

## CIFRAS DO SUJO E CACOS DO INFORME NA POESIA DE MAX MARTINS

### THE FIGURES OF DIRTY AND SHAPELESS SHARDS IN THE POETRY OF MAX MARTINS

BENILTON CRUZ <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp. Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Ciências da Linguagem do Campus do Baixo Tocantins da Universidade Federal do Pará – Brasil.

(e-mail: [bencruz@ufpa.br](mailto:bencruz@ufpa.br))

#### **Resumo**

O propósito deste artigo é mostrar na poesia de Max Martins um léxico de palavras que refutam a beleza enquanto única via da expressão poética. O levantamento indica vocábulos condizentes com a banalidade cotidiana do mundo, porém, em conformidade com a máxima de Lao-Tsé, “Palavras confiáveis não são belas, palavras belas não são confiáveis”. O estudo aponta, todavia, o caráter anti-intelectual de expressões fora do padrão, mas de acordo com a tradição da mística erótica ocidental. Assim, analisamos boa parte da obra do poeta paraense, sob o intuito de encontrarmos o Ocidente nos poemas de influência oriental. O recorte temporal vai se situar nos idos de 1950, quando o autor em questão assimila e renova a proposta de Robert Stock, que enfatiza a poesia enquanto dinâmica da página e não da récita. A poesia não é declamação, mas fruto do indeciso e precioso sentido do estar a caminho.

**Palavras-chave:** Max Martins, poesia, taoísmo, erotismo.

#### **Abstract**

The purpose of this article is to show in the poetry of Max Martins a lexicon of words that refute the beauty as the only means of poetic expression. The survey indicates that such words are more real and in line with the everyday banality of the modern world, as expresses the maxim of Lao Tzu, "Reliable words are not beautiful, beautiful words are not reliable". The study shows the anti-academic and anti-intellectual nature of nonstandard

expressions, but according to the tradition of erotic mystics. Thus, we analyzed much of the work of the poet from Pará, Brazil, in order to find a western reading in poems of oriental influence. The time frame is set in the early 1950s, when the aforementioned author assimilates and renews the proposal of Robert Stock, which emphasizes poetry as page dynamics and not recitation. Poetry is not declamation, but a result of the indecisive and precious sense of being on the way.

**Keywords:** Max Martins, poetry, taoism, eroticism.

Max Martins identifica-se com a negação da poesia ocidental para se adaptar ou reler o Taoísmo, os ensinamentos da tradição chinesa, misto de filosofia, religião e poesia, resumidos no pequeno livro, o *Tao Te Ching*, o “livrinho” de poderosa interpretação do universo e da natureza humana. O autor de *Caminhos de Marahu* prolonga a mística de um erotismo ocidental que se confunde com a própria exploração da linguagem poética, naquilo que vamos chamar de “leitura transversa”, ou seja, uma forma de viver oriunda do Oriente remoto que, por via de uma interpretação peculiar do poeta paraense, ajudou a produzir as “cifras do sujo” e os cacos do informe na poesia do autor em questão.

O Taoísmo vê a vida como uma forma de arte, que se manifesta enquanto encontro com uma via cujo percurso se abre à natureza e à libertação da mente ansiosa. A corrente da tradição hindu-chinesa vai se resumir, inclusive, para o caso de Max, também como uma espécie de “poética do caminho”, algo pertinente ao autor de *Caminhos de Marahu*. Mais ainda: a contribuição budista tem algo que confronta com a filosofia e a ciência ocidentais. Existe uma postura anti-intelectual no interior do Budismo. Nele, a verdade pode ser vista de diferentes ângulos e, principalmente, por uma visão pessoal sem ser postura egóica e sem impor uma única forma do belo.

A poética de Max carrega um léxico de palavras não muito “confiáveis”, aquelas não tão “belas”, mas vocábulos reais, como intérpretes da banalidade que impera no mundo moderno. A máxima de Lao-Tsé, “Palavras confiáveis não são belas, palavras belas não são confiáveis”, deixa-se espelhar e atravessa a leitura plausível entre dois mundos que se encontram e convivem sem se excluir. O poeta inicia, a partir dos anos cinquenta, o estudo mais aprofundado do *I-Ching* que o acompanhará por toda vida, e desde então será algo a repercutir em todo o restante de sua obra.

Antes, todavia, tivemos em Belém, entre 1951 a 1952, a curta permanência de Robert Stock, poeta americano, de família rica, nome sempre citado pelo próprio poeta paraense e por Benedito Nunes, em depoimentos, como personalidade de grande

conhecimento, sem contudo nunca ter frequentado universidade. O americano, às vezes, desmarcava encontros com os amigos porque sua mulher iria “lavar a sua única calça<sup>1</sup>”. Era alguém que entremeava comportamentos:

[...] hippie *avant la lettre*, anarquista sem ser materialista misto de asceta e de esteta santificando a ética, egresso da mesma comunidade de Big Sur, na Califórnia, a que pertencera Henry Miller, um voto de franciscana pobreza (Nunes, 2009: 336).

A pobreza material era contrastada pelo rigoroso estudo da poesia. ‘Bob’ Stock, como ficou conhecido, escreveria mais tarde um poema em inglês sobre a descida de Mário Faustino ao Hades, quando soube da morte do autor de *O Homem e Sua Hora. Porque* Mário Faustino, o poeta nascido no Piauí, marca os anos cinquenta no Pará de forma definitiva: torna-se uma década significativa na poesia paraense e brasileira.

Max Martins identificava-se com esse didatismo solitário do poeta americano, que, em Belém, morava numa barraca de madeira no bairro da Matinha, atualmente bairro de Fátima. O “Homem da Matinha”, como ficara conhecido, pregava que havia dois tipos de poetas: aqueles que trabalham o poema na página (a leitura) e aqueles que buscam a configuração sonora da obra lírica (a recitação). Bob Stock dava preferência ao poema que existia na página, e no universo branco do papel deveria ser lido.

O poeta-mentor, como na verdade se configurava Bob Stock àquela altura, disseminava uma postura diante da poesia, e assumia, assim, uma “poética da leitura”, na qual o trato visual do poema seria preservado. E Max incorporou esse lado de um “poeta da página”, avançando sobre o trato em torno do visual ideogramático advindo de seus estudos acerca do *I-Ching*. Bob Stock deixará uma marca profunda no ambiente intelectual de Belém do Pará. Afinal os sentidos da renovação poética não deixam de ser trabalhados em grupo, algo estritamente individual não vai perdurar no reino da linguagem humana.

O “andarilho” que há em Max tem correspondência em seus companheiros de geração. Há algo de indisciplina na sua poesia que revê a própria disciplina *zen* por vias de uma linguagem orgânica, erótica, aprendida ainda em contato com outro americano, o escritor Henry Miller. A idéia era cultivar uma sensorialidade unida à tradição oriental. Max transita Ocidente e Oriente pelo viés do corpo. Esse é o ponto de energia da sua poética. O primeiro “plexo” é o sexual. A sexualidade é a primeira sede e sede da alma.

Para o Taoísmo, a força que move o universo é o *Yin* e o *Yang*. Esse movimento é chamado de *Tao*, e ele é inatingível, incapturável. E a única forma de entendê-lo é estar em sinergia com ele, uma vez que o *Tao* não pode ser explicado, mas o Taoísmo sim. Os

---

<sup>1</sup> Robert Stock retorna aos Estados Unidos a pedido da família a fim de receber a partilha da herança, segundo entrevista de Benedito Nunes concedida ao autor deste ensaio, em 21/06/1995.

“pólos” se unem e se invertem. O *Tao* está sempre mudando. Ele não conhece a dualidade, por isso, é força insondável, é Iluminação, o Poder Superior, a Fonte, o Ciclo do Ser e Existir, o Caminho. Ele não se ensina, mas se mostra.

Curiosamente, entre o *Tao* e o “Eu” existem a plenitude e o equilíbrio. Porém, o *ego* comporta-se como a “criança mimada” e nada sabe; acredita que sabe. O *ego* tem o costume de falar o tempo todo. O Taoísmo pede: seja teu Mestre. Assim, o *Tao* assume a forma de Caminho da Imortalidade ou Via do Retorno. *Ching* significa livro, e, assim, *Tao Te ching*, seria o Livro do Caminho e da Virtude ou Livro do Caminho Perfeito. A etimologia da palavra Lao-Tsé pode significar também “Velho Mestre”. Ele teria nascido na cidade chinesa de Guo Yang na era de Wu-tin, sendo contemporâneo (embora fosse cerca de 50 anos mais velho) de Confúcio.

Para outros, Lao-Tsé é o mestre que encarna a transmissão e a conservação, cujo nome significaria também ‘filho velho’, ou seja, o início (filho) e o fim (velho). Diz uma lenda que o Mestre nascera com aspecto de um homem idoso e que, com o passar dos anos, na verdade, não havia se tornado velho e sim sábio, o sábio que já havia naquele homem de aspecto envelhecido.

O poeta vai ser o seu próprio Mestre. Ele vai unir os fragmentos chineses do *Tao Te Ching*, o exercício do *I Ching* ou o Livro das Mutações (um livro base do Taoísmo e do Confucionismo pelo seu caráter “I”, ou seja de mutação e não-mutação) e a poesia ideogramática japonesa do *haikai*. O *Tao Te Ching* já possui a integração de filosofia, ciência e religião. O sentido poético do *Tao* significando caminho vai ser preservado pelo poeta. A metáfora da “estrada” que nos levará ao início de tudo. Viver é percorrer uma dinâmica do espaço vazio. Nada está assegurado. Nem a poesia.

Isso tudo se espelha na obra de Max. Ele usa as palavras como cacos, verdadeiras cifras, e como pequenas colagens. Sua poesia não está na matéria, como o *Tao*, mas nas conexões. O poema se parecerá com um ideograma. O conteúdo, por sua vez, abordará o tema do homem conhecendo a si mesmo, resgatando a figura do “velho” como um “rei” da experiência de vida, prevalecendo sobre a juventude. O ancião-personagem ri, ironicamente, de seu próprio auto-retrato ou de seu destino:

*Ir*

*Ter onde Isto  
é aconselhável diz  
o Velho Rei  
e ri*

A poesia assenta sobre a possibilidade plástica como “desenhos verbais”, redefinindo, todavia, uma nova geografia do poema, aquilo que poderíamos chamar de

colagens de um verdadeiro ideograma verbal. A sintaxe se desdobra assistida pela sombra de “haicais”, anulando, parcialmente, o verso a fim de deixar florir o ideograma, e a conexão com os sentidos trocados de “Ir” por “ri”.

O poeta junta os cacos de um tempo de “homens ocos” como diria T. S. Eliot e de uma época de “homens partidos” como diria Carlos Drummond de Andrade. É o artista que, como diria Rafael Cadenas, assume a postura do “contraste”, o de ser sua própria antítese. O certo é que Max não vai ficar longe de seu companheiro de geração, Paulo Plínio Abreu, anunciando um conceito de poesia como “dádiva inútil”.

Por sua vez, *Zen* é o nome japonês para o chinês “*Ch’an*”. Para alguns, o *Zen* pode ser a síntese de Taoísmo e Budismo, para outros, algo totalmente distinto do Budismo. O *Zen*, historicamente, está atrelado à China, Japão, Coréia e Vietnã. A palavra escrita tem pouca importância. O Ensino deve ser feito direto da mente ou da realidade. O compromisso é com a liberação. É uma prática religiosa pessoal dentro do budismo, a que recomenda a auto-instrução, portanto, autoconhecimento como uma disciplina do eu à busca da autoconfiança.

*Zazen* é “meditar sentado”, funciona como a prática fundamental do *Zen*. E tem algo excepcionalmente ligado à linguagem. O processo consiste em anular a palavra, o conceito das coisas, as obstruções do pensamento. Meditar, seguir a respiração e abrir a mente. Filtrar sentimentos e ansiedades, acalmar a mente, esses são os grandes desafios.

Outras fontes apontam uma data mais antiga para a origem do sentido mais atual de *Zen*: é bem provável que século VI da Era Cristã, um monge chamado Bodhidarma tenha chegado à China, encontrando um budismo altamente erudito. Bodhidarma se opôs a esse budismo intelectual e cheio de rituais. Passou nove anos em um mosteiro praticando apenas *zazen* (meditação). Com Bodhidarma surgiu a escola *C’han*, que é a tradução chinesa para a palavra *Dhyana* (meditação). No Japão a palavra *C’han* foi traduzida por *Zen*, portanto, *Zen* seria a *Dhyana* indiana.

A palavra *Zen*, ao penetrar terras chinesas, se misturou com tradições milenares do vasto país e se fundiu com o próprio Taoísmo, ali pelo século XII, com os ensinamentos de arejar a mente e usufruir apenas do necessário. *Zen* acabou sendo um estilo de vida.

Max segue essa trilha. É o caso da tradição oriental que, na verdade, revela leituras em soma, ou melhor, desnuda aquilo que estamos chamando de olhar transversal. Olhar o outro e encontrar a si mesmo descortina um comportamento moderno? É esse olhar que nos interessa, o olhar estropiado, auto-identificador, forçando brechas e descobrindo caminhos novos, aproximando cultura e estéticas diferentes.

Essa maneira de ver traduz a experiência poética: ideogramas, “haicais”, hexagramas, a antipalavra – o cifrar, o fracionar – o poeta sente na pele essas transformações, e “plasticiza”, utiliza-se de uma linguagem típica das colagens. As palavras, todavia, não são “coladas”, são poemas sob nova forma, volume, cor, como se vê no título

“escritos em chinês”, em uma espécie de reencontro com a prática do fragmento que, em si, é a própria essência da lírica ocidental.

Todavia, há algo de uma multiplicação de formas assumidas principalmente depois de contatos com outros poetas da nova poesia ocidental, por isso que muitas das vezes o poema de Max Martins assume um pequeno universo informe e vastíssimo. Enumeramos uma lista possível para seus poemas: fragmento, mini-ode, anti-ode, colagem, poesia-práxis, ideograma, grafopoema, epigrama, *short*-poemas ou *shots*-poemas.

A riqueza da poesia lírica não foi alterada. A valorização do fragmento é mantida. Uma verdadeira aposta na órfica representação das formas menores da herança ocidental. Todavia, o conteúdo desses poemas aponta para uma temática cáustica e, às vezes, reveladora de uma leitura insípida da realidade.

Historicamente, os anos do pós-45 marcaram-se pela reconstrução dos países envolvidos diretamente na guerra. Na Europa e nos Estados Unidos, a juventude sofria com a premente necessidade de reestruturar um mundo sob os escombros. A nova ordem exigia da juventude rapidez e eficiência nos mercados, nas escolas e nas universidades. A cobrança era a urgente recomposição dos países destruídos. E quem viveu essa época ainda se deparava com a iminência do holocausto atômico da Guerra Fria.

Para essa tensão pairando no ar, a poesia e a música respondem com o ritmo ansiando liberdade. O “desbunde” caracterizou uma juventude dos anos sessenta e o auge desse momento se registra nos chuvosos dias de *Woodstock* e no ritmo batido da nova poesia da *beat generation*. Os Estados Unidos criaram esse tipo de crítica ao poderoso modelo consumista ainda bastante visível nos dias de hoje.

A poesia de Max Martins reflete esse cenário histórico e amplia uma vocação para celebrar o encontro com o distante. Um dos temas instigantes de sua poesia é o seu necessário retorno à Natureza: meditar, contemplar montanhas, rios, cifrar e fracionar as areias, a relva do jardim numa maneira “antiocidental” para revelar o próprio sentido de ser ocidental.

Especificamente no Pós-Guerra, foi a partir de 1950 que os poetas acentuaram um gosto antiacadêmico, experimentam a contramão da cultura “oficial”. Procuraram outras vias e criaram poemas com ritmos e formas mais livres. Foi um bom momento para perceber o que a poesia e as antigas filosofias já ofereciam, um auto-caminho, um olhar para si mesmo e caminhar independentemente do sistema.

Os anos 50 foram importantes nessa percepção. Foi um tempo de se exprimir e se propor uma nova maneira de agir, pensar e sentir. Vale lembrar que uma das linhas da poesia *beat* era a que incentivava o estudo formal do *zen*-budismo. Parece que foi essa a linha adotada por Max Martins ali pelos fins da referida década.

A geração *beat*, surgida nos Estados Unidos com a chamada *beat generation*, é praticamente uma resposta à reconstrução-reestruturação do sistema americano corroído pela

Segunda Guerra. Esse *on the road* tem algo do estar a caminho da herança taoísta e revidava com desbunde a pressão pela reordenação econômica das potências.

Muitos começaram a perambular pelas ruas, vielas, bairros e até pelas estradas de costa a costa dos *States*. Eram poetas, escritores, músicos, atores, estudantes, cineastas, *hippies*, os artistas da vida, e os da chamada “geração pé na estrada”, pessoas com outra visão de mundo. Detinham um olhar estritamente antimaterialista, anticonsumista e em desacordo com a dureza do pós-guerra.

Na poesia, formaram pelo menos três grupos bem delineados: o da Costa Leste (de Nova Iorque), com Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs; o da Costa Oeste (de São Francisco) com Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder, Philip Lamantia; e, o grupo da Carolina do Norte com Robert Creeley, Robert Duncan e Charles Olson.

A geração da *beat generation*, na verdade, vivia à beira da estrada. Estavam entre o *Jazz* e *Zen*. Os mais conhecidos como Allen Ginsber e Jack Kerouac eram mais entregues a ritmo da fala, da gíria, da liberdade e do improvisado do *jazz* - de onde vem o nome da geração-*beat*, significando batida, ritmo, embalo, movimento. É a palavra que pode muito bem traduzir a riqueza da cultura negra e sua extraordinária música, acrescentando: corpo, tambor, sensualidade, liberdade, fluência, ausência de normas fixas.

Por outro lado, Gary Snyder optou por culturas externas às americanas. Ele vai incorporar o que aparentemente contraria a movimentação *beat* pelo silêncio e meditação que levam à sabedoria, segundo a filosofia budista. Mas, não deixa de haver uma interação entre zen-budismo e a geração *beat* porque o *Tao Te Ching*, o clássico da literatura filosófica chinesa, de onde se extrai a poesia zen, prega, dentre outras coisas, o desapego material, o que é uma das tônicas do movimento *beat*.

Max, por sua vez, recorre a um pensamento taoísta: a palavra como estágio entre o mundo e o verdadeiro *Tao*. Já que o *Tao* não pode ser expresso, toda palavra está condenada a não dizer. Assim, a palavra se torna a “larva de nada”, como no poema *O resto são as palavras*, aquela forma entre dois mundos, intermediária entre duas possibilidades.

A arte moderna tem algo da sensorialidade explorada como linguagem desde os simbolistas. A poesia caminha para descobrir seus próprios mecanismos e pelo lado externo do poeta, “aceita-se” o exílio do artista diante da sociedade. Isso é bem claro quando há a destruição das imagens elaboradas e de uma sistemática clássica da ordem pelo equilíbrio e simetria na poesia.

Assim, percebemos o estágio oracular em Max Martins, porém sem a estrutura sintática tradicional da poesia ocidental. Em alguns momentos predomina um respeito pelo que não é verbal. A sua realidade poética mais visível torna-se linguagem em sentido ideogrâmico, não linear e não discursivo.

Max vai na contramão, nesse sentido, e assim se assemelha com os poetas americanos da *beat generation*. E foi ousado quando mostrou que a linguagem é falo,

penetração, sexo, tabu, greta, o pernóstico meio da poesia ser ela mesma enquanto sensorialidade pura e sem frescura, sedução.

*Não Para Consolar* constitui-se na mais elaborada obra de poesia já feita no Pará. Era o roteiro de quarenta anos de lida com a poesia. Compõem a antologia, os seguintes livros: *Marahu Poemas inéditos* (1991), *60/35* (1985), *Caminho de Marahu* (1983), *A Fala entre Parêntesis* (1982), *O Risco Subscrito* (1980), *H'era* (1971), *Anti-Retrato* (1960), *O Estranho* (1952). Neste mesmo ano de 1992, foi lançado o *Para Ter Onde Ir*, livro que ainda nos remete a essa releitura do Taoísmo pulsando subterfúgios da poesia ocidental.

O apêndice incluía poemas vertidos para o francês, o inglês, o alemão e o espanhol, além de uma tradução do próprio Max de alguns versos de Edmon Jabès para o português.

Uma palavra, herdeira do espírito que nega, o “não” como emblema romântico do *Fausto* goethiano encabeça o título. Negar é propor de outra forma: negar o artifício exclusivamente verbal, o de tradição barroca que domina a poesia brasileira. É a palavra sem exageros sintáticos, a que não exalta o verbo, mas sua penetração.

“Sub”, do livro *Anti-Retrato* (1960), o poema de uma iniciação sexual. “Abriam-se as janelas/ e os seios se punham” lembrando muito bem a cena da prostituta ofertando os seus favores sexuais ao adolescente, transeunte da cidade, sob a imagética surrealista, pintando a propaganda da prostituta. “Sub”, a ‘posição inferior, inferioridade’, ‘movimento de baixo para cima’, ‘de novo’, ‘quase, um tanto’.

É o “sub-ato”, o que é tabu na sociedade moderna, é escancarado na poesia de Max. O “debaixo dos panos”, é um “rito” muito comum de iniciação sexual dos meninos. Esse orgasmo adolescente é, afinal, “a febre [que] vomitava”. Assim, o poema ‘subentende’ uma liberdade sexual no texto, novamente Lao-Tsé, “palavras confiáveis não são belas”, assim “febre”, “vômito” e palavras belas não são “confiáveis”.

*Para Ter Onde Ir* é seu livro mais ideogramático, assistido por palavras como “montanha”, “caminho”, “ponte”, “vale”, “cabana”, “floresta”, “fruto”, “leito”, “broto”, “sapatos”. De vez em quando, o poeta faz referências aos velhos mestres: *Shan-hui*, que aparece no livro *60/35*, e a *Jiashan Shanhui* (que outras vezes se escreve *Chia-shan* ou *Shan-hui*, ou ainda *Kassan Zen'e*), que viveu em 805-881, e que teria a máxima: “nada é falso e nada é real”.

Para esse mestre, a poesia e filosofia rejeitam o esclarecimento porque evitam o que é pré-estabelecido. É melhor ser um praticante da sabedoria do que aceitar o que antecede ou precede a sabedoria. Sábio aquele que pratica a sabedoria e não aquele que sabe o que é conhecido. O caminho é o verdadeiro conhecimento.

Mas, atentemos para o léxico de Max Martins: “barro”, “nódoa”, “lama”, “limo”, “musgo”, “vômito”, “urina”, “fezes”, “borra”, “miasma”, “imundo”, “osso”, “larva” – além das palavras do corpo, aquele que carrega o “vício de beleza” ou “a fala em riste”: “ânus”, “vulva”, “sêmen” e “gozo”.

O poeta, assim, respeita a tradição de Lao-Tsé, a do aforismo citado. O escrito restabelece o diálogo com a podridão, e ao mesmo tempo revigora os termos “não poetizáveis” de outro grande poeta: Augusto dos Anjos, aquele que, no Brasil do início do século XX, chocava seus leitores com “vermes”, “escarro”, “cuspo”, “esterco”, “nojo”, “lama”, “podridão”.

*To work in*, outro poema, aciona o léxico provocador. Este seu trabalho é aquele que estamos chamando de as cifras do sujo, do imundo, do vocabulário evitado na poesia “cultura” e de tradição acadêmica. O obscuro e sigiloso, o pegajoso, o informe tem a voz de certa confiança e se encontra “sub” na poética ocidental.

O poeta se torna, então, esse ajuntador de cacos, algo lembrando Paulo Plínio Abreu, ciente de uma unidade cósmica perdida. Max sempre dizia que o poeta seria um ser vacilante, o que aceita a dúvida como mecanismo de trabalho. Sua conduta permanente seria o refazer, o que significa além de angústia e cansaço a paciência como companhia.

Às vezes, surpreendia revelando que nenhuma palavra era dele. As palavras pertencem ao acaso, elas devem ser tiradas a esmo. Isso lembra um desapego total daquele que deveria dominar a palavra, no caso, a figura do poeta inserido fatidicamente na platônica tradição do logocentrismo ou a do poeta como aquele vivenciando a possessão do verbo.

A indecisão é matéria da sua poesia. Não apegar-se para não expressar a natureza íntima da palavra cercada da limitação da linguagem. O poeta prefere o vazio, essa “larva do nada”, larva, a forma imatura de um inseto, estágio entre o ovo e a pupa, a que vai sofrer a metamorfose. A palavra seria essa pequena “ogiva” do vazio.

É algo do Taoísmo: “O Caminho que pode ser expresso não é o Caminho Constante<sup>2</sup>”, justamente o primeiro pensamento deixado por Lao-Tsé. Qualquer nome pronunciado não é o nome eterno, qualquer verbo é um oscilar. O primeiro princípio, portanto, é o “Não-ser”, o que é anterior ao Ser, a “Mãe” de todos os seres. O “Não-ser”, o que não pode ser nomeado, é, todavia, um ponto de partida.

O poeta é ciente de que diante do *Tao* todas as palavras se esgotam. É como encher uma xícara, ela logo vai transbordar. Dentre tantos aforismos deixados por Lao-Tsé, sempre há a idéia de contenção: a espada não vai se manter afiada; uma sala cheia de ouro e jade pode representar a ruína de quem a possui; quem segue o *Tao* não deseja a abundância; o natural é falar pouco; a sabedoria está em rejeitar o excesso, o extremo, a grandeza.

Outra idéia marcante no Taoísmo é a do vazio: a carroça é movida pelo vazio do aro da roda; o oleiro modela a vasilha pelo seu vazio; a casa é habitável pelos seus compartimentos vazios, janelas e portas “modelam” o vazio; a utilidade do barco está no seu vazio. Esse vazio atinge a linguagem: “quem sabe não fala; quem fala não sabe”. O próprio

---

<sup>2</sup> Lao-Tse (1998). *Tao Te Ching*, p. 19.

nome desse caminho desconhecido, silencioso, impassível, perfeito, único e imutável, tem apenas três letras.

Em janeiro de 2002, foi lançado pelo selo Cão-Guia a antologia *O Cadafalso*. A obra traz textos inéditos, em destaque para os “escritos em chinês”, coletânea de poemas da lavra *zen*-budista de Max Martins, elaborados a partir dos anos 50, época de “orientalismo” na poesia, especialmente o Taoísmo, para os rumos incertos dos anos modernos em épocas de Guerra Fria. A importância dessa obra está, justamente, em retomar a partir dos anos 50 a poesia de uma juventude e seu momento crucial.

De qualquer forma, era preciso buscar alguma forma de equilíbrio, e as velhas civilizações ressurgiam como um alento: Índia, o berço do Taoísmo, China e o moderno Japão como o seu já quase ocidentalizado *zen*-budismo. Os anos 80 responderam e “fecharam” essa neurose quando Cindy Lauper cantou, em 1990, sobre o que restava do muro de Berlim, o hino de uma geração: “we don’t need no education”, do grupo inglês Pink Floyd, em um *show* comemorando o fim da cortina de ferro soviética.

A poesia de Max Martins se deixou marcar fortemente pelo tom antimetafísico e antissensorialista, posturas contrárias, a herança simbolista e modernista. Boa parte de sua poesia é para a leitura e não para o recital. Não há “declamação”, no sentido estritamente romântico do termo. A sua maior revolta é contra o logocentrismo dominando a poesia ocidental e o intelectualismo dominando as formas do saber.

Assim, por conta dessa afronta, o fragmento seria mais real em seus poemas. Estamos diante de uma poesia que evita a mania de precisão do discurso intelectual, e se deixa levar pelo “não-saber”. Não é ignorar e sim conviver com a matéria nascente de poesia. Por isso a palavra se suja, fica fétida, gasta, mole, vaga, incerta e jogada no espaço da conduta verbal, construindo o verdadeiro espaço do poema.

No Ocidente, deparamo-nos com o poeta como criador de teologias, o revelador de oráculos, aquele que vai do “Ladrão de Fogo” ao criador de idiomas, todas, de certa forma, versões entusiasmadas desse estranho ser que lida com as palavras. Max Martins avisava sempre sua cautelosa visão acerca disso. Ele mesmo, uma criatura indecisa e ao mesmo tempo envolvida pelo “Caminho Constante”, esse que é um outro nome para o *Tao*, dizia:

[...] aprendi que o poeta é o ser mais indeciso que existe. A minha resposta cotidiana é ‘não sei, ‘não’ – porque também a vida foi me ensinando a dizer não... Porque tudo isso vai me custar os meus ossos. [...] Sou religioso sem professar nenhum credo. Eu passei uma época muito ligado ao Zen-budismo ao Taoísmo. As melhores leituras que tive foi ao ler as anedotas, os paradoxos zen-budistas<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> *Falácia*, Suplemento Literário nº 2, abr-2000, Belém – PA, por ocasião do curso *Barrocco: literatura e cidade*, realizado pelo poeta Ney Ferraz Paiva no auditório do CCBEU, a 6 de maio de 1999.

Novamente uma pista importante por causa do “entrar no caminho” não ir para a direita e nem para a esquerda. Mas não estar ligado a nenhuma religião, portanto, libertação do querer e autoconhecimento. O importante é excluir a ansiedade do saber que fecha as portas para tudo. O mínimo é ser e estar nesse próprio caminho que é justamente *Para Ter Onde Ir*.

Assim, a grande palavra surge da pequena, o homem sagrado não agride, não mata, não ofusca, não conquista. O poeta inverte: o grande está em baixo e o pequeno está em cima. A palavra será “ruído” porque só pode mostrar, como no poema *Isto Por Aquilo*; será “laivos” de ternura no *Os Chamados do Tigre*; e será “relva” do *Túmulo de Carmencita*, essa nossa última “admiragem”:

#### TÚMULO DE CARMENCITA

Do livro *60/35*

a relva  
é ainda verde  
a relva é verde  
ainda – é só rever  
ter o verde  
nesta ilha  
revivendo aqui  
verde  
na terra ainda  
é este  
o lugar  
de haver  
e  
atar o ver  
de ser  
virgem a relva és (admiragem)

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anjos, Augusto dos (1998). *Eu e outras poesias*. 42ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Arnold, Matthew (1994). *Cultura e Anarquia: Um Ensaio sobre Crítica Política e Social*. Trad. de Guilherme Ismael. Lisboa: Pergaminho.
- Carvalho, Age de (1980). *Arquitetura dos Ossos*. Belém: Falângola.

- FALÁCIA. Suplemento Literário n.º 2 – abr-2000, Belém - PA.
- Hauser, Arnold (1998). *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Heráclito. *Fragments*. Trad. de Donaldo Schüler. Folhas soltas.
- Herder, Johann Gottfried (1987). *Ensaio sobre a origem da linguagem*. Trad. José M. Justo. Lisboa: Edições Antígona.
- Lao-Tse (2007). *Tao te King*. Blumenau, SC: Eko. (Coleção Clássicos do Oriente).
- \_\_\_\_\_. (1998). *Tao Te Ching: o livro do caminho e da virtude*. 3ª edição. Tradução de Wu Jyh Cherng. Rio de Janeiro: Mauad.
- Lopes, Rodrigo Garcia & Mendonça, Maurício Arruda (2005). *Arthur Rimbaud Iluminuras Coloridas*. São Paulo: Iluminuras.
- Martins, Max (2002). *O Cadafalso*. Belém: Cão-Guia.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Não Para Consolar: poemas reunidos 1952-1992*. Belém: CEJUP.
- Mitchell, Stephen (2010). *O segundo livro do Tao*. Tradução de Marilene Cezarina Tombini. Rio de Janeiro: Nova Era.
- Nunes, Benedito (2009). Max Martins, mestre-aprendiz. In Victor Sales Pinheiro (Org.) *A Clave do Poético*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 330-354.
- Paz, Octavio (1993). *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano.
- \_\_\_\_\_. (1982). *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Platão (1973). *Diálogos vol. IX Teeteto – Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará.
- Takaham, Kyoschi (1993). Uma queda d'água. In: Kurosawa, Akira. *Relato Autobiográfico*. São Paulo: Estação Liberdade.

Recebido: 28 de novembro de 2013.

Aceite: 8 de fevereiro de 2013.