

Navegações Fotopoéticas em Max Martins

Photopoe'try's Navigations in Max Martins

Josiclei de Souza Santos¹

Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará

Tatiana Cavalcante Fabem²

Universidade Federal do Pará

Resumo: O presente trabalho busca estudar a experiencição poética híbrida entre a poesia e a fotografia, a partir do motivo da navegação no poeta Max Martins, motivo que habita o imaginário de milhares de homens e mulheres há milênios, e, por isso, presente também na Literatura desde a antiguidade clássica. Nesse sentido, este artigo busca se aproximar do pensamento poético de Max Martins, percebendo como o mesmo, em sua busca poética, desenvolve as possibilidades de experimentação e criação sobre um tema que há muito se apresenta como questão no fazer literário, a partir do diálogo híbrido com a linguagem fotográfica, tendo contado, para isso, com as contribuições do amigo, poeta e designer Age de Carvalho e do fotógrafo e também amigo Miguel Chikaoka. Como ferramentas de leitura, usaremos os estudos filosóficos de Foucault, os estudos semióticos de Lucia Santaella, a fenomenologia bachelardiana e os estudos filosóficos heideggerianos e deleuze-guattarianos sobre arte.

Palavra-chave: Fotopoema. Linguagem. Navegação.

Abstract: The present work seeks to study the hybrid poetic “experiencing” between poetry and photography, based on the motive of navigation in the poet Max Martins, a motif that inhabited the imagination of thousands of men and women for millennia, and for this reason also present in Literature since The classic Antiquity. In this sense, this article seeks to approach the poetic thinking of Max Martins, perceiving how the same, in his poetic search, develops the possibilities of experimentation and creation on a theme that has long been presented as a literary issue, starting with dialogue hybrid with the photographic language, having, for this, counted on the contributions of the friend, poet and designer Age de Carvalho and the photographer and also friend Miguel Chikaoka. As reading tools, we will use Foucault's filosofic studies, Lucia Santaella's semiotic studies, bachelardian phenomenology, and Heideggerian and deleuze-guattarian philosophic studies on art.

Key-words: Photopoe'ms. Language. Navigation.

Submetido em 18 de novembro de 2017

Aprovado em 10 de dezembro de 2017

Iniciando a navegação

Max Martins (1926-2009), em sua poética, explorou a água e a navegação um como motivo, cruzando diferentes referências literárias, desde a desconstrução do eu

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará (UFPA). Professor assistente da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). Endereço eletrônico: josicleisouza@yahoo.com.br

² Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Endereço eletrônico: tatifabem@hotmail.com.

que se aventura em ser outro, presente em *Le bateau ivre* e na *Carta do vidente* do jovem Rimbaud, até a visualidade herdada dos concretistas, chegando a, como mais adiante veremos, estabelecer um diálogo com a fotografia. Todo o processo de experimentação do poeta se torna uma via para se aprofundar as possibilidades da navegação na experiência poética contemporânea. Neste trabalho faremos uma leitura do ftopoema *Gêmeo*, para perceber como o poeta dá continuidade a uma tradição de diálogos entre diferentes linguagens artísticas, tendo como eixo central o fazer poético como gesto que traz consigo a intenção de ultrapassar os limites que lhe são impostos.

1. A navegação poética como quebra com as fronteiras e reinvenção das linguagens

Durante a estética clássica se apregou a separação entre as linguagens artísticas. Quando havia uma aproximação entre as mesmas, essa se dava pela dinâmica da subordinação de uma em relação à outra. Foucault confirma essa relação de subordinação,

Dois princípios reinaram, eu creio, sobre a pintura ocidental, do século quinze ao século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência linguística (que a exclui). Faz-se ver pela semelhança, fala-se através da diferença. De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem), ou a imagem é regradada pelo contexto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar) (FOUCAULT, 2008, p. 39-40).

Esta subordinação apresentada por Foucault está estreitamente ligada ao diferenciado processo de leitura dos dois tipos de signo segundo a semiótica. De um lado estão o quali-signo e o sin-signo da representação imagética, que atuam por semelhança, e de outro, o legi-signo da representação verbal, que atua por convenção (SANTAELLA, p. 185-260, 2013). Segundo Foucault, “o essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma” (1988, p. 40). No entanto, como bem afirma o próprio filósofo, os artistas modernos buscaram quebrar essa separação e subordinação. Desse modo, na poesia moderna, desde o Romantismo, muitos criadores em algum momento tomaram como programa a hibridização artística como desobediência às barreiras impostas ao contato das linguagens. Esta quebra de barreiras entre linguagens se relaciona, então, com uma tradição moderna de obras

abertas que, na arte, tornou-se programática a partir do Simbolismo (ECO, 1971, p. 45), como forma de fazer avançar cada vez mais o campo perceptual e estético.

A radicalização da quebra entre as fronteiras das linguagens artísticas como forma de fazer vigorar novamente a Linguagem em seu devir está, por exemplo, nos poemas *Correspondências*, de Baudelaire, no *Arte Poética*, de Verlaine, no *Vogais* de Rimbaud e no *Lance de dados*, de Mallarmé. Essas propostas criadoras tem como consequência a passagem da leitura de uma secundidade (leitura do signo ligada ao real individualizado) e de uma terceiridade (leitura do signo ligada à abstração conceitual) para uma primeiridade (leitura de um signo que funda a si); criação que inaugura perceptos, para usar uma expressão deleuze-guattariana (p. 211, 1992).

2. A primeiridade semiótica como curso para o nada criativo

A primeiridade semiótica, de que nos fala Santaella, tem uma dinâmica identificada com o gesto fundador na Linguagem, podendo ser relacionada com o nada criativo enquanto desejo de fazer ressurgir a Linguagem enquanto fundação do humano (CASTRO, 2011, p. 302). O diálogo entre linguagens se inscreve na intenção de fazer a Linguagem escapar à simples e muitas vezes simplória comunicação, voltando a fundar o humano a partir da realização do im-possível³. Nesta tentativa de escapar ao instituído, os autores acabam por se voltar ao nada criativo de que fala Manoel Antônio de Castro (2011, p. 217). Para este autor, toda fala poética é um gesto de tomar posição (2011, p. 293). Mas de que se trataria este tomar posição? Para ele, o tomar posição mora no gesto de aproximação com o silêncio, com o vazio, quando se abandona o real enquanto visão limitadora do já realizado, em nome do im-possível, percebendo este como parte intrínseca da própria realidade, já que todo o realizado resulta do que um dia fora a aventura do criar o não criado. Assim, o criador se percebe inscrito na dinâmica do possível enquanto ato criativo a partir do Nada, e ao mesmo tempo se reconhece atirado no risco da morte, que se aproximaria do prefixo im que ronda o possível.

O poeta se vê como o sendo⁴ que, ao encontrar o seu limite no já criado, se percebe filho do des-limite, ao sentir-se atirado à tarefa de superar o instituído, num

³ O prefixo Im seguido do hífen junto à palavra possível é uma leitura nossa do texto do estudioso Manoel Antônio de Castro, remetendo ao impossível como busca criativa eterna por parte do criador.

⁴ Manoel Antônio de Castro possui críticas à expressão ente, muitas vezes utilizada nas traduções heideggerianas, pela substantivação do mesmo, por resultar numa visão limitadora. Desse modo, o autor opta pela expressão “sendo”, que, fugindo à fixação própria ao substantivo, se aproxima mais da

movimento inextinguível em que o sendo, ao abandonar o que é, em busca do que ainda não é, se reaproxima de sua origem, o Mistério. Mas tal aproximação não anula no criador a consciência de que o aproximar-se do Mistério não elimina a distância do mesmo em relação àquele que o busca, sendo, portanto, todo resultado criativo enquanto ato de desvelamento do Mistério um gesto provisório que traz em si mesmo o velamento do que se revela (CASTRO, 2011, p. 214). É o que poderíamos chamar de ato de des-velamento. Desse modo, é possível perceber que na medida do sendo do poeta já habita a busca da des-medida do Ser. Esse gesto inquieto de abandonar o já feito em busca do Im-possível em Max Martins já foi mostrado no famoso estudo de Benedito Nunes sobre o poeta: “Em cada crise, interroga-se o poeta sobre si mesmo e sobre sua poesia à busca de novas e provisórias certezas que o ajudem a caminhar” (NUNES, p. 28, 2001).

Na obra de arte, a materialização do nada criativo se dá por um processo epifânico. Vejamos a raiz etimológica da palavra epifania. Esta possui a partícula *epi* (advir para uma clareira) e *phaino* (aparecer, desvelar-se), que deriva da raiz *phóz*, relacionada à luz, que por sua vez se relaciona à palavra grega *phýsis*, que o latim traduziu para Natureza, no sentido daquilo vai nascer, se relançado com o dar a aparecer e parecer (CASTRO, p. 303). Essa reflexão do que se dá a aparecer de forma inaugural se liga à leitura que buscamos fazer do poema, como mais adiante veremos, no sentido de se criar uma forma poética híbrida, ao mesmo tempo em que esse trazer à clareira ou à luz no poema se liga tematicamente a uma singular relação com o natural, como veremos adiante.

3. Rotas da tradição da visualidade na navegação poética

Podemos dizer que modernamente a fundação, no que diz respeito à aproximação entre poesia e visualidade, tenha como marco o poema *Un Coup de dés*, de Mallarmé (1842-1898), seguido dos *Caligrammes*, de Apollinaire (1880-1918) e já no início do século XX as experiências de E. E Cummings (1894-1962). Essas experiências foram incorporadas ao programa criativo do Concretismo brasileiro. No que diz respeito ao trabalho que extrapolou o campo da página, incorporando ícones e diferentes objetos e matérias visuais, temos o exemplo da obra do poeta espanhol Joan Brossa (1919-1998),

verbalização, recolocando a expressão dentro dos possíveis presentes no poético em ação que se encaminha para o Ser. Assim o poeta ao fazer o poema, também faz-se poeticamente.

que fez o poema extrapolar as páginas e ganhar outros espaços, criando poemas visuais e mesmo poemas-objetos. O que é comum a todos esses autores é a rasura do que foi instituído como poesia no ocidente, em nome da expansão poética, por meio de uma abertura em que o verbal e o visual dialogam.

Como já dito, a relação entre linguagens artísticas diferentes, como a fotografia e a palavra, se adensa desde que o ímpeto experimental na arte moderna fez cada vez mais os criadores forçarem os limites das mesmas, como forma de expansão dos possíveis da arte, com o fim de tomar posição ante o Nada criativo que rasura a Linguagem como comunicação instituída em nome do Dever. Neste trabalho, buscamos particularmente uma aproximação entre a palavra poética e a fotografia, buscando perceber a dinâmica de deslocamento da representação à não-representação, do realizado ao im-possível poético, do sendo ao (não) Ser, próximo daquilo que a semiótica chama de primeiridade, e que o pensamento heideggeriano chamaria de retorno da Linguagem ao seu estado inaugural, quando se consegue extrair das percepções inaugurais.

As possibilidades tecnológicas de manipulação de imagens e de textos escritos tornaram possível aprofundar ainda mais a tradição criativa intersemiótica da arte moderna de um modo geral, e em particular a experimentação visual em poesia. Mas vejamos brevemente as diferenças entre os territórios das linguagens da poesia e da fotografia, para posteriormente percebermos as possibilidades aproximativas que Max Martins, com a ajuda de Chikaoka e Age de Carvalho, conseguiu perceber.

3.1) Fotografia x poesia

A fotografia a princípio estaria relacionada inicialmente com a similaridade, nesse sentido, seu processo de leitura para muitos se relacionaria com o icônico. No entanto, Santaella (2005, p. 235), subdividindo a similaridade entre ícone e índice, aponta para o fato de que, já que se trata de um registro físico, então, numa perspectiva peirciana, estamos diante de um índice, ou seja, estamos diante de um signo cujas relações se dão com um objeto existente, com uma imagem captada do mundo real. Desse modo, temos uma linguagem icônica cuja inteligibilidade se dá de maneira indicial, predominando, portanto, a classificação da fotografia como sin-signo ou signo indicial (SANTAELLA, 2005, p. 196). Já a linguagem verbal trabalha com o simbólico, em oposição ao indicial e ao icônico. Sua relação com o objeto ao qual se relaciona se dá não por similaridade, mas por convenção. A linguagem verbal se inscreve, portanto,

no chamado legi-signo. A materialização das palavras segue um hábito que se inscreve em uma construção histórica coletiva passível de transformações (SANTAELLA, 2005, p. 261).

Na leitura de uma obra envolvendo a poesia e a fotografia, esta última demanda uma decodificação espacial, enquanto que a linguagem verbal possui uma dinâmica de leitura temporal. Essa diferença faz com que o processo de composição se torne mais delicado, havendo o risco da subordinação de uma linguagem à outra, como afirmou Foucault. A leitura da obra de Max Martins demandaria, assim, uma reeducação do próprio gesto de leitura envolvendo palavra e imagem.

3.2 Fotografia & poesia

Apesar de estarmos lidando com linguagens com processos de leitura diferenciados, não quer dizer que não haja possíveis pontos de consonância. A fotografia tem um caráter indicial, sin-signo, mas seu deslocamento para o campo artístico produz possibilidades simbólicas ou mesmo icônicas, dialogando assim com as dinâmicas simbólicas da palavra. Por seu caráter indicial ou de indexidade, a fotografia se apresenta como um duplo do real. No entanto, a intencionalidade artística e os processos de manipulação utilizados nos fotopoemas acabam por rasurar na fotografia sua configuração indicial, aproximando-a do dos campos simbólico e icônico. É o que mostra Santaella, “quanto mais ambígua ou abstrata for a referencialidade da imagem, mais ela estará se afastando do seu núcleo de secundidade para atingir os polos da primeiridade e da terceiridade” (2005, p. 201).

No que diz respeito à intencionalidade artística, temos uma imagem captada que, dependendo do objetivo do autor, pode se distanciar de sua ligação com sua origem no real, podendo a imagem aproximar-se da metáfora, aproximando-se, assim, do simbólico. Como veremos é o que acontece no fotopoema *Gêmeo*.

3.3 Quando o índice naufraga no mar do ícone

Ao aproximar-se do simbólico, a fotografia se torna mais próxima do universo da linguagem verbal. Por outro lado, a fotografia pode também dar relevância às qualidades da matéria mais que para o objeto, assim, seu apelo seria icônico. É o que

acontece com a fotografia de Miguel Chikaoka, explorada no livro *caminho de marahu*⁵ (1983). A mesma foto em páginas diferentes é utilizada em disposições diversas, de modo a distanciar-se de uma referência indicial à realidade, se aproximando do ícone e do simbólico, fazendo referência à matéria da navegação por meio da proa da canoa fotografada. Vejamos as diferentes disposições e usos da mesma foto. Inicialmente temos a fotografia de Chikaoka já abarcando os dois lados da capa, mostrando a proa como metáfora da navegação e do contato com a água como um elemento importante na obra.



Figura 1- Capa do livro *caminho de marahu*⁶.

A contracapa nos mostra de maneira visualmente mais perceptível a quilha da proa como navegação rumo ao im-possível poético. A metáfora visual estabelece um diálogo com a metáfora verbal pelo título da obra que aparece unido à sua versão escrita ao contrário, coincidindo as duas com a ponta da proa, ou seja, a quilha, mostrando que esse caminho é a metáfora de uma navegação poética.



Figura 2: Contracapa, página. 05.

⁵ Faremos a grafia em letras minúsculas no título seguindo a grafia encontrada na edição original, sabendo que tal recurso de anulação do uso das maiúsculas como proposta desierarquizante foi um recurso utilizado por muitos autores na modernidade.

⁶ Todas as fotografias deste trabalho são da primeira edição do livro *caminho de marahu*.

A mesma imagem reaparece em três montagens diferentes respectivamente nas páginas nas páginas, 18, 28 e 54⁷, deslocando ainda mais a fotografia de sua condição de signo indicial preso a um real alicerçado na experiência comunicável do barco, para a o campo metafórico da experienciação que re-cria a realidade no campo do possível.



Figura 3. Página. 18.

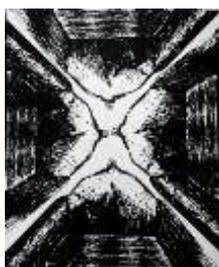


Figura 4. Página. 28.

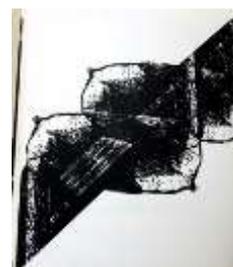


Figura 5. Página. 54.

Neste estudo não trabalharemos as três imagens acima referidas por ser o nosso foco de leitura poética o poema *Gêmeo*, nas páginas 73 e 74, em que a fotografia de Chikaoka também aparece. Mas, mesmo sem analisar mais detidamente as montagens fotográficas supracitadas, é possível perceber que há um estreito diálogo entre a poesia de Max Martins e a fotografia de Chikaoka, enredando todo o livro num corpo único. O poeta buscando tirar a palavra de sua condição de mero meio de comunicação, e o fotógrafo buscando desconstruir as imagens enquanto mera cópia do já realizado e instituído. Antes de proceder a re-leitura poética do poema que é o foco do nosso estudo, vejamos brevemente como o mesmo se apresenta no livro de Max Martins.

⁷ A contagem das páginas foi feita pelos escreventes deste artigo, já que o livro não apresenta paginação, o que se mostra uma ruptura com a estrutura convencional do livro, dando uma ideia de maior corpo único à obra. No sumário, os poemas apresentam não a página em que estão os poemas, já que não há paginação, mas o ano de sua feitura, dando mais a ideia do tempo da travessia poética até a feitura final do livro.

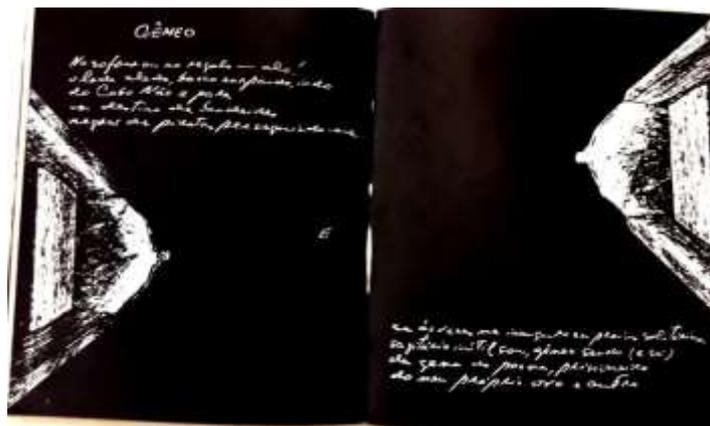


Figura 6. Páginas 73 e 74.

É possível perceber um arranjo que propõe um diálogo intersemiótico. Esse diálogo na imagem acima será estudado mais adiante. Por ora, interessa dizer que a poesia, apesar de se inscrever no campo da linguagem verbal, sendo, portanto, um signo que atua por convenção, possui características que a aproximam da iconicidade, pois seus recursos de construção rasuram o caráter apenas simbólico das palavras, afetando até mesmo o processo temporal implicado na leitura verbal. Não é por acaso que na sua origem a palavra verso possui a significação de caminho de volta, o que quebra com a lógica linear discursiva própria da linguagem verbal. É o que afirma Santaella,

É, de fato, na poesia que a descrição qualitativa encontra sua forma mais privilegiada de manifestação. Com seus jogos de palavras, entre palavras, sob palavras, quase palavras, com suas aliterações e coliterações sonoras, com suas paronomásias, rimas e anagramas, a poesia cria fluxos e refluxos, antecipações e regressões de sentido que configuram processos relacionais, equações, diagramas internos animados pelas leis das correspondências, pela força de atração das analogias. (SANTAELLA, 2005, p. 297).

O poema a ser estudado neste trabalho apresenta algumas das características apontadas por Santaella como marcas da poesia, como aliterações, ecos e paronomásias. Max neste livro explora as possibilidades das melopeias, fanopeias e logopeias, como é possível perceber, ainda que num breve contato. Como a leitura do poema em sua reprodução do manuscrito é algumas vezes difícil, apresentamos o mesmo logo abaixo, como ele se apresenta no livro, H'era (1976), anterior à sua versão de *caminho de marahu*.

Gêmeo

No sofrer ou no regalo - alo!
 o lado alado, barco zarpando, indo
 do Cabo Não e para
 um destino de bandeiras
 negras de piratas perseguindo-me.

E

se às vezes me inauguro em praias solitárias,
 sagitário inútil sou, gêmeo sendo (e só)
 da gema do poema, prisioneiro
 de meu próprio ovo e outro.

Ao se aproximar da intenção analógica, a poesia se distancia do campo do legi-signo e se aproxima do quali-signo. Assim, a poesia pode turvar o caráter lógico-discursivo da linguagem verbal, aproximando-se do campo da iconicidade, ou seja, atuando em uma leitura por semelhança, em que mais que representar, a poesia apresenta e cria o que dá a parecer e aparecer. Tal aproximação propicia a diminuição da distância entre os processos de leitura da fotografia e da palavra.

A percepção das possibilidades de aproximação dessas duas linguagens na criação artística gerou obras hibridizadas em que essas duas linguagens se atravessam, como é exemplo o fotopoema de Max Martins estudado neste trabalho. Se por um lado há a possibilidade de as duas linguagens encaminharem o leitor para uma leitura icônica, campo comum à fotografia, destacando as qualidades da matéria de que é feita a proa, por outro, a representação imagética é arrastada, juntamente com o simbólico da Linguagem, para a profundidade das imagens primeiras que poesia proporciona pelo processo de recriação das representações. Assim, o conhecido e já familiar da Linguagem se torna travessia para o novo desconhecido. A poesia se apresentaria como a navegação em busca de “praias solitárias” inauguradas pela palavra poética. Nesse sentido, os fotopoemas conseguem elaborar aquilo que Barthes afirma ser uma característica da tarefa de toda arte, que seria não exprimir o inexprimível, e sim inexprimir o exprimível (BARTHES, 2007, p. 22).

4. A navegação como motivo fotográfico

Os processos de manipulação da imagem fotográfica possibilitam que o que seria registro físico possa chegar ao extremo da figuração *sui generis*. Essa possibilidade de recriação ou distorção da representação imagética já é uma marca da criação poética e da água com quem o motivo fotográfico da proa se relaciona. Sabemos

que a água possui uma relação ambígua com a imagem, pois nela, dependendo do modo como a mesma se apresenta, mora o ver através, com distorção ou não, o espelhamento e até mesmo o turvamento. No primeiro caso temos a água das fontes e dos igarapés que pode deixar ver através, mas desviando a luz, desviando, assim, a representação imagética. Já o espelhamento é uma característica das águas presentes tanto no mito de Narciso quanto no mito amazônico da vitória régia. O espelhamento está inscrito, portanto, nas narrativas imaginárias do duplo, duplo este que está no imaginário de muitos povos como o que ameaça a estabilidade da realidade. É o que está no próprio título do poema neste trabalho estudado, *Gêmeo*, em que esse se reconhece como o conhecido que possui um duplo no campo do desconhecido, do Mistério. Por último há o indevassável, presente nas grandes imagens do mar, e é com essas águas que a navegação poética de *Gêmeo* se relaciona. A fotografia da proa é a metáfora visual da busca em aproximar-se de um Mistério que muitas vezes o olhar falocêntrico ulissiano não devassa e até mesmo teme, e que ao mesmo tempo há séculos alimenta os imaginários com mitos e narrativas sobre morte e transfiguração. A imagem da proa como promessa de aventuras por rotas desconhecidas se relaciona ao perigo da experiência poético-existencial na passagem “para/um destino de bandeiras negras/ de piratas perseguindo-me”.

A fotografia da proa, desse modo, de ratificadora do realizado e alicerçado na experiência, passa a ser símbolo de desreificação da representação, tornando o familiar em estranho e novo, capaz de levar o criador e o leitor, como diria Barthes, a uma fuga para frente rumo ao Im-possível do artístico, rasurando o conhecido instituído como real, e o risco de alienação que o mesmo traz. Esse desvio na representação imagética é semelhante à recriação poética das imagens do mundo, em que o desvio significa a transfiguração do real, atitude comum na poesia e na arte moderna, e que Max Martins adota como *ethos* poético, afirmando ser gêmeo (...) (e só)/da gema do poema, prisioneiro/de meu próprio ovo e outro, dando, assim, continuidade ao ensinamento rimbaudiano, para quem o poeta deveria abandonar o eu para ser um outro que se origina da poesia.

4.1 A navegação como motivo poético

Há uma tradição imaginária ocidental em torno da navegação. A mesma está presente na Literatura ocidental desde Homero, com a grande viagem de Ulisses. Vemos

que no universo líquido, onde se dá o navegar, há uma rica possibilidade criativa poética. No caso da poesia, temos um navegar para fora de si do sendo, mas que é ao mesmo tempo uma navegação para dentro, para a origem, para a *phýsis*. Como aponta Afonso Romano de Sant’Anna, “(...) a poesia é o espaço dos mergulhos e afogamentos. Esse descer pode lembrar as imagens catamórficas e descenciais, cheias de submersões mórbidas, mas pode ser também (...) um movimento de autoconhecimento” (SANT’ANNA, 1987, p. 301). Esse autoconhecimento pode passar pelo devaneio, pela possibilidade de, num duplo movimento de mergulho interior e de saída, habitar a matéria, descentrando-se, dilu-INDO-se. Esse autoconhecimento é identificado com a busca do próprio de que nos fala Carneiro (2011, p. 306), em que o sendo, inserido no real, busca esvaziar-se do já realizado para se aproximar do Ser, aproximando-se do Mistério.

O movimento interior da navegação se aproxima daquilo que Benedito Nunes chama de conhecimento intuitivo. Para ele, esse tipo de conhecimento “é um elo de simpatia entre sujeito e objeto, uma comunicação imediata e instantânea, que nos faz coincidir com a individualidade das coisas, transportando-nos para o interior daquilo que contemplamos”. (NUNES, 1989. p. 68). Seguindo o pensamento de Nunes e nos aproximando da poesia de Drummond, poderíamos dizer que a poesia elide sujeito e objeto.

Nessa procura poética, a navegação, dentro de uma tradição ocidental, pode nos remeter tanto à vida quanto à morte, pois a água sobre o qual ela se dá remete tanto ao tempo quanto à eternidade, tanto ao movimento quanto à inércia (BACHELARD, 1997, p.7). Tais possibilidades proporcionam ao devaneio poético sobre as matérias partir do já conhecido em busca de um processo *poiético* de invenção, que Bachelard (1997, p. 31) denomina de imaginação criadora. Essa imaginação criadora se identifica com o nada criativo de Carneiro e de Heidegger, na sua dinâmica de travessia. Vemos a poesia de Max Martins como essa travessia em que o risco de morte é algo presente.

5. Max Martins: um poeta navegador do im-possível.

No campo artístico, tanto a palavra quanto a fotografia, esta próxima da representação física e aquela da representação do pensamento, na contemporaneidade tiveram a possibilidade de distanciar-se do instituído, tornando, assim, o familiar em estranho. Max Martins, poeta considerado por Augusto de Campos como pós-moderno,

por se apropriar de diferentes referências poéticas, foi um dos que levaram a linguagem ao seu estranhamento, no caso do fotopoema estudado, pelo diálogo entre fotografia e poesia. Esse estranhamento em Max implica uma experienciação a partir das conquistas de experienciações poéticas anteriores. Carneiro aponta para a diferença entre experiência e experienciação, que é importante para entendermos como a proa e a palavra, enquanto experiências, foram tornadas experienciações.

A experiência gera um saber que pode ser aprendido porque pode ser repetido indefinidas vezes. Esse é o poder do conceito e sua universalidade abstrata, que tem sempre implícita uma medida precisa. É o saber próprio da *tékhnē*. Das experienciações surge uma aprendizagem, algo absolutamente pessoal e único, e impossível de ser ensinado, porque não é redutível a conceitos. (CARNEIRO, 2011, p. 215)

A experienciação visual em Max Martins, segundo Benedito Nunes (2001), adensa-se a partir de *H'era* (1971). Mas o processo de radicalização na experimentação que vai culminar no diálogo poético com a fotografia aconteceria no livro *caminho de marahu* (1983), com a inserção da fotografia de Miguel Chikaoka, principalmente no poema *Gêmeo*, recuperado do livro *H'era*, mas agora em fac-símile do manuscrito, o que gerou um fotopoema que demanda uma leitura para além do apenas verbal, havendo no mesmo e no livro como um todo a contribuição do poeta e *designer* gráfico Age de Carvalho, amigo e divulgador da obra de Max Martins.

O fotopoema *Gêmeo*, em *caminho de marahu*, radicaliza o diálogo verbo-visual, na tentativa de fixar por um instante a viagem líquida em nome da possibilidade de uma outra viagem do olhar, que de uma vez é atingido pela palavra poética e pela imagem fotografada e duplicada da proa de uma embarcação. As duas linguagens se unem nesta proposta criativa. Desse modo, a fronteira entre a linguagem icônica marcada pela simultaneidade, e a linearidade arbitrária, que marca a linguagem verbal é rasurada, gerando um objeto estético em que se hibridizariam o icônico e o arbitrário, o simultâneo e o linear.

6. Poema *Gêmeo* como navegação embriagada na procura do devir

Como já dito, o fotopoema *Gêmeos* ocupa as páginas 73 e 74 do livro *caminho de marahu*. Como já dito, trata-se de um poema presente em um livro anterior de Max Martins, *H'era*, tanto que no sumário de *caminho de marahu* aparece a data 1967, ano

da feitura do referido poema, anterior á data de *H'era*. No entanto, tem-se um processo de recriação, a partir da inserção de novos elementos, em que os mesmos modificam o processo de leitura. Esses elementos são a já referida fotografia de Chikaoka e o fato de o poema ter sido colocado em sua forma manuscrita em branco, estando a primeira estrofe na extremidade superior da página 73, e a segunda estrofe na extremidade inferior da página 74, ambas em fundo preto, e unidas pelo conectivo aditivo e maiúsculo ocupando o espaço próximo ao centro entre as duas paginas, ocupando as proas a posição inversa das estrofes nas referidas páginas e colocadas uma em direção à outra.

No poema, inicialmente temos uma indexidade figurativa pelo fato de se tratar de uma fotografia de um objeto já dado na realidade. Mas há também na referida fotografia um processo de desconstrução poética dessa indexidade. Desse modo a proa, que seria a mera imitação visual sobre o já realizado materialmente, se torna, pela duplicação e pelo contraste expressivo no tratamento da foto utilizada, uma imagem que é atravessada pelo simbólico e pelo icônico, consistindo essa fotografia, como já dito, numa figuração *sui generis*.

Desloca-se, assim, o foco de uma proa em si para as possibilidades poéticas que a mesma pode simbolizar. Assim a fotografia enquanto Linguagem consegue superar sua condição de mera comunicação para fazer ressurgir a mesma como questão, lembrando-nos de que o barco, embora objeto comum a muitas civilizações, é uma criação que um dia nasceu dessa mesma questão que empurrou os homens para a navegação. A duplicação da imagem constrói uma desreferencialização que quebra com a dinâmica hierarquizada do original e da cópia. Na obra o que importa é a possibilidade re-criativa da arte sobre o já realizado. Essa desierarquização mimética entre o chamado original e a cópia fez surgir o simulacro. Deleuze nos explica o conceito de simulacro,

O que é condenado no simulacro é o estado das diferenças livres oceânicas, das distribuições nômades, das anarquias coroadas, toda esta malignidade que contesta tanto a noção de modelo quanto a de cópia. Mais tarde, o mundo da representação poderá esquecer mais ou menos sua origem moral, seus pressupostos morais. Estes não deixarão, no entanto, de agir na distinção do originário e do derivado, do original e do subsequente, do fundamento e do fundado, distinção que anima as hierarquias de uma teologia representativa ao prolongar a complementaridade do modelo e da cópia (DELEUZE, 1988, p. 253).

Desse modo, o fotopoema sai da cópia como semelhança para o simulacro como diferença; da representação centrada ao descentramento dionisíaco. A rasura da autoidentidade como monocentrismo a partir da imagem do duplo presente nas fotografias se relaciona com o poema, além do título, pela disposição do mesmo, com suas estrofes postas cada uma em uma página diferente. Também o texto propõe o descentramento do Eu por meio do duplo que é um outro e é também desejo de navegação: “o lado alado, barco zarpando, indo”. O gêmeo se apresenta lado a lado do seu duplo, mas num jogo sonoro, temos que esse outro duplo é a parte alada, portanto, que projeta o sendo para o voo que aqui é aproximado com o navegar do barco.

O estranhamento que a experiencição da poesia proporciona pode ser percebido pela escrita de Max, marca de personalidade e de identidade, mas que aparece em branco sobre a página preta. Numa espécie de sugestão do negativo fotográfico, o que dialoga com a obra de Chikaoka. O próprio negativo é também esse duplo outro diferente e ao mesmo tempo semelhante, capaz de reproduzir indefinidamente imagens. A procura enquanto navegação poética exerce uma força de atração sobre o poeta, levando à experiencição da Linguagem como possibilidade do Ser Outro e de exercício da primeiridade semiótica. Esta procura por experiencição está também nos versos “da gema do poema, prisioneiro/de meu próprio ovo e outro”. Desse modo, a rasura do ser centrado se dá pela diferença do simulacro, que se rebela contra a relação de dependência que se estabelece entre o modelo e a cópia, se libertando assim, da vigília da representação. Podemos dizer que no poema simbolicamente há um movimento da cópia para o simulacro, em que, como diria Deleuze (1988, p. 250), o sangue dionisíaco explode nas veias de Apolo. No simulacro que é a poesia o ser se inaugura.

A fotografia e o poema por tratarem da navegação, se relacionam com a água, como já dito. E nenhum outro elemento pode melhor exprimir esse movimento descentrante do que aquele que é o solvente universal, e que poeticamente é capaz de potencializar essa quebra da autoidentidade do eu fechado em si. Desse modo o fotopoema como um todo parte do Ser para o não-Ser, da medida para a desmedida, e semioticamente da terceiridade dos legi-signos e da secundidade dos sin-signos para a primeiridade dos quali-signos, e até mesmo ultrapassando-o, pela fundação assígnica do Ser que se inaugura “em praias solitárias”.

7. A *phýsis* em Gêmeo

O fotopoema, assim como rasura a fronteira entre a palavra, legi-signo ou signo de convenção, e a imagem, sin-signo ou signo de semelhança, também elabora a rasura de margens ou fronteiras entre a cultura e a natureza. Neste poema temos a fotografia como índice especial, pois o enquadramento em detalhe ampliado na proa, na área símbolo da navegação, mas com sua textura de madeira intensificada, buscou destacar mais suas qualidades de solidez e de madeira trabalhada pela mão do homem. Assim, o índice foi aproximado do ícone para mostrar as influências e confluências entre natureza e cultura, numa, desconstrução da falsa dicotomia criada entre as mesmas. Em *caminho de marahu* a aproximação com a natureza é um elemento recorrente.

Segundo Freud, o homem ocidental, em seu processo civilizacional, na passagem do estágio de natureza ao de cultura, buscou a afirmação de sua superioridade sobre a natureza, se distanciando da mesma (1969, p. 03). Segundo Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985, p. 19-80), a origem do racionalismo está no mito da navegação de Ulisses. Este, em sua Odisseia encarou muitos episódios de aventura em que, pela inteligência, deveria lograr os perigos ligados à natureza, tendo estes em comum a significação do distanciamento da razão e a aproximação com o encanto do mundo pré-lógico. Vemos então no mito de Odisseu, em sua luta com os perigos do mar, a alegoria do desejo do homem em dominar a natureza, vendo-a como seu contrário ameaçador.

No poema, a representação da proa, enquanto madeira trabalhada pelo homem, propõe uma reaproximação entre os universos humano e natural, não como oposições que se confrontam e sim como universos que se entrelaçam e se complementam, se aproximando, assim, da relação que muitos povos tradicionais conseguem estabelecer com a natureza, em outro modo civilizacional. Castro (2011, p. 316-317) nos mostra que tanto a natureza quanto as criações do homem são doações da *phýsis*, apenas com a diferença de que no homem habita a possibilidade de, por meio da *tékhne* enquanto experiência, criar o que a *phýsis* sozinha não dá a criar, e que nem é dado a todo ser da *phýsis*.

Quando o homem procura, por meio dessa *tékhne*, superar os seus limites, temos aí a *poiesis*, mas esta ainda é doação da *phýsis*. Esta seria a natureza complexa do homem. Desse modo, a natureza do poema se aproxima da natureza da madeira e da água, em que o mistério se re-vela, se mostra e se esconde, se aproxima e se distancia.

A reaproximação com o desconhecido ou com o mistério da natureza está no próprio poema, quando há a afirmação daquele que se diz gêmeo, mas que, no entanto,

também é só, e se reconhece na busca desse outro duplo, o duplo que as proas apontadas uma para outra, mas estando uma na parte superior e outra na inferior, sugerem.

Além da ideia de duplo, a palavra gêmeo, assim como “sagitário inútil”, sugere a aproximação com o zodíaco, que por sua vez sugere uma relação intrínseca do homem com a natureza. O próprio signo de sagitário é representado por um ser híbrido, metade homem e metade cavalo. Este é representando portando um arco em direção aos céus. Assim o homem, originado do húmus, da terra, busca lançar-se sobre o céu. E não é o mar muitas vezes representado poeticamente como um céu líquido?

Considerações finais ou todo porto é provisório ao poético

A leitura poética aplicada ao fotopoema de Max Martins, como já foi afirmado, teve como objetivo mostrar as possibilidades de hibridação de linguagens artísticas, ao mesmo tempo em que procura dar ao leitor desse tipo de obra ferramentas para o desenvolvimento de uma leitura intersemiótica. O aprofundamento das possibilidades criativas nos provoca a transformar e adaptar o que conhecemos como os processos de leitura de poesia, colocando a linguagem como comunicação e como sistema instituído em crise, para fazê-la vigorar em seu devir. A procura poética em Max Martins no seu fotopoema *Gêmeo* materializou uma obra densa, que provoca o leitor também à navegação poética, agora a partir de duas linguagens diferentes, mas aproximadas pelo criador, ou pelos criadores.

Sabemos ser esta leitura apenas mais uma empreendida, o que não esgota as possibilidades de re-leituras presentes no poema maxiano. Este, nascido ele mesmo de uma navegação poética, é uma nau de Linguagem, agora conduzida pelos seus leitores, que fazem a obra do poeta reverberar e zarpar, mesmo depois da ancoragem de sua matéria no porto do impossível da morte.

Referências

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BARCERLAD, G. *A água e os sonhos - ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo. Martins Fontes, 1997.

CASTRO, M. A. *O mito de Cura e o ser humano*. In: Arte: o humano e o destino. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

_____. *Amar e ser*. In: Arte: o humano e o destino. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Rés, 1988.

ECO, U. *Obra Aberta*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Volume XXI (1927-1931). Trad, José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1969.

HEIDEGGER, M. *Poeticamente o homem habita*. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

MARTINS, MAX. *Caminho de Marahu*. Belém: Grafisa, 1983.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal*. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2013.