

H'ERA: EROTISMO, PULSÃO E DESEJO EM MAX MARTINS

H'ERA: EROTISM, DRIVE AND DESIRE IN MAX MARTINS

Marcela Maria Azevedo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

marcelaazevedo@live.com

<http://orcid.org/0000-0002-2804-1870>

RESUMO: Este trabalho visa investigar a relação entre sexualidade e linguagem que marca a poesia do poeta Max Martins (1926-2009), sobretudo em seu livro *H'era* (1971). Para tanto nos apoiamos na teoria psicanalítica situando que o encontro fundante entre corpo e linguagem traz como o resíduo o objeto α , que responde ao mesmo tempo pelo vazio estrutural e pelo desejo. Observamos, a partir da análise de alguns poemas do livro, que o poeta opera levando a linguagem até os limites expondo a falta de significação, e como, nesse território, cria um espaço de erotismo em que se sobressai o saber-fazer com o objeto α em uma cena desejanste com o leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Max Martins; H'era; Objeto α ; Desejo; Erotismo.

ABSTRACT: This work aims to investigate the relationship between sexuality and language that marks the poetry of the poet Max Martins (1926-2009), especially in his book *H'era* (1971). For this we rely the psychoanalytic theory situating that the foundational encounter between body and language brings as the residue the object α , which responds at the same time by the structural emptiness and desire. We observe, from the analysis of some poems in the book, that the poet works by taking language to the limits exposing the lack of meaning, and how, in this territory, creates a space of erotism in which the know-how with the object α stands out in a desiring scene with the reader.

KEY-WORDS: Max Martins; H'era; Object α ; Desire; Erotism.

INTRODUÇÃO

Há uma singularidade na poesia de Max Martins (1926 – 2009) que, conforme Benedito Nunes antecipa, se ancora no modo como o poeta encarna em seus poemas a estreita relação entre sexualidade e linguagem: “A carnalidade do mundo – o mundo feito de carne como Verbo – eis a forma singular que toma, desde os mais ousados poemas de *H'era*, a estreita relação entre sexualidade e linguagem.” (Nunes, 2001, p. 35-36). No discurso que profere para a sessão comemorativa do título de Doutor Honoris Causa de Max, o filósofo e amigo pessoal do poeta afirma que vem dessa mesma relação “o saber intrínseco que precede e alimenta o conhecimento das coisas por meio das palavras” (Nunes, 2012, p. 213, grifos meus).

Ora, mas do que se trata esse saber intrínseco que permite ao poeta conjugar de uma maneira tão própria *sexualidade e linguagem*, ou o que em psicanálise poderíamos traduzir sob os termos de *pulsão e inconsciente*, e ainda, indo além, *gozo e escrita*? O fato é que o modo como esse núcleo se conjuga parece ser crucial para entender que aquilo que singulariza os escritos do poeta, inscrevendo sua

marca em seus textos, diz desse eixo cujo bojo é a materialidade do significante e os efeitos corporais da língua deixados no poema.

Numa entrevista concedida ao jornalista Lúcio Flávio Pinto (1972), logo após a publicação de *Hera* (1971) – que, sublinhemos, é o livro que permite a Nunes (1991) destacar a relação entre sexualidade e linguagem que vimos acima –, Max, quando indagado sobre como se deu o processo que o levou, desde o primeiro instante em que fora atraído pela poesia, a adentrar nesse território e chegar a um “estágio de maturidade”, responde:

Os meus primeiros poemas eram anotações líricas. Eu procurava expressar os meus sentimentos, as minhas ideias, a visão que eu tinha das coisas, geralmente coisas de sentimentos amorosos, fatos cotidianos. Eu falei expressar e era isto. *Hoje eu acho que poesia não é expressão: é uma criação*. Bom, depois eu tive contatos com Mário Faustino, com um poeta americano que morou muito tempo aqui em Belém, uma das pessoas, que eu conheci, que mais encaravam e encaram o fato poético, o poema, a poesia, com seriedade. Essas pessoas me influenciaram a me dedicar ao poema, sem levandade, como algo sério, algo de trabalho. O meu segundo livro, o “Anti-retrato”, já reflete isto, já se vê um tratamento melhor da palavra. Passei a ler outros poetas, com outra intenção, outra visão, poetas de nossa língua. [...] Mas, já depois, com a influência do pessoal do suplemento do “Jornal do Brasil”, com aquelas lições que o Mário Faustino dava com aquelas leituras, lendo os Campos, lendo os autores que os Campos nos revelaram (pelo menos pra mim), eu mudei minha poesia. *Hoje eu encaro o poema como um jogo, um jogo existencial, um exercício existencial, um meio de autoconhecimento. Na fase em que eu estou fazendo agora, o meu poema é como uma pergunta que eu faço às palavras*. É até uma espécie de religião, em que no altar mor está o dicionário. Então, as minhas perguntas existenciais não vão aos filósofos e à nenhuma igreja, que eu não tenho, *vão às palavras que eu jogo no espaço em branco do papel. E naturalmente, o poema, dentro daquela sua ordem natural, não me basta. Eu sinto necessidade de sair das pautas um novo ritmo. Então venho fazendo experiências com as palavras ritmadas, inclusive com o espaço em branco do papel, o espaço em branco faz parte do poema, dá um ritmo também* (Martins, 1972, p. 4, grifos nossos).

Nesse longo excerto, acompanhamos a passagem que Max sugere entre a poesia como uma expressão de si e a poesia enquanto um trabalho de criação, no qual, pela influência de Mário Faustino e de Bob Stock – o poeta americano que ele refere –, o exercício poético é tomado como um ofício sério. Nele, o poeta não usa os versos com o intuito de manifestar sua subjetividade, mas sim como um jogo, onde o papel em branco, as palavras, o ritmo, a visualidade da página, são guias de um processo de investigação que vai além da simples figuração de si, pois caminha para um mergulhar nesse íntimo onde a palavra, por sua origem fundante na estruturação do sujeito do inconsciente, deve ser escavada, em uma busca por algo que nem mesmo Max, a religião ou a filosofia são capazes de responder. Nesse gesto, a escrita da poesia implica sempre um ir além do próprio poema: “o poema, dentro daquela ordem natural, não me basta”, ou seja, é preciso extrapolar os limites das formas já dadas, transgredir o hábito da simples expressão para, enfim, criar.

Tendo em vista tais aspectos, o que propomos neste trabalho é uma investigação em torno do livro *Hera* (1971), vislumbrando, com o aporte da teoria psicanalítica, entender como sexualidade e

linguagem se conjugam e tornam-se marca flagrante na poesia maxiana. Nessa perspectiva, nos interessará situar o objeto *a* sob duas visadas: primeiro como produto residual da constituição subjetiva, no encontro entre corpo e linguagem, quando esse estranho objeto é cernido; e, em seguida, observar como nos poemas de Max o trabalho com esse objeto, evidenciado pelo apelo à visualidade e ao ritmo, bem como ao uso da linguagem mediando certa relação com o vazio, permite circunscrever o erotismo e a operação dos circuitos pulsionais, que tem como efeito o encontro com o desejo e o estabelecimento de um espaço literário com o leitor.

A PÁ EM NOSSAS MÃOS VAZIAS

O livro *H'era* (1971) é a terceira publicação de Max Martins e introduz características fundamentais na construção da poética maxiana e nos caminhos que se seguem nas décadas posteriores de produção escrita. Com ele o poeta empreende um trabalho que o conduz aos limites da linguagem, escavando-a no branco do papel, e a encara, como vimos, como um ofício sério, distinguindo a escrita como “masturbação” – como ele próprio a chamava – e circunscrevendo o encontro com o leitor na cena desejan-te:

Toda a minha vida dedicada à poesia pode não se realizar, pode até redundar num tremendo fracasso, mas não estou escrevendo para um fim, estou escrevendo para o meu bem, como dizia D. H. Lawrence. O ato de escrever é uma masturbação; *a posteriori*, ele encontra seu parceiro. Mas é a partir de uma masturbação, desse lidar com as palavras (Martins apud Pinto, 2015, p. 67-68).

Se retomarmos o trecho da entrevista de Max destacado na introdução em que ele especifica a mudança de posição que o livro *H'era* inaugura entre um fazer poético enquanto expressão de sentimentos e o fazer poético como criação com a linguagem, vemos que o que se nuança é um trabalho com a linguagem que está desde sempre marcada pelos seus limites e se apresenta em seus fracassos. Dado que no gesto de escavar a linguagem o poeta expõe as ruínas da mesma, fora da lógica da representação, interrogamos: como isso mobiliza o encontro com o leitor?

Entendemos que em Max o fazer poético compreende uma trajetória de criação que testemunha os percalços com a linguagem e a escrita, oferecendo-se ao leitor desde suas impossibilidades, mas mobilizando e engajando o desejo. E parece ser nesse sentido que Roland Barthes teoriza em *O prazer do texto* (1973): “o texto que você escreve deve me dar a prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura” (Barthes, 1973, p. 13, tradução minha¹). Logo, se é o texto que deseja o leitor, é porque há desejo ali inscrito, desejo esse que se transmite, na perspectiva psicanalítica, pela intimidade que estabelece com o objeto *a*. Brodsky (2004) esclarece:

A obra de arte funciona não pela crítica ou pelo valor de venda, mas sim separada do fenômeno de mercado que lhe está associado: *ela funciona pelo que ressoa de gozo no Outro. E nisso*

¹ No original: “Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu’il me désire. Cette preuve existe: c’est l’écriture”.

consiste converter o objeto a, que é puro desejo, em um saber fazer com ele (Brodsky, 2004, p. 180, grifos meus).

Ou seja, o saber fazer com o objeto *a* em Max permite que o seu gozo masturbatório com a escrita acesse, num segundo tempo, o leitor. Mas como isso ocorre?

O poema “Koan” (1971), nessa perspectiva, parece fundamental para ajudar a desdobrar essa análise.

Koan

A pá nas minhas mãos vazias

Não a pá de ser
mas a de estar, sendo pá
lavra no vento
nuvem-poema
arco
busco-te-em-mim dentro dum lago
max
eKOÃdo
e a face ex-garça-se verdemusgo
muda

(Quem com ferro fere
o canto-chão
infere o
silen
cioso
poço?)

pá!
Cavo esta terra – busco num fosso
FODO-A
agudo osso
oco
flauta de barro
soo?

Silentes os sulcos se fecham
espelhos turvam-se
e cavo sou
a pá nas minhas mãos vazias

Figura 1 Poema *Koan* em *H'era* (1971)

De início, cabe afirmar que o próprio título deste poema reenvia à influência zen-budista de Max, cujo método de interrogação visava, ao questionar a lógica comum do pensamento, levar o interlocutor ou leitor a um outro tipo de encontro com a realidade, uma iluminação ou satori. Algo que nos termos da psicanálise poderíamos sugerir como uma forma de produzir o encontro com o real, desorganizando a ordem simbólico-imaginária prévia. Em seguida, ao analisar o poema, vemos que o mesmo começa e termina com “a pá nas minhas mãos vazias”, sugerindo um processo de escavação que recomeça a cada vez, em uma busca persistente que, no entanto, não chega a nada: do cavar, sulcar, penetrar nas terras da linguagem, o poeta, ao fim, descobrir-se-á ele próprio cavo, oco, vazio, vão – e apto ao novo recomeço. O interessante, contudo, é pensar o próprio decurso dessa sondagem-investigação, da qual a pá é o instrumento de busca e a terra, a matéria. Investigar o quê? Sondar o quê? Qual objeto se está procurando? Não se sabe. Sabe-se apenas que o poeta-lavrador não é essa pá, esse instrumento, mas faz as vezes de ser, de estar sendo naquele momento, de descobrir-se nesse descolamento entre a “lavra no vento”, a “nuvem-poema”, o “arco”. Ele, então, nos diz: “busco-te-em-mim dentro dum lago/ max/

eKOãdo”, e podemos ouvir tanto os ecos dessa busca que ressoam no “canto-chão”, no “silencioso poço”, na “flauta de barro”, na pergunta “soo?” – e que soa com a questão existencial: “sou?” –, quanto o neologismo eKOãdo, no qual, em uma nota de rodapé, Max explica a origem tupi-guarani, onde *ko* remete à existência e *ã* (*a*) à essência.

Em um gesto de ousadia, poderíamos reescrever esses versos: busco-te-em-mim dentro dum lago/ max/ ecoando a existência essência. Mas, ao ousar traduzi-lo, perdemos imediatamente a possibilidade do equívoco e a estranheza do neologismo, que abriga em si algo incapturável à nossa lógica significante. Talvez seja justamente nisso que escapa ao simbólico, implicando o poeta a inventar essa nova formulação, que é possível admitir o encontro com algo que é valioso, ainda que sem a materialidade para apresentar-se numa pá, como objeto encontrado. Se, por um lado, o poema nos encaminha para a impotência da palavra, da linguagem, dessa terra-simbólica que não oferece seu ouro, seu tesouro ao poeta-escavador, que ao fim de seu trabalho percebe-se cavo, com sua imagem projetada num espelho turvo, diante de sulcos abertos na terra que se fecham em silêncio e com pá em suas mãos vazias, por outro lado há essa via-eco, que direciona para o encontro de um corpo. Nunes (1971), no prefácio que escreve para a primeira edição de *H'era*, faz uma análise nessa mesma perspectiva: “o sentido, já silêncio, soçobra na existência pré-reflexiva do corpo” (1971, p. 15). Ora, que existência seria essa que precede o corpo enquanto imagem, imagem essa que opera refletindo uma unidade para o eu?

Lembramos com Lacan (1975) que “é preciso que haja alguma coisa no significante que ressoe” (Lacan, [1975] 2007, p. 18). Esse ressoar, caro à psicanálise, diz respeito justamente aos ecos que a linguagem pode produzir no corpo, indicando também a intimidade da relação corpo-linguagem com o registro pulsional, esse mesmo que entendemos soçobrar na existência pré-reflexiva. Lacan, sobre isso, nos diz: “as pulsões são, no corpo, o eco do fato de que há um dizer. Esse dizer, para que ressoe, para que consoe [...] é preciso que o corpo lhe seja sensível. É um fato que ele o é.” (*ibidem*). É avançando, portanto, nessa relação tão particular ao falante – a de ter um corpo que funciona pelo registro da pulsão – e sobre a qual a psicanálise se debruça com tanta perspicácia, que julgamos poder contribuir para a análise do percurso poético de Max, pois, ao nosso ver, ao escavar a terra da linguagem desde *H'era* (1971), perder-se nos ecos (koã) que naufragam no corpo até cessar a significação, o poeta encontra algo que, entretanto, é sem materialidade e ainda assim situa o vazio: o objeto *a*, que nomeia uma perda irreduzível e responde não apenas pelo recomeço constante do processo de escavação, como também pela criação de uma cena desejante.

Ora, mas como a teoria psicanalítica nos ajuda a circunscrever a ação do objeto *a* em um texto literário? Para responder tal questão iremos tecer um caminho que situe a relação entre o corpo e a linguagem, da qual o objeto *a* é um resíduo e que, em nosso entendimento, manifesta-se e produz efeitos na poesia de Max.

BREVES NOTAS SOBRE O OBJETO A

Lembremos que o sujeito se funda a partir de uma marca significante advinda do campo do Ou-

tro. Isso implica que a linguagem faça marca em um organismo que é, a princípio, puro real e inscreva nele os determinantes simbólicos. Tais determinantes produzem uma perda de gozo necessária para que o sujeito possa advir. Sabemos que a definição de um sujeito é *falta a ser*, o que equivale a dizer que nesse processo de significantização ele mesmo jamais pode ser apreendido nos territórios da palavra, deslizando eternamente na cadeia significante. Assim, se o significante não abrange o todo da significantização de um sujeito, o seu ponto de referência último não será o significante, mas justamente esse pedaço que o escapa, o objeto *a*, ou como situará Lacan: “Ora, é justamente esse dejetivo, essa queda, o que resiste à ‘significantização’, que vem a se mostrar constitutivo do fundamento como tal do sujeito desejanse” (Lacan, [1962] 2005, p. 193).

Desse modo, podemos entender o objeto *a* como o resíduo do processo que advém da marca significante que o Outro impõe ao sujeito em sua atribuição simbólica. Essa marca primeva é tão estruturante que é possível situar nessa mesma atribuição simbólica a inscrição do registro pulsional, em que a linguagem opera desnaturalizando o real do organismo, que funcionava sob a égide da necessidade – essa que em um tempo mítico se satisfaria com uma ação e um objeto específico –, e o conduz a funcionar sob a visada do desejo, cuja satisfação se dá no próprio movimento e deslocamento pulsional em torno de um vazio, o oco que o objeto *a* representa.

A pulsão, portanto, não é algo natural, não se confunde com um suposto registro instintual – este sim do campo da necessidade e do organismo –, e tem sua determinação na inscrição simbólica. Não à toa, a definição freudiana para pulsão é a de um conceito limite entre o psíquico e o somático, situando não apenas que o registro pulsional teria origem nesse entrecampo, mas, sobretudo, que ele opera e media as relações entre esses campos. Um aspecto valioso de pontuarmos também a respeito da pulsão é que ela reescreve a sexualidade do falante sob outros termos, marcando que não há nenhuma determinação biológica em nossa espécie e que tudo o que concerne ao sexual se orienta por uma perda.

Aqui, retomamos os quatro aspectos que Freud (1915) discrimina na atividade pulsional: a fonte (as zonas erógenas); a pressão (a força que viabiliza a atividade pulsional); o objeto (objeto *a*, segundo a proposição lacaniana); e a meta (a satisfação). A lógica da pulsão impõe que a satisfação não será atingida numa suposta incorporação de algum objeto que teria a pertinência de aplacar a pressão oriunda da zona erógena, mas sim da própria circularidade pela qual a pulsão gira em torno de um eterno vazio, como é possível observar na figura abaixo:

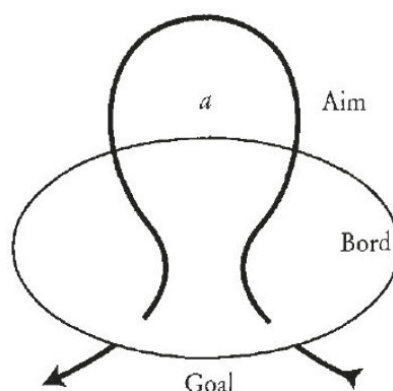


Figura 2 A pulsão parcial e seu circuito, disponível em Lacan (2008), p. 175

Nessa figura, *Bord* significa borda, a zona erógena da qual provém a estimulação pulsional e que mobiliza *Aim*, o trajeto que a pulsão faz com sua força em torno do objeto *a* na eterna circunscrição de um vazio, para que se possa atingir uma satisfação, *Goal*, que acontece pelo próprio movimento de ir e vir da pulsão na circularidade das bordas erógenas.

Quando Lacan, no curso do seu décimo seminário, atribui ao objeto *a* a causa de desejo, é porque é em torno do vazio por ele representado que toda economia pulsional circula, num deslizamento incessante, que configura a possibilidade de afirmarmos que a estrutura do desejo é metonímica. O desejo, portanto, se desloca nessa metonímia inapreensível que o objeto *a* instaura na vida psíquica, em que os objetos concretos são absolutamente indiferentes, cambiáveis, e circulam em torno desse objeto estruturante que é o *a*. Temos, então, quatro nuances para o objeto *a*: o seio, na pulsão oral; as fezes, na pulsão anal; o olhar, na pulsão escópica; e a voz, na pulsão invocante. Quatro objetos perdidos na constituição do sujeito ao campo do Outro, quatro objetos que se estruturam pelo corte que operam no sujeito.

ENTRE EROTISMO E DESEJO, O LEITOR

O livro de Max (1971) inicia com uma epígrafe de Lawrence Durrell em que ele sugere uma equivalência entre o sexo e o déficit: “O sexo = o déficit” (Durrell apud Martins, [1971] 2001, p. 277). Pensar que essa simples frase funciona como a apresentação de *Hera* aos leitores, situando um certo ponto de vista pelo qual os temas ali são abordados, nos direciona a pensar, conforme vimos acima, como o domínio do sexual nos direciona a uma perda, a uma morte, ao impossível de que *não há relação sexual*, que marca o registro real.

Não à toa, *Hera* inaugura na poesia maxiana uma forma particular de abordar a dimensão sexual, confundindo-a com o próprio gesto de escrever. Ou, como diz Nunes (2016): “o sexo investido no verbo” (2016, p. 14). Isso traz a nós o duplo movimento que marca o erotismo segundo a definição de Bataille (1957): se de um lado o plano sexual traz à tona a descontinuidade que nos marca, na íntima ligação que opera com a morte – o déficit –, de outro, o erotismo vem como o esforço de produzir uma continuidade, de transgredir os limites impostos à realidade humana. Bataille diz que o “erotismo [...] é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, [1957] 2017, p. 35), nos permitindo localizar que, se o sexual nos impele à morte, o erotismo seria essa invenção, possível apenas ao falante, que insiste na continuidade, que insiste na criação, que inscreve algo de vida: “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma de erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a eternidade” (Bataille, [1957] 2017, p. 48).

É nesse sentido que localizamos a poesia de Max, sobretudo essa produzida a partir de *Hera* (1971), como uma poesia erótica, que permite coabitar ao mesmo tempo os aspectos de vida e morte, a continuidade e a descontinuidade, que advêm do sexual traumático. O poema “X”, que compõe o livro, é especialmente importante para a compreensão dessa questão.

X

A tarde era um problema
(emblema)
a
re
(sol)
VER

O parque

Um violino com seu arco – armava a ponte-pênis
para o crepúsculo
teias
fibras, fi(m)lamentos
entre
sombrias, sabres maduros, árvores
em silêncio.

Idem
a Catedral
de granito, dura
enigmagnetíssima
g'ótica
no meio do parque
OLHO
genitoris ego
cêntrico
ôrgão só ave
e
santo
CANTO
ergo

Imo	!	D'ego
Lado: panis		lado: pênis

Era
a hora do juízo

Estendido sobre a grama nu o poeta ruminava a sua
semente-alvo
Salvo
(e insolúvel)

Figura 3 Poema X, no livro *H'era* (1971) p. 23

O poema “X” introduz vários aspectos que são importantes para a nossa análise, sobretudo ao delimitar um duplo eixo que opera em caráter pendular entre: “Imo/lado: panis” e “D’ego/lado: pênis”, ou o sacrifício da carne sagrada que a nossa cultura engendra, simbolizada pelo pão imolado, *versus* a violência da castração com o pênis degolado, que situa a impotência da ordem fálica e o impossível do encontro sexual. Ou seja, podemos situar nesse enigmático verso a operação do sujeito que nasce na cultura pela ação da linguagem, essa que lhe outorga uma vida possível apenas por meio do significante, ao mesmo tempo em que lhe presentifica uma perda de gozo, onde podemos situar a morte.

Essa operação pode ser traduzida sob o termo da alienação, em que, ao consentir habitar no registro simbólico, o sujeito se aliena ao significante vindo do campo do Outro, que, entretanto, é incompleto. Mas, ao mesmo tempo em que a alienação aponta para essa promessa de aparição do sujeito na cadeia significativa, a cada instante o que ela evidencia é sua desapareição: consentir com a linguagem é consentir com uma perda. A separação, então, viria como a função da liberdade, não uma liberdade absoluta, mas a liberdade de operar com a falta, de poder relativizar aquilo que vem do Outro, de poder obturar nele também uma falta. É nessa posição de liberdade que situamos o trabalho poético, “engajando a falta central em que o sujeito se experimenta como desejo” (Lacan, [1964] 2008, p. 258).

Esse caráter pendular aqui expresso no poema “X” é o ponto de partida para refletirmos sobre alguns aspectos que o livro *H'era* inaugura: a circunscrição de uma poesia erótica; a alienação e a separação; e, sobretudo, a função do objeto *a* e as formas de cerni-lo no trabalho poético. Do ponto de vista

do erotismo, os versos acima nos permitem convocar também a leitura de Barthes (1973), na qual ele marca que um texto é tornado erótico justamente pela fenda que ele abriria entre duas bordas, uma que responde à cultura e outra que apela à morte da linguagem:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal qual foi fixada pela escola, pelo uso corrente, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem móvel*, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Essas duas margens, o *compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica. O prazer do texto é semelhante a esse momento insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza. (Barthes, [1973] 2004, p. 11-12, grifos do autor)².

É nesse trabalho, portanto, de operar na dialética entre uma linguagem nos termos da cultura e outra que a transgride, que aponta para sua ruína, sua morte, que situamos o texto erótico. Falar desse caráter é caro à poesia maxiana porque o poeta é diversas vezes questionado sobre esse aspecto ao longo de sua obra. Na entrevista de 1972, contemporânea, portanto, ao lançamento de *Hera* (1971), o jornalista Lúcio Flávio Pinto questiona como Max explicaria a presença erótica em sua poética quando ele, o poeta, é uma pessoa tão isolada e aquietada, ao que Max responde:

Você fala em poemas eróticos, sei lá se são eróticos. Há palavrões em meus poemas, mas o erotismo entra aí... é difícil explicar, se eu soubesse explicar eu escrevia prosa, não escrevia poemas... mas, o erotismo entra aí não como um assunto, mas para me ajudar, é um meio apenas, como podia ser outra coisa para desenvolver o poema. (Martins, 1972, p. 10)

O curioso da resposta do poeta é justamente o não-saber que lhe é comum, ou seja, há uma crítica que lhe outorga esse lugar, mas, do seu lado, esse fazer nunca é consciente, pensado previamente, elaborado pela via de uma técnica. Assim, os poemas são eróticos não porque há a tematização, a representação ou a encenação do erotismo, mas sim porque há *eros* operando nos meios de escrever e fazer com a poesia. Num limite, apoiados na definição barthesiana – mas também tendo a definição de Bataille como visada –, poderíamos dizer que a poesia de Max é erótica porque ele opera com a *letra*, situando o litoral entre *saber* e *gozo*, essas duas margens tão heterogêneas, mas com as quais o poeta se inventa em sua poesia.

² Aqui, cabem duas observações importantes. A primeira delas é para marcar que, ao longo de todo o livro *O Prazer do Texto* (1973), Barthes opera ora marcando a oposição entre textos de prazer e textos de gozo, ora fazendo-os convergir em um mesmo texto, que é aquele que dá indícios para o leitor de seu desejo. Seria próprio ao desejo, portanto, esse trabalho duplo que permite coabitar algo da satisfação possível e parcial – que responde ao registro do prazer –, e algo de impossível – que aponta ao gozo. A segunda observação fala da importância de definirmos a ideia de *romanesco*, que é muito cara a Barthes: “o romanesco é um modo de discurso que não é estruturado segundo uma história; um modo de notação, de investimento, de interesse pela realidade cotidiana, pelas pessoas, por tudo que acontece na vida” (Barthes, [1975] 2004, p. 316), ou seja, o romanesco seria formado por pequenos fragmentos cotidianos da vida, que, entretanto, não formam ou constituem um romance, uma narrativa.

Por ora, retomamos a imagem que Barthes (1973) traz sobre o erotismo quando fala do prazer de um texto, pois é justamente na figuração do impossível, no insustentável, que se localiza o erótico, delimitando não o prazer, mas o seu mais além, ou a zona mista entre vida e morte, continuidade e descontinuidade, ou a eternidade do instante onde “o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (Barthes, [1973] 2004, p. 12). Assim, se com Bataille o erotismo na poesia apontava para o eterno, em Barthes ela aponta para essa imagem no qual o gozo se prolonga por sua conexão com a morte. Se retomarmos o poema *X*, de *Hera* (1971), vemos que a imagem construída por Max, no oscilar entre os eixos do “Imo/ lado: panis” e do “D’ego/ lado: pênis”, é a de um juízo final: “Era/ a hora do Juízo/ Estendido sobre a grama nu o poeta ruminava a sua/ semente-alvo. / Salvo/ (e insolúvel)”.

Um poeta nu, julgado, salvo e insolúvel. Ou seja, inocentá-lo em seu julgamento não resolve o seu crime, o seu pecado, a transgressão que ele impõe à ordem comum da linguagem, a obscenidade que ele inscreve pelos palavrões que despeja em seu texto, pelo gesto de ferir o caráter normal do discurso. Se, no poema “Koan”, no gesto de cavar, lavrar as terras da linguagem, abrir seus fossos, o poeta fode-a – que etimologicamente significa cavar, escavar, mas no uso popular é sinônimo de cópula: “Cavo esta terra – busco num fosso/ FODO-A!”; aqui ele permanece ruminando a sua “semente-alvo”, essa coisa que ao mesmo tempo é a origem e o fim de seu fazer com as palavras, “o sêmen da linguagem”, conforme Max chama no poema *Travessia – 2* (1971), e que ao mesmo tempo representa o gérmen de uma vida e o produto de uma ejaculação que se esvai. Se o libertino solicita o corte da corda que o suspende no momento em que goza, como se fosse preferível encarar a morte e usufruir o máximo de seu gozo em contrapartida ao encontro de uma homeostase ao fim, ao poeta não seria dada a mesma chance. Porque ele é absolvido, permanece sempre insolúvel e impelido a retomar o esforço de tratar esse aspecto intratável que a língua engendra no sujeito.

Mas as formas de tratar vão muito além da mera imagem que o poeta descreve – mesmo sem descrever. Podemos pensar o poema “X” a partir do recurso à visualidade, inaugurado aqui em *Hera* (1971), e que nos ensina também sobre as formas de operar com o objeto α no encontro com sua marca real no poema, que circunscreve aquilo que sobra, que fica como resto da operação significativa e que é irreduzível ao trabalho do simbólico com as palavras. O trabalho com o objeto α teria, portanto, a finalidade de tornar possível o encontro com o real. Na poesia de Max ele aparece especialmente a partir de duas pulsões: a escópica, cujo objeto é o olhar – e que nos ocuparemos de esmiuçar –, e a invocante, cujo objeto é a voz, apontando ao ritmo que sussurra em seus versos.

Na primeira, é possível perceber como a espacialização do poema propicia efeitos de não-sentido, produzindo uma indecisão entre leitura e não-leitura, na medida em que, em prol da visualidade, as palavras são fragmentadas, com o uso combinado entre maiúsculas e minúsculas, o recorte que os parênteses introduzem, a quebra no fluxo contínuo do verso, da compreensão e dos significantes, que são experimentados e desmembrados até seus últimos fragmentos: “a/ re/ (sol)/ VER”. É possível perceber também que a espacialização cria, no gesto de esfacelamento do poema como artifício de leitura, a imagem de uma cruz invertida, que se relaciona com o tema do juízo final, mas que evidencia em seu centro, no local onde numa cruz se localizaria o encontro entre a linha vertical e a horizontal –

ou a cabeça de Jesus Cristo crucificado –, um vazio ocupado apenas por uma exclamação “!”. Estamos diante da função da mancha que o objeto *a*, pelo olhar, introduz.

Lacan, em 1964, no curso do seminário 11, nos mostra como a mancha se apreende como a *tiqué* da função escópica: “Tento aqui sacar como a *tiqué* é representada na tomada visual. Mostrarei que é ao nível que chamo de *mancha* que se encontra o ponto *tíquico* da função escópica.” (Lacan, [1964] 2008, p. 81). Sob o termo *tiqué*, definimos o encontro com o real circunscrito pelo objeto *a*, esse que entra na economia pulsional e aponta para aquilo que é irreduzível ao aparato simbólico, produzindo efeitos.

Sobre esse efeito, recuperamos o que Roland Barthes, no seu ensaio sobre a fotografia chamado *A câmara Clara* (1980), chamou de *punctum*, sinalizando que a experiência de contemplação de uma foto mobiliza dois campos distintos: aquele da representação, da harmonia, da cultura – o *studium* –, e um outro que aparece sempre ao acaso e produz uma ferida naquele que vê: “Pois o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (Barthes, [1980] 2018, p. 29).

É justamente esse efeito que a mancha promove, o de ferir o sujeito que contempla, de pungi-lo, picá-lo, e que nos interessa pensar aqui como a *tiqué* enquanto encontro com o objeto olhar. O intrigante desse encontro é que ele revira a possibilidade de representação do sujeito pela obra, pela foto e, aqui, no caso, pelo poema. Ou seja, o que a *tiqué* subverte é a representação semântica do objeto artístico que revela, em última instância, esse ponto excluído da captura significante, ponto cego, que expõe os limites da representação, evidenciando aquilo que escapa à apreensão da linguagem e o vazio estrutural que condena o sujeito a sempre deslizar entre os significantes de uma cadeia. Lacan (1964) pontua, a respeito de uma anedota sobre olhar um objeto e ser olhado: “era eu a mancha no quadro” (Lacan, [1964] 2008, p. 97). Isso nos permite pensar que esse efeito de mancha, de *punctum* – e a *tiqué* –, é desconcertante exatamente porque coloca o sujeito naquela posição de resto, alheio, portanto, à representação.

Se retomamos o poema “X” (1971) – e é curioso pensar inclusive como esse *X* no título vem nomear o sem-nome do encontro com o real –, vemos o jogo que Max cria entre o exibicionismo de um poeta nu, estendido sobre a grama e ruminando, insolúvel, em seu juízo final, e o posicionamento do leitor como *voyeur*, aquele que olha a cena e depara-se com o vazio ali instalado. Esta não é a única vez em que Max faz esse jogo, trabalhando o circuito pulsional do olhar, pois no mesmo livro o poema “O animal sorri” (1971) traça caminho semelhante. Podemos observar um trecho abaixo:

O animal sorri

[...]

(Virás à jaula
deste animal remanescente
do fogo e do Dilúvio?
atraídoado
oco
ex-
posto em praça pública
para os olhos
das crianças, dos fotógrafos?
EU-COBERTO-DE-PELOS: virás me ver
atrás das grades?)

Figura 4 Trecho do poema O animal sorri, em H'era (1971)

Aqui, em “O animal sorri” (1971), fica mais evidente que o poeta constrói o poema em torno do *ser olhado*, de oferecer-se como objeto ao leitor – um estranho objeto, diga-se de passagem, pois trata-se do bizarro de um animal remanescente do fim dos tempos, sobrevivente da destruição do fogo e do dilúvio, e agora oco, vazio, exposto em praça pública para a contemplação alheia. Esse poema, em conjunto com “X”, e a forma como eles trabalham o olhar, convocando o leitor para o centro do poema na condição de *voyeur*, nos conduzem a retomar o texto de 1915, *A pulsão e seus destinos*, no qual Freud define o circuito pulsional enquanto condição para satisfação da pulsão. Nesse texto, a investigação freudiana o permite decalcar quatro destinos para a pulsão: 1) a transformação em seu contrário, que diz respeito à transformação da meta pulsional e privilegia dois pares – sadismo-masochismo e exibicionismo-voyeurismo; 2) o redirecionamento contra a própria pessoa; 3) o recalque; 4) e a sublimação. É ao exemplificar como se desenrola a satisfação da pulsão nos pares citados no primeiro destino que Freud introduz uma circularidade observada em três tempos.

A respeito do primeiro par, Freud fala da transformação da atividade em passividade: em um primeiro momento, prevalece o sadismo enquanto prática violenta e de exercício de poder sobre uma pessoa, que é tratada como objeto – estamos no plano da atividade; num segundo momento, ocorre o abandono desse objeto, que é substituído pelo próprio sujeito, com a consequente transformação da atividade em passividade; e, em seguida, no terceiro momento, dá-se a busca por outra pessoa, mas, devido à mudança anterior de atividade para passividade, é ela quem assumirá o papel ativo, enquanto o sujeito assume o papel de objeto passivo e oferece-se para esse outro. Em relação ao último par e à pulsão escópica, Freud detalha:

Resultados um pouco diferentes e mais simples se obtêm quando se investiga outro par de opostos, as pulsões que tem como meta o ato de ficar olhando e o de se mostrar (*voyeur* e exibicionista na linguagem das perversões). Aqui também podem ser consideradas as mesmas etapas que encontramos no caso anterior: a) o ato de ficar olhando como *atividade* voltada para um objeto estranho; b) a renúncia ao objeto, a reorientação da pulsão de olhar agora voltada em direção a uma parte do próprio corpo e, com isso, a transformação da atividade em passividade e a escolha de uma nova meta: ser olhado; c) a introdução de um novo sujeito, ao qual nos mostramos para ser contemplado por ele. (Freud, [1915] 2004, p. 154)

Ora, esse excerto freudiano deixa claro que o circuito de uma pulsão só se estabelece por completo após a passagem por esses três tempos: o ativo, o passivo e o reflexivo, que seria esse de oferecer-se a, com a introdução de um outro. Ao retomarmos os poemas “X” e “O animal sorri”, de *Hera* (1971), vemos que há o tempo todo um jogo com o leitor, no qual o poeta o conduz a ser esse novo sujeito que entra no circuito da pulsão escópica, aturdido pelo encontro com o objeto *a* e, portanto, inserido na cena desejante.

CONCLUSÃO

Vimos anteriormente que a satisfação da pulsão não se engendra no encontro com um objeto, ou com uma finalidade específica, mas justamente no retorno ao próprio circuito, em cujo vaivém circula um objeto perdido, o objeto *a*. Logo, todo esse jogo entre atividade, passividade e a convocação de um outro a quem o sujeito oferece-se ali, tem como eixo a circularidade do objeto *a* e da composição desejante.

Com isso, o que almejamos demonstrar é que Max Martins opera na cena de seu texto, com todo o movimento em torno do objeto *a*, introduzindo um outro, o leitor, que aqui ocupa a posição de *voyeur*. Lacan nos diz: “O olhar é esse objeto perdido, e repentinamente reencontrado [...] O que ele procura ver, saibam bem disso, é o objeto enquanto ausência. O que o *voyeur* procura e acha é apenas uma sombra, uma sombra por detrás da cortina.” (Lacan, [1964] 2008, p. 179).

O fato é que, ao introduzir essa dinâmica em seus poemas, Max põe em funcionamento não apenas a economia desejante, essa que supõe o desejo do Outro e fisga o leitor para seu texto, mas, ao mesmo tempo, promove o encontro com a falta, aqui aludida pelo olhar: “O que se olha é aquilo que não se pode ver.” (*ibidem*). É o objeto *a*, portanto, enquanto grão de real inscrito no poema, que permite ao poeta convocar o leitor à posição de espectador desejante, não para a simples contemplação de um objeto que se oferece para a representação, mas, ao contrário, para produzir seu desconcerto, para pungi-lo, na experimentação desse objeto que falta: ali, exposto em praça pública, o animal que sorri e pousa por detrás das grades para as crianças e os fotógrafos, coberto de pelos, está oco – os pelos escondem o nada.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1973].
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 7ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 [1980].
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017 [1957].
- BRODSKY, Graciela. *Short story: os princípios do ato analítico*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

FREUD, Sigmund. *Pulsões e destinos da Pulsão*. In: Escritos sobre a psicologia do inconsciente I. Trad. Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro, Imago, 2014 [1915].

LACAN, Jacques. *O seminário 10, A angústia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005 [1962-1963].

LACAN, Jacques. *O seminário 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1964].

LACAN, Jacques. *O seminário 23, O sinthoma*. Trad. Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 [1975-1976].

MARTINS, Max. *Vale a pena ser poeta?* [entrevista concedida a] Lúcio Flávio Pinto. Jornal A Província do Pará, Belém, 07 de maio de 1972.

MARTINS, Max. *H'era*. Belém: ed.ufpa, 2016 [1971].

MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

NUNES, Benedito. *Max Martins, Mestre-Aprendiz* in: MARTINS, Max. *Poemas reunidos 1952-2001*. Belém: Edufpa, 2001.

NUNES, Benedito. *H'era: prefácio* in: MARTINS, Max. *H'era*. Belém: ed.ufpa, 2016 [1971].

NUNES, Benedito. *Discurso para a sessão comemorativa do título de Doutor Honoris Causa ao poeta Max Martins* in: NUNES, Benedito. *Do marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará*. Org: Victor Pinheiro. Belém: Secult, Ed. Ufpa, 2012.

PINTO, Elias Ribeiro. *As antenas do poeta: entrevista com Max Martins* in: MARTINS, Max. *O estranho*. Belém: ed.ufpa, 2015 [1990].

Submissão em: 27/02/2025

Accite em: 08/05/2025