

- **OUTRAS LETRAS**

ANTROPÓFAGO MAX: UM DEGLUTIDOR DE ORIENTES

Thiago de Melo Barbosa*

Resumo: Valendo-se de alguns pressupostos da teoria da tradução, em paralelo com a ideia de antropofagia pensada por Oswald de Andrade, bem como de sua releitura crítica proposta por Haroldo de Campos, busca-se, no presente artigo, uma reflexão sobre o aspecto antropofágico na obra de Max Martins, especialmente no que diz respeito ao diálogo com a cultura oriental.

Palavras-chave: Max Martins. Tradução. Antropofagia.

TRADUÇÃO: TRANSPOSIÇÃO DO “TEXTO-CULTURA”

■ **T**odas as portas estão abertas/ou não há portas” (MARTINS, 2001, p. 57). Com esses dois pequenos versos, aparentemente desprezíveis, que compõem o poema intitulado “Saber”, Max Martins nos dá uma mostra da absurda, radical, contraditória e quase ilógica abertura que alicerça – ao mesmo tempo que não – a sanha humana pelo conhecer. O desejo que na Bíblia levou-nos a dois exílios: no primeiro, perdemos a nossa terra sagrada, o Éden, por comermos o fruto proibido; no segundo, a nossa língua única, por ambitionarmos querer ir tão alto quanto Deus com a Torre de Babel. Portanto, talvez o que melhor caracterize o homem seja a busca, o eterno caminhar para todas as direções com a esperança de retornar aos lugares perdidos, ao lugar de pura unidade.

Essa procura, aludida pelos dois episódios bíblicos citados, alinha-se com as duas principais questões teóricas norteadoras deste trabalho, a antropofagia e a tradução, no sentido de esta trazer no seu âmago certa crença em um vislumbre da “língua pura”, ao passo que a primeira carrega um pouco da esperança

* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil. E-mail: thiagomelob@hotmail.com

no território uno. Contudo, ambas compartilham o “romantismo” pela ideia de unidade centrada em um “realismo” da diferença, ou seja, tanto a tradução quanto a antropofagia podem ser lidas como discussões caudatárias da metáfora dos exílios sofridos pelo homem, mas que têm como resposta a afirmação de diferenças, e não o alcance de alguma unidade metafísica: situam-se, desse modo, não necessariamente em outro lugar, mas, sim, em um “lugar-outro”, um lugar de profunda intersecção.

Feita essa breve reflexão inicial, voltamos para o ponto de partida, que não poderia deixar de ser a poesia de Max Martins. A obra deste poeta paraense, ainda pouco lido e estudado fora das fronteiras do seu estado, é, como toda grande obra, fundadora de silêncios, ou seja, instaura aberturas extremas e inesgotáveis, verdadeiros abismos que encaram o leitor – logicamente, incluindo-se aí também o leitor-especialista, o estudioso de literatura. Tendo isso em vista, são inúmeras as possibilidades de se adentrar nas questões que acontecem na poesia martiniana, por isso, até mesmo pelo improvável caminho dos estudos de tradução arrisca-se aqui um diálogo. Dá-se ênfase na improbabilidade, no “risco”, de se pensar a poesia de Max Martins por meio das questões que envolvem a teoria da tradução, pelo fato de que o poeta, ao que consta, nunca se aventurou nos terrenos da tradução propriamente dita – salvo pequenas traduções de versos do poeta egípcio naturalizado francês, Edmond Jabès, que podem ser encontradas no final do livro *Poesia reunida: 1952-2001*.

Apesar disso, o intenso envolvimento (que será salientado ao longo do texto) percebido na obra de Max Martins com a cultura oriental, em especial com a sino-japonesa, funcionou como propulsor para se pensar acerca da questão da tradução em diálogo com a poesia deste autor. Entretanto, pelo motivo óbvio exposto no parágrafo anterior, a abordagem, no que tange as teorias da tradução, não pode ser tradicional, o conceito de tradução precisa ser usado em um sentido mais amplo que o da mera transposição do conteúdo de um texto de uma língua para a outra. Na verdade, até mesmo o conceito de texto é dilatado, e passa, guardada algumas proporções, a englobar a própria ideia de cultura. Em suma, procurar-se-á discorrer sobre o caráter da poesia martiniana como tradutora do “texto-cultura” oriental.

Seguindo esse caminho, cedo ou tarde, chega-se à noção de tradução cultural, um termo que, até certo ponto, pode ser contestável por conta da sua redundância aparente, uma vez que, como a língua faz parte da cultura, toda e qualquer tradução seria, inevitavelmente, cultural. Vale dizer que essa ideia de “tradução cultural” filia-se muito mais aos estudos culturais e antropológicos – remetendo-nos, ainda, a nomes conhecidos dessas áreas, como o de Homi K. Bhabha – que aos estudos de tradução no sentido estrito. Sendo assim, neste artigo o utilizaremos como empréstimo conceitual, que, acredito, tem como principal mérito não o aspecto de revelar a tradução enquanto algo que envolve a cultura, mas sim o de promover o pensamento acerca da cultura enquanto texto, ou mesmo, usando uma palavra cara a Barthes, escritura. Existe ainda, nesse conceito de tradução cultural, um forte entrelaçamento e/ou desdobramento na direção das discussões sobre hibridismo, como pode ser observado na seguinte passagem:

A partir de Benjamin, ocorre um reenquadramento conceitual da tradução na sua relação com língua, texto e cultura, assumida como metáfora que designa o

problema central da condição pós-colonial. Nessa concepção, a cultura passa a ser vista como um lugar ou um espaço instável de passagem entre as línguas, de travessia de identidades, de desestabilização das referências culturais, um espaço intersticial de negociação, não uma totalidade fechada. Os próprios sistemas culturais se constituíam mediante processos contínuos de tradução entre culturas, sendo insustentável a defesa de uma pureza cultural (BORGES; NERCOLINI, 2002).

O trecho, retirado do artigo “A (im)possibilidade da tradução cultural”, assinado por Ana Borges e Marildo Nercolini, deixa claro que, partindo da visão benjaminiana da tradução, é possível se compreender a cultura como ocupante de um lugar análogo ao do texto traduzido, ou seja, um lugar de interditos, um “entrelugar” pouco afeito ao ideal de pureza. Daí a ideia de hibridismo, de se entender os sistemas culturais como pluriconstituídos, formados por meio de processos tradutórios, que são, no mesmo texto supracitado, problematizados do seguinte modo:

Como fazer uma tradução cultural? Quanto de uma cultura pode se exprimir em palavras? Quanto de uma cultura pode ser comunicada através de palavras que nasceram em outra cultura? Em que sentido a teoria da tradução pode ser aplicada a manifestações culturais que incluem, além do verbo, expressões que são produto de outras linguagens? Como em A tarefa do tradutor, de Benjamin, o que é essencial de uma cultura não é o enunciado que se comunica, mas aquilo que excede a comunicação (BORGES; NERCOLINI, 2002).

Nessa passagem fica ainda mais latente a apropriação do ensaio de Walter Benjamin por parte dos autores. Nesse modo de proceder, é importante ressaltar, há algo de criação sobre os conceitos. Criação essa que contribui para explicitar a já mencionada concepção de cultura como texto, visto que Borges e Nercolini transformam em “cultura” o que no texto de Benjamin é claramente posto como “obra poética”, como é possível verificar simplesmente comparando as últimas linhas da passagem com o seguinte trecho de *A tarefa do tradutor*: “O que ‘diz’ uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado” (BENJAMIN, 2011, p. 102).

Essa “recriação” do texto benjaminiano encenada em “A (im)possibilidade da tradução cultural” de modo algum é explicitada aqui com o objetivo de uma condenação dos seus autores por uso indevido dos termos. Pelo contrário, é interessante tal procedimento de absorção quase antropofágica, pois essa suplantação no ato crítico-teórico da pureza conceitual se converte mesmo em parâmetro, ou modelo, para o que se deseja com o presente artigo. Afinal, como já foi mencionado, não seria de todo correto – ou talvez fosse mesmo impossível – pensar na produção poética de Max Martins, voltada para o diálogo com as culturas orientais, com base em um conceito purista de tradução.

Retomando a proposta de tradução da forma, latente em *A tarefa do tradutor*, e adentrado um pouco mais na leitura da obra martiniana, um interessante texto que pode ser abordado nessa perspectiva encontra-se no último livro publicado em vida pelo autor, *Colmando a lacuna* (2001), e chama-se “Haikai”:

Max:

De Paris
o verão

te joga
– Doce ondulação –
Um pensamento leve

Angel

(MARTINS, 2001, p. 76)

O poema em questão dialoga diretamente com a forma poética de origem nipônica denominada *haikai*. Essa espécie literária possui como principal característica a concisão da informação: os *haikais* normalmente são textos de apenas 17 sílabas, distribuídas em um esquema métrico de 5-7-5 sílabas. Tal poesia, que no Japão é praticada desde o século XV ou XVI, só assume real interesse para o ocidente no século XX – o que não quer dizer que essa forma não era conhecida por alguns poetas e estudiosos anteriormente –, quando ocorre sua grande difusão entre os poetas modernos, especialmente no que diz respeito àqueles que de algum modo se relacionaram com a crítica e a poesia do poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972), que foi um importante divulgador da poesia sino-japonesa. No Brasil, de acordo com Paulo Franchetti (2002, p. 26), no ensaio “O haikai no Brasil”, foi com o poeta da chamada Geração de 45, Guilherme de Almeida, que “o haikai passou a ser conhecido de modo mais geral, dado o prestígio do poeta e boa qualidade de alguns dos poemas”.

Na história da transposição do *haikai* japonês para fora do seu país de origem – brevemente citada anteriormente –, existem muitas questões acerca da maneira como ela seria feita, isto é, de como o *haikai* – não este ou aquele texto específico, mas a forma literária – seria “traduzido” para outras línguas. Sem dúvida, os problemas impostos pelo “original” foram/são inúmeros, visto a grande diferença cultural, que vai desde a própria escrita ideogramática até questões filosófico-religiosas que, de algum modo, contribuem para a visão de mundo ressaltada nos textos; vale elucidar: “no Japão como na China, as questões éticas, religiosas e estéticas são frequentemente as mesmas questões” (FRANCHETTI, 1996, p. 19).

Diante disso, as soluções encontradas são tão vastas quanto os problemas oferecidos pela empreitada, que podem, *grosso modo*, ser divididas em dois grandes ramos. No primeiro, busca-se a apropriação do *haikai* tradicional por uma via meramente imitativa, em uma tentativa ingênua de proceder exatamente como os mestres japoneses, sem nenhuma reflexão criativa, causando, assim, a anulação desses poetas perante o “texto” (no sentido ampliado) estrangeiro. Já no segundo modo de se tentar traduzir o *haikai* ocorre exatamente o contrário, o “poeta-tradutor” esquece-se das origens nipônicas da forma em favor de uma criação totalmente independente desta, em que a única ligação do seu texto com o *haikai* é, muitas vezes, uma atribuição despótica do termo *haikai* por parte do autor ou a ligação com o que há de mais superficial no texto, ou seja, a “forma” métrica dos três versos dispostos no esquema silábico do 5-7-5.

Pensando mais enfaticamente na analogia aqui pretendida com as teorias da tradução, pode-se dizer que nesta transposição do *haikai*, o primeiro caso alinha-se com um ideal de tradução literal, ou seja, aquela tradução que se ocupa

em verter para a língua de origem o conteúdo de um texto palavra por palavra, ao passo que no segundo caso tem-se uma aproximação com a questão da tradução etnocêntrica, ou seja, aquela tradução que opera um apagamento do texto de origem impondo sobre esse o seu próprio. Escapando dessas duas tendências, o poema “Haikai”, de Max Martins, parece ir em direção a outra proposta de se pensar a tradução, menos melancólica – no sentido de devedora de algo ao original – e mais criativa; refiro-me ao famoso conceito de “transcrição”, defendido pelos poetas concretos brasileiros, principalmente na figura do crítico, poeta e tradutor Haroldo de Campos, e sobre os quais Susana Kampf Lages (2002, p. 96) tece o seguinte comentário:

Os poetas concretos assumem, fundamentalmente, uma postura que quer vencer a tendência depreciadora da tradução, elevando-a ao mesmo patamar de qualquer obra de criação literária, criando a possibilidade de o tradutor reativar seu desejo de autoria, criando concretamente um texto autônomo, que tem vida própria, independente do original.

Logicamente, o poema de Max Martins em questão já é um texto original, uma vez que não parte de outro texto escrito em língua diferente. Por sua vez, o *haikai*, enquanto forma literária própria da cultura japonesa, é o elemento dotado de “traduzibilidade” no qual o poeta se debruça. Sendo assim, “Haikai” revela-se como um poema que traduz a forma nipônica sem, entretanto, suplantá-la nem ser suplantado por ela. São notáveis, nesse texto, os elementos que “transgridem” o ideal construído acerca da forma nipônica, como a própria métrica característica e a impessoalidade, marcante daqueles poemas, mas que no texto martiniano é subvertida pelo autorreferente “Max” posto como primeiro verso. Apesar disso, nota-se que sobrevive – ou “pervive”, para lembrarmos o conceito benjaminiano de “pervivência” – em “Haikai”, algo do *haikai*; por exemplo, quando é anunciado, nos versos “De Paris/ o verão”, a indicação espaço-temporal na qual o poeta estaria situado, que é uma característica extremamente forte dos haikais tradicionais – ou, talvez, “originais”. Nesse sentido, outro ponto interessante para destacar no poema de Max Martins é a questão da configuração visual do texto, isso porque a forma vertical, que pode ser aludida por conta dos versos curtos que compõem o poema, remete-nos facilmente à escrita japonesa, uma vez que ela é feita, normalmente, de cima para baixo, e não da esquerda para a direita, como a nossa. Visto por esse ângulo, não seria impróprio especular que essa opção visual empreendida pelo poeta tenha vindo como proposta para a substituição do já desgastado modelo de se traduzir o *haikai* pelo esquema métrico do 5-7-5, o qual, diga-se de passagem, é mais uma imposição que uma real tentativa de aproximação, uma vez que o modo de se contar as sílabas, e até mesmo o de se dividir os versos, em japonês, é muito diferente do nosso, como bem observa Franchetti (2002, p. 26-27):

[...] no original, as 17 sílabas eram distribuídas em três versos de medidas diferente e sem rima. Quer dizer, do ponto de vista musical, o haikai não tinha, a rigor, uma estrutura reconhecível e assimilável à nossa tradição.

ANTROPOFAGIA: DEGLUTINDO ORIENTES

Até o momento, a discussão empreendida teve por base, principalmente, a apropriação de algumas reflexões comuns à teoria da tradução. Contudo, o

percurso feito pode facilmente se encontrar com a ideia de antropofagia, a qual, inevitavelmente, nos conduz para o célebre “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade. Porém, desde já, alerta-se que tal manifesto é um importante documento – um verdadeiro precursor –, mas de forma alguma pode ser encarado como a única reflexão crítica que caminha nesse sentido, uma vez que, “pós-Oswald”, muitos outros trabalhos ocuparam-se com a releitura desse conceito, ou, como é possível perceber por meio de uma leitura menos intrínseca dos estudos de tradução, existem várias questões próprias dessa área que se rendem com certa naturalidade a analogias com o canibalismo oswaldiano.

Como é quase de conhecimento geral, a ideia de antropofagia foi pensada por Oswald de Andrade tendo em vista o ritual indígena que consistia em devorar o guerreiro mais poderoso de uma tribo rival, que tivesse sido capturado em batalha, para com isso absorver sua força e sua coragem guerreira. Porém, transportada para o lugar da discussão entre culturas e arte, a palavra antropofagia – que literalmente significa alimentar-se com carne humana – ganha, inevitavelmente, novas proporções. O antigo ritual indígena é reconfigurado e, com isso, o conceito de antropofagia dilata-se, a palavra ganha novas significações e serve como *mote* para inúmeras discussões, como salienta Benedito Nunes em sua introdução ao *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*:

[...] tal palavra funciona como engenho verbal ofensivo, instrumento de agressão pessoal e arma bélica de teor explosivo, que distende, quando manejada, as molas tensas das oposições e contrastes éticos, sociais, religiosos e políticos, que se acham nela comprimidos. É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é o símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico (ANDRADE, 1978, p. xxv).

A passagem ressalta a variedade e abrangência do “conceito” oswaldiano, dando ênfase no seu caráter agressivo e na sua dimensão política, os quais são, indiscutivelmente, aspectos relevantes para a questão da afirmação de identidade que norteou boa parte do pensamento da primeira fase do modernismo brasileiro. Contudo, deve-se lembrar também que, para além da agressão, existe dentro desse “canibalismo” – talvez como um resquício do ritual indígena – uma proposta de união entre os (e pelos) diferentes. Afinal, não é à toa que o primeiro aforismo que aparece no manifesto é justamente uma convocação à união pelo ato antropófago: “Só A ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1978, p. 13).

A necessidade de recuperar essa noção da união que mata as diferenças, tal qual a relação da obra traduzida com a obra original, é porque isso será de suma importância para o desenvolvimento da reflexão estético-formal que perpassa a antropofagia, especialmente quando da sua releitura pela vanguarda concreta. E é por esse viés, do hibridismo, do entre-lugar, da mescla, do carnaval etc., que melhor a obra de Max Martins entrega-se ao diálogo, tanto com as teorias da tradução quanto com o antropofagismo, uma vez que o contexto de produção poética desse autor – o Pará entre os anos 1950 e 1990 – pouco favoreceu ao aglutinamento em grupos que se reúnem em torno de uma ideologia comum. Nesse sentido, o autor alinha-se mais com a produção pós-décadas de 1960 e 1970, isto é, com aquele contexto de produção poética que Haroldo de Campos

denominaria como o momento “pós-utópico”, com qualquer reminiscência de um modernismo tardio, ou mesmo com as vanguardas dos anos 1950.

Diante do exposto, pode-se melhor entender essa espécie de “tradução-anthropofágica” operada por Max Martins, que acontece, principalmente, mas não exclusivamente, por meio da peculiar relação do autor com o “texto-cultura” oriental. Não é por mero adorno ou apenas pelo fetiche da citação que o poeta paraense vale-se de termos típicos do Zen Budismo, de imagens do erotismo tântrico, de obras basilares do taoísmo chinês, como o *Tao te ching* e o *I ching* – este último também assumindo papel central no livro *Para ter onde ir* (1990) –, entre inúmeros outros aspectos dos “vários” orientes – hindu, chinês, japonês etc. – que a poesia martiniana absorveu e transfigurou. É notório que Max traz para sua poesia o oriente sem nenhum “remorso”, sem qualquer sentimento de submissão, tampouco de superioridade, mas buscando o aglutinamento: a mistura pela apropriação do que há de mais essencial e respeitável no guerreiro inimigo.

Pensando assim, pode-se dizer que o projeto poético de Max Martins dialoga perfeitamente com a visão antropofágica não só oswaldiana, mas também com a retomada dessa por Haroldo de Campos. Portanto, não seria leviano afirmar que sua poesia está imersa em um contexto, ou melhor, em uma tendência para se compreender o “legado cultural” como universal, ou seja, sem propriedades, barreiras ou fronteiras determinando o que é de quem: uma vez que todos se alimentam uns com os outros, não é de se estranhar que o caminho aponte para um amálgama de carnes e ossos.

[...] os europeus, já a esta altura, têm de aprender a conviver com os novos bárbaros que há muito, num contexto outro e alternativo, os estão devorando e fazendo deles carne de sua carne e osso de seu osso, que há muito os estão res-sintetizando quimicamente por um impetuoso e irrefragável metabolismo da diferença. (E não só os europeus: ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses tem entrado no alambique “sympoético” desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos “senderos bifurcados” de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de Farabeuf; em Lezama e Severo Sarduy; em Oswald e na poesia concreta brasileira, por exemplo) (CAMPOS, 2006, p. 250).

Os europeus ganham lugar de destaque na discussão empreendida por Haroldo de Campos no ensaio “Da razão antropofágica”, do qual o recorte acima foi retirado, por conta da lógica histórica na qual a Europa sempre figurou como dominadora, ou seja, sempre desempenhou o papel de vencedor. Contudo, baseada na “lógica antropofágica”, a Europa passa a ser o guerreiro cativo, e assim, aos colonizadores só resta aceitar que, agora, os canibais não estão apenas se devorando entre si, mas aprenderam a apreciar também o sabor da carne estrangeira. Em suma, tal exemplo vigora por causa da tradição histórica, melhor dizendo, da relevância que há no embate entre vencidos *versus* vencedores, quando inserido dentro das reflexões acerca da questão metrópole (Europa) *versus* colônia (América). Porém, vale reinterar que a relação antropofágica não se restringe à deglutição de europeus, pois cada vez mais “outros ingredientes” entram nessa “salada” canibal, como fica claro na própria citação. E quanto a isso – a utilização de ingredientes não europeus –, a obra poética de Max Martins, com todas as suas antropofagias, revela-se como prova incontestável, tal qual é possível ser observado na leitura do seguinte 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, 2001, p. 174)

Nesse poema, Max Martins vale-se de duas palavras centrais para o budismo, explorando ao máximo o poder da concretude do signo para transmitir a mensagem. “Samsara” e “nirvana” são termos opostos: um encarna o mundo das dores e dos desejos, ao passo que o outro representa o estado mais elevado da iluminação, isto é, da superação dos desejos. Contudo, no budismo, e especialmente no zen-budismo, por conta da sua característica, por assim dizer, “antimetafísica”, acredita-se que não há nenhum nirvana que esteja fora do *samsara*, e que, para se atingir esse estado superior de iluminação, é preciso compreender que “samsara é nirvana e nirvana é samsara”, como melhor explica o estudioso e praticante do zen-budismo, Albert Low (2006, p. 45), na seguinte passagem:

Não importa que tipo de dificuldade ou sofrimento encontremos, se pudermos nos abrir e nos comprometer com a crença de que intrinsecamente já somos seres totais e completos – que fundamentalmente de nada precisamos – e, se pudermos entrar profundamente nesta crença, desse momento em diante toda nossa vida será transformada. Uma vez que possamos dizer, com fé, que samsara é nirvana, que o sofrimento e a dor por que passamos cada dia no mundo é o céu mais perfeito, o nosso caminho é clareado. Como diz Hakuin posteriormente neste verso: “Esta terra onde estamos é a Terra do Lótus Puro”.

Esse trecho serve para entender o que Max devora antropofagicamente do zen-budismo, porém, é indispensável se ater ao fato de que o mais interessante para o poeta Max Martins – que não pode ser confundido com um mestre zen – é a potencialidade poética que os signos “samsara” e “nirvana” apresentaram. O autor teve a sensibilidade de perceber o conteúdo que emana da forma dessas palavras: a similitude entre elas foi posta em destaque pela própria construção do poema, que leva o receptor atento a notar toda a interdependência de uma com a outra, como ambas estão em constante movimento de rotação – ainda que a forma visual do texto seja quadrilátera –, cujo próprio número de letras – as duas com sete – que as compõe contribui para essa perfeita circularidade. Desse modo, o poema é como um ideograma, visto que toda sua mensagem é transmitida de uma única vez, sem um compromisso com a lógica linear do verso, mas, sim, com a analogia sintética dos ideogramas. Por isso, ler “Mútuo Contínuo” é entender a relação entre *samsara* e *nirvana*, ainda que não se conheça sua acepção para o zen-budismo, pois o *samsara-nirvana* existente nele é o que ocorre na (e com a) linguagem.

Ainda no poema em questão, é interessante observar que a conversa com os ideogramas, ou mesmo com certa “poesia ideogramática”, não só tangencia com a ideia da deglutição antropófaga do Oriente, mas também pode ser pensada como um forte diálogo – e por que não também antropofágico? – com a poesia concreta, uma vez que a proposta de substituição do verso pelo ideograma surge nesse movimento e, além do mais, a estrutura do poema de Max Martins não deixa a dever a nenhum dos célebres poemas concretos típicos da chamada “fase matemática”, como “Terra”, de Décio Pignatari ou “Velocidade”, de Ronaldo Azeredo, para ficar apenas nos exemplos mais populares. Sendo assim, pode-se especular acerca de uma espécie de “dupla antropofagia” presente em “Mútuo Contínuo”: uma inter e outra intracultural.

Note-se que a lógica antropofágica, de acordo com Haroldo de Campos, em “Da razão antropofágica” centra-se em uma reação dos historicamente “vencidos” com os “vencedores”, por isso, normalmente, pensa-se no antigo embate entre metrópole e colônia. Contudo, quando refletimos acerca do lugar histórico ocupado pela região norte do Brasil (tanto no que diz respeito à economia quanto à produção cultural) em relação ao Sudeste, não é difícil se chegar em uma analogia com a relação entre metrópole e colônia anteriormente citada, seria apenas o caso de adequar o termo para algo que abarcasse um pouco mais a noção “centro” e “periferia”. Diante disso, pensar em uma antropofagia martiniana como reação ao movimento de poesia mais cosmopolita que já houve no Brasil não seria de todo uma fuga ao que o próprio Haroldo de Campos postulou acerca da antropofagia.

Com o poema do “*samsara-nirvana*”, Max Martins deglute, de uma só vez, o Oriente, pela absorção dos ensinamentos budistas, e o sudeste brasileiro, por conta dos empréstimos advindos do concretismo. Outros casos semelhantes ocorrem na poesia martiniana; vale a pena citar, por exemplo, o poema “A Hakuin”, de 60/35 (1985), no qual o poeta joga com a questão da representatividade do signo, ou seja, com a tensão entre o representante e o representado – tema muito caro à arte ocidental moderna –, ao mesmo tempo que dialoga com a tradição zen-budista dos *koans*, que são pequenas frases “ilógicas” utilizadas pelos mestres zens para auxiliar os discípulos a “esvaziarem” a mente a fim de atingir a iluminação (o nirvana). É importante ressaltar ainda, que o nome próprio no título do poema, Hakuin, que também é uma dedicatória, pertence ao mestre zen responsável pela chamada modernização do zen japonês e que foi o principal responsável pela retomada da prática do *koan* nos treinamentos zen.

Tu que me lês

tu vês

(talvez)

— isto é um cavalo? (MARTINS, 2001, p. 125)

Dentro do percurso que vem sendo construído neste texto, outro interessante poema de Max Martins que merece destaque é “Ideograma para Blake”, presente na obra *Caminho de Marahu* (1985). Logo de início, é possível apontar uma semelhança com o texto lido no parágrafo anterior, isso porque nesse também temos um “título-dedicatória”, e como naquele, isso muito nos revela acerca do processo de “tradução-antropofágica” do qual o poeta se valeu.

Ideograma para Blake

Amargo Id
e ígneo tigre

Tigre

por dentro, sub
escrito risco

seta

atravessando a treva

(MARTINS, 2001, p. 164)

Chama a atenção a “classificação”, indicada pelo título, do poema como “ideograma”, nos conduzindo mais uma vez ao já mencionado diálogo do autor com a poesia concreta, bem como, evidentemente, com certo orientalismo. Outra questão centra-se no fato de que ao fazer referência ao poeta inglês William Blake, e utilizar de forma tão enfática o vocábulo “tigre”, Max induz o leitor ao conhecimento do que poderíamos chamar de “texto-base” para o poema, em referência ao famoso “Tyger”, de Blake. Essa ideia de um texto base, algo que origina o poema, pode ser relacionada com a noção de “texto original” presente nos estudos de tradução, levando-nos, assim, à concepção de que Max Martins faz uma espécie de tradução do poema de Blake. Isso, porém, só pode ser articulado guardando-se inúmeras proporções, visto que o que ocorre em “Ideograma para Blake” só é tradução em um sentido bastante amplo do termo, pois o sentido de “Tyger” para esse poema está muito mais no lugar da “intertextualidade” que qualquer outra coisa.

No entanto, a discussão acerca da antropofagia parece útil à leitura, uma vez que nesse poema é possível entender que o poeta procura tirar, ou absorver, do poema inglês (“Tyger”) o que há de mais essencial para a própria poesia, e sintetiza isso em uma forma extremamente condensada, a qual chama de ideograma. A “essência”, o sumo que Max Martins retira do poema de Blake, é o vigor de um erotismo secreto, sutil e, ao mesmo tempo, brilhante – talvez perdido “*in the forest of the night*”, como o inflamado rugido do tigre em “Tyger” –, que ele aglutina por meio de uma linguagem incrivelmente substantivada, na qual quase todos os vocábulos podem entrar em um campo semântico que aluda ao erótico, afinal, palavras como “amargo”, “Id”, “ígneo”, “dentro”, “seta” etc., podem facilmente ser relacionadas com a misteriosa força – ou pulsão, lembrando Freud – sexual que impera em todos nós; e esse sentido pode ganhar ainda mais força se tais palavras forem cotejadas com o resto da obra, visto a maneira que elas costumam aparecer nos textos martinianos. Esse método de composição, que, vale dizer, não ocorre apenas em “Ideograma para Blake”, revela o quanto Max procura seguir – mas sempre ao modo antropófago – os ensinamentos da escrita oriental, a qual mostra-nos, pelo seu processo construtivo dos ideogramas, que “duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas” (FENOLLOSA, 2000, p. 116). Pensando nisso, acredito que não resta dúvida de que a escolha de Max Martins em chamar seu poema de ideograma tenha sido muito acertada, e bastante reveladora do seu fazer poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O influente poeta e crítico norte-americano, Ezra Pound, defendia a tradução como um “excelente treinamento” para aqueles que fossem, ou pretendessem

um dia ser, poetas. Essa exaltação do ato tradutório, acredito, está intimamente relacionada à visão de Pound acerca da incompletude das línguas, bem como de sua ideia do poeta enquanto aquele que tem a responsabilidade de dilatar as fronteiras da linguagem, como se pode constatar por meio do seguinte comentário:

Nenhuma língua é completa. Um mestre poderá expandir continuamente sua própria língua adequando-a para conter alguma carga até então presente somente em alguma outra língua estrangeira (POUND, 1976, p. 51).

Esse ideal poundiano ressoou em boa parte da poesia moderna mundial, e aqui no Brasil, por exemplo, merece destaque a repercussão dessas ideias nos trabalhos dos poetas concretos e de Mario Faustino. Como foi mencionado no início deste artigo, Max Martins, apesar de leitor desses poetas e de Pound, não seguiu rigorosamente os preceitos do mestre, e absteve-se de praticar a tradução, ainda que se possa inferir, pelo que se tem da sua biografia, que fosse conhecedor de línguas estrangeiras, especialmente de francês e inglês. Apesar disso, como se tentou demonstrar com este texto, o poeta não se manteve isolado, e procurou em outros modos de poetar, em outras culturas – das quais destacamos as orientais –, uma maneira para expandir o seu fazer poético, e, por conseguinte, sua própria língua.

Com base nisso, chego à conclusão de que, por mais que Max Martins não seja tradutor, sua poesia incorpora muito do processo de tradução, o qual é salientado por esse gosto antropofágico tão presente na sua obra. Entendo que a antropofagia contribui para o diálogo com a questão da tradução, pois ambos os conceitos tendem a construir uma relação de ênfase na diferença, cujo resultado é sempre um lugar de intersecções, tal qual podemos observar por meio das leituras feitas dos poemas martinianos. Em todos os casos apresentados, o Oriente foi sempre reconfigurado, mas, de nenhuma maneira, solapado pela “tradução”, e, assim, a resultante da operação empreendida pelo poeta é a de um “entre-lugar” poético muito semelhante ao que ocupa o texto traduzido.

ANTHROPOPHAGOUS MAX: A SWALLOWER OF ORIENTS

Abstract: Using some assumptions of theory of translation, in parallel with the idea of anthropophagy designed by Oswald de Andrade, as well as his critical rereading proposed by Haroldo de Campos, this article looks for a reflection on the anthropophagic aspect in the work of Max Martins, especially with regard to dialogue with the Oriental culture.

Keywords: Max Martins. Translation. Anthropophagy.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. *Do Pau-Brasil à antropofagia às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Tradução Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

- BORGES, A. I.; NERCOLINI, M. J. A (im)possibilidade da tradução cultural. In: *Congresso Brasileiro de Hispanistas*, ano 2, 2002, São Paulo. Associação Brasileira de Hispanistas. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000012002000300006&lng=en&nr=abn>. Acesso em: 7 nov. 2017.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FENOLLOSA, E. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para poesia. In: CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 2000.
- FRANCHETTI, P. (Org.). *Hakai: antologia e história*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- FRANCHETTI, P. O Haicai no Brasil. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 17, p. 23-40, 2002.
- LAGES, S. K. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LOW, A. *Além do despertar: textos do mestre Hakuin sobre meditação Zen*. Brasília: Teosófica, 2006.
- MARTINS, M. *Poemas reunidos: 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.
- POUND, E. *A arte da poesia: ensaios escolhidos [por] Ezra Pound*. Tradução Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

Recebido em agosto de 2017.
Aprovado em setembro de 2017.