do uso que se faz, em sua composição, dos discursos cotidianos em situação dialógica, tanto que a forma romanesca se renova, segundo ele, com Dostoiévsky, justamente quando o romancista altera a tradição herdada do romance homofônico, utilizando a heterogeneidade discursiva dos personagens de forma imiscível, e, deste modo, criando uma nova forma literária que é o romance polifônico.

Com essas categorias do dialogismo e da heterogeneidade discursiva, Bakhtin estabelece também sua inovadora separação entre os gêneros lírico e épico, quando afirma que:

Em uma obra de poesia, a linguagem se realiza como indubitável, indiscutível e abrangente. Tudo o que vê, compreende e pensa o poeta, ele vê, compreende e pensa pelos olhos de uma determinada linguagem, em suas formas internas, e para a sua expressão não há nada que suscite a necessidade de ajuda da linguagem do outro, alheia. A linguagem de um gênero poético é um *universo ptolomaico* único e singular, fora do qual nada existe e nada é necessário. A ideia de uma pluralidade de universos de linguagens, igualmente assimilados e expressivos, é organicamente inacessível. (BAKHTIN, 2015, p. 60)

O gênero do poema lírico, aí denominado de “gênero poético”, como se vê, situa-se, para Bakhtin, no polo oposto do gênero do romance por ser construído pela homogeneidade do discurso e não pela heterogeneidade, com a ressalva de que no romance a homodiscursividade resulta da redução do heterodiscurso social ao ponto de vista do narrador, que assim o torna *miscível*, sem propriamente omiti-lo, e no poema lírico o heterodiscurso é omitido, ou suspenso convencionalmente para que se obtenha o *estilo poético*, de vez que o poeta se interessa pela palavra não para expressar argumentos, ideias, mas para obter imagens.

Essa novidade que o estudioso russo introduz na compreensão do caráter do gênero lírico, separando-o do romanesco, está em íntima conexão com as inovações linguísticas produzidas pelo poeta em seu texto com os diversos recursos oferecidos pela língua, que ele chama de “tesouros da língua” (BAKHTIN, 2015, p. 50) de vez que elas não dependem da prática discursiva cotidiana, como se dá na composição do romance.

Convém, entretanto, antes de avançar, reter a noção de que os gêneros, para Bakhtin, são, antes de tudo, enunciados típicos e, por conseguinte, estão relacionados ao nível discursivo da língua, a que servem de suporte, e não ao seu nível estrutural, e devem ser considerados em função dos três aspectos que o integram: o tema, ou conteúdo; o estilo, ou as escolhas linguísticas, e a composição, ou a organização de seus elementos constitutivos, e ainda que, por estarem associados aos diversos setores da atividade humana, permitem às pessoas o exercício da comunicação interativa.

Como as noções de estilo e estilística terão um capítulo em separado, e a noção de tema como ideias motivadoras subjacentes aos poemas será demonstrada nas análises dos poemas, faz-se necessário, antes de encerrar este item do primeiro capítulo, desenvolver a noção de composição, até porque Bakhtin (2006) considera que os enunciados produzidos por cada campo da atividade humana – devemos pensar aqui na atividade do artista da literatura – “...refletem as condições específicas e as finalidades de cada campo, não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua *mas, acima de tudo, por sua construção composicional*. – grifo nosso.” (BAKHTIN, 2006, p. 61)

Diz Bakhtin (2006) que a construção composicional é rígida em gêneros de variados campos da atividade humana, mas no campo da literatura *stricto sensu*, que é o campo da atividade estética, ela é maleável, flexível, tornando-se, por esse motivo, um aspecto caracterizador vital da criação literária.

Na conclusão de seu estudo da poética do romance de Dostoiévsky, ao valorizar as descobertas composicionais deste romancista, o estudioso russo dilata o alcance desse elemento constitutivo do gênero para além do modelo narrativo criado pelo romancista, ao afirmar que suas experiências composicionais ultrapassaram os limites do gênero romanesco herdado da tradição, atingindo todas as artes e todos os outros gêneros associáveis ao romance.¹⁸

A possibilidade de estender as teorias de Bakhtin (2006), motivadas que foram, em grande parte, por seus estudos sobre as descobertas estilísticas de Dostoiévsky, ao campo de estudos do poema lírico, se encontra, portanto, respaldada em suas próprias afirmações.

Essa possibilidade de estendê-las já foi realizada, por exemplo, quando utilizamos as suas reflexões sobre a situação do gênero carta particular no interior romance para explicar a situação desse mesmo gênero no poema lírico.

Esclareçamos ainda que o próprio Bakhtin, adiantando-se a uma compreensão equivocada de seu entusiasmo pela arte polifônica - do qual necessariamente não precisamos compartilhar para usar seus conceitos - escreveu, após fazer ponderações sobre a forte influência, no Ocidente, da novidade do modo de fazer narrativas criado por Dostoiévski.

Significa isso, porém, que uma vez descoberto, o romance polifônico suprime as formas monológicas do romance como obsoletas e desnecessárias? Não, evidentemente. Ao nascer, um novo gênero nunca suprime nem substitui quaisquer gêneros já existentes. Qualquer gênero novo nada mais faz que completar os velhos, apenas amplia o círculo de gêneros já existentes. Ora, cada gênero tem seu campo predominante de existência em relação ao qual é insubstituível. (BAKHTIN, 2005, p. 273-274)

Vale ressaltar que, para os formalistas russos, a ideia de *composição*, no sentido de elaboração de uma forma, como dado estético significativo do romance, era também um tema importante, como se pode ler neste excerto de Chklovsky, *apud* Eikhenbaum (1971).

Confunde-se geralmente a noção de trama com a descrição de acontecimentos, com o que convencionalmente eu proponho chamar de fábula. Na verdade, a fábula não é mais que um material que serve à construção da trama. Assim a trama de *Eugênio Oneguín* não é o romance do herói com Tatiana, mas a elaboração desta fábula dentro de uma trama, realizado com a ajuda de digressões intercaladas... As formas artísticas se explicam por sua necessidade estética, e não por uma motivação exterior tomada emprestada da vida prática. Quando o artista torna lenta a ação do romance, não ao introduzir os rivais, mas deslocando os capítulos, ele nos mostra assim as leis

¹⁸ Diz Bakhtin: “Consideramos a criação do romance polifônico um grande avanço não só na evolução da prosa ficcional do romance, ou seja, de todos os gêneros que se desenvolvem na órbita do romance, mas, generalizando, também na evolução do *pensamento artístico* da humanidade. Parece-nos que se pode falar francamente de um *pensamento artístico polifônico* de tipo especial que ultrapassa os limites do gênero romanesco. (BAKHTIN, 2005, p.273)

estéticas sobre as quais repousam dois procedimentos de *composição*. – grifo nosso.” (EIKHENBAUM, 1971, p. 22)

Eikhenbaum (1971) afirma ainda, em seu ensaio de apresentação da teoria do Método Formal, no qual se encontra a citação de Chklovsky, terem sido os formalistas russos, grupo ao qual ele pertencia, os descobridores deste aspecto estético do gênero romanesco: “Definimos a diferença que existe entre a noção da trama como *construção* – grifo nosso - e a noção de fábula como material; descobrimos os processos específicos da *composição* - grifo nosso - da trama; (...)” (EIKHENBAUM, 1971, p. 22)

Retomemos a afirmativa de Bakhtin (2006) que considera *acima de tudo a construção composicional* (BAKHTIN, 2006, p. 261) como o elemento mais importante dos três que são constitutivos de todos os gêneros do discurso, a saber: tema, estilo e composição.

Ao valorizar deste modo a composição, ele está, entre outras coisas, chamando a nossa atenção para o fato de o gênero implicar a construção de uma forma, tal como ele a viu e realçou em Dostoiévsky.

Em suas análises, a categoria da *composição* aparece referida como elemento importante da estrutura romanesca no título do capítulo *Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévsky*, pertencente à obra *Problemas da poética de Dostoiévsky* (2005), todavia, mesmo que se refira, neste passo, ao romance, insistamos, muito se aprenderá sobre ela, se a estudarmos nesta passagem de suas reflexões, para ser relacionado à teoria do poema, de vez que a composição é um dado comum a todos os gêneros.

Examinando esse capítulo, é possível extrair de sua leitura a noção geral de que o artista da literatura, independentemente de ser poeta ou prosador, é um organizador, um compositor de elementos cujo resultado é a obra. A composição é, por conseguinte, uma ação e uma forma.

Examinemos com mais detalhes esse duplo aspecto da composição que faz dela um processo e um objeto resultante.

Os elementos composicionais são de variadas procedências. No caso dos romances de Dostoiévsky, por exemplo, Bakhtin reconhece que na composição do gênero novo do romance polifônico, além da heterogeneidade imiscível do discurso, operam, por exemplo, o recurso da técnica da maiêutica do diálogo platônico, o humor, a ironia da sátira menipeia e a abordagem carnavalesca, que é possível encontrar em Rabelais, etc.

Bakhtin estudou também as personagens, o estilo, o tempo, o espaço, porque todos esses elementos participam da construção do romance, todavia somente podem ser considerados composicionais se deles resultar uma composição – no sentido também de

objeto já composto – que, ao cabo de um processo organizativo, implicará o surgimento da forma reconhecível como o gênero do romance e do poema lírico, por exemplo, daí que, no final das contas, a composição também estará subordinada à confecção do gênero como forma, razão pela qual, deveremos admitir, com o estudioso russo, que não somente não existe discurso fora do gênero, como também não existem composição e estilo fora dele.

A composição, assim entendida como a elaboração pessoal de formas, no sentido de algo que se concretiza em um formato, por ser um elemento essencial do processo criador da arte em geral, é similar, respeitadas as diferenças de linguagem, ao que se chama de montagem na narrativa cinematográfica.

No cinema, antes da montagem, os acontecimentos captados pelas imagens nos fotogramas, se assemelham às palavras existentes na dimensão do paradigma linguístico antecedentes aos sintagmas da frase e seus desdobramentos, dos quais resultam, afinal, o texto completo da obra.

Sem o ato da composição (montagem), os fotogramas isolados não se realizam na totalidade que é a obra cinematográfica, igualmente os elementos estruturais da língua, que, sem o ato da fala, não se materializam, ou o discurso, que não existe sem o enunciado. Por outras palavras, não existem nem o sentido, como ideologia, ponto de vista, visão de mundo, presente na relação interativa dos interlocutores em sua comunicação diária, nem a obra literária, em que o sentido é utilizado esteticamente de acordo com as particularidades do gênero do romance e do gênero do poema lírico.

Ao que tudo indica, a composição, para Bakhtin, é o elemento mais importante dos gêneros discursivos também por conta de que o discurso, naquele sentido em que o discurso sendo o oposto da *langue*, - não devemos esquecer que ele usa a expressão gêneros do discurso e não gêneros do enunciado, ou da língua – constitui-se no elemento da linguagem que produz a necessidade do enunciado (gênero). O discurso não existe se não for composto, veiculado pelo enunciado, mas essa relação é de mão dupla: a composição como ato e forma não existe sem o discurso e vice-versa.

Dito de outro modo, o discurso exige o enunciado, porque é somente no interior do enunciado que se pode organizar aquilo que interessa à comunicação diária dos falantes e, por extensão, sendo a língua a matéria prima da arte literária, organizar os objetos estéticos denominados de romance e poema lírico.

O enunciado é, portanto, o momento em que objetivamente se dá o ato da composição, e nele localizaremos, ao ser concluído, a composição naquele sentido de “forma mais ou menos estável” (BAKHTIN, 2006, p. 261), que é o gênero.

A composição, no enunciado típico que denominamos gênero, organiza tanto o ato da comunicação diária entre os usuários da língua quanto organiza, na literatura, a construção do efeito estético, quando ela é algo mais do que uma organização dos comunicados práticos, de vez que também produz, pelo desvio do uso diário da linguagem, em sentido amplo, o estilo poético.

A composição que organiza a linguagem para que nela se abrigue o discurso, no momento dos atos da fala cotidiana, dentro de formações que são os gêneros práticos: cartas, memorandos, ofícios, ordens do dia, despachos jurídicos, etc., interessa apenas no limite que Bakhtin estabeleceu quando distinguiu gêneros simples de complexos, não obstante serem suas reflexões sobre isso muito importantes para os estudiosos da linguagem não literária.

A composição que nos interessa amplamente é aquela que organiza os elementos estruturais e discursivos da língua, e da linguagem em geral, considerando-os como instrumentos de que dispõe o poeta e o narrador para fazer as suas escolhas e montar a obra literária, - personagens, tempo, espaço, discurso, fonemas, morfemas, unidades lexicais, possibilidades sintáticas, estrofe, ritmo, métrica, cartas, memorandos, etc., - na perspectiva de elaborar o aspecto estético da obra.

Sem a composição entendida como o ato de compor, não se obtém a noção da obra como processo criativo de caráter estético, ou daquela formação mais ou menos estável denominada gênero literário que inocula a palavra no discurso na perspectiva do desvio de sentido - caso das obras esteticamente construídas - que o escritor pretende-lhe imprimir, de onde decorre a importância vital de entender a composição, não somente como um produto, mas, também, como um processo.

A noção de que a composição é também um produto do ato de compor pode ser deduzida da afirmação que diz ser o gênero uma *formação mais ou menos estável* (BAKHTIN, 2006, p. 361), isto é, um produto de algum modo acabado, mesmo que de forma datada, temporária, e prova que Bakhtin (2006) não negligencia a composição como uma forma no sentido de formato, ou fôrma, com prefere dizer Moisés (1970).

Esse entendimento da composição, como produto do ato de compor, pressupõe, em certo limite, a existência de um molde, ou organização, que ele estudará do ponto de vista do discurso, visando explicar o modo diferente de ele ser utilizado no poema lírico e na prosa romanesca.

Convém notar que o modo de Bakhtin enfocar preferentemente a língua (*langue*) na perspectiva do discurso ao longo de suas reflexões não se transformará no estabelecimento de uma hierarquia. Ele utilizará constantemente, de maneira explícita, ou implícita, as noções de

monodiscurso e heterodiscurso, de monologia e dialogia, de homofonia e polifonia, ou como elementos específicos a separar os gêneros da prosa dos gêneros poéticos, ou ainda para demarcar o território do seu modelo de estudo estilístico, que denominará de sociológico, por estar centrado no *discurso* e não na *langue*, como veremos mais especificamente no capítulo pertinente ao conceito de estilística.

Estamos chamando a atenção para isso porque, como o poema lírico é um gênero, ele possui uma forma mais ou menos estável e elementos composicionais a ser organizados à semelhança do romance, e, também, como o romance, variedades em suas infinitas possibilidades de mescla. Variedades que, ao surgirem, influenciam os contornos dos outros gêneros, de vez que cada resultado, uma vez cristalizado, passa a ser, depois de definido historicamente, um elemento a mais a ser levado em conta na atividade composicional dos poetas.

Vale ler, em reforço ao que se tem dito sobre a importância da composição nas formações denominadas gênero em literatura, o que escreveu Merquior (1976) sobre elas, ao tratar dos estilos literários históricos.

A atenção aos estilos históricos não deve induzir à negligência dos elementos transepocais da literatura. Assim, a história, positiva e fecunda, dos estilos não tem por que ignorar a lição da história, por exemplo, dos *topoi* ou dos *gêneros*, a que eruditos do porte de E.R. Curtius e H. R. Jauss deram contribuições do mais alto valor. A história do estilo se superpõe e não se substitui, à da tópica e do gênero. E principalmente não deve ela, caindo presa de qualquer mística historicista, esquecer o que um poeta como T. S. Eliot, ou um crítico como N. Frye não esqueceram: que a literatura é quase sempre, a cada instante de sua história, o sistema total das obras literárias de todos os tempos, ou pelo menos, de uma determinada cultura e de suas relações com outras. Literatura é profundamente, *tradição* - e tradição é o que ultrapassa, sem anular, a singularidade de cada momento histórico. (MERQUIOR, 1976, p. 42)

Certamente existe algo na composição de um soneto, por exemplo, que deriva do fato de ele ser um objeto de palavras produzido cuja forma é rigorosamente fixa, isto é, catorze versos, distribuídos, ou não, em quatro estrofes, caso em que estaremos usando o termo composição novamente no sentido de fôrma, como disse Moisés (1970), ou, então, no sentido de uma moldura, como disse Auerbach (2013)¹⁹ ao tratar da origem do gênero novela, ou

¹⁹ O texto de Auerbach (2013) sobre o assunto está no primeiro parágrafo do primeiro capítulo de sua obra sobre a origem da novela (romance), e intitula-se justamente “Moldura”. O sentido dessa palavra, por conta de seu uso na pintura, é o de uma determinação, um contorno pré-existente que enforma, circunscreve o texto, determinando-lhe alguns de seus aspectos: “A novela como narrativa com moldura veio do Oriente; na Idade Média a moldura tornou-se questão primordial, contendo as considerações filosóficas, a doutrina; a novela era suplemento ilustrativo, *exemplum*.” (AUERBACH, 2013, p. 21)

romance, e que, portanto, a composição no sentido de ação de compor muitas vezes está intimamente associada aos elementos estruturantes do objeto estético como produto, como forma que a antecede. O poeta parte inclusive deste parâmetro para inovar e, enfim, se tem realmente intimidade com o seu ofício, é essa tradição que também alimenta e instiga sua criatividade.

Devemos estender essa noção a todos os elementos que os poetas mobilizam para compor seus textos artísticos, pois eles não se limitam aos componentes do enunciado linguístico, uma vez que estrofe, rima, ritmo, verso, métrica, ritmo, etc., são elementos de composição, em certa medida tão cristalizados como os fonemas, por exemplo, com os quais eles constroem, há mais de dois mil anos, os seus objetos de arte.

Resumindo, romancistas e poetas são, nos limites em que estamos tratando do assunto, antes de tudo, artistas que operam composições determinadas no campo da atividade humana denominada literatura, que têm o seu discurso estético introduzido no tecido social, pelo enunciado típico do gênero do romance e do poema, ou, dito à maneira de Bakhtin (2006), têm a palavra inoculada no projeto discursivo do poeta pelo gênero.

Há, no entanto, um importante detalhe, relativamente àquilo que se comunica no enunciado específico chamado gênero do poema lírico, a ser ressaltado, a saber: que não é o discurso em seu sentido prático, ideológico que a obra de arte, naquilo que tem de especificamente artístico, comunica, mas o discurso em seu sentido estético, de vez que o efeito estético é também um tipo de discurso, e isso precisa ser esclarecido, todavia, vamos fazê-lo no item seguinte em que trataremos do discurso poético.

1.2 Discurso poético

O discurso poético é um fenômeno que pode ser abordado tanto pelos analistas do discurso quanto pelos analistas da literatura, como isso implica métodos diferentes de análise e formas diferentes de ver aquilo é comunicado pelo texto literário, se faz necessário explicar os dois enfoques.

Vamos fazer isso também porque o discurso é um elemento importante para definir o estilo poético, pois ele pode nos oferecer um suporte privilegiado para entender em que limites a língua pode produzir o efeito estético e, com ele, poderemos inclusive esclarecer melhor o motivo de Bakhtin (2006) ter considerado a poesia e a prosa não só gêneros discursivos, mas gêneros que se distinguem pelo modo de utilização do discurso.

Assim fazendo agregaremos mais dados para ampliar o conhecimento do nosso objeto de estudo, ou seja, os poemas de Max Martins.

O nosso interesse por uma reflexão sobre o uso da noção de discurso também se relaciona ao fato de que a entrada do termo nos estudos estilísticos é recente e ele ganhou grande destaque nas análises estilísticas. Conforme diz Silva (2005):

“Nos últimos anos o termo “discurso” adquiriu uma crescente relevância nos estudos linguísticos e, correlatamente, nos estudos literários. Como nalguns autores, o conceito de discurso coincide com o conceito de texto ou se relaciona estreitamente com este, torna-se necessário clarificar os usos mais importantes no domínio dos estudos linguísticos, literários e semióticos, daquele termo, cuja fluidez semântica pode ocasionar equívocos.” (SILVA, 2005, p. 568)

Vamos iniciar nossas considerações expondo e comentando a posição de Maingueneau (2006), seguida de uma exemplificação de análise discursiva do texto poético produzida por Barros (2005).

Em que pese serem estudiosos do discurso de abordagem diferentes, ambos tratam o discurso na literatura de um modo diverso daquele praticado por Bakhtin, que será sintetizado ao final do item.

1.2.1 A compreensão das análises discursivas

Dominique Maingueneau tem demonstrado grande interesse pelo estudo do texto literário. Para ele, abordar este objeto não é uma exclusividade dos métodos de análise típicos do campo da literatura, por ser a obra literária uma forma de expressão da linguagem similar a tantas outras, razão pela qual reivindica, como estudioso da linguagem, o direito de a análise do discurso abordá-la com seus procedimentos próprios.

Os termos em que ele se opõe à exclusividade merecem reflexão porque nos ajudarão a esclarecer o caráter da crítica dos que praticam análises estético-estilísticas às pretensões da análise do discurso em abordar o texto literário, tal como a enuncia Maingueneau (2010).

Maingueneau (2010), em artigo publicado na revista *Linguagem*, nº 13, da UFSCAR, ao referir-se em que aspectos diverge dos estudiosos da literatura, expõe seu ponto de vista nos seguintes termos:

A pergunta que se refere à natureza das relações entre análise do discurso e literatura põe-se com acuidade específica, dado que a maior parte dos especialistas de literatura julga, ao mesmo tempo, ilegítimo e ineficiente utilizar o recurso de

problemáticas da análise do discurso no seu domínio de estudo. Isso se deve, sem dúvida, em parte às pressuposições herdadas da estética romântica, que opunha literatura ao resto das outras produções discursivas de uma sociedade. Haveria, por um lado, os enunciados “transitivos”, que teriam finalidade fora deles mesmos e, por outro lado, as obras verdadeiras, “intransitivas”, “autotéticas”, as da literatura, que teriam suas finalidades em si mesmas. (MAINGUENEAU, 2010, p. 2)

A noção de que a obra de arte é o *bom em si*²⁰, ou é um objeto que não se presta a uma finalidade prática, ou, ainda, não é um instrumento para atingir um fim que se encontra fora dela mesma, referida no excerto, deriva da estética kantiana, e serve para demonstrar a diferença entre o conhecimento estético de um lado e o científico e o moral, de outro, considerando que o primeiro visa a um fim em si mesmo por oferecer uma experiência intuitiva, sensorial das coisas, enquanto os dois últimos visam a um fim prático, portanto a um objetivo fora deles próprios, porque, respectivamente: descrevem os mecanismos dos fenômenos e prescrevem o comportamento humano.

Nessa perspectiva, ler um poema, ver uma pintura, ouvir uma música é experimentar algo intuitivamente e não absorver algo pelo conceito, pela explicação, pela prescrição.

É este aspecto da obra literária que Maingueneau (2010) denomina “enunciado autotético” e “intransitivo”, ou as “obras verdadeiras”, isto é, as obras literárias propriamente ditas, noção que fundamenta sua recusa a aceitar que a Análise do Discurso considere o enunciado literário, em sua especificidade, deixemos claro, como um enunciado igual a todos os outros e, por isso mesmo, passível de ser analisado pela abordagem discursiva tal como se analisa, por exemplo, um enunciado produzido na esfera do jornalismo, das ciências sociais, etc.

Se observarmos a produção da análise literária no século XX e neste início do século XXI, facilmente concluiremos que essa noção da arte como um fim em si nunca foi impedimento para que as obras de arte, em nosso caso as literárias, fossem objeto de estudo de métodos como o sociológico, o linguístico, para citar apenas dois exemplos. As abordagens

²⁰ Afirma Kant (1995) que “*Bom é o que apraz mediante a razão pelo simples conceito. Denominamos bom para (o útil) algo que apraz somente como meio, outra coisa, porém, que apraz por si mesma, denominamos bom em si. Em ambos está contido o conceito de um fim, portanto a relação da razão ao (pelo menos possível) querer. Consequentemente uma complacência na existência de um objeto ou de uma ação, isto é, um interesse qualquer. Para considerar algo bom preciso saber sempre que tipo de coisa o objeto deva ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar nele beleza não o necessito. Flores, desenhos livres, linhas entrelaçadas sem intenção sob o nome de folhagem não significam nada, não dependem de nenhum conceito determinado e, contudo, aprazem. A complacência no belo tem que depender da reflexão sobre um objeto que conduz a um conceito qualquer (sem determinar qual) e desta maneira distingue-se também do agradável, que assenta inteiramente na sensação.*” (KANT, 1995, p. 52)

culturais que investigam hoje, nos romances e nos poemas, as questões de gênero e de etnia, por exemplo, são outra prova atualíssima disso.

A noção filosófica da gratuidade da arte nunca esteve em condições de suplantar as abordagens de outro tipo. Menos que inibir outras abordagens, ela tem servido para nos explicar a natureza estética dos objetos artísticos, permitindo-nos compreender o modo como o poeta utiliza a palavra, destituindo-a de sua praticidade, para assim criar o estilo poético, ou gerar o conhecimento estético, oposto ao noético.

Croce²¹ (2001) filiado à estética romântica, e um dos maiores expoentes da defesa do conceito de arte como intuição, que escreveu suas obras entre o final do século XIX e o final da primeira metade do século XX, por exemplo, jamais negou que a obra literária contivesse elementos culturais, sociais, históricos, morais, políticos, concomitantemente aos estéticos, o que ele nega é que, excetuados os estéticos, os demais elementos possam fazer uma obra ser literária, ou serem elementos produtores de literariedade (poeticidade), o que faz isso, é antes um modo peculiar de apresentá-los, um modo criativo de trabalhar a linguagem capaz de proporcionar uma experiência intuitiva e não conceitual como teremos oportunidade de verificar nos poemas de Max Martins quando os analisarmos estilisticamente.

Ao que tudo indica, a oposição dos estudiosos da literatura às pretensões dos estudiosos do discurso parece derivar do fato de os primeiros entenderem que esse modo de estudá-la não concebe a literatura como arte, e de bem saberem que essa especificidade do discurso literário somente será explicável se levarmos em conta aquilo que denominamos a intransitividade do signo.

Mas a oposição entre as duas pretensões analíticas poderá ser desfeita se entendermos que na obra de arte convivem elementos “transitivos” e “intransitivos”, e que cada um deve ser, portanto, abordado por métodos que lhes sejam pertinentes.

Os elementos “transitivos” seriam seus componentes históricos, sociais, culturais, morais, e os “intransitivos” seriam seus componentes estéticos.

Os primeiros podem ser, por uma razão epistemologicamente defensável, da alçada das ciências sociais e humanas, os segundos, pelo mesmo motivo epistemológico, pertencem

²¹ Nas palavras de Croce (2001): “O conhecimento conceitual em sua forma pura, que é filosófica, é sempre realista, visando a estabelecer a realidade em face da irrealidade, ou reduzir a irrealidade, incluindo-a na realidade como momento subordinado da própria realidade. Mas intuição significa precisamente, indistinção de realidade e irrealidade, a imagem em seu valor de mera imagem, a idealidade pura da imagem; e ao comparar o conhecimento intuitivo ou sensível ao conhecimento conceitual ou inteligível, a estética à noética, visa-se a reivindicar a autonomia desta forma de conhecimento mais simples e elementar, que foi comparada ao sonho (ao sonho, bem entendido, não ao sono) da vida teórica, relativamente a qual a filosofia seria a vigília.” (CROCE, 2001, p. 41)

ao domínio investigativo da filosofia, da estética, ou até das ciências sociais e humanas quando elas participam da análise para servir de auxiliares à explicação do estético, como é o caso, por exemplo, dos estudos de Merleau-Ponty sobre a psicologia da percepção nas obras de arte²².

No campo dos estudos literários são diversas as obras que se referem às funções da literatura. Este assunto migrou da esfera filosófica pertinente às reflexões estéticas para a esfera da teoria literária.

Nas obras em que ele é abordado, datadas de um período anterior ao da presença da análise do discurso e das investigações filosóficas sobre o estatuto epistemológico da linguagem literária, encontramos a função estética registrada ao lado de outras mais, como, por exemplo: a de evasão, de engajamento, etc., o que demonstra ser, de longa data, ponto pacífico para os estudiosos da literatura, a noção da convivência de múltiplas funções nos textos literários²³.

A intransigência dos estudiosos da literatura a que se refere Maingueneau (2010) é, portanto, um fato mais recente que deve ser associado às reflexões dos estudiosos da linguagem produzidas a partir da segunda metade do século XX, porque ocorre justamente quando alguns setores do estudo da linguagem passam a abordar o texto e o discurso.

Esse fato parece, em certa medida, ser um ato reativo ao fato de os analistas do discurso em geral, ou dos estudiosos do sentido no interior da linguagem, descurarem do caráter artístico das obras, e até negarem a existência da literatura, como se pode ler, por exemplo, no texto de Searle (2002), intitulado *O Estatuto Lógico do Discurso Ficcional*, originalmente publicado em 1979, em que ele confina o sentido da arte literária aos limites do

²² Escreve Merleau-Ponty que “O que aprendemos de fato ao considerar o mundo da percepção? Aprendemos que nesse mundo é impossível separar as coisas de sua maneira de aparecer. Decerto, quando defino a mesa de acordo com o dicionário – prancha horizontal sustentada por três ou quatro suportes e sobre a qual se pode comer, escrever, etc. – posso ter o sentimento de atingir como que a essência da mesa e me desinteresso de todos os outros atributos que podem acompanhá-la, forma dos pés, estilo das molduras, etc., mas isto não é perceber, é definir. Quando, pelo contrário, percebo uma mesa, não me desinteresso da maneira como ela cumpre sua função de mesa, e o que me interessa é a *maneira*, a cada vez singular, com que ela sustenta o tampo, é o movimento único desde os pés até o tampo, que ela opõe aos pés, e que torna cada mesa distinta de todas as outras. Aqui não há detalhe que seja insignificante – fibra da madeira, forma dos pés, a própria cor, idade da madeira, riscos ou arranhões que marcam essa idade – e a significação da “mesa” só me interessa na medida em que emerge de todos os “detalhes” que encarnam sua modalidade presente. Ora, se sigo a escola da percepção, encontro-me pronto para compreender a obra de arte, porque esta é também uma totalidade tangível na qual a significação não é livre, mas ligada, escrava de todos os signos, de todos os detalhes que a manifestam para mim, de maneira que, tal como a coisa percebida, a obra de arte é vista e ouvida e nenhuma definição, nenhuma análise ulterior, por mais preciosa que possa ser posteriormente e para fazer o inventários dessa experiência, conseguiria substituir a experiência perceptiva e direta que tive com relação a ela.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 56-57)

²³ Cite-se a este propósito Castagnino (1966), que deixa claro ser possível analisar o *estético* em separado das outras funções da literatura: Nos capítulos seguintes esboçarei cinco respostas à pergunta *o que é a literatura?* que a entendem, sucessivamente, como sinfronismo, função lúdica, evasão, compromisso e ânsia de imortalidade.” (CASTAGNINO, 1966, p. 24) A função lúdica, neste autor, corresponde à estética.

que Wittgenstein, *apud* Silva (2006), denomina de “semelhança de família”, concluindo que é impossível localizar nos textos chamados literários aquilo que os estudiosos das obras literárias dizem ser a literatura²⁴.

Quanto à posição de Maingueneau (2010) esclareçamos, para que se evitem mal entendidos, que a diferença entre textos “transitivos” e “intransitivos” por ele referida, jamais fez com que defendesse a tese de que o aspecto estético-estilístico de um texto residisse em seu conteúdo ou sociológico, ou cultural, ou moral, ou histórico, ou no uso da língua em seu aspecto prático da comunicação diária.

A prova disso está no texto em que brevemente comenta sua relação com a literatura, publicado por Brait, em 2010, na obra *Literatura e Outras Linguagens*.

Neste curto depoimento, abaixo transcrito, ele sugere a abordagem que lhe parece mais adequada ao estatuto da obra literária, apesar de que a “especificidade” que atribui a ela não seja aquela que implica o seu caráter estético.

Tenho me esforçado para desenvolver, sobretudo depois dos anos 1990, uma análise discursiva do discurso literário que seja um ramo de pleno direito da análise do discurso. Entretanto, essa integração da literatura ao campo do discurso não deve ser feita sem levar em conta sua especificidade: uma boa teoria do discurso é uma teoria da sua diversidade irreduzível. É com esse espírito que me parece produtivo integrar a literatura ao que chamo de *discursos constituintes*, ao lado da religião, da filosofia ou da ciência, ou mesmo de discursos que têm elevada autoridade numa sociedade, na medida em que se autorizam a partir de uma instância transcendente. (MAINGUENEAU, 2015, p.30)

Enfim, caso se defina de antemão o propósito do analista, a obra literária poderá ser estudada tanto pelo enfoque discursivo da análise do discurso, quando a intenção for descrever o processo de geração de sentido no enunciado, ou proceder à sua tipificação para situá-lo entre outros *discursos constituintes*²⁵; quanto pelo enfoque discursivo da análise estilística, tal como a sugere, inclusive, Bakhtin (2006), se a intenção for explicar os

²⁴ Ao escrever sobre o que comumente se pensa ser literatura, Searle (2002) diz que as razões pelas quais não é possível estudá-la reside em que “... não há nenhum traço, ou conjunto de traços que todas as obras literárias tivessem em comum e pudessem constituir condições necessárias e suficientes para que algo fosse uma obra literária. Para usar a terminologia de Wittgenstein, a noção de literatura é uma noção por semelhança de família. (...) Em termos aproximados, cabe ao leitor decidir se uma obra é literária, cabe ao autor decidir se ela é uma obra de ficção.” (2002, p. 97). A opinião de Searle, que Silva (2005, p. 16-17.) diz ser secundada por Greimas e Todorov, ao negar a existência da literatura, é instigante porque nos motiva a refletir, e, assim, melhor fundamentar, no campo da filosofia da linguagem, o estatuto existencial do nosso objeto de estudo, mas isso somente pode ser tratado em uma longa reflexão que não cabe nos limites da tese, deste modo, para a contestação de seu entendimento, remeto o leitor à argumentação de Silva (2005), que o contesta.

²⁵ Para uma exposição mais circunstanciada da noção de *discurso constituinte*, remeto o leitor interessado a leitura do artigo de MAINGUENEAU, Dominique. *Além da paratopia*, in NAVARRO, Pedro (org.). *O Discurso nos domínios da linguagem e da história*. Editora Claraluz. São Carlos: 2008.

mecanismos composicionais de organização da expressividade e da literariedade ou poeticidade determinados pelos gêneros literários.

Acrescente-se ainda, como argumento de suporte à tese de que nos gêneros literários o discurso deve ser abordado em sua dimensão intransitiva, isto é, de modo especificamente estético, o ponto de vista de Bakhtin (2015) que se refere à exclusão do heterodiscurso do campo composicional do poema lírico, naquele momento em que o poeta realiza a construção do estilo poético.

Um exemplo de análise discursiva de poema, diferente da proposta por Maingueneau (2015), fundada na explicação do processo de organização do sentido ideológico do enunciado, que pode ajudar a esclarecer os limites das possibilidades de sua aplicação na abordagem da obra literária fora do âmbito estético-estilístico, é a que fez Barros (2005) ao estudar o poema *A Galinha*²⁶ da autoria de Luís Henrique, Sérgio Bardotti e Chico Buarque de Hollanda.

A análise de Barros (2005) é favorecida pelo caráter narrativo do poema. Os versos nos contam a história de uma galinha que, por não conseguir mais produzir ovos, é condenada pelo patrão a virar canja, contra o que se insurge, fugindo da granja para ser feliz, escapando assim de sua condição de operária improdutiva, lançada à vala comum dos descartados.

Nesse estudo, Barros (2005)²⁷ utiliza as categorias dos três níveis de produção do sentido da análise do discurso de orientação francesa, a saber: o fundamental, o narrativo e o discursivo para demonstrar o percurso gerativo do sentido, o que não seria possível fazer se o

²⁶ Eis o poema: “Todo ovo/que eu choco/me toco/de novo./Todo ovo/é a clara/é a cara/do vovô./Mas fiquei bloqueada/e agora/de noite/só sonho gemada./A escassa produção/alarma o patrão./As galinhas sérias/jamais tiram férias./”estás velha/te perdoo/tu ficas na granja/em forma de canja”/. Ah!!!/ É esse o meu troco/por anos de choco/dei-lhe uma bicada/e fugi, chocada/quero cantar/na ronda/na crista/da onda/pois um bico a mais/só faz mais feliz/a grande gaiola/do meu país.” (Bardotti, Henrique e Hollanda, *apud* BARROS, 2005, p.189)

²⁷ Nas palavras de Barros (2005): “A noção de percurso gerativo pode ser resumida como segue:

- a) O percurso gerativo vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto; há, assim, enriquecimento e concretização do sentido da etapa mais simples e abstrata à mais complexa e concreta, ou seja, os elementos que se manifestam na superfície do texto estão já “enriquecidos” e “concretizados” e provêm, metodologicamente, de relações semânticas mais simples e abstratas;
- b) São determinadas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser discutida e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis;
- c) A primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, é o nível fundamental e nele a significação se apresenta como uma oposição semântica;
- d) No segundo nível, o narrativo, organiza-se a narrativa do ponto de vista de um sujeito;
- e) Finalmente, a terceira etapa, a mais complexa e concreta, é a discursiva, em que a organização narrativa vai-se tornar discurso, graças aos procedimentos de temporalização, actorialização, tematização e figurativização, que completam o enriquecimento e a concretização semântica já mencionados.” (BARROS, 2005, p.188)

poema, em vez de narrativo, fosse radicalmente lírico, isto é, o registro de uma sucessão de imagens.

O sentido, em seu processo gerativo, explicado por essas categorias, pode ser assim resumido dentro do poema.

No nível fundamental encontramos a oposição semântica básica: dominação x liberdade.

No nível narrativo, vemos como essa oposição é vivenciada pelos actantes galinha e patrão. Nele acompanhamos o processo de relação dos actantes com o seu objeto de desejo. A história que começa apresentando a disjunção entre a galinha e a liberdade, conclui-se pela conjunção entre ambas, de tal modo que temos um texto em que o sentido percorre uma trajetória que vai da disforia à euforia.

A análise também registra, neste momento, o papel e o tipo das sanções decorrentes dos atos da galinha que marcam o percurso do sentido. Dito de um modo geral, acompanhamos, neste nível, os desdobramentos da relação entre os sujeitos dos atos derivados da oposição explicitada no nível fundamental: dominação x liberdade.

No terceiro nível, o discursivo, os fatos vivenciados pelos actantes são contextualizados temporal e espacialmente quando descortinamos, então, o discurso em seu sentido social cotidiano, ou a ligação das ideias dos sujeitos com os campos discursivos – grupos sociais – dos quais procedem as ideias.

Neste nível, os actantes são relacionados com os atores sociais, o texto com o contexto, e vemos, então, desvelado pela análise, que o discurso pode ser assim resumido em seu sentido: a luta do operário por sua libertação em um Brasil que vivia, à época, sob um regime ditatorial.

Tanto Barros (2005), quanto Maingueneau (2015), guardadas as diferenças de seus enfoques analítico-discursivos, como se pode concluir, não estão interessados na obra literária como um corpus esteticamente elaborado, mas como um documento inscrito em uma dada situação social, cultural, histórica que a registra, e com a qual interage, constituindo-a e sendo por ela constituído.

1.2.2 A compreensão estilística

Várias noções correntes no pensamento de Bakhtin serão neste instante retomadas, todavia, agora, elas terão como fio condutor o problema do discurso, e não do gênero, e, assim sendo, apresentarão nuances novas relativamente ao que temos explicado até este momento.

Isso não significa dizer que neste passo não precisaremos tratar em nenhum momento de certos elementos constitutivos do gênero, de vez que são partes de uma totalidade em que o centro gravitacional por ser ora a composição, ora o estilo, ora o discurso, etc., implicam um processo de ampliação que constantemente os renova.

Para introduzi-las vale a pena apresentar as palavras de Cardoso (2019) sobre o assunto, de vez que elas expõem, com precisão e brevidade, os objetivos do estudioso russo, mesmo que não mencionem as categorias analíticas por ele utilizadas.

O discurso literário é uma forma de expressão artística e apresenta, em relação a outras esferas discursivas, traços singulares que precisam ser levados em consideração quando se toma esse discurso como objeto de análise linguística. O discurso literário visa à estética, ultrapassa a simples informação referencial, afasta-se dos discursos cotidianos, busca a atemporalidade e a universalidade, valoriza o ficcional sobre o real.

Quando se tem por objeto de estudo o discurso literário, é preciso entender que a linguagem artística se sobrepõe à linguagem cotidiana e, por mais coloquial que sejam as escolhas de um autor, seu objetivo é mais do que simplesmente transmitir informação. (CARDOSO, 2016, p. 15)

O aspecto mais importante a reter das palavras de Cardoso (2009), extremamente útil daqui por diante, é que o discurso cuja configuração tentaremos fazer com o auxílio das ideias de Bakhtin (2006), é especificamente o das obras de literatura, o qual, para diferenciar do discurso prático da moral, da tecnologia, ou da expressão das necessidades cotidianas, denominaremos de discurso estético cujo objetivo “...é mais do que simplesmente transmitir informação.” (CARDOSO, 2016, p. 15)

Vamos começar recordando que a preocupação em associar intimamente discurso e composição literária na obra de Bakhtin ocorre, sobretudo, por conta de seu interesse maior pela análise do romance, em que o estudo estilístico dos fatos da língua em situação discursiva, isto é, de geração de sentido, é obrigatório por causa do caráter eminentemente dialogal do gênero, exigindo uma abordagem estilística sociológica, diferente daquela que ele denomina de estilística da *langue*, adequada ao poema lírico, que explicaremos mais detidamente ao final deste item.

Sintetizemos os modos de Bakhtin conceber a categoria do discurso.

- a) Para designar o ponto de vista ideológico derivado do campo de atuação dos grupos sociais em confronto que, na obra de Dostoiévsky, correspondem aos *heterodiscursos* utilizados de modo *imiscível*, resultando em uma forma de compor nova que produz a experiência estética na medida em que as narrativas podem ser apreciadas como um

processo de composição, de montagem, cujo resultado é o romance dialógico, polifônico, diferente do romance monológico, homofônico, praticado anteriormente.

- b) Para denominar uma especialização de uso da língua, de vez que se refere ao discurso literário como diferente do filosófico, por exemplo, ou para fazer a diferença entre o discurso romanesco (épico) e o discurso poético (lírico).
- c) Para referir um modo de ser da linguagem humana diverso daquele em que ela é um sistema, uma estrutura, uma virtualidade, isto é, para designar o modo de ser dialogal que surge de seu uso cotidiano, por outras palavras, o modo de ser interativo, escolhido por ele para dar sustentação a todo o arcabouço teórico de suas teses sobre as categorias pertinentes tanto à literatura em si, quanto aos estudos sobre ela, isto é, à poética e à teoria literária.
- d) Para registrar uma especialidade de uso da língua, tal como o discurso jornalístico (publicístico, como Bakhtin prefere dizer), o discurso religioso, o discurso literário, etc.
- e) Para separar nitidamente, em função do modo de uso, o gênero do poema lírico do gênero do romance, de vez que o segundo utiliza o potencial interativo do heterodiscurso para produzir dialogicamente sua organização composicional estética, enquanto o primeiro recusa esse potencial, produzindo sua organização composicional estética a partir dos dados próprios da língua, de seus tesouros internos, criando monologicamente, por essa via, o estilo poético.

Além dessas concepções de discurso, outro dado importante do pensamento bakhtiniano sobre o assunto que aqui devemos retomar, é sua afirmação de que o gênero inocula a palavra no projeto discursivo do sujeito, sendo a palavra escolhida pelo escritor, portanto, com o intuito de produzir o sentido que deseja, dentro de certas condicionantes do próprio gênero, como aquelas de ordem estética, quando se trata dos gêneros poéticos, por exemplo.

Isso significa que, se não levarmos em conta as especificidades do gênero poema lírico e, no gênero, o fato de que – posto em relevo por Bakhtin (2006), também, – a organização composicional tem primazia sobre os seus outros elementos constitutivos, não teremos uma noção clara do discurso literário, de vez que a palavra escolhida pelo escritor de obras literárias para compô-lo está condicionada pelo gênero, disso decorrendo que somente com esses dados poderemos explicar o modo específico com que o autor de poemas líricos a utiliza em suas composições.

É justamente a existência dessa função inoculadora e determinante do gênero, não importa se prático (funcional), ou literário, em relação à palavra, que nos permitirá abordar com propriedade a obra de um poeta com base no estudo do uso que ele faz da língua, descrevendo suas escolhas lexicais e os processos mórficos, fonéticos, sintáticos e semânticos com os quais ele a recria ao elaborar o discurso literário, para que, assim, possamos descobrir e expor a relação vital entre essa criatividade e a poeticidade como um dos componentes do efeito estético, pedra angular do gênero denominado poema lírico.

A concepção analítica de Bakhtin (2006) que permite abordar o fenômeno literário integrando palavra, tema, discurso, gênero e estilo, a partir de um enfoque interativo da língua, é, inclusive, extremamente esclarecedora quando aplicada ao problema da relação entre discursos “transitivos” e “intransitivos”, pois permite que essa relação seja formulada em termos de um procedimento de subordinação dos elementos transitivos (cultura, história, sociedade, etc.) à intransitividade do texto literário – seu aspecto estético – por força do caráter determinante do gênero e de sua função inoculadora da palavra no discurso.

Dito de outro modo, o teórico russo considera que os elementos da cultura, história, sociedade, etc., com todos os seus sentidos possíveis, em todo o seu potencial discursivo ideológico, somente devem ser considerados material integrante da composição literária quando assimilados à obra pela determinação de um gênero cuja causa está associada ao campo estético, ou artístico, da atividade humana. Esse entendimento está claro nas palavras em que explica a forma romanesca criada por Dostoiévsky.

Dostoiévsky coaduna os contrários. Lança um desafio decidido ao cânon fundamental da teoria da arte. Sua meta é superar a maior dificuldade para o artista: criar de materiais heterogêneos, heterovalentes e profundamente estranhos uma obra de arte una e integral. (BAKHTIN, 2005, p.13)

O modo estilístico de abordar a heterodiscursividade social no gênero do romance, que a considera na perspectiva de um elemento integrador da obra de arte, não tem nenhuma afinidade com aquele praticado por estudiosos da linguagem como Dominique Maingueneau, cuja abordagem está estritamente relacionada à noção do discurso em que ele vem associado ou à ideologia, ou à cultura, de forma ampla.

Outro ponto importante é a diferença que Bakhtin (2015) faz entre o discurso romanesco e o discurso poético, pois é nessa distinção – que considera a estilística do gênero do romance centrada no uso criativo do heterodiscurso, e a dos gêneros poéticos intimamente associada às escolhas que a estrutura da *langue* proporciona, – que encontraremos a base

necessária para fundamentar uma abordagem centrada no léxico em suas relações com a fonética, a morfologia, a semântica e a sintaxe.

Isso decorre do fato de Bakhtin considerar o heterodiscurso social como um aspecto composicional localizável somente no gênero do romance, nas suas variantes de miscibilidade e imiscibilidade, isto é, subordinando os vários discursos sociais, na primeira variante, à perspectiva única do narrador, ou permitindo, como se dá na segunda variante, que a multiplicidade vozes do discurso expressa pelas personagens, vivenciando seus conflitos sociais, seja expressa, de um modo independente por elas próprias, fato que ocorre em parte da produção de Dostoiévski.

O poeta não registra o discurso alheio, ou o discurso em seus sentidos sociais, ideológicos, diz Bakhtin (2015), mas o discurso peculiar à própria poesia, cujo sentido estético, imagético, em grande parte cria a partir dos recursos que os “tesouros da própria língua” (BAKHTIN, 2015, p. 50) lhe oferecem.

Um poema lírico, em sua realização mais radical, portanto, nos proporciona uma imagem nova das coisas, ou como diz João Cabral de Melo Neto (2007), no poema *Lição de poesia*, o princípio do mundo²⁸, e é justamente esse seu aspecto genésico que ajuda a produzir a situação contemplativa, intuitiva, aspecto que uma larga tradição filosófica considera a peculiaridade central do objeto artístico, como se pode concluir deste excerto em que Bakhtin (2015) trata do assunto.

Na imagem poética em sentido restrito (na imagem-tropo) toda a ação e a dinâmica da imagem-palavra desencadeiam-se entre o discurso (com todos os seus elementos) e o objeto (em todos os seus elementos). O discurso mergulha na riqueza inesgotável e na diversidade contraditória do próprio objeto, em sua natureza “virgem” e ainda não “exprimida”; por isso não pressupõe nada além do limite do seu contexto (exceto é claro, *os tesouros da própria língua*) – grifo meu. O discurso esquece a história da controversa apreensão verbal de seu objeto e o presente igualmente heterodiscursivo dessa apreensão. (BAKHTIN, 2015, p. 50)

Esse modo de ver o discurso poético decorre do que objetivamente se pode observar no interior dos poemas líricos, nas implicações decorrentes do ato de produzi-lo e no fundamento de sua origem, disso resulta podermos afirmar também que o discurso poético por

²⁸ Os versos de Neto (2007), ao falar do poeta no momento de seu trabalho criativo, que sugerem a poesia como a criação de um mundo novo, dizem:

“Toda a manhã consumida
Como um sol imóvel
Diante da folha em branco:
Princípio do mundo, lua nova.”

(NETO, 2007, p. 54)

ser uma realização, um processo, é algo diverso da *langue*, que é estrutura, é um aspecto do enunciado associável a um dado campo de interesses – obviamente estéticos – e é um elemento caracterizador de um grupo humano, o dos poetas, mas não é, em si mesmo, um dos discursos do tecido social relacionável à ideologia, no sentido de visão de mundo de um dado grupo humano.

O discurso literário, ou poético é, também, – se pensarmos no modo como Bakhtin (2006) o associa ao gênero, considerando o gênero como o elemento inoculador da palavra no discurso – aquele tipo de exigência interna derivado das necessidades próprias do campo literário da atividade humana, materializado em palavras, que é introduzido pelo gênero literário – tipo especial de enunciado – no projeto discursivo do autor, quer se trate de um poema lírico, quer se trate de um romance²⁹.

Dito de modo mais específico ainda, o discurso, em sua dimensão estética, é algo similar a uma força natural, uma potencialidade que, surgindo de um tipo de necessidade humana, pertence ao campo de atividade dos sujeitos sociais cuja finalidade é comunicar uma espécie de conhecimento chamado estético, distinto do moral, do científico e tradicionalmente expresso, em nosso caso, pelas obras literárias classificáveis ou nos gêneros prosaicos, ou nos gêneros poéticos.

Essa, entretanto, é uma formulação da noção de discurso poético aceitável apenas se levarmos rigorosamente em conta o específico artístico, ou estético, existente nas obras literárias.

Convém não esquecer que é possível, sobretudo em artes como a literatura, cuja matéria prima está associada aos sentidos históricos dos signos verbais, abstrairmos, da composição artística, seu aspecto estético para enfocar apenas o ideológico, o que não se pode fazer, entretanto, com as frases melódicas de uma música, por exemplo, pela razão de que carecem daquele sentido prático que o enunciado verbal carrega consigo, derivado da natureza conceitual e descritiva dos signos componentes da língua, que sempre remetem para algo fora deles.

²⁹ Stela (2012) chama nossa atenção para esse aspecto do uso da palavra nos estudos bakhtinianos, afirmando que: “Em *Estética da criação verbal*, diz-se que palavra é inoculada pelos gêneros do discurso no projeto discursivo do sujeito. O projeto discursivo refere-se ao esgotamento do objeto de sentido, ou seja, o que eu quero dizer deve ser dito, considerando-se os interlocutores e os contextos de circulação específicos. E as palavras, escolhidas para constituírem o projeto discursivo, possuem, em seu bojo, traços que permitem sua utilização, de acordo com determinado gênero, em uma determinada situação.” (STELA, 2012, p.181) O artigo de Stela está interessado no uso da palavra em ambientes não literários, todavia, sendo o poema lírico um dos gêneros do discurso, é óbvio que se pode aplicar a noção referida também a ele.

Estamos associando, neste passo, o conhecimento prático à ideologia pela razão que o uso ideológico da língua é, em si, um procedimento prático, diverso, portanto, do procedimento gratuito, que pertence à esfera do uso estético, e estamos entendendo a ideologia não em seu sentido marxista, que a considera o conjunto das ideias que veicula as noções capazes de manter o domínio de um grupo social sobre outro, mas no sentido de conjunto de ideias pertinentes à visão de mundo de certo grupo social.

Se abstrairmos esse aspecto, se deixarmos de explicar a particularidade própria do caráter estético de um objeto, e o explicamos no contexto de suas relações com o seu efeito social, é evidente que poderemos abordar a obra de arte em uma perspectiva ideológica, também.

As duas análises, porém, não precisam de justificativas. Por serem epistemologicamente possíveis, ambas são legítimas, e usar uma delas depende apenas do ponto de vista da abordagem que se pretenda realizar, mas como o fato de considerar o elemento estético das obras de arte um conteúdo comunicável, ou um tipo de discurso, é um aspecto pouco abordado das obras literárias, convém explicá-lo.

Uma das formas de fazer isso é apresentar, com base nas considerações da semiótica, a maneira de o poeta usar o símbolo – palavra aqui usada no mesmo sentido de signo em Saussure (2006, p.80) - na literatura, como o faz Pignatari (2011, p.17) que, baseado na classificação dos signos feita por Charles Peirce, considera a poesia um fenômeno resultante da conversão do símbolo (a representação das coisas pela palavra, pelo conceito) em ícone (a representação das coisas pela imagem).

Por outras palavras, se considerarmos a possibilidade desse tipo de relação entre símbolo e ícone, o aspecto estético de um enunciado linguístico dependerá da transformação dos símbolos (palavra – reprodução conceitual das coisas) que o compõem, em ícones (imagens – representação sensorial das coisas).

Essa transformação se pode obter tanto pelo uso metafórico das palavras nos textos de sintaxe tradicional da frase, em que a palavra ainda guarda forte relação com o símbolo, quanto nos textos de caráter ideogramático, caso em que as palavras e os demais elementos da língua (fonemas, grafemas, sinais diacríticos, etc.), usadas sem o rigor da sintaxe frasal, se aproximam mais fortemente do ícone, das imagens visuais, como o fizeram os concretistas em um dos momentos de sua trajetória, intensificando, desta maneira, o elemento estético que o texto comunica, de vez que a recepção da obra, sua fruição, nesses casos, tende a ser mais intuitiva que analítica.

Ao se aproximar do signo icônico, no texto, a palavra, que é um signo simbólico, permanece na esfera do signo, portanto, da linguagem em sentido amplo, e, deste modo, continua apta a comunicar algo, a produzir um sentido, e ser, assim, discurso, somente que, por se aproximar do signo icônico, ou converter-se nele, a palavra, inoculada no discurso pelo gênero lírico, comunica, não um conceito, mas uma sensação, com a qual o fruidor se relaciona intuitivamente, contemplativamente, alterando, por conseguinte o caráter do discurso, isto é, converte-o em discurso estético.

Um dos aspectos mais evidentes de que os poemas de Max Martins contêm o discurso literário típico do gênero lírico, é o fato de justamente criarem uma atmosfera que se capta sobretudo de um modo intuitivo, utilizando os recursos proporcionados pelos “tesouros da própria língua” (BAKHTIN, 2015, p. 50), como se pode comprovar no poema abaixo, publicado originalmente na obra *60/35*, de 1985.

La poésie est un jeu

Enquanto leio Blaise
Cendrars, as cinzas
caem do meu cigarro

Il, 'y a plus que cendres
Aux soixante
anos-pontos
reticências
cinzas

da velha ponte-lápis-faber
nº 2
seu risco pênsl
sobre a Sibéria.

(MARTINS, 2018, p. 55)

Impossível ler o poema sem desviar a atenção do seu conteúdo para a composição dos versos, determinados, acima de tudo, pelas similitudes sonoras das unidades lexicais.

De imediato, a associação sonora dos fonemas /c/ e /ã/=en/, modulado em /in/, pertencentes aos substantivos *Cendrars* (poeta do modernismo francês), *cinzas* e *cendres*

(cinzas, em francês) se impõe, seguida de uma associação semântica, também indicativa de similaridade, em que a que a queda *das cinzas* que *caem do cigarro*, se transforma em outra queda: a da decadência espiritual do enunciador, pois chegado aos sessenta (soixante) anos, parece-lhe que tudo se transforma em *pontos / reticências / cinzas*, que, enfim, como se lê na terceira estrofe, é o saldo restante daquilo que o poeta produziu ao longo de sua vida com o seu lápis marca Faber nº2, lápis que lhe permitiu traçar *seu risco pênsil (ponte pênsil)*, - ou seja, fazer poesia - / *sobre a Sibéria*, espaço geográfico russo que aqui sugere, pelo contexto semântico da totalidade do poema, a ideia de solidão, lugar frio e distante.

A propósito da unidade lexical *pênsil*, ela ganha também o inusitado sentido de lápis, por conta de a palavra *pênsil*, do português, nos remeter à palavra *pencil*, do inglês, e também porque o poeta já havia feito antes essa fusão ao se referir à ... *velha ponte-lápis-faber / nº 2*.

O sentido do poema, como se vê, não deriva de conceitos, mas sim das imagens-tropo, para usar a expressão de Bakhtin, situadas entre a primeira delas, a das cinzas do cigarro, no começo do poema, e a do frio e solidão da Sibéria, ao fim, produzindo de forma geral e unitária uma atmosfera, uma imagem de abandono, de falta de sentido dos atos da vida, de imensa tristeza, como se dissessem: *aos sessenta anos, não há mais que as cinzas/versos produzidos por um velho lápis faber nº2*.

O que se comunica, o que se transmite aqui, é, acima de tudo, um processo de composição de imagens que nos encanta e desvia do uso prático da palavra, é uma forma, que é, ela mesma, o conteúdo, ou o sentido, ou, como se diz nos estudos da língua em que se analisa a unidade acima da frase: o discurso.

Mas um discurso especial, inadequado à análise discursiva convencional cujo interesse recai no sentido prático, conceitual do signo. Discurso especial por ser articulado por um grupo de imagens criativas parciais com a finalidade de produzir uma imagem geral que as unifica; por seu sentido estético, enfim, de vez que comunica algo que é transmitido e recebido intuitivamente, pela simples razão de que o “...objetivo do autor é mais do que simplesmente transmitir informação.” como diz Cardoso (2016, p.15). Discurso exigido por um enunciado também especial, isto é, o gênero literário que inculca a palavra nele, discurso, de uma maneira desviante, por causa ainda de outra exigência, que é a primeira delas, a saber, a do campo da atividade artística humana na qual o gênero do poema lírico se insere.

Discurso, enfim, que, nos limites estéticos em que está sendo explicado, não pode participar do conjunto dos heterodiscursos sociais, naquele sentido em que cada discurso transmite a ideologia – visão de mundo – de alguém, associável a um campo específico dos interesses sociais em conflito.

Para finalizar nossas reflexões sobre o discurso no poema lírico, convém apresentar as cautelas do próprio Bakhtin (2015, p. 47-78) quando apresenta sua noção de diferença entre a prosa e a poesia, porque sua concepção de poema lírico pode se prestar a confusões se confrontada com as suas noções do caráter dialógico inerente ao enunciado, pedra angular de seu sistema de compreensão do fenômeno linguístico.

Se tomarmos, por exemplo, a noção de *dialogicidade interna do discurso* (BAKHTIN, 2015, p. 52), do caráter *responsivo* inerente a ele, isto é, de que “Todo discurso está voltado para uma *resposta* e não pode evitar a *influência profunda do discurso responsivo antecipável*. – grifos do autor.” (BAKHTIN, 2015, p. 52) - o que é rigorosamente exato se estivermos nos referindo ao uso interativo do idioma, à sua prática social cotidiana, - forçoso será concluir que não existe nenhuma formulação enunciativa puramente monológica³⁰.

Isso, a princípio parece conflitar com sua outra noção de que o poeta, diferentemente do prosador, não utiliza a palavra em seu enunciado com base no sentido que ela apresenta quando usada na prática heterodiscursiva – conjunto dos discursos sociais – cotidiana.

O conflito, entretanto, deixa de existir quando ele nos explica que:

“Nos gêneros poéticos, *em sentido estrito*, – grifo nosso – a dialogicidade natural do discurso não é artisticamente empregada, a palavra se basta a si mesma e fora de seu âmbito não pressupõe os enunciados do outro. O estilo poético está *convencionalmente* – grifo nosso – desligado de qualquer interação com o discurso do outro, de qualquer mirada para o discurso do outro. (BAKHTIN, 2015, p. 59)

Essa reflexão nos permite afirmar que o estudioso russo está nos dizendo que, apesar da real e inequívoca *dialogicidade interna do discurso*, é possível, *convencionalmente, em sentido estrito*, usar o discurso fora de sua dimensão dialógica, e que é exatamente isso que permite a existência do *estilo poético*, e é, também, o que rigorosamente nos interessa descrever quando apresentamos, na tese, os recursos de *poeticidade* que o poeta usa para produzir a *poesia*.

Em outro momento, numa nota de rodapé, Bakhtin (2015), ao falar do poema lírico, assim se expressa “Estamos sempre caracterizando, é claro, o limite ideal dos gêneros poéticos; em obras reais são possíveis prosaísmos importantes, existem inúmeras variedades híbridas de gêneros, difundidos, sobretudo, em épocas de substituição de linguagens poéticas literárias (2015, p. 61-62).

³⁰ As ideias de Bakhtin sobre a prosa e a poesia se prestam a variadas explicações. Para ter uma visão mais abrangente deste assunto, remeto o leitor interessado à obra *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, de Cristóvão Tezza (2013) que, especialmente no item 9, do capítulo IV, páginas 169-183, intitulado *Entre a prosa e a poesia: delimitando terrenos*, refere-se, entre outros elementos que interessam à nossa tese, à noção de *dialogicidade interna do discurso*.

Optamos exatamente por esse entendimento que não exclui a noção da *dialogicidade interna do discurso*, e, sim, explica como em certas situações dos gêneros poéticos ela é posta em suspenso, disso decorrendo que, em nosso estudo, todas as referências ao caráter monológico³¹ do poema lírico dizem respeito àquele *sentido estrito, convencional* decorrente do uso da língua para criar o *estilo poético*³², quando o heterodiscurso é excluído do enunciado; que a linguagem própria do poeta é absolutamente igual à linguagem da poesia; que a *imagem-palavra*-, a *imagem-tropo*-, construções usadas pelo próprio Bakhtin (2015), indicam que a palavra, na poesia, produz o sentido imanente à *imagem* e ao *tropo*, isto é, aquele sentido não redutível a uma proposição lógica, que não encontra guarida no uso cotidiano do idioma, que se desvia dele e, assim, afastando-se desse uso prático, nos remete a um contato contemplativo, estético, ou, dito de outro modo, que o uso da palavra, na poesia, não dá suporte a um argumento situado na esfera da ideologia.

1.3 Estilística e estilo

1.3.1 Conceitos de estilo

O conceito de estilo está indissolivelmente associado, segundo Bakhtin (2006), à noção de gênero. Todavia o estilo tem sido, quase sempre, estudado em separado do gênero pelos grandes mestres da estilística, procedimento também validado, em certas circunstâncias, pelo estudioso russo.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção de conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. *Isto não significa, evidentemente, que o estilo de linguagem não possa se tornar objeto de um estudo especial independente* (grifo nosso). *Semelhante estudo, ou seja, a estilística da língua* (grifo nosso) como

³¹ Assim como se pode falar de um *dialogismo interno do enunciado*, pode-se postular um *monologismo interno* também, caso em que, o sentido dessas expressões não deve ser associado diretamente ao uso, na obra literária, do *monólogo* e do *diálogo*, que se referem a formas composicionais distintas. É esse modo de usar as expressões referidas que nos permitirá falar em um *romance monológico* oposto a um *romance dialógico*, e ainda afirmar que o *poema lírico é monológico*. O romance é monológico, neste sentido, quando o heterodiscurso não é utilizado de modo *imiscível*, enquanto que o poema lírico é monológico porque nele o heterodiscurso cede lugar ao discurso único do poeta, do estilo poético, permitindo-nos diferenciá-lo do estilo da prosa.

³² Ainda em reforço ao nosso modo de entender a compreensão que tem Bakhtin (2015) dos elementos constitutivos e distintivos da prosa e da poesia, convém ler esse comentário: “É claro que a nenhum poeta que tenha existido historicamente como pessoa cercada de heterodiscurso e linguagens diversas poderia ser estranha essa sensação de limitação de sua linguagem (em maior ou menor grau), mas ela não conseguiria encontrar um lugar no *estilo poético* – grifo do autor – de sua obra *sem destruir esse estilo*, - grifo nosso – sem traduzi-lo à moda da prosa, nem transformar o poeta em prosador. (BAKHTIN, p. 59)

disciplina autônoma também é possível e necessário. No entanto esse estudo só será correto e eficaz se levar permanentemente em conta a natureza dos gêneros dos estilos linguísticos e basear-se no estudo prévio das modalidades dos gêneros do discurso. “(BAKHTIN, 2006, p. 266)

Vamos adotar integralmente o seu ponto de vista, até porque, como se verá, devido ao caráter monodiscursivo do poema lírico, a modalidade mais adequada de análise estilística para estudá-lo é mesmo aquela denominada por ele de *estilística da língua*, sem descurar, obviamente, da relação entre estilo e gênero, o que, entretanto, - ressalte-se, para que não sejam apresentadas de modo incompleto as reflexões do autor, - mesmo assim, não a torna apta a abordar as especificidades estilísticas dialógicas do romance, que sempre é um fenômeno heterodiscursivo, mesmo que nem sempre imiscível, isto é, mesmo que nem sempre polifônico.

Daqui por diante, portanto, nosso interesse se concentrará, tão somente, na apresentação da estilística da língua, de modo que nos referiremos à estilística sociológica (do romance) apenas quando ela for necessária para dar realce à estilística da língua.

Como a noção de estilo está, em nossa tese, associada ao uso estético da língua, e utilizamos constantemente a noção de desvio, convém apresentar essa noção, agora, de um modo mais preciso.

Desde que a noção de desvio se tornou peça chave nas análises de Spitzer³³ (1974) e passou a ser usada nos estudos literários dos estilistas espanhóis, ela se tem mantido operante na história subsequente da análise estilística.

Desvio, em linguística, é o grau de afastamento do uso da língua por falantes e escritores/escreventes relativamente à norma linguística existente na tradição de uso do idioma.

Na estilística do estilo poético, que particularmente nos interessa, desvio é o procedimento em que esse afastamento permite aos autores de obras literárias produzirem o efeito estético.

³³ Vejamos como Spitzer (1974) se refere a noção de estilo quando apresenta as razões de suas investigações estilísticas da obra literária: “Porém eu me propus a encontrar uma definição mais rigorosa e científica do estilo de um escritor particular; uma definição de linguista, que substituísse as observações casuais, impressionistas, da crítica literária vigente. A estilística, pensava eu, preencherá o vazio entre a linguística e a história da literatura. Por outra parte, recordava a advertência do adágio escolástico: ‘individuum est ineffabile’, não se pode definir o indivíduo. Estaria forçosamente destinado ao fracasso qualquer intento de definir um escritor particular por seu estilo? Eu argumentava assim: todo **desvio** – grifo nosso – estilístico individual da norma corrente tem que representar um novo rumo histórico empreendido pelo escritor; tem que revelar uma mudança no espírito da época, uma mudança que a consciência do escritor registrou e que quis traduzir em uma forma linguística forçosamente nova.” (SPITZER, 1974, p. 21)

Essa noção pode ainda ser ampliada para outras linguagens (vestuário, alimentação, etc.), numa perspectiva semiológica, como propõe Barthes (1979, p. 28-32), desde que postulemos a relação homológica entre as demais linguagens e a linguagem humana (língua).

Postulada essa homologia, poderemos considerar, também, elementos passíveis de uma análise estética do estilo, por serem integrantes de uma linguagem, desde que usados de forma desviante, por exemplo: a organização temporal na narrativa fora dos padrões cronológicos e a desarticulação do enredo, que seriam desviantes relativamente à organização dos padrões lógicos de sequenciamento do tempo e à articulação natural de causa e efeito na estruturação de uma narrativa, respectivamente.

Segundo Todorov³⁴ (1982), a homologia, de que estamos tratando aqui exclusivamente com base na relação entre elementos da língua e elementos composicionais da narrativa, faz parte de uma analogia de extensão universal e, em todo caso, é ela que permite podermos falar em uma gramática da narrativa, como ele o fez em sua obra *A Gramática do Decameron*.

Ainda aproveitando as reflexões de Todorov (1982), convém esclarecer neste momento, por sua evidente importância para a compreensão do método utilizado na tese, uma das diferenças básicas entre o enfoque da linguagem na análise da linguística estrutural e o enfoque da linguagem na análise estilística do poema que, segundo o entendimento de Bakhtin (2015), deve ser fundada no estudo do modo convencional de o poeta usar a imagem-palavra, a imagem tropo a partir dos recursos da *langue* e não do *discurso*.

A primeira se ocupa em demonstrar que a obra literária é um exemplo de organização estrutural similar ao da língua. A segunda vale-se dos elementos da estrutura da língua para demonstrar o seu uso afetivo e estético em uma perspectiva quer individual, quer coletiva.

A distinção entre análise estilística e análise estruturalista da obra literária fica claríssima quando Todorov (1982) delimita o alcance de seu estudo do *Decameron*, de Giovanni Boccaccio.

Só um aspecto do discurso – palavra usada aqui como unidade de sentido que o autor/falante organiza em um nível superior ao da frase (observação minha) – será aqui examinado: aquele que o torna suscetível de evocar um universo de representações. Nosso objeto será o universo evocado pelo discurso, e não este discurso tomado em sua literariedade - grifo nosso. (TODOROV, 1982, p. 10)

³⁴ Em suas palavras, que bem resumem a compreensão filosófica do estruturalismo linguístico, Todorov (1982) afirma: “A gramática universal é, pois, a fonte de todos os universais e dá-nos a própria definição do homem. Não somente todas as línguas, mas também todos os sistemas significantes obedecem à mesma gramática. Ela é universal não somente porque está em todas as línguas do universo, mas porque coincide com a estrutura do próprio universo.” (TODOROV, 1982, p. 15)

Para esclarecer o que o estilo é, e, consequentemente, a estilística, no âmbito de nossa análise, principiemos comentando alguns conceitos de outros autores, antes de apresentarmos de modo mais desenvolvido o entendimento de Bakhtin (2015), cujas noções ele não substituirá, mas complementarará com sua perspectiva conceitual fundada na compreensão da língua como fenômeno dialógico, interativo.

Começemos pelas reflexões de Granger (1974) que se referem ao estilo como algo que existe tanto em textos literários quanto não literários, estabelecendo a diferença entre dois tipos de estilística.

Essas reflexões se encontram na sua obra *Filosofia do Estilo*, e mesmo prioritariamente interessadas no caráter geral do estilo, reconhecem e validam o que estamos denominando de estilo poético, ou a dimensão estética da obra literária e sua respectiva estilística.

Convém notar que Granger (1974) faz, também, nesta obra, paralelamente às suas considerações abrangentes do estilo, uma investigação restrita dele, demonstrando aquilo que na linguagem é pertinente ao estilo poético.

(...) é estético tudo o que diz respeito à relação de uma estrutura com seus conteúdos, *desde que se considere o objeto como objeto de uma contemplação possível* – grifo do autor -. A estilística geral não se preocupa em operar esta comutação eventual do sentido de seu tema de análise; ela o toma somente enquanto trabalho e produto de trabalho, mesmo que a intenção do trabalhador tenha sido justamente a de produzir uma obra de arte. O esteta, ao contrário, converte seu tema em um objeto contemplativo, mesmo se é, por sua criação, inserido de maneira totalmente diferente em uma prática individual e coletiva. Assim as máscaras e costumes rituais africanos foram desligados como *objetos estéticos* – grifo do autor - de um contexto político-religioso. Evidentemente a tomada de posição estética constitui, por sua vez, uma figura da prática, que poderia ser suscetível de um exame de estilo. A tarefa que nos propomos, neste capítulo, é, pois, considerar o uso das estruturas linguísticas sobretudo na medida em que esse uso é visado como objeto de contemplação” (GRANGER, 1974, p. 218-219)

O excerto é claro, mas é importante, para reiterar o ponto de vista adotado em nosso trabalho, fazer a respeito dele a seguinte observação: quando se adota a perspectiva de considerar a obra poética como um objeto de caráter intuitivo, contemplativo, deve-se esclarecer que a “tomada de posição estética” relativamente ao objeto literário analisado não deriva de uma atitude subjetiva de quem faz a análise, mas dos dados objetivos do poema constitutivos de sua poeticidade, caso contrário a existência do caráter estético do objeto dependeria de uma decisão pessoal do analista.

O emprego da palavra estilo como categoria analítica é muito abrangente. Martins (2012) comenta o fato nos dizendo que:

(...) dos teóricos da estilística, alguns só consideram o estilo na língua literária, outros o consideram nos diversos usos da língua; alguns relacionam o estilo ao

autor, outros à obra, outros ainda ao leitor, que reage ao texto literário; alguns se concentram na forma da obra ou do enunciado, outros na totalidade forma-pensamento. (MARTINS, 2012, p. 18)

Para delimitar nosso campo conceitual, será proveitoso examinar os conceitos que nos parecem mais pertinentes à análise dos poemas de Max Martins. Vejamos alguns dentre os registrados na síntese bastante criteriosa feita por Martins (2012) para apresentar a variedade do que se entende ser o estilo. Ela nos explica que:

Estilo é a qualidade do enunciado, resultante de uma escolha que faz, entre os elementos constitutivos de uma dada língua, aquele que a emprega em uma circunstância determinada. (Marouzeau)

O estilo é compreendido como uma ênfase (expressiva, afetiva ou estética) acrescentada à informação veiculada pela estrutura linguística sem alteração de sentido. O que quer dizer que a língua exprime e o estilo realça. (Rifaterre)

Estilo é surpresa. (Kibédi Varga)

Estilo é expectativa frustrada. (Jakobson)

Estilo é o que está presente nas mensagens em que há a elaboração da mensagem por si mesma. (Jakobson)

Estilo é o aspecto do enunciado que resulta de uma escolha dos meios de expressão, determinada pela natureza e pelas intenções do indivíduo que fala ou escreve. (Guiraud)

Estilo é o conjunto objetivo de características formais oferecidas por um texto como resultado da adaptação do instrumento linguístico às finalidades do ato específico em que foi produzido. (Herculano de Carvalho) (MARTINS, 2012, p. 19)

Os conceitos de Marouzeau, Guiraud e Carvalho têm em comum o fato de associarem o estilo a um uso linguístico determinado por uma necessidade, por uma circunstância, por uma finalidade. O caráter genérico desses conceitos permite-nos relacioná-los tanto ao estilo existente em obras literárias como fora delas. Vale ressaltar que estudos do estilo fora do contexto literário são auxiliares importantes para uma delimitação mais precisa do estilo no interior das obras de literatura *stricto sensu*.³⁵

De resto, Bakhtin (2006) refere-se exatamente a isso quando nos fala dos campos da atividade humana a que os gêneros estão associados, ou quando associa o estilo à categoria geral dos gêneros do discurso, lembrando sempre que o estilo, nesse autor, está intimamente associado ao gênero, o que nem Guiraud, nem Carvalho dizem. A expressão “conjunto

³⁵ Granger (1974), na introdução de *Filosofia e Estilo*, mesmo considerando que os estudos estilísticos surgem no plano da análise literária, insiste na possibilidade de estudar o estilo individual fora do plano estético, que é o objetivo central de seu ensaio, afirmando: “Filósofo das ciências, não tentaremos efetivar este plano num domínio que nos seja por demais estranho. No entanto não dissimulamos a importância – para pôr à prova as sugestões precedentes – de um estudo estilístico das práticas sociais concretas, de ação política, por exemplo; ou ainda da prática artística e mesmo, sem dúvida, do que Henri Lefebvre colocou em relevo e analisou, de um ponto de vista bastante diferente, sob o nome de ‘vida cotidiana’. Será a prática científica, contudo, que constituirá a matéria essencial de nosso ensaio. Aliás, por isso, a tarefa será ainda mais difícil. Com efeito, a prática científica parece por entre parênteses o individual, virar as costas ao *estilo*. Nada mais impessoal, menos individuado do que a ciência. Não cansamos de repetir que ela só visa ao geral. Aparentemente, o sucesso universal da empresa científica seria até mesmo a morte do estilo.” (GRANGER, 1974, p. 22)

objetivo de características formais”, usada por Carvalho, é a que mais parece se aproximar da noção de gênero.

Entre estes conceitos, entretanto, não há contraste, há complementariedade.

A noção de “escolha” está ausente no conceito de Carvalho e presente nos outros dois, mas como é impossível ter um estilo dentro da linguagem, por mais genericamente que a concebamos, sem escolher, certamente, em Carvalho, ela está implícita.

Os outros quatro conceitos podem ser diretamente associados ao estilo literário.

As noções de surpresa (VARGA) e de frustração (JAKOBSON) são correlatas porque é justamente o uso surpreendente dos tesouros da língua, insistentemente buscados pelo poeta, como afirma Bakhtin (2015), que frustra as expectativas não só do leitor comum, mas até mesmo do leitor habituado a conviver com a literatura, porque a utilização incomum dos elementos constituintes do idioma, às vezes, vão mesmo além de suas expectativas naqueles momentos mais expressivamente estéticos da criatividade literária.

Na realidade, para que algo seja surpreendente deve frustrar uma expectativa. Mas frustrar aqui não tem a carga semântica de provocar um desprazer. Quem realmente vivencia o fenômeno artístico, quem verdadeiramente o compreende, alegra-se com a surpresa que frustra o clichê, o repetido. Grande parte do chamado efeito estético, poético, a obra de arte em si, depende disso.

Esse objetivo artístico do estilo está também corroborado pela expressão “ênfase estética”, usada por Rifaterre, e pela noção de que a mensagem caracterizadora do estilo na literatura, como diz Jakobson (1995), chama a atenção sobre si mesma, o que nos devolve à ideia da “intransitividade” do discurso literário, citada por Maingueneau (2010), e à concepção de “inutilidade” do objeto artístico, referida por Kant (1995).

1.3.2 Reflexões sobre a estilística

O caminho que seguiremos para estudar as escolhas linguísticas do poeta, considerando sempre a perspectiva da construção do estilo poético, tem afinidades maiores com as análises da estilística espanhola, mais especificamente com o entendimento de Amado Alonso, para quem, segundo Martins (2012), a construção do poético, ou do estético, é um fenômeno passível de explicação objetiva, de uma descrição convincente, naquele limite em que o texto analítico pode construir a compreensão de um objeto.

É neste sentido que Martins (2012) pode afirmar ser Amado Alonso mais otimista que Dámaso Alonso para quem o mistério último da poesia é inatingível: “Dámaso Alonso se mostra pessimista quanto ao alcance da estilística na apreensão da essência do poema, que lhe parece um mistério indevassável” (2012, p.27)

Isso não torna menos apreciáveis as análises de Dámaso Alonso que construiu, ele também, um modelo de abordagem estilística bastante eficiente, articulando os níveis fonético, lexical, sintático e semântico do texto literário.

Vejamos o que diz Amado Alonso (1965) sobre a finalidade da análise estilística e sua situação nos anos sessenta do século XX.

A obra de arte pode e deve ter conteúdos valiosos por muitos motivos; mas se é obra de arte, uma coisa lhe é essencial: que esses conteúdos formem uma construção de tipo específico, que em sentido lato chamamos artística, que na literatura chamamos poética, e cuja condição de tal se revela no prazer estético que nos produz.

A crítica filológica tradicional estuda metodicamente esses conteúdos e seu valor; porém não é também obrigação da história e da crítica literárias intentar o conhecimento *metódico* do poético nas obras literárias?

Minha dupla proposição é esta: que não somente é uma das obrigações, senão a obrigação básica, para cumprir a finalidade da qual todos os demais estudos não são mais que auxiliares; e que à nova disciplina filológica, que se sói chamar estilística, cabe buscar, aquilatar e retificar os métodos convenientes para fazer deste aspecto estudos metódicos e rigorosos.

Estilística é o estudo do estilo. Por estilo se deve entender o uso especial do idioma que o autor faz, sua maestria ou virtuosismo idiomáticos, como um *aspecto* fundamental da construção literária.

A estilística estuda a obra literária como uma construção poética, e isto em seus aspectos essenciais: *como está construída*, formada, feita, tanto em seu conjunto, como em seus elementos, e que *delicia* estética provoca; ou dizendo de outro modo: como produto criado e como atividade criadora. (ALONSO, AMADO. 1965, p. 89)³⁶

³⁶ La obra de arte puede y debe tener contenidos valiosos por muchos motivos; pero si es obra de arte, una cosa le es esencial: que esos contenidos formen una construcción de tipo específico, que en sentido lato llamamos artística, que en la literatura llamamos poética, y cuya condición de tal se revela en el placer estético que nos produce.

La crítica filológica tradicional estudia metodicamente esos contenidos y su valor; pero no es también obligación de la historia y de la crítica literarias intentar el conocimiento *metódico* de lo poético en las obras literarias?

Mi proposición doble es esta: que no solo es una de las obligaciones, sino la obligación básica, para cumplir lo cual todos los demás estudios no son más que auxiliares; y que la nueva disciplina filológica, que se suele llamar estilística, toca buscar, aquilatar y rectificar los métodos convenientes par hacer de este aspecto estudios metódicos y rigurosos.

Estilística es el estudio del estilo. Por estilo se suele entender el uso especial del idioma que el autor hace, sua maestria o virtuosismo idiomáticos, como una parte más en la construcción literária.

La estilística estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto em sus aspectos esenciales: *como está constuida*, formada, hecha, tanto em su conjunto, como en sus elementos, y qué *delicia* estética provoca; o desdoblado de otro modo: como producto creado y como actividad creadora. (ALONSO, AMADO, 1965, p. 89)

Como se vê, a proposta estilística de Amado Alonso concentra-se nos aspectos que permitem compreender a obra literária como um objeto estético produzido pela linguagem, como uma construção linguística que carrega para o seu interior os dados externos (sociais, históricos) e internos (psíquicos), harmonizando-os, plasmando-os em uma forma, ou como diz Bakhtin (2006) em uma unidade composicional de caráter estético, artístico.

Esse entendimento do estilo permite-nos citar Yllera (1979) em apoio a um aspecto central de nossa tese que é a tentativa de situar a análise na esfera da estilística do estilo da obra literária e não na esfera da estilística do autor. Comentando a perspectiva da estilística de Amado Alonso, ele afirma:

A estilística ocupa-se, assim, do especificamente poético e da sua realização artística, essência da obra literária e aspecto negligenciado pela crítica tradicional. Todavia o ‘conceito’ de estilo, tradicionalmente entendido como peculiaridades idiomáticas de um autor, pode deixar-nos no seu limiar. Amado Alonso sabe que a análise das formas idiomáticas em si mesmas, isoladas, é insuficiente; é necessário considerá-las em relação com o conjunto e mesmo assim não basta. Para conseguir o seu objetivo joga com o duplo significado da palavra ‘estilo’. Pode-se conceber o estilo como “o uso especial que o autor faz do idioma, a sua mestria ou virtuosismo idiomático”, mas isso é insuficiente para uma estilística integral, empregando o termo de Castagnino. Há uma segunda acepção, a mais adequada à estilística, que - perpetuando o equívoco surgido em torno dessa fórmula - pensa como Buffon que *le style c’est l’homme*. A estilística tem um duplo propósito, considerar “*como está construída*” a obra e que “*prazer estético provoca*”, isto é, vê-la como produto criado e como atividade criadora, aceitando a dicotomia de Humboldt. A dicotomia tradicional de “fundo” e “forma” converte-se numa união superior, denominada “forma”. (YLLERA, 1979: p. 36)

Vale a pena ler, pela atualidade do comentário, em continuação a essa tentativa de delimitar nossa abordagem metodológica, a conclusão a que chegou Compagnon (2006) sobre o estilo e a estilística, após examinar as reviravoltas ocorridas nos debates relativos ao assunto na segunda metade do século XX.

Em sua opinião, as tentativas de compreensão do que é o estilo sempre variaram entre dois polos de abordagem da língua, que fizeram o estilo ser tratado, ora como idioleto, ora como socioleto, opondo, segundo sua terminologia, anomalistas a analogistas.

Em suas palavras:

(...) o estilo, como fato de linguagem, é impensável sem esses dois aspectos, e a relação entre o invariante e as variações, entre a norma e o desvio – termos dos quais não podemos nos livrar de maneira definitiva – entre o geral e o particular. Esta relação foi, apesar de tudo, profundamente repensada pelos linguistas e teóricos do estilo contemporâneos, na esteira de Benveniste. Da mesma forma que em linguística só a fala *existe*, em estilística, pode dizer-se que só os estilos individuais *existem*. Assim as generalidades, como a língua ou os gêneros, devem ser concebidas como agregados momentâneos, padrões que nascem da transação e não como normas ou medidas que poderiam preexistir a ele. A língua não tem existência real; a fala e o estilo, o desvio e a variação são as únicas realidades em matéria de

linguagem. Aquilo que denominamos um invariante, uma norma, um código, até mesmo um universal, não passa de uma estase provisória e passível de revisão.

Três aspectos do estilo voltaram a ocupar o primeiro plano, ou na realidade nunca estiveram ausentes. Parece que são inevitáveis e insuperáveis. Em todo caso, resistiram vitoriosamente aos ataques que a teoria perpetrou contra eles:

- o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos estável);
- o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que a analiticamente) o autor;
- o estilo é uma escolha entre várias 'escrituras'.

Só o estilo como norma, prescrição ou cânone vai mal e não foi reabilitado. Mas feita essa ressalva, o estilo continua existindo. (COMPAGNON, 2006, p. 193)

Dos três aspectos citados, nossa tese irá fundamentar-se no primeiro e no terceiro. Eles podem ser associados de variadas maneira às noções de Jakobson (1995), Alonso, Amado (1965) e Bakhtin (2006) que compreendem a obra literária, de um modo geral, - mesmo que não utilizem a mesma terminologia, - como *formação mais ou menos estável* (gênero), como *forma* (objeto que se impõe à fruição pelo modo de ser fabricado e não pelo conteúdo que transmite) e como *desvio de linguagem*, em seu sentido amplo (as escolhas do autor, mormente aquelas que se referem à construção do estilo poético).

Bakhtin (2015) se refere exatamente a esse modo de conceber o estilo poético, naquele limite em que ele se relaciona com um modo especial de uso da língua, quando afirma:

O poeta é definido pela ideia de uma língua única e singular e de um enunciado monológico, único e fechado. Essas ideias são imanentes àqueles gêneros poéticos com os quais ele opera. Com isso se definem os modos de orientação do poeta no real heterodiscurso. O poeta deve penetrar no pleno domínio unipessoal de sua linguagem, assumir igual responsabilidade por todos os seus elementos, subordiná-los a intenções próprias e somente suas, cada palavra deve exprimir direta e imediatamente a intenção do poeta; não deve haver nenhuma distância entre o poeta e sua palavra. Ele deve partir da linguagem como um conjunto intencional único: nenhuma estratificação dela, nenhum heterodiscurso e, menos ainda, nenhuma diversidade de linguagens pode ter um reflexo minimamente substancial numa obra de poesia.

Para tanto o poeta expurga as palavras das intenções alheias, só emprega essas palavras e formas e as emprega unicamente pelo fato de que elas perdem o seu laço com camadas intencionais determinadas da língua e com contextos definidos. Por trás das palavras de uma obra poética não se devem perceber imagens típicas e objetivos de gêneros (exceto o próprio gênero poético dado). (BAKHTIN, 2015, p.73)

O ponto de vista desses autores constitui uma base bastante razoável de noções que autorizam a entender o método estilístico como um procedimento de descrição da expressividade estética no poema lírico, vale dizer, da delimitação de seu estatuto poético, e permite também afirmar que, se o recorte incidir sobre os aspectos lexicais, morfológicos fonéticos, sintáticos e semânticos do idioma, o estudo de cada poema deverá ser feito no interior dos limites das conexões estabelecidas entre a poeticidade e o estilo poético, tanto a

partir das escolhas daqueles elementos que a língua oferece ao poeta, os seus próprios tesouros, quanto daqueles que ele próprio cria quando as necessidades estéticas assim o exigem.

Retomemos, para aprofundar o que até aqui se afirmou sobre o estilo, duas das novidades introduzidas por Bakhtin na tentativa de delimitar o conceito: uma é a ideia de que ele é determinado pelo gênero, noção que o leva a criticar a estilística precedente por não ter dado importância ao fato, considerando isso um grave defeito analítico; outra, a noção, intimamente associada a esta, de que a palavra é inoculada pelo gênero no discurso.

Entendemos que, pelo menos em parte, uma das consequências dessas duas concepções é fazê-lo excluir do campo de composição do poema lírico o heterodiscurso, ou o conflito dialógico, ou a utilização da língua em situação discursiva natural, naquele sentido em que a noção de discurso se refere à interação linguística prática e ideológica do cotidiano.

Ao considerar a questão assim, Bakhtin (2015) deriva a especificidade monodiscursiva do poema lírico justamente dessa determinação do gênero que inocula a palavra no discurso visando à produção da imagem-tropo.

O poeta, ao realizar isso, obedecendo às exigências do gênero, o faz – segundo ele, ainda – tão somente, a partir dos tesouros da própria língua, prescindindo da historicidade do signo, podendo propiciar ao leitor, deste modo, uma experiência realmente nova, desviante, frustrando-lhe a expectativa que o uso normal do idioma proporciona.

Não fosse essa especificidade do gênero lírico, não fosse o gênero o instrumento de inoculação da palavra no discurso, também não haveria o que ele chama metaforicamente de caráter ptolomaico³⁷ do discurso literário lírico, ou poético, nem a construção de um estilo literário pertinente a esse gênero.

Desdobrando a metáfora do caráter ptolomaico do discurso literário lírico temos que, no gênero lírico, a imagem-palavra, ou a imagem-tropo inoculada no discurso pelo gênero, tem, como a terra, e, conseqüentemente, o homem, no sistema do universo descrito por Ptolomeu, um caráter de centralidade neste tipo de discurso, do que deriva também o fato de caracterizar-se como um objeto possível de ser estudado pela estilística da *langue*.

As reflexões fundadas no enfoque dialógico, heterodiscursivo, interativo, associáveis ao estilo, Bakhtin as utiliza especificamente para explicar o gênero do romance, não obstante, como nos auxiliam a desenvolver a noção de estilo no poema lírico, nem que seja pelo

³⁷ Veja-se o texto de Bakhtin (2015) sobre o assunto: “A linguagem de um gênero poético é um *universo ptolomaico* único e singular, fora do qual nada existe e nada é necessário. A ideia de uma pluralidade de universos de linguagens, igualmente assimilados e expressivos, é organicamente inacessível.” (BAKHTIN, 2015, p. 60)

contraste, convém insistir nelas mais um pouco, apresentando pelo menos mais dois comentários de estudiosos da obra de Bakhtin associados à questão.

Nosso interesse maior nesses comentários, neste instante, não se perca isso de vista, é não só reafirmar a diferença das duas estilísticas, mas ressaltar, também, que as noções de Bakhtin (2015) parecem apontar para a ideia de que a estilística da língua é, acima de tudo, uma estilística do estilo da obra literária e não propriamente do estilo do autor. Isso nos permite afirmar que a noção de exclusividade da palavra do poeta é ditada por uma exigência interna da própria *poesia*. A palavra do poeta é, assim, o mesmo que a palavra³⁸ da *poesia*.

Brait (2006), ao referir-se à fundamentação do procedimento analítico de Bakhtin sobre o gênero romanesco, afirma que:

Para desenvolver sua proposta, *Bakhtin* (acréscimo meu) vai apoiar-se no gênero romance, que ele afirma ter sido desprezado quase inteiramente pela estilística tradicional e que será sua *pièce de resistance*. Segundo o autor, em sua teoria do romance, e como demonstram seus estudos sobre Dostoiévsky e Rabelais, essa arte vai buscar na variedade dos temas e linguagens que dominam uma sociedade, uma cultura, os motivos para sua produção, trazendo para dentro de suas construções, de forma crítica e criativa, a diversidade das visões de mundo que constituem uma comunidade linguística e cultural, bem como suas relações com outros povos e culturas. A prosa literária tem como característica principal, absorver essa variedade linguística e simular, enquanto narrativa ficcional, as identidades que estão construídas na pluralidade do conjunto. Se os usos sociais da língua e das linguagens implicam uma multiplicidade de vozes, orquestradas com harmonia e dissonâncias, mas sempre reveladoras das particularidades de uma sociedade, de uma cultura, a ideia de plurilinguismo, de múltiplas línguas e linguagens convivendo ao mesmo tempo, é o termômetro tanto para se definir uma língua *quanto para se identificar a prosa literária* (grifo nosso). (BRAIT, 2006, p. 61)

Brait (2006), como se pode ver, refere-se aos elementos de composição da prosa literária, portanto à obra em si e não ao autor, e acentua o heterodiscurso como seu elemento composicional básico.

Vejamos agora algumas observações mais recentes, formuladas por Grillo e Américo (2013), a propósito do conceito de estilo na obra bakhtiniana, que nos permitirão acrescentar nuances outras para ampliar nosso entendimento do alcance das noções estilísticas do autor russo.

Em seu estudo, as autoras demonstram que Bakhtin estabelece o conceito de estilo fundado na língua enquanto discurso, isto é, em sua função de uso social, interativa, dialogal, considerando sua associação direta e fundamental com as exigências de composição do

³⁸ Se não fosse assim, o monodiscurso do poema lírico equivaleria a mais um dos vários discursos ideológicos em uso na prática cotidiana do idioma. Para entender a monodiscursividade do poema lírico como um fenômeno associável ao caráter ptolomaico do discurso poético é imperioso que separemos, por um procedimento convencional, o discurso da ideologia, remetendo-o à esfera da comunicação de um efeito estético.

gênero, divergindo, assim, de Vinogradov, que busca apenas apreender e descrever os diversos discursos sociais existentes nas obras de Dostoiévsky, em suas particularidades distintivas, vale dizer em sua função de *parole*, em sua dimensão de uso individual da *langue*, de tal sorte que Vinogradov alcança ver os diferentes discursos, as diferenças entre os discursos, mas não consegue compreender o seu papel compositivo no interior do gênero, o que depende, em última instância, de um enfoque estilístico dialógico.

Vale dizer, antecipemos, que Vinogradov pratica, ao analisar o gênero romanesco, uma estilística da língua, adequada ao poema lírico, e não uma estilística sociológica, adequada ao romance, tal como Bakhtin concebe esses termos.

Com base nessa noção de discurso, Bakhtin estabelece uma compreensão de estilo da obra, e só por extensão do estilo também do autor da obra, que ele chama apropriadamente de estilística sociológica.

Dessa estilística poderemos derivar duas concepções importantes. A primeira é a de que descrever as variantes sociais usadas pelas personagens no corpo do romance de Dostoiévsky, e na forma romanesca em geral, não esclarece o estilo do romance, por passar ao largo do uso composicional, esteticamente discursivo, capaz de ser proporcionado pela língua.

A segunda, intimamente associada, por oposição, à primeira, de que essa explicação somente é atingida quando se compreende a função do heterodiscurso no estilo do gênero do romance, ou seja, como os diversos discursos das personagens, inclusa a voz do narrador, são usados para compor uma forma nova de narrativa, ou, dito de outro modo, como são esteticamente, artisticamente utilizados.

Uma explicação da conclusão das duas autoras sobre o que Bakhtin compreende ser o elemento essencial do estilo romanesco, - que entendemos estar centrado na obra e não no autor, o que não o elimina, evidentemente, da análise, - ficará mais clara com a leitura do excerto que segue, e dos comentários que faremos a seguir.

De um modo geral, Vinogradov, assim como Bakhtin, afirma, no artigo em questão, - *O estilo de a “Dama de Espadas”* (inclusão minha) - que os procedimentos estilísticos são capazes de deixar a obra literária ora homogênea, ora heterogênea. Porém, é notável a diferença crucial entre os dois linguistas. Enquanto Bakhtin concebe a natureza dialógica como princípio, Vinogradov a vê como monológica, sendo que os instrumentos dialógicos (dramáticos) sempre estarão sujeitos à intenção do autor na obra literária. (GRILLO e AMÉRICO, 2013, p.114)

Como se lê, a inflexão do estudo estilístico na obra é total: são os “procedimentos estilísticos” que deixam a obra “ora homogênea, ora heterogênea”, fato que Vinogradov considera de uma perspectiva monológica, por tudo subordinar ao discurso do autor (narrador)

na obra literária, e Bakhtin considera de um modo dialógico, por demonstrar a independência do heterodiscurso, do discurso do outro, não como componente da obra responsável por sua heterogeneidade linguística a ser apenas descrito na sua virtualidade, na sua individualidade, mas como elemento basilar da dinâmica composicional da forma do romance, dito de outro modo, em seu estado de discurso e não em seu estado de *langue*, nem de *parole*.

Bakhtin (2015) retoma muitas vezes, para que sua compreensão de estilo no interior da estilística sociológica³⁹ fique bem clara, a ideia de que o mesmo está intimamente relacionado ao gênero e que, portanto, não se deve estudá-lo fora de seus limites.

E mais ainda, para que essa nova estilística seja entendida tal como ele a concebe, devemos atentar para que o adjetivo *sociológica* não significa, na expressão, que o estudo da obra literária deva ser feito com base nos pressupostos da sociologia, como ocorre, por exemplo, com as análises produzidas por Georg Lucács ou Lucien Goldman, para citar apenas dois de seus mais importantes estudiosos europeus, mas que a função social da língua – que se dá como discurso – deve ser o nível de uso da língua considerado no conjunto organizacional da obra literária romanesca no momento de sua abordagem.

Em Bakhtin (2015), portanto, o adjetivo está intimamente associado à noção do uso social da língua como base da caracterização da prosa romanesca. O autor russo está interessado no modo como o discurso – na sua acepção de veículo da ideologia dos grupos sociais – é usado pelo artista da literatura na composição do romance e não em seu conteúdo social propriamente, ou em seu aspecto estrutural, sistêmico, como concebido pela linguística estruturalista. Seu entendimento da palavra é, portanto, derivado muito mais da estilística que enfatiza o discurso como sentido a partir de uma perspectiva estética e composicional da arte do que da sociologia.

Mesmo admitindo que o discurso poético seja, em certa dimensão, também social⁴⁰ ele insiste em que o poeta não incorpora a heterogeneidade discursiva da interação linguística cotidiana em sua obra como elemento composicional porque esse não é um dado do gênero poema lírico, mas um dado do gênero romanesco. Essa compreensão também ajuda a separar

³⁹ Diz Bakhtin (2015): “A estilística adequada a essa peculiaridade do gênero romanesco – *o uso composicional do heterodiscurso* (acréscimo nosso) – só pode ser uma estilística sociológica. A dialogicidade interna do gênero romanesco requer que se revele o contexto social concreto do discurso que determina toda a sua estrutura estilística, a sua ‘forma’ e o seu ‘conteúdo’, e ademais determina não por fora, mas por dentro: porque o diálogo social soa no próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam ‘conteudísticos’, sejam ‘formais’. ..” (BAKHTIN, 2015, p.77)

⁴⁰ Em suas palavras: “O discurso da poesia sem dúvida é social, mas as formas poéticas refletem processos sociais mais longos, por assim dizer – ‘tendências seculares’ da vida social.” (BAKHTIN, 2005, p.77)

claramente a estilística sociológica do gênero romanesco da estilística da língua do gênero do poema lírico.

Vale, por fim, para evitar equívocos terminológicos, explicar os termos *estilística sociológica* e *estilística da língua*, cunhados por Bakhtin, comparando-os a um modelo de análise oriundo de uma abordagem rigorosamente linguística do texto literário e que, às vezes, é chamado de estilística estrutural, como o fez Michael Rifaterre, denominando *Estilística estrutural* (1973), sua obra mais importante sobre o assunto, e ainda aquele que, um pouco mais nuançado, tem fundamentação linguística, mas se concentra na noção de texto, praticado por Roland Barthes e, por vezes, se denomina de *Análise textual* da obra literária.

A estilística sociológica, como a denominou Bakhtin (2015), estuda o uso do heterodiscurso, imiscível, ou não, como elemento de construção do gênero do romance, e a estilística da língua, ainda segundo ele, estuda os elementos internos da *langue*, em um nível monodiscursivo, associados ao estudo do poema lírico.

Essas estilísticas já foram suficientemente explicadas para efeito de uso na tese, resta explicar a estilística estrutural e um modelo de análise linguística do texto literário que relativiza a relação da língua com a estrutura, para que se possa separá-las entre si e da estilística da língua, tal como a denomina Bakhtin (2015).

Os estudos exclusivamente linguísticos do texto literário podem ser ortodoxamente estruturalistas ou não.

Quando não são, utilizam a taxonomia linguística para descrevê-lo como um fenômeno puramente linguístico e não estético, diversamente do que fazem os estilistas da língua referidos por Bakhtin, e sem associar a obra diretamente à noção de estrutura, como fazem os estruturalistas.

Quando são, entendem, como o faz Todorov (1982) na análise do *Decameron*, que o objetivo da análise da obra é, pela descrição de objetos singulares (as obras), encontrar e apresentar a estrutura original dos fenômenos sobre a qual se assentam as variações da realidade, ou seja, revelar a *gramática* subjacente à realidade, e por extensão, às narrativas.

Pandolfo (1976) assim sintetiza as duas maneiras de analisar linguisticamente um texto literário narrativo, concebidas por Barthes, que a princípio ateu-se a uma abordagem estruturalista ortodoxa e, em sua última fase, criou uma abordagem textual.

- I. a que procura estabelecer, a partir de um *corpus* representativo, um modelo formal, uma gramática da narrativa. Essa estrutura básica, definida sob a forma de articulações lógicas, uma vez projetada sobre o texto, aumentaria sua legibilidade.
- II. a que considera cada narrativa como um *texto* (pelo menos quando ela assim se presta), como um processo da produção de sentido, um espaço de *significância*,

onde se cruzam outros textos (intertextualidade), e que se inscreve na História, não por determinismo, mas por *citar* o seu código. Essa análise “textual” não pretende descrever a estrutura da obra, mas descobrir o processo móvel de sua *estruturação*, na abertura de sua significância. (PANDOLFO, 1976, p. 157)

Ao lado dessas concepções, às vezes, derivadas delas, surgiram outras vias de estudos literários baseados na língua que não os estilísticos, mas esses estudos, de base mais rigorosamente assente nos conceitos da ciência da linguística, só nos interessam na medida em que aclaram o que deve ser entendido por abordagem estilística da língua nos limites da configuração do estilo poético existente nos poemas.

O estilo do autor e o estilo da obra literária somente são possíveis, considerando o caso específico do poema lírico, pelo modo esteticamente criativo de utilizar os recursos imanentes à língua e os elementos retóricos, formais, composicionais exigidos pelo gênero, os quais, em larga medida, preexistem ao autor, por serem um acúmulo das experiências literárias que ele herda, e mesmo que ele os elabore a partir de escolhas pessoais, e os reinvente, o estabelecimento da individualidade resultante deste ato pode ser mantido em suspenso, concentrando-se a análise apenas na descrição dos recursos de poeticidade.

Os recursos imanentes à língua, dentro dos limites do estilo que intentamos descrever e em consonância com as reflexões antes expostas, serão apresentados a partir de uma perspectiva lexical associada aos dados fonéticos, morfológicos, sintáticos e semânticos de que a palavra depende para existir e compor o texto poético em suas variadas dimensões.

Mesmo reconhecendo que o estilo poético está indissolivelmente ligado ao estilo individual na composição da obra, o primeiro é o único que pode ser descrito nos limites da produção de um só autor, enquanto o segundo somente o será, ou pela comparação entre duas obras de autores distintos, ou por uma abordagem de viés psicológico, que pertence aos domínios da estilística do autor e não exclusivamente ao da obra, e à obra em si.

Ao separar os dois objetos estilísticos de investigação dentro da obra, não estaremos inovando. São muito conhecidas as análises estilísticas, todas válidas, ricas, sugestivas, que também abordam exclusivamente o estilo individual, do que resultou, no início da história dos estudos de estilística literária: a estilística psicológica de Leo Spitzer, contemporânea da estilística histórica de Helmut Hatzfeld, e a estilística estética, ou poética, amplamente desenvolvida na Espanha, sobretudo, por Dámaso e Amado Alonso.

Isso não quer dizer que os três modelos sejam rigorosamente puros, de vez que é sempre possível encontrar nos estudos dos autores que os praticam, aspectos de cada um

deles. A divisão dos modos de se praticar a estilística fundamenta-se, como se vê, na ênfase dada pelo estudioso da obra literária a um dos três modelos em seus procedimentos analíticos.

Preferiremos seguir o caminho da abordagem estilística espanhola, complementando-a com reflexões outras, mas todas conceitualmente adequadas às bases estéticas da primeira, dentre as quais ressaltamos as contribuições de Mikhail Bakhtin.

Todos esses caminhos estilísticos e linguísticos, entretanto, têm o seu fundamento epistemológico bem delineado e nenhum é melhor do que o outro, sendo, antes, complementares.

Aproveitaremos das análises linguísticas, por exemplo, para configurar o estilo poético das obras de Max Martins, a noção de similaridade comum aos procedimentos de poeticidade tal como a formulou Roman Jakobson, que está teoricamente associado ao campo da linguística estrutural e, sobretudo no capítulo pertinente ao concretismo, recorreremos à noção de poesia como conversão do símbolo em ícone da semiótica de Charles Peirce, todavia, essas abordagens serão sempre consideradas auxiliares à linha estilística de análise adotada na tese para reforçar a noção do objeto poético como um fenômeno de natureza intuitiva, tal como o apresenta a filosofia e o pretendeu descrever a estilística espanhola.

Essa atualização, ou complementação não é garantia, entretanto, de análises mais perfeitas, mas de análises diferentes das anteriores e integram uma compreensão da Estilística como método auxiliar da Filologia, que Silva (2010) assim resumiu:

A filologia que eu denomino pós-imperial, depurada e liberta dos dogmas historicistas e positivistas da interpretação do texto pelo contexto, pela biografia e pela intenção do autor, esta filologia dialogante com a teoria literária contemporânea, esta filologia capaz de reconhecer e admitir as consequências hermenêuticas, numa perspectiva gadameriana, da exotopia e da exocronia do leitor/intérprete em relação ao texto, esta filologia que congrege a gramática e a retórica, a linguística e a literatura, a textualidade e sua inscrição na história, deve regressar com legitimidade e com dignidade às nossas Universidades, figurando como disciplina nos planos de estudos dos cursos de graduação e pós-graduação e figurando nas especialidades de doutoramento. (SILVA, 2010, p. 106)

Além disso, essa ampliação dos instrumentos da estilística, de resto natural no processo histórico de qualquer método, permanece ancorada na evidência de dois aspectos que unem todas as manifestações artístico-literárias, a saber, que elas são, ao mesmo tempo, forma e linguagem, ou, se preferirmos, a linguagem tratada como forma.

Quando um romancista, como Machado de Assis, produz, o que existe de trabalho artístico naquilo que ele faz, em certo sentido, é, para dar apenas um exemplo no âmbito da

prosa, construir reiteradamente a ironia. Os fatos que narra servem como dados para compô-la. Vista deste ângulo, a obra machadiana é um esforço constante de criação de uma figura de linguagem, o que não impede de os romances serem, ao mesmo tempo, a expressão de um conteúdo, de experiências existenciais humanas com toda a sua carga ideológica, moral e afetiva.

Ao fim da leitura dos contos e romances machadianos, o que retemos em nós, que pertence puramente ao domínio da estética, não são os assuntos, mas a composição de uma imagem desoladora e irônica da hipocrisia humana. É isso que fundamentalmente ele compõe, é isso que o anima a escrever, de vez que as ações humanas que registra são essencialmente idênticas em todas as suas obras, e é isso que o leitor letrado – aquele que lê para além dos afetos, sentimentos e ensinamentos que uma obra também pode conter – percebe.

A visão moral das ações humanas está em todas as obras do escritor fluminense, mas isso lhe interessa como cidadão, como homem preocupado com o destino dos outros homens, não como artista, como artista interessa-lhe compor imagens. Croce (2001) refere-se a isso quando escreve: “O artista produz uma imagem ou fantasma; e quem aprecia a arte dirige o olhar para o ponto que o artista lhe apontou, olha pela fresta que ele lhe abriu e reproduz em si aquela imagem.” (CROCE, 2001, p. 35)

Quando um poeta constrói o ritmo de seu poema, faz suas escolhas lexicais, formula as suas imagens, intensifica a musicalidade das frases, por exemplo, é para a composição linguística do objeto criado que ele dirige a nossa atenção, para forma com que o compõe, e esse é o seu trabalho específico, aquele que lhe dá o estatuto de criador de objetos de arte.

O estilo de construir essa formação, ou essa forma, denominado pela estilística de estilo poético, passível, em certos limites, de descrição, é o estilo que intentaremos descrever nos poemas selecionados para a análise a partir do segundo capítulo da tese.

Antes disso faremos uma última reflexão teórica nesse capítulo dedicado aos conceitos, apresentando, sem evidentemente esgotar o assunto, apenas aquelas maneiras de produzir poeticidade, ou de compor o estilo poético, que servirão de suporte à nossa análise.

1.4 Poeticidade

1.4.1 A noção de poeticidade

Se antes expusemos os aspectos que permitiram classificar o nosso objeto de estudo como poema lírico, associável a um tipo especial de discurso e de gênero, e possível de ser

abordado pelo método estilístico sob a ótica específica de seu estilo poético, vamos agora explicar os componentes da poeticidade característicos desse tipo de poema, isto é, vamos explicar concretamente como se dá, no processo da construção dele, o seu modo de ser poético.

A reflexão que se vai fazer a seguir sobre a palavra poeticidade não pretende apresentar um conceito novo, como se verá, mas explicar tão somente a sua praticidade no âmbito dos estudos literários do estilo poético. Trata-se de um procedimento preventivo, cautela que deve ser tomada sempre que damos certa relevância a um termo no interior de nossas análises.

Até então apresentamos a palavra poeticidade em frases breves, mas, a partir de agora, quando estamos no limiar da análise propriamente dita dos poemas de Max Martins, faz-se mister informar, com mais detalhes, em que sentido entendemos ser a noção de poeticidade objetivamente mais adequada para denominar o modo concreto de produção do caráter estético, ou do estilo poético desses poemas.

A palavra poeticidade ingressa nos estudos de literatura como uma espécie de variante de literariedade, que os formalistas russos criaram para referir os elementos concretos capazes de fazer um texto pertencer à esfera da literatura.

Nas primeiras décadas do século XX, quando isso aconteceu, se tomarmos por base os comentários críticos de Bakhtin (2015) ao formalismo russo, a palavra literariedade se referia apenas aos recursos observáveis na composição dos gêneros poéticos (poema lírico).

Desde que se reconheceu também no romance o efeito artístico produzido pelo modo de uso do heterodiscurso, ou por outros recursos mais pertinentes à narrativa que ao poema lírico, como a desarticulação do tempo lógico, a variedade de focos no percurso narrativo, por exemplo, justificou-se a busca de um termo mais específico para fazer referência aos recursos utilizados na produção do efeito poético dentro do campo exclusivo do poema.

O termo poeticidade se põe, deste modo, como um problema terminológico ligado à clareza da análise. Certamente haverá outras soluções para se obter a clareza pretendida, mas a que escolhemos nos parece legítima, sobretudo, porque nos permite separar os elementos mais comumente produtores de poesia, de efeito estético, no poema, dos elementos mais comumente produtores de poesia, do efeito estético, na prosa.

Dizemos comumente porque não há nenhum empecilho a que o romancista, portanto o prosador, lance mão, dentro de certos limites, dos recursos de poeticidade – no sentido restrito em que os empregaremos – na construção de suas obras.

Podemos encontrar a palavra *poeticidade* tal como a utilizaremos na tese, em vários comentários de Jakobson (1995), que muito bem compreendia a pertinência de seu uso. Note-se que neste comentário, escolhido para exemplo, ele próprio, enfatizando-a, registrou-a entre aspas.

Quando, em 1919, o Círculo Linguístico de Moscou discutia como definir e delimitar o campo dos *epitheta ornantia*, o poeta Maiakovski nos censurou dizendo que, para ele, qualquer adjetivo, desde que se estivesse no domínio da poesia, se tornava, por isso mesmo, um epíteto poético, mesmo "grande" em "a Grande Ursa" ou "grande" e "pequeno" nos nomes de ruas de Moscou como *Bol'shaja Presnja* e *Malaja Presnja*. Por outras palavras, a "poeticidade" – grifo do autor - não consiste em acrescentar ao discurso ornamentos retóricos; implica, antes, numa total reavaliação do discurso e de todos os seus componentes, quaisquer que sejam. (JAKOBSON, 1995, p. 161)

Nos estudos relativos ao gênero lírico, sempre nos deparamos com as palavras poético e poesia, de largo e necessário uso, que, no entanto, remetem a uma compreensão abstrata do fenômeno estético, diferentemente da palavra poeticidade que remete aos detalhes da realização prática da poesia, ou daquilo que é sua aura poética, de tal modo que a razão de ser preferível falar de poeticidade do que de poesia se fundamenta na mesma busca de precisão que levou os formalistas russos preferirem *literariedade* à *literatura*.

Ao falar em poesia e em poético nos reportamos a uma atmosfera que o poema possui, mas não de como ela é construída. Ao falar em poeticidade, estamos nos referindo aos elementos de execução dessa atmosfera, aos elementos concretos que são mobilizados para realizá-la.

Afora isso, ainda é importante frisar que os termos poesia e poético possuem outros sentidos que os tornam bastante polissêmicos, enquanto poeticidade é bastante específico, de vez que é apenas referente aos recursos concretos usados para produzir o estilo poético, ou a poesia no interior do poema.

Evidentemente, entretanto, poderemos, se preferirmos, algumas vezes utilizar as palavras poético e poesia como sinônimas de poeticidade, lançando mão de um circunlóquio, como se lê nesta frase: “Vamos explicar agora os elementos concretos com que se constrói o poético, ou a poesia, nos poemas em geral.”, o que equivale a dizer: “Vamos explicar agora a poeticidade nos poemas em geral.”

Jakobson (1995)⁴¹ além de avaliar o uso do termo poeticidade como categoria dos estudos literários, contribuiu de forma direta e decisiva para as análises estilísticas ao estabelecer como fundamento, certamente que não o único, do estilo poético, ou da função poética da linguagem, o caráter projetivo do princípio de equivalência do eixo de seleção (paradigmático) da língua sobre o eixo de combinação (sintagmático). Assim ele se expressa sobre o assunto:

Qual é o critério linguístico empírico da função poética? Em particular qual é o característico indispensável, inerente a toda obra poética? Para responder a esta pergunta, devemos recordar os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *seleção* e *combinação*. Se “criança” for o tema da mensagem, o que fala seleciona, entre os nomes existentes mais ou menos semelhantes, palavras como criança, guri (a), garoto (a), menino (a), todos eles equivalentes entre si, sob certo aspecto, e então para comentar o tema, ele pode escolher um dos verbos semanticamente cognatos – dorme, cochila, cabeceia, dormita. Ambas as palavras escolhidas se combinam na cadeia verbal. A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da sequência, se baseia na contiguidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência.” (JAKOBSON, 1995, p. 129-130)

Excetuando Jakobson (1995), que se refere nominalmente, várias vezes, à palavra poeticidade no seu ensaio *Linguística e Poética*, originalmente publicado em 1960, os outros teóricos de referência para nossas análises, como Amado Alonso, Emil Steiger e Mikhail Bakhtin, por exemplo, mesmo que não se refiram especificamente a ela, e não a derivem da mesma fonte que ele, constantemente tratam do fenômeno que ela designa sempre que se propõem a explicar a poesia existente nas obras, isto é, os aspectos do poema que o fazem ser poético.

Essa presença, por assim dizer, indireta da noção de poeticidade em Amado Alonso, Emil Steiger e Mikhail Bakhtin pode ser exposta de muitas maneiras, vamos sintetizar, neste momento, algumas delas, que, mesmo longe de esgotar o assunto, serão suficientes para fundamentar a linha de raciocínio que estamos seguindo.

⁴¹A propósito de Jakobson (2004) é extremamente oportuno frisar ainda que, dentre os linguistas, - Saussure é outro exemplo com seus estudos sobre a linguagem da épica e da lírica greco-romana, editados por Starobinski (1975) - ele é o linguista mais próximo da abordagem estilística interessada na poeticidade, o que é possível comprovar em seus vários estudos sobre a função poética, dentre os quais deve ser destacado o ensaio sobre o oxímoro na obra de Fernando Pessoa. Há um eloquente depoimento seu, muito elucidativo disso, na abertura de uma carta dirigida a Haroldo de Campos cujo assunto é a análise de um poema do trovadorismo galego-português: “Admirador que sou da suprema acuidade para os mais íntimos elos entre som e sentido, uma acuidade que fundamenta e sustém os seus ousados experimentos poéticos e estimulantes descobertas e que inspira as suas extraordinárias transposições dos poemas aparentemente intraduzíveis das mais diversas línguas, gostaria de compartilhar com você minhas rápidas observações sobre um raro espécime das joias verbais do século XIII, a quinta das sete cantigas d’amigo de Martin Codax.” (JAKOBSON, 2004, p. 119-120)

Amado Alonso certamente refere-se ao efeito poético produzido pela poeticidade quando nos diz que o objetivo dos estudos estilísticos é revelar, explicar os mecanismos de construção do caráter estético de uma obra literária. Por outras palavras, Amado Alonso está informando que o caráter estético de uma obra literária se revela objetivamente pela presença de certos recursos estilísticos identificáveis nela, recursos de que a intuição, entendida por ele como um agente operacional, utiliza para transformar um sentimento, ou impulso emotivo, em imagem linguística, ordinariamente pelo uso da metáfora.

As reflexões de Bakhtin pressupõem a poeticidade quando ele afirma que Dostoiévsky deve ser estudado como artista e não como um produtor de ideologia, ou interlocutor integrante de um debate ideológico; quando valoriza no gênero o seu aspecto composicional; quando diz, ao se referir ao prosador, indicando o objetivo do romancista, que as unidades estilísticas heterogêneas ao “... integrar o romance, neste se combinam num harmonioso sistema literário e se subordinam à unidade estilística superior do conjunto...” (BAKHTIN, 2015, p.29), e quando atribui ao poeta, o que nos interessa mais de perto, o objetivo de criar sua própria língua sem considerar nenhum tipo de barreira entre ele e ela. A criação da língua do poeta de que ele fala, certamente coincide com a elaboração do estilo poético, concretizado pela poeticidade.

Ao explicar os fenômenos estilísticos geradores do poema lírico, verificáveis claramente nos versos, tais como musicalidade, repetição, antidiscursividade, desvio da norma gramatical, parataxe e alogismo (que se obtém pelos paradoxos), Emil Steiger está nos apresentando a poeticidade, ou, dito de outro modo, os elementos objetivamente produtores da atmosfera poética, da poesia.

A propósito da concepção de Bakhtin (2005), vale ainda transcrever o trecho em que, ao falar de Dostoiévsky, insiste no estudo do teor artístico de suas obras literárias, até porque se tem enfatizado entre nós, na divulgação de suas ideias, muito mais o caráter sociolinguístico da noção interativa e dialógica da linguagem, quer nas referências ao gênero romanesco, quer nos estudos do discurso não literário, do que a noção estética da linguagem, *lato sensu*, também, um fenômeno social.

A literatura sobre esse romancista tem-se dedicado predominantemente à problemática ideológica de sua obra. A agudeza transitória dessa problemática tem encoberto momentos estruturais mais sólidos e profundos de sua visão artística. Amiúde esquece-se quase inteiramente que Dostoiévsky era acima de tudo um *artista* (de tipo especial, é bem verdade) e não um filósofo ou jornalista político. O estudo especial da poética de Dostoiévsky continua sendo questão atual da teoria da literatura. (BAKHTIN, 2005, p. 02)

Observa-se, portanto, que cada um tem o seu modo de tratar a poeticidade quando fala dos elementos necessários à construção da poesia, do poético, e a ela se referem como tarefa primordial do poeta.

Constantemente afirmamos, no decorrer da exposição dos conceitos associáveis ao nosso objeto de estudo, que nossa finalidade é explicar primordialmente o caráter expressivo estético dos poemas de Max Martins, tratando secundariamente sua expressividade afetiva, indicando com isto que daremos a esses dois aspectos da expressividade um tratamento diferenciado.

Convém, agora, que pretendemos somente apresentar alguns elementos produtores da expressividade estética, explicar mais detalhadamente os fundamentos desse tratamento diferenciado, demonstrar mais claramente o que pretendemos dizer quando afirmamos que a poeticidade, na tese, se refere à expressividade estética e não à afetiva.

Diga-se de início que as duas expressividades não ocorrem sempre isoladamente, que têm em comum o fato de pertencerem ambas ao campo da *parole*, do enunciado, do texto, e não ao terreno do fenômeno da *langue* tal como Saussure a concebeu, e que, não obstante esses pontos de contato, demos preferência à expressividade estética pela única razão de que nosso recorte temático consiste em abordar a poeticidade na construção do estilo poético da obra de Max Martins.

Se nos ativermos exclusivamente à obra literária impressa, e partirmos do conceito que afirma ser o estilo tudo aquilo que em um texto não é propriamente fato linguístico, poderemos concluir que somente os recursos utilizados para impressionar o destinatário da mensagem afetivamente, emocionalmente, ou para impressioná-lo esteticamente são estilo, e que disso deriva não só o ponto de contato entre o estético e o expressivo, mas também a existência verificável do fato estilístico, como postula Rifaterre (1973).

Dado o parentesco entre a linguagem e o estilo é de esperar-se que os métodos linguísticos possam ser usados para a descrição exata e objetiva da utilização literária da linguagem. Tal utilização, que é a função linguística mais especializada e mais complexa, não pode ser negligenciada pelos linguistas.

Uma descrição linguística, estrutural, do estilo, exige, todavia, um esclarecimento: de um lado, *os fatos linguísticos só podem ser apreendidos na linguagem, já que esta é seu veículo*; de outro lado, *devem ter um caráter específico, pois do contrário não se poderia distingui-los dos fatos estilísticos*. Uma análise puramente linguística de uma obra literária só pode destacar elementos linguísticos; na sua, descrição, ela não distingue os elementos da sequência que têm um valor estilístico dos que são neutros; isola apenas as funções linguísticas, sem indicar quais traços as tornam também unidades estilísticas. No entanto aplicando-se métodos linguísticos a tais unidades, ter-se-ia um conhecimento objetivo de seu duplo papel, como elementos tanto do sistema linguístico como do sistema estilístico. (RIFATERRE, 1973, p. 29-30)

É consensual dizer-se que o expressivo, entendido de forma genérica, é uma consequência de o escritor operar não somente com o material que a língua em si lhe fornece, como também, se pensarmos no enunciado textual e no discurso, com alguns elementos exteriores a ela para atingir o destinatário.

Na obra lírica, entretanto, essa maneira de operar esteticamente concentra-se, se bem que não unicamente, sobretudo, nos recursos internos da língua, ou mais amplamente da linguagem – se pensarmos nos recursos visuais que, sendo linguagem, nem sempre são procedentes da língua –, sendo resultante do desejo intencional de o poeta dar ao seu texto mais intensidade, fazendo-o mais interessante ao leitor, e, assim impressioná-lo, para chamar sua atenção para o caráter estético do escrito, tornando-o um objeto contemplativo.

Paralelamente a isto, repitamos, poderá o escritor também causar impressão ao leitor com o desejo de envolvê-lo afetiva e emotivamente para atingir fins variados, como, para citar alguns, o de expressar simpatias, antipatias, carinho para com alguém ou uma causa, construir uma atmosfera de cumplicidade, etc.

Afirmar, entretanto, que a expressividade está relacionada ao efeito estético, não significa dizer que deixaremos de fazer pequenas incursões no campo da estilística da fala cotidiana, tal como foi definida por Charles Bally, mas somente faremos isso quando se provar útil para melhor esclarecer o aspecto estético dos versos.

Alonso, Amado (1960)⁴² na esteira de Croce, que cita em seu apoio, vê entre as duas expressividades uma diferença de intensidade apenas, mas não podemos elidir o fato de que ainda assim, resulta evidente dessa mesma diferença de grau, uma diferença, enfim, que separa as duas. Não trabalharemos com essa concepção, mas com a concepção de que são distintas, mesmo quando imbricadas.

Baseados nessa distinção, tentaremos explicar em alguns poucos momentos da análise dos poemas de Max Martins, a possibilidade de tratar em separado estes modos de expressividade, e até de demonstrar se um poema tende mais para um ou outro tipo, de vez que discutir nos versos a presença dos dois servirá ao propósito de, pelo contraste, melhor evidenciar suas diferenças.

A expressividade afetiva está ligada às funções conativa e emotiva da linguagem, postuladas por Jakobson (1995), e sua ação é criar laços afetivos com o leitor.

⁴² Este é o ponto de vista de Alonso, Dámaso (1960): “Entre a fala usual e a literária não há uma diferença essencial, mas sim de matiz e grau. É que, feitas as contas, todo falar é estético se por estético não entendemos “faire de la beauté avec les mots”, e sim o expressivo, como diria Croce: todo aquele que fala é um artista.” (ALONSO, Dámaso, 1960, p. 440)

A expressividade estética está ligada à função poética, que reside na projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático, ainda segundo Jakobson (1995), mas sua ação não é emocional, é produzir um estado de espírito contemplativo no leitor.

A função poética da linguagem, para Jakobson (1995), pode-se também dizer, está fundada na constatação de que nela o uso da linguagem provoca “surpresa”, e “frustração da expectativa do leitor”, e nas funções conativa e emotiva, este uso produz uma comoção.

Esse traço distintivo, guardadas as diferenças de enfoque entre os estudiosos, pode também ser localizado em Bally (1909), não obstante a questionável conclusão do linguista suíço em limitar o campo de estudos da estilística apenas ao domínio da *parole*, como se lê no excerto que segue.

Quando o falante se encontra nas mesmas condições que todos os outros membros do grupo. Existe, por este fato, uma norma com a qual se pode mesurar os desvios da expressão individual, para o literato, as condições são totalmente diferentes: *ele faz da língua um emprego voluntário e consciente* (em que há o belo falar da inspiração; na criação artística, a mais espontânea em aparência, há sempre um ato voluntário); em segundo lugar e, sobretudo, *ele emprega a língua com uma intenção estética*; ele quer fazer a beleza com as palavras como o pintor a faz com as cores e o músico com os sons. Ora, essa intenção, que é quase sempre a do artista, não é quase nunca a do sujeito que fala espontaneamente a sua língua materna. Isso é suficiente para separar definitivamente o estilo e a estilística. (1909, pg. 19)

Excluída a oração final, por aceitarmos a tese de que o campo de análise da abordagem estilística compreende, ao mesmo tempo, a fala e a literatura, estamos, em nosso estudo, seguindo a lição de Bally (1909), ao distinguir a expressividade afetiva da estética, todavia, não pensamos que os opositores dessa concepção estejam errados, apenas que têm uma visão diferente. Essa questão é, de resto, irrelevante para o resultado das análises, que, se feitas com competência, podem articular as duas, separar as duas, ou dar ênfase a uma delas: preferimos a última.

Para tornar mais clara a distinção entre os dois modos de expressividade, na tentativa de primeiramente explicar a construção daquele em que o autor estabelece laços com o leitor para influenciá-lo, para envolvê-lo afetivamente, ou realçar emotivamente sua visão do assunto, recorramos a um comentário de Lapa (1958), de vez que ele se vale de um exemplo recolhido da literatura.

Nos fins do século XV, princípio do século XVI, vemos Antônio Nobre compor o seu curioso soneto diminutivo, dirigido a um condiscípulo, por alcunha o MISCO.

Fazes-me pena ao ver-te. Andas rotinho,
como que envolto em transparente véu:
pouco me falta para te ver nuzinho,
pouco te falta para andar ao léu!

Tens a batina, pálido Misquinho,
cor da esperança... e tem a cor do breu...
No entanto assim foi Cristo, em rapazinho,
e hoje é o duque de Morny no céu!

Por isso, ó flor ideal dos rapazitos,
pacienciazinha, cose os farrapitos
dessa batina. Toma a agulha e as linhas.

Dar-te-ia, crê, meu lindo pequerrucho,
uma das penas orientais – um luxo! –
se eu fosse Deus, o pai das andorinhas.

Aqui a terna amizade anda associada a um sorriso de doce ironia, que os diminutivos exprimem admiravelmente. É bem um produto do temperamento de Antônio Nobre. (LAPA, 1958, p. 87)

Lapa (1958) interessou-se, como se vê, em destacar apenas o aspecto expressivo/afetivo da linguagem no poema, que se constitui no objeto mesmo da estilística da fala cotidiana, por ele praticada de acordo com a tradição dos estudos de Charles Bally.

A expressividade afetiva do texto é construída pelo uso reiterado dos sufixos *inho*, *ito*, *ucho*. Utilizando-os, o autor atinge seu objetivo de “(...) impressionar o destinatário, (...)” (CARDOSO, 2015, p.21), porque consegue, com eles, dar mais intensidade à “terna ironia” mesclada de “doce amizade” a que se refere Lapa (1958) em seu comentário.

Se Lapa (1958), entretanto, tivesse aproveitado os sufixos para construir a explicação de que seu uso reiterado desloca a atenção do leitor para a forma de construir o poema, por afastá-lo de sua ligação meramente informacional com a linguagem; que a reiteração de sons iguais no final dos versos, as rimas, desviam a atenção do leitor do sentido das palavras para a magia dos sons, ajudando a criar um determinado tipo de ritmo, e, por isso, mais uma vez o impedem de estabelecer uma relação comunicativa exclusivamente prática com a linguagem, estaria produzindo uma explicação fundada na estilística literária, ou estética.

1.4.2 Elementos de poeticidade

Estabelecidas a noção de poeticidade e a forma de análise em relação às expressividades estética e afetiva, cabe agora perguntar que recursos de poeticidade, possíveis

de serem objetivamente identificados no poema, têm o poeta à sua disposição para realizar o estilo poético.

Vamos inicialmente nos concentrar naqueles oferecidos pelos neologismos, mas, antes de começar a fazê-lo, devemos esclarecer que tanto os neologismos como os demais recursos que escolhemos para apresentar nos próximos itens não abarcam, nem de longe, a totalidade dos elementos que um poeta pode utilizar para construir o estilo poético, quando muito, dão conta de descrever, em boa parte, o estilo poético da obra de Max Martins.

Se pensarmos na relação que a poeticidade guarda com a surpresa, com o desvio, como podemos deduzir dos estudos de Leo Spitzer e das análises dos estilistas espanhóis, devemos associá-la, também, às criações lexicais, isto é, à introdução de mudanças formais e de sentido nas unidades lexicais, centro vital dos idiomas, responsáveis por parte significativa da lógica das mensagens que, no dia a dia, são sempre práticas e objetivas.

Essas alterações lexicais, desorganizando tal lógica, são, evidentemente, as produtoras, dentro de certos limites, do efeito estético, na perspectiva dos linguistas, estilistas e filósofos que estamos aqui seguindo.

Certamente, não são todas as alterações que os escritores introduzem nas palavras, criando novas, que as fazem pertencer ao campo da poeticidade. Todo neologismo é uma palavra nova no corpo lexical do idioma⁴³, mas apenas alguns resultam em efeito estético.

O requisito básico para que uma palavra seja um neologismo é que não esteja dicionarizada, nem tenha sido assimilada ao uso comunicativo cotidiano. Todavia exige-se mais do neologismo esteticamente produtivo, exige-se até, se possível, que dificilmente o dicionário o refira, e que dificilmente se torne parte integrante do léxico cotidiano, tão inusitada seja sua elaboração, tão inusitado seja o seu efeito, desviando o a palavra de sua função comunicativa prática.

Há condições mínimas para que se produza um neologismo pertencente à esfera dos recursos de poeticidade, uma delas é que ele esteja intimamente ligado aos elementos vitais do poema em algum de seus níveis linguísticos (fônico, mórfico, sintático e semântico), ou em todos, se possível, auxiliando a construir sua dimensão estética, e somente o contato diuturno com a tradição da grande poesia nos permitirá separar as experiências aleatórias, - que não resultam em consequências estéticas típicas dessa esfera da produção poética, - daquelas que

⁴³ Nas palavras de Biderman (1978): “O léxico de uma língua constitui um vasto universo de limites imprecisos e indefinidos. Abrange todo o universo conceptual dessa língua. Qualquer sistema léxico é a somatória de toda a experiência acumulada de uma sociedade e do acervo de sua cultura através das idades. Os membros dessa sociedade funcionam como sujeitos-agentes no processo de perpetuação e reelaboração contínua do Léxico de sua língua. (BIDERMAN, 1978, p. 139)

efetivamente não o são, ou para usar os termos de Croce (2001), separar a fantasia da imaginação, pois que a primeira, segundo ele, é produtiva, organizada, visando um propósito harmônico, um projeto estético íntegro, e a segunda, um mero devaneio sem nenhuma outra finalidade que a de inventar imagens estapafúrdias, desligadas de uma noção de unidade para atingi-lo.⁴⁴

Os *tesouros da própria língua* (BAKHTIN, 2015, p. 50) oferecem aos escritores processos neológicos variados para inventar palavras, aliás, não somente a eles. Qualquer idioma vivo é um rico berçário de novas palavras, e se existe um ramo de estudos neológicos que as investiga na obra literária, existe a Terminologia que as investiga na esfera da tecnologia, em que novos produtos e novos materiais estão sempre a demandar novas unidades lexicais.

Evidentemente que à Terminologia interessa o tipo de criatividade lexical assimilável ao uso prático e coletivo dos falantes, disso deriva que as palavras novas deste setor da atividade humana são concebidas com finalidade diversa daquelas produzidas na esfera do gênero do poema lírico.

Seja suficiente para distingui-las a explicação da linguista Cabré, *apud* Correia (1998), sobre duas características, entre as várias por ele registradas, que devem apresentar um bom neologismo terminológico “... deve denominar um conceito estável, previamente delimitado de forma explícita e clara, com o qual deve manter uma relação de univocidade; deve ser transparente;”. (CABRÉ, *apud* CORREIA, 1998, p. 06)

Basta que façamos a releitura dos poemas líricos até aqui explicados para entendermos claramente o quanto os neologismos produtores de poeticidade estão afastados daqueles criados pelas exigências das inovações tecnológicas. Se os neologismos da poesia fossem transparentes e unívocos, teríamos antes a produção de um discurso científico do que a produção de um discurso poético.

Já sabemos que, segundo Bakhtin (2015), o poeta não retira as palavras da linguagem da poesia diretamente do heterodiscurso cotidiano, ou ele redireciona o uso daquelas existentes no idioma para que se conformem ao seu objetivo poético, ou as cria com base nos *tesouros da própria língua* (BAKHTIN, 2015, pp. 50), ou seja, recorre aos processos de formação de novas palavras que a língua oferece.

⁴⁴ Escreve Croce (2001): “... a estética do século XIX forjou para o mesmo fim a distinção, que aparece em não poucos de seus filósofos, entre fantasia (que seria a faculdade peculiar da arte) e imaginação (que seria uma faculdade extra-artística). Acumular imagens, escolhê-las com atenção, recortá-las, combiná-las pressupõe no espírito a produção e a posse das imagens singulares; e a fantasia é produtiva, ao passo que a imaginação é parasita, apta para combinações extrínsecas e não para gerar o organismo e a vida.” (CROCE, 2001, p. 46)

Os processos de formação de palavras são por demais conhecidos, a saber: derivação por sufixação, prefixação, parassíntese, regressão, abreviação (hipocorização, truncamento), siglação, reduplicação, conversão (intensificação) e composição por justaposição, aglutinação, combinação (mesclagem lexical, ou fusão vocabular expressiva - FUVÉ).

Não precisaremos aqui apresentá-los, entretanto, como nos ajudarão a explicar algumas peculiaridades dos procedimentos neológicos recorrentes nos versos de Max Martins, convém comentá-los tendo em vista esses aspectos.

Para que se entenda melhor o caráter especial de certas formações neológicas relacionadas ao campo da poeticidade na obra poética de Max Martins, vamos analisar dois neologismos, um possível de ser catalogado nas denominações já existentes, e outro, não, em dois de seus poemas. O primeiro deles denomina-se *A Tê-Chan* e foi publicado pela primeira vez na obra *O risco subscrito*, em 1980, e o segundo, *H'era*, publicado na obra também denominada *H'era*, lançada originalmente em 1971.

Começemos pelo neologismo *ex-grito* cujo processo de formação já se encontra catalogado, isto é, descrito e explicado pelos estudiosos do assunto.

A Tê-chan

Quando enfim te encontrares
te encontrares
Cara a cara com o poema
com o poema
apaga-o
Deixa a hera crescer por si
por ti no muro
O escrito
(ex-grito)
no escuro

(MARTINS, 2016, p. 48)

Inicialmente, observemos o fato de que o neologismo *ex-grito* não existe dicionarizado, nem é de uso corrente no idioma, preenchendo, assim, o requisito que permite considerá-lo uma criação neológica estilística autêntica cuja possibilidade de cair no domínio coletivo é praticamente nenhuma.

Vejamos agora os aspectos que fazem dele um instrumento de poeticidade, o que somente conseguiremos se pudermos demonstrar seu potencial de “frustração”, ou sua

criatividade, individualmente, e sua organicidade, isto é, sua capacidade de auxiliar na produção da unidade do poema.

Ele é, afora tantas outras coisas, uma escolha lexical fundada na similaridade sonora com a palavra *escrito*, e, assim sendo, uma evidente projeção do eixo do paradigma sobre o eixo do sintagma.

Ao pormos lado a lado as duas unidades lexicais *ex-grito* e *escrito*, percebemos que o processo neológico nos remete à figura de linguagem chamada *paronomásia*, largamente usada por Max Martins, cujo efeito estético resulta do fato de a figura nos conduzir à concentração no processo criativo em si da unidade lexical nova, o que nos desvia do sentido prático comunicativo da linguagem, diante da estranheza de ver o prefixo *ex* associado a *grito*, produzindo uma palavra inexistente no idioma.

Estamos diante de um neologismo produzido pelo processo de derivação prefixal, que, entretanto, mesmo sendo coerente com as possibilidades estruturantes da *langue*, não se adequa à sua finalidade comunicativa diária.

Mas nada disso diz, até agora, algo sobre a relação da formação neológica no interior da obra, que deve ser buscada no fato de ela auxiliar a composição do tema do poema, sugerido nos três conceitos com que o poeta o designa: *um escrito*, *um ex-grito* e *uma hera*.

Dizer que o poema é um *escrito*, dispensa explicações.

Ao afirmar ser o poema um *ex-grito*, o poeta constrói uma metáfora que imprime em nossa mente variadas imagens.

Ao entrarmos em contato com esse *ex-grito* temos a sensação de estar sendo expostos, pela própria criação lexical em si, a uma força premente, urgente, e talvez angustiante, inclusive por ser, também, algo que foi realizado no escuro, na solidão, no mundo interior do poeta.

Esse grito, que é interno, quer se libertar, passar para o papel, mas isso não é recomendado pelo poeta, que parece seguir, assim, a sugestão do monge - Tê-chan é o nome de um monge japonês - dando-nos a ordem: *apaga-o*.

Um possível sentido para a lição contida nesses versos que nos ordena a apagar o poema, coerente com os dados expostos nos demais, é que o poeta deve amadurecer a sua obra, recolhendo-a enquanto for grito, ou seja, enquanto possivelmente for emoção (grito), e deixar o poema crescer dentro dele (por si) e ser trabalhado por ele (por ti).

O poema é, portanto, inicialmente, uma força que deve ser dominada, é um *ex*, tanto no sentido de ser anterior ao resultado final – que será o texto concluído, – quanto no sentido

de que essa força deve ser ultrapassada, no tempo, por ele, isto é, algo que ficou para trás, que não é mais, tal como fora no começo.

Esse poema é, a seu modo, uma lição de fazer poesia, ressalvadas as diferenças, como aquela que nos foi oferecida por Carlos Drummond de Andrade, convidando-nos, a penetrar (...) *surdamente no reino das palavras*, de vez que (...) *lá estão todos os poemas que esperam ser escritos* (ANDRADE, 2007, p.117) e por tantos outros poetas, como as lições contidas nas *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke (2013).

Passemos à segunda criação lexical.

Ao deparar-se com a metáfora de que o *poema é uma hera*, o leitor letrado esteticamente em Max Martins, poderá recordar a imagem da *hera num muro*, verso do poema *H'era*, publicado em 1971, e produzir com isso outras novas imagens.

Uma das vantagens de ser um leitor letrado esteticamente, como se vê, é sua possibilidade de estender o potencial da poeticidade. O acesso ao estilo poético é um exercício constante de ampliação. Quanto mais se lê poesia, mais poesia se apreende, se intui.

De resto, mesmo que não disponhamos de dados externos ao poema em si, é possível, mesmo assim, verificar que esse momento de criatividade localizado no neologismo está imbricado com a totalidade do texto poético. O neologismo *ex-grito* é, portanto, nesta obra, um agente de poeticidade pleno, e não uma invenção aleatória.

Sua poeticidade tem, nesse poema, uma dupla função: individualmente desviar a experiência da linguagem para a forma, e coletivamente intensificar, pela relação com os outros componentes do poema, as demais imagens produzidas por outros meios da poeticidade, do que resulta a unidade do objeto artístico.

Examinemos agora uma criação lexical cujo processo de formação não se acha catalogado.

H'era

Para Sylvia e Benedito

Em verdes eras – fomos
 hera num muro
 cantochorado pelo vento
 que envolvia tudo – o verde –
 embora o verde às vezes de haver se ressentisse
 no olhar de quem
 além

a gente amava ave.

Éramos
 e perdurávamos
 avos do ser estando em dia a carne
 para o pacto-pasto das raízes,
 um rio-sim manando milhas
 de sonhos-ervas, grãos
 de sêmen solto amanhecendo – o sol
 a sombra
 a relva.

E se era inverno, o verde sido,
 um não-sim, um eco
 ainda assim se condizia
 no próprio coração dos que no leito amando

agora se desamam
 ou se desdizem – h'era
 amor tecido contra um muro.

(MARTINS, 2016, P.19)

Este poema, publicado originalmente em 1971, na obra *H'Era*, é o primeiro em que recursos de criação lexical que não foram descritos, pelo menos nos detalhes em que existem no poema, pelos estudiosos dos processos de formação de palavras, são utilizados, em grande quantidade pelo poeta, ao lado, evidentemente, de recursos já descritos e explicados.

Mais do que em *Antiretrato*, de 1961, nessa obra, a poesia de Max Martins acentua sua inclinação pela complexidade sintática e pelo jogo semântico com os sentidos do léxico.

Não obstante ser um poema rico em criações lexicais, vamos nos ocupar da explicação de duas unidades apenas: *h'era* e *amor tecido*.

O poema apresenta dois aspectos da relação amorosa em duas estações do tempo: o *verão* e o *inverno*.

O primeiro, relativo ao verão, constituído pelas duas primeiras estrofes, diz respeito ao passado, quando o amor é pleno “de sêmen solto amanhecendo – o sol”, “estando em dia a carne / para o pacto-pasto das raízes,”.

O segundo, que corresponde ao presente, situa-se nas duas últimas estrofes, quando o amor é “...inverno, o verde sido, / Um não-sim, um eco”

O tema do texto, considerados os dois instantes do amor, pode ser assim apresentado: a inconsistência do amor porque ele se modifica com o tempo. O amor que foi vibrante, seminal, entrelaçado como as heras, verde e vivo no passado, agora, no instante do *desamar*, do *desdizer* transforma-se em *h’era*, ou *amor tecido contra um muro*.

O tema, tal como apresentado, é elemento vital para permitir reflexões semânticas sobre as unidades lexicais, porque é justamente ele que permite identificar, neste passo do poema, uma criação lexical que deriva da possibilidade de ver nas palavras *Amor* e *tecido*, uma composição por aglutinação que produz a unidade lexical *Amortecido*, mesmo que não escrita no poema, a sugerir que o amor perdeu sua força inicial, afora sugerir também que o amor é uma espécie de tecido, cujos fios, por similitude com cipós da hera entrelaçados, *tecidos contra um muro*, transforma-o em *h’era*, no sentido do vegetal

Esta unidade lexical que surgiu (*amortecido*) na leitura, não é nova, ele é o particípio passado do verbo *amortecer*, entretanto, ao lê-lo no poema, por sugestão do contexto semântico que nos informa que o amor perdeu seu ímpeto de outrora, não se pode elidir o fato de que, com ele, surge, uma palavra que se não é nova no universo da língua é nova no universo do texto, é nova em sugerir as bases lexicais improváveis que a formam, incomuns, decerto, do ponto de vista etimológico, mas adequadas às possibilidades semânticas do tema.

Dito de outro modo, não podemos falar de um neologismo, no rigor do termo, é certo, mas não podemos negar que houve um processo de criação capaz de fazer surgir uma palavra com base em uma etimologia nova (*amor + tecido = amortecido*) que talvez possa ser classificado de composição por sugestão, sendo que a unidade lexical que surge tem existência apenas no território da criatividade cúmplice em que estão inseridos o leitor e o poeta. É um fenômeno pertinente ao campo da escrita e existe apenas ao ser visto – imaginado - no poema, mas é ele que, ao nos fazer fantasiar em torno das palavras mesmas, remete o leitor a um universo lúdico de relação com a linguagem que o encanta.

A sugestão de que a palavra *amortecido* procede da combinação das bases *amor + tecido*, nos faz lembrar as explicações construídas pela fantasia de todos aqueles etimologistas que construíram explicações mirabolantes para determinar a origem de certas palavras que, aqui e ali, foram sendo apresentadas no processo de constituição da Etimologia, e que se assemelham, guardadas as diferenças, com o procedimento criativo produtor do estilo poético, agora examinado.

A referência à possibilidade de lermos no poema a palavra *amortecido*, ainda encontra suporte na preposição *contra*, que sugere o *muro* como um obstáculo que o *amor/hera* não transpõe, que arrefece seu ímpeto inicial. A preposição comumente usada, que está na expectativa do leitor e *contra* substitui, é *em*, aglutinada ao artigo *o=no*. Quando analisamos a possibilidade da palavra *amortecido* estar sendo sugerida pelo tema do poema, estamos considerando que a relação da literatura com a criação de palavras novas ultrapassa aquela produzida por lexicólogos e gramáticos, sobretudo quando se trata de poetas de grande poder criativo.

Mas vejamos outro processo de criação que, mesmo não usado nos exemplos dos estudos neológicos, produz uma unidade lexical nova, ou seja, uma palavra que poderá ser considerada um neologismo de verdade.

Estamos nos referindo à palavra *h'era*, importantíssima para o caráter lúdico e estético do poema, por ser um recurso de poeticidade – não devemos esquecer que os processos de criação neológicos somente nos interessam nesse aspecto – extremamente criativo.

Do ponto de vista fônico a palavra /era/, grafada como *era*, *hera* e *h'era*, nos diversos usos do poema, corresponde semanticamente ao substantivo *época*; à forma verbal do imperfeito do indicativo do verbo *ser* = *eu era*, *ele era*; e à *hera*, uma espécie de planta.

Qual o processo de formação do neologismo *h'era*?

H'era não é um neologismo do ponto de vista fônico, pois, por sua pronúncia, não distinguimos a forma verbal do verbo *ser*, dos substantivos *época* e *tipo de planta*. Como acontecerá diversas vezes na obra do poeta, essa palavra visualmente nova, tem vários sentidos, justamente porque foi segmentada e o processo que a cria somente funciona linguisticamente dentro do texto escrito, como costuma acontecer com as invenções neológicas de Max Martins.

A unidade nova é formada a partir de uma segmentação da palavra *hera*, obtida pelo uso do sinal diacrítico do apóstrofo, separando o grafema *h* do restante da palavra: *era*. Este processo, que fragmenta a palavra, permite ao leitor recriá-la semanticamente, sempre em consonância com os sentidos que o tema lhe empresta.

O que lemos na palavra *h'era*, de modo amplo, é o amor destruído: *o amor que foi verde hera tecida em um muro e hoje é desagregação*, e do passar destrutivo do tempo – *o amor tecido que se converte entre o verão e o inverno, em algo amortecido*.

O apóstrofo, quando secciona a palavra *hera* em dois pedaços, reforça, visualmente, a noção do amor que o tempo desagrega, dos amantes que o tempo separa. Assim, a palavra, além de ser um símbolo, é também um ícone.

Essas explicações reforçam a tese de que o tema é fundamental para delimitar o alcance hermenêutico dos sentidos que os recursos da *langue* permitem criar, ou que o poeta inventa, para que não se produzam devaneios semânticos capazes de desorganizar o seu princípio da unidade composicional, ou seja, reforçam a tese de que na obra de arte, o tema não é um aspecto meramente atrelado ao conteúdo, às ideias em si que possam existir nas palavras organizadas em frases, mas à composição formal do todo, e isso vale também para os poemas icônicos, respeitadas as diferenças de uso da linguagem.

Muitas vezes, o poeta insere elementos linguísticos visualmente novos entre as partes segmentadas, o que lembra o processo de cruzamento vocabular, criando, deste modo, visualmente, uma nova unidade lexical, como faz, por exemplo, na palavra *eKOÃdo*, assim grafada pelo poeta no poema KOÃ (2015), que ele faz derivar da palavra *ecoando*.

Teremos oportunidade de examinar essa espécie de neologismo visual no segundo capítulo da tese.

É importante notar que os processos de criação lexical se tornaram mais efetivos, pelo menos na poesia ocidental, a partir do simbolismo francês, sobretudo com Stéphane Mallarmé, quando a poeticidade passou a se concentrar, com mais evidência, também, nas experiências com a estrutura das unidades lexicais.

Isso deu uma visibilidade maior para a forma⁴⁵ literária a ponto de impressionar aos prosadores – romancistas, contistas – como James Joyce, Guimarães Rosa, etc., que transpuseram para suas obras aqueles procedimentos de poeticidade usados, comumente, até então, na esfera da poesia.

Não esqueçamos, todavia, que o neologismo, isoladamente, não dá conta de toda a poeticidade. Por essa razão, vejamos mais alguns elementos capazes de produzir o estilo poético.

Além desses processos, que são pertinentes à estrutura das unidades lexicais, há outro, tão importante para a produção da poeticidade quanto eles, e de uso muito mais largo na história da poesia de todas as épocas, que é a metáfora, deixando claro de início que ela não se

⁴⁵ Diz Micheletti (1977) sobre a questão da percepção da língua como forma: “Embora o artista se valha da linguagem comum, o falante de uma língua natural percebe como diferente o seu uso no texto poético. Certamente os valores culturais e a tradição determinam a percepção dessa diferença, o que não a invalida enquanto tal. Segundo Wimsatt e Brooks ‘... a forma efetivamente abrange e penetra a mensagem de modo a constituir-se em significado profundo e substancial, mais que em mensagem abstrata ou de ornamento separável. Tanto na dimensão científica ou abstrata como dimensão prática ou retórica existem a um só tempo a mensagem e os meios de comunicá-la, entretanto a dimensão poética é aquele significado vividamente unificado e que coincide com a forma” (MICHELETTI, 1997, p. 2)

enquadra na rubrica gramatical dos processos de formação de palavras, trata-se antes de um processo semântico.

Em nossa tese, entenderemos a metáfora do ponto de vista da retórica, a saber, como um tropo, e exclusivamente relacionado à poeticidade, motivo pelo qual daremos ênfase àquelas que, por seu grau de criatividade, investem a palavra de um sentido inusitado, largamente afastado de seu uso comunicacional prático, cotidiano, ou por outras palavras, àquelas usadas de modo esteticamente desviante.

Quando transferimos o sentido de uma palavra para outra, fazendo com que aquela que o recebe amplie o seu leque de significados com o sentido da palavra que o cede, temos uma metáfora.

Ao ganhar um novo sentido, a palavra que o recebe torna-se outra sem que sofra, no entanto, nenhuma mudança morfológica. Isso é, portanto, um processo semântico e não sintático, ou morfológico, embora o elemento linguístico que serve de suporte a ele seja a unidade lexical.

Muito do que já se escreveu sobre a metáfora⁴⁶ contém elementos conceituais antes complementares do que excludentes. Desde Aristóteles (2008), por exemplo, é ponto pacífico fundar o conceito na noção de transferência de sentido entre um termo e outro com base na sua similaridade, na sua analogia, aspecto que serviu para separar a metáfora da metonímia, construída por contiguidade.

Nas palavras de Aristóteles: “A metáfora é a transposição do nome de uma coisa, transposição do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via da analogia” (ARISTÓTELES, 2008, p. 83).

Não somente o conceito da metáfora, tal como o concebemos hoje, surge no helenismo clássico, como até mesmo algumas polêmicas que o envolvem, como, por exemplo, a da relação da metáfora com a comparação, que já se encontra embrionariamente na *Poética*.

O próprio Aristóteles via entre a comparação e a metáfora uma distância mínima, dando argumento para a ideia corrente de que a metáfora é uma comparação abreviada, o que

⁴⁶ É muito pertinente conhecer a opinião de Suhamy (s/d) sobre esse aspecto do assunto, que é similar a de Aristóteles, e se fundamenta nos aspectos comuns à comparação e à metáfora, quem dela discorda, fundamenta-se, obviamente, nas diferenças: “... A metáfora bem feita provoca uma fusão tanto como um transporte, e a tradicional distinção entre sentido próprio e sentido figurado, diz mais respeito à metáfora morta do que à metáfora viva, como lhe chama Ricouer. É legítimo incluir metáforas e comparações na mesma rubrica, porque a diferença formal que as separa, não deve fazer esquecer a sua dependência de um modo de percepção do pensamento similar. Formam a categoria das imagens, noção complexa que evoca o trabalho de imaginação, o recurso à ilustração sensorial, a metamorfose dos objetos em signos. Por outro lado, os escritores utilizam estas figuras com uma tal frequência e uma tal variedade técnica que nem sempre se distingue umas das outras.” (SUHAMY, s/d: p. 36)

parece ser possível dizer, em certa medida, desde que sejam esclarecidas algumas diferenças importantes que demonstram cabalmente a independência dos dois procedimentos.

Na comparação *Pedro é forte como um touro*, por exemplo, a Pedro se transfere somente um aspecto do campo semântico da palavra touro, isto é, a força, afora que ele e o touro, isso é mais importante ainda, permanecem distintos, cada qual com sua identidade. Isso é comparação.

Dizer que *Pedro é um touro*, significa afirmar que Pedro pode ter outros atributos do touro, sem contar que ele e o touro se fundem a tal ponto que a identidade de um se dissolve na do outro. Isso é metáfora.

Manteremos, em nossa tese, a distinção entre ambas.

Há quem veja na metáfora um dos procedimentos fundamentais de estruturação do pensamento humano que, durante nossa existência, é construído a partir de metáforas prototípicas derivadas das experiências corpóreas e existenciais que lhes servem de guia nas relações do cotidiano.

Essa abordagem, conhecida como teoria da metáfora conceitual, segundo Sardinha (2007), foi desenvolvida por Lakoff e Johnson, nos anos 70, do século XX, e apresentada, em livro, em 1980, com o sintomático título *Metaphors We Live By*, que significa, “as metáforas que nos guiam” (LAKOFF e JOHNSON, *apud* SARDINHA, 2007, p. 30).

Sardinha (2007) afirma que, na opinião de Lakoff e Johnson, nós:

(...) vivemos de acordo com as metáforas que existem na nossa cultura: praticamente não temos escolha: se quisermos fazer parte da sociedade, interagir, ser entendidos, entender o mundo, etc., precisamos obedecer (‘live by’) às metáforas que nossa cultura nos coloca à disposição.” (SARDINHA, 2007, p. 30)

A diversidade de uso da metáfora no português coloquial e a nomeação das cores pelo processo metafórico foram objeto de análise em dois artigos de Pontes (1990), publicados na obra *A Metáfora*, o que demonstra o interesse dos linguistas por sua aplicação no discurso cotidiano.

Mesmo sendo válido como parte integrante da construção de uma ampla teoria dos fundamentos linguísticos da interatividade e do conhecimento humanos, o campo de análise dessas abordagens da metáfora não é o da literatura, por isso não nos ocuparemos dele, a não ser que ajude a projetar, por comparação, alguma luz sobre a questão da poeticidade.

É comum dizer-se que a metáfora é a base de muitas outras figuras, de muitos tropos, mas o correto seria antes afirmar que a analogia o é.

A similaridade não é um traço exclusivo do universo das figuras e dos tropos. A rima, o ritmo, por exemplo, são fenômenos também baseados nela, e é exatamente isso que permite a Jakobson (1995) dizer que “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 1995, p. 87), isto é, que a função poética reside na projeção do eixo do paradigma sobre o eixo do sintagma, ou ainda a Pignatari (2014) afirmar, como se pode ler no excerto abaixo, que a poesia se constrói sobre uma base analógica.

Descobriu Jakobson que a linguagem apresenta e exerce função poética quando o eixo de similaridade se projeta sobre o eixo de contiguidade. Quando o paradigma se projeta sobre o sintagma.

(...)

Em poesia, você observa a projeção de uma *analógica* sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma “gramática” analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente. Um poema cria a sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando ele parece estar veiculando ideias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia. Uma ideia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada.

A maior parte das pessoas lê poesia como se fosse prosa. A maior parte quer “conteúdos” – mas não percebe formas. Em arte, forma e conteúdo não podem ser separados. Perguntava o poeta Yeats: Você pode separar o dançarino da dança? Quem se recusa a perceber formas não pode ser artista. Nem fazer arte. (PIGNATARI, 2004, p. 14)

É muito comum a identificação do efeito poético da poesia diretamente com a metáfora, ou a ideia de que a metáfora é o seu instrumento central de poeticidade.

Borges (2005), ao comentar um soneto escrito por Quevedo na conferência *A poesia*, chega mesmo a considerar os versos em que ela não existe como uma exigência do gênero do soneto e não da poesia, de tal sorte que fundamenta, de modo exclusivo, o valor do poema na metáfora.

Para entender o comentário de Borges, convém saber que o soneto é uma homenagem ao Duque de Osuna, herói espanhol nas campanhas guerreiras de Flandres, que caiu injustamente em desgraça, segundo Quevedo, morrendo na prisão.

Vamos nos ater apenas à parte em que Borges (2005) trata do segundo quarteto porque a tônica do comentário é a mesma para todo ele.

Choraram cada uma as invejas suas
Com as próprias nações as estranhas
Estes versos, estes dois versos não têm maior ressonância poética; foram postos pela necessidade de elaborar um soneto, e ademais pelas necessidades da rima. (...) Quevedo segue:
Choraram cada uma as invejas suas

Com as próprias nações as estranhas.
Sua tumba são de Flandres as campanhas,
E seu epitáfio a sangrenta lua.

E aqui estamos – eu creio – ante o essencial estético. Creio que estes versos devem sua riqueza a sua ambigüidade, têm a riqueza do ambíguo. (...)

E, portanto, “E seu epitáfio a sangrenta lua.” Um dos versos mais memoráveis, mais imediatos da língua espanhola, de toda a língua. (...)

(...) creio que este é o momento alto do soneto.

(BORGES, 2006, p. 111-113)⁴⁷

O essencial, para Borges (2005), como se vê, são as extraordinárias metáforas que, nestes dois versos, convertem os imensos campos de batalha de Flandres em uma portentosa sepultura, e transforma a lua, avermelhada, como, às vezes, surge no céu, em um texto (epitáfio) eloquente, digno de um grande herói, com isso intensificando o grau da injustiça que se cometeu contra ele: um homem tão grande não merecia a pequenez das injustiças que padeceu. Por outras palavras, com essa imagem poderosa, o poema agiganta o herói e pulveriza as injustiças que ele sofreu.

É possível ainda formular, com estes dois versos, outra imagem visual intensamente poética, se considerarmos, por metonímia, o epitáfio, não como o texto, mas como a própria pedra arredondada na parte superior, que se põe, de pé, à cabeceira dos túmulos feitos no rés do chão. Neste caso, a lua vermelha, que surge na linha do horizonte, é a pedra, e o rés do chão, o vasto campo de Flandres.

A noção de primazia que um poeta, ou um crítico, possa dar à metáfora, merece, entretanto, um reparo: não se trata de qualquer metáfora, mas daquela que desestabiliza, sem as destruir, as similitudes lógicas, comuns; e, melhor ainda, daquela que até mesmo inventa similitudes insuspeitadas, como o fez Quevedo no verso: “E por epitáfio a sangrenta lua.”

A metáfora na literatura, para ser considerada produtora de poeticidade, e somente nesse aspecto ela interessa à estilística que se ocupa do estilo poético, frise-se bem, precisa,

47

Lloraron sus invidias una a una
Con las propias naciones las extrañas.

Estos versos, estos dos versos no tienen mayor resonancia poética; fueron puestos por la necesidad de elaborar un soneto, y además las necesidades de la rima. (...) Quevedo sigue.

Lloraron sus invidias una a una
Con las propias naciones las extrañas.
Su tumba son de Flandres las campanas,
Y su epitafio la sangrienta Luna.

Y aquí ya estamos – yo creo – ante lo esencial estético. Creo que estos versos deben su riqueza a su ambigüedad, tienen la riqueza de lo ambíguo. (...)

Y luego “Y su epitáfio la sangrienta Luna” uno de los versos más memorables, más imediatos de la lengua española, de toda lengua. (...)

(...) creio que este es el alto momento del soneto. (BORGES, 2006, p. 111-113)

como diz Jakobson (1995), “frustrar uma expectativa”, ou ser desviante, ir além do sentido usual das coisas.

Desde os gregos, o seu poder de magia, é reconhecido e a desconfiança de alguns filósofos para com a fantasia dela decorrente, também, como se dá com Platão nas páginas do *Ião* (1980) e de *A República* (2016), entretanto Aristóteles, na *Poética* (2008) não consegue disfarçar de todo o seu interesse pela duplicidade e ambiguidade de uso das unidades lexicais que, em certas situações, levam o ouvinte e o leitor mais a uma contemplação da palavra do que ao interesse por seu uso prático.

Lendo Aristóteles, em certas passagens da *Poética* (2008) e da *Retórica* (2005), parece, às vezes, que estamos diante de um estudioso da língua e da literatura muito próximo de nós, com quem é possível trocar ideias num campo de variáveis muitas vezes convergente.

Corrobora isso, este comentário de Brandão (1989), que escreveu um instigante livro sobre as figuras e os tropos.

Apesar dessa desconfiança que ronda permanentemente a lógica do sentido figurado, encontramos nos preceituários retóricos inúmeras indicações que sugerem ser a duplicidade de sentido, ou mesmo a ambiguidade, o objetivo procurado. Aristóteles descreve a figura como processo produtor de surpresa, em que a “expectativa é lograda”. Diante do verso “Ele ia, tendo nos pés as frieiras”, comenta o filósofo: “O ouvinte esperava que o poeta dissesse: “sandálias”, Não deixa, entretanto, de ressaltar: “Mas é preciso que, depois de ouvida a frase, o sentido seja claro.”

Provavelmente aluda aí o filósofo à queda de tom que representa a expectativa por ouvir a frase “tendo nos pés as sandálias” e a constatação da dura realidade “tendo nos pés as frieiras”.

Como se verifica, a produção de duplos sentidos não é descartada pela retórica antiga. O artifício, enquanto tal, deve passar despercebido, não o seu efeito sobre o ouvinte. Daí todo o jogo de ocultamento e sugestões que iam buscar nas figuras para triplamente prender o interlocutor: por uma emoção suscitada (*movere*) por um conhecimento transmitido (*docere*) e por um prazer oferecido (*delectare*). (BRANDÃO, 1989, p. 239)

Existem ainda vários elementos de poeticidade que não pertencem nem ao domínio das criações lexicais neológicas, nem ao dos tropos, vamos apresentar, entretanto, apenas mais sete deles: a paronomásia e os seis fenômenos estilísticos da lírica referidos por Steiger (1997), quaisquer outros, que pontualmente se fizerem necessários, serão explicados no corpo mesmo das análises dos poemas que virão a seguir.

A *paronomásia*, - figura de linguagem cujo uso é constante nos versos de Max Martins, como se viu no poema *A Tê-chan*, em que ele associa as unidades lexicais *ex-grito* e *escrito*, e deriva das influências que o poeta recebeu da estética concretista, - consiste na combinação expressiva de palavras que possuem semelhanças fônicas e/ou mórficas.

Pignatari (2011) confere a ela uma grande importância por causa de seu potencial de poeticidade, segundo ele, até maior que o da metáfora. Ao explicá-la, ele afirma que na paronomásia:

A analogia não fica só entre as partes e objetos designados – mas é trazida para as letras, os sons, as figuras dos próprios signos. – Temos então um verdadeiro ícone. Um ícone por similaridade.

Como a semelhança de sons entre as palavras (ou numa mesma palavra) é chamada de *paronomásia*, achamos que ela, tanto quanto a metáfora – ou até mais – caracteriza o eixo de similaridade (paradigma).

Facilitando ainda mais as coisas, dá pra resumir do seguinte jeito: a metáfora é uma semelhança de significados, a paronomásia é uma semelhança de significantes.

É a possibilidade de inúmeras ocorrências de sons semelhantes dentro do *sistema língua*, que cria as condições para o surgimento de fenômenos como a paronomásia, a rima, a aliteração (= cadeia de sons iguais ou semelhantes a intervalos). Uma cinquentena de fonemas é responsável pela formação das 80.000 palavras que constituem o repertório léxico básico da língua portuguesa.

A paronomásia possibilita o trocadilho e a poesia (junto com a metáfora).

(PIGNATARI, 2011, p. 17)

O conjunto dos seis fenômenos estilísticos da lírica descritos por Cunha (1976) a partir dos estudos de Steiger (1997), que podem ser utilizados para caracterizar concretamente a poeticidade, independentemente de seu relacionamento com o fato de serem também os elementos manifestos dos versos pelos quais deduzimos o elemento latente do estilo, ou ramo da lírica, isto é, sua essência recordativa.

Antes apresentados em sua conexão com a teoria dos gêneros literários, eles serão aqui descritos sob um enfoque diferente, a saber, como elementos concretos de poeticidade associáveis diretamente à língua e, por isso mesmo, importantes para a análise estilística do estilo poético tal como a praticamos em nossa tese, razão pela qual nos deteremos apenas naqueles aspectos linguísticos que permitem relacioná-los com os dados fonéticos, sintáticos, lexicais, morfológicos e semânticos de sua constituição.

Utilizando a terminologia empregada por Cunha (1976), esses elementos são:

A musicalidade – obtida pela valorização dos aspectos fônicos das unidades lexicais, com o uso de aliterações, ecos, assonâncias e rima.

A reiteração - obtida pela repetição de palavras e frases, pelo uso da anáfora e recursos similares como os estribilhos, e pela repetição de ideias, quando as unidades lexicais que variam ao longo do poema são todas do mesmo campo semântico, ou sinônimos.

A alogicidade – que se relaciona aos aspectos semânticos das palavras, obtida em parte com paradoxos e oxímoros, que consiste na presença de informações, ou afirmações sem lógica, absurdas, sem que o leitor as considere tais, porque convencionalmente as aceita como

constitutivas de um tipo próprio de discurso, sem remetê-las ao plano da prova da verdade, razão pela qual não são ilógicas, mas alógicas.

A antidiscursividade – que associa os aspectos mórficos e sintáticos da língua, consiste na elaboração de frases sem organização sintática precisa, caso em que as palavras, justapostas, formam um bloco sem progressão linear de sentido. O termo antidiscursividade designa, assim, o texto desarticulado, ou apresentativo, em que apesar da falta de coesão sintática, o leitor percebe um sentido mesmo que de modo fragmentado.

A parataxe – que consiste, sobretudo, na supressão das conjunções, ou de outros conectores, permitindo a produção de frases coordenadas.

O desvio da norma gramatical – uso das palavras fora das classes a que normalmente estão associadas, como conjunções valendo por substantivos, interjeições por adjetivos, etc., outras recriações das regras internas da língua, e alterações na ordem direta das unidades lexicais e sintagmas no corpo das frases, como hipérbatos incomuns (sínquise), por exemplo.

Ressaltemos que os elementos usados por Steiger (1997) para descrever os seis fenômenos estilísticos estão circunscritos ao campo do estilo, tal como o entende Bakhtin (2015), porque se referem a modos de usar a língua, e permitem uma associação direta entre lirismo e poesia, por outras palavras, eles permitem dizer que descrever os fenômenos estilísticos da lírica significa a mesma coisa que descrever o estilo poético.

Agora que chegamos ao último conjunto de elementos produtores de poeticidade, escolhidos por sua adequação ao nosso objeto de estudo, convém reforçar a convicção do alcance limitado de nossos instrumentos de análise, em que pese sua suficiente adequação ao objeto analisado, para que se evite a impressão de que pensamos ter conseguido circunscrever o estilo da poesia a um determinado número de elementos de poeticidade, ou que entendemos serem apenas as abordagens a eles relacionáveis os únicos instrumentos capazes de explicá-lo convincentemente.

Nossos instrumentos analíticos, repitamos, estão longe de ser novos. As reflexões de Roman Jakobson podem ser encontradas em quase todos aqueles que estudaram a poesia nas academias brasileiras a partir de 1970. As noções de Bally, dos teóricos e críticos espanhóis, os estudos da estilística portuguesa de Rodrigues Lapa são anteriores à divulgação das abordagens de Jakobson. As reflexões de Bakhtin que se desenvolvem atualmente em nossas academias já têm mais de três décadas. Enfim, de novo, há, talvez, apenas o modo de articular tanta contribuição importante e tê-la aplicado a um objeto ainda não explorado por ela, a saber, os poemas da obra de Max Martins.

Se compulsarmos a produção dos estudos literários dos acadêmicos da USP, por exemplo, veremos que Spina (2002) e Goldstein (2005), ressalvadas as diferenças de abordagem entre eles, não utilizam os conceitos de Mikhail Bakhtin em suas análises da poesia, como fazemos recorrentemente em nossa tese, e, não obstante, descrevem, de modo plenamente satisfatório, os aspectos poéticos estilísticos e composicionais dos textos que abordam.⁴⁸

A noção de poeticidade, que aqui apresentamos com base no modo de conceber estilo e composição derivados de Mikhail Bakhtin, a que associamos as ideias do linguista Roman Jakobson, do estilista hispânico Amado Alonso, do teórico da literatura Emil Steiger e do conceito filosófico de arte como intuição, sintetizado por Benedetto Croce, são, enfim, apenas os adereços recentes, alguns nem tanto, sobre os quais nos apoiamos para ver, sob o foco de outra iluminação, aquilo que antes de nós já se havia exposto sob uma luz diferente e competente.

⁴⁸ Goldstein (2005), - que utiliza Jakobson na sua explicação dos elementos do poema e da poesia, em *Versos, Sons e Ritmos* e (2006), - apresenta o estilo poético d'*os três primeiros livros de poemas* de Bandeira, e Spina (2002) expõe em *A madrugada das formas poéticas*, os momentos iniciais da formação da poesia em autores de diversas civilizações antigas, sem que necessitem das reflexões do teórico russo para nos explicar convincentemente o fenômeno do estilo poético.

Capítulo 2: Estilo poético e regionalismo

2.1. O léxico na regionalidade de Max Martins

As unidades lexicais são, por sua grande aderência ao dinamismo incoercível das condições socioculturais, os elementos linguísticos mais propensos a realizar o objetivo do idioma de refletir o contexto em que é usado.

O léxico é imprescindível para que a análise das obras literárias delimitem seus temas, todavia, quando se trata de descrever o tipo de criatividade linguística que produz o estilo poético, deve-se reconhecer que é na contribuição conjugada dos níveis lexicais, fonéticos, sintáticos e semânticos que se deve buscar sua realização.

Cardoso (2013), assim se refere a essa particularidade do léxico.

Pode-se dizer, então, que é no léxico de uma língua que se reiteram, se transformam, se mantêm, se sustentam os modelos mentais, os sistemas de valores, os recortes culturais, os pontos de vista e as práticas de um grupo sociocultural. Dessa forma, verificar as transformações do léxico no decorrer de um período nada mais é do que perceber de que maneira se estrutura o pensamento e a visão desse grupo. Logo, estudar as criações de um autor é ver como se estrutura sua própria visão de mundo. (CARDOSO, 2013, p. 10)

O regionalismo é uma tendência sociocultural. Ele aqui será estudado como um efeito dos falares regionais pertencentes àquele conjunto de aspectos do idioma que a linguística denomina de variações tópicas.

Usamos a expressão falares regionais e não dialeto, seguindo a lição de Castilho⁴⁹ (1973), porque a especificidade lexical dos poemas de Max Martins, nem de longe impede a compreensão dos sentidos dos versos, e, como se verá, seu regionalismo pertence a um plano da linguagem em as questões existenciais do poeta vêm associadas, às vezes, ao uso de algumas poucas palavras relacionáveis ao contexto físico e cultural da região amazônica.

⁴⁹ Diz Castilho: “A variação espacial ou horizontal — de que nos ocuparemos aqui — processa-se numa gradação que vai desde pequenas alterações no foneticismo e no material léxico, sem prejuízo de uma fácil compreensão, até uma diferenciação mais avançada, que atinge também a morfologia e chega a acarretar dificuldades à comunicação. No primeiro caso temos os falares, e no segundo, os dialetos. Quando as pessoas que se servem de falares distintos entram em contato percebem apenas que procedem de regiões geográficas diferentes. No caso dos dialetos os embaraços à compreensão deixam escassamente entrever um fundo linguístico comum, e isso é tudo. Naturalmente a distinção entre falar e dialeto representa um esforço de classificação dos graus da variabilidade linguística espacial, não podendo ser entendida em sentido absoluto.” (CASTILHO, 1973, p. 15)

Os escritores brasileiros têm feito diversificado uso do regionalismo linguístico, é necessário, portanto, antes de tratá-lo na obra de Max Martins, tentar entendê-lo em alguns de seus detalhes para ver em que medida deveremos reelecioná-lo aos seus versos.

Quase sempre o regionalismo captado pelo léxico de uma língua é utilizado com fins demarcatórios de identidade nas várias esferas da comunicação humana.

Assim aconteceu em nosso romantismo quando desejamos afirmar a diferença entre a literatura brasileira e a de outros países, especialmente a portuguesa. Assim aconteceu na estética modernista quando os escritores de regiões situadas fora do eixo Rio-São Paulo precisaram afirmar sua autonomia, ou individualidade, diante da maior visibilidade do mundo cultural do sudeste brasileiro no contexto nacional.

O regionalismo no Norte do Brasil, quando se confunde com uma forma de fortalecer a identidade pouco reconhecida fora de suas fronteiras territoriais, é um fenômeno histórico, cultural, sociológico, antropológico, psicológico, etc., e como a literatura tem no idioma seu instrumento mais comum, pois acontece de, às vezes, se valer também de signos icônicos, pode também nela se refletir até com mais evidência do que nas outras artes.

Essa busca de afirmação ainda não chegou ao seu termo. Alguns escritores de vários estados brasileiros já conseguiram superar o seu momento de ênfase regionalista, mas os intelectuais dos estados da região Norte, em que viveu e escreveu o poeta Max Martins, ainda valorizam bastante o elemento regional, o que decorre em parte de produzirem em uma região cujo lugar permanece periférico no mapa geral da cultura brasileira.

As reflexões sobre o regionalismo da literatura feita no Pará até agora têm se preocupado, no mais das vezes, em discuti-lo com base em uma relação direta entre as obras e os dados da realidade possíveis de serem considerados amazônicos, e até mais especificamente paraenses, existentes nos textos. As análises que tentam avaliar a questão, vendo-a de outros ângulos, como as de Nunes (2008), que tem revisado seus conceitos, refletindo até mesmo sobre as questões ideológicas que, às vezes, estão na base de muitas polêmicas sobre o assunto, são poucas.⁵⁰

A noção mais difundida e a mais simplista é aquela fundada na ideia de ser o regionalismo literário um produto derivado da valorização do que é culturalmente nosso.

⁵⁰Nas palavras de Nunes: “A expressão literatura paraense, além de ser acanhada demais, fere a universalidade, princípio básico a qualquer manifestação que se deseje artística. Talvez o fato de aceitarmos essa denominação – literatura paraense – para a manifestação dos autores nascidos no Pará signifique que caímos numa armadilha fácil, montada por aqueles que tentam perpetuar-nos como frutos de uma cultura exótica, regional, incapaz de difundir sentimentos universalistas.” (NUNES, 2008, p.1)

O resultado disso é dar-se destaque mais ao escritor que utiliza na composição de seus textos uma grande variedade de palavras do léxico local, referente a aspectos culturais religiosos, geográficos, culinários típicos da região Norte, do que àquele que o faz adotando outro tipo de enfoque, como se verifica na produção poética de Max Martins cujo regionalismo está na contramão deste modo de entender o fenômeno, modo que Assis (1962) tão sensatamente explicou há mais de um século em um texto que, por conter várias reflexões atuais, convém ainda citar.

Devo acrescentar que neste ponto manifesta-se às vezes uma opinião, que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, limitaria muito os cabedais da nossa literatura.

(...)

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 1962, p. 45)

O aspecto local registrado pelo léxico é uma questão filosófica antiga que repousa na dicotomia particular x universal, e está na base da diferença entre nacional x internacional e entre regional x nacional.

A Machado de Assis interessava o segundo par opositivo, nosso interesse recai sobre o terceiro, todavia, em essência, estaremos tratando de uma questão similar a dele, daí que precisaremos recorrer às noções de universal e particular, tal como o seu texto sugere, e como o registra Nunes (2008), para desenvolver a contento nossos comentários sobre o regionalismo na obra de Max Martins.

O regionalismo, ou a particularidade, no sentido dos aspectos da obra que fazem um autor ser próprio de uma região, já o dissera Assis (1962), não se limita ao uso da cor local.

Os poemas de Max Martins apresentam, por exemplo, um particularismo, ou localismo, se preferirmos, que parece adequado ao entendimento machadiano porque jamais se impõe por um acúmulo de unidades lexicais relativas ao típico universo amazônico, empregadas com o objetivo de registrar os aspectos peculiares à região Norte.

Seu regionalismo funda-se na expressão artística mais sutil da visão de mundo de um homem integrado à sua época, que se vale de algumas dessas unidades, para transfigurá-las em imagens poéticas esteticamente eficazes, as quais conseguem dar conta de exprimir certos temas caros ao seu momento histórico, como, por exemplo, o do problema ontológico do fundamento do ser, o da função da poesia, etc.

2.2. Análise de poemas regionalistas

Vamos iniciar a análise de alguns elementos regionais de seus versos considerando o uso da toponímia indígena que, no Estado do Pará, é considerada característica de identidade local.

Max Martins publicou dez obras entre 1952 e 2001, nove integralmente suas e uma em parceria com Age de Carvalho, mas em poucas delas utilizou topônimos indígenas, a saber, a palavra *Marahu*, nos títulos das obras *Caminho de Marahu* (1983) e *Marahu poemas* (1992), nos poemas *Mara-hu* e *Marahu* da obra *Caminho de Marahu*, no poema *Marahu: uma aproximação*, da obra *Colmando a Lacuna* (2001), e a palavra *Muaná*, no poema *Muaná da beira do rio*, em sua primeira obra publicada, *O Estranho* (1952).

Ao ler os versos desses poemas, entretanto, pouquíssimas referências encontraremos sobre os aspetos físicos e culturais dos lugares que designam.

Marahu, nome de origem indígena que significa em Tupi, segundo Froes (2009), Mara = mar + uú = água, ou seja, mar de água, água abundante, se refere a uma praia de rio existente na Ilha de Mosqueiro, hoje integrante da grande Belém, capital do Pará.

O rio Pará, que passa em frente à extensão de areia da praia, confunde suas águas com as águas do legendário rio Amazonas.

Nessa praia, que regularmente frequentava, o poeta tinha uma pequena habitação, denominada nos poemas, e na vida real, de a cabana, onde escreveu vários de seus poemas.

Marahu é um substantivo que mesmo após lhe termos explicado o sentido, por força dos temas existenciais e estéticos dos versos das obras em cujo título aparece, não poderá ser propriamente associado pelo leitor a um *locus* regional, antes será concebido como referência àquele tipo de *locus* universal, ou espaço produzido pela fantasia, em que um homem experimenta as suas perplexidades.

Nos dois poemas de *Caminho de Marahu* (1983), dedicados ao nome da praia, o contexto poético tem a força de alterar o sentido do topônimo, subtraindo-lhe grande parte da noção de espacialidade, de lugar topograficamente específico que designa, situando-o em uma zona de contemplação extremamente poética, de onde parecem nascer imagens que significam algo em que penetramos pela intuição, pela aura do encantamento, algo que nos remete a noções das quais a lógica parece ausente.

Mar – ahu

Não
é a ilha

Não
é a praia

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

a outra margem

(MARTINS, 2015, p. 32)

Neste poema as orações se complementam coordenadamente para formar o sentido de *Mar-ahu*. As duas primeiras definem esse sentido de forma negativa, a terceira e a quarta, apesar de definir *Mar-ahu* positivamente, corroboram a construção de uma imagem geral de negatividade.

A primeira oração, correspondente à primeira estrofe, informa que *Marahu: Não / é a ilha*.

A segunda, correspondente à segunda estrofe, diz que *Mar-ahu: Não / é a praia*.

Já neste instante, o isolamento do advérbio *Não*, duas vezes destacado nos versos iniciais de estrofes diferentes, intensifica a imagem de negatividade, de vazio que será, em termos gerais, a imagem central do poema, construída a cada nova estrofe.

Na terceira e quarta orações, que compõem a terceira e quarta estrofes, temos duas definições. Na primeira, afirma-se em uma metáfora, positivamente, que o *mar*, isto é, *Mar-ahu* - agora no sentido que a unidade lexical tem na língua tupi – *é só um nome*, isto é, um mar sem substância, de vez que o sintagma *é só um nome*, quer dizer, nesse contexto oracional, em nosso idioma, que aquilo de que falamos somente existe no interior da língua e não como uma realidade objetiva.

Na segunda, se afirma, em outra metáfora, desdobrada da primeira, que este nome não tem a outra margem. Ela é produzida pela junção dos sintagmas da terceira e quarta estrofes, quando *Mar-ahu*, que já era só um nome, passa a ser um *rio* sem a outra margem, ou seja, um rio cuja travessia não nos leva a lugar nenhum.

O esquema de elaboração do poema *Mar-ahu*, quando analisado do ponto de vista da articulação dos seus dois momentos, o que diz o que ele não é, e o que ele é, sugere a completa negação de qualquer materialidade atribuível ao topônimo.

A fusão semântica das quatro definições (ilha, praia e mar nome/rio) resulta que ir a *Marahu* a nada conduz, sendo que esse nada não pode ser entendido no plano físico, - pois ir a *Marahu* é fisicamente ir a uma praia de rio, que fica numa ilha, onde há muita água, - mas sim no plano metafísico em que *Marahu* é algo que não oferece solução a nenhuma perplexidade existencial, o que permite situar o poema, no quadro geral da obra do poeta, entre aqueles que tratam de um dos temas mais caros à sua obra, a saber, a busca do sentido das coisas, e situa a utilização do léxico amazônico, aquele do uso dos topônimos indígenas, fora do âmbito do regionalismo pitoresco.

Há ainda um recurso rítmico, de poeticidade relevante, obtido pelo seccionamento do último sintagma do poema, criando duas estrofes separadas e deixando isolado um último verso, que vale a pena referir.

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

a outra margem

Ao criar uma pausa e produzir um *enjambement* entre a última estrofe e a anterior, além de destacar a melodia das palavras, pondo em destaque uma aliteração (só/sem) e uma possível rima entre *sem* e *margem*, dada a força de ressonância do ditongo /em = eim/, o poeta nos faculta duas outras leituras da parte final do poema.

A de que o *Mar*, que é *Mar-ahu*, é *um nome sem*, caso em que a preposição *sem* muda, inusitadamente, de função morfológica, deixando de ser preposição para adjetivar o substantivo *nome*, reforçando, pela própria carga semântica de esvaziamento já presente no sentido do conector *sem*, o esvaziamento completo e absoluto de *Marahu*.

E a de que o *Mar*, que é *Mar-ahu*, é *só um nome sem a outra margem*, quer dizer, um rio impossível.

Esse sentido lembra a *margem* de *A terceira margem do rio*, famoso e formoso conto de Guimarães Rosa, publicado em *Primeiras Estórias* (1977), em que uma personagem passa a viver em uma canoa, dentro de um rio, sem mais voltar a uma de suas duas margens reais, e,

assim, inventa uma *terceira*, isto é, uma margem utópica, portanto uma outra, afora as duas reais, que reflete o seu desejo de se pôr fora do mundo, única maneira de suportar a vida, projetando-se no vazio que é o sentido de um rio sem uma, ou sem as duas margens.

A preposição *sem* isolada no quarto verso da terceira estrofe, equivale semanticamente ao adverbio *não*, isolado duas vezes, auxiliando na intensificação da imagem de negatividade do tema.

A pausa aqui é, portanto, estética, de vez que importante para intensificar a dramaticidade negativa da imagem de conclusão geral do poema, garantindo-lhe a unidade que já estava anunciada desde o destaque dado ao primeiro *Não*, reforçada, depois, pela preposição *sem*.

Com esses recursos de poeticidade, que permitem as alterações de sentido lexicais e funções morfológicas, associadas à semântica, à retórica, pelo uso da metáfora, do paradoxo, ao desmembramento e redução sintáticos, o poeta produz linguisticamente o novo, a surpresa, e assim frustra nossas expectativas de uso lógico da língua, realizando, portanto, o estilo poético.

Esse processo de alteração do sentido toponímico de *Mar-ahu*, que lhe confere um alcance existencial, ocorre também no poema denominado *Marahu*, grafado sem o hífen, da obra *Caminho de Marahu*, publicado originalmente em 1983.

Marahu

A praia
A tarde se desdiz
te diz
se estende
e te dissolve

(MARTINS, 2015, p.77)

O tema dos versos relaciona-se, como no poema anterior, à questão da identidade do ser, sendo *A tarde*, ou *A praia* de *Marahu* – se entendermos que as duas unidades lexicais são cambiáveis como sujeitos dos verbos (desdiz, diz, estende, dissolve) - os instrumentos que a dimensionam porque tanto a instauram, quanto a dissolvem.

No poema *Marahu*, a *praia* e a *tarde* são responsáveis, também, como no anterior, por um processo de construção e dissolução das coisas, somente que agora a negatividade atinge

claramente o leitor pelo uso da função conativa da linguagem: *a praia / tarde ... te diz e te dissolve*.

Outra vez, o topônimo *Marahu* refere - pela imagem da dissolução do ser que também constrói (te diz), e pela negação dele próprio, pois *Marahu*, que é *A praia / A tarde se desdiz*, - não um lugar concreto, mas um ambiente incomum, o local de processamento de uma alquimia misteriosa executada pela *praia / tarde*, que permite entendê-lo como uma reflexão sobre o sentido do ser.

Este poema é escrito em um único período sintático, composto de quatro orações paratáticas, que tem por sujeitos alternáveis as unidades lexicais *praia / tarde*. A escolha dessas unidades e a distribuição delas nas linhas da pauta, implicando pequenas pausas de fim de verso, servem para realçar a musicalidade do texto como um todo, produzida pelas aliterações dos fonemas /t/ e /d/, e pelas assonâncias do fonema /i/, às vezes grafado com a vogal *e* (se). A poeticidade dele, está, em parte, construída por estes recursos.

Se considerarmos agora os sentidos que a palavra *Marahu* já acumulou até aqui, a saber, uma praia, uma não-praia, uma não-ilha, um nome sem a outra margem (rio), um nome sem e um espaço onde o ser interroga a sua origem, onde é dissolvido, podemos entender com toda a clareza o que Bakhtin (2015, p. 59) quer dizer quando afirma que a palavra do poeta é exclusivamente sua e não a dos discursos sociais (heterodiscurso) da prática linguística cotidiana, nada se interpondo entre ele e ela. Auxiliando na construção da imagem-palavra, da imagem-tropo, este uso da palavra é uma via de poeticidade.

É por essa via também que Max Martins concilia, sem apelar para o pitoresco, o regional e o universal, e assim configura-se como um homem que pertence a um ambiente concreto, chamado Amazônia, ao mesmo tempo que se mantém em sintonia com as questões artísticas e filosóficas de sua época e de outras épocas.

O poema *Marahu: primeira relação*, da obra *Colmando a lacuna*, publicado originalmente em 2001, é o mais narrativo e descritivo da série sobre *Marahu*, pois é estruturado como um inventário de impressões e fatos associados a um pequeno conjunto de aspectos do ambiente.

A propósito deste poema caberia lembrar o que Antônio Candido e Gilda de Mello e Sousa (1973) disseram sobre os poemas de Manuel Bandeira na introdução que escreveram para a edição de suas poesias reunidas, intitulada *Estrela da Vida Inteira*, comentando a aparente banalidade dos fatos e dados que Bandeira costuma registrar em seus versos.

O seu feitiço consiste, sob este ponto de vista, em legitimar a sua matéria -, que são as casas onde morou, o seu quarto, os seus pais, os seus avós, a sua ama, a conversa com os amigos, o café que prepara, os namorados na esquina, o infeliz que passa na rua, a convivência com a morte, o jogo ondulante do amor. (SOUZA, Antônio e Gilda, 1973, p. 29)

O poema de Max Martins intitulado *Marahu: primeira relação* possui muito disso e até daquela empatia franciscana com os seres vivos, que é recorrente em Bandeira (1973), de onde brota, possivelmente, parte da sua poesia, de vez que ele parece escrever versos para criar, em larga escala, não apenas propriamente histórias, mas uma imagem de ternura pura e simples, pelo recurso da redução da narrativa a seus componentes significativos mínimos, convertendo-a, de exposição detalhada de fatos, que a narrativa literária comumente é nos romances, em um símbolo condensado desse franciscanismo, adequando a forma narrativa reduzida a esse nível de simplicidade à atmosfera de despojamento que se verifica no plano dos dados utilizados para compor os seus poemas.

Marahu: primeira relação

2 formigas - operárias

Ápteras

ou novatas, não de fogo mas

noturnas, doces

1 grilo

(depois aprisionado

pela aranha, morto

ao amanhecer)

o canto dum galo

e outro galo

A saracura. A tarde

2 gaviões molhados

encolhidos no pau da árvore

Pensos

Garças

sobre as pedras

negras da praia

Os urubus

o boto morto

um cão medroso, sapos

sapos

sapos
 1 goteira
 sapos
 chuva
 o sol
 vindo do mato
 às 7
 da manhã
 A noite
 a escuridão o vento as velas
 de Lao-tsé
 Thoreau
 o meu cajado de bambu rachado
 o chão
 folhas úmidas
 (MARTINS, 2015, p.43)

Se reunirmos as unidades lexicais que se referem aos animais (formiga, grilo, galo, saracura, gavião, sapo, garça, cão, urubu), veremos que elas produzem um inventário a resultar em uma imagem rural, interiorana, todavia, logo se vê, também que, por seu caráter genérico, essas unidades não configuram um espaço típico que se possa denominar regional.

O boto talvez seja a única exceção da lista, pois é uma espécie de golfinho, que no imaginário nortista está indissoluvelmente ligado à Amazônia, mesmo que exista em outras águas do planeta, cuja lenda de sedutor, pois se converte em um belo rapaz que engravida as jovens incautas, tem ainda muita força nas áreas suburbanas da capital e no interior do Estado do Pará.

Não obstante, e é isso que mais interessa ressaltar no momento, diluído no meio dos outros animais, ele não tem aquela dimensão regionalista pitoresca, mantendo com o tema, outra relação, isto é: compor o inventário amoroso de um ambiente, pretendido pelo poeta.

As unidades lexicais, que por sua expressividade afetiva envolvem o leitor em uma atmosfera de simpatia pelos animais, são os adjetivos dos sintagmas: formigas *doces*; boto *morto*; grilo *aprisionado, morto*; gaviões *molhados, encolhidos*; cão *medroso*.

O *cajado de bambu rachado* do poeta completa o quadro dos dados humildes, simples e naturais a que o ambiente noturno, indicado pelos nomes *noturnas, noite, escuridão*, ajuda a conferir um ar de solidão e recolhimento, permitindo-nos configurar a imagem de um homem solitário, contemplando amorosamente os elementos de seu entorno antes de dormir.

O amanhecer ensolarado, que vem do mato, às sete horas da manhã, substituindo a chuva noturna e as consequentes goteiras, deve ser acrescentados à impressão de recolhimento tranquilo que causa o conjunto do quadro interiorano descrito pelos versos.

O conjunto das unidades lexicais situa, pois, o poema, sobretudo, na esfera do expressivo afetivo, a lembrar a poeticidade dos versos criados por Manuel Bandeira, ao se tonar parte integrante de um processo de poetização da simplicidade, auxiliando assim, por intensificá-lo afetivamente, na produção do efeito poético que reside em deslocar as coisas, através da linguagem, de sua praticidade, de vez que o inventário torna-se alvo de uma contemplação amorosa e desinteressada.

O poema, estudado sob o ângulo dos gêneros, é a transposição do gênero discursivo *inventário* para o gênero literário *poema lírico*. A formatação em versos, o ritmo criado pelos seccionamentos sintáticos e a adjetivação afetiva imprópria aos inventários práticos comuns são fundamentais nesse processo de conversão.

Isso demonstra que o efeito estético da realidade tornada contemplativa pelas escolhas lexicais pode estar associado ao uso expressivo afetivo da língua, mas para ver além do afetivo é necessário o letramento literário⁵¹, porque essa aura poética, que ultrapassa a afetividade, é produzida dentro de padrões criados pela cultura, como afirma Micheletti (1997) em seu comentário do *Poema sujo* de Ferreira Gullar.

Quando nos referimos ao letramento literário estamos também querendo dizer que para fruir o estético, ultrapassando os limites de uma leitura afetiva, é necessário, em certa medida, até mesmo associar o procedimento deste poema ao de Manuel Bandeira e, se possível, a outros existentes, porque isso ajuda a aclarar os mecanismos pelos quais o afetivo se associa ao estético, fazendo dele um procedimento de poeticidade.

Esse letramento, às vezes, ultrapassa os limites do domínio da criação lexical para atingir o domínio das referências intertextuais, pois quando o poeta cita Thoreau, - ensaísta norte-americano entusiasta do mundo natural -, Lao-Tsé⁵² e *o canto dum galo / e outro galo*,

⁵¹ Usamos em vários momentos da tese as expressões *letramento literário* e *letramento estético*, ou para nos referir a um processo de aquisição continuada das habilidades que nos permitem exercitar a competência de fruir esteticamente uma obra literária, ou para designar essa mesma competência, por entendermos que ela existe em todos nós e se desenvolve, diversifica e expande, no decorrer da vida, pelo contato que temos com os objetos artísticos.

⁵² Existe uma estória contada por Lieh-Tsé, discípulo de Lao-Tsé, famoso pensador chinês, sobre um idiota que procurava o fogo com uma vela acesa na mão para cozer o seu arroz, e, não o encontrando, permaneceu com fome à noite inteira. Essa anedota está possivelmente dizendo que a verdade está em nós, em nossas mãos, só precisamos exercitar nossa atenção para vê-la. No poema, essa verdade pode ser a de que a felicidade está no usufruto das coisas simples da natureza. A referência a Lao-Tsé é um aspecto da relação que parte da obra de Max Martins apresenta com a sabedoria oriental.

que evoca o galo que tece a manhã do poema *Tecendo a manhã*, de João Cabral de Melo, ele está produzindo associações que reforçam a aura estética.

O poema, para ser esteticamente experimentado, exige, também, do leitor, o treinamento da audição para se encantar com a sequência de lexemas *sapo/sapo/sapo*, ou as rimas toantes e imperfeitas de *operárias*, *aptas*, *novatas*, ou *boto morto*, *cão medroso*, ou ainda a musicalidade de *vento*, *velas*, cuja harmonia melódica deriva do uso da reiteração, da rima, da assonância e da aliteração.

Goldstein (2006), comentando as diferenças entre o texto literário e não literário, chama nossa atenção justamente para isso quando afirma que no primeiro deve-se destacar a importância que o poeta dá à sonoridade das palavras como recurso de produção da poesia, ao afirmar que nele a “seleção e combinação de palavras são pautadas não apenas pelo critério da significação, mas também por outros critérios como o rítmico, o sintático, o sonoro, o decorrente de paralelismos e jogos formais” (2006, p. 06), o que mais uma vez nos remete à noção de Jakobson (1995) de que a função poética consiste na projeção do eixo do paradigma sobre o eixo do sintagma.

O outro poema a usar um topônimo indígena, *Muaná à beira rio*, publicado originalmente em *O Estranho* (1952), está redigido de uma forma discursiva, no sentido de que seu discurso se estrutura de forma linear, como diz Langer, *apud* Cunha (1976), com os sintagmas coesivamente organizados.

Na obra de Max Martins, a discursividade conviverá com a antidiscursividade a partir da obra *H'Era* (1971), seu terceiro livro, quando o poeta passará a escrever com frases sintaticamente bem menos coesas, nas quais as escolhas lexicais e os processos de criação lexical ganharão destaque por conta da maior importância que passa a atribuir às palavras isoladamente.

Muaná da beira do rio

A velha matriz branca
De portas largas
Sozinha na praça
Olhando o rio sujo.

Montaria dançando. Tarde preguiçosa.
Rua quieta. Jornal do prefeito
Com santo na primeira página.

A usina bufando, bufando,
Engolindo lenha.

Na janela do posto do Correio
um cacho de bananas balançando.

(MARTINS, 2001, p. 356)

Muaná é uma das cidades da ilha do Marajó, no Pará. Seu nome procede do povo indígena que, antes da chegada dos portugueses, habitava a área, e significa *semelhante à cobra*, foi reduto cabano e o primeiro município do Pará a aderir à independência do Brasil. Quando Max Martins o descreve, ela é, aos seus olhos, uma pachorrenta cidade interiorana.

Não é difícil perceber sua semelhança com o poema *Cidadezinha qualquer*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1930, cujo humor, escrita prosaica e versos livres seriam amplamente utilizados nos modernismos regionais.

O humor deriva de escolhas lexicais como a do verbo *engolir* e *bufar* no gerúndio cuja terminação nasal (indo, ando) aliada à repetição de *bufando*, intensifica a azáfama grotesca da fábrica, e deriva também do traço provinciano que é o cacho de bananas balançando à porta da casa dos Correios.

A empatia com o que é pequeno, humilde, a evocar outra vez o estilo de Manuel Bandeira, fica por conta da intensificação produzida pelo sufixo *inha*, agregado ao nome *só* e do adjetivo *velha*, que aumenta o desamparo da igreja matriz a olhar o *rio*, substantivo ao qual o poeta agrega o adjetivo *sujo*, para deixar mais expressivo o caráter triste do quadro, envolvendo o leitor em uma atmosfera de compaixão.

Com os adjetivos *quieta*, *preguiçosa*, pertencentes ao mesmo campo lexical, ele dá também ao leitor a dimensão da vida parada do mundo rural; com sintagmas de alcance jocoso, ele o inteira dos modos de controle ideológicos da população: *jornal do prefeito / Com santo na primeira página*.

A opinião negativa do poeta Drummond sobre as cidades pequenas do interior, que vem claramente marcada em *Cidadezinha qualquer* pelo verso interjetivo: *Eta vida besta, meu Deus!*, não existe em *Muaná à beira do rio*, ela fica sugerida nas ironias.

Neste poema, como no de Carlos Drummond de Andrade, a expressividade emotiva se superpõe à estética, que somente pode ser alcançada em outro plano, construído por um conjunto de poemas similares, para compor mais nitidamente uma determinada imagem. *Muaná a beira do rio* é um caso isolado na obra de Max.

No conjunto da obra de Drummond, o registro da vida simples referido com uma ironia cáustica em *Cidadezinha qualquer*, ajuda a compor, com os seus outros poemas de ironia similar, uma imagem geral do ridículo humano, na obra de Bandeira, este registro da simplicidade compõe uma imagem geral de empatia amorosa pela condição humana.

Muaná à beira do rio, pelas escolhas lexicais dos versos que compõem o poema não serem marcadas pelo viés regionalista, deixa de ser apenas uma cidade da Amazônia, para tornar-se um símbolo do abandono em que vivem muitas cidadezinhas do mundo inteiro, dominadas por um controle político-religioso oportunista e desumano.

Na Amazônia, a língua tupi (tupi-guarani) está presente na fala cotidiana do Norte sobretudo nos topônimos, no vocabulário da culinária, na designação dos nomes das plantas e dos animais; é mais raro usá-la, como veremos nos poemas a seguir, na condição de auxiliares linguísticos da tessitura das imagens poéticas, isto é, como elementos mais especificamente de poeticidade, prestando-se, em geral, nos mais variados poemas, sobretudo à função de compor um quadro local identitário, regional, pitoresco.

Os povos indígenas, mesmo tendo uma cultura diferenciada e, portanto, própria, são sentidos pelos escritores da Amazônia como integrados à cultura geral da região de que ambos são parte, o que aponta para certo tipo de noção de unidade em nosso hibridismo cultural, todavia Max Martins somente recorre ao léxico indígena, na dimensão em que agora o abordaremos, quando ele lhe dá azo para compor noções existenciais que ultrapassam o mero pitoresco do registro lexical e imagens poéticas cujo resultado estético o leitor proficiente identifica com nitidez.

Koan⁵³

A pá nas minhas mãos vazias

Não a pá de ser

Mas a de estar, sendo pá

⁵³ Max utiliza outra vez a palavra *Koan* no título do poema *Koan da catarata*, dedicado ao poeta Age de Carvalho, publicado na obra *Colmando a lacuna*, de 2001. Neste poema, em que fala do amigo ausente, que sente próximo e está distante, ele expressa, como no poema que estamos analisando acima, as sensações provocadas pelas oposições entre o este, visível, perto e o aquele invisível, distante. A palavra *Koan* também existe na tradição budista, e se refere a um tipo de frase, ou proposição em que se diz algo inacessível à razão comum, como a do poema que afirma: *A pá nas minhas mãos vazias*. Neste caso, há uma evidente conexão entre a noção da palavra budista e a expressa pelo neologismo KOÃ, obtido pela junção de dois pronomes KO+Ã, da língua tupi, que significam este/perto/visível e aquele/longe/invisível, pois que, reunidos, produzem o paradoxo que diz algo como: o visível é invisível, e o perto é o longe, ou este é o aquele. Não estamos comentando a noção do KOAN budista em nossa análise, mas é evidente que ela não destoa do tema do poema acima, que se refere a identidade do ser que está no próprio poeta, mas ele não a alcança, isto é, o ser é uma pá, nas suas mãos vazias.

Lavra no vento
 Nuvem-poema
 arco
 busco-te-em-mim dentro dum lago
 max
 eKOÃdo
 e a face ex-garça-se verdemusgo
 muda

(Quem com ferro fere
 o canto-chão
 infere o
 silen
 cioso
 poço?)

pá!
 Cavo esta terra – busco num fosso
 FODO-A!
 agudo osso
 oco
 flauta de barro
 soo?

Silentes os sulcos se fecham
 espelhos turvam-se
 e cavo sou
 a pá nas minhas mãos vazias

(MARTINS, 2016, p. 20)

Em nota de rodapé ao poema *Koan*, pertencente à obra *H'Era*, originalmente publicada em 1971, Max Martins nos explica que a unidade lexical KOÃ, um neologismo, foi por ele formado a partir de duas unidades gramaticais que em tupi-guarani correspondem a dois pronomes demonstrativos *Ko* e *ã*.

O primeiro significa *este(s)*, *esta (s)* para “...aquilo que é visível, perto” (MARTINS, 2016, p. 21), e o segundo, *este(s)*, *esta (s)* para “...aquilo que está longe, invisível, pouco visível, imóvel, quieto.” (MARTINS, 2016, p.21)

Essa unidade lexical, criada a partir de duas unidades gramaticais de uma mesma variedade de pronomes (demonstrativos), ambos procedentes de uma mesma língua, é um

fenômeno inusitado no campo da criação lexical, de vez que é incomum produzir-se um pronome composto.

O processo de sua formação é o da composição por justaposição, com a particularidade de que as bases que se unem pertencem à mesma classe gramatical como nas reduplicações de quero-quero, tique-taque, reco-reco, vai-vem, só que nestes exemplos de reduplicação, o fundamento da união, além de ser o da repetição de uma base da mesma classe gramatical é o da similitude sonora e gráfica, às vezes, com ligeiras alterações fônicas que remetem à paronomásia, o que não ocorre em *KOÃ*, nas quais temos, afora a pertença a mesma classe gramatical, sentidos contrastantes (aquilo que está perto, visível, e aquilo que está distante, invisível).

Existe um regionalismo linguístico na região Norte, formado pelo sintagma “Aquele um”, assim utilizado: “Tu conheces, Mundico, *aquele um*?” Nele, o pronome demonstrativo substantiva o pronome indefinido. Isso faz com que o sintagma *aquele um* tenha em comum com *KOÃ*, o procedimento de união de ideias contrastantes, de vez que *aquele* determina, e *um*, indetermina. O poeta, já encontra na língua, em seus tesouros, como se pode ver, as possibilidades de realizar a linguagem da poesia, confirmando que a *langue*, para ele, é um universo *ptolomaico*, como afirma Bakhtin (2015).

O que importa, todavia, para a nossa análise, é que, ao utilizar o composto *KOÃ*, o poeta incorpora essa criação lexical às suas necessidades linguísticas particulares, que são as de adequar-se às exigências do gênero poema lírico (tema, estilo e composição) o que realiza no momento em que a palavra nova por ele criada (*KOÃ*) atrai nossa atenção para o inusitado do paradoxo de inventar algo visível-invisível e próximo-longe de si mesmo, desviando-nos de uma relação lógica para uma relação estética com a palavra produzida.

Considerando agora (*KOÃ*), que já é um composto por justaposição, no contexto de (*eKOÃdo*), reconhecemos no processo de criação dessa nova palavra algo também do hibridismo, (português + tupi) por conta do elemento de base tupi *koã* que se introduz no meio palavra lusitana *ecoando*, trocando a grafia (*coan*) por (*KOÃ*), o que lembra, inclusive, o procedimento dos cruzamentos lexicais.

O processo de formação da palavra *eKOÃdo* é difícil de definir, mas talvez se possa dizer que é tríplice, de vez que nele existe o procedimento de composição por justaposição na medida em que une duas palavras (*KO+Ã*); o procedimento da mesclagem lexical, ou da FUVÉ, de vez que se mistura elementos de palavras diferentes que recuperamos pelo contato visual com o texto e seu contexto temático, e *de substituição gráfica*, na medida em que

substitui alguns grafemas da palavra original (ecoando) por outros que a alteram visualmente, graficamente, e não fonicamente.

Certamente que o procedimento de Max Martins, neste passo, apenas em parte lembra a FUV⁵⁴, ou a mesclagem lexical, porque enfim temos três palavras misturadas (ko+ã+ecoando) e na fusão delas, a última perde duas sílabas (co + an) passíveis de serem recuperadas apenas graficamente, se soubermos que (KO+ ã) significa (perto/visível + longe/invisível), de vez que, se considerarmos tão somente a pronúncia da palavra (eKOãdo), forçoso será reconhecer que o falante da língua portuguesa apenas decodificará o sentido da forma verbal (ecoando).

O resultado expressivo estético dessa criação lexical que interessa à análise estilística, da qual o estudo do processo de formação das palavras é um procedimento auxiliar, decorre de que ela, ao produzir uma interpenetração dos sentidos das palavras que mistura, o faz desviando nossa atenção primeiramente para a unidade inventada, que nos dirá algo mais do que a base original *ecoando* diz, isto porque pode nos dizer que o poeta além de ser um eco dele próprio, esse eco, ou esse eu, está ao mesmo tempo *perto/visível* e *distante /invisível* de si próprio.

Perto/visível porque se vê na superfície da água logo abaixo dele, e distante/invisível por que ele não consegue se identificar na sua própria imagem, reiterando neste poema, mais uma vez, um de seus temas básicos: o problema ontológico da identidade do ser.

Lavra no vento
 Nuvem-poema
 arco
 busco-te-em-mim dentro dum lago
 max
 eKOãdo
 e a face ex-garça-se verdemusgo
 muda

⁵⁴ Assim Basílio (2010) define o a FUV: “A fusão vocabular expressiva, ou fuve, é uma construção estruturada de modo a incorporar fonologicamente os dois itens lexicais envolvidos, representando iconicamente a inclusão da função semântica do qualificador no significado da palavra base. Uma vez catalisada a percepção da incorporação, ambas as palavras-fonte são trazidas em sua íntegra à mente do falante/ ouvinte / escritor / leitor. A incorporação bem sucedida ocorre com a mínima interferência fonológica capaz de, ao mesmo tempo, manter integralmente a palavra base e evocar o qualificador.” (BASÍLIO, 2010, p.203). Para Goçaves e Almeida (2007), a FUV, que eles preferem chamar de *mesclagem lexical*, por **reanálise**, ocorre quando uma sequência fonológica de uma das bases é reinterpretada e substituída: beber+comemorar = **bebemorar**.

Entretanto o mais belo dessa criação lexical, que alcançamos sentir como imagem, graças, também, à metáfora, é que a imagem do poeta refletida na água do lago, tal num espelho, *ecoa*, ou seja seu corpo refletido transfigura-se em sonoridade, o poeta é um som, ou uma pedra a resvalar no lago, que pode ser vista e ouvida, quando desliza em sua superfície, turvando-a.

O ser do poeta (Max), dito de outro modo, é a imagem turva de um som pela força da alquimia da metáfora que está na base da criação lexical *eKOÃdo*, se entendermos a metáfora como uma denominação genérica para os procedimentos que implicam similitude.

No conjunto, o poema expressa a busca da identidade, que está visível e invisível, longe e perto, mas nunca se deixa capturar com precisão.

O poeta a entrevê na sua imagem refletida na superfície do lago, mas logo ela se turva, se esgarça; tenta encontrá-la no poço que cava, mas lhe responde o silêncio; na terra que fode, mas encontra o oco, obtendo, como resultado final da busca de si mesmo, apenas a pá nas suas mãos vazias.

Muito se poderia ainda dizer sobre este poema, mas nosso interesse neste instante, devemos ressaltar, é explicar a dimensão estética das unidades lexicais de caráter regional derivadas da língua tupi.

Vejamos agora outro exemplo, dessa vez de uma composição neológica criada de forma mais tradicional, porque recorre a dois nomes substantivos unidos na palavra *piapitum*, usada pelo poeta no poema *Travessia I*, publicado em *H'era*, no ano de 1971.

As bases deste neologismo são as palavras *piá*, que pode significar filho, segundo Barbosa (1951, p.123) ou, ainda, jovem, como prefere Martins (2016: p.28), e *pitum*, registrado *pituna* por Froes (2009) e por Martins (2016), significando *noite*.

Como *Koã*, *Piapitum* é um empréstimo linguístico *sui generis*, porque não existe na língua estrangeira de onde é transplantado, o poeta o realiza por composição a partir de duas bases da língua tupi, em função das necessidades específicas de sua linguagem própria.

Essas duas palavras, transformadas em uma só, no poema *Travessia I*, parece caracterizar o estado de espírito negativo do poeta (jovem-noite) quando se descobre, ao cabo de sua viagem existencial, como um homem da Amazônia, ratificando assim a tese de que a identidade do ser é um dos temas mais constantes da poesia do autor.

Travessia – I

Existe é homem humano. Travessia.

JOÃO GUIMARÃES ROSA

I

Nasci no mar, dans le bateau
 ivre, drapeau d'Arthur de la nuit;
 batel fazendo o mapa e o mapa
 estas suas águas mágoas,
 vagas lembranças, lenços e quebrantos
 - Eu era o mar ovante sobre os ombros,
 ardendo nas virilhas.
 Ou o mar aberto, pulcro de silêncios,
 enxame de vidrilhos.
 Um bem cevado mar, galhardo moço,
 às vezes calmo e desportivo.

Canto esta viagem donde trouxe
 Astros e asas pelos mastros
 (e aos seus lamentos eis-me chegado)
 - *piapitum* no rio defunto
 impaludado).

(MARTINS, 2016, p.25)

Para que *piapitum* faça sentido no poema, entretanto, o poeta necessita explicá-la em nota de rodapé, o que sugere ser correta a afirmação de Bakhtin (2015, p.59) de que o discurso do outro, - aqui seria o léxico do indígena - não funciona na linguagem do poema se o poeta não o assume como o discurso da poesia, que é o seu, determinado pelas exigências composicionais do gênero do poema lírico.

A escolha da palavra *piapitum* é poeticamente funcional tanto por sua musicalidade, derivada da assonância /i/ e da aliteração /p/, quanto pela maneira como se integra harmonicamente ao tema, ajudando a criar a unidade necessária à produção do estilo poético, de vez que já anuncia, na junção de suas duas bases, a falência (noite-ítum) dos sonhos juvenis (pia-jovem).

Neste poema, o enunciador, *jovem noite (piapitum)*, encerrando uma viagem - cujo sentido simbólico é o da travessia da vida - sai do mar, de onde procede, para deparar-se com um *rio defunto / impaludado*. Os extremos dessa viagem podem ser associados à juventude

(pia) e à velhice (noite), no que este poema repete um esquema de percurso temporal recorrente na obra de Max Martins.

A unidade lexical *piapitum*, que sintetiza o tema da frustração pela descoberta de uma realidade não desejada, é reforçado pela admirável sequência de metáforas que se encontra entre o sexto e o undécimo versos da primeira estrofe, servindo, como se verá, de anticlímax a elas.

O poema pode ser dividido em duas partes: a primeira, relativa ao momento da viagem, que vai do nascimento à juventude, quando se expõe a visão positiva que o enunciador tem de si mesmo, e a segunda, relativa ao término da viagem, quando ele expõe uma visão oposta.

Eis como ele se vê, no começo da viagem:

“- Eu era o mar ovante sobre os ombros,
ardendo nas virilhas.
Ou o mar aberto, pulcro de silêncios,
enxame de vidrilhos.
Um bem cevado mar, galhardo moço,
às vezes calmo e desportivo.”

As metáforas desses versos consistem na transferência do sentido da palavra *mar* para o próprio enunciador, construindo-lhe a identidade. Devido às suas complexas imbricações, é impossível construir com elas uma explicação razoavelmente linear do ser do sujeito descrito, mas se levarmos em conta sua relação com o sentido do tema dos versos, que elas também sugerem, será possível chegar a uma exposição coerente da imagem que produzem.

Neste momento, os versos selecionados correspondem à primeira parte do poema e apresentam o tema da força inerente à juventude em condições normais de realização.

Mesmo o adjetivo *calmo*, da última metáfora, no último verso do excerto, não destoa do conjunto, de vez que matizado pela locução adverbial *às vezes*, nos permite considerar que as características do poeta são predominantemente as outras referidas no desdobramento das metáforas anteriores.

Uma explicação aproximada dos sentidos do substantivo *mar*, transferidos ao enunciador poderá ser assim construída:

O poeta é *ovante* (dinâmico, vitorioso), e *aberto* (disponível, disposto à aventura da vida).

O *mar* que ele sente *ardendo nas virilhas* converte-o em sal e sol produzindo, assim, uma imagem da pulsão sexual da sua juventude.

A esse último sentido, intensificando-o, agrega-se a sugestão de luz ofuscante produzida pelos fonemas /i/ das palavras *virilhas* e *vidrilhos*, transmitindo, possivelmente, aquele tipo de incandescência que tolda a visão, tal a intensidade das forças instintivas da sexualidade.

Essa imagem é reforçada pela conversão do *mar* em um *enxame de vidrilhos*, em que os *vidrilhos*, por uma analogia mais criada do que naturalmente existente, sugerem o nervosismo agitado e veloz do voo das abelhas, o que novamente nos remete a uma imagem da ansiedade sexual impulsiva, incontrolada da juventude.

Até aqui as metáforas apresentam sentidos próximos daquilo que na retórica considera-se o estilo sublime, todavia, nos dois últimos versos, a unidade lexical *cevado*, adjetivando *mar*, introduz uma nota *dissonante*, porque inocula no poema o estilo grotesco, ou o baixo estilo. A similaridade entre o *mar*, que também é o jovem enunciador, e os *porcos*, faz com que ele se transforme em um leitão bem nutrido, introduzindo no conjunto das imagens o aspecto físico, natural e visceral da sexualidade

No momento em que nos deparamos com o adjetivo *cevado*, o tom do poema se altera, a carga semântica da palavra está tão associada no idioma ao *leitão* que se engorda para servir de alimento, que o leitor não pode deixar de perceber um traço de jocosidade inserido em um contexto linguístico que não lhe parecia apropriado.

Neste momento, é impossível não associar ao poema de Max Martins, o estilo *dissonante* das imagens de Arthur Rimbaud, citado no versos “Nasci no mar, dans le bateau / ivre, drapeau d’Arthur de la nuit;”, e a identificação entre o jovem enunciador de *Travessia* e o jovem poeta francês, que deteriorou sua vida e sua saúde em inóspitas regiões da África, como o poeta/enunciador de *Travessia* deteriorará a sua, chegando ao *rio defunto / impaludado* da Amazônia.

Essas dissonâncias, que são comuns na construção do estilo poético de muitos autores modernistas, podem ser expressas não só pelos contrastes possíveis de realizar pelas escolhas das unidades lexicais, criando semanticamente uma unidade de opostos cujo efeito é a tensão, mas também por recursos outros de interferência na estrutura sintática da linguagem, que causam no leitor uma sensação de estranhamento, ou de “anormalidade”, para usar o termo de Friedrich (1978), sendo que aqui nos interessam as primeiras.

Em *Travessia I*, a escolha do adjetivo *cevado*, em que localizamos esse procedimento de poeticidade, não destrói a unidade da imagem anteriormente construída, antes agrega a ela

um novo sentido possível, decerto inesperado, se o virmos à luz da tradição da lírica anterior, a saber, que há algo de um leitão bem cevado na constituição da juventude, que se relaciona à ideia de saúde, robustez, sujeira, animalidade, instintividade, que ela contém. Enfim, o mar é tudo isso, logo, por força da metáfora, o poeta/jovem enunciador é isso também: um leitão.

A metáfora que tem mais força estética, e sintetiza mais poeticamente a juventude do enunciador, está, porém, nos dois primeiros versos da última estrofe.

“Canto esta viagem donde trouxe
Astros e asas pelos mastros”

O grau de poesia dessa metáfora, que nos remete à triunfal visão de astros celestes e de asas gigantescas tremulando nos mastros da nave, a sugerir a sensação da força indomável da juventude, reside também no fato de que ela está associada a outro recurso que reforça o caráter desviante da linguagem poética, fundamentado, ele também, na analogia, no uso consciente dos traços do paradigma materializados nas unidades lexicais dos sintagmas, que é o recurso da musicalidade, produzido pela assonância, construída aqui com a sequência de vogais /a/ e do eco, ou rima interna, se quisermos, produzido pela similitude fônica dos substantivos *astros e mastros*.

A metáfora consiste não somente em transformar as palavras *astros* e *asas* em *bandeiras*, porque estão nos mastros, mas também por convertê-las em bagagem pessoal, de vez que o poeta as traz consigo no retorno.

Agora poderemos entender melhor a necessidade que o poeta teve de criar a unidade lexical *piapitum* (*jovem noite*): ela é a síntese do anticlímax em que o triunfante jovem, cheio de vigor, é desaguado pelo mar, dentro de um *rio defunto / impaludado*.

O destaque dado ao lexema *impaludado*, - que o ritmo ajuda a construir, por conta da pausa de fim de estrofe que ele determina, acentua o impacto negativo do desfecho - parece sugerir que o estado do *rio* é similar ao do poeta: ambos corrompidos pela *malária* (impaludados), doença que, no imaginário do nortista, construído, neste caso, pela visão dos viajantes estrangeiros, é um sinônimo do vergonhoso atraso e do caráter inóspito da região Norte.

Canto esta viagem donde trouxe
Astros e asas pelos mastros
(e aos seus lamentos eis-me chegado)
- *piapitum* no rio defunto

impaludado).

Poderemos integrar também na unidade estética do poema, o título e a epígrafe de Guimarães Rosa: *Travessia* - “*Existe, é homem humano. Travessia*” que já aponta para a noção de que ser homem, ou se constituir como ser, é uma travessia, um processo, uma viagem cujo termo ignoramos, e que, no poema, é frustrante.

Um poema como *Travessia I* deixa bem claro também porque a poeticidade, o efeito estético, depende da unidade geral da composição, isto é, da relação cerrada das partes de uma obra artística, e que, por conseguinte, cada escolha lexical, cada neologismo, se o poeta pretende que tenha força estética, poética, deve estar radicalmente associado à noção da totalidade que a obra de arte bem realizada deve ser.

Vejamos agora como Max Martins utiliza a palavra *garça*, em seus versos, pela razão de que essa palavra faz parte da identidade do homem da região norte.

A regionalidade que existe na palavra *garça*, entenda-se, não se fundamenta em nenhuma evidência de originalidade, ou de exclusividade. O paraense é que o sente deste modo, afinal a garça é uma ave delgada e elegante que existe em abundância nas beiras de lagos, rios e banhados vários da Amazônia, mas existe também em todas as américas, e ainda na Europa, não sendo, a rigor, portanto, uma peculiaridade regional⁵⁵.

Já se vê que estamos estendendo a noção de regionalidade ao território do imaginário, o que é, entretanto, possível, de vez que o que é nosso, o é, no caso do regional, por um sentimento de pertença, que não depende exclusivamente da existência territorial do fenômeno, fato que torna ainda mais difícil sustentar uma noção de regional baseada no princípio da exclusividade e da originalidade física.

Quando um paraense se depara com uma garça voando, ou lê a palavra que a representa, sente-se em sua terra porque desde criança a vê em praças públicas, beiras de rio, canais, enfim, onde haja algo que lhe sirva para a alimentação e o banho. Como ocorre com as vacas na Índia, gostamos de apreciá-las, e elas têm trânsito livre entre nós, somente não possuindo a aura de animal sagrado.

O contexto em que a unidade lexical surge é o neologismo *ex-garça-se* que pertence ao poema *KOÃ*, já analisado parcialmente:

⁵⁵Diz Cunha (1982), em seu dicionário etimológico, a propósito da palavra *garça*: “**garça** s.f. ‘ave pernalta aquática’ XVIII. Do lat. Lusit.. *gartia*.” (1982, p.378). Não se trata, portanto, de palavra indígena, e nem se refere a algo exclusivo da região Norte, sendo, entretanto, entendido pelos paraenses como um símbolo regional. Um dos pontos turísticos da cidade é denominado, sintomaticamente, *Mangal das Garças*.

“busco-te-em-mim dentro dum lago
 Max
 eKOÃdo
 e a face *ex-garça-se* verde musgo
 muda”

Neste momento do poema, o poeta, ao buscar sua identidade, após informar que tenta encontrá-la no eco, vê que ela *ex-garça-se*, e assim, *muda*, ou seja, transforma-se ao mesmo tempo que se espraia, se dissolve, se desfaz, se atentarmos para o sentido de *esgarçar* como *desfiar*, *fragmentar*, que está contido no significado de *ex-garça-se*.

É muito importante se observar que a explicação do processo de formação da palavra *ex-garça-se* que permite localizar a base *garça*, como ave, somente pode se fundamentar na sua forma escrita e não na sua pronúncia, somente dentro do contexto do poema, e não fora dele. Ao pronunciarmos *ex-garça-se* e *esgarça-se*, ouvimos a mesma palavra, mas quando as lemos, logo descobrimos que são diferentes.

É justamente essa diferença gráfica que nos leva a dizer que o poeta criou uma unidade lexical nova, cuja validade de sentido é puramente estética, pois se configura na sua relação com o tema do poema, com sua unidade de sentido geral, não possuindo nenhuma aplicabilidade prática e nenhuma possibilidade de uso fora do texto. Pode-se até dizer que ela é, neste caso, um neologismo na mais pura acepção do termo, porque jamais será incorporada ao léxico do idioma.

Tentemos explicar como se organiza a leitura estética da unidade lexical nova, aprofundando antes o seu mecanismo de produção.

O poeta, ao fragmentar, pelo uso do hífen, uma palavra original, portanto existente na língua, que aqui certamente é a forma verbal *esgarçar* seguida do pronome *se*, trocando-lhe o grafema (s) por (x) e assim fazendo o prefixo *es* converter-se no prefixo *ex*, alterando-lhe a forma, mas não o sentido, que pode ser, aqui, o *de movimento para fora*, e ao fazer surgir no meio da unidade fragmentada, outra unidade independente que é *garça*, nos remete a uma palavra cujo sentido, afora outros, é um tipo de ave, razão pela qual nos põe diante de um procedimento de criação lexical, desde que consideremos a palavra nova *ex-garça-se*, repita-se, em sua forma escrita, significando a imagem de uma ave, ou algo branco e elegante que se dilata, o que é, convenhamos, um fenômeno inusitado.

O prefixo *ex* surge por um mecanismo de alteração gráfica (x por s), e o substantivo *garça* é sugerido pelo contexto da estrofe que informa estar o poeta procurando o sentido de si

mesmo dentro de um *lago* (busco-te em mim dentro de um *lago*), local onde podem existir garças, mas a sonoridade do novo termo *ex-garça-se* nos induz a manter a noção da forma verbal do verbo *esgarçar-se*, que recuperamos por sua similitude fônica com o termo original, e também porque o pronome *se* nos faz perceber em *exgarça*, no plano fônico, insistamos, uma forma verbal do verbo *esgarçar*.

O resultado final do processo, portanto, é o surgimento de uma palavra nova no corpo do poema, a saber, *garça*, no sentido de ave, que não existia semanticamente na base original de onde procede *esgarça-se*.

Ao que tudo indica estamos diante de um processo de criação neológica similar ao existente em *eKOÃdo*, que tanto amplia o sentido das palavras como os mantém, sendo que a alteração e manutenção dos sentidos decorrem de uma alternância entre o plano gráfico e o fônico, operada exclusivamente pelo leitor.

A palavra *eKOÃdo*, já se explicou, sugere que a imagem do poeta projetada na água do lago é um som, pois ecoa, e que está próxima, visível e distante, invisível, como dizem os pronomes *KO* e *Ã*, mas agora ela será também um reflexo que *esgarçar-se-á*.

O valor das criações lexicais *eKOÃdo* e de *ex-garça-se* reside em que ambas são um fenômeno estético, produzido pelos recursos da poeticidade, inútil à comunicação prática cotidiana, todavia eficaz para nos desviar do caráter prático do signo.

A taxonomia dos processos de formação de palavras, como se vê, aqui nos é útil, não para definir com precisão o fenômeno criativo lexical, até porque não temos rigorosamente uma nova palavra criada, com aspectos gráficos, semântico mórficos, fônicos peculiares, mas para auxiliar na descrição do processo criativo do poeta quando lida com o léxico.

Pela ação metafórica de *ex-garça-se*, o lago se converte também em um tecido, algo como um pano que é dilatado, que se esgarça, outro sentido da palavra *garça*, que significa tecido de trama muito rala, de onde procede, por derivação parassintética, a palavra *es+garça+r*.

A palavra *muda*, destacada em um único verso, pode ser tanto uma forma verbal que se refere a água que se turva, ou ao tecido que se desfia, e portanto *muda*, como também pode ser um adjetivo pertinente a *imagem* que o poeta vê de si mesmo, e que sendo *muda*, nada lhe diz sobre a sua identidade.

A mudança na água é certamente provocada pela ação de algo que a turva, que pode estar sugerida na garça que se projeta para fora – um dos sentidos do prefixo *ex* (projetar-se para fora) - do lago.

Ele recorrerá a este mesmo mecanismo de construção lexical, e voltará à unidade lexical *garça*, nove anos depois, para refletir, por imagens, sobre o texto poético, no poema *A asa e a serpente*, da obra *O risco subscrito*, lançada originalmente em 1980.

O poema *A asa e a serpente*, dedicado ao romancista Vicente Cecim, que publicara em 1979 uma narrativa com este mesmo título, é uma homenagem ao escritor e ao seu romance, motivo pelo qual faz constantes referências aos seus dados.

Vamos fazer um resumo do romance por ser necessário ao entendimento do poema, que, como se verá, refere-se à composição da narrativa não somente para se solidarizar politicamente com o autor da obra, mas também como pretexto (isso o poeta mesmo diz nos versos) para produzir uma reflexão sobre o sentido e a escrita do estilo poético, da poesia, na qual nos interessa, especificamente, a presença do substantivo *garça* e, por extensão, do prefixo *ex-* que lhe vem agregado.

De forma fragmentada, a narrativa de Vicente Cecim conta a chegada do fantasma do sargento Nazareno a uma praça de Santa Maria do Grão, ou, como se diz no texto, o aparecimento de uma assombração militar e suas consequências.

O fantasma volta ao mesmo lugar em que foi esfaqueado e morto pelo narrador, outrora por ele torturado, carregando um caixão em que se recolherá por várias noites, atraindo durante o dia um grande número de pessoas às quais dirige frases variadas que, às vezes, são enigmas, às vezes, são ordens, como a de que lhe beijem a mão esquerda, a que não mata, ou, ainda, para incitar um louco a fazer uma parada militar com os curiosos que todos os dias se reúnem para vê-lo.

Passados vários dias, não sabemos quantos, e vividas várias situações, e feitos vários comentários herméticos, simbólicos, metafísicos, que se misturam à narrativa dos fatos, o narrador propõe dois finais que afirma serem ambos falsos: ou ele assassina novamente o sargento Nazareno porque, segundo ele, “É preciso não permitir que ele não nos impeça de perseguir a felicidade” (CECIM, 1988, p.56), ou deixa que seu cadáver permaneça atraindo e assombrando os moradores de Santa Maria do Grão no espaço da praça.

De certo modo, estamos diante de uma narrativa antimilitarista e não é descabido relacioná-la ao clima de medo produzido pela ditadura militar existente no período de seu lançamento, o que está sugerido nos versos do poema que dizem: “Nestes tempos de incerteza / (de incerta fala/incerta bala) / esse texto / que é pretexto / é um protesto”.

A Asa e a serpente

Ao Vicente Cecim

Nestes tempos de incerteza
 (de incerta fala/incerta bala)
 esse texto
 que é pretexto
 é um protesto
 da poesia-ilha
 hoje no exílio?
 O texto
 teia de areia
 é o que se vê: se faz
 se diz: refaz
 ou é inter-dito
 e se contrai
 e se disfarça
 ex-garça nesta praça-página
 E que sargento (Nazareno) é esse
 que o poeta
 sensível altivo em seu silêncio e bruma
 leva nas costas
 pela estrada?
 Leva e traz
 Daqui pra lá / de lá
 pra cá
 como um K
 um corpo
 ora vivo
 ora morto
 neste paço
 (ex-paço
 poço)
 E que rastro ou rosto é essa
 palavra
 (ou outra)
 ostra
 (ou astro)?
 O sargento tece o texto
 Sarja
 tarja a pele turva

de pássaros negros
o alvar da sala

Que nazareno é esse
esfaqueado?

Que caminho é esse que vai e volta? É a paz
De Octávio em Galta?

De Rimbaud na África?

De Bill

Braços em cruz
ante o carrasco?

Que caminho é esse que o poeta escreve
e descreve

dissolvendo-se
neste espelho?

(Relação de rimas)
(Relação de ímãs)
(Relação de rumos)

(MARTINS, 2016, p. 49-50)

O poema de Max e a narrativa de Cecim estão politicamente sintonizados: o nome do sargento (Nazareno) é uma ironia. Ele não engana nem o narrador, nem o autor dos versos. A mão que dá a beijar – diz o narrador em seu texto - é a mão que não mata, não a outra, que evidentemente, trucidada. A paz que ele propõe, o poeta sabe que é falsa.

Que nazareno é esse
esfaqueado?
Que caminho é esse que vai e volta? É a paz
De Octávio em Galta?
De Rimbaud na África?
De Bill
Braços em cruz
ante o carrasco?

O poema, todavia, aqui nos interessa em seu aspecto estilístico geral, e particularmente por conta de nosso interesse, no momento, nos neologismos com alguma dimensão de regionalidade, pelo uso estético da criação neológica *ex-garça*.

O tema, que tem conotações políticas, será importante na medida em que nos auxiliar na explicação do estilo poético, e, quanto a esse aspecto, *A asa e a serpente*, em versos, é um

caleidoscópio de imagens que tanto descreve o trabalho de poeta do narrador Vicente Cecim - os versos assim o denominam -, quanto o processo da produção do estilo poético de forma geral, isto é, os aspectos composicionais que os articulam, provando mais uma vez que, para o poeta, como afirma Bakhtin (2015), as palavras interessam não por seu valor no discurso cotidiano, mas para criar sua própria linguagem, que é, obviamente, a do estilo poético.

A *praça* em que o sargento chega, e onde foi assassinado, carregando o seu caixão, se converte, pelo uso da metáfora, em *página*, na qual o narrador compõe a ação de seu texto, comenta o que lhe parece relevante, e descreve o espaço e os gestos de seus personagens.

Nos versos, essa relação metafórica é sintetizada por um neologismo composto por justaposição: *praça-página*, que é construído também pela sugestão de similitude musical entre as consoantes /p/ e as vogais /a/: uma aliteração e uma assonância.

Mas a unidade lexical *praça* da narrativa, no poema, é muito mais: ela é *paço*, *ex-paço*, *poço*, *rastro*, *rosto*, *outra*, *ostra* e *astro*, que são palavras auxiliares à composição das metáforas associadas à *praça*, mas têm uma dimensão estética maior porque compõem diversas paronomásias, o que indica ter razão Pignatari (2011) ao afirmar que a paronomásia é figura de linguagem muito produtiva na realização do efeito estético, e se nos versos de Max Martins, ela não é mais importante que a metáfora, como o foi em certa fase do concretismo, segundo diz Pignatari (2011), é, no mínimo, tão importante quanto.

Essas escolhas lexicais, a serviço da composição da melodia e das metáforas, produzem a intensidade estética dos versos em que estão empregadas inclusive porque criam um forte universo de alogicidade decorrente da fusão do conteúdo lógico dos dados referenciais dos signos, toldando-lhes a nitidez.

neste paço
 (ex-paço
 poço)
 E que rastros ou rostos é essa
 palavra
 (ou outra)
 ostra
 (ou astro)?

Sem o pronome reflexivo *se* do final, a unidade lexical *ex-garça* volta a ser utilizada, como no poema *KOÃ*, tanto no sentido que lhe dá a palavra de origem (esgarça): pano de

tessitura rala, quanto naquele outro que nos permite decodificá-la, também, como um tipo de ave.

O texto
 teia de areia
 é o que se vê: se faz
 se diz: refaz
 ou é inter-dito
 e se contrai
 e se disfarça
 ex-garça nesta praça-página

Se no poema *KOÃ*, um de seus sentidos era se referir à fragmentação da imagem do eu do enunciador, neste poema, se refere ao ato de fragmentar a narrativa da escrita de Vicente Cecim e à própria técnica composicional do poema, ela também, esgarçada, sugerindo que a obra literária é a expansão de um tema que se vai distendendo pela ação dos desdobramentos da linguagem, o que os versos de *A asa da serpente* poeticamente assim designam: “O sargento tece o texto”. No poema em estudo, se bem que neste caso também se assemelhe a um tecido, que se distende, como no poema *KOÃ*, lá é a água do lago que se trasmuda, aqui é o poema que se espraia.

Como sucede no poema *KOÃ*, o sentido que se capta ao ouvirmos o neologismo *ex-garça* é o mesmo da palavra de origem *esgarça*. No plano fônico, portanto, nos dois casos a palavra não é um neologismo.

A palavra *garça*, segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, (2009, s/p.), pode significar, além de um tipo de ave, um tipo de *tecido de tessitura rala*, sentido que parece adequado ao poema se considerarmos o nível de fragmentação sintática das frases dos versos.

Este sentido que Max o utiliza nos dois poemas, reside na transferência da noção nominal de um tipo de tecido para a noção verbal da ação de distender todo qualquer tecido, independentemente de sua qualidade. Isso ocorreu, pelo mecanismo da parassíntese, no momento em que ao substantivo *garça* = *tecido ralo*, de má qualidade, se agregaram o prefixo *es*, movimento para fora, de distensão, e o sufixo *ar*, formador de verbos, quando então o substantivo *garça* tornou-se um verbo: *es* + *garça* + *ar* = *esgarçar*, significando, ainda segundo o *Dicionário Eletrônico Houaiss*, (2009, s/p.), o ato de distender um tecido, esticá-lo.

Quando alguém utiliza hoje a unidade lexical *esgarçar*, não mais reconhece nela o sentido de má qualidade de um tipo de tecido, atendo-se apenas ao sentido que atualmente os dicionários, como o *Houaiss Eletrônico* (2009), por exemplo, registram, jamais supondo que ela possa derivar da base *garça*, no sentido de um tipo de ave, como os versos de Max Martins, respeitados os contextos temáticos dos poemas, sugerem.

Explicadas essas nuances, ainda se faz necessário comentar a possível função estética da unidade lexical *ex-garça* no plano escrito, quando então se configura como neologismo interno ao poema e põe em evidência o substantivo *garça* = *ave* no poema *A asa e a serpente*.

O que deve ser, todavia, mais enfatizado aqui, no interesse do assunto do item em pauta, é que o poeta tem interesse estético em destacar a palavra *garça*, e que esta palavra no imaginário do nortista está associada a ave, e que, no sentido de ave, ele é esteticamente mais produtivo no interior dos dois poemas em que foi utilizado.

Em *A asa e a serpente*, o sentido da palavra *garça*, como ave, associado ao prefixo *ex*, designativo de anterioridade, diz que o poema é uma *garça* que, por alguma razão deixou de sê-lo.

Dito de outro modo, se entendermos que na palavra *ex-garça*, a *garça* é uma ave, e somente neste sentido ele se configura como neologismo escrito, poderemos dizer que a metáfora derivada da transferência do sentido da palavra *garça* para a palavra *poema* (texto), pode significar que o poema, por ser uma *ex-garça nesta página*, ou significa um fenômeno que elimina a brancura do papel, na medida em que nele se escreve, de vez que as garças são bancas, como, em geral é o papel, ou que perdeu sua aura de pureza, pela presença dos dados anti-humanísticos registrados na página, procedentes das ações do sargento Nazareno.

Além da peculiaridade da garça, que entre nós é abundante, e da qual derivamos parte da nossa identidade de amazônidas, mesmo que a garça não seja uma exclusividade de nossos lagos, rios e banhados, Belém do Pará possui outra peculiaridade que sentimos como nossa, sem que realmente o seja totalmente, isto é, a de ter mangueiras, e ser, o que parece peculiar, uma cidade com muitas vias públicas arborizadas por mangueiras, tanto que é nacionalmente conhecida como a “Cidade das Mangueiras”.

As mangueiras derivam do sul e sudeste asiático, surgiram originalmente em uma faixa de terra que vai da Índia às Filipinas. Os portugueses a trouxeram para cá, mas somente no Pará elas arborizam ruas, formando um túnel refrescante, alto, - elas atingem até 30 metros de altura, - e belo de se ver.

Os paraenses, se virem mangueiras arborizando ruas, sentir-se-ão em casa.

Manuel Bandeira, que esteve em Belém na década de 20 do século passado, escreveu e publicou na obra *Libertinagem*, lançada em 1930, o poema *Belém do Pará*,⁵⁶ que se refere a elas. Max Martins fez um poema referindo-se ao fruto da mangueira, publicado em 2001, na obra *Colmando a Lacuna*.

Manga

Mangífera índica é música
 dos dentes na carne
 anacardiácea
 doce
 na língua de saber
 ó dupra
 saborosa

(MARTINS, 2015, p. 55)

O poema é composto, em parte, por unidades lexicais latinas referentes à classificação científica da planta, que lhe definem a espécie, *mangífera índica*, e a família, *anacardiácea*.

A definição do primeiro verso que, por metáfora, transforma a manga em som harmonicamente construído, noção que o substantivo *música* lhe transfere, indica, desde o primeiro momento, que relação do poeta com as palavras não é a da comunicação cotidiana: ele contempla nas palavras latinas a similitude das sílabas tônicas (í), a variação de timbres nas vogais (ã) e (in), que lhe devem ter sugerido, também por similitude sonora, o termo transferente *música*, com o qual monta a metáfora, de vez que este último contém o fonema consonantal /m/ e a terminação (ica) presente nas duas primeiras unidades lexicais do verso.

Não existe nenhuma similitude de conteúdo entre o substantivo *música* e os termos latinos *mangífera* e *índica* que sugira a possibilidade de associá-las pela metáfora, mas a aproximação fônica entre essas unidades lexicais é suficiente para o poeta reuni-las na

⁵⁶ Os versos de Bandeira (1973), - que confirmam o pendor do paraense para valorizar certos elementos existentes na região, inclusas as mangueiras, que julga serem identitários, originários, ou não, do Norte – dizem assim:

“Cidade pomar
 (Obrigou a polícia a classificar um tipo de novo de delinquente:
 O apedrejador de mangueiras)
 (...)
 Terra da castanha
 Terra da borracha
 Terra do biribá bacuri sapoti
 Terra de fala cheia de nome indígena
 Que a gente não sabe se é nome de fruta pé de pau ou ave de plumagem rara.”

(BANDEIRA, 1973, p.113)

confeção deste tropo, adicionando, assim, ao sentido de *manga* (*mangifera índica*), a noção de melodia: *a manga é música*, noção deveras incomum.

A palavra *dupra* é um empréstimo lexical também latino, segundo Figueiredo (1913), que registra, em seu conceituado dicionário, a grafia *drupa*.

Este lexema parece escolhido não só para compor a musicalidade do poema com a vogal /u/ de *música* e com os fonemas línguodentais /t/ e /d/ dos versos anteriores, mas também para acrescentar algo mais à descrição do fruto da mangueira, a saber, ainda segundo Figueiredo (1913), a noção de que ele é um “Fruto carnudo, que tem caroço duro.” (FIGUEIREDO, 1913, p.702).

A metáfora que define *manga* parece-nos dizer o tema do poema: *a melodia da manga*, razão pela qual a música comanda as demais escolhas lexicais.

Teremos, então, na imagem musical da manga, o objetivo central do poema. Ela dará suporte ao tema e é sensível nas seguintes associações sonoras, distribuídas intencionalmente pelos versos: *cardi, anacardi* /; /*cardi, anacardi, dos, dentes, diácea, doce, dupra*;/; /*saber, saborosa*;/; /*mangífera, índica*;/; /*mangífera, música*;/; /*índica, música*;/; /*diácea, doce, saber, saborosa*;/; *cardi, anacardi, diácea*;/; /*dupra, música*/.

A *poeticidade*, e consequentemente o estilo poético do poema *Manga* reside, portanto, no conjunto dessas similitudes, o que nos remete ao conceito de função poética como a projeção do eixo do paradigma sobre o eixo do sintagma de Jakobson (2007), uma vez que o eixo do paradigma permite ao poeta fazer as escolhas lexicais que interessam exclusivamente à criação da sua linguagem própria, que é, também, a linguagem da poesia, segundo Bakhtin (2015).

Mais uma vez, o regionalismo do poeta está associado a outros interesses que não o da descrição pitoresca dos elementos físicos e culturais de sua região de origem.

Dentre todos os poemas de Max Martins, aos quais se pode atribuir a noção de regionalidade, o mais citado é *Ver-o-peso*, unidade lexical criada por composição que denomina um dos cartões postais da cidade de Belém, a saber, o seu mercado municipal, situado à margem da baía do Guajará, e que recebe centenas de barcos médios e pequenos todos os dias, carregados de animais, produtos agrícolas das cidades interioranas, e onde é possível encontrar toda sorte de frutos regionais e especiarias do sertão, no sentido de lugar distante do centro urbano, como era hábito dizer-se em tempos mais recuados.

Criado por provisão régia em 1688, para controlar impostos de embarque e desembarque de mercadorias, foi então denominado de *lugar de ver o peso*, nome que se sustenta até hoje.

No início do século XX, estruturas de ferro trazidas da Inglaterra, no apogeu do ciclo da borracha, deram a face atual do mercado. O paraense perderia talvez metade de sua identidade se, por alguma razão impensável, ele fosse remanejado do lugar em que se encontra, ou fosse desativado.

Ver-o-peso

A canoa traz o homem
a canoa traz o peixe
a canoa tem um nome
no mercado deixa o peixe
no mercado encontra a fome

a balança pesa o peixe
a balança pesa o homem
a balança pesa a fome
a balança vende o homem

vende o peixe
vende a fome
vende e come

a fome
vem de longe
nas canoas
ver o peso

come o peixe
peixe come

- o homem?

o homem não come
come o homem
compra o peixe
compra a fome
vende o nome
vende o peso

- peso de ferro
- homem de barro

pese o peixe
 pese o homem
 é a fome
 vem do barro
 vem da febre
 (a febre vê o homem)

veja a lama
 veja o barro
 veja a pança

o homem
 come a lama
 lambe o barro

ver o verde
 ver o verme
 o verme é verde
 está na lama
 está na alma
 é só escama
 a pele do homem
 está com fome
 vê o peixe
 vê o prato
 não tem peixe
 tem fome
 a fome pesa
 o peso da fome
 peça por peça
 pese o peixe
 deixe o peixe
 veja o peso
 peixe é vida
 peso é morte
 homem é fome
 peso da morte
 peixe de morte
 a sorte do peixe
 é o peso
 azar do homem

pese o peixe
 pese o homem
 o peixe é preso
 o homem está preso
 presa da fome

ver o peixe
 ver o homem
 vera morte
 vero peso

(2016, pp. 42 - 44)

Este é o poema mais longo da produção de Max Martins, contém ao todo 74 versos e, entretanto, é aquele que têm menos palavras diferentes porque possui versos curtos, fundamentalmente estruturados pelo mecanismo da anáfora, ou repetição, cujo resultado, do ponto de vista melódico, é produzir um som genericamente monocórdico, aproximando-se, neste aspecto formal, do gênero das ladainhas.

A monofonia, que lhe dá forte unidade melódica, é ajudada pelo uso constante da métrica com versos de pequena extensão: quarenta trissílabos, vinte e um tetrassílabos, nove heptassílabos, dois dissílabos e dois monossílabos.

Com esses aspectos, ele já se distancia do emprego cotidiano da língua, desviando a atenção do leitor para a forma, e se bem que Max Martins seja um poeta extremamente musical nas suas escolhas lexicais, preferindo os versos de rima toante, ele raramente utiliza o apoio da métrica e da rima tão insistentemente como o faz neste poema.

A economia de palavras é ainda acentuada pelo reduzido número de categorias gramaticais que mobiliza. Essas palavras são, ao todo, vinte e três substantivos, dezoito verbos (inclusas aqui as variantes das bases) três adjetivos e dois advérbios, situando-se a maioria das palavras no campo da nomeação ou da ação.

Essa pirotecnia enumerativa e classificatória que acabamos de fazer, entretanto, só faz sentido na análise estilística do estilo poético porque é possível integrá-la ao grande efeito de unidade temática que comanda a execução de todo o poema.

As unidades lexicais, pertencendo a poucas categorias gramaticais e a um pequeno número de campos semânticos, por estarem diretamente associadas à produção do contraste entre a fartura do alimento existente no mercado do Ver-o-peso e a escassez da comida na mesa dos seres humanos, criam aquele tipo de forte expressividade afetiva que envolve o

leitor no drama da fome, produzindo nele uma acentuada sensação de desconforto, de indignação.

As escolhas lexicais do final do poema *vera* e *vero*, que são variantes cultas de *verdadeira* e *verdadeiro*, ao mesmo tempo que ajudam a garantir a unidade temática do poema, acentuam sua expressividade afetiva, envolvendo o leitor na sua ideia central, a saber: o Ver-o-peso, espaço de fartura é, paradoxalmente, um emblema da miséria humana. Este é um poema em que o nível expressivo afetivo parece sobrepor-se ao estético.

Vale acentuar que o adjetivo *vero* posto ao lado de *peso*, sugere aquele processo de criação lexical bastante usado por Max, em que, de uma palavra, ele deriva outra que antes não líamos nela, ou seja, *Ver-o-peso* que resulta em *vero peso*.

Para que entendamos melhor o que está sendo afirmado, devemos acrescentar que, no Pará, a palavra Ver-o-peso é um substantivo composto, designativo do nome do mercado, usado em frases como: *Amanhã irei ao Ver-o-peso*.

A palavra *vero*, que surge do interior de *Ver-o-peso*, tem aqui sua existência garantida apenas no plano gráfico, porque, no plano fônico, tanto faz que seja grafada como *Ver o* ou *vero*, o que não vale para o plano gráfico, pois é nele que se revela a palavra *vero=verdadeiro*.

Deve-se associar ao plano da apreciação estética esse jogo formal que pode ser percebido pelo leitor letrado em poesia, desviando-o, no instante em que o aprecia, do conteúdo do texto para a sua forma.

O que existe de expressivamente estético neste poema, entretanto, decorre, sobretudo dos mecanismos de musicalidade e repetição, fenômenos estilísticos que consistem basicamente na repetição de palavras inteiras ou parte delas, como explica Steiger (1997).

Mesmo que nos tenhamos concentrado na palavra *Ver-o-peso*, por ser a que se sobressai no contexto do poema, dando-lhe inclusive o título, devemos atentar para o fato de que ainda compõem a atmosfera de regionalidade do poema, as escolhas lexicais de termos como canoa, peixe, ferro, (o mercado é feito de estruturas de ferro importadas da Europa) barro, febre, lama, barro, lama, escama, etc., todavia, todas essas palavras não produzem uma descrição pitoresca, pois, como sempre ocorre nos versos de Max Martins, elas estão intimamente associadas a algum tipo de reflexão que, neste caso, é uma reflexão de caráter social, humanístico, fundada no par semanticamente opositivo fartura x fome, que define a base temática do poema.

O poema *Ver-o-peso* se aproxima, pelo enredamento das escolhas lexicais, pela economia lexical, pelo tom de denúncia humanística, pelos versos curtos, pelo uso da anáfora,

em que pese as diferenças estilísticas, que são muitas, ao poema *O Cão sem plumas*, escrito por João Cabral de Melo Neto, que lhe antecede, e com o qual possivelmente dialoga, como se pode verificar neste exemplo.

Espesso
 Como uma maçã é espessa.
 Como uma maçã
 é muito mais espessa
 se um homem a come
 do que se um homem a vê.
 Como é ainda mais espessa
 Se a fome a come.
 Como é ainda mais espessa
 Se não a pode comer
 A fome que a vê.

(NETO, 2007)

Outra palavra que Max Martins utiliza, com mais frequência até, do léxico de configuração regionalista, e está de modo visceral ligada à região amazônica, é o substantivo *rio*, presente em, pelo menos, uma vintena de seus poemas, e lhe permite a criação de um grande número de imagens extraordinárias, difíceis, às vezes, de explicar e de sintetizar.

É certo que o *rio* é um dado geográfico comum a quase todas as culturas, mas o rio Amazonas é o único rio-mar, o maior em extensão e volume d'água do planeta, cuja largura inusitada, muitas vezes impede ao viajante, que navega equidistante de suas margens, de avistá-las.

Famoso pela violência com que deságua no oceano Atlântico, enfrentando-o, obrigando-o a recuar por centenas de metros, com sua força redobrada pelos muitos afluentes, que, juntamente com ele, formam uma via de transporte quase única em muitas regiões do estado do Pará, e de onde se retira grande parte do peixe que alimenta os seus habitantes, o rio Amazonas, ainda hoje ocupa no imaginário do homem da região Norte, e ocupou no imaginário de muitos outros homens que o navegaram desde o século XVI, um lugar privilegiado.

Por causa dele, sobretudo, o poeta que se refere a *rios* em várias de suas obras, tem, no estado do Pará, a estatura de um poeta regional, o que Max Martins, por deles muito falar, acaba por ser também, todavia, repitamos, sempre naquela dimensão que Assis (1962) já

apontara no longínquo ano de 1872 quando escreveu o seu texto *Instinto de Nacionalidade*, e que já foi demonstrada nos poemas anteriormente analisados neste item.

Há que distinguir, entretanto, nas várias obras do poeta, dois modos de uso da unidade lexical *rio*: um, em que ele entra no poema como elemento integrante de um conjunto de imagens, mas ocupando nesse conjunto uma posição destacada, ou de igualdade com as demais unidades, e outro, em que fica diluído no meio de um conjunto de imagens, em situação coadjuvante, auxiliando discretamente a compor o tema.

Como em geral acontece em vários poemas do autor, em ambos os tipos de ocorrência da unidade lexical *rio*, essas imagens muitas vezes conectam-se com a questão do fazer poético e compõem uma sensação geral de frustração sobre o sentido do ser e da existência.

O poema *Isto*, de *O Risco Subscrito*, publicado pela primeira vez em 1980, pertence ao primeiro tipo.

Isto

dentre os dentes
des
trincar a língua
e lábil ligá-la rio
à foz

e voz
limpar o líquen
(líquida)
do ser nascente:

alga?
alma? lama?
gala?
GALAMALGA

ou
almo eu
lamal

tal (entre) vês
eM-Me

(MARTINS, 2016, p. 77)

A noção de *rio* é expressa pelas palavras: *foz*, *nascente*, *líquido*, *lamal* e *lama*, que se distribuem ao longo de quatro das cinco estrofes, participando da produção das imagens.

O poema parece tematizar a construção poética em si mesma, expondo sua origem, seus elementos constitutivos e seu percurso, valendo-se, para sugeri-la, das unidades lexicais *língua* e *voz*.

Já na primeira estrofe, a ato de escrever o poema, usar a *língua*, se associará intimamente à noção do *rio* a correr. O poema sai, escorrega (lábil) dentre os dentes, como um afluente, de um a outro um *rio*. Os versos da primeira estrofe anunciam isso claramente.

dentre os dentes
des
trincar a língua
e lábil ligá-la rio
à foz

A imagem do *poema/rio*, antes retido entre os dentes e que agora sai em direção à *foz*, produz também a imagem do leitor similar a um *rio*, de vez que o *leitor* como destinatário da fala que sai da boca, - o poema -, sendo ela um afluente de rio, desaguará em outro rio.

A fragmentação do verbo *destrincar* nos permite dizer que estamos diante da criação de uma palavra nova, porque nos dicionários, o seu sentido, ou é *contorcer*, *estalar os dedos*; *apertar*, *cingir estreitamente*, segundo Houaiss (2009), ou é *tirar as trincas a* (chama-se *trinca*, em seu sentido náutico, a uma espécie de cabo que dá três voltas), segundo o dicionário de Figueiredo (1913), e não *separar os dentes*, sentido que se cria, como fez o poeta, e a língua o permite, pela união entre o prefixo negativo *des-* e a base *trincar*, base que significa, no momento em que é redigida de forma independente, *comprimir os dentes entre si*, conforme Houaiss. (2006)

O seccionamento de *destrincar*, que cria uma palavra nova por causa da escrita em separado dos elementos *des* e *trincar*, auxilia entre outras coisas, na criação da expressividade poética na medida em que, deslocado, o termo *trincar* para o verso seguinte, ela reforça a musicalidade do conjunto que se inicia pela aproximação do fonema /in/ nas palavras *trincar* e *língua*, e avança pelos outros versos repletos de palavras compostas pelo fonema /i/, /in/ sugerindo a imagem da água que corre cristalina, construindo, assim, de forma mais íntegra, a unidade da imagem do fazer poético como o correr de um *rio*.

des
 trincar a língua
 e lábil ligá-la rio
 à foz

e voz
 limpar o líquen
 (líquida)

O resultado desses procedimentos composicionais, como se vê, mesmo que se possa explicá-los, são imagens intuitivamente captadas e não conceitos analiticamente desenvolvidos, são efeitos produzidos pelos recursos da poeticidade, isto é, pelos recursos concretos que a língua fornece ao poeta para produzir o estilo poético.

Além disso, parece aceitável ver na segunda estrofe a sugestão do nascimento do poema como um fenômeno assemelhado ao momento do parto, em que a mãe lambe a cria com a língua, limpando-a.

Neste caso, à unidade lexical *nascente*, além de lugar em que o *rio* começa, pode-se agregar o sentido de *algo que nasce*, enquanto a unidade *língua*, além de sugerir *poema* e ser *idioma*, pode ser configurada como órgão do corpo humano.

e voz
 limpar o líquen
 (líquida)
 do ser nascente:

Essa estrofe liga-se musicalmente à anterior pelo *eco* de *foz* em *voz* e pela *assonância* garantida pela repetição dos fonemas /in/ e /i/, que a primeira começara. Esses recursos de poeticidade ajudam na composição da unidade melódica do poema, e até definem um tipo de tonalidade que, preservadas as diferenças, lembra a da composição de uma sonata clássica, por exemplo.

Ela também reforça a noção do substantivo *rio*, aqui sugerida pela palavra *nascente* que pertence ao mesmo campo semântico de *foz*, garantindo ao poema uma via semântica de unidade estética.

A terceira estrofe elimina a sintaxe frasal pondo em destaque quatro unidades lexicais seguidas do ponto de interrogação que sugerem uma espécie de questionamento sobre o ser do poema: alma?, gala?, lama?, alma?.

alga?
 alma? lama?
 gala?
 GALAMALGA

A palavra do verso final da estrofe: *GALAMALGA* é um neologismo composto pela fusão vocabular (FUVE) de todos os quatro lexemas que o antecedem: *gala*, *alga*, *alma* e *lama*.

Há duas bases nessa mescla vocabular. A primeira, uma base íntegra, é nítida, está nas duas primeiras sílabas da FUVE, isto é *GALA*, que se liga a outra base modificada *AMALGA*, procedente da fusão das outras três, das quais deslindamos o sentido e a procedência exclusivamente dentro do texto, do que resulta uma FUVE sem nenhuma possibilidade de uso no cotidiano do idioma: há em *AMALGA*, a palavra *LAMA*, escrita ao contrário, nas duas sílabas iniciais; a palavra *ALGA*, nas duas sílabas finais, e a palavra *ALMA*, ao centro da FUVE cujas letras em posição alterada lembra o esquema dos *anagramas*.

De qualquer modo, o sentido geral da unidade lexical *GALAMALGA* parece sugerir que o poema é uma fusão das outras quatro unidades lexicais que compõem a estrofe: um pouco de lama, um pouco de alga, um pouco de alma, um pouco de gala.

O substantivo *gala*, interpretado aqui como líquido seminal, tem o suporte do dicionário Houaiss (2006), do contexto temático do poema e de muitas outras composições imagéticas do poeta em que ele recorre a termos associados à sexualidade, concebida, neste passo, de maneira ampla e não como ato sexual apenas.

A relação do tema com aspectos físicos, materiais, genitais, seminais, já fora sugerida não só pela imagem do poema como a cria que a fêmea lambe, como também, pela sugestão de que o poema nasce de uma oclusão anterior que é rompida, quando os dentes se descerram para que a *língua lábil* (*escorregue, deslize*) *flua*.

O afloramento do poema, que surge de dentro do ser e se materializa na *língua*, na voz, parece, pelas imagens, similar às pulsões sexuais do inconsciente (id) que rompem as barreiras do ego (secundado pelo superego) e com ele se amalgamam, nas ações cotidianas, ou se amolgam, são comprimidos, formando um amálgama, uma unidade, algo similar a uma única liga metálica.

O recurso visual dessa estrofe, em que as palavras *gala*, *alma*, *alga* e *alma* parecem girar como um cata-vento, sugerindo a mudança contínua das palavras que a compõe, deriva

do interesse que Max Martins demonstrou em parte de sua carreira poética pelas propostas dos poetas concretistas, sendo uma nítida prova de sua maestria em construir a expressividade estética, o estilo poético, utilizando, de forma variada, o suporte lexical que a língua lhe oferece para criar a linguagem da poesia, que põe em suspenso o conteúdo ideológico das palavras, desviando o leitor para o ato da composição, da forma em si, da imagem-palavra.

A estrofe seguinte, cujo conteúdo se apresenta como alternativa ao conteúdo da anterior, usando o conteúdo como parte de um jogo, o que se anuncia pelo destaque do isolamento conferido a unidade gramatical *ou*, desloca nossa atenção do objeto anteriormente tratado pelo poema, que é ele próprio, para o ser do poeta, por conta do uso do pronome pessoal *eu*.

ou
almo eu
lamal

A escolha das unidades lexicais *eu* e *ou*, pelo seu aspecto de gradação sonora, obedece também ao princípio da similitude permitida pelo eixo paradigmático da língua, sendo, portanto, uma escolha estética.

O contraste semântico entre *almo* (do latim *almus* = que cria, bom) e *lamal* (neologismo derivado por sufixação de *lama*+*al* = aquilo que está impregnado de lama, no sentido de moralmente decaído), configura o poeta de modo similar ao poema: um misto de elementos materiais e espirituais, elevados e decaídos.

Fundem-se, portanto, poeta e poema, reforçando a noção de que os elementos típicos da região Norte são, para os versos do poeta, dados auxiliares na tentativa de compreender e constituir a identidade do ser.

A última estrofe prossegue deslocando o objeto inicial dos versos do poema para o poeta. A unidade lexical *tal* (pronome/advérbio = isso, desse modo) anuncia que os versos dessa estrofe são um fecho do que foi dito anteriormente, quando possivelmente afirma que aquilo que já foi dito pode ser entrevisto no próprio poeta.

tal (entre) vês
eM-Me

Essa possível paráfrase da imagem transcrita é novamente uma pálida tentativa de dizer o poético, porque ele se concretiza mesmo no modo como a poeticidade o diz, a saber,

situando entre parêntesis a preposição *entre*, o que produz um criativo pleonasmo visual, e criando, visualmente, pelo seccionamento de (*entre*) *vês*, o advérbio *talvez* (*tal+vês*), necessário ao estabelecimento da ambiguidade desejada pelo poeta, isto é, de que o poema oscile entre as possibilidades de os versos revelarem ou o poema em si, ou o próprio poeta.

A possibilidade de que se refira a si próprio, neste momento, parece inclusive sugerida no último verso, pela unidade lexical que inventa, produzida pelo processo de composição por justaposição que liga a preposição *em* e o pronome *me* (em + me), sugerindo o sentido de em mim, tanto pela carga semântica dos elementos que o compõem, quanto pelo recurso visual dos *emes* em caixa alta (eM-Me), e que podem corresponder às iniciais do nome do poeta, isto é, *Max Martins*.

Na parte *IV*, de *Travessia I*, e em *Um deus partido ao meio*, que analisaremos agora, temos aquele tipo de uso do substantivo *rio*, em que ele ocupa a posição de coadjuvante do tema cuja nota fundamental é a frustração, no caso do primeiro, e o desespero, no caso do segundo. Pertencem ambos a obra *H'era* (1971).

Do segmento *IV*, de *Travessia I*, analisaremos com mais detalhes apenas a estrofe final, e de *Um deus partido ao meio*, detalhadamente, as estrofes completas, e, com essas reflexões, fecharemos nosso estudo sobre o léxico na regionalidade do poeta.

Um deus partido ao meio é um poema que tem por objeto a descrição da cidade de Belém do Pará cuja origem é atribuída à força genésica do rio, mas, para concebê-lo como tal, vamos precisar fazer uma leitura dialética e circular dos sentidos do próprio poema, no interior dele próprio, como o método hermenêutico propõe, ou seja, pela correlação entre parte e todo, em um ir e vir que resultará no aclaramento dos sentidos das escolhas lexicais, do tema e das imagens.

Um deus partido ao meio

Um deus partido ao meio
e em cada polo um troço,
um torso mutilado.
Tinha em cada face um beijo
repetido em barro – rastro
de ave de rapina espicaçando
um ventre: pasto
de Cristo e seus abutres.

(Meu Deus! esta cidade!

com seu rio tão sujo
 parindo lama,
 homem após homem, semem gerando
 sombras e poentes
 ecos e ferrugens.)

Atirai-me destas pontes, putas
 atirai-me pedras, pedros,
 e em febre abri-me
 vossas vulvas-covas!
 Acolhei-me, exangue nesse deus-cloaca
 - sangue -
 e à sua Ferida uni-me!

(MARTINS, 2016, p. 35)

O *deus partido ao meio* do título poderá ser entendido como possível metáfora da cidade de Belém do Pará, se fizermos o percurso hermenêutico capaz de associá-lo ao *Cristo* e ao *deus-cloaca*, neologismo que une dois nomes substantivos para produzir uma unidade lexical composta por justaposição, não dicionarizada, e que produz a imagem expressivamente estética de um ambiente urbano onipotente, onipresente, fétido e insuportável: no poema, podemos hipotetizar, *Belém é um deus partido ao meio, um deus-cloaca*, construído com os pedaços de um *Cristo* mutilado.

O fundamento linguístico que sugere a ligação entre *Cristo*, o *deus-cloaca* e Belém do Pará, deriva de uma possível relação de similaridade semântica entre os determinantes usados nos versos da segunda estrofe que caracterizam a cidade como o produto de um *rio parindo lama ecos e ferrugens* (associável, ao rio Pará, ao Guajará, ao Amazonas – todos lamacentos) e as palavras escolhidas para caracterizar o *deus partido ao meio* que,

Tinha em cada face um beijo
 repetido em barro – rastro
 de ave de rapina espicaçando
um ventre: pasto

Há aqui uma forte semelhança entre o *deus-cloaca* e a cidade porque *abutres* (urubus) devorando carniça são comuns nos amontoados de lixo da cidade de Belém, e esse dado compõe um dos aspectos negativos da nossa identidade de amazônidas; diga-se o mesmo da *lama* que é comum à margem do rio que banha a cidade e aos vários canais que a atravessam.

Esses dados, relacionados hermeneuticamente, parecem estar sintetizados no neologismo *deus-cloaca*.

O neologismo *deus-cloaca*, pode-se acrescentar, localizado terceira e última estrofe, que nos apresenta uma imagem sexualizada – derivada da associação entre o órgão excretor e reprodutor dos animais – e asquerosa de uma entidade genésica, é similar à *cidade com seu rio* em sua força seminal, que soe parir *lama, homem após homem, que é um sêmem gerando / sombras e poentes / ecos e ferrugens*.

Com essas possibilidades de interpretação que o procedimento hermenêutico circular de leitura sugere, poderemos retornar à primeira estrofe para localizar nela outras metáforas da cidade e assim demonstrar o caráter unitário típico das obras artísticas bem realizadas, produzido pelo controle que a fantasia exerce sobre o processo de escolha e criação das unidades lexicais na produção do estilo poético.

Um deus partido ao meio
e em cada polo um troço,
um torso mutilado.
Tinha em cada face um beijo
repetido em barro – rastro
de ave de rapina espicaçando
um ventre: pasto
de Cristo e seus abutres

A cidade é, portanto, também um deus mutilado, com seus pedaços espalhados por seus polos, com beijos de barro nas faces, pasto de Cristo e seus abutres.

Esse conjunto de metáforas, - a produzir a imagem de um lugar desumano, insuportável, e as outras localizadas na segunda estrofe, fornecendo a chave de acesso ao entendimento da primeira, quando a cidade será diretamente referida (Meu Deus, esta cidade! / com seu rio tão sujo), - garante, não somente a intensificação da atmosfera da carga de desespero que cada vez mais se adensa, como também prepara o desabafo explosivo da estrofe final.

A força imagética expressiva da última estrofe é tanto afetiva, pelo uso da função conativa da linguagem, que alicia o leitor, dirigindo-lhe apelos desesperados, quanto estética, pelo uso, entre outros processos de poeticidade, como a aliteração em *vossas vulvas-covas! pontes, putas, pedras, pedros*, e as muitas metáforas aí existentes.

Atirai-me destas pontes, putas
atirai-me pedras, pedros,
e em febre abri-me
vossas vulvas-covas!
Acolhei-me, exangue nesse deus-cloaca
- sangue –
e à sua Ferida uni-me!

No caso deste poema, a fonte das escolhas lexicais que remetem à concepção cristã são, seguramente, os evangelhos, por conta da referência direta ao nome de Cristo, ao beijo na face, que do apóstolo Judas recebeu, ao episódio da pedra que o populacho queria atirar em Madalena, e do apóstolo Pedro, cujo nome próprio, morfologicamente, se converte em um substantivo comum *pedros* e, semanticamente, em *pedra*, por um eco da famosa frase *Pedro, tu és pedra*, atribuída a Cristo.

O *rio*, como se observa, desempenha aqui um papel auxiliar, pertencendo este texto àquela categoria de poemas em que ele participa da construção do sentido geral da obra sem ser o elemento central do poema.

O poema número IV, de *Travessia*, pertence a um conjunto de quatro poemas em que o tema central é a *viagem da existência*, sempre apresentada em um percurso que se inicia na juventude e se encerra, quase sempre, com a chegada da maturidade ou da velhice, invariavelmente marcada por um caráter desalentador, frustrante. Esse procedimento se repete em muitos outros poemas de Max Martins, mas estudá-los sob o prisma de suas variantes temáticas não é nosso objetivo.

A unidade lexical *rio*, mesmo referida nele uma única vez, está localizada em uma situação de capital importância, garantindo de forma muito mais orgânica que no poema anterior, o sentido geral do texto, e auxiliando com mais evidência na construção do estilo poético.

IV

Ao cabo da esperança
fomos ao Equador
e na aqua-dor banhar
Janaína, Rainha e Mãe
e Noiva
amarear.
Dali parti para Babilônias.

a seus chamados Ecos; Eros irradiava
postais de Circe pornográficos.

E veio Amor, este Amazonas
fibras febres
e mênstruo verde
este rio enorme, paul de cobras
onde afinal boiei e enverdeci
amei
e apodreci.

(MARTINS, 2016, p. 28)

As duas primeiras estrofes se referem ao instante da juventude, - quando o viajante vai à Babilônia, cidade símbolo da sexualidade desregrada, atendendo *a seus chamados Ecos*; onde *Eros irradiava / postais de Circe pornográficos*, em versos que evocam a escrita poética de Oswald de Andrade, pela construção sintética, telegráfica e pelo humor.

A terceira estrofe nos dá a imagem do viajante em seu desalentador e frustrante regresso em que encontra o Amor, deixando-se ficar na Amazônia, onde, como um vegetal, - metáfora sugerida não só pela forma verbal *apodrece*, como também pelo contexto do *rio* e da floresta- ele atinge o estágio final da vida.

O sintagma *Amazonas* transmite alguns aspectos do seu sentido para a palavra *Amor*, cuja metáfora prototípica pode ser assim expressa: *O Amor é o Amazonas*, que já veremos ser negativa.

Novamente, o *rio*, mesmo que tenha destaque, divide sua importância estética com outros elementos de igual dimensão, ajudando a construir uma forte imagem negativa do amor, marcante no conjunto da obra completa do poeta.

Esses aspectos, entretanto, não derivam de características específicas expressas por adjetivos em que reconhecemos o *rio* em seu sentido denotativo, eles procedem de uma compreensão que o poeta dele tem, aliás, similar a de todos os poemas em que aparece, a saber: uma compreensão que o reduz a um conjunto de imagens deprimentes, asfixiantes.

Essa compreensão, que torna esse *rio* diferente daquele da poesia regionalista mais comum, é deduzível de uma segunda metáfora que o poeta aduz à primeira, afirmando que o *Amazonas é febres, fibras e mênstruo verde*, de sorte que para chegarmos à noção do novo sentido do substantivo *Amor*, precisamos iniciar pelo esclarecimento do sentido do substantivo *Amazonas* da segunda metáfora.

Uma das imagens possíveis de deduzir da segunda metáfora transmite a sensação de náusea, asfixia, rugosidade incômoda e coisas assemelhadas.

O Amazonas, entretanto, é algo mais, é *este rio enorme, paul de cobras*.

O adjetivo *enorme* não nos transmite a percepção de força, poder, mas de cansaço, de uma distância que fatiga, e o substantivo *cobras*, imprime, juntamente com os outros a que está associado, a sensação de nojo, asco, ao conjunto. O sentido deste substantivo procede, em parte, também, de nossa relação conflituosa com os ofídios e do caráter pegajoso da lama dos pântanos.

A este local chega o poeta quando ingressa na vida madura, quando encontra o *Amor*, para *apodrecer* como mais um pedaço de pau dentro da lama do pântano.

Para intensificar mais ainda este quadro de desalento e de frustração com o amor, o poeta cria o neologismo *aqua-dor* (água de dor) que deriva de *equador*, termo geográfico, e ao introduzir a preposição *A* no sintagma *O cabo da Boa Esperança*, altera o sentido da palavra *cabo* de acidente geográfico para *fim*, dizendo-nos que chegou *ao fim – ao cabo - da esperança*.

A Amazônia nos poemas de Max Martins, portanto, não é um cenário pitoresco, surpreendentemente encantador, ou um contexto cultural em que a identidade do ser se estrutura numa harmoniosa relação entre o eu e o mundo, mas a imagem de um estado de espírito inquieto, angustiado e desolador.

Capítulo 3: O erotismo na poesia de Max Martins

3.1 Tipos de poemas eróticos

Se há um aspecto que não passa despercebido na obra de Max Martins, tanto quanto o hermetismo de seu discurso poético, sempre motivo de queixas de variados leitores, é o seu teor erótico. Como dois vegetais, erotismo e poesia vivem em simbiose em grande parte de sua produção poética.

Esse erotismo, entretanto, tem nuances que, se não estivermos atentos, podem comprometer a clareza da análise, ou conduzi-la para aspectos não pertinentes à abordagem do estilo poético de seus poemas, transformando-os em tópicos de investigação psicológica, sobretudo quando o erotismo é referido exclusivamente à noção de prazer sexual.

O fato de o poeta incluir não raramente em poemas líricos palavras pertencentes, mais diretamente ou não, ao grupo semântico da sexualidade, pode, pela força cultural que essas palavras contêm, nos fazer pensar que ele é um poeta erótico naquele sentido exclusivo em que o erotismo confina com a relação prazerosa dos seres humanos quando fazem sexo.

Ao falarmos em força cultural dessas palavras, estamos pensando também no fascínio que elas exercem em decorrência de sua relação com a tradição cristã associável à luxúria, ao pecado, ao prazer que se deve evitar, ou que deve ser vivenciado de modo discreto, sobretudo quando vemos tais palavras impressas, tornando público e atraente o que, para essa tradição, é lascivo, desagregador, e deve ser tratado nos limites do mundo privado.

Tais palavras, que são quantitativamente poucas em cada um de seus poemas líricos, mas expressiva e persistentemente utilizadas, nem de longe, entretanto, constroem exclusivamente aquele tipo de erotismo mais comumente associado à prática do sexo em si.

O erotismo, extremamente nuançado e sutil, em Max Martins, como seus analistas mais perspicazes nos têm explicado, quando ocorre, tem implicações existenciais inquietantes, com as quais precisa ser relacionado para que se obtenha uma correta dimensão estilística de seu uso.

Antes, porém, de analisar as palavras do campo lexical da sexualidade e da sensualidade, que auxiliam na composição das nuances de seu erotismo, sob o ângulo da poeticidade, convém classificar, em pelo menos dois grupos, o modo de utilização desse conjunto lexical em seus poemas.

Um primeiro grupo deles diz respeito à construção de poemas diretamente associados à sexualidade e ao seu prazer, que consideraremos eróticos em sentido restrito; um segundo grupo, é pertinente àqueles poemas em que o tema não é o sexo, caso em que as palavras do campo semântico da sexualidade apenas corroboram para fornecer certos aspectos dele, vamos considerá-los eróticos em sentido amplo, de vez que neles somente alguns dados do discurso poético são erotizados.

Além disso, é preciso também distinguir tanto no primeiro grupo, quanto, no segundo, duas variantes.

Uma que exprime a relação positiva do enunciador com a sexualidade, ou com o assunto tratado eroticamente, e outra em que essa relação é negativa, em que a experiência da sexualidade, ou com o assunto erotizado, revela dimensões incômodas, como, por exemplo, a sua incapacidade de dar um sentido pleno à existência, constituindo-se, neste caso, em uma promessa que não se cumpre, frustrando o enunciador.

Não é raro encontrarmos nos poemas de Max Martins, o ato do sexo associado ao ato de escrever, de criar o poema, fazendo entre atividade sexual e atividade artística um amálgama marcado mais comumente pela sensação desconfortável de uma experiência decepcionante do que pela alegria da realização do processo.

Dizíamos que os poemas eróticos deste poeta devem ser analisados com cautela porque, como se verá, nem sempre que se valem de palavras do campo semântico da sexualidade, ou da sensualidade, podem ser tão diretamente associados à noção, por demais esquemática, que relaciona erotismo ao ato sexual em si, ou à sugestão prazerosa desse ato, decorrente das concepções de senso comum⁵⁷.

Queremos afirmar, com isso, que sempre será necessário, ao usar a palavra *erótico* na abordagem analítica, chamar a atenção para a peculiaridade do erotismo de cada poema, se quisermos manter, sempre, como tentaremos fazer, o uso da palavra erótico mesmo relativamente a poemas que não se refiram diretamente à relação amorosa, quando então,

⁵⁷ Nossa convicção de que as nuances do erotismo na poesia de Max Martins serão melhor compreendidas se as examinarmos à luz das concepções da libido desenvolvidas na Psicanálise freudiana, poderão ser melhor esclarecidas com a leitura do excerto de Roudinesco e Plon (1998) que segue. “A iniciativa de Freud consistiu, em primeiro lugar, em retirar a libido desse jardim das delícias, a um tempo perverso, genital, normativo e literário, no qual o haviam encerrado os sexólogos, para dela fazer um componente essencial da sexualidade como fonte do conflito psíquico, para integrá-la na definição de pulsão e na relação de objeto (libido objetual) e, por fim, lhe encontrar a identidade narcísica (a libido do eu), a partir de 1914. Ao término desse percurso, portanto, Freud teria tomado emprestada a terminologia da sexologia para abrir caminho para uma nova concepção do Eros platônico, na qual a libido, identificada com a pulsão sexual, tornou-se uma pulsão de vida (Eros), em oposição à pulsão de morte (Thanatos).” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 472).

evidentemente, estaremos mais propriamente falando de uma erotização dos elementos articulados pelo poeta para desenvolver o tema.

Antes de prosseguir, aprofundemos um pouco essa dupla compreensão do erotismo, a saber: a noção restrita que o liga diretamente ao ato sexual, e a outra que denominamos ampla, ligada à erotização das coisas, expondo brevemente, para fundamentá-la, o que diz a psicanálise sobre o assunto.

A explicação de Sigmund Freud não será utilizada, nos poucos momentos da tese em que se fez necessária, convém insistir, para estudar psicanaliticamente o nosso autor com base em sua obra, mas porque ela auxilia no dimensionamento estilístico mais amplo dos seus poemas líricos.

Recorreremos a ela, também, por outra razão, a de ter sido produzida por um estudioso do psiquismo humano que escreveu obras seminais sobre a relação da cultura, e por isso da arte, e mesmo da literatura, com a libido, referindo-se ao erotismo como um tipo de prazer instintivo, exigido por nossas pulsões inatas e inconscientes que satisfazemos para atingir uma dupla espécie de prazer: aquele obtido tanto pelo estímulo de partes do nosso corpo (boca, ânus, etc.), o chamado erotismo interno, de que nos vamos apropriando gradativamente desde o nascimento, e aquele obtido pelo estímulo de elementos exteriores ao nosso corpo, o que ocorre quando o satisfazemos com fontes externas, como o ato de sugar os seios maternos, aos quais aprendemos a ter acesso, quando deles precisamos, pelo choro, estabelecendo a partir de então uma separação progressiva entre nós e o mundo.

A busca do prazer, denominada por Freud de princípio do prazer, que assim se inicia, e se projeta depois para outros objetos, é o mais forte e visceral elemento do psiquismo a motivar os atos humanos, propiciando, na sequência do desenvolvimento psíquico, o aparecimento do princípio de realidade, determinante para a elaboração da cultura.

A noção de erotismo em Freud, como se vê, é, portanto, ampla.

A razão do uso de aspectos do pensamento freudianos a serviço das reflexões aqui apresentadas, entretanto, vai mais longe, e deriva também de que, quando Freud analisa a arte sob o prisma de sua motivação inconsciente, ele tem da beleza uma noção de raiz kantiana, similar à que estamos aplicando às análises dos poemas de Max Martins.

Convém ler suas próprias palavras sobre o assunto.

Aqui podemos transitar para o caso interessante em que a felicidade na vida é buscada, sobretudo, no gozo da beleza; onde quer que ela se mostre a nossos sentidos e nosso julgamento, a beleza das formas e dos gestos humanos, de gestos naturais e paisagens, de criações artísticas e mesmo científicas. Essa atitude estética para com o objetivo da vida não oferece muita proteção contra a ameaça do sofrer,

mas compensa muitas coisas. A fruição da beleza tem uma qualidade sensorial peculiar, suavemente inebriante. *Não há utilidade evidente na beleza, nem se nota uma clara necessidade cultural para ela;* (grifo nosso), no entanto, a civilização não poderia dispensá-la. (FREUD, 2011, p. 39-40)

Acrescente-se a isso, para justificar em nossa análise um uso restrito e amplo da acepção da palavra erotismo, o fato de que, gradativamente, também, nossas pulsões libidinais, que Freud localiza em uma função psíquica por ele denominada *Id*, vão se concentrando cada vez mais nos órgãos genitais, que passam a ser os principais responsáveis pelo prazer erótico, obscurecendo as outras fontes, até porque está associada à preservação da espécie.

Mais tarde, aprendemos a canalizar a busca do prazer para atingir objetivos outros, como, por exemplo, aquele derivado do exercício de uma profissão, etc., que nada mais é do que a aplicação da pulsão libidinal, sempre orientada para o prazer, em um campo da atividade humana importante para a construção da cultura, em que estão incluídas as obras de arte. Esse mecanismo psíquico, vital para o estabelecimento da cultura, Freud, chama de sublimação.

Como se pode depreender dessa síntese, é plausível fazer a distinção entre um erotismo restrito, relativo ao ato sexual em si, e um erotismo amplo, associado à erotização de algo diferente desse ato, sempre admitindo, entretanto, que as duas formas de erotismo têm relação com a libido, isto é, com essa força inata, ampla, associada à busca do prazer, que preside nossos atos.

Não devemos perder de vista que todos esses aspectos do erotismo não nos interessam como problema existencial, psicológico, ou ideológico, mas, sim, como auxiliares à explicação do tema, elemento constitutivo dos gêneros do discurso que está na base das escolhas lexicais relacionadas à construção do estilo poético.

3.2 Análise de poemas eróticos

A prova de que os versos de Max Martins foram permanentemente marcados pelo erotismo, é o fato de que mesmo em sua última obra, *Colmando a lacuna*, publicada no ano de 2001, ele está presente, como se verá no poema que segue.

Tambor visceral

31.12.97

Querida minha
musa e ar
quero
que me alimentes. Eu.

A vulva ruminante da vaca filosófica
a aranha
febril tarântula
tarantela
cantar
dançar
delirar
no exercício seco da loucura
Nutre-me
de esterco verde capim macio sol
velado sobre o valado
da semente agarrada ao fruto
que fulgura
sob a chuva fina

Quero
a grande abelha velha do oriente
tua casta galeria empilhando teus misteres
mistérios do poema retalhando
o que umedeces, nomes de limo
de urina aroma hinos.

Dá-me
a noite serva que libera ecos
da madrugada
da carta de 4 páginas
duma ensolarada tarde de primavera
ainda fria

- Feed me! I want
palavras afins que te irriguem
e me oxigenem escrevam
e me encaminhem rumo
ao teu rumor, suor e soem

teu tambor visceral entre os joelhos,
coxas,
crespos da noite.

(MARTINS, 2015, p. 21-22)

Tambor visceral é um poema associável à área temática que vamos aqui designar de invocação à musa, prática, como sabemos, comum à abertura dos poemas épicos que, entretanto, se converte, às vezes, em elemento importante nos poemas líricos.

Homero, por exemplo, pede a sua ajuda no primeiro verso da *Ilíada*: “Canta-me a cólera - ó deusa - funesta de Aquileu Pelida” (2015), e Camões (1972), em *Os Lusíadas*, a naturaliza portuguesa, distribuindo sua função inspiradora entre as ninfas do rio Tejo:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo gradíloco e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham enveja as de Hipocrene.

(1972, p. 02)

Max a convoca logo na primeira estrofe de *Tambor visceral*.

Querida minha
musa e ar
quero
que me alimentes. Eu.

O recurso à intertextualidade estabelece na primeira estrofe deste poema uma conversa, cujo primeiro interlocutor, na tradição ocidental, é Homero, já anunciando, assim, o teor poético do texto, porque essa conversa imaginária já é poesia, e também inovação, que aqui resulta, em parte, na transferência da musa de seu *locus* tradicional, o poema épico, para o poema lírico.

Essa inovação se tornará mais esteticamente expressiva pelo uso de outro recurso que criará aquele tipo de ambiguidade conveniente ao estabelecimento do discurso da poesia

lírica, tornando-o diverso do discurso da prosa, como o científico, por exemplo, que é um discurso sem ambiguidades.

A ambiguidade a que nos referimos é decorrente da troca de posição das palavras na frase, alterando o discurso direto, e pelo uso da metáfora que esse mecanismo de troca facilitará compor.

Se Max houvesse escrito “Querida musa minha” ou “Minha querida musa”, teríamos certeza de que falava da “musa” apenas, isto é, de uma divindade, como sempre ocorre nos poemas épicos, e somente por deliberação nossa a associaríamos a uma mulher real.

Ao escrever, entretanto, “Querida minha / musa e ar”, ele abre, sem eliminar a anterior, a possibilidade de estarmos também diante de uma mulher, e não de uma deusa, que fará o papel da musa, a quem ele atribui, ao criar as metáforas “Querida” = a “musa” e “ar”, o duplo papel de fonte inspiradora = musa, e fonte de vitalidade = ar.

Em decorrência do modo como dispõe as palavras na frase, antepondo o adjetivo “Querida” e, desta maneira, substantivando-o, oscilamos entre a noção de “mulher” e “musa”, o que se dá, inclusive, por conta da carga afetiva de intimidade da palavra “Querida”, que faz o seu emprego antes apropriado a uma mulher real do que a uma deusa, como soem ser as musas dos poemas épicos.

Enfim, mobilizando esses recursos que lhe permitem jogar com os componentes do léxico, ele produz a ambiguidade inexistente nos versos de invocação de Camões e de Homero, relendo e recriando assim o modelo épico, transfigurando a musa mais solene e distante do poema épico, na musa mais íntima e pessoal do gênero do poema lírico.

Esse aspecto inicial do poema, que deriva, portanto, do modo de utilizar as palavras, quer mudando-lhes a posição natural do discurso direto, quer transfigurando-as pela metáfora, dilatando-lhes o sentido para criar um discurso ambíguo, nos faz entrar, também, desde o começo do texto, na atmosfera do gênero do poema lírico, e por consequência, na atmosfera da poesia. Por outras palavras, desde a abertura do poema sabemos que não estamos lidando com o discurso em função dialógica cotidiana, mas com o discurso em sua função poética.

Até aqui o estilo poético foi apresentado como produto centrado nas unidades lexicais, mas esse procedimento é alterado de um modo expressivamente impactante quando o poeta encerra essa primeira estrofe com o uso sintaticamente incomum da unidade gramatical “Eu”, de vez que o pronome, deslocado de sua posição no discurso direto, a saber, da função de sujeito da oração, antecedendo o verbo, está inusitadamente isolado dos demais sintagmas por um ponto de final de frase e seguido imediatamente de outro.

A estranheza que isso causa é dificilmente redutível a uma explicação, mas pode-se arriscar dizer que o recurso de pôr o “Eu” em evidência o associará única e intimamente aos predicados da musa, expostos mais detalhadamente nos versos seguintes, que são objeto de seu desejo, de tal modo que isso provocará no leitor, justamente por causa daquilo que o poeta dela espera, a ideia de que a musa exerce a dupla função de “mãe” e “amante”, produzindo assim uma segunda ambiguidade que tornará mais expressiva a primeira, a saber, aquela estabelecida inicialmente entre “musa” e “mulher real”.

Ao identificarmos no substantivo “musa” os sentidos de “mãe” e “amante” não pretendemos enveredar por uma abordagem psicanalítica, mesmo que ela se nos afigure como possível, tomando por base a matriz analítica do complexo de Édipo, antes desejamos demonstrar o fato como sendo característico da construção do estilo poético, pela via da ambiguidade que os procedimentos de poeticidade permitiram construir.

Esse estilo é conseguido não somente pelo que já se disse dele, mas também pela maneira como o poeta utiliza as unidades lexicais nos sintagmas ao retirá-las do paradigma da língua, desarticulando-as sintaticamente, enfatizando-as expressivamente aos lhes dar independência, produzindo, deste modo, um texto antidiscursivo, como o definiu Langer⁵⁸, *apud* Cunha (1976), ou de caráter apresentativo, que é o oposto do texto discursivo, ordenado em frases rigorosamente conectadas, fato que nos permite situar o texto apresentativo fora do âmbito da prosa, dentro do âmbito da poesia.

Vamos listar em dois grupos, num quadro sintético, algumas das palavras do campo semântico “mãe” e “amante” para melhor desenvolver a explicação de sua funcionalidade lexical no corpo do poema.

MÃE	AMANTE
Ar	Vulva
Alimentos	febril tarântula
nutre-me	Coxas
feed me	Crespos
Oxigenem	Joelhos

⁵⁸ Segundo CUNHA (1976), “Susane Langer denomina *discursividade* a propriedade de uma espécie de simbolismo, o verbal, segundo o qual as ideias de enfileiram, como ocorre nas sequências frasais. Existem coisas que não se adaptam à linearidade da forma gramatical discursiva, havendo outra espécie de simbolismo, o *apresentativo* que funciona de modo simultâneo e integral. O poema pertence ao simbolismo *apresentativo*, porquanto sua significação não é linear e sim globalizante.” (CUNHA, 1976, p. 103)

As unidades lexicais indicativas de que o poeta pede algo à musa, são os verbos *Quero* e *Dá-me*, pelo fato de um estar em primeira pessoa e o outro seguido do pronome *me*.

Aqueles que estão na tabela, associados aos campos semânticos das noções de *mãe* e *amante* correspondem ao que o poeta deseja que elas lhe propiciem.

As funções de alimentar, nutrir, fornecer o ar, o oxigênio, a vida, entendidas de modo abrangente, são primariamente atribuíveis à mãe, por serem vitais a criação do filho, enquanto oferecer a vulva, a experiência febril, o suor, as coxas, os joelhos, os cabelos crespos – possivelmente uma metonímia relativa ao órgão genital feminino - são primariamente atribuíveis à amante, por serem sensuais e, assim sendo, associáveis a funções desempenhadas para atender aos desejos eróticos do amado ligados ao ato sexual.

Por causa do caráter apresentativo, ou antidiscursivo da exposição do tema, derivado da disposição sintaticamente desarticulada das unidades lexicais, e de a pontuação quase inexistir, dificultando articulações sintáticas precisas, é quase impossível demarcar blocos distintos em que as palavras do campo semântico da *amante* e da *mãe* se configuram, todavia, mesmo assim, temos a sensação global, talvez seja essa a palavra mais adequada, de que estamos diante de um texto em que a musa é um misto de *mãe* e *amante*.

O importante, em uma análise lexical que pretenda auxiliar a explicação do estilo poético, nos moldes da análise estilística, e que estamos tentando aqui realizar, não é discutir as bases psicológicas das escolhas lexicais do poeta, nem sua ideologia, como diz Bakhtin (2015), mas demonstrar que as unidades lexicais dos campos semânticos apresentam uma organização composicional que aponta para um uso monológico do discurso, a organizar, com os dados da linguagem que o poeta seleciona dos tesouros da língua e não do heterodiscurso social, o estilo poético.

Tambor visceral, já se pode concluir neste momento da análise, não parece pertencer ao grupo dos poemas restritamente eróticos, de vez que Max Martins utiliza as palavras do campo lexical da sexualidade, associáveis ao erotismo, para dar mais expressividade a um elemento temático que não é propriamente o exercício da sexualidade em si, mas a criação poética. Dito de outro modo, *Tambor visceral* é um poema em que alguns de seus dados, no caso aqueles relativos ao tema da criação poética, são erotizados.

A abordagem do tema, pelas ideias a ele associadas, pertence à variante dos poemas eróticos em que os dados escolhidos para compor o discurso poético são tratados com uma visão positiva. Nada há nos versos que indiquem frustração, ou que os desejos do poeta não serão atendidos.

Se nos ativermos a essa linha temática do poema, poderemos também concluir que as forças que o poeta arregimenta para o ato da criação poética são procedentes de uma dupla fonte, ambas eróticas, a saber, a fonte da musa *amante*, que se confunde com outra, a da musa *mãe*.

A associação da *mãe* com o erotismo de base sexual poderia ser discutida, ser detalhadamente explicada, mas, para tanto, a análise se transformaria em uma investigação de caráter clínico, e precisaríamos recorrer ao conceito freudiano de *complexo de Édipo* para desenvolvê-la, com o que deixaria de pertencer ao campo de análise do método estilístico. O que aqui nos interessa é que ela é uma das ambiguidades do texto poeticamente construída.

O caráter visceralmente erótico dessa dupla fonte, – considerando que o amor pela mãe e pela amante tem sempre uma mesma pulsão de base, dissociando-se apenas, em um desenvolvimento psíquico normal, a certa altura do processo de formação da personalidade – já está sugerido desde o título, não somente pela escolha do adjetivo *visceral* que remete à noção de originário, interno, entranhado, como pelo substantivo *tambor*, que pode sugerir o frenesi do ato sexual, a festa que simbolicamente ele é.

O poema, se visto como uma grande imagem que funde a figura da mãe, da musa e da amante com o ato poético, que tentamos traduzir nas explicações, parece comprovar a intenção de o poeta ter pretendido, o tempo todo, nos pôr em contato com as pulsões motivadoras mais íntimas da poesia, sendo o conteúdo apenas um pretexto para realizar o jogo gratuito que nos deleitou esteticamente e, em parte, foi realizado com a poeticidade construída pelo modo de usar as unidades lexicais.

A poeticidade que se materializa, segundo Jakobson (1995), na projeção do eixo de seleção, ou paradigmático da linguagem, sobre o eixo de combinação, ou sintagmático, no caso de *Tambor visceral*, pode ser verificada em momentos como os que seguem:

1. ainda fria

- Feed me! I want

palavras afins que te irriguem

e me oxigenem escrevam

e me encaminhem rumo

ao teu rumor, suor e soem

teu tambor visceral entre os joelhos,

2. velado sobre o valado

3. o que umedeces, nomes de limo
de urina aroma hinos.

No excerto do exemplo (1), é evidente que palavras como *ainda, fria, feed, me, irriguem*, associadas, ou nos mesmos sintagmas, ou em uma série de sintagmas próximos, foram escolhidas não só pelo conteúdo da frase, não apenas em função do tema, mas pela similitude de seus fonemas vocálicos tônicos /i/, isto é, pelo uso da assonância, produzindo entre elas um evidente enlace melódico.

O mesmo se dá, ainda neste excerto do exemplo, com as palavras *rumor, tambor, suor, soem*, caso em que se acrescenta ao recurso da assonância /ô/, /ó/, o da aliteração /s/.

No excerto do exemplo (2), a similitude é obtida pelo uso da rima interna em *lado* e pela aliteração produzida pelo fonema /v/.

No exemplo (3), temos novamente uma mistura de recursos melódicos que reforçam a escolha lexical por similitude sonora, baseada no uso reiterado da vogal nasal /in/ das palavras *hino, limo, urina*; do fonema consonantal vibrante /r/, de *urina e aroma*; do fonema vocálico /u/ de *umedeces, urina* e do fonema vocálico nasal /õ/, de *nomes, aromas*.

A descrição de uso desses recursos nos interessa aqui para mais uma vez reforçar a noção de que o poeta relaciona-se com a língua fundamentalmente por causa da expressividade estética de seus tesouros, por serem eles que deslocam a atenção do leitor - por conta da valorização do seu estrato sonoro - do uso prático, que a língua também possui, para um uso, digamos, frutivo, ou ainda intuitivo, pois, ao se fixar na sonoridade das unidades lexicais, o leitor deixa em suspenso o sentido lógico que as palavras apresentam, mesmo que seja por alguns instantes, que são justamente os instantes da experiência estética, quando o substrato formal da língua é contemplado em si mesmo, desligado de sua praticidade instrumental.

Façamos a leitura de um poema em que o elemento erótico mais uma vez se entrelaça ao processo de composição do poema e com a finalidade da poesia, mas não possui a atmosfera de positividade do anterior.

Madrugada: As cinzas

para Haroldo Maranhão

De novo moldas contra a penumbra,
maldas o galo do poema, a tua armadilha, o fogo
ardendo cego nos desvãos do sangue

De novo ergues sobre a areia, madrugada, e o corpo
amaldiçoado numa palavra, a teia rediviva
e a sombra crespada do desejo negro
erizado o pelo, o cão da página

Riscos se entrelaçam, físgam a mosca do deleite
e já a ruína
tenaz, fibrosa, agônica sob a folhagem
mostra o olho menstrual e sádico do destino
Um sonho cresce e se entumece
no rumor sexual dos ecos se compondo

E batem à porta
- os gonzos, os gozos da ferrugem
o rangido longínquo vagindo de outro mundo

De tudo madrugada, a dúvida traça um rosto
Exposto neste espelho contra o sol: O soletrado
Calcinado

(MARTINS, 2015, p.34)

Ao ler o poema, construímos inicialmente a dupla impressão de um ato forte, incoercível e, também, destrutivo. Percebemos nele elementos associáveis à sexualidade, ao ato poético, ao enunciador, sem que tenhamos clareza rigorosa do que os versos estão realmente dizendo.

A ausência de uma compreensão clara, ou as múltiplas possibilidades de compreensão, todavia, comunicam algo que por si só amplia e apura a nossa sensibilidade, como disse Eliot (1991)⁵⁹, aumentando o nosso nível de letramento estético, ou, dito de outro modo, nossa competência de leitores de poesia.

⁵⁹ Nas palavras do próprio Eliot (1991): “Suponho que se deva concordar com o fato de que qualquer poeta, haja ele sido grande ou não, tem algo a nos proporcionar além do prazer, pois se for apenas isso, o próprio prazer pode não ser da mais alta espécie. Para além de qualquer intenção específica que a poesia possa ter, tal como foi por mim exemplificado nas várias espécies de poesia, há sempre comunicação de uma nova experiência, ou uma nova compreensão do familiar, ou a expressão de algo que experimentamos e para o que não temos palavras – o que amplia a nossa consciência ou apura a nossa sensibilidade. (ELIOT, 1991, p. 29)

Isso obviamente é produzido pelas escolhas lexicais e, como de hábito, no estilo poético de Max Martins, pelo caráter antidiscursivo, isto é, pelo uso sintaticamente fragmentado das unidades lexicais.

Vejamos isso em uma tabela contendo algumas das possíveis palavras responsáveis pela dupla impressão que o poema causa, sob a rubrica geral das palavras sexualidade e destruição.

Frisemos que essas palavras muitas vezes são associáveis a um dos campos semânticos propostos sem que se configurem como sinônimos propriamente ditos, cujos sentidos valem tão somente no interior específico do poema que, por força do tema, os influencia, atuando como se fossem um campo de enunciação a determinar o enunciado.

SEXUALIDADE	DESTRUIÇÃO
Deleite	Armadilha
Menstrual	Amaldiçoado
rumor sexual	Agônica
Gozos	Sádico
Entumece	Cego
Ardendo	Ferrugem
Desejo	Calcinado

Em geral não são apenas as palavras isoladas, com a classe gramatical nitidamente identificável, que definem a dupla impressão do incoercível e da sexualidade, mas a relação de sentido que o discurso poético estabelece entre substantivos, adjetivos, ou locuções adjetivas, verbos e complementos, construindo os seguintes sintagmas:

- fogo ardendo cego
- maldas o galo do poema
- o soletrado calcinado
- olho menstrual e sádico
- desejo negro
- mosca do deleite
- ruína (...) agônica gozos da ferrugem

Outros sintagmas poderiam ser acrescentados a estes, mas a intenção não é esgotá-los, e, sim, fornecer um quadro indicativo deles.

Expliquemos o percurso da poeticidade tentando seguir o desdobramento das metáforas.

De novo moldas contra a penumbra,
maldas o galo do poema, a tua armadilha, o fogo
ardendo cego nos desvãos do sangue

O sentido resultante da intrincada relação entre as palavras, derivado do intenso fluxo que se estabelece entre elas, enlaça-se com o tema já anunciado desde a primeira estrofe, que pode ser assim sintetizado: *o exercício do ato poético é vibrante, incoercível e frustrante*.

É provável que por conta do estabelecimento do tema, para construir a unidade estética, o poeta reúna as unidades lexicais *malda e molda* não somente pela similaridade sonora dos seus fonemas, mas também por sua capacidade de sintetizar esteticamente o aspecto frustrante do labor do poeta.

Estamos querendo dizer com isso que, quando o poeta *molda* o (galo do) poema, ele o escreve; quando o *malda*, ele revela sua desconfiança de que moldá-lo lhe proporcione algum benefício, atitude recorrente em Max Martins, para quem o ato de compor a poesia é muitas vezes uma frustração, ou uma armadilha, porque fornece uma alegria – a de criar o poema – insubsistente, ato, entretanto, ao qual não resiste.

Os perigos de ceder aos apelos da poesia, ele muito bem sintetizou no título de um poema denominado *Os chamados do Tigre*, da obra *Caminho de Marahu* (1983), sendo o *tigre* uma unidade lexical recorrente em seus versos, a simbolizar uma força incoercível e destrutiva, constituindo também um aspecto central do tema de grande parte de seus poemas eróticos.

O componente vibrante e incoercível do tema, sugerido pela leitura, permite que o associemos à sensação da sexualidade, possível de deduzir, imagetivamente, na frase: *o fogo ardendo cego nos desvãos do sangue*.

O componente de frustração o associa à ilusão, sempre renovada, de que a elaboração do poema produzirá a felicidade, como, aliás, é típico da relação entre o ser humano e os desejos, de vez que, quando muito, uma vez satisfeitos, já o explicou com propriedade Freud

(2011), os desejos apenas⁶⁰ proporcionam uma paz morna que logo cede lugar ao desassossego.

A locução adverbial *De novo* nos transporta para outras experiências similares de fazer o poema. Confirma que o poeta é um reincidente, isto é, vítima contumaz da *armadilha* em que sempre cai quando *molda e malda o galo do poema*.

O sintagma *galo do poema* decorre de um procedimento intertextual. Para que o entendamos, ele necessita ser relacionado ao poema *Tecendo a Manhã*, de João Cabral de Melo Neto, que cristalizou a relação para sempre duradoura, pelo menos no âmbito da poesia brasileira, de similaridade entre o canto do galo e o sol, atribuindo ao galo o poder de engendrar a *manhã*, metáfora ampla e poderosa que Max Martins recria transferindo para o galo a responsabilidade, não de fazer a manhã, como nos versos do poeta pernambucano, mas de fazer o poema, sem que de todo se exclua o sentido que lhe dá João Cabral de Melo Neto, de vez que poemas e manhãs são ambos tessituras poéticas, no sentido de ser, a *manhã*, algo que repetidamente está sendo criado, similarmente à poesia, ao poema.

A leitura de um excerto do poema *Tecendo a Manhã* deixará mais clara nossa explicação.

Um galo sozinho não tece a manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro: de outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzam
os fios de sol de seus gritos de galo para
que a manhã, desde uma tela tênue
se vá tecendo, entre todos os galos.

(NETO, 2008, p.319)

No poema de Max, a segunda estrofe, que se inicia com mesmo adjunto adverbial da primeira, confirmando o caráter expressivo do uso da anáfora na construção do discurso poético, dando mais destaque à contumácia do poeta em se iludir com as promessas do poema, reforça essa imagem que já ocorrera antes.

⁶⁰ Afirma Freud (2011): “Aquilo que chamamos “felicidade”, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico. Quando uma situação desejada pelo princípio de prazer tem prosseguimento, isso resulta apenas em um momento de bem-estar, somos feitos de modo a poder fruir intensamente só o contraste, muito pouco o estado.” (FREUD, 2011, p. 30-31)

Reforça, entenda-se, o caráter negativo do ato poético ao dizer que o poema é erguido sobre a *areia*, em frágeis bases, por conseguinte, lembrando a velho adágio que nos alerta a não “construir castelos de areia”.

A imagem que virá a seguir, talvez a mais poética de todo o poema porque, com mais intensidade do que as outras, frustra as expectativas de sentido do leitor, é produzida por uma das metáforas da frase em que Max Martins nos diz que o poeta ergue sobre a areia *a teia rediviva / e a sombra crespa do desejo negro / eriçado o pelo, o cão da página*.

Quem esperava algo previsível a ser enunciado pela linguagem tem, nesse momento, a expectativa frustrada ao sofrer o impacto de uma revelação impensável: *o poema que se ergue é o cão da página*. Metáfora similar, pelo inusitado das unidades lexicais que a realizam, encontraremos, também, no poema *Cão sem plumas* de João Cabral de Melo Neto, somente que, aí, *o cão é o rio Capiberibe*.

As metáforas *Teia rediviva / sombra negra do desejo*, também pertinentes ao substantivo poema, compõem, como auxiliares, a força da similaridade produzida entre poema, ou poesia e *cão da página*, similaridade produtora de um sentido que jamais sairá dos limites da poesia, que, por seu intenso caráter desviante, nunca pertencerá aos dicionários.

O sentido que o poeta atribui à unidade lexical *poema* confirma que a origem da linguagem da poesia reside realmente em um cosmos *ptolomaico* (BAKHTIN, 2015, p.50) regido pelas necessidades linguísticas do próprio poeta, do próprio poema, e que, no exercício da poeticidade, tudo gira em torno delas.

Ao compor as imagens do poema, como o faz com os sintagmas *cão da página, sombra crespa, desejo negro*, responsáveis, em parte, pela sensação de que algo sombrio está em curso no interior do poema, o poeta, entretanto, não se orienta apenas por uma motivação puramente subjetiva, ele também agirá motivado pelas exigências do gênero, que exerce aqui um papel coercitivo inerente aos mecanismos da estrutura da *langue*.

Ao gênero⁶¹ do poema lírico, e por consequência, ao poeta lírico, a *língua* interessa potencialmente em sua dimensão composicional, estruturante, adequada a comunicar

⁶¹ Conforme Bakhtin (2005): “Em consequência de várias exigências, a linguagem dos gêneros de poesia, onde estes se aproximam de seu limite estilístico, torna-se frequentemente autoritária, dogmática e conservadora, fechando-se à influência de dialetos sociais extraliterários. Por isso no terreno da poesia é possível a ideia de uma “linguagem poética” especial, de uma “linguagem dos deuses”, de uma “linguagem de sacerdotes da poesia”, etc. É característico que o poeta, ao rejeitar determinada linguagem literária, antes sonhará com a criação artificial de uma nova linguagem poética especial do que com o emprego de dialetos sociais disponíveis. As linguagens sociais são coisificadas, características, socialmente localizadas e limitadas; uma linguagem poética artificialmente criada será uma linguagem intencional, indiscutível, única e singular.” (BAKHTIN, 2005, p. 61-62)

esteticamente o tema; nela, por outras palavras, concebida como uma vasta sincronia, o poeta vai buscar os recursos para criar, recriar, ou reaproveitar os sentidos lexicais apropriados à sugestão das atmosferas pertinentes a seus propósitos estéticos e temáticos, que, no caso de *Madrugada: as cinzas* é a atmosfera sombria, de certo modo já antecipada pelo próprio título, de vez que unidade lexical *cinzas*, está comumente associada em nossa cultura ao nada, ao pó em que se transforma a vida em seu final.

A terceira estrofe é muito importante para o recorte de nossa análise, neste momento, porque é nela que se enuncia mais nitidamente a associação entre o ato de criar o poema e o ato sexual.

Riscos se entrelaçam, físgam a mosca do deleite
e já a ruína
tenaz, fibrosa, agônica sob a folhagem
mostra o olho menstrual e sádico do destino
Um sonho cresce e se entumece
no rumor sexual dos ecos se compondo

O poema metaforizado na palavra *sonho*, do quinto verso, é seguido das unidades lexicais *cresce*, *entumece*, que sugerem a ereção do pênis no momento da excitação precedente ao ato sexual.

No sexto verso, a noção de ato sexual torna-se mais nítida com o sintagma *rumor sexual*. Neste verso é impossível separar o ato sexual do ato de fazer o poema, pois ele nos diz que o rumor do ato sexual se confunde com o de compor os ecos, certamente evidenciados pela rima e pela aliteração dos dois últimos versos da estrofe, de vez que *repetir fonemas* na rima e na aliteração, implica, em certo sentido, *ecoar*. O rumor dos versos é similar ao rumor do sexo e, por conseguinte o ato de escrever é similar ao ato sexual.

As escolhas das palavras do quinto e sexto versos da estrofe são determinadas tanto pelo tema quanto pela similaridade sonora permitida pelo paradigma, produzindo a rima em /ece/ e a aliteração decorrente da repetição do fonema /s/, presente na maioria de suas palavras: *Um sonho cresce e se entumece / no rumor sexual dos ecos se compondo*.

A noção de que o poema é em sua totalidade um conjunto de imagens, paulatinamente construídas ao longo de seu processo, que resulta na criação de uma atmosfera negativa a entrelaçar os atos sexual e poético são ainda demonstráveis na terceira estrofe, no verso: *Riscos se entrelaçam físgam a mosca do deleite*.

O sintagma *mosca do deleite* pode ser entendido como metáfora do poeta fatalmente atraído pela sedução do poema como o inseto pela sedução dos alimentos que causa, quase sempre, sua destruição, o que parece ser um entendimento plausível, não só porque o

sintagma *Riscos se entrelaçam*, sugere ao mesmo tempo *linhas*, texto e *perigo*, pois o substantivo *riscos* pode estar dizendo que é *arriscado* escrever poemas, mas também porque, logo depois, somos informados de que está em curso algo destrutivo, expresso nos versos *e já a ruína / tenaz, fibrosa, agônica sob a folhagem / mostra o olho menstrual e sádico do destino*.

O poeta é uma mosca que se enreda na *teia* tecida (riscos) pela aranha que é o poema/poeta, que o devora.

Em 1980, Max publicara a obra com o título *O risco subscrito*, o sentido de *riscos*, portanto, como imagem do texto, do poema, já estava, desde então, consolidado em seu universo de imagens-palavras.

O destino que tudo *elabora*, que tudo determina, é sexualizado de modo negativo na referência ao seu *olho menstrual*. O sofrimento que ele acarreta deriva da unidade lexical *sádico*.

A sensação de destruição se constrói, portanto, por um amálgama de recursos: a metáfora criando palavras novas, e a relação sintagmática entre substantivos e adjetivos que se reforçam e expressam ambos a sensação de negatividade que dá ao poema a sua unidade de tom e de sentido.

A última estrofe é um *finale* cujo acorde definitivo é o verso *Calcinado*. Nesta palavra, o desfecho nos dará uma imagem desoladora do poeta após o ato de criar mais um poema.

E batem à porta
- os gonzos, os gozos da ferrugem
o rangido longínquo vagindo de outro mundo

De tudo madrugada, a dúvida traça um rosto
Exposto neste espelho contra o sol: O soletrado
Calcinado

Fato pouco comum no gênero lírico, este poema apresenta um percurso temporal. Tudo o que veio antes aconteceu pela *madrugada*, como se lê na segunda estrofe, agora, na última, é manhã, o *sol* o indica.

A oração *E batem à porta*, do primeiro verso da estrofe transcrita, sugere que o poeta foi surpreendido em seu devaneio, em sua loucura criadora. A porta se abre rangendo nos gonzos, e a ele chega *o rangido longínquo vagindo de outro mundo*. A vida real entra no espaço em que ele está.

O substantivo *gozos* se apresenta, neste momento, não só por ser um recurso de poeticidade baseado na similaridade fônica, de vez que pode ser associado a *gonzos*, mas

porque registra, ainda uma vez, a íntima relação entre poema e sexo, reforçando a configuração do tema.

Acabou-se o *sonho* da criação, o que dele resta, confirmando o que desde o título, desde a primeira estrofe, as unidades lexicais apropriadas sugeriam, é que a poesia frustra outra vez o iludido poeta que em sua armadilha sempre cai, tornando-se, por fim, *O soletrado / Calcinado* que tanto pode ser o poeta, como o poema, reduzido a cinzas.

Mas o que aqui está dito, nas palavras que explicam o poema, é também uma paráfrase empobrecedora dele. O que o poema realmente diz é antes sugestão⁶², como afirmam os poetas simbolistas que já teorizavam com bastante clareza sobre o caráter sugestivo no qual reside parte do aspecto estético do poema.

Nessas duas últimas estrofes, a poesia é produzida por recursos de poeticidade como a onomatopeia, presente na sucessão de sílabas tônicas nasais que imitam o ruído da porta que se abre: *o rangido longínquo vagindo de outro mundo* (ã, õ, in, in, un); como a aliteração, que se pode exemplificar com a sequência dos fonemas fricativos /g/; como a metáfora que erotiza o ruído da porta: *os gozos da ferrugem*; como a rima interna, ou eco, e a aliteração das duas últimas palavras do poema : *O soletrado / calcinado*.

Todos esses recursos confirmam, entre outras coisas, que, se o poema lírico pode ser objeto de estudo de um procedimento analítico como o da Análise do Discurso, proposta por Maingueneau (2010), é com a análise estilística que ele tem revelada sua potencialidade estética nos moldes em que essa potencialidade é determinada pelo gênero do poema lírico, tal como a tradição estilística o tem descrito ao longo do tempo e, mesmo, quando renovada por Bakhtin.

Ao analisar o poema precedente e outros anteriormente, insistimos no uso do aspecto sonoro da língua como dado promotor da experiência estética, seguindo uma tradição analítica de há muito consagrada, mas podemos estender essa relação para o campo do aspecto visual, mantendo-nos ainda no campo dessa tradição, de vez que esses elementos já se impõem à atenção do leitor muito antes de os concretistas darem à visualidade do texto a importância que deram.

Entendemos, por exemplo, que as aliterações são também visuais sob o ângulo de nossa percepção ocular imediata do texto, uma vez que elas se impõem ao leitor inclusive pelo acúmulo dos grafemas iguais visualizados. Isso exclui, evidentemente, as aliterações de

⁶² Diz Balakian: “Para Mallarmé, o simbolismo significava então o oposto da representação, a sugestão o oposto da designação: o que é designado é finito, o que é sugerido é órfico, isto é, oracular, porque, como o oráculo, pode conter significados múltiplos.” (BALANKIAN, 1985, p. 68)

grafemas diferentes para registrar o mesmo fonema, /ch/ e /x/, /c/ e /s/, por exemplo, e os grafemas que grafam fonemas similares como /f/ e /v/, /t/ e /d/ cuja diferença consiste, se consideramos a emissão sonora, apenas no papel das cordas vocais, sendo considerados, mesmo assim, responsáveis pelo fenômeno da aliteração.

A própria formatação geral de vários poemas, com seus agrupamentos simétricos, ou não, de estrofes, e o verso, que nos lembra o sulco do arado⁶³, se nos reportarmos à sua origem etimológica, por ocupar, quando metrificado, simetricamente as linhas da pauta, também possuem um inequívoco apelo visual.

É justamente o aspecto visual, que primeiro nos impacta quando lemos esse outro poema erótico de Max Martins, transcrito a seguir, publicado originalmente na obra *Caminho de Marahu*, no ano de 1983, mas ele ultrapassa os limites da visualidade herdada da tradição, pois o material linguístico que lhe serve de base não diz respeito àqueles aspectos da formatação do poema ligados à sintaxe da frase, ou aos recursos da retórica (aliteração, por exemplo), à dimensão dos versos, das estrofes; o aspecto visual diz respeito a uma adaptação dos elementos da linguagem ao próprio assunto específico do poema.

Certamente que nele existe a influência das concepções concretistas do início da segunda metade do século XX, por causa do tipo de realce dado aos elementos visuais do texto, muito mais incisivos e, em parte, diferentes daqueles herdados da tradição, mas isso nós explicaremos, mais detidamente, no último capítulo da tese.

Ode
de Anaiz Arcanjo de Laarcen
ao seu poeta

mete

!

(MARTINS, 2015, p. 68)

⁶³ No *Dicionário de Literatura*, organizado por Coelho (1969), lê-se, no verbete **Verso**, o que segue. “O termo começou por significar, em latim, a volta que dava a charrua ao fim de cada sulco, mas cedo passou a aplicar-se, por extensão, ao próprio sulco; depois, por metáfora, ganhou o sentido de linha escrita, que finalmente se especializou no de linha escrita em poesia, composta de um número determinado de pés. É nas origens do canto que deve estudar-se a pré-história do verso; a sua história começa quando se separam as palavras da música, e, esquecida esta, se adaptam letras originais ao molde da primitiva. Assim se achou uma linguagem nova que participava da utilidade da fala desligada da arte gratuita da melodia.” (COELHO, 1969, p. 1147)

Este poema nos sugere, possivelmente, o coito naquele sentido *febril da tarântula*, do *delírio*, da *tarantela*, do *canto*, da *dança*, da *loucura*, com que a sexualidade é descrita em *Tambores viscerais*.

Tudo isso, entretanto, atinge mais fortemente o leitor pela imagem visual que o poeta produziu com a fragmentação de uma frase exclamativa composta pela forma verbal do modo imperativo do verbo *meter* e seu respectivo sinal de pontuação.

O título do poema é prescindível, pois veríamos o coito somente pela visualização dos elementos fragmentados da frase (unidade lexical + ponto de exclamação) e pelo sentido da unidade lexical *mete*.

O título somente nos ajuda a determinar a mulher com quem o ato sexual é praticado, isto é, a amada/musa Anaiz Arcanjo de Laarcen.

O sentido geral do poema depende, entretanto, não só do ato de ver, mas de uma associação entre o sentido da única palavra do poema e a disposição visual dos componentes da frase imperativa.

Pela visão, sabemos estar diante de um pênis, que resulta do modo como o sinal exclamativo de pontuação (!) é utilizado no texto, mas só alcançamos esse entendimento quando o associamos semanticamente ao sentido da forma verbal no modo imperativo (mete), com a ajuda do qual se configura a noção de coito.

Quando a parceira diz *mete*, o verbo escolhido revela também, em sua coloquialidade de alcova, a intimidade prazerosa que ela tem ao fazer sexo com o poeta.

Toda essa intensa força de prazer é possivelmente intensificada pela disposição da forma verbal *mete* sobre o sinal de pontuação (!) que nos permite ver o poeta deitado, na posição tradicional do coito, introduzindo seu pênis na vagina da musa, que o pinga do ponto exclamativo (.) visualmente sugere.

Ode de Anaiz Arcanjo de Laarcen ao seu poeta é um objeto estético criado por um uso da linguagem extremamente inovador, que não se fundamenta na metáfora tradicional, no neologismo, na musicalidade, na repetição, ou na frase sintaticamente organizada, ou mesmo desorganizada, pois aqui não se pode falar em discurso organizado por frases íntegras, etc.

Ele é construído com uma só unidade lexical, e, acima de tudo, adquire status poético por um recurso de poeticidade inteiramente visual que consiste na reutilização espacial de um sinal diacrítico.

Seu fundamento poético prossegue sendo, todavia, a similaridade, como ocorre na metáfora, e dá suporte à função poética, de vez que entre o sinal diacrítico (!), e a forma

verbal **mete**, na posição gráfica em que foram postos, há uma inequívoca sugestão visual do coito.

O aspecto desviante da linguagem aqui reside em como esses elementos foram escritos, isto é, usados fora dos padrões da comunicação escrita prática normal, permitindo afirmar que o estilo poético, no poema concreto, não depende de recursos de poeticidade fônicos, mas visuais, deslocando-se do campo da oralidade para o da escrita.

Um rosto soletrado, o poema escolhido para dar prosseguimento às nossas análises foi publicado originalmente em 1983, na obra *Caminho de Marahu*, ele apresenta, como possibilidade de leitura, uma nuance nova sobre a relação entre o poeta, o erotismo e o poema, a saber, que o poema parece expressar a esperança de que a musa, ou a poesia o salvem da *jaula*, que é o ato criador.

O leitor já familiarizado com os versos do poeta Max Martins – pensamos sempre no poeta que o poema revela, não na pessoa real do poeta – sabe, entretanto, que tudo não passará de uma ilusão, e, assim sendo, este poema deverá ser incluído no grupo em que o erotismo exerce aquela função auxiliar que permite construir uma reflexão sobre o ato poético, portanto, está sendo utilizado de maneira ampla e sem nenhuma conotação de positividade.

Um rosto soletrado

Traço

do meu gozo aos gozos de Anaiz – Joana

Arcanjo

de Laarcen

os lábios desta jaula:

Teu nome de amargura me instrumenta
Funda o que me escreve e nego transferindo-me
dos jardins de mim ao resto de tuas frases

Aprendiz das folhas, úmido, o musgo mostra
olha
o texto amado, o rosto soletrado
o frio silêncio tátil duvidando-nos

E quem sou eu para guardar os ecos
o cheiro agudo e bárbaro de tua vulva
o formigueiro?

Oh égua aveludada – juventude

Arranca de meu beijo este saber, sabor de cinzas!

(MARTINS, 2015, p. 59)

Em *Um rosto soletrado*, como se vê, Max Martins retorna a algumas de suas imagens prediletas, que ele usa quando aborda o tema da relação do poeta com o ato criador do poema.

No próprio título, *Um rosto soletrado* retoma uma caracterização do poeta/poema em *Madrugada: as cinzas*, que o denomina de *O soletrado / Calcinado*, sendo que neste novo poema, o adjetivo *soletrado* é atribuído ao substantivo *rosto*, o que de imediato permite associar *rosto* a texto, a linguagem e a poema.

O sintagma *sabor de cinzas* deste poema, que consta do fecho da frase de seu último verso, remete ao sentido da palavra *Calcinado* que encerra, como último verso, o poema *Madrugada: as cinzas*.

O nome da musa/amada em *Um rosto soletrado* é *Anaiz – Joana Arcanjo de Laarcen*, fragmentado no segundo, terceiro e quarto versos da primeira estrofe, que é o mesmo da musa/amada do poema *Ode de Anaiz Arcanjo de Laarcen ao seu poeta*, com exceção do substantivo *Joana*.

Esse substantivo, que não há no título do poema anteriormente analisado, pode ter sido dele retirado pelo fato de o poeta ter resolvido que o substantivo próprio *Joana*, era prescindível, sendo-lhe suficiente apenas a expressão apositiva *Arcanjo de Laarcen* para designar a musa, o que não invalida a possibilidade de relacionar as musas dos dois poemas eróticos.

A imagem da *jaula* remete, novamente, a do *tigre*, do poema *Os chamados do tigre*, originalmente publicado também em *Caminhos de Marahu*, no ano de 1983, que pode simbolizar a perigosa sedução do poema em que o poeta está aprisionado.

Os pronomes pessoais do caso reto (eu) e oblíquo, (mim, me), reiteradamente usados, tornam expressiva a ideia de que este poema fala dos efeitos da sedução que a poesia exerce sobre o próprio enunciador.

Se seguirmos adiante, partindo daí, veremos que os versos constroem, pelas escolhas lexicais que o estruturam, o possível tema do desejo de o poeta se libertar da sedução da poesia que se confunde com o apelo do ato sexual associado à musa.

Steiger (1997) afirma que o poeta lírico muitas vezes nada diz, antes apresenta a atmosfera de alguma coisa, ou seja, não constrói um discurso lógico: “O poeta lírico não

produz coisa alguma. Ele abandona-se - literalmente (Stimmung) - à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem” (STEIGER, 1997, p.28).

É exatamente neste sentido que unidades lexicais como *jaula*, *amargura* e sintagmas como *frio silêncio* e *sabor de cinzas* podem ser associados, em sua função expressiva, à noção de que o poema de Max Martins, se não diz objetivamente algo, cria uma atmosfera de frustração produtora de um desejo de liberdade, que, no poema, parece consistir em desvencilhar-se da força sexual, ou do irresistível apelo do poema.

Já sabemos, pela leitura do poema *Ode de Anaiz Arcanjo de Laarcen ao seu poeta*, que a Anaiz deste poema, pode ser associada a Anaiz do precedente, e, assim sendo, já sabemos que se trata de uma mulher impetuosa e sexualmente determinada. Sendo dela que simbolicamente parte a ordem da poesia, isso reforça a relação entre o poema e o ato sexual.

Diz o poeta que *traça* de seus *gozos* aos *gozos* dela os *lábios* de uma *jaula*. Por estas escolhas lexicais, pode-se deduzir a noção sugestiva de desejo sexual derivada do substantivo *gozos*, e a noção de aprisionamento, limitação, derivada do substantivo *jaulas*.

O sentido subjacente à metáfora da frase: *traçar de um gozo ao outro os lábios de uma jaula* é impossível de parafrasear, mas poderemos supor que ele corresponde à voz do canto poético que traça uma linha, uma estrada, uma ponte que serve para o poeta ligar o seu gozo de aprisionado ao gozo proporcionado por Anaiz.

Até aqui construímos com o auxílio dos recursos expressivos procedentes das unidades lexicais e da metáfora uma base aceitavelmente segura para dizer que o poeta agora vive uma situação conflitante: ele sabe que está em uma jaula, que é o poema, mas, mesmo assim deseja unir-se à musa.

Com que finalidade ele pretende unir-se a ela?

Vejamos as sugestões da estrofe seguinte para aprofundar esse questionamento. Vamos indagar isso de seus tropos, figuras e unidades lexicais.

Teu nome de amargura me instrumenta
Funda o que me escreve e nego transferindo-me
dos jardins de mim ao resto de tuas frases

O pronome *me* que está escrito, e o pronome *eu* que está implícito na forma verbal *nego*, já sabemos que se referem ao poeta, mas a quem se refere o pronome possessivo *Teu*?

Associado como está ao sintagma *nome de amargura*, parece ser acertado dizer que se refere aos lábios da jaula, que, se tem lábios, fala, e se fala, pode ser o poema, a voz do

poema. Temos então sugerida a ideia de que o poema escreve o poeta, que o poema *funda* o poeta, e se é seu fundamento, o poeta está indissolivelmente ligado a ele, dominado por ele.

Esses sentidos derivados de unidades lexicais, sintagmas e metáforas estão antes sugeridos do que escritos, eles se adequam ao tema da sensação de aprisionamento e desejo de liberdade já referidos, constituindo uma base segura para que se avance nesta linha de interpretação, na tentativa de entender o uso estético das metáforas e unidades lexicais seguintes, em que o poeta diz: *transferindo-me / dos jardins de mim ao resto de tuas frases*.

De quem serão as *frases*, palavra que substitui, metonimicamente, o emissor, ou seja, põe o emitido no lugar do emissor? Só existe uma possibilidade de resposta, um único *tu* possível, já definido desde a primeira estrofe: o próprio poema, que, até onde se sabe, se confunde em seu objetivo, com o da musa, ou seja, aprisionar o poeta, manter a permanente ilusão de que o ato poético vale a pena.

O poeta quando deseja se unir aos gozos de Anaiz fala mais do que de um desejo sexual pela musa, fala de sua entrega total à poesia, que tem a força da pulsão sexual, portanto, a única transferência que lhe é possível é sair de dentro de si para ir para o interior das palavras, isto é, dos poemas, ou recorrer à musa, o que dá no mesmo. A ponte que existe é essa, e ela conduz ao aprisionamento do poeta nas teias do poema e da musa.

Um rosto soletrado configura-se até aqui como um desejo de liberdade utópico tal a força da jaula em que o poeta está encerrado. Ele próprio traça uma rota que o leva para dentro dela.

O poema, Anaiz e a jaula são unidades lexicais que o poeta integra no mesmo campo semântico do aprisionamento. Somente mesmo pela força da poeticidade, tal conjunção de sentidos é possível de ser criada entre essas unidades.

Visto agora na relação com o poema anterior em que a mesma musa também é referida, temos que no anterior ele é uma vítima dócil da armadilha do poema, e neste, uma vítima inquieta.

A terceira estrofe é muito importante para reafirmar que a linha hermenêutica e estilística até aqui seguida é consequente.

Aprendiz das folhas, úmido, o musgo mostra
olha
o texto amado, o rosto soletrado
o frio silêncio tátil duvidando-nos

Valendo-se dos sentidos das unidades lexicais *musgo* e *úmido*, - muitas vezes Max Martins recorrerá a essas unidades pelo que têm de associável à ideia de fonte de germinação da vida, e, portanto, também, ao poder criativo da poesia - o poeta cria uma prosopopeia, redutível à metáfora, que nos remeterá, provavelmente, outra vez, a ele próprio e a Anaiz e ao poema, pois quando nos diz que o *musgo / mostra olha / o texto amado*, produz, possivelmente, uma metáfora/prosopopeia do poema que ele escreve e o aprisiona, e quando nos diz que o *musgo olha / o rosto soletrado*, possivelmente fala de si mesmo e quando escreve o verso *o frio silêncio tátil duvidando-nos*, provavelmente envolve no pronome *nos* a ele, ao poema e a Anaiz, que, enfim se confunde com o poema, por ser a musa.

É como se o *musgo úmido* – a germinação da vida – olhasse os três, ou, por sugestão metafórica, envolvesse os três na mesma aura, no mesmo processo existencial.

Mas o *musgo úmido olha* algo mais, e vê *o frio silêncio tátil duvidando* de que a união dos três venha a ser algum tipo de solução possível para a liberdade, para a felicidade que o poeta busca.

O lexema *frio*, que adjetiva a palavra *silêncio*, produz uma *sinestesia*, indicando expressivamente a tristeza dessa revelação que o *musgo*, fundado na autoridade de ser *aprendiz das folhas*, consegue apreender.

A realidade apreendida pelo musgo terá um desfecho patético nas duas últimas estrofes, que as frases de teor interrogativo exclamativo tornarão mais expressivo.

E quem sou eu para guardar os ecos
o cheiro agudo e bárbaro de tua vulva
o formigueiro?

Oh égua aveludada – juventude
Arranca de meu beijo este saber, sabor de cinzas!

Na terceira estrofe, em que também se exprime a fragilidade do poeta: *Quem sou eu para...*, a escolha de unidades lexicais do campo semântico da sexualidade é importantíssima para caracterizar os atributos de Anaiz e, por extensão, da poesia: *E quem sou eu para guardar os ecos / o cheiro da tua vulva / o formigueiro*. A força da poesia é aí assemelhada à incoercível força da pulsão libidinal.

Resta-lhe o pedido angustiado da frase exclamativa da última estrofe do poema que parece dirigir-se paradoxalmente à musa, de quem, nós o sabemos, ele não pode esperar mais do que pode esperar da poesia que o aprisiona e o ludibria a cada novo poema encetado.

Oh égua aveludada – juventude
Arranca de meu beijo este saber, sabor de cinzas!

Explicando, a poeticidade deste desfecho, pode-se dizer que ele espera da musa o ato de ser arrancado do *saber* (que é o de fazer a poesia) e do *sabor* (que é o de gozar a poesia), imagem-tropo construída por um jogo de similitudes fônicas intensas e por um jogo semântico de grande alcance estético.

O tecido composicional do poema sugere a fatalidade do apelo da poesia que acompanhará o poeta por toda a sua vida, de vez que até nos seus derradeiros poemas não evitou entregar-se à ilusão de felicidade que esperava encontrar no ato de fazer poesia.

Há ainda uma variante do erotismo, associada à tradição do pensamento oriental, que não trataremos neste momento, mas que analisaremos no próximo, em que nos parece mais adequado situá-la. Com sua apresentação, poderemos compor um quadro, não completo, decerto, mas, talvez, suficientemente amplo para nos fornecer uma ideia da importância desse aspecto na constituição composicional e na visão de mundo da obra poética de Max Martins.

Capítulo 4: Aspectos filosóficos da poesia de Max Martins

4.1 Filosofia e poesia

A relação entre filosofia e poesia, desde quando a filosofia passou a ser mais acentuadamente uma das questões da poesia, trouxe para a análise literária problemas metodológicos e conceituais novos, diferentes, em muitos aspectos, daqueles que tratamos até aqui, motivo pelo qual o estudo da relação entre léxico e filosofia, no interior da obra poética de Max Martins, ficará mais bem delineado se definirmos, antecipadamente, com um mínimo de precisão, alguns limites em que essa relação pode ser realizada.

Como o método estilístico, parte integrante da filologia, já foi explicado antes, neste capítulo, apresentaremos apenas algumas noções pertinentes à filosofia necessárias à análise estilística dos poemas.

A presença da filosofia nas obras de poesia de Max Martins, e em alguns poemas do modernismo, deriva, em parte, da tendência a expor o sentido da existência, aproximando-se assim das investigações pertinentes ao campo de estudos da ontologia, que podem ser abrigadas na rubrica geral da fenomenologia.

As correntes filosóficas que predominantemente influenciaram os poetas deste período, procedem da Alemanha e da França, onde também se usa a denominação Existencialismo, sendo seus representantes mais conhecidos Kirkegaard, Husserl, Heidegger e Sartre. Ao conjunto delas, pois apresentam correntes e variantes, é que Arendt (2008) chamou de *filosofias da existência*, analisando-as em dois ensaios da obra *Compreender: formação, exílio e totalitarismo*.

Além das reflexões ontológicas produzidas pela fenomenologia, a obra de Max Martins se relaciona, em certos momentos, com algumas noções do pensamento oriental, que aqui serão referidas sob a rubrica da filosofia, não porque sejam rigorosamente filosofia, ou metafísica, naquele sentido ocidental, cunhado pelos gregos na Antiguidade, de vez que lhes falta o caráter questionador, indagativo, dubitativo, próprio da filosofia, mas, na medida em que expõem preceitos morais e, algumas vezes, elaboram classificações e conceitos. Essas noções podem, com algumas restrições, ser abrigadas no conjunto dos estudos filosóficos da *ética*, por se constituírem um tipo de razão prática, como Kant (2016) as considera na *Crítica da Razão Prática*.

Como alguns poemas filosóficos de Max Martins podem ser associados às noções de idealidade vazia e de obscuridade utilizadas por Friedrich (1978) ao estudar as características da lírica moderna, faremos uma breve referência a elas, uma vez que são por ele associadas, também, à filosofia.

A relação entre a obra de Max Martins e a filosofia que enseja a abordagem de fundamentação filosófica de Nunes (2009), merecerá comentários mais circunstanciados por ser a referência ainda hoje mais consultada sobre o assunto e, também, uma rica fonte de sugestões para o estudo da obra do poeta quando a abordagem recorre a esse tipo de reflexão.

A fenomenologia é uma concepção filosófica, um método, e a ontologia⁶⁴ um campo de investigação da filosofia como a moral, a arte e a epistemologia, por exemplo.

Para entender a concepção fenomenológica da existência e em que medida ela pode ter influenciado a poesia de Max Martins convém esclarecer que fenômeno é aquilo que resulta de um processo e surge, aparece, no campo da percepção visual, sonora, etc., do ser, que lhe apreende o sentido pelos aspectos existentes exclusivamente na sua aparição.

Por outras palavras, o fenômeno é aquilo que ele próprio contém e que os seres podem captar pela percepção, quando ele aparece, obviamente, em seu campo perceptivo. A existência de algo depende, portanto, exclusivamente da relação entre o ser e o objeto fenomênico.

Assim concebido pela fenomenologia, o sentido da aparição, do objeto, da coisa, do fenômeno não depende de uma divindade, de um agente externo para existir, pois nada há de secreto nele. Para saber *o que é* aquilo que aparece no campo sensorial do ser, basta descrevê-lo *como* ele é.

A fenomenologia é, na história interna da filosofia, um rompimento com a longa tradição metafísica de que no fenômeno, no existente (seres, coisas), há uma essência que remete para algo fora dele e de uma aparência, que a recobre, tradição que, no Ocidente, deriva do pensamento helênico clássico.

Uma das consequências da concepção fenomenológica é que, diferentemente da metafísica anterior, em que o sentido do fenômeno era dado pela divindade, ele agora depende

⁶⁴ Iremos utilizar essa categoria filosófica em nosso estudo nos sentidos praticados por Aristóteles e Heidegger, conforme se lê em Houaiss (2009):

1 Rubrica: filosofia.

segundo o *aristotelismo*, parte da filosofia que tem por objeto o estudo das propriedades mais gerais do ser, apartada da infinidade de determinações que, ao qualificá-lo particularmente, ocultam sua natureza plena e integral.

2 Rubrica: filosofia.

no *heideggerianismo*, reflexão a respeito do sentido abrangente do ser, como aquilo que torna possível as múltiplas existências. Opõe-se à tradição metafísica que, em sua orientação teológica, teria transformado o ser em geral num mero ente com atributos divinos. (HOUAISS, 2009, s/p.)

do ser humano ao qual aparece. Essa noção filosófica de que a verdadeira essência das coisas é uma criação puramente humana é, em parte, derivada da mesma ambiência histórica em que se produz a noção de que o homem está sozinho para significar-se e significar o mundo porque “Deus está morto”, exposta por Nietzsche (2012), com mais veemência que outros pensadores do final do século XIX, em *A gaia ciência* e outras obras.

Sobre o modo como é construído o sentido das coisas, segundo a Fenomenologia, afirma Sartre (1997):

Não há mais um exterior no existente, se por isso entendemos uma pele superficial que dissimulasse ao olhar a verdadeira natureza do objeto. Também não existe por sua vez essa verdadeira natureza, caso deva ser a realidade secreta da coisa, que podemos pressentir ou supor, mas jamais alcançar por ser “interior” ao objeto considerado. (...) Assim chegamos à ideia de *fenômeno* como pode ser encontrada na “Fenomenologia” de Husserl ou Heidegger: o fenômeno ou o relativo-absoluto. O fenômeno continua a ser relativo porque o “aparecer” pressupõe em essência alguém a quem aparecer. Mas não tem a dupla relatividade da *Erscheinung* (o mesmo que fenômeno - explicação minha) kantiana. O fenômeno não indica, como se apontasse por trás de seu ombro, um ser verdadeiro que fosse, ele sim, o absoluto. O que o fenômeno é, é absolutamente, pois se revela *como é*. Pode ser estudado e descrito como tal porque é *absolutamente indicativo de si mesmo*. (...) A aparência não esconde a essência, mas a revela: ela é a essência. (SARTRE, 1997, p. 15-16)

Isso também ajuda a entender, em parte, os poemas filosóficos de Max Martins em que uma das questões mais evidenciada é o da investigação da origem e do sentido do ser, como nas reflexões do ramo filosófico denominado ontologia.

As noções de *nada* e de *idealidade vazia*, termos aqui sinônimos, servem para designar que nada existe fora da coisa em si mesma.

Essas noções foram consideradas por Friedrich (1978) como características modernas da poesia lírica de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, associáveis ao pendor desses poetas da modernidade para a investigação do sentido das coisas e dos seres, naquele momento em que o sentido não era mais uma doação da divindade⁶⁵ - vejamos o que diz o autor austríaco.

O desconcertante de tal modernidade é que está atormentada até a neurose pelo impulso de fugir ao real, mas se sente impotente para crer ou criar uma transcendência de conteúdo definido, dotada de sentido. Isto conduz os poetas da modernidade a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmos. Baudelaire fala muitas vezes de do sobrenatural e do mistério. Só se compreende o que ele quer dizer com isto quando – como ele próprio fez – se renuncia a dar a estas palavras outro conteúdo que não seja o próprio mistério

⁶⁵ Que essa compreensão circulava entre os participantes do grupo de intelectuais de que Max Martins fazia parte, pode-se verificar no seguinte comentário de Nunes (2009) sobre a aproximação entre filosofia e literatura: “Mas para entender essa convergência não basta assinalarmos, com Habermas, a ‘guinada linguística’ em nossa cultura. É preciso na verdade considerar que as mudanças no pensamento, nessa época, como o declínio da Metafísica e a ‘morte de Deus’, já tinham aproximado Filosofia e Literatura. (NUNES, 2009, p. 39)

absoluto. A *idealidade vazia* – grifo meu –, o “outro” indefinido que, no caso de Mallarmé se converterá no *Nada* – grifo meu –, e o mistério que gira em torno de si mesmo, próprio da lírica moderna, são correspondentes. (FRIEDRICH, 1978, p. 49)

Nos poemas de Max Martins, apesar de haver, em diversas passagens, a expressão de uma atmosfera frustrante - em parte talvez derivada da sensação de que, na ausência da divindade⁶⁶ que o garanta, o sentido do ser do homem é um devir, um eterno vir-a-ser, é um processo que jamais se conclui -, há também certos momentos de serenidade, que parecem proceder da influência de algumas reflexões do pensamento budista, fato absolutamente plausível, porquanto vários textos importantes da sabedoria oriental contêm explicações do sentido do ser que não decorrem do aval da divindade, e, sim, de uma busca do próprio homem, resultando em noções confortantes.

Convém afirmar ainda, para evitar mal-entendidos, que nos poemas de Max Martins não existe nenhuma apologia ao niilismo, nenhuma desconstrução permanente do cristianismo, ou de qualquer religião, há, normalmente, apenas a constatação de que nada há por trás das coisas, e que a compreensão do que seja o ser é um exercício de investigação, que se não pode dar certezas, pode, pelo menos, produzir poesia.

A entrada de aspectos do pensamento oriental nos versos de Max Martins foi assim registrada por Nunes (2009) na introdução que escreveu à primeira edição das obras reunidas do poeta, em 1982.

Na verdade, todas as vias percorridas por esse “*camaleon poet*” (Keats) são inacabadas e recomeçadas. Talvez um novo começo já se tenha produzido em *Para ter onde ir*, livro ainda inédito, série de vinte poemas escritos segundo as regras do jogo prescritas pelo *I Ching*,⁶⁷ e nos quais paira a serenidade da aceitação do Destino. Lançando esses dados, o Magister Ludi parece afirmar o trágico da vida e do amor sem a resignação e os artifícios de evasão do pessimismo.” (NUNES, 2009, p. 353-354)

⁶⁶ Para reforçar a relação da ontologia fenomenológica com a ausência de Deus convém citar também a célebre passagem em que Sartre (1970) enuncia a noção de que a existência precede a essência, na conferência em que explica o Existencialismo, uma das correntes fenomenológicas mais prestigiosas da época posterior à segunda guerra mundial, criada por ele, e bastante conhecida do grupo de intelectuais a que pertenceu Max Martins. “Que significará aqui o dizer-se que a existência precede a essência? Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer. Assim não há natureza humana, visto que não há Deus para a conceber. O homem é, não apenas como ele se concebe, mas como ele quer que seja, como ele se concebe depois da existência, como ele se deseja depois desse impulso para a existência; o homem não é mais que o que ele faz.” (SARTRE, 1970, p. 216-217).

⁶⁷ O *I Ching* é um dos mais antigos livros de sabedoria da tradição chinesa. Sem data certa de elaboração, é, entretanto, anterior ao século XII a.C. Ele contém ensinamentos de variado uso na vida humana e serviu de fonte para diversas correntes de sabedoria chinesas, como o taoísmo, o confucionismo e o budismo, por exemplo. Uma de suas máximas, fundada na constatação de que a mudança é uma das leis da natureza, diz que sábio é aquele que flui com as circunstâncias, evitando contrapor-se a elas, não no sentido de aceitar injustiças, mas no sentido de agir conforme o fundamento mutante da natureza. O ideograma *I* tem sido comumente interpretado como o camaleão, sugerindo o movimento e a mudança.

Nunes (2009), quando afirma no comentário que o poeta provavelmente abandonará a evasão do pessimismo, produzido pelo *trágico da vida*, ao aceitar com serenidade o *Destino*, está dizendo que o pensamento oriental fornecerá a ele uma solução para o problema do sentido do ser, solução que Feriedrich (1978) não divisa em Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire.

Esse sentido pode ser resumido na noção de que a sabedoria consiste em se adequar ao processo mutante da natureza que preside o *I Ching*, mas pode ser encontrado também, sob diversas roupagens, em outras formulações do pensamento oriental, inclusa a do budismo, que o Buda sintetizou na noção de que a sabedoria consiste em atingir o estágio do não-ser, quando então os ciclos de reencarnação se encerram, suprimindo-se, assim, o sofrimento existencial.

O caminho que leva ao não-ser é a meditação, momento em que o ser se concentra em eliminar o pensamento, instalando na consciência o vazio, e assim, não-sendo, atinge aquilo que, na linguagem do budismo, se denomina o nirvana.

Percheron (1994), com base em Burnhouh (1876), sintetiza a noção de nirvana, - que é, quando atingido, o estágio final da busca do não-ser - tal como no ocidente foi recebida, em três tipos de entendimento.

1. ... estado definitivo de repouso que o homem alcança quando a meditação o desprende do mundo fenomenal.
2. ...estado mais elevado. O homem logra desapegar-se dos fenômenos... e confunde-se com o Cosmos – Divindade essencial ou Natureza. (explicação teísta)
3. Estado em que o homem desaparece de forma “... irremediável da vida individual e da vida universal: o nada.” (explicação claramente ateia)

(PERCHERON, 1994, p. 72-73)

Os versos de Max Martins relativos a esse assunto sugerem que ele assimilou o aspecto central do pensamento do Buda, mais adequado à primeira explicação da ideia de nirvana, - que não é um lugar para onde se vai, ou não se vai - pois o poeta nunca define o que encontra, ou não encontra quando atinge o estado do não-ser, com a ressalva que não o acompanha na noção de que, nesse estágio, cessam as transmigrações.

Parece-lhe suficiente a serenidade obtida como o fato de que o sentido de existir é a aceitação de que o ser é um fenômeno, apenas isso, e nisso se iguala a tudo o que existe, o que, por fim, resume o ato de existir.

Se compreender deste modo o sentido do ser implica em não voltar a existir fisicamente é algo que ele não cogita, e se alguma vez refere-se ao nada, ou à natureza, - porém nunca como divindade - usa as palavras como se falasse do nirvana de um modo

próximo, portanto, ao do Buda, sem a conotação pessimista do niilismo ocidental e sem associá-las à ideia da metempsicose.

Esse entendimento do ser, possivelmente foi o que Nunes (2009) encontrou na obra *Para ter onde ir*, publicada originalmente em 1992, cujo título já sugere o ser em busca do seu destino.

Antes de iniciar a abordagem estilística de alguns poemas filosóficos de Max Martins, convém referir resumidamente outro tipo de abordagem que encontra guarida nos textos de Nunes (2009), que considera a literatura, sendo arte, um tipo de conhecimento equivalente ao filosófico e dele diferindo no modo de operar com a linguagem.

Essa equivalência é apontada por Friedrich (1978), também, quando nos diz, na apresentação de um dos objetivos de seu livro sobre a *Estrutura da lírica moderna*: “Esta obra mostra que a força de expressão da lírica, na situação espiritual do presente, não é inferior à força de expressão da *filosofia* - grifo meu -, do romance, do teatro, da pintura e da música” (FRIEDRICH, 1978, p.15).

Ao apresentar as relações entre literatura (poesia) e filosofia, Nunes (2009) fala do movimento de diversos escritores (João Cabral, Drummond, Pessoa, Rilke, Eliot, etc.) em direção à filosofia, e do movimento de diversos filósofos em direção à poesia (Sartre, Heidegger, Arendt, Merleau-Ponty) retirando dessa dupla movimentação duas consequências: a primeira que “...poeta e filósofo conservam cada qual sua identidade” (NUNES, 2009, p.29), a segunda que “...filosofia e poesia, longe de serem unidades fixas, monádicas, sem janelas, mantendo entre si conexão unívoca e hierárquica, à maneira de duas disciplinas distintas (...) são unidades móveis em conexão recíproca” (NUNES, 2009, p. 29).

Desse entrelaçamento entre poesia e filosofia Nunes (2009) constrói sua abordagem crítica, que assim apresenta como uma terceira consequência da relação:

Mas há uma terceira consequência a ressaltar. É o fato de que, nessa conexão recíproca, a filosofia faz da obra literária como tal objeto de sua indagação (o que ela é, ao que visa, qual a sua estrutura) e a obra, por sua vez reverte sobre a Filosofia, da qual, ela, *obra, se faz como poética, a instância concreta, reveladora (ou desveladora) das originariamente abstratas indagações filosóficas.* – grifo nosso -. Eis em resumo o procedimento geral que tenho seguido.” (NUNES, 2009, p. 29)

Do que infere Nunes (2009), ainda, uma quarta consequência, muito importante para nossa tese, por incidir sobre o método de análise literária.

Daí a quarta consequência: não é a Filosofia que impõe seu método à parceira, mas é esta mesma que o sugere; a Filosofia pode garantir ou legitimar a escolha de um ou mais de um método, eis que para o conhecimento da Literatura, a conveniência deste e daquele é assentada filosoficamente em estado de simpósio: cada qual pode servir ao iluminar de certa maneira a obra estudada. *Reciprocamente a obra estudada também pode oferecer um ponto incisivo de esclarecimento filosófico.* – grifo nosso.” (NUNES, 2009, p. 29)

Exemplos desse diálogo entre iguais (filosofia e literatura) são os estudos de Heidegger (2013) sobre Hölderlin, intitulado *Explicações da Poesia de Hölderlin*, e os de Nunes (1989) sobre Clarice Lispector, intitulado *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*.

Eliot, *apud* Friedrich (1978) afirma que “...a poesia pode comunicar-se antes de ser compreendida” (p. 15). Ao pôr a questão desse modo, ele está separando comunicação de compreensão como procedimentos de leitura distintos e afirmando existir na poesia alguma coisa que não corresponde propriamente a ideias e conceitos, algo certamente localizado em seu nível comunicativo e não em seu nível compreensivo. Este nível, que é produzido pela linguagem imagética, como o próprio Nunes (2009) o afirma⁶⁸, é justamente o aspecto dos poemas filosóficos, construído com os recursos da poeticidade, que nos interessa descrever.

Como nosso objetivo, portanto, não é indagar sobre o problema do sentido do ser, presente na ontologia fenomenológica, ou resolvê-lo, como na sabedoria oriental, não se deve perder de vista que, nas análises subsequentes, não tentaremos explicar as ideias filosóficas contidas nos poemas de Max Martins para situá-las em alguma corrente específica da filosofia, ou para operar um diálogo dela com a filosofia como o faz Heidegger (2013) ao abordar os poemas de Hölderlin que escolheu para interpretar.

Não discorreremos também sobre algum auxílio de esclarecimento do sentido do objeto investigado que a poesia possa prestar à filosofia, como afirma Nunes (2009) que ela pode proporcionar.

Qualquer diálogo, qualquer relação estabelecida entre o discurso poético e o discurso filosófico em nossa análise, ou terá o caráter de acentuar a filosofia como um dado que serve

⁶⁸ Mesmo que seja de amplo conhecimento, vale referir neste momento a diferença entre os dois tipos de discurso conforme foi formulada pelo professor Benedito Nunes que tanto estudou os aspectos filosóficos em poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, quanto em prosadoras, como Clarice Lispector: “Mas concretizando-se em obras cada um desses domínios, a linguagem, o discurso escrito que têm em comum é, para dizê-lo de maneira simples – com o risco de simplificação -, trabalhado de modo diferente: na filosofia preponderam a proposição e o argumento, em que prima o conceito ou o significado, na literatura preponderam a *imagem* – grifo meu - e o significante, bem como os chamados tropos (metáfora, metonímia, etc.) Uma e outra, porém, como obras de linguagem posta em ação – fontes da palavra ativa, atuante -, permitem-nos discernir o real para além do dado empírico. (NUNES, 2009, p.27)

para ser recriado pelos elementos linguísticos formais do estilo poético, ou terá, a função de referir-se à poesia como uma das formas de produzir o conhecimento estético e não o noético, como já tivemos oportunidade de frisar, sendo rigorosamente dentro desses limites que entendemos a equivalência dos dois discursos⁶⁹.

Quando nos referimos ao aspecto cognitivo da poesia de Max Martins, portanto, estamos sempre considerando um tipo de composição que opera em um plano basicamente imagético e musical, marcado pela fanopeia e melopeia, para usar as famosas categorias de Pound (1978), de que deriva um tipo especial de conhecimento recebido pelo leitor de uma maneira intuitiva⁷⁰.

Friedrich (1978), dialogando com Eliot, referindo-se à poesia moderna, assim comenta o seu caráter cognitivo:

(...) porque uma cognição também é possível com uma poesia que não espera ser compreendida, visto que ela, para concordarmos com Eliot, não encerra um significado que ‘que satisfaça um hábito do leitor’. E Eliot prossegue: “pois alguns poetas inquietam-se diante de tal *significado*, porquanto este lhes parece supérfluo e veem possibilidades de intensidade poética que surgem quando se libertam deste significado”. (FRIEDRICH, 1978, p. 19)

⁶⁹ Por oportunas, convém referir, neste momento, as observações de Johanson (2005) “Contudo, é preciso ressaltar que o fato de filosofia e arte aplicarem-se a uma mesma realidade e, portanto, compartilharem de certos princípios, não implica necessariamente uma identidade total entre ambas. Dissemos há pouco que o problema que se apresentava à filosofia que pretendesse apreender a realidade fluida, movente, qualitativa, em sua fluidez, movimento e heterogeneidade, era o de como expressar a intuição precisamente. A pergunta então era de como transformar a metáfora num instrumento mediador próprio do método, já que o conceito no seu significado formal e exato fora recusado. A linguagem comum é incapaz de fazê-lo, uma vez que só pode realizar-se sobre o que permanece, sobre uma referência que por princípio só pode permanecer idêntica e constante. A linguagem poética, dotada de ritmo e movimento, sendo criação de imagens e metáforas, cuja dança sugere sempre algo novo e insuspeitado, apresentou-se então como a expressão mais apropriada. Deverá ser pois, tarefa da filosofia criar uma expressão própria, mais aderente às coisas e menos comprometida com a lógica do discurso acerca dessas mesmas coisas. Assim sendo, a linguagem poética aparecerá, antes de tudo, como um exemplo de que é possível a criação de uma expressão mais aderente a seu objeto. É nesse sentido que a poesia vem a ser um modelo para a filosofia, pois tanto a primeira quanto a segunda aplicam-se ao mesmo objeto. Contudo existe uma distinção básica entre arte e filosofia: a intuição em filosofia será metafísica, em arte, será obra. De sorte que, em Bergson, ao contrário do que se chegou a afirmar em alguns comentários acerca de sua doutrina, é a distância teórica existente entre a arte e a filosofia que sela, de um lado a discussão da relação entre método e discurso filosófico e a relação destes com a literatura, e, de outro lado, a investigação acerca do problema da arte a partir da doutrina filosófica.” Em prosseguimento, diz ainda a autora, em nota de rodapé: “Outra coisa seria dizer que, em Bergson, a linguagem filosófica daria seu lugar à linguagem poética: outra coisa ainda e, no nosso entender, ainda mais equivocada, seria dizer que a filosofia torna-se literatura.” (JOHANSON, 2005, p. 17-18)

⁷⁰ *Melopeia* – intensificação do estrato sonoro da língua – e *Fanopeia* são termos usados por Pound (1990), que assim se refere a eles, distinguindo tipos de poemas e de poetas: “E no entanto o máximo de *fanopeia* (a projeção de uma imagem visual sobre a mente) é provavelmente alcançado pelos chineses, em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita. Nas línguas que conheço (e que não incluem o persa e o árabe) o máximo de *melopeia* –grifo meu– é alcançado no grego, com certos desenvolvimentos em provençal que não se acham no grego e que configuram uma espécie diferente da do grego.” (POUND, 1990, p. 45). Evidentemente que isso não impede a mistura dos recursos.

A nossa abordagem analítica da relação entre poesia e filosofia nos poemas filosóficos de Max Martins, aproveitando a expressão de Eliot (1965), reitere-se, está interessada, acima de tudo, em descrever e comentar a parte de sua escrita que não “satisfaça um hábito do leitor”, - expressão similar à de Jakobson, *apud* Martins (2012), quando define o estilo como “expectativa frustrada”, - porque é aí que reside parte da “intensidade poética” produzida pelas imagens.

4.2 Análise de poemas filosóficos

Max Martins publicou três poemas em que o *ovo*⁷¹ é o assunto de destaque e a questão da origem, o tema central. Um deles se denomina *Poemovo*, e foi publicado originalmente no ano de 1980, na secção *O Ovo filosófico*, da obra intitulada *O Risco subscrito*, juntamente com uma versão de *Um olho novo vê do ovo*, escrita predominantemente em uma sintaxe frasal bastante fragmentada, mas ainda próxima da tradição do verso que antecedeu aos experimentos concretistas mais radicais.

O terceiro, que é o último da série, a que denominaremos *ciclo do ovo*, integralmente estruturado ao modo visual dos concretistas, foi originalmente publicado na obra *Caminho para Marahu*, de 1983, e tem o mesmo título de sua versão em que ainda se verifica, mesmo fragmentada, a sintaxe frasal mais próxima da tradição, a saber: *Um olho novo vê do ovo*.

Embora apenas a versão de 1983 de *Um olho novo vê do ovo* seja a única associável à fase mais radical do concretismo, já na concepção poética do assunto, datada de 1980, teremos, se bem que em poucos momentos, ao lado da manutenção da sintaxe frasal, mesmo que fragmentada, o uso visual das unidades lexicais a antecipar formalmente a segunda versão, que, como se verá, manterá as noções filosóficas básicas possíveis de serem recolhidas na primeira.

No instante do lançamento de *O Risco subscrito*, a sintaxe das frases no gênero lírico da obra de Max Martins já se encontra em um estágio avançado de transformação, tendo o poeta consolidado um tipo de estruturação que será mantido até o final de sua carreira literária, assentado em um modelo de desagregação da sintaxe tradicional semelhante ao produzido por Mallarmé no poema *Un coupe de dés*, que porá em grande evidência as

⁷¹Os poemas de Max Martins que utilizam o *ovo* como assunto para produzir uma série de instigantes imagens estéticas, dialogam, certamente, com o famoso poema *Ovonovelo* (2014) de Augusto de Campos cujo tema está associado, como ocorre em Max, ao sentido da origem, sendo que Augusto de Campos relaciona esse sentido do surgimento ao processo do ser que se desenvolve entre a o nascimento e a morte, concluindo pela imagem do *ovo* como o ícone de uma trajetória que conduz o ser ao nada, enquanto Max prefere dissociar o sentido do *ovo* da imagem de fluxo temporal da vida humana, tratando-o de forma mais geral, ou universal, se quisermos.

unidades lexicais. Essas unidades, tornadas independentes no corpo do texto, e comumente definidas pela influência da *paranomásia*, darão forte expressividade estética aos seus poemas, como o deram aos poemas dos concretistas em geral.

Suas experiências concretistas propriamente ditas, em que a sintaxe frasal é completamente elidida, são pouquíssimas, tal como ocorre na obra lírica de alguns de nossos poetas modernistas, como Manuel Bandeira, por exemplo.

Sterzi (2016)⁷² que escreveu o prefácio da obra *O risco subscrito* para a edição de 2016, da UFPA, deu a este procedimento a denominação de escrita baseada em “rasuras e variações” (2016, p.25), denominação apropriada, possível de aplicar às suas obras a partir de *H’era* (1971), pois é desde essa obra que as frases em seus poemas vêm sintaticamente se desagregando, com a ressalva de que continuam a ser construídas, sobretudo, naquele formato do verso que, como unidade do poema, ocupa parcialmente, de um modo mais constante, cada linha da pauta.

Vejamos agora concretamente esses aspectos nos poemas selecionados para o nosso estudo, principiando pela análise dos dois poemas do *ciclo do ovo* que foram originalmente publicados na secção intitulada *O ovo filosófico*, da obra *O risco subscrito*, em 1980.

Um olho novo vê do ovo

se
 fora do foco
 do ovo o olho
 do ovo
 é cego

 fora dos fogos
 do olho o ovo

⁷² De Sterzi (2016), utilizaremos, por ser também pertinente, apenas a ideia de *rasura* como técnica de escrita do verso, de vez que sua explicação disso é mais ampla, e está fundada nas noções de *pathos*, *eros* e *corporeidade*, embora essa explicação seja interessante e pertinente no âmbito dos estudos culturais e, às vezes, filosófico, segue uma linha de análise que deseja discutir a subjetividade do ato criador, sua origem, consequências e não em descrever e explicar o estilo peculiarmente artístico das obras, dentro de certa tradição do conceito de arte, tal como chegou até nós mediado por uma determinada linha de pensamento filosófico e estilístico europeus. A abordagem de Sterzi é interessante ainda para aclarar nosso modelo de análise, quando ajuda a marcar a diferença entre dois modos distintos de abordar a obra de Max Martins: o estilístico e o filosófico-culturalista, digamos assim. Sirva de exemplo o alcance que atribui ao conceito de *rasura* na análise que faz da obra do poeta: “A rasura é de fato um gesto fundamental da poesia de Max Martins, do mais estritamente técnico ao mais amplamente, digamos, ético.” (STERZI, 2016, p.23). O interesse de nossa abordagem recai sobre o aspecto técnico, isto é, sobre como Max constrói um objeto artístico com as palavras, e não sobre a dimensão ética dessa construção, sem desmerecer, é claro, a importância da investigação de sua poesia sob essa ótica também.

do olho
é oco

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

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

- é como (ver) em mira
amorosa

o olho
rever (ter) em giro
geratriz
o ovo

ou
nos interstícios do ventre
(claro-escuro da página)

in
vol ver
o
ovo

obviar o olho
- indo e vindo –

ovante

(ovo e olho
raiz e velo
a um valo
paralelos)

para lê-los
 cortar a língua-linha do discurso-homem
 e seu novelo

o nó
 por si se descascando

por si se desvelando
 o elo V do ovo

o dito e feito
 fito
 vero símil

abolido o entrave
 se entre-abre

O
 O) LH (O
 O
 V
 O
 entre
 VÊS

XX

a vida

uni
 VÊS
 o
 mundo

(MARTINS, 2016, p.87-92)

É importante frisar, antes de principiar a tentativa de descrição do estilo poético no poema, que ele nos fala exclusivamente da origem em si mesma e não da origem de um

determinado ser concreto, por outras palavras, o título nos põe diante da pergunta: vista da perspectiva do ovo, o que a origem é?

Neste poema, tudo gira em torno da ampliação do sentido do substantivo *ovo*. Esse processo de ampliação permite afirmar que o sentido total do poema implica uma dupla concepção de centralidade que o *ovo*, como fenómeno, é capaz de nos transmitir, a saber: ser o núcleo da vida, sua origem, e o núcleo do poema.

A ampliação que mencionamos é relevante, também, porque proporcionará sentidos que ultrapassarão a referencialidade denotativa do discurso prático e que, ao situar a unidade lexical *ovo* no campo da conotação, não somente a constituirá como unidade propriamente literária, inventada nos jogos de linguagem do poema, como provocará questões filosóficas importantes para a compreensão de qualquer fenómeno a que se possa atribuir algum tipo de existência, até mesmo da própria literatura.

Ela recorrerá, inclusive, a um aproveitamento criativo dos próprios grafemas constitutivos do substantivo, como se verá no momento oportuno, aproximando a técnica de elaboração do poema dos procedimentos da estética concretista, aspecto que será desenvolvido com detalhes no capítulo final da tese.

Tanto o título da secção *O Ovo filosófico*, quanto o título do poema *Um olho novo vê do ovo*, por sugerirem tentativas de falar sobre o sentido da origem, situam o texto no campo filosófico da ontologia.

Este ponto de partida da análise serve-se da noção, de resto bastante comum, de que a palavra *ovo* nos faz pensar reiteradamente na ideia de origem, possivelmente porque o *ovo* é um poderoso, visível e acessível exemplo, tanto quanto a semente, da vida em seu começo, ao alcance de qualquer pessoa.

Nunes (2009) já apontara para a possibilidade dessa relação do *ovo* com a questão da origem das coisas quando associara os dois poemas da secção às obras de João Cabral de Melo Neto e de Clarice Lispector que trataram do mesmo tema.

Os antecedentes mais próximos dos dois poemas geminados pelo tema mítico-poético do *ovo*, que remonta a vetusta tradição órfica, segundo a qual a Noite engendrou o ovo de asas negras do qual nasce Eros, dando princípio ao Cosmos, são os “Poemas do Ovo” de João Cabral de Melo Neto e o conto “O Ovo da Galinha”, de Clarice Lispector. (NUNES, 2009, p. 349)

O título geral da secção de *O risco subscrito* (1980), a saber, *O ovo filosófico*, a qual pertence a primeira versão do poema *Um olho novo vê do ovo*, tanto pode sugerir que o *ovo* é

capaz de produzir filosofia, quanto que, em si mesmo, ele é um objeto que pode ser investigado filosoficamente.

O *ovo*, sendo filosófico, não pertence à categoria das unidades lexicais as quais se pode associar um elemento físico, material, de referencialidade, assim, desde os primeiros momentos da leitura, estamos lidando com a linguagem produzida pela alogicidade, um dos fenômenos estilísticos do gênero ramo (gênero) da lírica, segundo Steiger (1997), o que significa dizer que o poema lírico cria objetos fora dos padrões da lógica e não propriamente ilógicos, desviando o discurso de sua praticidade.

Delimitado o estatuto estético e semântico do *ovo* no título da geral, vejamos agora como se comportam as unidades lexicais no título do poema: *Um olho novo vê do ovo*, sintagma oracional que também admite várias leituras.

Uma possível primeira leitura do sintagma, tal como está escrito, é a de que, se *um olho novo vê do ovo*, ele vê alguma coisa.

A ausência de vírgulas sugere vários cortes rítmicos. Um deles, para obter o sentido atrás proposto, consiste em fazer uma pausa entre as unidades lexicais *novo* e *vê*: *um olho novo, vê do ovo*.

Como não está escrito o objeto direto que a regência do verbo *ver* exige, existe a consequente possibilidade de completarmos o sentido do verbo com a palavra *sentido*, que a interpretação do poema, como veremos, pode sugerir, de sorte que, assim completada, a frase do título passaria a dizer *Um olho novo, vê o sentido do ovo*.

A escolha do substantivo *sentido*, por conseguinte, não é aleatória.

Primeiro, porque a pergunta o quê? é gramaticalmente pertinente. É a pergunta que se faz ao verbo para verificar se ele é ou não transitivo. Sendo, como é, transitivo, exige então um complemento.

Segundo, porque sendo o verbo transitivo direto, nessa linha de leitura em que entendemos ser a palavra (*vê*) uma forma verbal, - este não é o seu único sentido - ele deve ser completado em seu processo de regência dentro de uma linha de coerência hermenêutica, isto é, aquela pertinente ao sentido geral do enunciado contido nos versos subsequentes do poema, que nos asseguram ser a expressão *o sentido*, absolutamente plausível, como a análise o demonstrará.

A outra possível leitura ocorrerá se situarmos a pausa rítmica entre as unidades lexicais *olho* e *novo*: *Um olho, novo vê do ovo*.

Essa leitura e a anterior propiciarão uma metáfora e uma prosopopeia de que *olho* e *vê* se tornarão os lexemas constitutivos, cuja consequência será de fundamental importância para a linha de interpretação que estamos considerando adequada ao poema.

As frases assim constituídas mobilizam concomitantemente para a construção da poeticidade diversas instâncias linguísticas. Com isso queremos dizer que a ambiguidade de sentido existente nelas, verificável no alargamento semântico das unidades lexicais, somente é possível porque o ritmo escolhido pelo leitor, graças às opções que o poeta lhe oferece no momento em que decide não utilizar a vírgula, é um ato sintático de implicações semânticas e lexicais, de vez que se dá no interior das relações dos sintagmas, permitindo-lhe compor a frase, pelo menos, de duas maneiras diferentes, com isso alterando o sentido da unidade lexical *vê*.

Os sinais de pontuação tornam-se, neste passo, elementos causadores diretos de produção do fenômeno lírico, elementos de poeticidade, similares a metáforas, figuras de harmonia, criações lexicais, paronomásias, e quaisquer outros.

Pode-se contestar o fato de fundarmos parte da interpretação nas várias leituras decorrentes da posição da vírgula, alterando a constituição dos sintagmas da frase, por ser um acréscimo ao texto, todavia o simples fato de o poeta omiti-la é, na tradição analítica da poesia, e para quem possui o hábito de ler poemas, um claro convite ao leitor para atuar na composição da obra, e, no caso do estilo poético, na própria estruturação dos mecanismos de poeticidade.

Detalhando a explicação, podemos afirmar que no título do poema *Um olho, novo vê do ovo*, concebido com essa possibilidade de pausa, o lexema *vê*, que, com a vírgula posposta à palavra *ovo*, poderia ser considerado uma forma verbal do verbo *ver*, passa a pertencer, agora, à classe gramatical do substantivo por nomear o grafema correspondente ao fonema /v/.

A pausa assim feita, determinada pela vírgula posta antes do adjetivo *novo*, corta a ligação sintagmática entre *olho* e *novo*, que deixa de adjetivar o substantivo *olho* e passa a adjetivar o substantivo *vê*, concebido antes como uma forma verbal, fazendo com que o adjetivo *novo* forme um novo sintagma com o substantivo *vê*.

Muito importante para o estabelecimento de um provável sentido geral do poema, neste modo possível de ler a frase, é que o sentido de *olho*, transferido para substantivo *vê*, grafema *vê*, fonema /v/, pelo artifício da metáfora, faz o *vê* adquirir as propriedades do *olho* (*vê=olho*), isto é, o grafema, ou fonema *vê*, passa a ser um *olho*, quando mudando de categoria linguística: de fonema/grafema à unidade lexical.

Além da metáfora, existe uma prosopopeia que ocorre no momento em que, havendo um *olho* no *ovo*, o *ovo* também passa a ver, logo adquire características de um ser vivo, é certo também que, neste caso, o fonema/grafema /v/ transforma-se na unidade lexical *vê*, forma verbal do verbo *ver*.

O resultado final dessas operações linguísticas, importantes para o tema, é que *vê* e *olho* passam a pertencer ao mesmo campo semântico, podem ser tratados como sinônimos.

No outro possível posicionamento da vírgula, quando posta depois de *novo*, em que ele forma sintagma com *olho*: *Um olho novo*, é o *olho* passa a ser *novo* e não o *vê*.

Essa leitura, mantendo o sentido anterior que a metáfora confere ao fonema /v/, ou grafema (v), se quisermos, amplia as propriedades do *vê* ainda de um outro modo, acrescentando-lhe a noção semântica de que o modo de ver do *ovo* é diferente de um modo de ver anterior, de vez que é *novo*, noção que somente entenderemos com a leitura total do poema.

O deslocamento do *olho* para o centro do *ovo*, uma vez que ele pode ser também o /v/ do centro do *ovo*, sugere, inclusive, que o *ovo* é capaz de fazer filosofia, pois agora, sendo *olho*, ele *vê*, e assim ganha aquele protagonismo já sugerido no título *O ovo filósofo*.

Concentremo-nos agora na análise dos versos do poema, iniciando pelas duas primeiras estrofes do poema que nos falam dos entraves a ser superados para que nos apropriemos do instrumento que são o *olho* e o *ovo* e dele façamos um uso adequado.

Elas nos advertem para as condições em que esse instrumento é cego e oco.

se
fora do foco
do ovo
o olho
do ovo
é cego
fora dos fogos
do olho
o ovo
do olho
é oco

O *olho do ovo* para ser eficaz precisa estar centralizado, ser posto no *foco* adequado, e o *ovo do olho* precisa de *fogos*, de luz, certamente para ver. Ambos, *ovo* e *olho*, desde aqui

compondo um par cuja expressividade estética deriva também do uso da *paranomásia*, são postos numa relação de interdependência, e estarão sempre visceralmente imbricados, colaborando na exposição do sentido da *origem*. Essa relação permitirá ao poeta a realização de jogos linguísticos variados e criativos que irão ser explicados na sequência da análise.

A imbricação é inclusive poeticamente sugerida pela repetição da maioria das mesmas unidades lexicais nas duas estrofes; pela repetição dos fonemas consonantais /f/ - /v/, por serem constrictivos, fricativos e labiodentais; pela repetição dos fonemas vocálicos /ô/ - /ó/, ambos posteriores e, também, pela repetição de duas orações em que a composição, - excetuada a única conjunção subordinativa adverbial condicional (se), de resto cambiável entre as duas orações, - é realizada com o uso de um ajunto adverbial, seguido de sujeito, verbo de ligação e predicativo do sujeito.

Essa imbricação, produz, pelas similaridades apontadas, o efeito estético de chamar nossa atenção para o formato do texto, ou efeito desviante, que reside na projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático da língua, responsável, como diz Jakobson (1995), pela função poética da linguagem.

No quadro abaixo, ela fica bem mais evidente.

fora do foco	fora dos fogos
do ovo	do olho
o olho	o ovo
do ovo	do olho
é cego	é oco

A relação que opera a fusão das unidades lexicais *ovo/olho* de evidente complementariedade, pode nos dizer, entre outras coisas, que a origem se dá na relação entre o sujeito e o objeto: o *ovo* diz o sentido do homem, todavia não o diz sem ele.

Antes de apresentar este sentido, o poeta nos convida a pensar sobre os obstáculos que podem nos impedir de alcançá-lo.

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

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

As duas perguntas pressupõem um leitor implícito, estimulando sua curiosidade por uma resposta, além de remeter à técnica do discurso indagativo utilizado por alguns filósofos, cujo exemplo ocidental antigo mais famoso está nos diálogos escritos por Platão.

Ao repetir nelas a antítese *cegueira / fogos* das estrofes anteriores, na variante *claro / escuro*, de vez que as palavras *cegueira / escuro*, *fogos / claro* pertencem, consideradas em seus pares, ao mesmo campo semântico, o poeta, nesta passagem, vale-se de um recurso de poeticidade obtido pelo uso de uma técnica similar à do mordobre, presente em algumas cantigas do trovadorismo, com a diferença de que, aqui, dobra-se a palavra em seu nível semântico, e o mordobre original consiste na repetição da mesma palavra com flexões diferentes, ou da mesma palavra com formas etimologicamente afins.

Das duas estrofes, além disso, pela rigorosa similaridade entre as classes gramaticais das unidades lexicais, como as outras duas primeiramente estudadas, pode-se afirmar que foram escritas de um modo paralelístico, técnica de repetição de palavras do trovadorismo peninsular ibérico que está na base da construção formal das Cantigas de Amigo⁷³. Na sua realização mais tradicional, praticada na Idade média, consiste, em parte, em repetir o verso de uma estrofe em outra com alteração, apenas, da palavra final, mediante sua troca por outra dentro do mesmo verso, ou por substituição por outra de fora do verso.

⁷³ Para exemplificar, veja-se o paralelismo original nesta Cantiga de Fernando Esquio, constante no Cancioneiro da Biblioteca Nacional e no da Vaticana, citada por Saraiva (2005):

“Vayamos, irmana, vayamos dormir
nas ribas do lago, hu eu andar vi
a las aves meu amigo.

Vayamos, irmana, vayamos folgar
nas ribas do lago, hu eu vi andar
a las aves meu amigo.”

(SARAIVA, 2005, p. 58)

Na tabela abaixo, isso fica claro. Para que se possa dela fazer uma leitura mais proveitosa, atente-se em que, afora as similaridades fônicas, pode-se ver que, na primeira linha das duas colunas, repetem-se, na estrutura dos sintagmas, as seguintes classes de palavras: preposição e artigo contraídos + substantivo + preposição e artigo contraídos + substantivo; na segunda linha: verbo + artigo + substantivo; na terceira linha, apenas adjetivo, e, na quarta linha: conjunção + verbo + artigo + substantivo + verbo.

do fundo do olho	no centro do ovo
extirpar o vago	fabricar a gala
Escuro	Clara
e ser o ovo vendo?	e ver o olho sendo?

Esses recursos são um exemplo também de que os processos de poeticidade do discurso nos poemas do modernismo podem ser, muitas vezes, uma atualização ou uma variante de processos comumente utilizados em estilos literários do passado.

É importante registrar ainda a troca de funções entre o *olho* e o *ovo*: *o ovo vendo* / *o olho sendo*, a demonstrar sua equivalência, ou sua interdependência no processo de esclarecer o sentido da origem.

A explicação deste sentido, nas cinco estrofes que virão, voltará a ser postergada, de vez que elas nos dirão antes com o que se assemelha o ato de suprimir os obstáculos para que o *ovo/olho* nos fale dele, ou seja, do sentido da origem.

Por outras palavras, elas nos dizem que: “extirpar o vago/ escuro/ e ser o ovo vendo” e “fabricar a gala/ clara / e ser o ovo sendo:

- é como ver em mira

amorosa

o olho

rever ter em giro

o ovo

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

 obviar o olho
 - indo e vindo –

 ovante

 (ovo e olho
 raiz e velo
 a um valo
 paralelos)

Na primeira estrofe deste novo bloco, o ato de supressão dos obstáculos é como um processo em que o olho *amorosamente reverte* o ovo à sua condição de (geratriz) matriz originária, e *vê, revê, tem* o ovo nessa condição que pode ser também denominada condição de fundamento da origem.

Vale notar que os verbos presentes nesta estrofe, um deles, o verbo *ver*, que aparece primeiro, é uma forma independente, enquanto os demais são extraídos do seccionamento da unidade lexical: *reverter* (*rever ter*).

O procedimento de seccionar uma unidade lexical para se obter outras, como acontece em *reverter* = *rever e ter*, fazendo assim aparecer novas unidades, às vezes introduzindo nelas algumas mudanças fonéticas e gramaticais, como em *envolver*, é um recurso de expressividade estética muito comum na produção poética de Max Martins.

A rigor, não se trata de criar palavras novas, mas de uma maneira nova de fazer surgir, em íntima conexão com o tema, sentidos novos no interior da mesma palavra, que convivem com o sentido original da palavra de onde eles emergem.

Na construção lexical *In + vol + ver*, o poeta desmembra em sílabas a palavra (envolver) alterando sua primeira sílaba (em), que latiniza em (in), criando um prefixo cujo sentido (contido dentro de) é adequado à noção de *ovo* como origem – aquilo que está dentro da coisa originada – e ao tema, produzindo também dois outros lexemas *volver* e *ver*, ambos

associáveis ao tema, de vez que sugerem a ideia de um retorno que o *olho do ovo* vê e que nos faz ver.

Rever, *reverter* e *volver* são unidades lexicais que pertencem ao mesmo campo semântico por sugerir a ideia de uma retorno no tempo, ou de um processo em direção à fonte em que algo se originou e, assim, em seu jogo dentro das estrofes, revelam o que o ovo é a expressão física, visual, do retorno à origem.

Na segunda estrofe do bloco, cuja palavra de ação, central, é a forma verbal do infinitivo *in(en)volver*, o *ovo* é posto dentro (in) do poema (interstícios do ventre/o claro-escuro da página), que o envolve tal uma casca, no que resulta ser o poema, metaforicamente, o envoltório da clara e da gema, transformando-se no próprio ovo, sentido, aliás, caro a muitos poetas que veem o poema como força geratriz do novo.

Para expressar o ato em que o poema envolve o olho, o poeta recorre a uma imagem visual própria da técnica concretista. Essa imagem, em que o artigo *o*, destacado ao centro, sugere o *ovo* envolvido, é obtida a partir da segmentação da palavra inicial da frase da estrofe (*en*) *in* + *vol* + *ver* e da frase em seu nível sintagmático: (*en*) *involver*/ *o* / *ovo*. Atente-se para que, do ponto de vista da realização sonora, a palavra *envolver* pronuncia-se comumente *involver*, cuja fragmentação faz surgir o prefixo *in* por uma conversão da pronúncia de *en* em *in*. O fenômeno de surgimento das palavras que estão contidas na forma verbal original *envolver* (/en/ in, volver, ver) é, portanto, visual, e sua eficácia semântica depende do tema geral do poema.

	in	
vol		ver
	o	
	ovo	

A segmentação também nos permite, como possibilidade de leitura visual, entender que o ato de suprimir os obstáculos é um modo de ver o *ovo* voltar (volver) à sua condição de origem, ou de pô-lo na situação de fenômeno originário, sugerindo que, para exercer essa função, ele seja trazido para dentro do *útero* armado pela disposição dos elementos fragmentados da forma verbal *envolver* = *involver*.

O envolvimento do *ovo* nos *interstícios da página* reforça a imagem do poema como *útero*, outro forte símbolo da origem, sugerindo a noção de fenda por onde o *ovo* entra e se agasalha, e, por conseguinte, do lugar onde esse sentido de origem está sendo gerado de um

modo poético, e todos esses recursos, enfim, são processos de poeticidade, são o estilo poético em sua concretude, em seu procedimento independente dos sentidos usuais do discurso social cotidiano, em que a linguagem exerce uma função prática, limitadora do estilo poético.⁷⁴

Na sequência, as estrofes continuarão ainda sem fazer referência ao sentido da origem, uma vez que nos falarão da necessidade de extirpar obstáculos para que o *ovo/olho* se mostre como elemento capaz de fornecer o sentido da origem.

Para tanto é preciso:

obviar o olho
- indo e vindo –

ovante

(ovo e olho
raiz e velo
a um valo
paralelos)

Esta passagem do poema que, como as outras neste bloco analisadas, se inicia por uma forma verbal no infinitivo impessoal, a saber, *obviar*, - sendo as outras *ver*, *rever*, *ter*, *involver*, *volver*, - se articulará ao sentido das demais se entendermos que *obviar o olho* é impedi-lo de perder seu foco, de evitar o seu ir e vir (*indo e vindo*) triunfante (*ovante*).

A palavra *ovante* ainda remete, pelo seu significante, ao sentido de ovo, como se este sentido estivesse subjacente a ela, como se o *ovo* representasse o triunfo que subjaz à origem para que o *olho* exerça, conjuntamente com o *ovo*, sua função de *raiz* (fundamento) e *valo* (lã que nos cobre), ambos paralelos ao valo (proteção), e assim nos garanta um sentido que nos abrigue, como o poema é o útero do ovo.

Estamos agora perto do desfecho do poema, quando esperamos obter informações sobre o sentido da *origem* que a relação *ovo/olho* pode proporcionar, mas o poeta prefere novamente adiá-las para nos dizer quais os procedimentos são necessários para isso.

⁷⁴ Um dos trechos mais contundentes de Bakhtin (2015) sobre essa questão, no qual se faz uma referência direta ao estilo poético, destacado em itálico pelo próprio autor, afirma que: “É claro que a nenhum poeta que tenha existido historicamente como pessoa cercada de heterodiscurso e linguagens diversas poderia ser estranha essa sensação de limitação de sua linguagem (em maior, ou menor grau), mas ela não conseguiria encontrar seu lugar no *estilo poético* de sua obra sem destruir esse estilo, sem traduzi-lo à moda da prosa, sem transformar o poeta em prosador.” (BAKHTIN, 2015, p. 59)

para lê-los
cortar a língua-linha do discurso-homem
e seu novelo

o nó
por si se descascando

por si se desvelando
o elo V do ovo

o dito e feito
fito
vero símil

Uma possível leitura desta parte do poema pode ser obtida pela seguinte organização sintática da estrofe: somente desenrolaremos *o nó* e desvelaremos o *elo (V do ovo)*, de vez que a letra *v* funciona na unidade lexical como um elemento de ligação entre vogais iguais, que sugerem dois ovos, - às vezes dois olhos - isto é somente alcançaremos o elo entre nós e nossa origem, somente penetraremos no que está *fito* (fixado) no *ovo* que o *olho* vê, pelo seu *v*, ou *vê* central, se penetrarmos no sentido do *ovo*, que é similar a verdade (*vero símil*)⁷⁵, se penetrarmos no *dito e feito* que o *ovo* é, pois não se compreende o *ovo* (o feito) sem a linguagem (o dito), ou expresso de outro modo, somente atingiremos o que *olho* e *ovo* têm a nos dizer, se *cortarmos a língua-linha do discurso-homem/ e seu novelo*.

Essa relação do sentido *ovo* com a *linguagem* precisa ser esclarecida.

As escolhas lexicais, neste passo, para criar, por composição justaposta, os neologismos *língua-linha* e *discurso-homem*, não só derivam da simetria paradigmática dos fonemas /l/ e /in/, que ocorrem em *língua / linha*, como da simetria de sentido entre *linha* e *novelo*, de vez que as duas palavras pertencem ao mesmo campo semântico, sendo que este último par simétrico se relaciona sintaticamente à forma verbal *cortar*, do início do verso, uma vez que são o objeto direto desta unidade lexical.

Um sentido do que dizem as estrofes estudadas nesta parte do poema, consentâneo ao sentido geral até aqui esboçado, permite afirmar que necessitaremos ir além do homem e de sua linguagem se quisermos entender o que o olhar para o *ovo* e o *ovo* que nos olha têm a nos dizer.

⁷⁵A fragmentação da palavra verossímil (vero / símil) sugere a leitura do sintagma *verdadeiro símio*. Não a aproveitamos na interpretação, mas ela é perfeitamente relacionável ao tema e, portanto, válida para a linha hermenêutica aqui adotada.

É esse *ir além* que esperamos ver exposto nos seus versos finais, transcritos a seguir.

abolido o entrave

se entre-abre

O

O) LH (O

O

V

O

entre

VÊS

XX

a vida

uni

VÊS

o

mundo

Os dois primeiros versos, ao informarem que o entrave foi abolido, e o olho se *entre-abre*, parecem afirmar que, enfim, vamos entrar na posse do sentido da origem que esperávamos.

O *olho*, já nominalmente citado no poema, é, aqui, apresentado imagetivamente no verso *O) LH (O*, sugerido pelos dois grafemas *O*, apartados pelo dígrafo *LH*, a simular o nariz em que se apoiam os aparadores dos óculos, simulados pelos parênteses, ou separam os dois olhos.

Esse efeito é obtido também pelo uso da forma do lexema *OVO*, em que o *V* substitui o *LH* com evidente vantagem na simulação do nariz.

Mas como o *olho* se *entre-abre*, é possível que aí tenhamos o anúncio de uma compreensão pouco nítida, ou não definitiva do sentido do *ovo*, que ele pode ajudar a discernir apenas em certo limite, portanto.

Logo em seguida, ela nos apresenta uma imagem visual que de imediato nos remete à sensação de que *olho* e *ovo* formam uma unidade, e vemos, pelo figurativismo gráfico da disposição dos grafemas, que estamos sendo olhados.

Por fim, a última estrofe nos informa que além de *VER* o mundo, o *ovo/olho* nos permite *VER* a vida.

Isso parece querer dizer que no fato de o *olho* ver o *ovo*, e vice-versa, ou de o *ovo* ser o *olho*, e vice-versa, ao pé da letra, reside o entendimento possível do mistério da origem do mundo e da vida, ou que ele se resume a isso, explicação adequada tanto a certa perspectiva do budismo, quanto à perspectiva da ontologia fenomenológica sartreana, por exemplo.

Pela perspectiva da Fenomenologia, recordemos, não há um por-de-trás do *ovo*; a aparência é a essência, ou seja, o *ovo* é a origem, um núcleo que nos olha quando o estamos vendo, se sabemos vê-lo, e, neste instante, o olho estará, enfim, ele próprio, *sendo*.

Talvez pelo fato mesmo de que ver já é saber, o poeta considerou, no bloco de estrofes anterior, a linguagem humana como desnecessária para saber-se o que o *ovo* nos diz sobre a origem, daí a sugestão de cortar a escrita (linha) e a fala (língua) humanas: *para lê-los (ovo e olho) / cortar a linha-língua do discurso-homem*.

Para saber o que algo é não precisamos cogitar de sua essência, como afirma Pessoa / Caeiro (2007), em *O guardador de rebanhos*:

“Constituição íntima das cousas”...

“Sentimento íntimo do Universo”...

Tudo isso é falso, tudo isso não quer dizer nada.

E é incrível que se possa pensar em cousas dessas.

É como pensar em razões e fins

Quando o começo da manhã está raiando, e pelos lados das árvores

Um vago oiro lustroso vai perdendo a escuridão.

(PESSOA, 2007, p. 207)

Se é suficiente olhar para compreender, para saber o sentido da origem, o *ovo* não precisa ser discursivamente enunciado pelo processo dissertativo e argumentativo, basta ser descrito, tal como se apresenta à visão.

Mas tudo isso que acabamos de ler, está “dito”, nessas estrofes finais do poema, de maneira poética, pela imagem-palavra, pela imagem-tropo. Passemos a sua descrição para entender o mecanismo estético que o diz, a começar pela relação do *vê* (grafema) com o *olho*, recriada graficamente na penúltima estrofe do poema.

Essa recriação gráfica, pela efetivação do mecanismo da permuta entre o grafema/fonema do centro do substantivo *olho* (LH) pelo grafema/fonema (V) do centro do substantivo *ovo*, nos permite compreender poeticamente, e até mais claramente, que o substantivo *olho* tem uma ligação de similaridade com o substantivo *ovo*, ou até sugerir que o *olho* e o *ovo* são interdependentes e centrais na compreensão do sentido das coisas, que nada tem de íntimo, como quer Caeiro (2007).

Dito de outra maneira, o *ovo/olho* é uma força motriz, capaz, portanto, de pôr algo em movimento, isto é, os seres, as coisas, tal como a fenomenologia o compreende, não havendo outra força por trás dela.

A construção dessa dança fonética entre /v/ e /lh/ do *ovo/olho* aqui descrita, a imbricação constante deles em todo o poema, é em si mesma o território de ação específica do artista, ato constitutivo do estilo poético, imanente a ele.

Ela é a poeticidade em ação, na medida em que sua consequência é nos remeter para fora do circuito do uso prático da linguagem. No momento em que a contemplamos, ou dito de outro de modo, entramos na dança, estamos dentro da experiência estética propriamente dita.

Na penúltima estrofe deste bloco final, temos outro movimento extremamente criativo dessa dança estética, nele, o poeta tem ainda algo novo a nos mostrar e dizer sobre a relação do *olho/ovo*:

entre

VÊS

XX

a vida

Aqui o grafema (X) duplicado, além de sugerir visualmente vários grafemas *vê*, recria possivelmente uma treliça construída pelos grafemas, por onde o *tu*, o leitor, entrevê *a vida* pelo *olho/ovo*. Duplicado, ele reforça o sentido de *entre* = *através*, sugerindo ser o *ovo* a fresta por onde se descortina a vida em sua origem.

A forma verbal *VÊS*, em caixa alta, possivelmente nos informa, visualmente, que a *vida* para ser entendida em sua plenitude deve ser apenas vista = compreendida, e isso significa, também, que nada de espetacular, nada de triunfalmente divino se pode obter da descrição do *ovo*.

Justifica-se neste momento a dupla leitura do título feita no início da interpretação, ou seja, que *O olho novo vê do ovo*, tanto pode sugerir a leitura de que o *olho novo vê de dentro do ovo*, sendo, assim, *olho do próprio ovo*, como a leitura de que *o olho é o novo vê do ovo*, amalgamando, desta sorte, as unidades lexicais *ovo* e *olho*.

E as imagens dos versos não nos dirão filosoficamente mais do que isso: o *ovo* está na origem porque nos permite vê-la, e isso é compreendê-la, sendo o instrumento central dessa percepção, ou desse entre / VER.

Aqui, o seccionamento da palavra em preposição e verbo, em consonância com a imagem visual produzida pelos dois grafemas X, formando uma espécie de treliça, permite a leitura de que o poeta faz um apelo ao leitor (VÊS em segunda pessoa do singular) para ver por entre as frestas que cria, ou pela janela que abre, sugerida também pela treliça, mas vamos preferir manter a análise do poema em sua dimensão expressiva estética, e, consequentemente, manter a estilística no terreno da explicação do estilo poético como traço independente da expressividade de caráter afetivo.

A última estrofe, com o discurso ainda centrado no leitor, complementando a anterior, forma com ela o desfecho do poema todo, ao informá-lo do que lhe pode oferecer o *olho/ovo*, a saber, *ver o mundo*, que é, enfim, o que um *ovo*, que é *olho*, pode permitir, a saber: um conhecimento sensorial das coisas, como costuma ser aquele que certo tipo de poesia, como arte, pode proporcionar, diversamente daquele oferecido pelo discurso científico, ou filosófico.

uni
VÊS
o
mundo

O unidade lexical *VÊS* volta a ser usada em caixa alta pela razão já sugerida. O que há de sugestão nova, na estrofe, é a noção de *unidade* do mundo, a ideia de que vê-lo pelo prisma do *ovo/olho* é compreendê-lo em sua inteireza, como uma totalidade, por derivar de uma mesma fonte, exemplificada no *ovo* (uni / VÊS).

Essa ideia do mundo uno, que encontra eco na unidade *olho/ovo*, sendo o *olho* por sinédoque o homem (parte pelo todo) e o *ovo* símbolo/metáfora da origem, remete-nos à noção de que a origem de tudo é uma mesma, que cotidianamente se nos oferece no fenômeno do *ovo*. Se o olharmos e o descrevermos como ele é, saberemos o que a origem é. Eis a razão

por que ela somente se dá na absoluta inter-relação dos dois, (ovo=origem + olho=homem) que o poema reduz a um só.

O segundo poema da seção *O ovo filosófico* deve ser examinado em estreita relação com o anterior. Vamos fazer sua leitura.

Poemovo

está na mesa

é só movê-lo

sacar do oco

(in loco)

o seu novelo

ecoar no covo

do-á-lo ao olho

inteiro

onde o aval

oval

do estratagema?

- está no ver

- está no imã (gem) do V

E no inver: tê-lo

semovente

o ovo

como?

- eu o movo (falo-o)

- tu o vês (e ouves: cala-o)

co-movido o ovo comovendo-nos

- o ocoMovo

meu sêmen no teu sema

(e já coágulo)

: colhe-O.

(MARTINS, 2016, p. 93-94)

O título sugere pelo menos duas leituras complementares: o poema é sobre o ovo, que o poeta move ao descrevê-lo, e o poema é o ovo.

A primeira se comprovará na leitura, de vez que o poema é um processo em que algo se diz a propósito do ovo.

A segunda se diz por si própria, pois tem a seu favor o neologismo *poemovo*, formado por composição aglutinante, lexicalmente indicativa da fusão que resulta em um objeto único: *poema* e *ovo* são uma coisa só.

Há outra possibilidade de leitura desse neologismo: considerá-lo resultante da fusão de *poe* (-ma) + *movo* (forma do verbo mover), pelo processo da FUVÉ, mas trataremos dela no momento oportuno.

Acresça-se à noção de unidade expressa pela segunda leitura, o detalhe de que o poema é similar ao ovo no sentido de estabelecer um contato com a sua origem que surge no próprio processo de seu evento, de sua realização, de sua aparição. Ver o poema ser feito é, por conseguinte, ver/saber, metaforicamente, também, a origem de algo.

Essas duas leituras são aplicáveis, inclusive, ao poema denominado *Um olho novo vê do ovo*, dando-se o mesmo com a relação entre o ovo e a ideia de origem, e outras mais similaridades, mas, diferentemente do anterior, neste poema, o poeta e o leitor interagem com ele, agem sobre ele, parecendo íntimos do ovo, e isso nos é basicamente narrado, daí que um caminho para seguir o desdobramento da poeticidade pode ser o de seguir os fatos acontecidos e sugeridos pelo poeta ao falar do seu contato e do leitor com o ovo.

O primeiro monóstico informa um dado do cenário, do espaço em que se encontra o ovo, ele: *está na mesa*. Diferentemente do ovo do poema anterior, este é um ovo concreto, seu lugar sobre a mesa evoca uma de suas características mais comuns: servir de ingrediente alimentar.

O segundo monóstico, entretanto, refere-se a uma ação cuja finalidade nos parece imprecisa quando associada ao que diz o primeiro, ao afirmar que *é só movê-lo*.

Saberemos que não se trata simplesmente da ação de deslocá-lo para alguma finalidade culinária, sugerida pelo fato de estar sobre a mesa, por causa das ações incomuns referidas nas três formas verbais dos dois tercetos seguintes e nos adjuntos e complementos a elas associadas.

o seu novelo

ecoar no covó

do-á-lo ao olho

inteiro

O sentido geral das duas estrofes, por conta das metáforas que dá novo sentido às unidades lexicais referidas, parece ser o de penetrar no ovo e dele extrair o seu sentido, ou como dizem as imagens: *sacar* do interior do seu invólucro, ali mesmo sobre a mesa (*in loco*), *o seu novelo*, isto é, aquilo que ele tem para desenrolar, dizer, e, na sequência, fazer-se presente na sua concavidade: *ecoar no covó*.

A ação do verbo *ecoar* pode sugerir aqui que o sujeito da ação, o mesmo dos dois verbos anteriores, é um som dentro do ovo, e também um *eco*, o que indica a possibilidade de estar sugerindo que o homem e o ovo são similares como imagens da origem.

Do ponto de vista sintático, pode-se sugerir, novamente, - dado o tipo de construção da frase inicial da última estrofe deste bloco ser similar ao tipo das anteriores, indeterminando o agente da ação (quem deve movê-lo?, quem deve sacar o novelo?, etc.) - que o agente da ação dos verbos todos é, portanto, o ser humano, a quem pertence, obviamente, o olho para o qual o novelo – sentido da origem – será *doado*.

O terceiro verbo, *doar*, transitivo direto e indireto, em conjunto com seus complementos sintagmáticos (*lo* e *ao olho*) fecha, por conseguinte, o sentido geral de todas as ações das formas verbais até aqui escolhidas pelo poeta para compor suas imagens, a saber, que: *mover* o ovo, *sacar o seu novelo* e *ecoar no covó* visam, unicamente, *do-á-lo ao olho / inteiro*.

Convém agora associar a simbologia das metáforas do poema *O olho novo vê do ovo*, com estas do *Poemovo*, para que se perceba melhor o caráter complementar de seus versos.

A metáfora que faz do ovo, neste passo, um amontoado de linha enrolada (*novelo*); no poema anterior, foi associada à *língua-linha* do *discurso-homem*.

Lá, se sugeria que essa linha fosse cortada para que o ovo falasse fora dos limites da linguagem discursiva (fala, escrita), para que se pudesse ver *o nó / por si se descascando*, quer dizer, para que o víssemos sendo, originando o ser.

Aqui, o que se quer é que a *linha*, expressa pela variante semântica *novelo*, seja doada ao olho humano, fato, aliás, que reforça a noção do poema anterior de que o sentido do ovo se realiza na estreita relação ente ele o homem, sendo, portanto, um produto da relação entre sujeito e objeto.

Nesses versos, a metáfora contida no *nó* que se *descasca*, faz da *linha* o próprio ovo, de vez que *o nó, a linha do novelo*, se desata também, e atribui a ele um traço de autonomia (*o nó / por si se descascando*), traço que se repetirá quando, na sétima estrofe, o poema afirmar que o ovo é *semovente*, isto é, move-se por si próprio.

A unidade lexical *descascando*, associada sintagmaticamente ao substantivo *nó*, transforma-o metaforicamente no *ovo*: *o ovo é um nó*, o que indica o grau de dificuldade em apreender o sentido da origem que ele encerra.

A quinta estrofe propõe uma questão e, com isso, repete um recurso do poema anterior, a sugerir que o discurso poético se vale de uma estratégia do discurso filosófico, não obstante operar por imagens.

onde o aval
oval
do estratagama?

Uma das primeiras impressões de leitura da estrofe, sobretudo se o leitor é proficiente em poesia, é possivelmente o jogo da linguagem que se materializa na unidade lexical *estratagama*. Ao lê-la, não a compreendemos simplesmente como *manobra para atingir um objetivo*, mas a manobra que tem por objetivo atingir fundamentalmente o sentido do *ovo* como se a palavra procedesse de uma FUVÉ, cujas bases seriam *estratégia* + *gema*, todavia, se o poeta houvesse escolhido a palavra *estratégia*, não teria obtido a mesma expressividade estética. Esse procedimento, repetidamente usado por Max Martins, indica que há FUVES subjacentes em muitos de seus procedimentos de poeticidade.

Neste caso, a operação de derivar o sentido de uma palavra de outra não é feita pelo poeta, mas pelo próprio leitor, que vê nela um cruzamento lexical, sugerido certamente pelo contexto do sentido geral deste e do poema anterior, o que o faz, também, por sinédoque, associar *gema* a *ovo*.

Se existe o sentido do ovo, o que se tem nos versos, neste instante, não é ele, mas a indagação sobre o que avaliará a busca deste sentido, ou sobre o estratagama que nos fará chegar a ele.

O aval tem o formato de um ovo, ou seja, é oval. Isso decorre de um processo de escolha lexical fundado na similaridade sonora: *aval/oval*, que produz, inclusive, uma expressiva paronomásia, e possivelmente, na possibilidade de entendimento do adjetivo *oval* = *do ovo*, como um ajunto adnominal indicativo de posse: *o aval do ovo*.

A pergunta sobre onde está o *aval* / *oval* do estratagema terá sua resposta nas duas estrofes seguintes:

- está no ver
- está no imã (gem) do V

E no inver: tê-lo
semovente
o ovo

Diz a primeira estrofe deste bloco que o estratagema reside no ato de ver a imagem do /V/ do ovo, que, graças ao poema anterior, sabemos ser o seu estatuto de nuclearidade, de centralidade motriz, capaz de nos fazer *sacar o novelo* do interior do ovo, que nos permitirá *ecoar no cavo do novo*, e, assim, encontrarmos no interior do ovo – *sua parte cava, isto é, côncava* - a nossa origem, a origem dele, a origem em seu sentido amplo, que tem, como avalista, o próprio ovo: o *aval* do *oval*.

O V central do ovo é, como diz a segmentação da palavra *imagem*, um *imã*, porque nosso olhar é atraído por ele, identificando-o no centro do *oVo*. As duas estrofes juntas explicam a centralidade do *ovo* baseados na sintaxe verbal tradicional, o recurso visual de por em destaque o grafema V, escrito em caixa alta, não tem, neste momento a mesma expressividade visual do segundo poema intitulado *Um olho novo vê do ovo*, como se verá a seguir, ao ser feita, na sequência, a sua análise, nem do primeiro, que já analisamos.

O que a segunda estrofe deste conjunto diz, também, é que a posse desse sentido – *ecoar no cavo do novo* - está no ato de invertê-lo e tê-lo, mas o sentido completo do que as duas contêm pode ser entendido melhor se recuperarmos a imagem visual da antepenúltima estrofe da primeira versão de *Um olho novo vê do ovo*, analisada anteriormente.

O
O) LH (O
O
V
O

Nela, o /V/ central entre dois /O/, e o /LH/, também central entre dois /O/, permutáveis, cercados de ovos e olhos (isto é, os fonemas /O/), sugerem o ser humano (pelo

processo ovo=olho, logo, ovo, por metáfora e sinédoque = a ser humano) que olha o ovo, e o ovo que nos olha, aglutinando-os.

Dito de outro modo, *ver* a fusão do *ovo* com o *olho* e o caráter nuclear motriz do *ovo*, - se for olhado por este *olho humano* que, desta sorte, se torna *novo*, como está sugerido no título do primeiro poema *Um olho novo vê do ovo*, - é saber, fenomenologicamente, que a origem é um processo gerador.

A ideia de processo gerador já está também na palavra do título *Poemovo*, - *o ovo que se move* - que sugere o processo de criação lexical da FUVÉ, em que se unem a base descaracterizada *poema*, reduzida a *poe*, e a base íntegra *movo*, procedente do verbo mover. Essa interpretação é reforçada pelo uso da unidade lexical *semovente*, dos versos: *E no inver: tê-lo / semovente / o ovo*, e pelos neologismos dos versos: *co-movido o ovo / comovendo-nos / - o ocoMovo*.

A interpretação sugerida parece possível também porque o discurso poético, nos dois poemas, descreve tão somente os elementos relacionados ao processo do ovo sendo/visto/vendo, fazendo com que a sua descrição em si mesma nos proporcione fenomenologicamente aquilo que o ovo é em sua relação com a origem.

A leitura do poema nos informa, como no poema anterior do ciclo do ovo, que não existe nada a dizer sobre a origem fora dos limites daquilo que nos é dado ver. A origem é, por fim, nessa perspectiva, o que vemos no ovo, sem o qual, nada veríamos sobre ela, do que resulta, também, podermos dizer que sem o ovo não nos veríamos, isto é, não teríamos a consciência de existir.

A ideia fenomenológica que subjaz a essa explicação é a de que sem o outro, ou outra coisa, o ser não definiria sua própria identidade, dito por outras palavras, o ser humano sabe o que é por saber o que não é, daí precisar do outro, ou de outra coisa, para se definir enquanto ser.

O homem e o ovo estão, por conseguinte, indissolivelmente ligados. Quando todos os poemas do *ciclo do ovo* associam *ovo* e *olho*, eles estão autorizando essa leitura, e ao dizermos que existe uma perspectiva de visão a partir do ovo, de dentro dele, de fora dele, devemos sempre considerar que essa compreensão é mediada pela consciência humana, não produzida, portanto, diretamente pelo ovo, mas que também não pode dele prescindir e que, enfim, para compreender-se, o ser não precisa de uma mediação divina.

A noção de fusão dada pela imagem visual poética do poema *Um olho novo vê do ovo*, reproduzida acima, sugerindo que os olhos humanos também estão no ovo e vice-versa,

parece ser complementada pela imagem sonora poética do homem que *ecoa* no cavo do *ovo* do *Poemovo*.

Visual e sonoramente, dizem, então, os dois poemas assim associados, que a origem no homem e do ovo é uma só: um processo eterno, imanente à matéria. Essa noção de unidade também se encontra apresentada na última estrofe de *Um olho novo vê do ovo*:

uni
VÊS
o
mundo

Retomemos a análise do verbo *inverter* do *Poemovo* que estamos, neste passo, analisando. As palavras que aparecem aos nossos olhos, não as que chegam aos nossos ouvidos, a partir desta base, como costuma acontecer muitas vezes nos poemas de Max Martins, surgem pela fragmentação dela, do que se obtém *inver* + *tê-lo*, cujo sentido é *em invertendo o ovo, nós o temos*, obedece a uma lógica de economia vocabular que permite ao poeta evitar a sintaxe frasal, propiciando ao leitor um contato bastante evidente e expressivo com o trabalho de criatividade formal próprio ao mister do artista.

As unidades lexicais *inverter* e *ter*, que são destacadas pela fragmentação, ainda podem ser se associadas, na economia geral do sentido do poema, - que é, entre outros possíveis, o de *ter* (saber o que ele é pelo contato físico) o ovo por uma relação de causa e consequência, - à noção de que só alcançamos o sentido do ovo pela descrição de sua aparência. Devemos atentar para que, sintomaticamente, o poeta não escreve *compreender* o ovo, mas *tê-lo*.

E no inver: tê-lo
semovente
o ovo

Inverter causa a posse (do sentido do ovo). *Ter* é consequência de *inverter*. *Ter* o ovo, enfim, é saber-lhe o sentido em uma dimensão visual, física e, portanto, não conceitual, mas intuitiva.

O interesse de Max Martins por esse processo de fragmentação parece derivar do fato de que a imagem então criada, ao revelar visualmente a sua intenção criativa, é, por si só, um jogo de linguagem, um recurso estético, de poeticidade.

O processo de segmentação da unidade lexical *comovido* (*co-movido*), destaca o prefixo *co*, derivado da preposição latina *cum*, como em copiloto. No poema, associado a *movido*, ele significa: mover conjuntamente.

Poeta e leitor, portanto, põem, cada um de seu modo, em movimento, o sentido do *ovo*, que também se move por si próprio. O poema, assim, compõe, um tríplice movimento.

A forma *co-movido*, produzida por segmentação, recupera sua organização original na unidade lexical seguinte: *comovendo-nos*, indicando ou que poeta e leitor se movem, isto é, participam da construção do sentido do ovo, ou a comoção sentida por ambos ao se iniciar o processo de revelação do sentido do *ovo*.

A noção de movimento em *poemovo* – sugerida já na agregação das bases pela possível leitura das palavras *poema* e *movo*, além daquelas que formam o neologismo, a saber, *poema* e ovo, - é também sugerida na sequência *ovi / ovo / ove*, que tem base na paranomásia, pois a troca dos fonemas é produto de um movimento a indicar que o ovo se modifica, e se confirma no neologismo: *ocoMovo*, que nos faz pensar, novamente, na importante questão da mobilidade do ovo a sugerir que o seu processo e a sua forma de aparecer são, fenomenologicamente, os únicos indicativos do sentido da origem, se postos em movimento, evidentemente, pela consciência humana.

O *oco* do ovo do *Poemovo* havia sido considerado no poema *Um olho novo vê do ovo* um obstáculo a ser superado para que se produzisse o sentido do *ovo*. Para que o ovo do olho visse em *Um olho novo vê do ovo*, ele precisava ser visto por um outro olho, caso contrário seria *oco*, ou seja, um vazio, como sugere o excerto transcrito.

fora dos fogos
do olho
o ovo
do olho
é oco

No poema anterior, a dificuldade é superada fazendo-se novo o /v/ do *ovo*, para o qual se transfere o sentido de *olho*. Em *Poemovo*, supera-se a dificuldade *ecoando-se* no *cavo do ovo*.

O mesmo sentido de *oco* é deduzível dos versos: *sacar do oco / (in loco) / o seu novelo*. Aqui parece dizer-se que o sentido (localizado no novelo) deve ser arrancado de dentro do ovo.

Em *Poemovo*, a palavra *oco* mantém o significado do poema anterior, até porque se o *oco* do *ovo* precisa ser movido e sacado, quer dizer então que o sentido do *ovo* não se revela sozinho, ele é um dado que aparece a uma consciência, como diz Sartre (2002) para ser desvelado.

Os três versos finais sugerem que o poema chegou ao fim, o que é produzido, em parte, pelo uso da forma verbal imperativa: *colhe-O*, se a entendermos na acepção de que, ao final da leitura, o leitor deverá *colher* do poema, para si, o sentido do ovo, que nossa linha de interpretação identificou como importante dado do tema.

meu sêmen no teu sema
(e já coágulo)
: colhe-O.

O processo todo de aparecimento dos elementos do *ovo*, que enfim, é o próprio ovo, ou a própria origem sendo, apresenta, no primeiro verso deste segmento: *meu sêmen no teu sema*, uma dimensão nova, mas previsível entre as possibilidades imagéticas inerentes à significação geral do poema.

Talvez se possa fazer dele uma leitura sexualizada.

A sugestão de ato sexual *sêmen=esperma* lhe pode ser agregada pela razão de que o ato sexual é um ato associável ao fenômeno da origem.

E possível, entretanto, não sexualizar a interpretação, se utilizarmos outra possibilidade interpretativa.

Se entendermos *sêmen* em sentido figurado, como semente, origem, e *sema* como unidade significativa, onde, portanto, se situa o sentido da palavra, poderemos pensar que o poeta ao dizer o *meu sêmen no teu sema*, quer dizer que oferece a nós a sua explicação da origem para a recebermos em nosso universo de sentido. Como o seu sentido é oferecido pelo poema já realizado, portanto, algo cristalizado, um *coágulo*, ele nos solicita, como leitores, que colhamos a explicação que nos oferece.

A solicitação de *colher* o *ovo* diz tanto da importância do *ovo*, que não deve ser desperdiçado, quanto da materialidade do seu sentido, reforçando a ideia de que este sentido é o que vemos, nada existindo para além dele.

Neste verso de fecho do poema, o pronome pessoal *O*, destacado em caixa alta, se transfigura, pela magia da criatividade, na própria imagem visual do *OVO*.

Há uma terceira experiência poética, relacionada à fase mais radicalmente visual do concretismo. que tem por assunto o ovo, e, por tema o sentido da origem, que pode ser associada aos poemas anteriores com eles formando um sentido único. Ela tem o mesmo título da primeira obra analisada nessa série, a que denominamos poemas do ciclo do ovo.

um olho novo vê do ovo

OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOVOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO
 OOOOOOOOOOOOOOOOOOOO

Trata-se de um poema escrito unicamente com o substantivo *ovo*, referido uma única vez no centro dele.

O poema possui um formato retangular que lembra o engradado em que os ovos costumam ser vendidos, mas o ponto central em que o substantivo *OVO* está localizado, ladeado de vários grafemas *O*, que são, por seu aspecto visual, simbolicamente ovos, nos remete à ideia daquela centralidade que pode ser associada à força nuclear e vital da existência, de que o ovo é um símbolo, do que resulta podermos vê-lo neste poema como centro irradiador da vida.

No início, por não haver diferença de fonte entre as letras, não distinguimos o **V** negrito que, ladeado por dois grafemas *O*, forma a palavra *OVO*, que auxilia na determinação da imagem de centralidade do *ovo*, sugerindo também o ato de ver e os olhos que veem.

Como a imagem que daí emerge está associada ao ritmo, deveremos começar tratando dele em nossa tentativa de explicá-la. O ritmo, logo se vê, dependerá do olhar, aspecto já

sugerido no próprio título. Ele se impõe inicialmente pelo ato de ver e não pelo ato de analisar conceitualmente o poema, até porque não há frase nenhuma nele.

Quando descobrimos o *V*, em um movimento dos olhos que normalmente vai de uma das extremidades para o centro, depois de ter passado anteriormente pelo título, formamos a palavra *OVO* e os outros grafemas do entorno nos parecerão ovos que o *OVO* do centro gera, construindo assim uma imagem que se movimenta do centro para as extremidades.

Tudo isso exige movimentos dos olhos e pausas. O ritmo e a velocidade, ou a cadência, ou o andamento, variarão de leitor para leitor, mas o momento de localizar o *V* no centro do poema é fundamental para construir o entendimento de centralidade que a imagem sugere.

Como o *V* e o *OVO* estão no centro, vemos, não deduzimos a centralidade. Os outros dados que acrescentaremos a essa noção, a expansão que daremos a ela, será objeto de um acúmulo desenvolvido a partir deste fato.

Ao olhar este poema, parece-nos estar outra vez diante de uma formação que lembra aspectos do poema tradicional, queremos dizer com isso que o formato dele, criado pelo uso interrompido da linha da pauta, herdado da longa tradição poética, inconscientemente parece que sempre se impõe aos poetas, ou seja, por mais que eles mexam na disposição das palavras e dos grafemas na pauta, produzem, quase sempre, o velho sulco do arado na terra, a que etimologicamente o verso remete.

Se na primeira versão de *Um novo olho vê do ovo*, a imagem visual era usada juntamente com imagens construídas discursivamente, aqui ela é o único tipo de imagem, por isso um dos modos de formar uma compreensão deste poema pode ser construído a partir do título, caso em que seus versos, no sentido de verso⁷⁶ como unidade do poema não necessariamente construído pela sintaxe da frase, tornam-se, em parte, sua exemplificação visual.

Tanto o ícone – ideograma - formado com o signo *OVO*, quanto o grafema *O*, repetido, por uma exigência interna da composição do poema, situa-os na esfera do artístico, já que esses elementos da linguagem escrita passam a ter um uso diverso daquele praticado na comunicação prática, fazendo-nos interagir com o texto como algo em si mesmo, como uma construção formal, de sorte que passamos a perceber a palavra *OVO* como um fenômeno não mais instrumental.

⁷⁶ Mesmo no concretismo, o verso pode continuar a ser definido como a unidade do poema, desde que o entendamos como uma formulação quer frasal, quer vocabular, quer fonética, quer icônica (no sentido de fotos, desenhos, etc.) cada qual com a sua sintaxe própria.

O desvio da função prática do signo é obtido, também, neste poema, por um processo metafórico do uso do substantivo *OVO* que passamos a ver, a partir de sua função no enunciado, como símbolo da ideia de centralidade vital, fundamentalmente por conta de sua posição gráfica. Ele é, neste caso, exatamente aquilo que Bakhtin (2015, p. 50) denomina imagem-palavra, ou imagem-tropo, e nos parece muito apropriado para demonstrar, neste passo, a ideia de convencionalidade de uso do signo no poema lírico como Bakhtin (2015) o entende, porque é este processo de composição convencional da imagem que compreendemos, que fruímos, no momento em que ela é feita, e não o sentido da palavra *ovo* no heterodiscurso, que evidentemente permanece agregado à palavra, sendo, entretanto, essa compreensão da construção formal, que elide convencionalmente o sentido ideológico cotidiano da palavra, a responsável pela produção do efeito estético do poema e não o dialogismo interno dela.

Desenvolvendo a explicação, podemos dizer que esse *O*, que agora é o ovo, com o sentido que visualmente adquire, de vez que não é nenhum suporte de frase que lhe confere a significação inusitada, ultrapassa seu conteúdo prático de alimento, ou de reprodutor de alimento, pela própria centralidade, nuclearidade, em que a palavra *OVO* é colocada no esquema constitutivo do poema, de sorte que passamos a ver nele um tipo núcleo irradiador vital, originário, das coisas e seres existentes no universo.⁷⁷

O objetivo da linguagem, no poema, apesar de sua base visual, continua a ser a produção daquele estranhamento, daquele deslocamento do sentido operante em seu uso cotidiano, possível de construir também com aquela outra forma analítica de usá-la, forma em que a velha metáfora, na estrutura sintática da frase, sempre permitiu aos poetas realizar o estilo poético, mesmo antes de se dar ênfase ao modo ideogramático de fazê-lo, o que registramos não para marcar uma preferência passadista, mas para deixar claro que o princípio gerador do estilo poético, centrado na similaridade, não foi alterado pelo concretismo, mas apenas ampliado.

Pode-se ainda agregar à explicação do ideograma, - que assim denominamos porque a imagem é feita com os elementos da linguagem - a ideia de que ele comporta, por causa

⁷⁷A nuclearidade do ovo como centro catalisador dos atributos da coisa (objeto), que aqui se obtém pela descrição de como o poema apresenta o ovo, portanto, é algo da sua natureza, imanente a ele e a todas as coisas. Essa noção é apresentada por Heidegger como uma contribuição do pensamento grego que, depois, os romanos adulteraram, convertendo-a em uma espécie de interior transcendente doado pela divindade e, posteriormente como uma essência misteriosa e inatingível. Em suas palavras: “A coisa é, como todos julgam saber, aquilo em torno do qual estão reunidas as propriedades. Fala-se então do *núcleo* – grifo nosso - das coisas.” HEIDEGGER, (1990, p. 16)

mesmo da circularidade dos grafemas *O*, separado pelo grafema *V*, grafado em negrito pelo próprio poeta, uma sugestão do olho que vê a centralidade, – no sentido filosófico do termo – do ovo, isto é, que vê o ovo como núcleo vital da existência.

A sugestão do *O* como olho foi desenvolvida, sobretudo, no primeiro poema do ciclo do ovo, quando se registrou visualmente a possibilidade de permuta entre os fonemas /LH/ e /V/, em que ambos sugeriam o nariz que separava os olhos, ou ainda os óculos.

O
O) LH (O
O
V
O

Nariz que, na versão integralmente concretista do poema, é sugerido pelo grafema *V*, negritado.

OOOOOOOOOVVOOOOOOOOO

Tudo isso, entretanto, é percebido imagetivamente justo no momento em que o olho humano descobre a palavra *OVO* inserida no meio do texto, graças, em parte, à introdução do grafema *V*, negritado, em seu centro, o que justifica, também, ser este *V*, pelo modo de o poeta grafá-lo destacadamente, o *novo vê do ovo*.

Este *Um olho novo vê do ovo* de composição puramente concretista⁷⁸, ao ser publicado na obra *Caminho de Marahu*, no ano de 1983, é o último do ciclo e da produção de Max Martins, pois o poeta não mais retornará ao assunto.

Ele é uma obra sintética em um duplo sentido: primeiro, no aspecto formal, de vez que foi escrito com uma única unidade lexical; segundo, porque sua informação imagética retoma, sintetizando, as ideias dos poemas anteriores do ciclo, a saber: o aspecto de centralidade do ovo, sua íntima correspondência com olho, que implica a noção de inter-relação entre sujeito (o homem) e objeto, (o ovo) e a simbolização da origem em uma perspectiva fenomenológica,

⁷⁸ Vejamos, para melhor esclarecer essa noção de concretismo, em sua fase mais radical, dois itens do Manifesto Concretista:

- contra a organização sintática perspectiva, onde as palavras vem sentar-se como “cadáveres em banquete”, a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem regressão, o cerne da experiência humana poetizável.

- mallarmé (*un coup de dés* – 1897), joyce (*finnegans wake*), pound (*cantos*-ideograma), cummings, e, num segundo plano, apollinaire (*calligrammes*) e as tentativas experimentais futuristas-dadaístas estão na raiz do novo procedimento poético que tende a impor-se à organização convencional **cuja unidade formal é o verso (livre inclusive)** (grifo nosso). (CAMPOS, Haroldo, Campos Augusto, PIGNATARI, 1987, p. 50)

por isso mesmo capaz indicar que ela, a origem, se resume a isso que o olho vê, ou que deixa a consciência entrever. Dito de outro modo: que a origem é um núcleo agregador dos atributos da coisa que dizem fenomenologicamente o que ela é.

Nunes (2009) faz uma leitura bastante similar à nossa quanto ao aspecto caracterizador do trabalho do poeta quando se refere ao jogo constante entre os substantivos olho e ovo no interior dos poemas que analisamos.

(...) Max convida à leitura como um ato de ascese dos sentidos; em vez de multiplicar as palavras, reduz o texto à convergência das duas que lhe servem de tema. Porém é preciso grafar a forma do que se contempla; e ainda dizer o que significam os dois V entrelaçados (“Um olho novo vê do ovo”). O poeta pode sair de si na palavra identificadora, mas não sai da palavra; ao contrário do místico que só entra na linguagem para contar-nos sua já decorrida experiência inverbalizável. Contempla quem lê. O simulador ou fingidor que escreve está envolvido no livre jogo poético de que *ovo* e *olho* são peças permutáveis numa partida em que se arrisca o êxito ou o fracasso do poema em via de realização. O lance de “Um Olho novo vê do ovo”, bem como de seu homólogo “Poemovo” é a pergunta que guia a demão do jogador: Como pode ser gerado na página um objeto verbal novo, ao mesmo tempo legível e visualizável.

Poderá ter sido essa, parece-me, a indagação correspondente à terceira crise, surgida entre H'ERA e O OVO FILOSÓFICO, e de que os poemas deste livro trazem a resposta problemática. (NUNES, 2009, p. 351)

Em sua leitura, a inflexão do sentido geral dos versos recai sobre o fazer poético, e a questão central do poema passa ser o ato poético, o que tem suporte em diversas passagens dos dois poemas do ciclo do ovo aos quais se refere.

Nessa leitura, a questão da origem relacionada ao ovo passa a ser apenas um assunto dentre outros possíveis, a partir do qual o poeta se arrisca a criar um objeto estético de linguagem novo, poético, que pode falhar, ou vingar.

Nunes (2009) ainda nos diz que o poeta está, neste momento de seu percurso criador, testando recursos com os quais visa descobrir novos modos de elaborar o poema por sentir-se insatisfeito com aqueles experimentados em obras anteriores, e isso se encaixa no esquema geral de sua instigante análise crítica que entende ser a trajetória criativa de Max Martins, entre outras coisas, uma sequência de crises relativas a seu processo criativo, situando os poemas do *ciclo do ovo* como o momento “... correspondente à terceira crise...” (2009, p. 351).

A diferença, não oposição, entre nossa análise e a de Nunes (2009) nas escolhas de categorias para elaborar explicações e formular conclusões, deriva da diferença de enfoques e de objetivos.

Ele não está interessado em descrever os elementos de poeticidade passo a passo para explicar como o estilo poético é construído, mas em formular hipóteses sobre a motivação dessa construção, em explicar o que leva o poeta a alterar o rumo de composição praticado anteriormente e, até mesmo, de opinar sobre a solução obtida pelo poeta, e vez que a considera uma *resposta problemática*.

A pertinência desse interesse somente poderá ser apreciada na sua inteireza, na sua riqueza argumentativa e explicativa, se lermos o ensaio do crítico na sua totalidade, de vez que ele dará à sua análise uma dimensão filosófica quando incorporar, às suas reflexões, as relações de Max Martins com a sabedoria oriental cujo aparecimento, já na parte final da carreira do poeta, irá, segundo o crítico, introduzir mudanças formais e de uso da linguagem em sua poesia.

Quando Nunes (2009) afirma, sobre o modo de o poeta utilizar as unidades lexicais *olho* e *ovo*, que: “(...) Max convida à leitura como um ato de ascese dos sentidos; em vez de multiplicar as palavras, reduz o texto à convergência das duas que lhe servem de tema.”, já sugere esse modo de abordar o assunto, pois que se refere ao convite do poeta para ler seus versos *como um ato de ascese dos sentidos*. (2009, p. 351)

Antes de iniciar o último capítulo, todavia, vejamos uma característica importante da relação da obra de Max Martins com a filosofia, que é seu interesse por alguns aspectos do pensamento oriental.

Convém não esquecer que estamos considerando a sabedoria oriental como um discurso filosófico pertinente ao campo da razão prática, ou da moral, segundo a classificação kantiana, que divide o conhecimento em três tipos de manifestações: a crítica pura, relativa ao conhecimento científico, a crítica prática, relativa ao conhecimento moral, e a crítica do juízo, referente ao conhecimento proporcionado pelo discurso artístico.

Nunes (2009) foi o primeiro analista do poeta a chamar nossa atenção para este fato, pelo menos de um modo organicamente estruturado. Ele vê nessa relação uma maneira de o *camaleon poet* superar o pessimismo de sua produção precedente, que ele situa nos poemas escritos anteriormente à obra *Para ter onde ir*, lançada em 1992.

Associando a nova fase oriental, que ele considera ter sido gestada no que chamou de *terceira crise do poeta* (NUNES, 2009, p. 51), ao componente erótico dos seus versos e às próprias mudanças formais no modo de escrevê-los, ele diz: “O pensamento oriental com que o autor se familiariza nessa fase e que reforçaria a sua interpretação mística da sexualidade, também favoreceu, pelo ideal da contemplatividade, uma atitude atenta à fisionomia das palavras, ao “desenho” dos significantes.” (2009, p.351)

Nosso interesse pelos poemas “orientais”, nas reflexões que seguem, entretanto, recairá fundamentalmente na “...atitude atenta à fisionomia das palavras, ao ‘desenho’ dos significantes.” (NUNES, 2009, p. 351) demonstrada pelo poeta, e entenderemos seu interesse pela sabedoria oriental como o resultado de uma busca interior para a solução do problema do sentido do ser a que a fenomenologia lhe respondeu de um modo certamente insatisfatório. Ressaltando, mais uma vez, que o nosso assunto não são as ideias filosóficas em si, ou a explicação de como elas resultaram em suas experiências formais, mas em descrever os recursos de poeticidade que produzem o estilo poético dos versos.

Há poemas cujos títulos já são reveladores dessa aproximação com o Oriente pelas escolhas lexicais dos títulos como *Haikai*, *A Tê-chan*, já analisado, *A Shan-hui*, *A Hakuin*, *A um poeta japonês*, *Meditação para Bashô*, *Ayesha* (a favorita de Maomé), *Maithuna*, *Um jardim zen* e *O iogue do vale*.

Outros se revelam marcados por essa tendência na escolha lexical dos versos como *Mútuo contínuo*, feito apenas com as palavras *nirvana* e *samsara*, que será analisado no último capítulo, e ainda há outros em que nenhuma unidade lexical sugere isso, mas as reflexões relativas ao tema permitem associá-los à sabedoria oriental, como *Saúde e inocência*, por exemplo.

Vamos apresentar a análise de apenas três dos poemas listados, mas com eles teremos uma visão seguramente apropriada dessa variante do eixo catalisador que agora nos ocupa.

O poema *Maithuna* foi publicado originalmente em 1980, na obra *O risco subscrito*.

Maithuna

In
 terno abraço
 teia
 aqui ali
EU/TU
 em toda a parte
 e além
 (do que oval adere amante)
 trans
 parentes
 SomoS
 eSSe
 oceânico oceúnico

e anti-feérico
 S
 OM
 de ser esquecer
 de ser

(MARTINS, 2016, p. 59)

O poema parece nos falar de um abraço suave, brando, *terno* em que estão dentro (*In*), o *EU* e o *TU*. O fato de o abraço ser interno pode estar dizendo que ele é profundo, interior. O abraço é também um fenômeno *universal* e atemporal: *aqui, ali e além*. Ele é uma *teia*, que liga, une, portanto, o *EU* e o *TU*.

A ideia de aderência entre os amantes, que os confundirá, como se ambos fossem um único ovo, um único princípio gerador vital, e que será desenvolvida nas demais estrofes, está sugerida no verso envolvido pelos parênteses, que produzem a imagem visual do abraço:

(do que oval adere amante)

A palavra *oval*, que auxilia na caracterização do *amante* neste verso (*do que oval adere amante*), parece sugerida no formato *oval* que os versos criam entre *In* e *além*, lembrando a imagem do *ovo*, como elemento nuclear do sentido do *ser*, envolvido por um círculo de palavras, nos versos do ciclo do ovo, e exemplificam a observação de Nunes (2009) de que nesta fase oriental de sua obra, o poeta demonstra “... uma atitude atenta à fisionomia das palavras, ao ‘desenho’ dos significantes.” (NUNES, 2009, p. 351)

Os dois amantes, pela união, tornam-se *trans*, ou seja, ganham transparência, pode-se ver, através deles, sua identidade (parentes-parentesco), e dão visibilidade à ideia de que a fusão dos sexos resulta na unidade do ser: homem e mulher são faces da mesma substância, não seres diversos, mas uma duplicação do mesmo ser.

Os amantes que são inúmeros (oceânicos), e existem de forma duplicada (homem e mulher), são únicos quando estão dentro do abraço, mas esse entrelaçamento é *antifeérico*, é uma posse calma, tranquila do ser, pois o resultado, nestes abraços, em que ambos se fundem, se processa também o esquecimento de ser.

A construção de sentidos novos, o mecanismo de poeticidade, que desvia nossa percepção para o potencial composicional da linguagem, é produzida no poema, mais uma vez, como habitualmente ocorre na obra de Max Martins, pela segmentação das unidades lexicais, o que permite à palavra *In - terno*, significar, ao ser seccionada, ao mesmo tempo: *dentro, interior(In)*, e *suave, carinhoso (terno)*, e ao adjetivo *transparentes* significar *tornar-se visível, através de e próximos*, isto é, *trans* e *parentes*.

O neologismo *oceúnico* sugere a multidão, o oceano que se unifica, a fusão dos seres em um só, ou ainda que os amantes, o Eu/TU pertencem a uma mesma natureza original, que volta a existir na fusão dos sexos.

A troca de fonemas /ã/ por /u/, na realização deste neologismo, pode ter surgido por uma sugestão da *paronomásia*, pois com a troca o poeta cria e aproxima duas palavras de sonoridade similar (oceânico / oceúnico), mas, o neologismo pode também ter sido criado pelo processo da FUVÉ, pois é plausível supor, e o contexto temático o autoriza, que a noção de multiplicidade (oceânico) dos seres e a fusão dos seres (oceúnico), tenha sugerido ao poeta unir as bases (oceânico + único), retirando três sílabas da primeira delas (â- ni - co) para depois fundir o restante (oce) com a base íntegra (único). De toda forma, mais importante que as duas possibilidades de criação do neologismo é o achado estético que sintetiza nele a ideia central de *Maithuna*, integrando a nova palavra criada ao tema dos versos e, assim, reforçando o efeito poético geral do poema.

A partir do verso SomoS, o poema torna-se intensamente melopeico, por causa das aliterações produzidas pelos fonemas fricativos /s/ presentes em quase todas as palavras e ainda evidenciados pelo uso em caixa alta em quatro momentos: SomoS/ eSSe / S / OM. A impressão de sono e de quietude, de brisa suave que o fonema repetido sugere, intensifica a sensação do ser que se esquece de ser, no ato do abraço.

Não precisaríamos de mais para associá-lo à sabedoria oriental, todavia vale a pena ainda saber que o esquecimento do *ser* aqui produzido não pela meditação, como prescreve mais precisamente o budismo, mas pela fusão amorosa, sexual dos seres, derivado da tradição tântrica – *Tantra*, é o conjunto das obras de sabedoria oriental que inclui o budismo - é justamente o que afirma o *Maithuna*.

Essa união, praticada pelos deuses Shiva – homem e Shakti –mulher, simbolizando os opostos que se unem na prática amorosa, permite a fusão dos amantes em um único ser e os remete a compartilhar a experiência da *consciência cósmica*.

Isso explica também os fonemas /S/ em caixa alta e o seccionamento do substantivo SOM, em S de Shiva e Shati e OM, que é um mantra, e significa som primordial do universo, princípio, meio e fim.

O *iogue do vale*, a seguir transcrito, foi publicado originalmente em 1992, e pertence à obra *Para ter onde ir*.

O iogue do vale

Lado a lado as duas
montanhas repousam

Repousa o riacho

Imóvel a grande mandíbula
Tua enorme palavra parada no ar

(No vale em silêncio
somente esta ponte
secreta conduz
induz e condiz
ao desejo sutil)

Detido o teu sangue
quieto o quadril
o sagrado teu ósseo teúdo não sentes
Não sentes o teu corpo

Viajas de ti.

(MARTINS, 2016, p. 39)

Este poema faz evocar, pelas referências à viagem e à natureza, os haikais de Matsuo Bashô⁷⁹, poeta japonês citado por Max Martins no título de seu poema *Meditação para Bashô*, na obra *Caminho de Marahu*, lançada em 1983.

No poema *O iogue do vale*, o poeta descreve um vale e alguns aspectos interiores e exteriores de um iogue que nele se encontra.

A primeira e a segunda estrofe descrevem o vale. As formas verbais *repousam* e *repousa* que se referem às ações das cadeias paralelas de montanhas e do riacho, respectivamente, criam uma atmosfera de quietude, já insinuando um espaço apropriado para a meditação. A descrição segue o modelo dos haikais, ou seja, ela é simples e direta.

⁷⁹ Matsuo Bashô é um poeta japonês nascido em 1644 e falecido em 1694. Em 1689, ele realizou uma viagem da qual resultou uma espécie de diário contendo uma narrativa e vários haicais que estão associados às situações que vivenciou durante o percurso do trajeto. Eles se encontram em um livro denominado *Oku no hosomichi*, traduzido em português como *Trilhas longínquas de Oku*, do qual transcrevemos, em japonês, com grafia ocidental, e português, o seguinte haikai.

Shizukasa ya
Iwa ni shimiiru
Semi no koe

Quanta quietude...
o canto da cigarra
as rochas absorvem.

(BASHÔ, 2016, p.99)

A terceira estrofe prossegue a descrição do ambiente, mas acrescenta também o iogue anunciado no título, e fala de sua relação com a palavra.

O modo de uso da linguagem torna-se metafórico e tende para alogicidade, valendo-se de uma similitude mais típica da poesia moderna: o vale converte-se em uma grande mandíbula capaz de enunciar uma enorme palavra parada no ar. A imagem da mandíbula parece ser sugerida pelas duas encostas paralelas do vale, uma grande boca no fundo do qual o poeta caminha – como outrora caminhou o poeta Bashô - que vê, acima dele e pelos lados, sua *enorme palavra parada no ar*.

Talvez o desejo de eliminar o vale, ou seja, o mundo circundante, que é o objetivo da meditação do iogue, seja o *desejo sutil* de que fala a quarta estrofe.

(No vale em silêncio
somente esta ponte
secreta conduz
induz e condiz
ao desejo sutil)

Dito de outro modo, o iogue deseja desfazer a *ponte*, ou seja, a *palavra*, que, entretanto, permitiu ao poeta, por similaridade, estabelecer a ligação entre o vale real e a boca gigantesca em que os versos o transformam.

Essa *ponte*, que a palavra permite ao poeta construir a *metáfora*, ao iogue *condiz*, *induz*, *conduz* ao desejo *sutil* de eliminá-la, ou seja, é o elemento, o suporte a ser anulado para subtrair o conteúdo do pensamento que liga o *ser* ao mundo exterior, ao vale, e, assim, no mundo esvaziado do sentido que a palavra lhe confere, o *ser* fundir-se ao nada, tornar-se *não ser*.

Curiosamente, o iogue que mata justo a palavra, fornece ao poeta a possibilidade do exercício da poeticidade, o que retira o poeta da esfera do praticante das prescrições da sabedoria oriental para situá-lo na esfera que lhe é própria: um criador de poesia.

O problema deste iogue que aqui se mistura ao problema do poeta, exemplifica bem a separação entre o poeta e o místico feita por Nunes (2009, p. 351), confirmando o acerto de sua análise.

A última estrofe volta a falar do *ioque*, referindo-se ao seu estado de rigorosa *quietude*, de meditação, que lhe permite viajar para fora de si, ou seja, superar os limites do corpo físico e assim atingir o estado do *não-ser*, ou o estágio do *nirvana*.

Detido o teu sangue
 quieto o quadril
 o sagrado teu ósseo teúdo não sentes
 Não sentes o teu corpo
 Viajas de ti

Detido, quieto, não sentes, são unidades lexicais que expressam o estado do corpo próprio a quem medita, mas que também reforçam a presença do poeta na composição da musicalidade do conjunto pelo uso da repetição dos fonemas /t/-/d/, /q/ e /s/, a confirmar que, para Max Martins, sendo ele um poeta, a sabedoria oriental é, sobretudo, um pretexto para produzir o estilo poético.

Para fechar este capítulo convém analisar o poema *Saúde e Inocência*, pela razão que ele oferece um aspecto interessante a ser examinado nessa relação do poeta com a sabedoria oriental que reforça a tese de ela ter se constituído não propriamente em uma adesão pura e simples aos ensinamentos de seus conteúdos, mas, sobretudo, em uma problematização incorporada esteticamente, imagetivamente à sua obra, como aliás, repita-se, já se verifica na análise de Nunes (2009, p. 351) quando estabelece, repitamos, a diferença entre o poeta e o místico.

Saúde e inocência

Escreve semente sem que te importe o fruto
 Não tomes remédios se a doença não é tua
 Sem culpa conduz esta vaca que achaste no caminho

O Inesperado
 Abençoará tuas fezes

(MARTINS, 2016, p.15)

Começamos a análise pela sugestão do próprio texto de que estamos diante de um *aconselhamento*, daquele tipo de conjunto de diretrizes morais que os provérbios contêm e de que a tradição da sabedoria oriental é extraordinariamente rica. Isso está bem claro porque a função conativa é evidente: há alguém que aconselha um *tu*, determinado pelas formas verbais no modo imperativo: *escreve, tomes, conduz*.

Se fizermos assim, descobriremos que o poema pode ser dividido em dois momentos entrelaçados numa relação de causa e efeito: o momento dos três conselhos e o momento da consequência, ou da sanção derivada do fato de segui-los, que se espera positiva, como é plausível esperar-se após se pôr em prática o que foi aconselhado.

O poema é composto de quatro frases, organizadas parataticamente, sendo a última seccionada em dois versos pelo mecanismo do enjambement, do que resulta termos cinco versos.

O primeiro verso, não obstante a inusitada substituição da unidade lexical *somente* pelo unidade *semente*, de que trataremos adiante, aconselha, provavelmente, a escrever sem a intenção de colher vantagens: *Escreve semente sem que te importe o fruto*.

O verso seguinte incita a não tomar para si os problemas alheios: *Não tomes remédios se a doença não é tua*.

O terceiro verso exorta a sempre tomar posse do que o destino oferece, eliminando o controle da consciência moral: *Sem culpa conduz esta vaca que achaste no caminho*.

O segundo momento é o da consequência de seguir os conselhos. Nos dois últimos versos que o compõem, o aconselhado é informado de que, se os seguir, terá suas fezes abençoadas pelo Inesperado: *O Inesperado/abençoará tuas fezes*.

Conclusão surpreendente, que, explicada em conexão com o primeiro momento, nos permitirá entender o esquema composicional do poema, e então passarmos a explicar sua composição, que nos permitirá desvendar os componentes formadores da experiência estética proporcionada pelos elementos concretos de poeticidade utilizados pelo poeta.

Convém sempre lembrar que o interesse da tese é explicar o processo de construção do estilo poético proporcionada pelos recursos de poeticidade e não a análise pura e simples do conteúdo filosófico dos poemas.

Tentemos explicar esse processo.

O uso das formas verbais no imperativo *escreve*, *não tomes*, *conduz*, indicam com clareza o desejo de o poeta envolver o leitor afetivamente com o texto.

É impossível não deixarmos de sentir que estamos sendo orientados, aconselhados. Impossível não imaginarmos um religioso, um monge que nos guia, e tudo isso nos remete a uma atmosfera de seriedade cuja subversão vai ser produzida justamente pelo contraste entre essa atmosfera e o resultado de seguir os conselhos, permitindo que entendamos o modo como a surpresa foi composta pelo contraste.

Além de ser por sua formatação em versos, por seu ritmo, sugerindo pausas menores entre os três primeiros e maior entre eles e os dois últimos, para que o efeito de surpresa mais se acentue, que este poema evidencia sua composição estética, ele a evidencia, também, por conta do paradoxo que lhe serve de base, fazendo com que sintamos a presença de um processo de construção intencional, fruído até mais do que qualquer sentido que pudermos extrair do texto.

O paradoxo intencionalmente pretendido e produzido pelo poeta é, assim, um elemento concreto da poeticidade e o efeito contemplativo que disso resulta é o efeito poético, é o estilo poético.

Se seguir conselhos resulta em ter as fezes abençoadas, pode-se concluir disso que os conselhos são ridículos, ou são inúteis, porém menos do que um envolvimento com a tristeza de sabermos que a existência não faz sentido, provável tema do texto poético, já que seguir os aconselhamentos resulta num completo absurdo, somos dominados pela magia do estranhamento provocado pela construção do que está sendo dito. Fica-nos, sobretudo, ao fim do percurso dos versos, uma sensação desconcertante.

Quem escreveu isso não foi um moralista, foi um poeta: o modo de escrever o revela; modo que evidencia o uso informacional incomum das unidades lexicais, de que nos apropriamos no momento exato em que relacionamos sintaticamente as primeiras três frases dos três primeiros versos com as duas últimas.

Estamos dentro de um jogo, armado intencionalmente, pelo qual transitamos também pelo prazer de transitar, e isso nos encanta.

O problema da absurdidade de seguir conselhos é trágico, mas a sua tragédia é elidida pela comicidade obtida com o uso do paradoxo resultante da relação entre o sentido dos três conselhos e da consequência em segui-los.

Contra toda a lógica tradicional dos aconselhamentos somos surpreendidos por uma sanção punitiva ao seguir a sabedoria da divindade (o *Inesperado*). A construção composicional centrada no paradoxo se impõe por uma sensação estética. Não conseguimos ficar indignados.

Há um impulso para rir, tal a desproporção entre as regras a ser seguidas e a recompensa que se oferece a quem segui-las. Há uma sensação de logro, não de uma certeza lógica, produzida pela noção de que a existência se diverte com os seres humanos, ou que o poeta parece zombar de nós, ou mesmo Deus, afinal, o *Inesperado*, grafado com inicial maiúscula no quarto verso, assume um *status* simbólico, passa ser uma entidade, não é apenas o inesperado que conhecemos da linguagem cotidiana, é uma divindade que a unidade lexical *abençoar* nos induz a situar na esfera do cristianismo e que, contra todas as evidências, *abençoa... as nossas fezes*.

O tema do poema parece ser também associável à noção do malogro das certezas juvenis. Essa noção poderá ser obtida pelo movimento hermenêutico, ou pelo jogo lúdico, que o leitor pode fazer, entre o teor simbólico do título e o teor paradoxal obtido pela relação entre

os dois momentos do poema. A fruição da montagem deste jogo entre as partes constitutivas do texto (título e versos) é também um elemento concreto de poeticidade.

As unidades lexicais que compõem o título, a saber, *saúde e inocência* podem ser associadas ao sentido da inexperiência da *juventude* pela razão de que há uma conexão absolutamente natural entre o campo semântico das duas palavras: juventude (saúde), inexperiência (inocência). Na juventude somos inexperientes.

Estabelecida essa primeira relação, poderemos deduzir, analisando a metáfora, (a juventude é inocência e saúde) e o paradoxo (obtido pela relação entre as partes do poema) que os bons conselhos da sabedoria conduzem a um beco sem saída, ao vazio que a existência é, e que, quando jovens, pensamos não ser. Por outras palavras, nossas convicções juvenis são ludibriadas pela vida.

Desenvolvendo ainda essas ideias, poderemos acrescentar como elementos do tema que, a dada altura de nossas vidas, descobrimos inesperadamente, o fato de Deus, o destino, ou algo similar, não ter atendido às esperanças, ou às certezas da época da *saúde* e da *inocência* (da juventude), pois que respeitar os conselhos não serviu para dignificar o ser humano, mas os seus excrementos.

Este abençoar das fezes que é impossível traduzir com precisão, pode ser ainda outras coisas, de vez que pertence ao terreno das consequências da poeticidade, mas nada que ele possa sugerir parece positivo, isso o sabemos, e esse algo parece envolver, democraticamente, o próprio poeta, de vez que desde o primeiro verso ele já nos previne não valer a pena escrever para atingir algum objetivo: “Escreve semente sem que te importe o fruto”.

A troca do fonema /ó/ pelo fonema /ê/, que transforma *somente* em *semente*, é um achado metafórico, em sentido amplo, inusitadamente belo pela ambiguidade, - para usar a expressão de Borges (2005) ao comentar o soneto de Quevedo - introduzida no verso pela palavra *semente*.

Essa palavra mantém seu sentido de fenômeno seminal, ao mesmo tempo que indica os limites a que se deve ater quem escreve (versos), ao evocar o sentido restritivo do advérbio *somente*, que é a palavra original dos provérbios relativos aos atos em que se pratica o bem. Há aqui, também, uma paranomásia, por sugestão, muito incomum, (*semente / somente*) apenas possível de ser utilizada no gênero discursivo em que a palavra substituta, por convenção, se aparta daquele sentido que o discurso cotidiano atribui a ela e com que opera a *dialogicidade interna do discurso*, de que fala Bakhtin (2015).

Ela parece ser sugerida em parte pela noção, também proverbial, de que devemos fazer o bem pelo valor do próprio bem e não da pessoa a quem o fazemos, ou visando algum tipo de

promoção pessoal, que se mistura aqui com outra noção muito comum que é a de associar nossos atos ao fruto que as árvores gratuitamente nos oferecem.

Os atos realizados na prática do bem, dos provérbios originais, são substituídos, no verso de Max, pelo ato de *escrever*, fazendo com que se possa ler a frase como um aconselhamento aos aspirantes a poeta. Neste caso, poderemos pensar que os limites do poeta estão sugeridos pelo próprio modo de escrita do verso analisado, a saber, como diz Bakhtin (2015), por sua própria linguagem, sua criatividade, portanto.

O poema também é, não somente neste verso, mas em seu conjunto, do ponto de vista composicional, não apenas uma paródia do gênero provérbio, ocorrendo nele, como acontece quando outro gênero é aproveitado pelo gênero do poema lírico, a conversão de um gênero em outro.

Dito de outro modo, em *Saúde e inocência* não temos mais um provérbio, mas, sim, um poema lírico, sabemos disso pelo teor de surpresa, de novidade resultante do modo com que o gênero do provérbio foi reinventado.

O alogismo do inusitado – não é qualquer deslocamento do padrão da lógica que produz o efeito estético, contemplativo, como aqui – do sentido total do poema, ressignificado pelo paradoxo produzido pela metonímia (uso do produto pelo produtor), isto é, de não ser o praticante dos atos propostos pelas frases de sabedoria o alvo da recompensa, mas suas fezes, põe em evidência, pelo mecanismo da composição, um provérbio completamente descaracterizado de sua dimensão prático-moralizante, ou seja, um provérbio que vai muito além do objetivo de ensinar algo útil, porque o admiramos em sua própria composição: ele é um poema lírico.

Evidentemente que poderemos resgatar a dimensão do provérbio se concluirmos que o ensinamento reside em o poema estar dizendo que os provérbios nada ensinam, mas aí então estaríamos diante do paradoxo de um provérbio que nega a sua própria existência quando invalida sua essência.

Essas ambiguidades de sentido são parte do jogo característico do discurso poético, que põe a forma, a linguagem em evidência, e elas confirmam que o gênero do texto foi alterado de provérbio para poema lírico justamente porque o idioma foi usado nos limites das necessidades linguísticas do poeta, do gênero, da poesia, como diz Bakhtin (2015), e não em sua finalidade comunicativa prática, porque nada se interpôs entre o poeta e sua linguagem.

Insistamos, entretanto, em que chegamos a essas noções sem que elas estejam rigorosamente escritas nos versos. Chegamos a elas jogando com os recursos do poema que nos deslocam para esse jogo em que as palavras dizem outras coisas que normalmente não

dizem. Fica evidente que, para fruir esteticamente o poema, é preciso ir e vir entre elas, deslocarmo-nos entre as partes e o todo. Tudo isso demonstra que a linguagem é usada fora de sua lógica usual, uma vez que, objeto de uma transformação intencional, nos remete para ela mesma. O poema nos diz também, compondo o poema, a poeticidade em sua ação estética.

Por fim, há um aspecto ainda interessante a registrar, afora certamente outros que leitores outros descobrirão: a leitura feita aqui é uma leitura que poderíamos denominar ocidentalizada, isto é, vimos o poema como a construção de uma grande ironia, entretanto é possível conceber uma leitura moralista, totalmente isenta de jocosidade, que talvez a aproxime mais da essência didática do discurso moral dos aforismos e provérbios orientais: a de considerar que o *Inesperado*, no sentido de um ser superior, nos esteja pondo à prova, humilhando nossa soberba, ao reduzir-nos a fezes, de vez que ele abençoa as nossas fezes e não a nós, caso em que as *fezes*, por uma operação metonímica, a coisa possuída pelo possuidor, somos nós.

Essa leitura, entretanto, não invalida a outra, e mesmo que fôssemos adotá-la, ainda assim poderíamos demonstrar que o interesse de Max, como poeta, não estaria nas ideias, mas na poeticidade que é, acima de tudo, o que nos interessa.

Capítulo 5: A modernidade de Max Martins

5.1. Reflexões sobre a poesia moderna

Muitas são as características do estilo poético moderno que Max Martins incorporou à sua escrita poética, uma delas é a tendência à *obscuridade* que Friedrich (1978) detectou ao estudar as tendências da lírica moderna, daremos atenção a esse conceito porque pode ser relacionado a um traço mais amplo da poesia lírica, que é sua tendência a produzir a opacidade do signo, desviando-o de seu uso denotativo.

A afirmação de Friedrich (1978, p.15), originalmente produzida em 1956, que “A lírica moderna do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura” é associada por ele ao afastamento consciente do poeta do tecido social. Se anteriormente ao romantismo, afirma, “... a poesia achava-se no âmbito de ressonância da sociedade...” (FRIEDRICH, 1978, p. 20), ocorreu que: “Em seguida, porém, a poesia veio a colocar-se em oposição a uma sociedade preocupada com a segurança econômica da vida, tornou-se o lamento pela decifração científica do universo...” (FRIEDRICH, 1978, p. 20).

Na obra de Charles Baudelaire, esse lamento assume a forma do registro da existência de uma idealidade vazia, em Stéphane Mallarmé, na forma de referências ao nada dos seres e dos objetos; nos dois casos, isso se confunde com a noção da ausência de Deus e da inexistência de uma substância doada pela divindade para as coisas e os seres, reforçando a produção de uma linguagem poética extremamente obscura. Assim se expressa Friedrich (1978) sobre o modo como Mallarmé se reporta aos objetos em seus poemas:

Todavia, graças a palavra que os nomeia, para a representação eles estão presentes, adquirindo um insólito acréscimo de sentido, pois aquela corrente de tensão incorpora-se a eles. Penetra-os a tal ponto que os objetos simples do nosso mundo vêm colmados de mistério até o seu âmago. E vem substituir todo o real que os circunda. E justamente por não se utilizar de conceitos, mas por imprimir de modo profundo o Ser absoluto, o Nada, nos objetos mais simples, Mallarmé torna-os enigmáticos a nossos olhos e consegue obter o sentido de mistério essencial nas coisas familiares. Eis porque sua poesia é lírica: é canto do mistério com palavras e imagens, cuja percepção faz a alma vibrar, mesmo que esta seja conduzida ao desconhecido. (FRIEDRICH, 1978, p. 97)

O entendimento de Steiger (1997), relativo à obscuridade da poesia, é universal e atemporal, pois está centrado na explicação de que ela é um fenômeno inerente ao gênero lírico. Em suas palavras:

A unidade e coesão do clima lírico são de suma importância num poema, pois o contexto lógico que sempre esperamos de uma manifestação linguística quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza – da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais. (1997, p. 39)

A noção de obscuridade será útil às análises dos poemas deste capítulo, mas como vamos tentar extrair as imagens que elaboram o discurso dos versos, devemos esclarecer que essa noção será utilizada, não para refletir sobre o desejo de o poeta isolar-se do tecido social, mas para referir o desvio da clareza próprio da poesia lírica em geral, um traço do gênero, como o propõe Steiger (1997), que lhe é imanente, e decorre, como diz Bakhtin (2015) da necessidade de o poeta formular sua própria linguagem, com o evidente objetivo de produzir a expressividade estética cujo funcionamento cabe à estilística explicar.

Se abordarmos a questão por este ângulo, a noção de obscuridade será útil e operante para o nosso objetivo e nos permitirá entender, pelo menos, duas noções analíticas básicas para o estudo do modernismo no estilo poético da poesia de Max Martins.

A primeira delas é que, nos limites de sua função lírica, a obscuridade é em si uma forma de comunicação estética; a segunda, decorrente desta, é que o modo de ser da poesia lírica moderna deriva de um processo de renovação imanente à natureza da poesia lírica *tout court*, que ocorreu ao longo de um grande lapso de tempo, e cujo reflexo se faz sentir nos experimentos formais do simbolismo francês que permitiram ao poeta Stéphane Mallarmé construir o célebre poema *Un coup de dés* com base em um esquema textual sintaticamente desarticulado, a exigir do leitor uma participação maior na associação das unidades lexicais para obter não sentidos claros, mas imagens desses sentidos.

Vista sob o ângulo de suas mudanças formais ao longo dos anos, a poesia de Max Martins, se em sua primeira obra *O Estranho* (1952), apresenta-se integrada à estética modernista do verso livre de dicção prosaica e de organização sintática frasal típica do uso comunicativo lógico da língua, na segunda, *Anti-Retrato* (1960), inicia um percurso em que incorporará a essas características a fragmentação sintática já anunciada por Stéphane Mallarmé em *Un coup de dés* e aspectos da técnica do concretismo, produzindo com a mistura desses elementos uma linguagem poética pessoal.

Nunes (2009) localiza, já na primeira obra do poeta, sua inclinação para a fragmentação, usando o conceito não para referir-se à sintaxe da frase, mas à redução dos assuntos dos poemas a incompletos fragmentos, considerando a presença desse modo de escrever o poema nas obras de Max, uma herança das leituras de Drummond.

Ora, pela expressão sintética, marcadamente elíptica, essa lírica breve, de interrompido surto, aparentando incompletude na composição, às vezes de um único verso, como “Nova Friburgo” de Drummond (“Esqueci um ramo de flores no sobretudo”), quase sempre visando a um rápido registro, à maneira de tomada fotográfica, é, comparada ao encadeamento lógico do estilo poético tradicional, uma lírica *fragmentária* – grifo nosso. (NUNES, 2009, p. 341)

Para ele, portanto, fragmentação implica o uso sintético da linguagem, a produção de textos breves, incompletos. Usaremos esse entendimento, mas também iremos considerar a fragmentação da obra de Max Martins como um fenômeno linguístico associável à categoria da coesão da sintaxe frasal, naquele nível em que a coesão, mesmo sendo pouca, não impede o reconhecimento parcial da frase, ou naquele nível em que ela abandona a frase e se realiza no plano imagético mesmo que lance mão de unidades lexicais, ou de elementos gráficos do universo da linguagem, como os sinais diacríticos, por exemplo.

Quanto à categoria concretismo iremos considerá-la, como a definiram seus criadores, uma escrita sintética que nem sempre se vale da *langue*, e que, quando a usa, recorre à frase, preferentemente nominal, dentro de um contexto de sintaxe visual, utilizando os componentes da *langue* (fonemas, unidades lexicais, etc.) de maneira a aproximar o símbolo (signo) do ícone.

Visto por este ângulo, o concretismo poderá ser considerado uma variante do modernismo produtora de um tipo especial de poema lírico fragmentado que se acentuou decisivamente, ganhando visibilidade, a partir das experiências de Stéphane Mallarmé, e a poesia fragmentada de Max Martins, poderá ser considerada, em parte, um aproveitamento das especificidades dos procedimentos de fragmentação concretista.

Em *Anti-Retrato* (1960), essa fragmentação, que já começa a ser produzida no nível da estrutura da frase verbal, é aprofundada em *H'Era* (1971), tornando-se a partir de então um elemento importante do aspecto composicional preferido do poeta.

Nas obras subsequentes, ele a intensifica ao mesmo tempo que a ela incorpora, de modo assistemático, o uso visual da palavra, interessando-se pelo aspecto espacial do texto, produzindo, inclusive, mesmo que em número bastante reduzido, poemas puramente concretistas, ou seja, poemas em que se dá total importância à espacialidade, ou aos aspectos visuais da linguagem, que pertencem à fase mais radical da produção deste movimento.

A fragmentação, considerada ao nível da frase verbal, mais do que os experimentos visuais do concretismo, parece ter sido a preocupação central do poeta em seu percurso de consolidar uma escrita que o satisfizesse. As experiências concretistas, portanto, parecem

surgir na sua obra como uma maneira de testar um processo de fragmentação mista, que, como veremos, ele manterá como formulação textual privilegiada.

Há vários poetas brasileiros que, como Max Martins, em sua trajetória composicional, se aproximaram do concretismo: Manuel Bandeira e Ferreira Gullar, guardadas as diferenças, são exemplos disso.

Manuel Bandeira e Ferreira Gullar, como Max Martins, fizeram poucas experiências concretistas puras. O primeiro jamais usou a técnica da desagregação sintática. O segundo, sim, todavia, afastou-se, por discordâncias estéticas e políticas, do concretismo, passando a praticar apenas procedimentos desagregadores da sintaxe frasal que não resultam na construção espacial, ou visual do texto poético.

Max manteve com o concretismo um diálogo permanente, mas isento de viés ideológico, no sentido político-social do termo, concentrando-se naquilo que ele podia render esteticamente para as suas próprias experiências com a linguagem do poema.

Nosso interesse aqui, entretanto, não recai sobre a sintaxe em si mesma como um dos possíveis campos de estudo da linguagem poética, mas sobre um de seus efeitos, que é pôr em destaque maior as unidades lexicais do poema, e até mesmo o grafema, como recursos de poeticidade.

Em nossa abordagem do estilo poético modernista nos poemas de Max Martins, dialogaremos, algumas vezes, com as análises de Nunes (2009) sobre o percurso formal do poeta, porque sua ótica, ao investigar as causas formais do estilo poético do autor, nos permitirá estabelecer, por associação, não só os limites analíticos do método estilístico, como, também, entender melhor a relação de complementariedade, entre o método estilístico e o do crítico paraense, de matriz filosófica, que associa a linguagem fragmentada do estilo poético do autor também ao campo dos estudos da Ética, no sentido filosófico do termo.

Vale lembrar aqui, a este propósito, a observação de Sterzi (2016, p.23): “A rasura é de fato um gesto fundamental da poesia de Max Martins, do mais estritamente técnico ao mais amplamente, digamos, ético”.

Ele utiliza a palavra rasura, com se vê, também, em sentido equivalente ao de fragmentação sintática que estamos empregando, e corrobora o caráter filosófico geral de grande parte dos estudos da poesia de Max Martins que se sucederam ao de Nunes (2009), sendo por ele, em alguma medida, influenciados.

A análise de Nunes (2009, p. 351) ultrapassa os limites descritivos de apresentar o procedimento criativo do poeta, por exemplo, quando o associa a um objetivo de *ascese*. Isso está evidente quando analisa *Poemovo* e *Um olho novo vê do ovo*, em sua afirmação: “ (...)

Max convida à leitura como um ato de *ascese* – grifo nosso - dos sentidos; em vez de multiplicar as palavras, reduz o texto à convergência das duas que lhe servem de tema”⁸⁰.

Em sua explicação, a palavra *ascese* não se refere ao fenômeno religioso cristão do abandono da *carnalidade* para atingir a perfeição espiritual e assim entrar em consonância com Deus, que é espírito, pelo contrário, sua explicação se refere à *ascese* tal como a entende certa variante da sabedoria oriental, que possui forte componente erótico, mas, ao fim das contas, aponta também para a noção de síntese pela fusão dos corpos no ato sexual em que homem e mulher (elementos contrários) feitos um só, integram-se à dimensão cósmica universal, que é una, como está exposto no poema *Maithuna*, já analisado.

Pode-se ler com bastantes detalhes essa formulação no ensaio de Nunes (2009), publicado originalmente em 1983, mas o seu breve comentário sobre o poema *A Fera*, retirado dele, nos fornecerá uma ideia clara sobre a fonte da *ascese* que ele julga estar na base do caráter fragmentário, no sentido de sintético, da linguagem a que Max Martins chegou após diversas experiências formais.

A Fera

Das cavernas do sono das palavras, dentre
os lábios confortáveis de um poema lido
e já sabido
voltas

para ela – para a terra
maleável e amante. Dela
de novo te aproximas

e de novo a enlaças firme sobre o lago
do diálogo, moldas
novo destino

⁸⁰ Para que se veja como os poetas, em geral, associam suas experiências formais da língua à criação de um objeto de linguagem, em que o jogo das palavras é essencial, é ilustrativo ler a seguinte opinião de Max Martins expressa em uma entrevista concedida ao jornalista Elias Pinto, em 1990, sobre sua trajetória literária: “Uma vez me perguntaram por que eu não escrevia poemas sobre a Amazônia como natural daqui: respondi que a Amazônia é que de um modo qualquer me escrevia. Essa participação não é do conteúdo do poema, mas do como é feito, porque o poema se faz de conteúdo e forma, desse acasalamento, o poema é uma grande cópula entre as palavras. Essa é outra coisa que me interessa do erotismo na poesia, as palavras se casando, a palavra que puxa palavra.” (MARTINS, 2015, p. 64) Claro está que isso não invalida outras explicações. A opinião do poeta não é a certa, é apenas uma opinião defensável, dentre tantas, todavia, a análise estilística do estilo poético praticada aqui parece mais próxima de colaborar com a visão que ele tem da poesia.

Firme penetra e cresce a aproximação conjunta
 e ocupa um centro: A morte, a fera
 da vida
 te lambendo

Para o Eu que desponta nesses versos, em nova metamorfose, caem as “grades” do mundo. A “fera” do desejo não o atormenta e a Arte Erótica abre-lhe o caminho da sabedoria. (Nunes, 2009, p. 354)

A *Arte Erótica* a que Nunes (2009) se refere são os textos do Tantra, da sabedoria oriental, e o ensinamento que resulta deles influencia formalmente a obra do poeta, encaminhando-a para o uso de uma linguagem sintética, depurada, ao mesmo tempo que lhe fornece o fundamento adequado para a compreensão do sentido do ser, de tal modo que o poeta supera a fase do pessimismo existencial anterior.

Agora, depois de lê-lo, fica mais bem situada, também, a compreensão do que estamos afirmando quando dizemos que a análise estilística, tal como a configuramos em nosso recorte, descreve fundamentalmente a forma artística, enquanto a análise de base filosófica busca um sentido ético para o mesmo fenômeno e normalmente associará com ele os elementos filosóficos e formais localizáveis nos poemas. A referência detalhada à construção do estilo poético é secundária na última; a referência ético-filosófica é secundária na primeira, sendo, por conseguinte, complementares.

Para que não incorramos em uma apresentação mutilada do ensaio de Nunes (2009), devemos acrescentar que, em sua abordagem filosófica, ele recorre a descrições da forma, com as quais estamos de total acordo, apenas damos mais importância a ela em nossa tese, o que pode reduzir a diferença de enfoques a uma questão de ênfase.

Considerando, todavia, que o objetivo deste capítulo é a descrição do estilo poético modernista da obra de Max Martins, que entendemos pôr em evidência maior a imagem-palavra, o universo lexical do idioma, em decorrência da fragmentação das frases, o melhor modo de apresentar os recursos de poeticidade que lhe são inerentes é o de buscar seu suporte nas reflexões da semiótica e da psicologia da percepção, o que faremos apoiados em algumas reflexões de Pignatari (2004).

Dito de modo breve, o estilo poético em oposição ao estilo prosaico, segundo Pignatari (2004, p. 67), resulta da transformação do *símbolo* em *ícone*, ou seja, consiste em usar o *símbolo* – tal como o chama Charles Peirce, ou *signo*, tal como o denomina Ferdinand

Saussure – no seu padrão mais paradigmático possível, ou ainda, em projetar o eixo do paradigma sobre o do sintagma, segundo a formulação de Jakobson (1995).

De modo que a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático – que caracteriza na notável visão de Jakobson, a função poética da linguagem – implica, conseqüentemente, a iconização do símbolo, a analogização do digital, a neutralização da hipotaxe pela parataxe, a sincronização da diacronia, a simultaneização da linearidade – enfim a qualitativação da quantidade e a “primeirização” da terceiridade. O percurso oposto vai conduzindo à desdensificação, à descondensação da linguagem – à prosa. (PIGNATARI, 2004, p. 67)

O texto de Pignatari (2004), centrado em conceitos de Peirce, e de Jakobson (1995), ficará mais claro se associarmos sua descrição do estilo poético à noção de arte como intuição desenvolvida na filosofia, que Croce (2001) sintetizou, e foi referendada por Arnheim (2004), na perspectiva da psicologia da percepção, como adiante veremos.

O elemento caracterizador fundamental do objeto artístico, considerado estritamente na esfera da noção da arte, e não da sociologia, ou da psicologia, etc., é o fato de ele ser acessível apenas pela intuição, o que decorre de sua própria natureza de ser, definida pelo gênero a que pertence, como diz Bakhtin (2006), cuja consequência é que ele somente pode ser experimentado, enquanto arte, pelos sentidos (percebido), sem a interferência de nenhum procedimento racional, analítico.

É essa constatação que faz Croce (2001) afirmar ser possível conceituar a arte em geral, na breve frase: *Arte é intuição*. (CROCE, 2001, p. 35)

Por essa mesma razão Pater (2014) afirmara, já no século XIX, que todas as artes aspiram à condição da música na medida em que fruímos as obras puramente musicais sem a possibilidade de estabelecer conexões analíticas entre a melodia e qualquer exposição de ideias, ou a associarmos a objetos descritos e estados emocionais precisos, do que decorre somente ser possível captá-las pela intuição.

Se a melodia que um músico inventa decorre de alguma motivação ideológica, sensorial, ou emocional, essa motivação desaparece sem deixar rastros nas frases musicais. No máximo, as obras puramente musicais imitam sons da natureza, inibem ou exacerbam alguns estados emocionais e sugerem sensações de variados matizes de tristeza ou de alegria.

Apresentado o modo de ser intuitivo da comunicação estética, que se relaciona com aquele algo do objeto artístico que não reside no conceito, no conteúdo, vejamos o que isso tem a ver com a afirmativa de Pignatari (2004) que diz ser a poesia a conversão do símbolo

em ícone ou, em suas palavras, a *iconização do símbolo*, para tanto, comecemos por estabelecer a diferença entre eles.

Peirce⁸¹ diz que, do ponto de vista de sua relação com o objeto, ou referente (os dados da realidade externa), há três tipos de signos:

Ícone – modo de o signo representar o objeto por traços de semelhança ou analogia entre o representante e o objeto representado: imagens (fotos, esculturas figurativas, etc...), o que implica uma relação mais direta entre representante e representado. Fotos, desenhos, esculturas, diagramas, ideogramas e metáforas, por exemplo, são ícones.

Índice – modo de o signo representar o objeto pela consequência dele, o que implica uma relação indireta entre representante e representado. A fumaça, quando passa a significar fogo, é um índice.

Símbolo – modo de o signo representar do objeto por convenção. Trata-se do mesmo tipo de representação que Saussure denomina de signo, o que implica nenhuma relação entre representante e representado, exceto, é claro, no caso das onomatopeias. As palavras, que para nós muito interessam, são símbolos.

Afirmar que a linguagem literária surge quando aproximamos o símbolo do ícone, ou fazemos a iconização do símbolo, significa dizer que o poeta deve transformar o mais possível o modo de ser representativo conceitual do símbolo (palavra) no modo de ser não conceitual do ícone (foto, ideograma), o que ocorre, quando ressaltamos, no símbolo/palavra seu estrato fônico, usando as figuras de harmonia (aliteração, assonância, etc); figuras de repetição lexical e sintagmática (anáfora); figuras de base semântica (antíteses, paradoxos); recursos como o ritmo melódico, a rima; tropos como a metáfora, etc, pois nestes casos suprimimos a relação direta do leitor com o significado (conceito) pondo-o em contato com o universo imagético resultante disso, o que se dá em um plano intuitivo e não conceitual.

Dito de outro modo, quando nos valem desses recursos, entre tantos outros, o texto desvia a atenção do leitor ou para o aspecto sonoro, ou para o aspecto visual da palavra, ou amplia seu campo semântico, tornando-a ambígua e opaca, e neste caso, passamos a ver, a ouvir e a conceber intuitivamente as unidades lexicais, e não a compreendê-las pelas ideias

⁸¹ Referindo-se ao modo de os signos representarem o objeto, para explicar que o *ícone* enquanto signo, ou representação de algo, difere do *índice* e do *símbolo*, Peirce (1983) afirma: “Um *ícone* –grifo meu- puro não traça qualquer distinção entre si e o objeto. Representa o que representa, seja como for, pelo fato de ser como é.” (PEIRCE, 1983, p. 27). Uma foto de um olho, por exemplo, é um tipo de ícone/imagem. Peirce diz isso porque, também, segundo ele, o *índice* é um signo que tem uma relação reativa com o objeto que representa (a fumaça, por exemplo, quando a tomamos como signo, representação do fogo), e o *símbolo* é um signo que não apresenta nenhuma relação reativa, motivada, com o objeto que representa (a palavra elefante, por exemplo, que não tem relação reativa com o ser representado).

que encerram, pelo sentido do seu conteúdo. É deste modo que a palavra se aproxima do ícone e se afasta do símbolo.

Um ícone – uma foto, digamos - nos faz conhecer algo de um modo pré-racional. Uma melodia (sem a letra) , uma tela abstrata, uma letra, como a que representa o artigo O, utilizada para representar um ovo como se fosse um ideograma, por exemplo, nos dizem algo que não captamos pelo raciocínio, e é esse modo de conhecer que denominamos intuitivo.

Os objetos feitos especificamente com a intenção de comunicar algo pela intuição, segundo afirma a linha filosófica que adotamos na tese, são tradicionalmente conhecidos como obras de arte. Esse algo comunicado é o sentido estético contido no objeto fruído e a experiência de fruí-lo denomina-se *experiência estética*.

Disso se conclui que os objetos artísticos, ou estéticos são principalmente as obras de arte. Vale lembrar que estética é uma palavra oriunda do grego que, em seu sentido original, quer dizer sensação, ou seja, algo captado pelos sentidos (visão, audição) que é, como se sabe, um modo de captação intuitivo e não racional.

Ao dizermos *principalmente*, precisamos fazer dois esclarecimentos:

- a) objetos não elaborados com a intenção de serem obras de arte, isto é, aqueles cuja forma composicional não pertence a esse conjunto, podem ser fruídos esteticamente. Alguém pode se portar intuitivamente diante de um fenômeno da natureza ao apreciar o ir e vir das ondas do mar ou, no caso do matemático, diante de uma fórmula algébrica, etc. Nos dois casos, trata-se de valorizar a forma.
- b) as obras de arte, sobretudo no caso da literatura, podem apresentar, amalgamados em seu interior, aspectos outros que não são estéticos, como ideias, problemas filosóficos, etc., mas que nelas vêm submetidos a uma ordenação estética. É o que nos explica Bakhtin quando se refere ao heterodiscurso na obra Dostoiévski, afirmando que os aspectos de uso da língua interessam ao escritor não como conteúdos de corrente uso cotidiano, mas como matéria prima de caráter composicional estético, ao submetê-los à lógica interna do gênero do romance.

Disso tudo, resulta ser possível afirmar, como Croce (2004) o faz, que arte é intuição, que a obra artística é um objeto construído pelo princípio de organização do paradigma Jakobson (1997) projetado sobre o do sintagma, e é, também, como diz Pignatari (2004), o resultado do ato de transpor a linguagem simbólica para a icônica.

Esse é um modo de explicar, pela semiótica, o estilo poético decorrente da fragmentação na obra de Max Martins⁸² e sua inclinação pelos recursos de síntese linguística resultante da apropriação da técnica concretista que dilui sentido lógico dos versos. Versos quase sempre sintaticamente desarticulados que ele passa a fruir em desdobramentos formais capazes de produzir as imagens-palavras, ou imagens-tropos, ou as palavras iconizadas.

Arnheim (2004), diferentemente da explicação filosófica, apresenta o fenômeno da imagem-palavra com base na argumentação psicológica da necessidade de o artista superar uma sensação de desequilíbrio, que, em seu entendimento, é decorrente do desejo de o poeta superar a “tendência mal sã” que dividiu imagem e linguagem, causada pelo monopólio da escrita, resultando em um abuso de informação verbal, a limitar sua absorção, que motiva os escritores a valorizarem a imagem.

Sintetizando essa explicação de causalidade dos procedimentos que levaram os artistas do pensamento a buscar a imagem e os artistas da imagem a buscar o pensamento, diz Arnheim (2004):

Em suma, tanto a linguagem quanto a imagem pictórica necessitavam de uma renovação como meios de expressão formal. Pode-se dizer que os desenvolvimentos estilísticos da arte moderna e da poesia moderna objetivaram exatamente tal renovação. Além disso, as artes visuais precisavam ser enriquecidas por um retorno ao pensamento. Talvez, de uma certa forma, a poesia concreta cumpra estes objetivos. Ela renova a consciência da língua como veículo de expressão visual, e insere padrões visuais no pensamento, expresso por palavras significativas. (ARNHEIM, 2004, p. 96)

Ao que tudo indica, ele valoriza um meio termo entre informação excessiva e informação escassa, que a poesia moderna, e, sobretudo, sua vertente concretista, parece alcançar, relacionando isso à ideia de que esse procedimento devolve ao artista algum tipo de equilíbrio relacionável, também, ao seu psiquismo.

Devemos entender que as mutações formais introduzidas no poema através dos anos, que no século XX resultaram na desagregação da sintaxe frasal e no uso visual da linguagem escrita, se podem ser explicadas com base na sociologia, na psicologia, na história e na filosofia pela ótica da ética, podem ser explicadas também como um processo inerente à arte,

⁸² Há um trecho importante na entrevista de Max Martins ao jornalista Elias Pinto, de 1990, para as ideias que estamos apresentando neste passo, porque ele comenta o caráter fragmentário da sua linguagem poética, no sentido de sintético ou desagregador, com o uso da palavra para produzir imagens: “Acho que se pode fazer poesia com versos longos e com versos economizados. Por exemplo, no meu último poema fiz questão de trabalhar com versos longuíssimos, com a preocupação de *construir imagens* – grifo nosso – diferentes da que eu usava, de buscar uma dicção diferente. Na verdade, não tenho nenhum compromisso. Tem muita coisa em mim da aventura.” (MARTINS, 2015, p. 61)

que é o do uso criativo da forma, obtido quando se expressa algo de um modo imagético, iconizado, intuitivo.

Não se deve, entretanto, considerar esse modo de fazer ou conceber a poesia e o poema, - que tem suas fontes mais expressivas na obra ensaística e artística dos simbolistas franceses, destacadamente em Stéphane Mallarmé, - como o modo principal de se fazer o poema e a poesia em estilo poético modernista como julga equivocadamente Friedrich (1978).

É o que nos diz Berardinelli (2007).

Se excluirmos Paul Valéry, alguns líricos puros de língua espanhola (especialmente Guillén e Salinas), o chamado hermetismo italiano (a partir do segundo livro de Ungaretti), a zona mais diáfana e depurada do surrealismo (de Eluard a Char) e a poética de Benn (sua poesia é bem menos abstrata e fechada em si mesma do que afirma o autor), a maior parte da poesia do século XX entra com dificuldade no esquema de Friedrich – esquema que se baseia principalmente na centralidade de Mallarmé e de seus seguidores. Ao descrever o que considera a “estrutura” profunda e transcendental da lírica moderna, Friedrich dá uma contribuição indireta à teoria da *poésie pure*, elaborada, sobretudo, na esteira do mais prestigioso sucessor de Mallarmé no século XX, isto é, Paul Valéry. Segundo Friedrich, pois o estilo da lírica moderna já está definido no final do século XX. (BERARDINELLI, 2007, p. 19)

De todo modo, mesmo concordando com Berardinelli (2007), sobre o fato de haver muitos modos de fazer poesia moderna, entendemos que esses outros modos são tão importantes dentro do modernismo quanto aquele a que se filia a poesia de Max Martins; e que a *poésie pure* por ele referida, é a *poesia do gênero lírico em sentido estrito*, como diz Bakhtin (2015), que se revela nos momentos em que a palavra é usada como imagem, como tropo. Se esse tipo de poesia aparece intensamente nos poemas modernos, como também o foi no Barroco e simbolismo, e menos intensamente, em outros estilos, nunca deixou de existir, disso tudo resultando que estudar a modernidade da poesia de Max Martins com base no uso da sintaxe fragmentada e da escrita visual, que pode ser entendida como um procedimento de radicalização da fragmentação sintática do discurso verbal, é um fato objetivamente tão sustentável quanto admitir que o estilo poético do modernismo não se resume a isso.

Vale lembrar, antes de começarmos a análise dos poemas que, neste capítulo, estudaremos apenas a modernidade do poeta em sua conexão com o concretismo, alisaremos, assim, seus poucos textos concretistas propriamente ditos, ligados à fase mais radical do movimento, e aqueles em que, ao lado da sintaxe frasal íntegra e da sintaxe frasal fragmentada, ocorrem recursos concretistas, ou que, por algum tipo de artifício podem ser referenciados, mesmo que indiretamente, ao ícone, tal como Peirce (1983) o definiu, e que

devem ser considerados, no geral, como tentativas de o poeta adaptar, com grande liberdade, a técnica do concretismo aos interesses do estilo poético que construiu.

5.2 Análise de poemas concretistas

Max Martins escreveu cinco poemas a rigor concretistas, todos publicados na obra *Caminho de Marahu*, de 1983, dois dos quais: *Um olho novo vê do ovo*, em sua segunda versão integralmente visual, já foi analisado.

Vejamos os outros quatro.

A Edison Ferreira

C'eu

—eco do oco—

C'ego.

(MARTINS, 2015 p. 46)

Não existe neste poema nenhum sintagma verbal, sendo impraticável lê-lo usando a técnica de organizar a frase desarticulada a partir do verbo para definir sua ordem direta. A articulação das unidades lexicais, para duas de suas possíveis leituras, deverá ser buscada de outra maneira.

Uma delas é seguir o percurso do olho, que é praticamente direcionado a fixar-se nos três conjuntos de palavras que o compõem em um movimento descendente, talvez por causa de sua disposição em formato de degraus de uma escada.

Este modo inicial de ver o poema pode variar de leitor para leitor, o importante, entretanto é que, em algum momento, ele se imporá por uma exigência da própria forma com que seus elementos foram distribuídos no espaço gráfico.

Por causa da grande dimensão da fonte gráfica, do reduzido número de unidades lexicais, escolhidas, inclusive, por suas similitudes fônicas, e dessa mesma similitude fônica produzida pelo uso reiterado dos fonemas /c/, /o/, /e/, ou pelo recurso da paronomásia *eco* /

oco, o olhar, logo depois da primeira leitura descendente, também capta o poema de um modo estático, como uma unidade, como um todo, o que nos faz ver as palavras como se vê uma fotografia, assemelhando, assim, o símbolo (signo) ao ícone.

Como muitos poemas concretistas bem realizados, esse se dá ao olho também como uma *gestalt*.

Na sequência de similitudes fônicas das unidades lexicais é fácil reconhecer a justeza da noção de Jakobson (1995) que vê na perspectiva paradigmática da linguagem o mecanismo básico de sua função poética.

Essa reflexão sobre o estrato fônico do poema vale indistintamente para poemas em que as palavras são organizadas pela sintaxe frasal íntegra, pela sintaxe frasal fragmentada e pela sintaxe visual, esta última fundada na desagregação de sintagmas basicamente nominais, ou em combinações de unidades lexicais e grafemas isolados, em uma dimensão icônica.

A seguir, possivelmente atraído pela estranheza do uso da apóstrofe, que secciona as unidades lexicais *Ceu* e *Cego*, nosso olhar, após fazer o percurso diagonal, passa a se deter nelas, para, imediatamente após, ver a secção do meio, percorrendo um trajeto horizontal.

O sinal diacrítico (') provoca uma pausa no percurso. Ele passa a ser, também, um produtor de ritmo. Essa pausa ocorre principalmente pelo destaque dado ao pronome eu / ego em *ceu* e *cego*, porque o formato das duas unidades lexicais, situadas nas extremidades dos versos, nos atrai.

Temos, neste poema, portanto, uma sintaxe espacial, determinada pelos aspectos externos das palavras, em lugar de uma sintaxe frasal, determinada pelas relações entre termos regentes e regidos.

À causa visual e auditiva da ligação diagonal que fazemos entre as palavras das extremidades, - quando nosso olhar possivelmente percorre esse trajeto por ser sugerido pela similitude visual dos grafemas, do sinal diacrítico (apóstrofe), e pela identidade fônica entre *C'eu* e *C'ego* - devemos acrescentar a causa semântica, decorrente da identidade entre *eu* e *ego*, que reforça a sensação de unidade percebida bem antes de entendermos os possíveis sentidos que as palavras certamente têm em sua relação com o tema.

Graficamente exposto, o que explicamos poderia ser assim diagramado:

As unidades lexicais do percurso central, na horizontal, também chamam nossa atenção visual e auditiva por sua similitude.

Diferentemente do outro, entretanto, o segmento do centro apresenta um sintagma nominal, que ganhará uma dimensão semântica importante quando tentarmos relacionar suas palavras com as das extremidades, o que fatalmente seremos tentados a fazer.

— eco do oco —

As unidades lexicais das extremidades em que *eu e ego* estão separados do grafema (C) pelo sinal de apóstrofe, com que o poeta repete o seu recurso de fragmentação lexical preferido, podem também ser lidos como CÉU⁸³ e CEGO que, associados ao sentido das unidades lexicais do centro, produzem alguns possíveis sentidos inter-relacionáveis, como: *céu cego; eco do oco cego; céu, eco do oco*.

Disso procede, numa primeira leitura, a noção pessimista geral, que não se configura clara desde o início da visualização do texto, mas que deriva em grande parte de Céu ser considerado na tradição cristã o paraíso, o lugar de Deus e da bem aventurança, e, por metonímia (a coisa possuída pelo possuidor, ou o continente pelo conteúdo) entendermos que Deus não nos vê (Cego), que nada há para se ver (oco), e que, enfim, nada tem sentido.

A falta de clareza inicial possivelmente tem relação com a ausência da sintaxe frasal, entretanto, aos poucos, as unidades lexicais, pelos sentidos possíveis que decorrem de seu campo semântico e são procedentes dos valores culturais a eles associáveis, vão produzindo uma ideia geral que, - se não fica nítida, o que somente se tornaria talvez possível se as unidades estivessem sintaticamente articuladas em frases verbais, - fica, pelo menos, sugerida.

A ideia geral a que nos referimos é produto também de um acúmulo de informações procedentes da leitura atenta da obra do poeta, porque surge de uma associação das unidades lexicais deste poema com o de vários outros em que reiteradamente Max Martins relaciona *oco* a *vazio* e à *nada*, que, no contexto presente, adjetiva a unidade *céu*.

⁸³Essa unidade lexical fragmentada pode ainda ser lida, quando pronunciada, como o pronome possessivo *seu*, entretanto a apóstrofe (c'eu) induz a visão a localizar nela também um acento agudo que permite lê-la como *céu*. Optamos pela sugestão visual, e não pela fônica. Se entendermos c'eu como pronome, o *vazio* e o *nada* serão atributos do eu, o que se configura como outra possível leitura, adequada à noção da impossibilidade de o ser definir sua identidade, o que, de resto, está em total acordo com o tema da busca da identidade existente na obra de Max Martins.

A leitura que põe em destaque *Eu* e *Ego*, forma portuguesa e latina da mesma palavra, possível de serem lidas pelo seccionamento das palavras *Ceu* e *Cego*, é um processo de criação de palavras por desagregação que permite o *vazio* e o *nada* serem também seus atributos.

A noção completa expressa pelo texto, fornecida por essas duas leituras, tem a possibilidade de ser assim resumida: *o céu e o homem* – acepção derivada de *ego* – *não têm sentido*.

O poema, desta maneira interpretado, parece ser uma variante do tema da *busca do sentido, da identidade* a que os poemas de Max Martins podem, quase sempre, ser associados.

A interpenetração da visualidade e do pensamento neste poema, a que acrescentamos a presença do elemento auditivo, vem confirmar o ponto de vista de Arnheim (2004) quando afirma que o poema concretista “... renova a consciência da língua como veículo de expressão visual, e insere padrões visuais no pensamento, expresso por palavras significativas.” (ARNHEIM, 2004, p.96)

Convém ainda insistir que aquilo que se explica como o sentido de um poema está expresso imagetivamente e que a contemplação disso é a experiência estética, não o conteúdo explicado.

Passemos ao próximo poema.

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, 2015, p.63)

Visualmente o poema sugere uma imbricação circular entre as duas palavras que o compõem: *nirvana* e *samsara*: um começa onde o outro termina, um sucede o outro interminavelmente, em modo contínuo, como já está dito no título do poema.

O primeiro verso do bloco *N i r v a n a s a m s a r a* é igual ao último invertido *s a m s a r a n i r v a n a*, o que reitera a imbricação e o caráter circular da relação entre as palavras.

É possível depreender, também, dessa circularidade, a noção oriental da metempsicose, isto é, de que os seres passam por diversas reencarnações antes de atingir o estado de perfeição. Isso não autoriza a pensar que o poeta defende esse ponto de vista, a leitura de sua obra antes indica que ele extraiu da sabedoria oriental, menos do que regras de vida, sugestões de uso criativo da linguagem, como na estruturação deste poema.

O sentido geral do poema se alcança quando dominamos a significação das suas duas únicas palavras, que Houaiss (2009) assim apresenta:

Samsara

Rubrica: filosofia, religião.

no budismo, série ininterrupta de mutações a que a vida é submetida, espécie de ronda infernal de que o indivíduo só se liberta quando alcança o nirvana

Nirvana

Rubrica: filosofia, religião.

no budismo, extinção definitiva do sofrimento humano alcançada por meio da supressão do desejo e da consciência individual (HOUAISS, 2009)

Este poema, se associado ao anterior, transfere a solução do problema do sentido da existência doado por uma divindade para o das mãos do próprio homem, de vez que no budismo alcança-se o nirvana pelo exercício da meditação, que liberta o ser do samsara. Talvez, por isso mesmo, a unidade lexical nirvana abre e fecha o poema, dizendo por sua posição espacial, visual, possivelmente, que o nirvana, do início ao fim da trajetória existencial humana, é a solução para o samsara.

O próximo poema da série de cinco, em que se percebe a técnica de construção concretista da fase mais radical do movimento, que a seguir analisaremos, é, com *Abracadabra* e *O Olho novo vê do ovo*, um dos mais visuais de todos, e por isso um dos mais sintéticos, sendo um daqueles poemas em que a fragmentação, no sentido que Nunes (2009) emprega o termo, é exemplarmente realizada.

O uso econômico dos elementos da linguagem como forma de expressão estética, para representar, por um tipo de ícone ideogramático, o ato sexual entre homem e mulher, tem a possibilidade ser, neste passo, também, mais um momento de reflexão sobre a origem do ser, em que a economia dos elementos linguísticos pode ser associada àquela noção de ascese fundada na depuração que a sexualidade, na tradição tântrica, afirma existir.

Por causa do tamanho da fonte das letras M e W é impossível não lhes dirigir de imediato o foco do olhar.

É vendo o poema que percebemos ser ele constituído por esses dois grafemas. A imagem nos diz isso. O grafema que funciona normalmente como unidade da palavra escrita, é aqui a representação de outra coisa, um tipo de ícone, sugerindo dois seres humanos e, nos limites do que eles sugerem, em sua mais íntegra unidade, de vez que um é o outro, fato sugerido pelo aspecto visual do formato das letras que demonstra ser uma delas a outra de cabeça para baixo, ou para cima. Bastará um movimento de 180° e um grafema se converterá no outro.

As palavras situadas acima e abaixo deles funcionam como notas explicativas para entendermos algo que os próprios grafemas entrelaçados já dizem. O título *Mahituna* ser-lhe-

ia extremamente apropriado, por sugerir a fusão do masculino e do feminino, correspondendo à unidade do ser da tradição oriental.

Os de cima sugerem a cópula que ocorre entre homem (man) e mulher (woman).

O de baixo, formado pela composição de cópula e letra - escrita em uma variante de *littera*, *ae* do latim, ou em italiano *lettera*, sem um dos grafemas (lê) – dizem e sugerem, por seu entrelaçamento, que a cópula se dá entre as letras M e W.

O poema, entretanto, somente adquire um sentido mais profundo, superando os limites de ícone de registro criativo do ato sexual na medida em que o situamos no conjunto da poesia de Max Martins e passamos a vê-lo como síntese visual de parte do seu questionamento da função de Eros.

Esse entendimento é possível desde que aceitemos a interpretação plausível de que *Eros*, em sua obra, pode ser entendido, também, como força genésica e integradora do ser no cosmos, cujo sentido o poeta não consegue expressar somente com versos discursivos, ampliando, pelo recurso de poeticidade da fragmentação sintática, e neste caso, pelo da sintaxe visual, as possibilidades de a linguagem sugerir esteticamente o fenômeno e, assim, realizar o estilo poético.

Dentre os poemas concretistas, entretanto, o mais sintético de todos é, sem dúvida, *abracadabra*, também publicado em 1983, na obra *Caminho de Marahu*, por ser um poema realizado com um único grafema.

Abracadabra

A A A A A

A A A

A A A

A A A

A

(MARTINS, 2015, p. 52)

Abracadabra é, por isso, também, a realização mais radical⁸⁴ das criações de Max Martins fundada na proposta dos autores concretistas em que o aspecto visual determina integralmente a leitura, aquela que mais se aproxima da noção de ideograma.

No poema *abracadabra*, todas as linhas da pauta são preenchidas pelo grafema A, que ocupa agora o lugar das frases, na mesma disposição formal da linha interrompida do verso tradicional.

Nele, o ritmo é um fenômeno que precisa ser analisado de um modo diferente daquele utilizado para explicar a cadência, ou o andamento melódico dos versos em que tínhamos o apoio da sintaxe frasal, e as palavras que permitirão captar algum sentido, estão antes sugeridas pela disposição e pela cor dos grafemas.

Certamente há um ritmo possível para a apreensão desse objeto de linguagem que deverá levar em conta até mesmo a diferença de cor e de posicionamento dos grafemas A das extremidades, escritos em preto, e do grafema A, em vermelho, do centro do poema, ou seja, o ritmo aqui não estará marcado no objeto de uma maneira sonora, mas sim, de um modo a definir pelo olho, isto é, de maneira visual, entretanto tudo o que fizermos a esse respeito não terá a mesma precisão do verso metrificado, quer isométrico, quer heterométrico, o que obteremos será um ritmo até mesmo diferente do que aquele possível de verificar no verso livre, em que a sintaxe da frase e os elementos lexicais são decisivos.

Esse texto nem é mesmo um objeto verbi-voco-visual, como costumavam dizer os concretistas dos poemas que faziam, mas, ou tão somente visual, ou, no máximo, voco-visual, se pretendermos emitir vocalmente o grafema A.

A relação do grafema A com o título permite uma articulação da qual se deduzirá algum sentido, mas qualquer tentativa de dizer de outro modo o que o poema comunica, e certamente, ele nos diz algo, paráfrase não será, mas um exercício de hermenêutica inabitual.

Por exemplo, considerando que *abracadabra* é a palavra com que o mágico normalmente incita coisas e seres a se transformar, ou surgir, ou desaparecer, não parece descabido dizer que o poeta, por derivação metafórica, dada a essência criativa do seu próprio mister artístico, é esse mágico que transforma velhas palavras em novas.

⁸⁴ É muito importante esclarecer aqui que ao lado de um *concretismo puro*, há também um *concretismo mitigado*. É dele que nos fala Max Martins em uma entrevista a Luiz Pinto, quando diz: “Eles próprios, os concretos, abandonaram aquilo que nós aprendemos a ver e conhecer como poema concreto. Eles foram descobrindo, posteriormente, caminhos para cada um, as ideias que eles expunham eram legítimas, tinham o gérmen de uma universalização, não de uma coisa localizada e datada, abriram outros caminhos para a sua própria poética, principalmente os papas da coisa, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos.” (MARTINS, 2015, p. 68)

Sendo o grafema *A*, a letra inicial do alfabeto, o *alfa* que simboliza em nossa tradição o início de todas as coisas, ela sugere que o poeta faz nascer, pela linguagem, um mundo novo, faz sempre algo começar, iniciar.

Aliás, a própria palavra do título parece também sugestiva dessa noção de que o novo nasce da força criadora que a *língua* oferece por conter o fonema/grafema *A* em todas as suas cinco sílabas.

O fato de a obra ser composta com um grafema, isto é, um elemento cultural diretamente associado à linguagem humana, nos autoriza a pensar que o poema se refere ao surgimento do próprio poema, a criação proporcionada pela obra literária, sendo tudo isso sugerido pelos aspectos visuais do uso do grafema *A* em sua ligação com o título do poema.

O aspecto semântico desse grafema único, neste caso, portanto, decorre, também, da relação dele com o sentido da palavra *abracadabra*.

Vale lembrar que essa associação é construída em parte visualmente, pois dificilmente ela seria obtida apenas pela leitura, em voz alta, do título, seguida de uma pausa, e, na sequência da leitura, em voz alta, dos quinze grafemas-fonemas /A/seguintes que compõem o poema.

Cabe ainda ressaltar outro aspecto visual importante que nada tem a ver com o signo verbal em si, ou com o grafema *A*.

Trata-se do uso da cor vermelha com que o poeta o grafou. Neste caso, a própria cor é consequência de uma metáfora, pois para ela se transferiu o sentido da palavra *centralidade*. A cor é também um signo, ela funciona como um adjetivo do grafema.

Se todos os grafemas *A* fossem pretos, não perceberíamos a noção de *centralidade* do *A*, o que nos permite afirmar, também que o grafema *A* é central porque é vermelho, caso em que a cor, agora, está ela própria, metaforicamente, transmitindo um sentido para o grafema *A*.

Mas não somente a cor, o próprio formato do poema pode ganhar um sentido coerente se analisado do ângulo do tema da origem do poema, ou de sua capacidade de fazer coisas novas surgirem, podendo se constituir, como a *cor*, em um signo.

Visto em seu conjunto, ele parece um chafariz que faz jorrar os *A* para cima, ou uma grande seta apontando para baixo, como se de um ponto em baixo, o *A* da base, algo se originasse.

Por serem *A*, os grafemas restantes que se originam de um *A*, pode-se dizer, antecipando aqui um aspecto filosófico do poema, que nossa única certeza da origem é que ela é um fenômeno fundante que se dá visualmente, como o ovo, e apenas isso.

Essas possibilidades de leitura, como se vê, comprovam a noção de que o *ícone* comunica algo, naquele sentido em que o conteúdo da comunicação é, sobretudo, sensorial.

Queremos dizer, por outras palavras, que quase tudo o que se explicou até aqui foi antes *percebido*, recebido intuitivamente, e é exatamente isso que faz Peirce (1983) considerar o ícone como um tipo de signo associado à primeiridade, isto é, à revelação de um sentido que não é comunicado por conceitos, como já ocorre embrionariamente na secundidade, pela palavra, e de modo mais desenvolvido, quando em frases, na terceiridade.

Apresentamos até este ponto uma tradução da *leitura visual*, em frases lógicas, que não deve ser confundida com a *leitura visual* propriamente dita, que não é feita por frases, por conceitos, mas, sim, percebida, intuída.

Falemos agora mais especificamente do ritmo da linguagem no interior do poema, que expressa, também, sentidos a serem intuídos e, assim sendo, ajuda a produzir o estilo poético.

Nas duas leituras realizadas acima, há dois ritmos: um determinado por um movimento de *contração*, (de cima para baixo), o outro, seu oposto, por um movimento de *expansão*, que pode ser exercitado como um vai – e – vem entre os extremos do poema, com uma pausa em cada movimentação do olhar.

Ao executar o movimento nos dois sentidos, estaremos diante da visão de um ponto que se expande, e de uma expansão que se contrai. Os percursos visuais são, assim, as faces de uma mesma moeda, construindo um roteiro da origem de algo.

Ritmo semelhante se obtém quando o olhar parte do A vermelho central – forçosamente isso será feito em algum momento da contemplação do poema – para as extremidades e vice-versa.

Novamente aí faremos um movimento de dilatação, seguindo a irradiação que vai da origem até o seu limite extremo, isto é, os últimos A pretos, e, em seguida, um movimento de contração, quando no percurso inverso do olhar, retornaremos das extremidades ao centro, ao núcleo irradiador, que é o A vermelho.

As duas leituras implicarão assim um tipo de pulsação permanente, enquanto estivermos contemplando o objeto estético que é o poema, como a nos dizer que a origem está sempre sendo, sempre pulsando.

Insistamos, todavia, que estamos diante de uma criação feita, em certo sentido, a partir dos elementos da *langue*, pois o grafema é um deles, em um aspecto secundário, complementar, certamente, que é o de permitir a visibilidade do substrato sonoro.

Enfatizemos também que o texto não perdeu a formatação das suas origens helênicas – que aqui estamos tomando como referência, podendo haver outras - pois que vemos um objeto

de linguagem produzido pelo uso do grafema-fonema A repetido, apenas ele, em cinco linhas da página de um livro, dispostos na forma de versos. Do ponto de vista da formatação, portanto, trata-se inequivocamente de um poema.

5.3 Análise de poemas com alguma influência concretista

Passemos agora aos poemas em que descortinamos alguma influência das noções concretistas, isto é, aqueles em que a organização sintática da frase, coesa, ou pouco coesa, está associada a alguns recursos de espacialidade, visualidade e iconicidade, usados separada ou concomitantemente.

Começemos por um poema em que o destaque dado às unidades lexicais, associado à fragmentação da frase, produz um ritmo que, para ser explicado, necessita de um suporte dos elementos deduzíveis dos versos do poema.

O ritmo associado inicialmente à oralidade, à melodia das palavras, historicamente datado em suas possíveis causas, não se perdeu na sucessão dos séculos, quando o contato com o poema passou a ser feito por sua leitura individual no texto impresso, nem durante as experiências iniciadas pelos poetas modernistas que o dissociaram da métrica, e nem mesmo durante as experiências dos concretistas, quando então passou a depender também de elementos gráficos e do uso das possibilidades espaciais da página, porque ele é imanente à poesia, como explica Goldstein (2006).

O ritmo aparece também na produção artística do homem. De um modo especial na poesia. Como o ritmo faz parte da vida de qualquer pessoa, sua presença no tecido do poema pode ser facilmente percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte. A poesia tem um caráter de oralidade muito importante: ela é feita para ser falada, recitada. Mesmo que leiamos um poema silenciosamente, percebemos seu lado musical, sonoro, pois nossa audição capta a articulação (modo de pronunciar) das palavras do texto. (GOLDSTEIN, 2006, p. 13)

É importante frisar que Max Martins usa o ritmo na quase totalidade de seus poemas, com outras marcações que não aquelas diretamente associáveis à métrica, demonstrando, com isso, sua adesão ao estilo poético do modernismo, e sempre que o associou à música/sonoridade das palavras, ou à disposição das unidades lexicais no espaço gráfico, ou a outros elementos, o fez por motivos estéticos, de vez que nesses casos, o ritmo sempre desvia o signo de seus aspectos referencial e conceitual.

Comentando o ritmo nessa dupla perspectiva, escreve Goldstein (2006).

O ritmo pode decorrer da métrica, ou seja, do tipo de verso escolhido pelo poeta. Ele pode resultar ainda de uma série de efeitos sonoros ou jogo de repetições. O poema reúne o conjunto de recursos que o poeta escolhe e organiza dentro de seu texto. Cada combinação de recursos acarreta um novo efeito. Por isso cada poema cria um novo ritmo. (GOLDSTEIN, 2006, p.18)

O poema *Voo*, da obra *H'Era*, nos ajudará a entender o tipo de ritmo que não depende das circunstâncias métricas do poema.

Voo

	as pás das asas
lado a lado	
alçam	a paz das asas
al-	
cançam	
cantos	(aspas)

(MARTINS, 2016, p.34)

Uma das sugestões da leitura rítmica deste poema se fundamenta no uso de unidades lexicais e sintagmas fonicamente similares (a paz, as pás, aspas), evidenciando não só o recurso da paronomásia, como, na repetição dos fonemas /a – ã/, o recurso da assonância que, ao chamar a atenção do leitor para as vogais referidas, e similitude das unidades lexicais, induzem a leitura/voz a se fixar na simetria fônica das unidades lexicais que o poeta escolheu, quer ao usá-las integralmente, quer ao seccioná-las como fez em *al – cançam*.

Pela força da assonância, somos naturalmente levados a realçar a intensidade do fonema /a/ na sílaba tônica de cada palavra em que ele é o núcleo sonoro, o que pode determinar o momento de fazer as pausas, criando certa cadência, quer dizer, certo tipo de fluxo melódico.

A separação das palavras e sintagmas em duas colunas, que nos faz ler o poema tanto em uma disposição vertical quanto horizontal, permite a obtenção de ritmos e cadências diferentes.

Expliquemos, para efeito de exemplo, a possibilidade rítmica referente à leitura horizontal.

Lido assim, o poema possui dois blocos de frases contendo o mesmo sujeito oracional.

a) As pás das asas lado a lado alçam a paz das asas.

b) As pás das asas al – cançam cantos (aspas).

As pausas dentro da frase do primeiro bloco terão necessariamente relação com as vogais tônicas /a - ã/, que exigem ser enfatizadas, e com os termos da oração, a saber, o sujeito (as pás das asas), a expressão adjetiva, de valor oracional adjetivo (lado a lado – que estão lado a lado), o verbo transitivo direto (alçam) e o objeto direto (a paz das asas), que devem ser lidos destacadamente, com um pouco mais de tempo de pausa entre um e outro.

Entre os dois blocos a pausa será maior.

No segundo bloco, ocorrerão pausas similares, ou seja, elas servirão tanto para dar destaque à assonância quanto para enfatizar os elementos sintáticos, a saber, o sujeito (as pás das asas), o verbo transitivo direto *al – cançam*, que, seccionado, tem o tríplice sentido de *alcançar*, de *al* – que remete ao pronome (outro, outra), como era entendido no português arcaico – e de *cançam*, que remete à palavra *canção* em uma de suas possíveis grafias medievais - e o objeto direto *cantos (aspas)*.

Se ouvirmos atentamente a leitura do poema, perceberemos que as pausas sintáticas reforçam, acima de tudo, a sonoridade proporcionada pela assonância.

O processo em que o leitor mistura o aspecto rítmico-sintático das frases com os aspectos sonoros e lexicais, por sua evidência causada pela similaridade fonética das unidades lexicais entre si e com sintagmas que, em parte, por paronomásia, lhe são assemelhados (as pás/aspas, paz/pas, al-cançam/alçam, cançam/cantos) é simultâneo ao efeito de fusão semântica que ocorre entre eles. Esses aspectos, em conjunto, propiciam a percepção difusa do sentido geral do poema, acentuando o seu efeito estético.

Em outras palavras, ao lê-lo/ouvi-lo, abandonamos o conteúdo lógico das frases e nos deixamos levar por uma imagem construída pela cadência que vamos articulando harmoniosamente na sucessão em que palavras e fonemas vão surgindo, definindo assim um ritmo independente da métrica, de vez que os versos não são metrificados.

Essa imagem surgida das pausas feitas durante a enunciação dos fonemas, unidades lexicais e sintagmas, parece sugerir o intervalo entre o bater ritmado das asas das aves durante o voo, enquanto o voar das aves, ou o bater das asas, se confunde, com o próprio poema/canto, como indica a metáfora que diz: *as pás das asas* e *a paz das asas al-cançam cantos*, ou seja, o voo, ou o bater das asas são poemas, porque a finalidade do *voo* é *alcançar os cantos*, transformar-se em outros (*al*) *cantos*.

Esse modo de produzir o ritmo em *Voo*, que pode ser depreendido, portanto, de uma combinação de elementos semânticos e sonoros das unidades lexicais e sintagmas, e não da métrica, será uma forma constante de Max Martins realizar a função rítmica inerente à poesia,

ritmo praticado na modernidade, em que incluímos o simbolismo francês, que lhe permitirá, insistamos, desenvolver a função estética de desviar a leitura, ou a declamação, do conteúdo em si, para a forma, para a composição.

O ritmo do verso é um elemento tão fortemente associado ao gênero lírico, se bem que não seja exclusividade dele, tão importante para a criação do modo monológico de se produzir poesia com a língua, que Bakhtin (2015), - considerando-o um elemento que afasta a língua de sua finalidade dialógica, tal como é usada no gênero do romance, - diz sobre ele:

O próprio ritmo dos gêneros poéticos não favorece a uma estratificação minimamente importante da linguagem. Ao criar uma comunhão imediata de cada elemento do sistema acentual no todo (passando pelas unidades rítmicas imediatas) o ritmo mata no embrião os universos e indivíduos sócio discursivos potencialmente alicerçados no discurso: em todo o caso o ritmo lhes impõe determinados limites, não lhes permite desdobrar-se, materializar-se. O ritmo fortalece ainda mais e ajusta a unidade e o fechamento da superfície do estilo poético e da língua comum que postula esse estilo (Bakhtin, 2015, p. 74).

Todos os teóricos que estamos compulsando para fundamentar nossa análise têm sobre o ritmo o mesmo entendimento. Jakobson (2006), que é mais lembrado nos estudos literários pela ideia de a função poética da linguagem repousar na projeção do eixo do paradigma sobre o do sintagma, evidencia seu alcance estético, situando também nele a existência do estilo poético. Na introdução do ensaio sobre Vladímir Maiakóvsky, publicado em 1931, ao queixar-se de que, tendo o poeta cometido o suicídio há pouco tempo, o tema dominante nos ensaios sobre ele eram, então, antes as razões de sua morte que a composição linguístico-poética de seus poemas, ele diz:

(...) a poesia de Maiakóvsky é qualitativamente diferente de tudo o que foi o verso russo antes dele, e, apesar das associações genéticas que se queira estabelecer, a estrutura de sua poesia é profundamente original e revolucionária. Mas como escrever sobre sua poesia agora, quando a tônica não é mais o *ritmo* – grifo nosso – mas a morte do poeta, quando (para fazer uso de sua terminologia poética) a ‘tristeza aguda’ não quer mais se transformar em ‘dor clara e consciente’? (2006, p. 09)

A rigor, o primeiro poema em que Max Martins usa a técnica da unidade lexical como imagem visual é *Tema A*, publicado na obra *Anti-Retrato*, de 1960, em que também inicia suas experiências com a fragmentação da sintaxe frasal, todavia mantendo grande parte dos conectores sintagmáticos e oracionais (preposições e conjunções) de tal modo que é possível ligar as frases seccionadas ao longo dos versos, de onde resulta podermos falar em uma fragmentação discreta.

Em nossa análise dos versos, vamos dar destaque para o que chamaremos de o momento concretista do poema.

Tema A

Ocaso duro coito
 dos cactos
 nuvens menstruadas
 testículos
 entre espinhos
 e a espada
 serrando coxas
 abóbadas
 arrepiaadas
 trouxeram faunos
 ossobiando túbias
 e desdobraram sombras
 pedras

 onde adormeço
 ardo
 ardoro

 acordo ao peso
 do signo imenso pêndulo
 p
 e
 n
 s
 o
 que a lua de sangue espreme
 espraia
 maré de pelos
 gosma

(MARTINS, 2018, p. 55)

A análise sintática permite verificar que os substantivos *ocaso*, *nuvens*, *testículos* e *espadas* são sujeitos de uma oração que se articula aos verbos transitivos diretos *trouxeram* e *desdobraram*, aos quais estão ligados os objetos diretos *faunos* e *pedras*.

Essa oração principal se desdobra e se articula com as outras do poema, todas de caráter subordinativo e adjetivo, cuja função semântica é enriquecer com detalhes o episódio exposto pelo poeta.

As duas primeiras são as orações reduzidas do gerúndio, de caráter adjetivo, iniciadas pelas formas verbais *serrando* e *ossobiando*,

A unidade lexical *ossobiando*, cuja base é *assobiando*, merece uma atenção especial pelo modo criativo de produzir a metáfora, em que o *osso*, incluído na nova palavra, se transforma em *flauta* pelo ato de *assobiar* procedente da base original da palavra *assobiando*, que é facilmente recuperável pelo leitor, não obstante a troca dos fonemas iniciais /a/ por /o/.

Bechara (2006) denomina esse processo de criação lexical de *composição por combinação*, que acontece quando a integridade das bases componentes da nova palavra fica comprometida, como ocorre, por exemplo, nos neologismos *mautorista* e *solfressor*, em que facilmente recuperamos os lexemas *motorista* e *professor*, mas o temos denominado sempre, como pode ser também, de FUVÉ.

Em *ossobiando*, a origem da nova palavra tanto pode ter-se dado pela troca de um fonema na base original *assobiando*, fazendo surgir então o substantivo *ossobiando*, em uma sequência que pode ser assim descrita: a - ssobiando = ssobiando / o + ssobiando = ossobiando, como pode ter-se dado pelo processo da FUVÉ: asso – biando + osso = ossobiando. A base íntegra é então *osso* e a modificada, deduzível pelo falante, *assobiando*.

Cria-se com isso, também, um novo par de paronomásia: *assobiando* e *ossobiando*, que, entretanto, somente funciona dentro do poema de maneira estética, pois que ele nos obriga a dirigirmos nossa atenção à forma das palavras, à criação dessa forma, que, evidentemente, corrobora a unidade temática do poema.

A unidade lexical do último objeto direto *pedras*, complemento de *desdobraram*, revela o lugar em que se encontra o poeta *onde adormeço*, *ardo*, *ardoro*, constituindo mais uma oração subordinada adjetiva, que se conecta diretamente com a seguinte, iniciada pelo verbo *acordo*: *onde adormeço*, *ardo*, *ardoro* / *acordo*.

Em *ardoro* repete-se o processo de cruzamento lexical, ou FUVÉ. O verso que o antecede *ardo*, sugere a mesclagem de *ardo* + *adoro*, a indicar expressivamente que *adorar* e *arder* são, metaforicamente falando, palavras semanticamente cambiáveis. Quem adora arde, quem arde, adora.

Ao verbo *acordo* se segue um adjunto adverbial de modo, que nos informa a maneira de o poeta acordar, a que se agrega uma nova oração subordinada adjetiva *que a lua espreme...*, ajudando a compô-lo.

Nosso interesse na sintaxe, neste momento, deriva do objetivo de demonstrar que é possível descrever com clareza todas as relações sintagmáticas, sintáticas, do processo de articulação do texto, e que, portanto, Max, no seu primeiro momento de valorização espacial do poema decorrente da distribuição das unidades lexicais, não abandona a sintaxe frasal, mas é ainda com o seu suporte que, na estrofe final, produz sua primeira experiência concretista publicada: o adjetivo *penso*, escrito perpendicularmente abaixo do substantivo pêndulo, com o qual forma um sintagma.

acordo ao peso
do signo imenso pêndulo
p
e
n
s
o
que a lua de sangue espreme
espraia
maré de pelos
gosma

Neste contexto interpretativo, o adjetivo *penso* escrito na forma transversal sugere, em uma de suas acepções regionais dicionarizadas, que significa *enviesado*, *inclinado*, um raio luminoso, a luz lunar que desce obliquamente sobre a terra, realizando, segundo o poema, uma função genésica aviltante, corruptora.

O substantivo *pêndulo*, em sua realização gráfica transversal, também faz lembrar a haste dos relógios de parede e ajuda a dilatar criativamente não só o sentido da palavra *penso*, convertendo-a no raio de luz da lua, como também, acresce-lhe um aspecto temporal relativo ao transcurso do *dia* para a *noite* em que o poema situa a ação registrada nos versos.

O *signo imenso/penso* que a lua *espraia*, *espreme*, sem prejuízo de leituras correlatas, sugere e reforça a noção de seus raios serem um símbolo de força seminal, de vez que os *símbolos/signos* são semanticamente associáveis, como representação de algo, à noção de depositário do sentido das coisas.

A escrita diagonal e perpendicular de uma unidade lexical entre outras registradas horizontalmente é um apelo ao olhar, e, assim sendo, um recurso visual de origem concretista que Max Martins utilizará ainda nos seguintes poemas: *Travessia e residência*, *Os amantes*, *Mandala*, da obra *O risco subscrito*, lançada originalmente em 1980.

Como nestes textos poéticos, a função das unidades lexicais assim escritas é também a de reforçar, pela visualidade, o sentido geral do poema, ou de parte dele, o exemplo apresentado é suficiente para entendermos este tipo de procedimento na obra do autor.

Para que se faça a diferença das duas formas de uso da técnica visual, isto é, entre a que Max fez e a que os concretistas usualmente faziam, basta citar, como exemplo o poema concreto *pluvial/fluvi*, de Augusto de Campos (2014), em que a sintaxe, por ser exclusivamente visual, o suporte linguístico ser nominal e o resultado obtido na página ser rigorosamente icônico, permite defini-lo como puramente concretista.

p
 p l
 p l u
 p l u v
 p l u v i
 p l u v i a
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l
 f l u v i a l

(CAMPOS, AUGUSTO, 2014, p.106)

Devemos ainda considerar, entre os poemas de Max Martins associáveis parcialmente ao concretismo, ou que contém algum aspecto da proposta poética dos concretistas, aqueles em que o apelo visual não é feito pelo uso da unidade lexical, ou do grafema, mas de outros sinais diacríticos, ou por figuras que se misturam a versos em que predomina a sintaxe verbal. No poema, que pertence à obra *60/35*, publicado em 1985, por exemplo, é o título inusitado que atrai imediatamente nosso olhar: um círculo.

Escrevo duro
escrevo escuro

E neste muro
o que procuro, furo.

(MARTINS, 2018, p.39)

Quando lemos as duas estrofes do poema, percebemos que o círculo preto do título é o *furo* e, deste modo, a presença dele instaura visualmente a metáfora que converte *a folha de papel* no *muro*, referido no primeiro verso da segunda estrofe.

Em geral, os recursos visuais que Max Martins agrega a estes poemas de sintaxe muito, ou pouco fragmentada, servem para produzir metáforas extremamente criativas, sendo essa, inclusive, uma de suas características formais bastante nítidas.

O texto lido é, por conseguinte, um meta-poema cujo assunto é o trabalho do poeta, que se assemelha, por exigir-lhe furar o muro, e por ser duro o ato de escrever, ao trabalho exaustivo do operário, remetendo-nos à noção do poeta artífice.

As rimas, todas elas em *uro*, pela constância de sua repetição, sugerem o ato de insistente do cinzelamento do poema, constituindo uma imagem auditiva complementar de reforço ao sentido visual do texto poético.

Além de figuras geométricas, como a do círculo preto que acabamos de analisar, o poeta valeu-se de sinais diacríticos como elemento de poeticidade.

Um deles já foi analisado, mas como será útil ao entendimento do poema que analisaremos na sequência, vamos transcrevê-lo novamente.

Ode
de Anaiz Arcanjo de Laarcen
ao seu poeta

mete
!

(MARTINS, 2015, p.68)

Recordemos, da análise anterior, a noção de que o ponto situado abaixo do pequeno traço vertical do sinal exclamativo de pontuação pode ser associado ao pênis, e o ponto abaixo

dele, ao orifício da vagina, em decorrência do significado da ordem expressa na forma verbal do modo imperativo enunciada pela mulher: *mete*.

O poema que leremos a seguir, publicado na obra *H'era*, em 1971, além do uso do sinal de pontuação exclamativo como símbolo do pênis, apresenta um título inusitado, como o do poema sobre o furo no muro, que se esclarecerá no decorrer da leitura

X

A tarde era um problema

(emblema)

a

re

(sol)

VER

O parque

Um violino com seu arco – armava a ponte-pênsil

para o crepúsculo

teias

fibras, fi (m) lamentos

entre

sombras, sabres maduros, árvores

em silêncio.

Idem

a Catedral

de granito, dura

enigmanetíssima

g'ótica

no meio do parque

OLHO

genitoris ego

cêntrico

órgão só ave

e

santo

CANTO

ergo:

Imo

D'ego

lado: panis ! lado: pênis

Era
A hora do Juízo

Estendido sobre a grama nu o poeta ruminava a sua
semente-alvo
Salvo
(e insolúvel)

(MARTINS, 2016, p. 23-24)

Logo ao primeiro contato, o poema chama nossa atenção pelo formato. Antes de lê-lo percebemos que foi arquitetado minuciosamente pelo modo como as unidades lexicais estão dispostas na página, todavia o aspecto icônico proporcionado pelos elementos da linguagem somente serão percebidos nele por três vezes: uma referente ao grafema X, do título, a outra referente ao sinal de pontuação (!) e a última pelo formato aproximado de uma cruz invertida nos versos das estrofes derradeiras.

O aspecto icônico do X do título do poema é associável ao X das equações matemáticas em que ele significa a incógnita a ser descoberta pelas operações de cálculo. Sua simbologia é de fácil previsão.

O aspecto icônico do sinal de pontuação (!) significando um *pênis degolado* era possível, mas difícil de prever.

A cruz invertida, sugerida ao final do texto, é um símbolo religioso que pode ser associado ao tema do poema como um todo e a algumas de suas passagens específicas.

Vejamos o desdobramento do sentido geral dos versos para entendê-los como ícones criados pelo poeta com os elementos da linguagem escrita, e, assim, podermos não somente situá-los na estética do modernismo concretista, como também entender melhor sua função de produtores do estilo poético mais amplamente.

O poema divide-se em quatro seções referentes, na ordem de aparecimento, aos substantivos *tarde*, *parque*, *catedral* e *poeta*.

Vamos analisar os versos a partir das respectivas seções por eles motivadas, e verificar a maneira como semanticamente elas se entrelaçam.

Iniciemos pela *tarde*.

A tarde era um problema
 (emblema)
 a
 re
 (sol)
 VER

A técnica composicional fragmentária dessa estrofe, que se repetirá em muitos de seus poemas, tendo sido utilizada já em 1971, na obra *H'era*, demonstra que, desde a sua terceira obra, Max Martins havia encontrado o seu modo preferido de produzir o discurso poético.

A afirmativa de abertura do poema nos informa que *a tarde* é mais do que um momento do dia, a saber: um *problema* e um *emblema*.

A palavra *problema* sugere, como possível explicação para o X do título, que o poema busca o X do problema, isto é, descobrir, investigar, definir o que algo é, desvendar uma incógnita. Este algo, ainda incógnito, será revelado no decorrer dos versos.

A fragmentação da forma verbal *resolver* sugere que este algo incógnito está situado na origem, se entendermos (*re*) como um prefixo indicativo da noção de movimento para um ponto anterior.

O substantivo *sol*, entre parênteses, reforça o sentido da unidade lexical *tarde*, isto é, que o fato ocorre pela parte da tarde, sendo um *ícone* do sol, de vez que ladeado pelos parênteses que lhe sugerem uma forma esférica.

Esse substantivo *sol* pode ser associado à palavra *VER*, indicando que a tarde é também um problema *a solver*, a diluir, o que o poeta parece fazer ao diluir seu assunto, aos poucos, na sequência versos, caso em que se refere, também, à própria dinâmica do poema.

Neste caso, temos uma referência textual de caráter metalinguístico, produzido pela metáfora que sugere ser o poema um solvente, e o problema, um sólido a ser diluído.

O lexema *VER*, em caixa alta, pelo destaque que assim ganha, pode indicar que *resolver* significa encontrar uma solução sem o uso de procedimentos analíticos, uma vez que o leitor verá, perceberá, intuirá, sob a luz do sol, a incógnita cuja busca se inicia nesta primeira estrofe.

Passemos à interpretação do *parque*.

O parque

Um violino com seu arco – armava a ponte-pênsil

para o crepúsculo
 teias
 fibras, fi (m) lamentos
 entre
 sombras, sabres maduros, árvores
 em silêncio

Sabemos, por estas estrofes, que tudo se passa em um *parque*.

Neste momento, o poema apresenta o espaço em que o *problema/emblema* se põe, por isso o recurso de linguagem utilizado já não é metaforicamente dissertativo, conceitual, como na estrofe anterior, mas metaforicamente descritivo.

A unidade lexical *parque*, separada em uma estrofe, se assemelha ao título de um poema, escrito logo abaixo, na terceira estrofe. Os dois reunidos podem até formar um texto poético descritivo independente porque possuem, também, evidente autonomia.

Como estamos diante de um poema de grande densidade estética, isto é, que desvia constantemente as unidades lexicais de seu sentido prático, criando entre nós e a linguagem uma relação intuitiva, o sintagma o *violino com seu arco* – alguém toca violino neste parque o que já por si é uma metonímia (a coisa possuída no lugar do possuidor) – é transmutado por um procedimento metafórico em uma *ponte pênsil*, cujo arco – do violino mudado em ponte, e, portanto, agora também, arco da ponte – liga o parque ao crepúsculo.

Importante frisar que estamos vendo tudo isso pela forma de representação do signo do tipo símbolo e não do signo do tipo ícone, o que deixa claro ser possível operar a conversão do símbolo em ícone pela metáfora com o auxílio do discurso construído nas bases da sintaxe frasal, fenômeno que leva Peirce (1983), a considerar a metáfora um ícone degenerado, imperfeito, mas, enfim, um ícone, por representar as coisas por intermédio da semelhança entre elas, como se dá, também, em uma fotografia.

Teias, fibras, filamentos são outras palavras sinônimas de *ponte*, e sugerem também o cordame de que é feita a *ponte pênsil* que nos liga ao *crepúsculo*.

A fragmentação do substantivo *filamentos* e o acréscimo do fonema/grafema (m), no interior dele, produz a forma lexical *fi (m) lamentos* fazendo surgir no corpo gráfico do texto as palavras *fim* e *lamentos*.

Esses duas unidades lexicais, adicionadas à melancolia do *crepúsculo* e à nostalgia que o som do *violino*, por contaminação semântica de sua proximidade com *crepúsculo*, *fim* e *lamentos*, nos envolvem em uma atmosfera de tristeza muito importante para intensificar a

causa no *Imo / lado: panis*, isto é, parece existir na relação entre essas imagens-tropo uma matriz de base teológica cristã.

Estes dois sintagmas fragmentados, escritos de acordo com as regras da sintaxe frasal, podem ser assim formulados: o pão imolado – o corpo de Cristo crucificado - corresponde, ou produz o pênis e o eu degolados, ou seja, a moral do cristianismo é castradora.

Essa interpretação é coerente com a noção de que o sinal de pontuação (!) equidistante dos sintagmas fragmentados dispostos nas laterais do texto *Imo / lado: panis* e *D'ego / lado: pênis*, é a forma icônica do pênis degolado: a cabeça do membro sexual separada de seu corpo.

O sentido conclusivo das imagens-palavras e sintagmas acima interpretados parece justificável por virem precedidos da conjunção coordenativa conclusiva derivada da palavra latina *ergo*, que, em português, significa a conjunção *portanto*.

Vejamos as noções expressas anteriormente à leitura desses sintagmas que nos permitiram sugerir a conclusão de que o cristianismo é uma das bases do tema e contêm uma dimensão castradora.

O adjunto adnominal e o adjetivo que se referem à catedral, que reforçam expressivamente o poder de controle do cristianismo, sugerindo sua solidez: feita *de granito*, e ser *dura*.

O neologismo *enigmanetíssima*, criado por cruzamento lexical e sufixação (enigmático+magnético+íssima), que parece indicar, ao mesmo tempo, a força de atração magnética do cristianismo: *magnetíssima*, e sua dimensão de *enigma*, isto é, de responsável por uma ação que atua no subconsciente humano, por isso difícil de decifrar.

O adjetivo *g'ótica* que, seccionado pela apóstrofe, produz as unidades lexicais *gótica* e *ótica*, lembra o recurso do seccionamento utilizado em *H'era*, *C'eu* e *C'ego*, de poemas anteriores.

O primeiro adjetivo, *gótica*, porque remete, obviamente, à imponência da estrutura arquitetônica da *catedral*.

O segundo, *ótica*, bem mais importante, por conter a razão imagética, estética do seccionamento, associado a OLHO que, escrito assim, em caixa alta, sugere a força da vigilância da moral castradora do cristianismo.

Esse OLHO é ainda *ego / cêntrico*, o que, possivelmente significa que ele é incapaz de admitir a verdade de outros olhares que não a verdade do seu próprio, isto é, o olhar do cristianismo é culturalmente excludente.

A escolha de palavras latinas *genitoris* (gerador), *ego* (eu) e *panis* (pão), *ergo* (portanto), auxiliam fortemente na construção da atmosfera cristã da estrofe, que conta também com a suavidade do som do órgão, como era o som dos órgãos das igrejas de outrora.

Essa suavidade é criada pela bela metáfora do verso *órgão só ave*, que faz a melodia alar-se como um voo de pássaro, produzindo a sensação da leveza da música que sentimos ao lê-lo.

O órgão transmuda-se em um pássaro que voa, ou, melhor ainda, no voo de um pássaro.

A noção de música, de melodia, é reforçada, também, pela unidade lexical *CANTO*, em caixa alta.

Finalmente, fechando o sentido do conjunto, na estrofe seguinte, não sem certa ironia, o poeta informa: *Era / a hora do Juízo*, que o grafema maiúsculo (J) da última palavra do segundo verso deixa claro ser o momento em que o Cristo retornará para julgar em definitivo os seres humanos, isto é, o Juízo Final.

Esses dois últimos versos fecham o conjunto de estrofes desta parte do poema que fala da *Catedral*, não só do ponto de vista do discurso escrito, mas também do discurso visual.

Com a presença deles, vê-se agora o terceiro ícone, formado pela disposição das unidades lexicais, o formato de uma cruz, símbolo do cristianismo, se bem que numa perspectiva invertida, como se poderá observar no excerto completo referente à *Catedral*.

O último grupo de estrofes trata da pessoa do poeta.

Estendido sobre a grama nu o poeta ruminava a sua
semente-alvo
Salvo
(e insolúvel)

Relacionando-o aos versos anteriores, ele reforça a tendência irônica já anunciada na estrofe anterior, ao afirmar que o poeta está *nu* e *Salvo*.

A unidade lexical *Salvo*, escrita com um grafema inicial maiúsculo, refere-se à salvação da alma nos moldes da concepção cristã do ser humano e remete o poeta à esfera do cristianismo.

A palavra *nu* aproxima o poeta do paganismo.

As duas unidades associadas: *nu* e *Salvo* sugerem um sintagma irônico *nu, o poeta,... / Salvo*, pois que parece situar a salvação do ser humano no campo da tradição pagã, que assim o salva do cristianismo que deseja salvá-lo do paganismo.

O poeta também ruma a sua *semente-alvo*, ou seja, na grama do parque, naquela tarde, nu, ele reflete sobre as questões do sentido da existência e conclui, por fim, que está a salvo do cristianismo que pretende salvá-lo, mas permanece *insolúvel*, possivelmente nos dizendo com isso que o *enigma* permanece em aberto, e o **X** da equação não está resolvido no plano do sentido existencial, mas tão somente no plano estético, porque o poema foi concluído.

Todavia isso quer dizer, sobretudo, que a poesia nada resolve. No máximo, e muito provisoriamente, e muito enganadoramente, ela se resolve em um dado poema a que o poeta acrescentará outros e outros, até morrer, do que deriva em parte a aura de desencanto de certos momentos da obra de Max Martins.

Há poemas de Max Martins, como os que acabamos de ler, em que os símbolos (signos) produzem integralmente formas icônicas por conta de recursos gráficos variados, que implicam o uso de sinais diacríticos, grafemas e unidades lexicais, mantendo a sintaxe verbal, e outros que se aproximam do *ícone* por abandonar completamente a sintaxe verbal, exigindo uma leitura mais próxima da sintaxe visual, por conta da economia das unidades lexicais e da excessiva fragmentação do texto.

Vejamos agora dois poemas em que o ícone, e, por conseguinte, o estilo poético, é produzido pela disposição geral das unidades lexicais organizadas de forma sintaticamente coesa em que a imagem visual é apenas sugerida de um modo que chamaremos de *abstrato*.

Ambos pertencem à obra *O risco subscrito*, originalmente publicada em 1980. No primeiro deles, denominado *Contemplação*, o poeta parece sugerir o ir e vir do voo dos pássaros, que são as próprias palavras, imagem que ele consegue realizar com a metáfora, obtida pelo neologismo *palavras-pássaros*.

Contemplação

Palavras-pássaros no horizonte da página

voam

vão

e voltam

voltam vozes

(ouves?)

e voltam

(vês?)

(MARTINS, 2016, p.73)

O percurso de ir e vir do foco do olhar é exigido pela disposição ziguezagueante de várias formas verbais, e se encerra pela leitura de uma indagação: (vês?). Essa indagação se dirige a nós, e nos cabe responder se vimos algo, o que, pela leitura do poema, certamente foi: *o voo dos pássaros*.

Mas não só vimos, porque o som do ruflar das asas, que ouvimos, e está sugerido pelo uso aliterante do fonema /v/, constitui, como imagem auditiva, a resposta à pergunta: (ouves?).

Neste poema, todas as frases sintaticamente articuladas são, enfim, o voo dos pássaros, que cruzam a *página*, convertida em *céu* pela metáfora existente no sintagma *horizonte da página*.

A fragmentação, que remete à técnica concretista, não está no plano sintático, mas na desarticulação visual das frases, cujos sujeitos são as *palavras- pássaros* que *voam, vão e voltam* e o pronome *tu*, o leitor, *a quem* o poeta pergunta: *ouves? vês?*.

Algo similar ocorre no poema seguinte em que o movimento do ato de ver é condicionado pelas palavras grafadas em caixa alta, situadas nos extremos da página. Elas parecem implicar um jogo de causa e consequência, que podemos seguir pendularmente com o olho.

Trapézio

CALHO

desta viagem
na mini vaga
duma só palavra

ENCALHO

TALHO

nesta página
(vagina pálida)
uma só palavra

COALHO

COLHO

deste púbis
uma só palavra
seu rubi

CAOLHO

PENSO

neste trapézio
preso
numa só palavra

PÊNIS

FALO

nesta língua

dura liga

duma só palavra

CALO

(MARTINS, 2016, p. 71)

Nosso foco visual segue ou o trajeto vertical, ou o trajeto ziguezagueante das palavras em caixa alta que as rimas consoantes e toantes também dirigem.

O percurso em ziguezague sugere, pela força sugestiva do título, o ir e vir do trapezista em sua performance.

Nos intervalos de seu movimento, o poeta encaixa em letras de forma, suas divagações sobre a poesia que, como ocorre em muitos de seus poemas, retoma o tema do fazer poético como um processo similar ao ato sexual.

Neste caso, e no mais das vezes, o poema se encerra com uma constatação decepcionante, a nos dizer que a poesia não é solução em nenhum sentido. O ato final do poeta que a produz é o silêncio: *CALO*.

Este poema foi republicado, postumamente, em 2016, por Age de Carvalho, responsável pela mais recente edição das obras de Max Martins, com o título: *Falo, falho*. O título utilizado por Age de Carvalho é o da edição original de 1980, mas o próprio poeta o modificou, em 1992, na edição de suas obras completas até então, para *Trapézio*, mantendo a mudança na edição de 2001. Nós preferimos acatar a alteração do poeta, que a fez, certamente, por ter percebido a força visual abstrata do seu texto e do potencial expressivamente estético que o novo título continha.

Ao trocar *Falo, falho* por *Trapézio*, ele desviou o foco ético ou crítico do ato poético, existente também no poema, para o foco estético da sua composição. Sua decisão, portanto, foi estética, e nela assentamos nossa interpretação.

Vale a pena, neste ponto, comparar o processo criativo de *Trapézio* e *Contemplação* com o de *Pluvial/Fluvial*. Afora o uso da sintaxe frasal, que no poema de Augusto de Campos não existe, a imagem visual, no caso a da chuva, é sugerida com mais nitidez dada a disposição vertical do lexema *pluvial*, enquanto o rio, que a chuva ajuda a formar, é visto na palavra *fluvial*, escrita horizontalmente. Nos poemas de Max Martins, o voo dos pássaros e o movimento do trapezista são sugeridos não pelos componentes físicos das palavras em si, mas pela distribuição ziguezagueante delas na página, sendo mantida a sintaxe frasal. Isso nos permite afirmar que Max encontrou, em dado momento de suas buscas estéticas, um modo de utilizar certas propostas concretistas sem se afastar da herança poética da sintaxe frasal.

Em *Trapézio* e *Contemplação*, o leitor é obrigado a um exercício mais criativo de recuperação da imagem, de recuperação do ícone. No poema de Augusto de Campos a similaridade é mais óbvia, nos de Max, mais sutil.

Nos dois casos, entretanto, visualidade e fragmentação correspondem a recursos de poeticidade que demonstram a relação da poesia de Max Martins com o estilo poético do modernismo, e, por tabela, com o estilo poético em geral, que é o que estamos sempre tentando demonstrar.

Devemos também acrescentar ao conjunto de poemas relacionáveis parcialmente ao Concretismo aqueles em que, por causa da fragmentação da frase, a leitura linear das unidades lexicais, ou de sintagmas frasais, até longos, pode ser feita em sequências variadas.

Essa técnica é de uso comum entre os concretistas, como se pode ver neste exemplo de Décio Pignatari (1987) que, ao usá-la, se vale de uma frase curta, seccionando-a em palavras, ou variações delas, ao invés de criar uma unidade formada por várias frases curtas sintaticamente interligadas, como faz Max Martins.

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

(PIGNATARI, 1987, p. 88)

Vejamos alguns exemplos da produção de Max Martins, retirados da obra *O Risco Subscrito*, lançada originalmente em 1980, para entender em que aspectos ele utiliza esse outro elemento da técnica concretista na criação do estilo poético, sem produzir a rigor poemas exclusivamente concretistas.

Poesia

Logo te expões	te entregas
Flor de puro ar	rubor
	palavra
Logo	
O mesmo ar	(bolor)
te desintegra	
Te diz: flor	e já não és
	poesia
	és pó.

(MARTINS, 2016, p. 75)

O poema nos diz o que a poesia passa a ser após o momento em que o poeta a conclui.

As palavras e o sintagma escolhidos para tanto: *Flor de puro ar, rubor, palavra, desintegra, bolor, pó* indicam dois momentos deste estado posterior ao labor do poeta.

O sintagma e as duas primeiras palavras referem-se ao momento em que a poesia existe em seu vigor (*Flor de puro ar, rubor, palavra*), e as três últimas palavras, ao momento em que ela perde o viço e morre (*desintegra, bolor, pó*).

A unidade lexical *logo*, que tem função conjuntiva (quando, assim que) e adverbial (rapidamente) indica a rapidez com que a poesia passa de um estado ao outro, e auxilia na configuração do tema da efemeridade da fruição poética, ou da sensação positiva que desaparece imediatamente após o momento da criação, o que deixa frustrado o poeta, obrigando-o a buscá-la sempre nas futuras tentativas de realizar outros poemas.

O que o poema apresenta do concretismo é a possibilidade de suprimir a sintaxe linear tradicional e, por conta da distribuição espacial, direcionar o olhar, pelo menos em dois sentidos possíveis.

Lido na vertical, entendendo-se que o poema está escrito em duas colunas, o que se obtém da associação delas são os seguintes textos:

Coluna 1 – *Poesia: Logo te expões. Flor de puro ar. Logo o puro ar te desintegra. Te diz flor.*

Coluna 2 - *Poesia: te entregas, rubor, palavra (bolor), e já não és poesia, és pó.*

Outra será a leitura na horizontal, todavia o sentido geral de ambas não se altera se as duas colunas forem associadas, porque, ao fazer a leitura mista, integramos dois modos de dizer a mesma coisa, o que faz a técnica do poema lembrar a técnica da música erudita, em que um mesmo tema é desenvolvido por diversas variantes, todas, entretanto, integradas na unidade temática da obra musical.

Ao nos proporcionar essas leituras várias, que se interligam, o poeta demonstra seu interesse menos pelo conteúdo do que pelas variadas maneiras de dizê-lo, fazendo nossa atenção concentrar-se na construção do poema, permitindo-nos, assim, contemplar sua composição.

A rigor, este poema, como se vê, é mais uma experiência formal que se vale de aspectos da técnica concretista, sem, entretanto, abandonar de todo a sintaxe linear.

O conceito de poesia produzido pelas escolhas lexicais do poeta: *flor de puro ar, pó, rubor, bolor* sugerem expressiva e esteticamente que ela é um objeto frágil, efêmero, transitório, corroborando um dos temas centrais da poesia de Max Martins, a saber, que a poesia não é confiável para fundamentar o ser.

Até aqui temos insistido no uso do aspecto visual ligado a palavras, fonemas, sinais diacríticos, nos poemas fragmentados de Max Martins, como um procedimento que lhe permitiu encontrar um meio termo entre o poema concretista puro e a forma de uso da linguagem escrita que entendia ser mais adequada à realização do estilo poético.

Vamos agora dar atenção exclusiva para outro aspecto que o poeta integrou à sua técnica da fragmentação, em parte herdada do concretismo, que já se demonstrou em muitos exemplos como um processo que tanto desarticula em diversos níveis a coesão das frases quanto a coesão das unidades lexicais, sendo que, muitas vezes, a desarticulação sintática põe em evidência as palavras isoladas, como normalmente acontece nos poemas concretistas.

Associável, também, às técnicas do concretismo, o aspecto da fragmentação que pretendemos apresentar agora consiste em utilizar as unidades lexicais soltas, convivendo com frases sintaticamente íntegras, mas seccionadas em versos, em que o destaque das unidades lexicais implica não na produção de um ícone, mas em um modo de valorizar rigorosamente as rimas externas e internas, aliterantes ou toantes, sem o suporte da métrica, ou do verso linearmente organizado.

O outro, influenciado pela técnica da pintura moderna do *papier collé* cujos cultores mais destacados, no início do Cubismo, foram Braque e Picasso, que implica, na produção poética de Max Martins, a utilização de desenhos ou fotos coladas à página em que o poema está escrito.

Os concretistas, é importante frisar, já consideravam o produto de suas experiências um objeto verbi-voco-visual, nessas experiências, porém, o caráter vocal ou fônico do poema, diversamente do que ocorre na obra de Max Martins, não está fundamentado no suporte de frases que, mesmo fragmentadas em unidades lexicais, no mais das vezes, possam ser recuperadas, pela leitura, como frases sintaticamente íntegras.

Acresça-se que o seccionamento da frase já havia sido usado pelos poetas de estilos anteriores cuja técnica muito praticada pelos parnasianos, é conhecida em teoria literária por *enjembement*, mas foi consideravelmente ampliado pelos modernistas que o praticaram para além da separação entre termos regentes e regidos, como se pode observar nestes exemplos de Max Martins em que se separam até mesmo o pronome oblíquo átono e a conjunção do verbo a que estão ligados em versos independentes: *Deve / se / contudo / criar*, separação que, às vezes, atinge a estrutura da própria unidade lexical, como em *C' ego, D' ego / lado*, ou *re (sol) VER*.

Há certos poemas do estilo modernista em que o valor dado à melodia das palavras quase não é notado talvez por causa do uso do verso livre em que a rima, dissociada da métrica e de sua posição mais comum no fim do verso, nele se instala por outras vias.

Cândido (1973), chamando nossa atenção para o valor da melodia nos versos de Manuel Bandeira, fato em geral negligenciado, considera-o um dos maiores melodistas de nosso modernismo: “Sabemos que Manuel Bandeira é um auditivo e que talvez possua o ouvido mais afinado de toda a poesia moderna brasileira. (SOUZA, 1973, p. 36). Esse comentário pode ser estendido a Max Martins.

O poema que leremos agora, publicado na obra *Colmando a Lacuna*, de 2001, é um exemplar, dentre vários, de como ele faz a música derivar da fragmentação das unidades lexicais e da frase, valendo-se disso para realçar as rimas possíveis de realizar pelo seccionamento dos seus componentes linguísticos.

É bem provável, inclusive, que uma das causas da fragmentação sintática da frase em seus versos, pondo em realce as unidades lexicais, seja, muitas vezes, determinada pelo seu desejo de produzir rimas no corpo do poema, o que certamente deriva de seu senso estético que as considera um instrumento concreto de poeticidade para produzir o estilo poético, consoante uma larga tradição da história da literatura.

As unidades lexicais postas em destaque pela fragmentação em versos metricamente desiguais, ressalte-se, entretanto, permanecem sendo os suportes privilegiados da melodia tal como acontece nos versos metrificados, como neste exemplo:

Amizade: o arvoredado

A Benedito Nunes e Age de Carvalho

Deve
se
contudo
criar uma forma, digo, uma soma
e sumo
dela álcool
sprituais
& crítica escrever a
propósito de
sobre
papel e céu e nuvens
auxiliares
por assim dizer
DIZEMOS
Viço
manobra rastreando a lua
aspecto
que instrui de um lado privilegiado
a amizade, o arvoredado
possibilitando uma VIDA
uma forma
com dedos
como
uma
carta seu dedal
(e um M)

(MARTINS, 2016, p.30)

Para melhor localizar as rimas vamos produzir uma pequena tabela agrupando as unidades lexicais e gramaticais pelos fonemas que as produzem.

As rimas são todas *externas*, quanto à posição nos versos, *toantes*, quanto à sonoridade, e *mistas*, quanto à disposição na estrofe.

Vamos considerar aqui apenas as unidades em que as repetições do fonema vocálico tônico ocorrem, três vezes ou mais, em uma posição de destaque, de vez que nossa atenção para a sonoridade dos versos é precária, ou nenhuma, se as rimas ocorrem entre palavras

muito distantes umas das outras, ou se aparecem menos de três vezes em um poema de 26 versos, como é o que estamos analisando.

Não devemos esquecer que o nosso interesse aqui é demonstrar que a fragmentação das unidades lexicais e das frases está, na obra de Max Martins, muitas vezes a serviço da musicalidade do poema, e que com isso, ele desloca o interesse do leitor para os aspectos formais do signo, como um recurso evidente de poeticidade, para produzir o estilo poético.

e/em	u/um	A	i
Se	Contudo	Álcool	<i>Spiritual</i>
De	Sumo	A	Viço
Dizer	Nuens	Auxiliares	VIDA
Arvoredo	Lua	Privilegiado	
Dedos	Uma	Dedal	
DIZEMOS			
M(mê)(eme)			

A presença de vinte palavras rimadas entre os vinte e seis versos totais do poema permite afirmar que os mecanismos de fragmentação sintagmática, que ultrapassam aqueles praticados pelo *enjambement* tradicional, visava, para lá de conseguir outros efeitos, produzir, também, no poema, algum efeito musical.

Para reforçar o que estamos agora tentando demonstrar, vejamos outro poema, retirado da mesma obra.

Auto-retrato com colagem

Pacífico, meio-reflexivo sorriso
deste lado do paraíso,
o outro lado, este lugar, o lugarejo
paralítico,
onde uma vez meio-me-beijaste sem
e com
o uso do contraste
endovenoso
semi-semovente.
o céu deslizando
teu longo azul, os jorros do teu corpo,

tua substância branca
manuscrita
espelho abaixo: a boca meio-se-torcendo
harpa de nervos entre
meia-noite e meia e a sombra da cisterna
da vigília
semi-cega
renascendo
para seu fim
de cinzas,
pó de poema.

(MARTINS, 2016, p.23)

I	Em	Im	Ô	É	Ã
Pacífico	Sem	Fim	Endovenoso	Cisterna	Deslizando
meio-reflexivo	semi-semovente	Cinzas	Corpo	semi-cega	Branca
Sorriso	meio-se-torcendo				
Paraíso	Entre				
Paralítico	Renascendo				
Manuscrita	Poema				
Vigília					

Diferentemente do poema anterior, para o caso específico deste poema, conforme se observa na tabela demonstrativa, consideramos ser capaz de produzir rimas *toantes externas* a ocorrência de uma única repetição como em *deslizando / branca; cisterna / semi-cega; fim / cinzas; endovenoso / corpo*, pela razão de que a repetição da mesma vogal tônica no interior das unidades lexicais ocorre em versos organizados no esquema das rimas *paralelas e alternadas*, o que os torna próximos, permitindo a sensação de musicalidade que a rima proporciona.

Acresça-se a este uso externo da rima, o da rima *interna*, ou *coroad*, que ocorre no verso *Pacífico, meio-reflexivo sorriso*.

O sistema de fragmentação é, neste poema, restrito ao nível da frase. Separações mais radicais, referentes aos sintagmas nominais, como ocorrem no poema anterior (*a / propósito*

de), ou à estrutura interna as unidades lexicais, como no poema X, (*D' ego / lado*), aqui não existem.

O que há em comum entre este poema e o anterior, afora outras semelhanças, concernentes ao uso do procedimento da fragmentação, é que, entre outras possíveis consequências, ele põe em relevo a musicalidade das palavras no interior do poema, exemplificando, novamente, a tendência de o poeta usar equilibradamente os recursos que veio construindo ao longo de sua trajetória, mantendo a tradição da *melopeia*, como diz Pound (1978) que data, em nossa tradição mais próxima, do Trovadorismo.

Encerrada essa parte da análise em que tentamos demonstrar, com dois breves exemplos, como a fragmentação das unidades lexicais e das frases, para além de sua consequência visual, também, resulta em valorização da música dos poemas, vejamos sua relação com alguns aspectos da visualidade pertinentes ao desenho e à fotografia.

Provavelmente influenciado pela técnica da pintura moderna do *papier collé* cujos cultores mais destacados, no início do Cubismo, foram Braque e Picasso, Max Martins diversas vezes utilizou desenhos ou fotos coladas à página em que o poema está escrito.

Quando Souza (1973) escreveu seu prefácio à obra completa do poeta Manuel Bandeira, fez o seguinte comentário sobre o poema *Canção das duas Índias*: “Esta é a grande tela surrealista do poeta, a sua marinha à De Chirico ou, antes, à Max Ernst.” (SOUZA, 1973, p.36). Neste poema, entretanto, o recurso visual é produzido pelas frases descritivas sintaticamente articuladas e não por ícones de desenhos e fotos coladas à página do poema, interagindo com o texto linguístico, como ocorre na obra de Max Martins.

Um dos raríssimos poemas icônicos de Bandeira (1973) é *A onda*, em que simula o movimento sequenciado e o volume arredondado das ondas, pelo traço arredondado das formas dos fonemas vocálicos /a/, /o/, /e/, do fonema consonantal /d/, do grafema /n/ e da sugestão semântica de movimento das palavras *anda* e *ainda*.

A sugestão do movimento repetitivo das ondas fica por conta das assonâncias produzidas pela repetição dos fonemas vocálicos nasais /õ/ /ã/ e /in/.

A Onda
a onda anda
aonde anda

a onda?

a onda ainda

ainda onda

ainda anda

aonde?

aonde?

a onda a onda

(BANDEIRA, 1973, p. 286)

Max Martins, todavia, vai além, pois não somente usa algumas vezes a palavra (símbolo, signo) para produzir ícones, como também insere ícones (imagens, ideogramas) em seus poemas, produzindo certo tipo de *colagem*.

A *colagem* é um procedimento que pode ser encontrado no poema *Olho por Olho* de Augusto de Campos (1984), feito à base de 87 (oitenta e sete) fotos do olho humano e 04 (quatro) de placas de sinais de trânsito, coladas em sequências horizontais que simulam versos e criam, geometricamente, um triângulo.

(CAMPOS, 2014, p. 125)

Max Martins, entretanto, nas suas *colagens*, nunca utiliza deste modo a foto, ou o desenho, porque sempre os relaciona a um texto de linguagem sintaticamente estruturada.

Ele usa, portanto, duas linguagens artísticas diferentes, que interagem, ampliando as possibilidades de leitura do poema, insistindo, mais uma vez, ao fazer assim, em não dispensar por completo a língua escrita como elemento constitutivo do discurso poético.

Vejamos alguns exemplos.

(MARTINS, 2001, p. 08)

Esta é a versão manuscrita do poema sobre a *manga (fruto)*, analisado no segundo capítulo da tese, mas sem o ícone da folha da mangueira, tal como se encontra na edição póstuma de 2015.

Naquele momento da análise, a folha não fazia falta porque a reflexão sobre o caráter visual dos textos do poeta seria feita no quinto capítulo da tese, entretanto, agora, quando nosso interesse reside na contribuição icônica dos desenhos e fotografias para a constituição formal de sua linguagem, recuperamos a versão original, publicada em 2001, pela óbvia razão da mudança do ângulo da abordagem da questão.

A folha da mangueira sobre a qual poeta escreveu sua rubrica, que sintomaticamente se assemelha a um ideograma oriental, é, ao mesmo tempo, uma imagem de reforço visual ao

sentido geral do poema e uma motivação para outras leituras quando associada aos versos que a precedem.

Essa folha de mangueira rubricada, que se pode ver na representação icônica, para dar apenas um exemplo do que podem estar dizendo os signos icônicos – utilizando aqui a terminologia de Peirce (1983), –, sugere a *pena* que tradicionalmente simboliza o instrumento de produção do texto escrito e nos remete aos poetas que viveram em outras épocas, além de sugerir outra *folha*, afora a folha da própria página do livro, de vez que poeta escreveu sua rubrica sobre ela.

A simples aposição da rubrica orientalizada sobre a foto da folha da mangueira a metaforiza, e este formato ideogramático da rubrica, escrita com caracteres diferentes daqueles utilizados na língua portuguesa, nos remete à noção de um ideograma escrito sobre uma foto, ou seja, ícone sobre ícone.

O poema reproduzido a seguir diversifica o uso do ícone, pois a imagem que vemos não é uma foto, mas um desenho que sugere um ideograma. O grafema (M), como se vê, é reproduzido estilizadamente. Ele sugere, um corpo de mulher despida com as pernas entreabertas, em posição erótica e pode também ser entendido como a primeira letra da palavra *mostra*, escrita em caixa alta. A sugestão deriva, em parte, do teor erótico dos versos que formam o contexto linguístico do poema. O uso da linguagem sintaticamente articulada é aqui uma opção do poeta, que confirma sua inclinação de associar o caráter icônico (ideogramático) do concretismo com o caráter discursivo tradicional do verso produzido ao longo de toda a história da poesia antecedente.

Novamente, o sentido da imagem é também um reforço ao erotismo do texto linguístico, abrindo possibilidades de leituras interativas, uma das quais permitirá integrá-lo ao tema de *Eros* como força genésica, já tantas vezes referido em nossa tese, que relaciona, na poesia de Max Martins, o ato poético ao ato sexual.

No presente caso, a metáfora criada transforma a poesia em uma mulher pronta para o coito, que o grafema (M), estilizado iconicamente, sugere.

Um terceiro e último exemplo dentre os poemas escolhidos para análise, consiste na utilização do desenho da vigésima letra do alfabeto grego *psi*, que pode ser associada à noção de alma, mente, quando entra na formação da palavra *psicologia*, ou ainda à ideia de *informação* que se deseja transmitir, que parece mais adequada ao poema.

(MARTINS, 2018, p. 57)

A letra grega *psi*, convertida em ideograma (ícone) pela tradição cultural, pois originalmente é um grafema, interage, em seu duplo sentido de grafema e ideograma, com o texto escrito, reforçando a ideia de que um signo encontrado nas ruínas da antiga civilização helênica, desagregado do restante da língua, que a morte destruiu, é capaz de vencer a morte justamente porque os signos da linguagem, em qualquer de suas dimensões (fônica, visual, sintática, semântica, etc.) produzem o sentido das coisas, o que a morte não faz.

O poema agrega signos, como a linguagem, a morte os desagrega, diz o poema, mas essa visão positiva do ato criador, para quem conhece o conjunto da obra do autor, não tranquiliza o poeta porque ele sempre volta a fazer novos poemas, por outras palavras, o exercício poético elide a morte apenas de modo fugaz, o ato de criar o poema é sempre uma solução provisória.

Lidos os dois poemas, em que fotos e desenhos são agregados a unidades lexicais e sintagmas, poderemos esboçar uma explicação do motivo pelo qual Max Martins utiliza, além do texto linguístico, um ícone, ou ideograma, colado à página.

Esse motivo parece residir no seu desejo de artista em experimentar combinações novas para ampliar o efeito estético de suas obras. É possível agregar a ele, variados outros, mas em poetas conscientes do seu ofício, o interesse pela experimentação formal é, certamente, o determinante.

Considerações finais

Vistos em retrospectiva, os capítulos analíticos da tese parecem ter mantido, do início ao fim, seu objetivo maior que foi o de descrever o estilo poético da obra de Max Martins, dando destaque para seu aspecto lexical em estreita associação com a semântica, a morfologia, a sintaxe, a fonética, fundado em algumas categorias da estilística, da linguística, da retórica e da poética.

As análises dos neologismos se mostrou sobremaneira útil para esclarecer o modo de funcionamento dos recursos de poeticidade na obra do autor, e embora diluídas ao longo do estudo de diversos poemas, entrelaçadas a outros recursos de poeticidade, elas contêm um acervo de dados interessante que poderá ser futuramente utilizado em um artigo específico, até mesmo porque os casos de criação neológica nos poemas de Max revelam certas peculiaridades instigantes que bem merecem ser aprofundadas, como, por exemplo, o fato de que várias dessas criações somente se sustentam, articuladas com os temas, no plano da escrita e no interior dos próprios poemas em que foram geradas, auxiliando na configuração de sua unidade estética.

Ao todo, estudamos 42 poemas completos, reunidos pelos eixos aglutinadores do erotismo, do regionalismo, da filosofia e do modernismo, em que incluímos a tendência concretista que muito contribuiu para a produção dos versos de sintaxe verbal fragmentada escritos pelo poeta.

A escolha dos quarenta e dois poemas foi ditada pelo volume de dados oferecidos por cada um para exemplificar, sobretudo, as análises realizadas a partir dos eixos referidos. Em raros momentos, alguns destes poemas foram estudados com o objetivo de aclarar algum aspecto relacionado às categorias da parte teórica da tese, e, se nem sempre usamos nossos poemas preferidos, nenhum deles desmerece o talento do autor estudado.

Esses eixos já se encontram delineados na primeira análise de conjunto da poesia de Max Martins, que o crítico Benedito Nunes publicou, pela primeira vez, como introdução à obra *Não para Consolar*, em 1992, reunindo todas as obras lançadas anteriormente pelo poeta até aquela data.

São eixos que comumente aparecem, isolados, ou associados, na maioria dos estudos sobre o poeta, e que se impõem no interior do próprio conjunto de sua obra.

Não partimos da análise de Nunes, que consultamos na edição de 2009, entretanto, para definir o roteiro da nossa própria.

A leitura dos dois trabalhos demonstrará, a quem desejar conferir, que os eixos, entrelaçados no estudo do crítico paraense, no nosso, são tratados de forma independente, e se nos dois últimos capítulos da tese dialogamos intensamente com a ideia, por ele exposta, de que o poeta, ao longo de seu percurso criativo, vivenciou crises formais cuja solução é um tipo de *ascese formal* (Nunes, 2009), que parece resultar de seu contato com a sabedoria oriental, estabelecemos esse diálogo movidos pela lógica de que tal modo de entender as metamorfoses do estilo poético nos poemas de Max Martins poderia complementar a descrição desse estilo.

Quando começamos a investigar a construção do estilo poético dos poemas de Max Martins, que foi nosso objetivo declarado desde as primeiras linhas da introdução, sabíamos que, em algum momento, deveríamos dialogar com os textos Nunes, 2009) somente não imaginávamos quão produtivo ele seria, como se revelou depois.

Entretanto, de muitas maneiras, vemos agora, que este diálogo era, desde sempre, uma possibilidade forte, uma vez que, ao falarmos da relação de nosso poeta com o concretismo, fatalmente nos depararíamos com o problema do uso sintético da linguagem do poema, que ocorre quando os poetas concretistas desejam aproximar o signo simbólico (a palavra) do ícone, ou, ainda, do ideograma oriental, o que implica, de alguma forma, em uma *ascese formal*.

O diálogo com a interpretação de Nunes se tornou decisivo, também, quando localizamos, em muitos dos poemas analisados, o tema do sentido da origem que se conecta diversas vezes com o tema da identidade do ser, da sexualidade e da criação poética, temas que direcionam grande parte de suas escolhas lexicais e, muitas vezes, seu entendimento dos limites da força da poesia.

Por conta destes temas, a análise acabou revelando, inclusive, um autor que *tinha algo a nos dizer*, ou que era dotado de uma inquietação que problematizava a existência, sendo, por isso mesmo, oportuno registrar, ainda por essa razão, os dados utilizados no desenvolvimento dos temas como pano de fundo das obras, juntamente com a descrição do estilo poético que os elementos de poeticidade construíam.

Essas razões indicam, portanto, que o diálogo com a perspectiva de Nunes não desviou a tese de seu objetivo central e, sim, complementou-o.

A análise, na medida em que progredia, foi revelando aspectos estilísticos da obra de Max Martins que ainda precisarão ser abordados de um modo comparativo mais amplo.

Não entramos, é certo, nesta seara, nós a tangenciamos em pouquíssimos momentos, quando, por exemplo, deixamos abertas as portas da possibilidade de relacionar o estilo de

construção poética do nosso autor com o de vários outros poetas cujas trajetórias estilísticas confinaram com a dos concretistas em algum momento de seu processo criativo.

As obras de Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, Cassiano Ricardo, Paulo Leminski, etc., para citar apenas algumas em que as propostas do concretismo, em extensão variada, aparecem ou integralmente utilizadas, ou diluídas na sintaxe frasal da tradição, comprovam a extensão dessas relações, sugerindo sua importância como objeto de análise.

Uma história estilística do modernismo, outra sugestão para a qual a tese aponta, feita a partir do cotejamento dos diversos estilos poéticos individuais, é uma tarefa que ainda está por ser realizada. Não será tarefa fácil, entretanto, pois, neste momento, existe pouco material disponível produzido sobre os textos dos poetas brasileiros estudados pelo método estilístico, como o que tentamos fazer com os poemas de Max Martins, e quando houver, isso exigirá, certamente, um grande trabalho de equipe.

Esclareçamos que não estamos sugerindo transformar o comparatismo, na perspectiva de descrição do estilo coletivo de uma época, em panaceia, nem que o concretismo seja parâmetro exclusivo de modernidade. O comparatismo deve ser visto como uma proposta de estudo a mais, e não como a melhor proposta de estudo da obra literária e os temas existentes na poesia de Max Martins podem ser desenvolvidos também dentro da mais rigorosa tradição sintática da frase, sem que os poemas deixem de ser modernistas.

Uma história estilística equilibrada de nosso modernismo deve levar isso em conta. A poesia do modernismo não se resumiu a essa vertente criativa, que o concretismo levou a limites extremos, como têm acentuado críticos da estatura de Berardinelli, Bradbury e Macfarlane⁸⁵ e a sua evidência maior talvez derive do fato de representar com maior visibilidade o caráter de rebeldia do momento inicial do estilo modernista, do qual ele retoma o ímpeto experimentalista.

Nesse aspecto, a tese nos parece ter cumprido o seu objetivo básico de explicar o modo de ser do estilo poético com base nos versos de Max Martins ao demonstrar, também, em sua composição, alguns traços de certo tipo de modernismo que utilizou a fragmentação da sintaxe e a construção espacial do poema.

Estamos aqui falando de estilo individual e de estilo coletivo projetivamente. Nossa tese não visava tratar especificamente nem de um, nem de outro. Ainda aqui, ela se ateu a

⁸⁵ As ideias de Berardinelli (2007) a este respeito acham-se expostas na obra *Da poesia à prosa* (2007), e constam do quinto capítulo da tese; as explicações de Macfarlane e Bradbury (1999) podem ser compulsadas no primeiro ensaio da obra *Modernismo: Guia Geral -1890-1930*. (1999)

sua proposta inicial, e se por alguns momentos se referiu a Manuel Bandeira e Ferreira Gullar, por exemplo, foi para ajudar a descrever o estilo poético que Max Martins logrou alcançar em suas composições; foi para aclarar, pelo contraste, ou semelhança, esse estilo. A função das referências ao modo de escrever destes autores e de muitos outros teve sempre um papel complementar na tese.

O estilo individual para ser alcançado, como se faz no modelo estilístico psicológico de Leo Spitzer (1974), exige a leitura atenta de uma obra para localizar o aspecto da linguagem em que, por uma frase, ou outro aspecto linguístico, o autor se desvia do seu modo mais coletivo de usar os elementos da língua no discurso literário, e, a seguir, demonstrar as consequências estilísticas da forma desviante na estrutura geral da obra.

O método de Spitzer não pressupõe um comparatismo extrínseco ao universo da obra de um autor. Em nossa introdução descartamos qualquer tentativa de estudo do estilo individual, quer como o comparatismo o preconiza, quer como Spitzer o concebeu e realizou, se bem que tenhamos utilizado, sempre para realçar, pelo contraste, o estilo poético da obra de Max Martins, algumas vezes, a categoria da intertextualidade.

Ensaio como aquele escrito por Leo Spitzer sobre o *D. Quixote* (1974, p.135-188), ou o de Dâmaso Alonso (1960, p.39-82), que investiga e localiza as diferenças entre o bucolismo de Garcilaso de la Vega e o de autores da renascença literária italiana são, por sua vez, ótimos exemplos dos dois modos de abordar o estilo individual de um autor, mas não poderíamos realizá-los em sua plenitude, de vez que mudariam completamente a base analítica de nosso estudo.

Os capítulos analíticos organizados por eixos catalisadores, como o erotismo, o regionalismo, a filosofia, e o modernismo, lembram, em certa medida, o modelo da Análise Temática, que esteve em voga na França entre os anos 50 e 70 do século passado, todavia basta ler o estudo de Jean-Pierre Richard intitulado *L'univers imaginaire de Mallarmé* (1961) para entender que não tomamos os eixos catalisadores propriamente como temas na acepção de motivação existencial, de resposta do homem àquilo que o cerca, mas como qualquer dado agregador de um grupo de poemas, para, em seguida, explicarmos como as unidades lexicais e outros dados pertinentes, foram utilizadas pelo autor para recriá-los poeticamente, ou para produzir a poeticidade.

Mesmo nos momentos em que a tese se referiu reiteradamente ao tema, no sentido existencial da análise temática, jamais o utilizou em uma acepção propriamente ideológica, mas como elemento explicativo do estilo poético, como pretexto para sua elaboração, como qualquer conteúdo o é para a composição formal de um texto artístico, uma vez que as

escolhas do léxico e de outros procedimentos composicionais, devem estar intimamente associadas ao tema para produzir a organicidade necessária à criação da atmosfera estética.

O erotismo que utilizamos como eixo catalisador, por exemplo, a que Bendito Nunes dá relevo na explicação do processo de fragmentação composicional desenvolvido pelo poeta, nos interessou tão somente como dado para configurar o campo semântico das unidades lexicais que, a partir daí, foram utilizadas como elementos que possibilitaram explicar os jogos de linguagem produtores de neologismos, de sintaxe desarticulada, de metáforas, de ritmos, andamentos e cadências variadas, etc., que permitiram, acima de tudo, demonstrar o trabalho linguístico expressivo composicional do poeta capaz de produzir o efeito estético, ou o estilo poético, ou a poesia.

Serviu, também, é certo, sem nunca perder de vista o interesse pela descrição do estilo poético, para aclarar a base erótica de muitos de seus poemas, propondo uma classificação mais nuançada, mais detalhada, deles, e explicar sua conexão com a própria noção de poesia, do fazer poético, e da visão de mundo do poeta.

O eixo catalisador do regionalismo permitiu, também, descrever as técnicas composicionais do estilo poético no interior dos poemas na medida em que auxiliou a explicação da escolha das unidades lexicais que, associadas aos demais componentes do universo da *langue* e dos recursos da retórica e da poética, configuraram imgeticamente a base temática existencial e filosófica dos versos do poeta.

Assim, o seu regionalismo, como ele próprio explicou em um excerto de entrevista, transcrita na tese, pôde ser situado tanto em uma dimensão situada à margem do entendimento que o reduz apenas a um dado caracterizador de sua identidade cultural de amazônida, quanto em uma dimensão estética.

Todos os poemas analisados, em que se pôde identificar alguma relação com a regionalidade, demonstraram, também, que a expressão da cor local nunca esteve nas cogitações de Max Martins.

A tese apresenta uma certa variedade de autores compulsados para compor a introdução de cada capítulo analítico, mas essa variedade não produziu uma quebra de unidade da tese, de vez que os autores referidos se impuseram organicamente por exigência dos próprios eixos temáticos que, ao fim e ao cabo, pretendiam, com a execução da parte da análise, compor certo quadro sintético do estilo poético produzido pelas obras de Max Martins.

Isso explica a presença das ideias de Sigmund Freud sobre a força motriz de *Eros*, no capítulo em que se tratou do erotismo; de Machado de Assis nas reflexões sobre o

regionalismo na literatura brasileira; de Benedito Nunes, Heidegger, Sartre e Hugo Friedrich no estabelecimento das relações entre filosofia e literatura ; de Décio Pignatari, Charles Peirce e Hugo Friedrich nas considerações sobre modernidade e sobre a contribuição da poesia visual, ou espacial dos concretistas na obra de Max Martins.

Nos capítulos fundamentados nos eixos catalisadores foram construídas, pelo menos, três tipos de unidade.

A unidade que deriva do objetivo das análises: descrever o estilo poético da obra do autor com base no uso da linguagem.

A unidade que pode ser localizada no fato de todos os capítulos conterem a mesma estrutura expositiva, sempre iniciando com breves explicações teóricas pertinentes aos eixos, seguidas das correspondentes análises de poemas integralmente transcritos, que deram certa autonomia a eles, sem prejuízo de sua articulação com o todo da tese.

A unidade produzida pela repetição, em vários momentos de todos eles, do fundamento que, desde o início nos interessava manter nítido, a saber, o caráter estético da obra literária de Max Martins, repetição que pode ter provocado, em leitores mais habituados a refletir sobre as questões da poesia, a sensação de a análise caminhar em círculos, mesmo que os comentários sobre a poeticidade sempre incidissem sobre poemas bem distintos, e sobre imagens cada vez diferentes em seus dados constitutivos.

Repetimos em todas as análises dos poemas, nem sempre da mesma maneira, que uma estilística explicativa do caráter artístico de um poema, do seu estilo poético, necessita de um suporte filosófico e linguístico adequados, porque se isso fosse apresentado uma única vez em um dado momento inicial e teórico da tese, tornaria menos evidente, para muito leitores, a base estética das análises concretas dos versos, comprometendo a nitidez de sua relação com os dados fornecidos anteriormente nas reflexões teóricas de suporte das análises.

Fizemos, portanto, neste caso, uma opção didática.

Com os autores de filosofia intentamos, e creio que o conseguimos, organizar um breve diálogo entre o pensamento helênico e o pensamento kantiano, para demonstrar que a noção de literatura, ou dito de um modo abrangente, de arte, como *intuição*, com que Croce (2001) a resumiu, era necessária para fundamentar nossas análises, que sempre tentaram demonstrar esse ponto de vista. O motivo da insistência em referir a filosofia ao longo da tese, foi explicado algumas vezes, e ainda agora, neste balanço final, nos parece apropriado repeti-lo: a nossa falta de tradição em discutir o elemento estético na obra dos poetas.

Quando iniciamos a tese, pensamos em articular nossas reflexões com o pensamento de Mikhail Bakhtin, que elegemos, desde o início, como uma das referências mais

contemporâneas de embasamento dos estudos estilísticos modernos, pela razão maior de que ele os desenvolve em permanente diálogo com a importante tradição que o antecede, e até mesmo com a filosofia. O que não cogitamos naquele momento, e que agora, se impõe por óbvio, é que esse pensamento se tornasse tão importante no conjunto de nossas reflexões.

Devemos inicialmente frisar que a filosofia é o campo em que o próprio Bakhtin se situa e considera um campo do conhecimento extremamente adequado ao esclarecimento dos fundamentos do estudo estilístico das obras literárias. Seu aval para estudarmos o estilo poético sob uma perspectiva da tradição filosófica ocidental foi decisivo para sustentar nosso objetivo de dar à estilística do estudo do estilo poético uma base filosófica convincente.

A tradição a que nos referimos é aquela que desde os gregos considerava a arte sob o prisma de sua utilidade, como se lê nas considerações de Platão e Aristóteles, e mudou de inflexão com a abordagem de Imanuel Kant, que passa a ver justamente na ausência dessa utilidade a característica distintiva da arte relativamente a outras formas de conhecimento, ou, dito de outro modo, a razão de o discurso artístico pertencer ao campo do conhecimento *estético*, e não do *noético*, como diz Benedetto Croce (2001), de vez que ele se dirige à recepção intuitiva (intuição) e não ao raciocínio (razão).

O artista consegue situar a linguagem no campo estético pelo modo convencional de usar, em seus textos, a palavra, que ocorre quando ele a *desvia* de sua função prática, para empregá-la em uma função contemplativa, produzindo imagens e não argumentos ou exposições de ideias, que, quando não são transfigurados pelas imagens, podem, evidentemente, conviver com elas em trechos de uma obra. O contato do leitor com a imagem-palavra, ou imagem-tropo (Bakhtin, 2015) propicia aqueles momentos que uma certa tradição filosófica denomina *experiência estética*. A noção de *desvio*, portanto, está, quando assim concebida, intimamente associada à gênese do fato estético, e foi de grande valia para que desenvolvêssemos nossas explicações do estilo poético na obra de Max Martins.

Há muitas passagens nas reflexões de Bakhtin (2005) em que a importância do elemento estético é realçada com nitidez, porém a mais contundente delas é a que reclama dos analistas de Dostoiévsky que o consideram um defensor de determinado ponto de vista ideológico a atuar na arena dos conflitos discursivos que a linguagem, como instrumento dialógico viabiliza, e não como um usuário do gênero romanesco, derivado de um campo da atuação humana específico, que é o da arte, e está interessado no caráter composicional do seu discurso cuja palavra é nele inoculada pelo gênero.

Dito de outro modo, Bakhtin deixa claro que Dostoiévsky não utiliza a palavra para participar das disputas humanas cotidianas veiculadas pela heterodiscursividade, porque, se

pretende manter-se na esfera da arte romanesca, deve submeter o discurso do narrador e o dos demais personagens, às determinações composicionais do gênero romanesco, que se vale dos discursos disponíveis não como provocações ideológicas a responder, mas dados formais a organizar dentro do referido gênero, transformando-os assim em um de seus elementos composicionais.

Ao chamar nossa atenção para o aspecto formal específico do trabalho do artista com a linguagem, que distingue o seu modo de operar com ela daqueles em que é usada nas outras esferas da comunicação humana, o estudioso russo inclusive aclara um problema estético de vital importância, a saber: nem sempre o uso criativo da linguagem reside em intervenções na sua própria estrutura, como costuma ser, no mais das vezes, o trabalho do poeta, mas na organização dos elementos estruturais da narrativa (foco, enredo, personagens, etc.) como acontece, no mais das vezes, no trabalho do prosador quando compõe uma obra do gênero romanesco.

Mas Bakhtin é também incisivo quando trata da linguagem específica do poeta ao dizer que os sentidos do heterodiscurso não o interessam, mas aqueles sentidos que interessam à sua própria linguagem, ou seja, a linguagem determinada pelo gênero lírico, a linguagem da poesia, aquela, enfim, que o poeta cria pelo emprego dos recursos da poeticidade, com os tesouros da própria língua, e que, por força disso, deve ser esvaziada do seu sentido social heterodiscursivo, passando àquela esfera do sentido de que o leitor se apropria pela intuição, porque lhe é oferecida pela palavra-imagem, pela palavra-tropo, e não por conceitos.

No capítulo pertinente às ligações entre poesia e filosofia, inserimos, em breves linhas, uma preocupação que interessa muito aos que estudam a relação da literatura com a filosofia. Essa preocupação é pertinente à justeza, ou não, de se falar na existência do fenômeno literário, de vez que alguns estudiosos da área do discurso,- como John Searle (2002), teóricos da literatura de matriz estruturalista, como Tzvetan Todorov, e linguistas, como Algirdas Greimas, referidos por Silva (2005) no capítulo sobre o conceito de literatura de sua obra *Teoria da Literatura*, - negam a existência do fato literário, relegando-o ao tipo de fenômeno criado pelos “jogos da linguagem”, e inexistente fora deles.

Achamos pertinente inserir essa questão porque ela nasce dentro da filosofia da linguagem, proposta por Ludwig Wittgenstein, e nos diz respeito na medida em que nega um dos fundamentos de nossa tese, a saber, a existência objetiva da literatura, atestada pela poeticidade, que, na esfera do gênero lírico, é o conjunto de procedimentos peculiares aplicados ao discurso, exigidos pelo gênero, objetivamente identificáveis no enunciado, capazes de criar um objeto de linguagem, distinto dos demais, a que denominamos fenômeno

literário. O modo de existir desse objeto, distinto dos demais, que denominamos *literatura*, apesar de sua existência abstrata, é similar, ressalvadas as diferenças, ao modo de existir da própria *langue*, e de um inumerável grupo de fenômenos, como o jogo, o amor, etc.

Por outras palavras, tentamos inserir com brevidade essa reflexão no corpo do capítulo sobre o discurso literário, entendendo a inserção, mais uma vez, como um dado complementar aos nossos propósitos, ou seja, para contrastar com a noção de que para a estilística o “jogo das palavras”, permitido pelas possibilidades combinatórias da *langue*, cria, sim, um objeto específico real, associável a um gênero, constituindo isso uma prova da existência objetiva da literatura, ou seja, não é uma invenção subjetiva, mas um dado concreto percebido pela comunidade dos leitores no próprio objeto, reflexão com a qual concordamos, e que, enfim, estivemos tentando comprovar, o tempo todo, em nossos estudos sobre o estilo poético dos poemas de Max Martins.

Tratamos também, com brevidade, de outra questão importante, mas que interessava complementarmente à tese, isto é, de que nossa visão da poesia é cultural e que, portanto, depende do que denominamos de letramento estético, relativizando assim os conceitos que escolhemos, para evitar que o entendimento ocidental da poeticidade se transformasse em entendimento universal da questão.

Enfatizamos sempre a importância da tradição e dos estudos que diferem do nosso. Pensamos, como Croce o diz no seu ensaio sobre o que é a arte (2001), que todas as reflexões feitas pelos mestres do passado estão presentes nas que formulamos hoje, que elas formam, com as mais recentes, um acervo reflexivo precioso, no qual a presença de cada contribuição tem o mesmo valor. A ausência de uma delas deixaria o conjunto incompleto.

Os aspectos afetivos e estéticos do estilo, a saber, sua expressividade estética diferente de sua expressividade afetiva, que podem aparecer interligadas, ou não, nos enunciados literários, foi outro ponto da tese que sentimos necessidade de reiterar em diversos momentos porque trabalhávamos em uma linha, também filosófica, da possibilidade de explicar o fato estético em uma perspectiva autônoma, pondo-nos ao lado daqueles que consideram a expressividade literária não como um sintoma afetivo que difere da afetividade geral da linguagem por uma questão de grau, por uma questão de maior intensidade, mas como um fenômeno dotado de autonomia.

A possibilidade de as duas formas de expressividade surgirem algumas vezes geminadas fez com que as diferenciássemos em vários momentos dentro de diversos capítulos. Supomos que nossa análise conseguiu seu objetivo de fazer a diferença entre elas, graças, em parte, a que a fruição estética no poeta abordado se encontra muitas vezes associada ao

deslocamento, ao desvio da linguagem do campo de expressão *noético* para o *estético*, para o campo da recepção intuitiva.

Estamos convencidos, entretanto, e deixamos isso claro no decorrer dos capítulos, de que a realização do fenômeno estético não depende apenas dos recursos de poeticidade escolhidos por nós, se insistimos neles, foi porque nosso objetivo de descrever o estilo poético desse poeta, nos moldes que pretendíamos, encontrou nas suas obras um exemplo adequado de arte como fruição desinteressada, intuitiva, que a filosofia, desde Kant, ressalta, e uma extensa tradição filosófica defende. Nosso procedimento aqui foi, por conseguinte, o de adequar o objeto investigado ao método e às categorias analíticas apropriadas para explicá-lo.

Vem-nos agora à memória, a propósito dessa última questão, um poeta tão diverso de Max Martins em produzir o estilo poético que é Manuel Bandeira, mormente naqueles poemas em que narra pequenos incidentes do cotidiano, como *Pneumotórax*, *Poema tirado de uma notícia de jornal*, etc., desafiando, assim, nosso conceito de arte como fruição estética nos limites em que estamos estudando a produção do poeta paraense, obrigando-nos a buscar outros modelos de análise para explicar a poesia que sabemos existir em muitos de seus poemas, mas cuja explicação, às vezes, nos escapa.

Antônio Candido (1973) expressa essa dificuldade, por exemplo, quando, ao referir-se sobre a fundamentação do estilo poético de Bandeira, escreve: “Assim, pode criar, no domínio do ser, momentos poéticos ‘desentranhados’ do fluxo neutro das aparências, como o traço linear do ‘Poema só para Jaime Ovalle’, cuja insinuante poesia não se percebe de onde brota” (CÂNDIDO, 1973, p. 31)

Poema só para Jaime Ovalle

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro
(Embora a manhã já estivesse avançada).
Chovia.
Chovia uma triste chuva de resignação
Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.
Então me levantei,
Bebi o café que eu mesmo preparei,
Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando...
- Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.

(BANDEIRA, 1973, p.183)

Não é o caso de tentar dizer agora onde está a poesia deste poema, buscar quais as estratégias de poeticidade existentes nele que, porventura, ultrapassem o nível da

expressividade afetiva, é o caso, neste momento, de, ao pôr frente a frente Max e Bandeira, reconhecer as diferentes maneiras de realização do fenômeno estético de que os poetas do nosso modernismo deram tão altos exemplos.

Além de lembrar, pela derradeira vez, que o campo de trabalho próprio do artista da poesia lírica reside no caráter composicional do gênero lírico e que Max Martins, como “Dostoiévski não é um publicista, ou um orador, mas um artista” (BAKHTIN, 2005, p.02), e que, por pertencer ao horizonte específico da tradição cultural poética do ocidente, permite à estilística servir-lhe de método de explicação adequado.

E mais, que não existe estilo poético ultrapassado, e nem que ultrapassada está a filologia, de que a estilística é um importante ramo.

Dizemos isso, menos como desabafo, mais como constatação, a modo de fecho dessas palavras conclusivas, por duas razões correlatas.

A primeira, que, em Portugal, segundo Silva (2010), a Filologia foi retirada das matrizes curriculares universitárias portuguesas, varrida que foi pela vaga novidadeira da Linguística – hoje posta em seu devido e importante lugar – mas retornou recentemente, o que o faz dizer, entusiasmado, ao final de sua conferência sobre o tema: “Nos *corsi* e *ricorsi* da história, das civilizações e das instituições há *re-gressos* que são *pró-gressos*. Assim entendo o regresso à filologia e o regresso da filologia” (SILVA, 2010, p. 106).

A segunda, que, entre nós, apesar de praticada em alguns poucos centros universitários, permanece sendo - como ciência do texto, quando aborda as obras literárias pela ótica de uma estilística que sabe dialogar com os novos instrumentos de estudo da linguagem (assim tentamos praticá-la) - um dos mais adequados instrumentos de explicação do estilo poético.

Referências

- ALONSO, Amado. *Materia y Forma en Poesía*. Editora Gredos. Madrid: 1965.
- ALONSO, Dámaso. *Poesia Espanhola – Ensaio de métodos e limites estilísticos*. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro: 1960.
- ANDRADE. Carlos Drummond. *Procura da poesia, in Poesia Completa*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2007.
- ANDRADE. Carlos Drummond. *Cidadezinha qualquer, in Poesia Completa*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2007.
- ARENDT, Hannah. *Compreender: formação, exílio, totalitarismo*. Editora UFMG e Cia. das Letras. Belo Horizonte: 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Editora Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: 2008.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Editora Casa da Moeda. Lisboa: 2005.
- ARNHEIM, Rudolf. *Intuição e Intelecto na Arte*. Editora Martins Fontes. São Paulo: 2004.
- ARRIGUCI JR. Davi. *A Outra margem de Marahu, in MARTINS, Max. Caminho de Marahu*. Editora da UFPA. Belém do Pará: 2015
- ASSIS, Machado. *Instinto de Nacionalidade. in Crítica Literária*. W. M. Jackson Editores. Rio de Janeiro: 1962.
- AUERBACH. Erich. *A Novela no Início do Renascimento, Itália e França*. Editora Cosac & Naif. São Paulo: 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro: 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Editora Martins Fontes. São Paulo: 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I – A Estilística*. Editora 34. São Paulo: 2015.
- BALANKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Editora Perspectiva. São Paulo: 1985.
- BALLY, Charles. *Traité de Stylistique Française. Vol 1*. Editora Winter. Heidelberg: 1909.
- BANDEIRA, Manuel. *A onda, in Estrela da vida inteira*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro: 1973.
- BANDEIRA, Manuel. *Poema tirado de uma notícia de jornal, in Estrela da vida inteira*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro: 1973.

BANDEIRA, Manuel. *Poema só para Jaime Ovalle, in Estrela da vida inteira*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro: 1973.

BANDEIRA, Manuel. *Canção das duas Índias, in Estrela da vida inteira*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro: 1973.

BANDEIRA, Manuel. *Belém do Pará, in Estrela da vida inteira*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro: 1973.

BARBOSA, Pe. Antônio Lemos. *Pequeno vocabulário Tupi-português*. Editora Livraria São José. Rio de Janeiro: 1951.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Estudos do Discurso, in FIORIN, José Luiz (org.). Introdução à Linguística*. Editora Contexto. São Paulo: 2005.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Editora Cultrix. São Paulo: 1979

BASHÔ, Matsuo. *Trilhas longínquas de Oku*. Editora Escrituras. São Paulo: 2016.

BASÍLIO, Margarida. *Fusão vocabular expressiva: um estudo da produtividade e da criatividade em construções lexicais, in Textos Seleccionados, XXV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística, APL. Porto: 2010.*

BECHARA, Evanildo. *Nova Gramática Portuguesa*. Editora Lucerna. Rio de Janeiro: 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Editora Cosac & Naif. São Paulo: 2007.

BIDERMAN, Maria Tereza Camargo. *Teoria linguística quantitativa e computacional*. Editora Livros Técnicos e Científicos. Rio de Janeiro: 1978.

BORGES, Jorge Luís. *La Poesia, in Borges literal*. Umbriático. Buenos Aires: 2006.

BRAIT, Beth. *Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade, in FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto de (Orgs). Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Editora Vozes. Petrópolis - Rio de Janeiro: 2006

BRADBURY, Malcom e MACFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral (1890-1930)*. Editora Companhia das Letras. São Paulo: 1999.

BRANDÃO. Roberto de Oliveira. *As Figuras de Linguagem*. Editora Ática. São Paulo: 1989.

CAMÕES, Luís Vaz. *Os Lusíadas*. Editora Nova Aguilar. Rio de Janeiro. 2005.

CABRÉ, Maria Teresa (1993). *La terminologia. Teoría, metodología, aplicaciones*. Editorial Antártida/Empúries. Barcelona: 1993.

CAMPOS, Augusto. *Poesia concreta (manifesto), in CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo. Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos*. Editora Brasiliense. São Paulo: 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *A Temperatura Informacional do Texto*, in CAMPOS, Augusto. PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos*. Editora Brasiliense. São Paulo: 1987.

CAMPOS, Augusto de. *Olho por olho*, in *Viva vaia: poesia, 1949-1979*. Editorial Ateliê. São Paulo: 2014.

CAMPOS, Augusto de. *Pluvial / fluvial*, in *Viva vaia: poesia, 1949-1979*. Editorial Ateliê. São Paulo: 2014.

CARDOSO, Elis de Almeida. *O Léxico no discurso literário: a criatividade lexical na poesia moderna e contemporânea*. EDUSP. São Paulo: 2018.

CARDOSO, Elis de Almeida. *Drummond, um criador de palavras*. Editora Annablume - FAPESP. São Paulo: 2013.

CASTAGNINO. Raúl. *Qué es literatura? – Naturaleza y función de lo literário*. Editorial Nova. Buenos Aires: 1966.

CECIM, Vicente. *A asa e a serpente*, in *Viagem a Andara – O livro invisível*. Editora Iluminuras. São Paulo: 1988.

CHKLOVSKY, Viktor Borisovovich. *O desenvolvimento do enredo e Tristan Shandi de Sterne*, apud EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich, *A teoria do “Método Formal”*, in TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura – formalistas russos*. Editora Globo. Porto Alegre: 1973.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de Literatura*, vol. II. Companhia Brasileira de Publicações. Rio de Janeiro: 1969

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria*. Editora UNICAMP, Belo Horizonte: 2006.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética – Aesthetica in nuce*. Editora Ática. São Paulo: 2001.

CORREIA, Margarita. *Terminologia: questões teóricas, métodos e projectos*. Editora Europa-América. Lisboa: 1998.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1982.

CUNHA, Maria Helena Parente, *Os Gêneros Literários*, in PORTELLA, Eduardo (org.) *Teoria Literária*. Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro: 1976.

EIKHENBAUM, Boris Mikhailovich, *A teoria do “Método Formal”*, in TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura – formalistas russos*. Editora Globo. Porto Alegre: 1973.

ELIOT, Thomas Stearns. *From Poe to Valéry, in To Criticize the Critic*. Faber & Faber. Londres: 1965, in FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Editora Livraria Duas Cidades. São Paulo: 1978.

ELIOT, Thomas Stearns. *A Função social da poesia, in De poesia e poetas*. Editora Brasiliense. São Paulo: 1991.

ESQUIO, Fernando. *Cantiga, in SARAIVA, António José. História da Literatura Portuguesa*. Editora Almedina. Porto: 2005.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Editora Clássica. Portugal: 1913

FREUD, Sigmund. *O mal-estar da Civilização, in Obras Completas*, vol. 18. Editora Companhia das Letras. São Paulo: 2011.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Editora Livraria Duas Cidades. São Paulo: 1978.

FROES, Ricardo. *Dicionário Guarani- Tupi - Tupi Antigo*. Disponível em <http://dicionariosvarios.blogspot.com.br/2009/06/dicionario-guarani-tupi-tupi-antigo.html>, postado em junho de 2009. Acesso em 31.08.2017, às 10:06.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo – A arte como jogo, símbolo e festa*. Editora Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 1985.

GOLDSTEIN. Norma Seltzer. *Versos, sons e ritmos*. Editora Ática. São Paulo: 2006.

GOLDSTEIN. Norma Seltezer. (org.). *Os Três primeiros livros de poemas, in Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*. Associação Editorial Humanitas. São Paulo: 2005.

GONÇALVES, Rebêlo. *Filologia e Literatura*. Companhia Editora Nacional. São Paulo: 1937.

GONÇALVES, Carlos Alexandre e ALMEIDA, Maria Lúcia. *Bases semântico-cognitivas para a diferenciação de cruzamentos vocabulares em português, in Revista Portuguesa de Humanidades I: Estudos Linguísticos*. Portugal: 2007.

GRANGER. Giles-Gaston. *Filosofia do Estilo*. Editora Perspectiva-EDUSP. São Paulo: 1974.

GRILLO, Sheila e AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. *Questões de estilística no ensino da língua*. Editora 34. São Paulo: 2013.

GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. Editora Mestre Jou. São Paulo: 1970.

GUESPIN, Louis. *Problematic des travaux sur le discours politique, in Langages*, nº 23: 1971, in SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Editora Almedina. Coimbra: 2005

HEIDEGGER, Martin. *Explicações da Poesia de Hölderlin*. Editora UNB, Brasília: 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Edições 70. Lisboa: 1980.

HOLLANDA, Chico Buarque de, BARDOTTI, Sérgio e HENRIQUE, Luís. *A galinha*, apud BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Estudos do Discurso*, in FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística*. Editora Contexto. São Paulo: 2005.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss*. Editora Objetiva. São Paulo: 2009.

HOMERO. *Ilíada*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2015.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Editora Cultrix. São Paulo: 1995.

JAKOBSON, Roman. *A geração que esbanjou seus poetas*. Editora Cosac & Naif. São Paulo: 2006.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Editora Perspectiva. São Paulo: 2004.

JOHANSON, Izilda. *Arte e Intuição, a questão estética em Bergson*. Editora Humanitas – FAPESP. São Paulo: 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica do Juízo*. Editora Forense Universitária. Rio de Janeiro: 1995.

KRISTEVA, Júlia. *Le texte du roman*. in SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Editora Almedina. Coimbra: 2005.

LAKOFF, Georg e JOHNSON, Mark. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press. Chicago: 1980, in SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. Editora Parábola. São Paulo: 2007

LANGER, Susan. *Filosofia em nova chave*. Editora Perspectiva. São Paulo: 1971, apud CUNHA, Maria Helena Parente, *Os Gêneros Literários*, in PORTELLA, Eduardo (org.) *Teoria Literária*. Editora Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro: 1976.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da Língua Portuguesa*. Editora Livraria Acadêmica. Rio de Janeiro: 1958.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 2002

MAINGUENEAU, Dominique. *Termos-chave da análise do discurso*. Editora UFMG. Belo Horizonte: 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. *Além da paratopia*, in NAVARRO, Pedro (org.). *O Discurso nos domínios da linguagem e da história*. Editora Claraluz. São Carlos: 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *O linguista e o discurso literário*, in BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. Editora Contexto. São Paulo: 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise do Discurso e Literatura: Problemas Epistemológicos e Institucionais*. In *Revista Linguagem*. UFSCAR. 13^a Edição (Maio-Junho: 2010). <http://www.letras.ufscar.br/linguasagem/edicao13/index.php>, visualizado em 07.01.2017, às 22:14h.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística*. EDUSP. São Paulo: 2012.

MARTINS, Max. *Não para consolar*. Editora CEJUP. Belém do Pará: 1992.

MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2001.

MARTINS, Max. *Colmando a lacuna*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2015.

MARTINS, Max. *60 / 35*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2018.

MARTINS, Max. *Caminho de Marahu*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2015.

MARTINS, Max. *H'Era*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2016.

MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2016.

MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. Editora da Universidade Federal do Pará Belém do Pará: 2016.

MARTINS, Max. *Marahu poemas*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2018.

MARTINS, Max. *Anti-retrato*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2018.

MARTINS, Max. *O estranho*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. Editora Martins Fontes. São Paulo: 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. *Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental, in Teoria da Literatura*. PORTELLA, Eduardo (org.). Editora Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 1976.

MICHELETTI, Guaraciaba. *Repetição e significado poético: (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de Ferreira Gullar)*, in *Revista de Filologia e Língua Portuguesa*, nº 1. São Paulo: 1997

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. Editora Cultrix. São Paulo: 2013.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. Editora Melhoramentos. São Paulo: 1970.

MORRIS, Charles. *Writings on the general of signes*. The Hague. Mouton: 1971.

NETO, João Cabral de Melo. *Lição de poesia, in Poesia Completa*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2007

NETO, João Cabral de Melo. *Tecendo a manhã, in Poesia Completa*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2007

NETO, João Cabral de Melo. *O cão sem plumas, in Poesia Completa*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2007

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Editora Companhia das Letras. São Paulo: 2012.

NUNES, Paulo. *Literatura Paraense Existe?* Disponível em <http://escritoresap.blogspot.com.br/2008/01/artigo-do-professor-paulo-nunes.html>. Acessado em 05.09.2017, às 16:46h.

NUNES, Benedito. *Meu caminho na crítica, in A Clave do Poético*. Editora Companhia das Letras. São Paulo: 2009.

NUNES, Benedito. *Max Martins, mestre-aprendiz, in A Clave do Poético*. Editora Companhia das Letras. São Paulo: 2009.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*. Editora Ática. São Paulo: 1989.

NUNES, Carlos Alberto. *Introdução, in PLATÃO. Fedro*. Editora da UFPA. Belém do Pará: 2011.

PANDOLFO, Maria do Carmo. *Análise da narrativa, in PORTELA, Eduardo (org.) Teoria Literária*. Editora Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 1976.

PATER, Walter. *O renascimento*. Editora Iluminuras. São Paulo: 2014.

PAZ, Otávio. *O Arco e a Lira*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 1982

PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanho, in Obra Poética*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2007.

PESSOA, Fernando. *Autopsicografia, in Obra Poética*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro: 2007.

PEIRCE, Charles. *Conferências sobre Pragmatismo (III)*, coleção *Os pensadores*. Editora Abril Cultural. São Paulo, 1983.

PERCHERON, Maurice. *Buda e o budismo*. Editora Agir. Rio de Janeiro: 1994.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. Editora Ateliê. São Paulo: 2004.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Editora Ateliê. São Paulo: 2011.

PIGNATARI, Décio. *Coca-Cola*, in CAMPOS, Augusto. *PIGNATARI, Décio e CAMPOS, Haroldo. Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos*. Editora Brasiliense. São Paulo: 1987.

PINTO, Elias Ribeiro. *As antenas do poeta* (entrevista realizada em 1990, publicada no jornal *A Província do Pará*), in MARTINS, Max. *O estranho*. Editora da Universidade Federal do Pará. Belém do Pará: 2015.

PLATÃO. *A República*. Editora da UFPA. Belém do Pará: 2016.

PLATÃO. *Ião*. Editora da UFPA. Belém do Pará: 1980.

POE, Edgar Allan. *Nathaniel Hawthorne*, in *Ensaístas Americanos*. W. M. Jackson Editores. Rio de Janeiro: 1950.

PONTES, Eunice. *A Metáfora*. Editora Unicamp. Campinas: 1990.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Editora Cultrix. São Paulo: 1990.

RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Editora Seuil. Paris: 1961

RIFATERRE, Michael. *Estilística Estrutural*. Editora Cultrix. São Paulo: 1973.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Ed. Biblioteca Azul. São Paulo: 2013.

ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro: 1977.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: 1998.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. Editora Perspectiva. São Paulo: 2018.

SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Editora Almedina. Porto: 2005.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. Editora Parábola. São Paulo: 2007

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Editora Vozes. Rio de Janeiro: 2002.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Editorial Presença. Lisboa: 1970.

SAUSSURE, Ferdinand, in STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras – os anagramas de Ferdinand Saussure. Os Pensadores*, vol. XLIX. Editora Abril Cultural. São Paulo: 1975.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Editora Cultrix. São Paulo: 2006.

SEARLE John. *O estatuto lógico do discurso ficcional*, in *Expressão e Significado*. Editora Martins Fontes. São Paulo: 2002

SEARLE John. *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, in SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Editora Almedina. Coimbra: 2005

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Editora Almedina. Coimbra: 2005

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Sobre o regresso à Filologia*, in *As humanidades, os estudos culturais, o ensino da literatura e a política da língua portuguesa*. Editora Almedina. Coimbra: 2010.

SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. Ateliê Editorial. São Paulo: 2002.

SPITZER, Leo. *Linguística e História Literária*. Editorial Gredos. Madrid: 1974.

SOUZA, Antônio Candido de Mello e Gilda Rocha de Mello e. *Introdução*, in BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Editora José Olympio. Rio de Janeiro: 1973.

STELA, Paulo. *A Palavra*, in BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. Editora Contexto. São Paulo: 2012.

STERZI, Eduardo. *Riscos, rasuras, rastros*, in MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Editora UFPA. Belém-Pará: 2016

SUHAMY, Henri. *As Figuras de Estilo*. RÉS-editora, Ltda. Porto: s/d.

STEIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Editora Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: 1997.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Tovo Textos. Curitiba: 2013.

TODOROV, Tzevetan. *A gramática do Decameron*. Editora Perspectiva. São Paulo: 1982.

TOMACHÉVSKY, Boris. *Teoria da Literatura*, in SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Editora Almedina. Coimbra: 2005

YLLERA, Alícia. *Estilística, Poética e Semiótica Literária*. Editora Almedina. Coimbra: 1979.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Editora Europa-América. Lisboa: s/d.