

o
i
g
o

artigo

O HAIKAI AMAZÔNICO DE MAX MARTINS: INVENÇÃO E TRADUÇÃO SEMIÓTICA

revista alere

MAX MARTINS' AMAZONIAN HAIKU: INVENTION AND SEMIOTIC TRANSLATION

José Francisco da Silva Queiroz¹

RESUMO: A produção literária modernista caracteriza-se pelo diálogo entre formas poéticas distintas, tanto no aspecto técnico quanto nas propostas temáticas e filosóficas de composição. Essa característica da arte literária modernista cumpre-se na supressão de barreiras temporais e culturais por meio de obras que buscam na linguagem poética um instrumento metalinguístico de reflexão do ato inventivo. A produção poética mostra o homem como um produto do idioma e seu recriador. O poeta Max Martins, a datar de seu livro *H'era* (1971), apropriou-se de algumas técnicas da poesia japonesa, como a forma do *haikai*, e desde então utilizou esse modelo estético em seu trabalho

¹ Mestre e doutor em Letras (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Pará. Professor de Estudos Literários na Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), no *Campus* de Tomé-Açu.

poético, mesmo não dominando o idioma japonês. Este artigo pretende problematizar como um poeta pode se apropriar de uma forma literária característica de um idioma específico, sem possuir o devido conhecimento linguístico e assim fazer uma tradução não de caráter idiomático mas semiótico.

Palavras-chave: Tradução; poesia; *haikai*.

ABSTRACT: Modernist literary production is characterized by a dialogue between different poetic forms both in technical and thematic and philosophical proposals for composition. Temporal and cultural barriers are overcome by literary works that use poetic language as a metalinguistic instrument for reflection on the inventive act. In Modernist poetry, more than a product of the language, man assumes the place of its (re)creator. Max Martins, from his book *H'era* (1971) onwards, incorporated in his works some techniques of Japanese poetry, such as the short form of *haiku*. This poetic appropriation becomes more interesting since it is known that Max Martins did not master Japanese language. This article intends to discuss how a poet can appropriate a literary form that is characteristic of a specific language without having the proper linguistic knowledge about that language, and thus how such an appropriation allows the creation of a semiotic translation instead of a purely lexico-grammatical translation.

Keywords: Translation; poetry; haiku.

CONHECENDO O OUTRO

A inovação que se pode proporcionar à literatura de um idioma qualquer está muitas vezes ligada à pesquisa estética, linguística e formal empreendida pelo autor que pretenda transformar seu próprio horizonte do fazer poético. Jorge de Lima (1893–1953) revolucionou os métodos de composição com a *Invenção de Orpheu* (1952)², uma *epopeia* que releu e reinventou a tradição literária

² Em edição posterior: LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. In: LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*: volume III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ocidental, deixando a crítica desorientada com aquele trabalho de colagem, citação e apropriação de toda uma tradição poética clássica (Virgílio, Dante, Camões etc.).

Mário Faustino (1930–1962), com o livro *O homem e sua hora* (1955)³, fundiu a “tradição e a modernidade” do patrimônio literário luso-brasileiro articulando semelhante legado com a produção poética de várias matrizes culturais e linguísticas, o que o levou a desenvolver um esforço pedagógico por meio do Suplemento Literário do *Jornal do Brasil* (1956–1958) ao apresentar e comentar as produções que julgava significativas de outros idiomas, sem se limitar a uma dada temporalidade ou mesmo a qualquer substrato estético. Sua pesquisa poética foi uma das mais fecundas no Brasil.

A tríade fundadora do Concretismo Brasileiro (1956), por meio de seu esforço tradutório, o qual já encerra em si um trabalho de investigação e recriação, reivindicaria dentre suas influências obras, como *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé (1897)⁴, e os *Calligrammes*, de Guillaume Apollinaire (1918). Essa pulsão pela pesquisa demandou a consciência de que a aventura do fazer poético precisava se reconfigurar, em face da multiplicidade de fenômenos artísticos acessíveis como nunca antes se viu. Diante de semelhante exemplo, toda uma geração de poetas veio a conhecer novos parâmetros de composição do verso.

Inovar o fenômeno literário pressupõe assim estabelecer diálogo com um conjunto bem amplo de referências inventivas, admitindo existir um fluxo de experiências criativas comunicáveis por intermédio da apropriação de múltiplas técnicas, da recriação do arcabouço formal herdado e da tradução de matrizes poéticas alheias, pois a poesia subsiste à língua e pode ser acomodada em diversas estruturas discursivas. Compreender o processo de produção poética de um idioma estrangeiro pode promover

3 Em edição mais atualizada: FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

4 Em edição posterior: MALLARMÉ, Stéphane. *Um coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Paris: Gallimard, 1914.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Tradução Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 149-173.

o alargamento e a renovação do idioma do poeta-pesquisador. A produção poética modernista construiu-se sob esse signo da experimentação, abandonando de certa maneira a concepção do *poeta gênio*, iluminado e cheio de inspiração das musas do hipocrene. Em substituição aos arroubos emotivos, derramados do âmago do peito ou das trevas do inconsciente, tivemos o fazer poético caracterizado pela descoberta do “outro”, o qual seria cultural, formal e linguisticamente assimilado.

Max Martins (1926–2009) desenvolveu sua obra permeada por essa noção da pesquisa, ao se deixar influenciar pelas formas poéticas e concepções filosóficas da cultura Oriental. Com seu terceiro livro, *H'era* (1971), o poeta apresentou os primeiros indícios de sua aproximação com o fazer poético ligado às filosofias do Zen Budismo e do Taoísmo. Nesse livro, por meio do poema “Koan”, temos o empréstimo da “frase-enigma” do mestre Zen Shan-Hui (805–881), “A pá em minhas mãos vazias”, a qual, bem mais do que somente um jogo verbal, “works as a leaven. When the sufficient conditions obtain, the mind unfolds itself into the full bloom of a *satori*” (SUZUKI, 1949, p. 105). Essa busca por esclarecimento, por conhecer novas matrizes poéticas e vivências artísticas assaltou Max Martins no momento exato em que o Ocidente procurava a Ásia na tentativa de se conhecer ou mesmo se reencontrar.

Na década de 1950 se distinguem de algum maneirismo as traduções de haicais feitas por Haroldo de Campos com elementos fornecidos *via* Ezra Pound. Outros capítulos, com contributo relevante ao haikai no Brasil, vêm com a geração de 1960-70, para qual o orientalismo esotérico e o budismo zen [...] seriam bandeira de transgressão abandonando o ascetismo para ser insurgência na forma “zen-beat”, elemento retórico no discurso da contracultura. (KAHLMAYER-MERTENS, 2010, p. 38).

Desse modo, Max ao se valer do ilogismo do *koan* “A pá em minhas mãos vazias”, construção que não pretende ser decifrada, mas instigar a percepção da realidade, buscou devassar e ultrapassar o dualismo do “Ser” e do “Estar”, o qual se aproxima foneticamente

dos demonstrativos “ko” e “ã” da língua tupi-guarani. Esse complexo trabalho de composição, que hibridiza elementos idiomáticos e culturais, avançando com o uso de paranomásias e se valendo da visualidade gráfica, produziu um dos poemas mais significativos da obra maxiana.

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
eKOÁdo
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
sôo?

Silentes os sulcos se fecham
espelhos turvam-se
e cavo sou
a pá nas minhas mãos vazias
(MARTINS, 1971, p. 12-13).

Em 1982, com *A Fala entre parêntesis* (MARTINS, 1982⁵), a relação com a poesia japonesa torna-se ainda mais evidente. Essa

5 Em edição mais recente: MARTINS, Max; CARVALHO, Age de. *A Fala entre parêntesis*. Belém: EDUFA, 2016.

obra, feita em parceria com Age de Carvalho, retoma e reconstrói a prática nipônica da *renga*, modalidade poética cujo arranjo formal consiste na intercalação de versos de dois ou de mais poetas para a formação de um longo poema eivado do caráter reflexivo. Como Benedito Nunes ressalta no prefácio da primeira edição dessa obra, nem tanto a forma da *renga* foi mantida, mas a postura indagadora e ponderativa tão natural à poesia japonesa.

Renga significa justamente *cadeia de poemas*. Jamais concluída, cadeia aberta, o último elo de uma sequência pode ser o começo de muitas outras. [...] Entretanto, não se pode adotar, sob pena de desnaturalizá-los, processos de criação verbal nativos de determinada cultura sem adotar-lhes, também, os valores estéticos, éticos e espirituais correspondentes. Mas o risco de artificialidade que isso comportaria foi contornado dentro da expressão lírica, reflexiva e metafórica, própria de ambos. (NUNES, 1982, p. i-ii).

Nas obras seguintes, Max Martins integrou ao seu trabalho criativo a forma poética do *haikai* reproduzindo tanto o procedimento sintético da expressão verbal como o “momento de iluminação” do Zen Budismo, o *satori*. Ele recriou o método de composição poética do *haikai*, não a métrica ou a estrofação, pois que isso é impossível transpor para o português, mas inseriu em sua poesia a concisão linguística, a não conceituação e o verso que se propõe como a própria coisa que anseia designar. Não mais a descrição ou a explicação, o poema torna-se um objeto feito de palavras, tão real e concreto quanto os seres e coisas que pretende dizer.

O contato da poesia de Max Martins com a tradição poética Oriental serviu de base para a dissertação de mestrado e alguns artigos de Yurgel Pantoja Caldas. Nesses trabalhos, o autor ressalta a relação dos escritores latino-americanos com a cultura sino-japonesa e enfatiza a aproximação de Max Martins com o livro oracular *I Ching*. A discussão levantada nesses estudos propõe que

Max Martins pode ser considerado um tradutor do *I Ching*, a partir do momento em que *Para*

ter onde ir constitui o resultado de várias consultas ao *Livro das mutações*, cuja leitura e interpretação dos hexagramas levaria à composição, propriamente dita, de cada poema. Em outras palavras, cada poema do livro de Max Martins obedece a alguns caminhos (espaços de orientação) apontados pelas linhas formadoras dos hexagramas do *I Ching* (CALDAS, 2003, p. 160).

Diante dessa convergência de influências, reconhecemos que a aproximação de Max Martins com a poesia japonesa segue a trilha de um dos mestres do *haikai*, o poeta Matsuo Bashô (1644–1694). Ele não realizou apenas a fixação das normas sobre a forma do *haikai* e da *renga*, pois sua principal contribuição deu-se quanto ao caráter filosófico que a composição assumiu passando de uma manifestação rígida para uma prática singela, nascida da observação paciente da natureza. Esse olhar plácido estendeu ao poema uma dimensão inesperada, pois para Bashô a verdadeira poesia não nasce da intelectualização do mundo, mas da capacidade de ver a realidade em sua inteireza e simplicidade, sem artimanhas conceituais. A impressão do momento vivido deve ser gravada em sua forma plena, em uma pequena cápsula, o *haikai*. Paulo Franchetti (1996), na apresentação da obra *Haikai*, discorre sobre os aspectos teóricos e históricos da poesia japonesa e adverte que

Dominar a arte do *haikai*, portanto, como dominar qualquer arte, é adquirir a estranha forma de consciência inconsciente de si mesma de que nos falam tantos textos budistas – uma forma de agir pela não-ação, um exercício do wu-wei taoísta. [...] O *haikai* tem uma preferência temática marcada pelo rural, pelo rústico e pela vida pobre e solitária. Por isso são tão sedutoras as várias anedotas que vinculam a composição de conhecidos *hokku* de Bashô à prática orientada da meditação budista, ou ao confinamento do poeta em alguma ermida ou mosteiro isolado. (FRANCHETTI, 1996, p. 25).

Consideramos, portanto, alguns poemas de Max Martins como a recriação de um modelo poético japonês, ou seja, uma

tradução intersemiótica (da realidade e) de um sistema estético; prática na qual podemos ver a recolocação dos princípios filosóficos do Taoísmo e do Zen Budismo em uma forma expressiva muito próxima da estrutura linguística do *haikai*. Segundo Julio Plaza (2003), a “transformação de signos em signos” constitui em si um processo de tradução, o qual consiste na transposição de uma linguagem em outra, na construção de um código que mantenha diálogo com aquele de onde proveio, mas sem perder sua individualidade. A prática da tradução mostra-se como uma “transcodificação criativa”, uma “operação de substituição”, um processo inerente a qualquer linguagem.

A tradução como instrumento estético é capaz de expor a dinâmica da criação, discutir-lhe os princípios e propor um novo olhar sobre a obra original. Não cabe aqui a antiga concepção de fidelidade ao conteúdo, mas o reconhecimento, apontado por Walter Benjamin (2011), de que “a tradução é uma forma” e, como tal, lida com um signo potencialmente complexo por sua intraduzibilidade, mesma força que tensiona e pede o trabalho tradutório: a modulação na diferença. E nesse percurso se mostra necessário distinguir a historicidade das formas estéticas, sua natureza construída progressivamente ou, ainda, a resignificação que recebe a partir de novas leituras. Novamente, nesse campo de investigação tão fecundo, Plaza mostra-se esclarecedor.

Nessa medida colocamos a Tradução Intersemiótica como “via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”. Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas, eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade. (PLAZA, 2003, p. 14).

O conceito de tradução apresentado até agora nos serve para explicar como o modelo de criação poética de Max Martins mantém relação com a filosofia e a estruturação do *haikai*. Por meio

da análise de alguns poemas, pretendemos mostrar como se efetiva esse trabalho de tradução intersemiótica e até que ponto o poeta brasileiro assimilou princípios característicos do estro nipônico.

O trabalho inventivo

Nos poemas “japoneses” de Max Martins, percebemos o poder de síntese, a captura do instante e a fixação de uma imagem constituindo a “alta voltagem” semântico-semiótica do agrupamento mínimo de palavras, as quais por meio da disposição espacial tentam recuperar o traço visual do *kanji*. A preocupação com a ordenação estrófica tenta recuperar a “metáfora gráfica” do *haikai*. Embora o idioma japonês não seja tensionado por uma prática interlingual de tradução, reconhecemos uma “técnica” de captura da realidade. Octávio Paz discutiu o caráter recriador que a tradução assume por meio da prática poética:

Esa transformación no es ni puede ser sino literaria porque todas las traducciones son operaciones que se sirven de los modos de expresión a que, según Roman Jakobson, se reducen todos los procedimientos literarios: la metonimia y la metáfora. El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce: metonimia o metáfora. (PAZ, 2009, p. 14).

Essa similitude que alguns poemas de Max Martins apresentam em relação ao *haikai* espelha-se em outra prática tradutória. No capítulo “Haikai: homenagem à síntese”, Haroldo de Campos (1969), ao comentar o processo de tradução de poemas de Bashô, destrincha o motivo de certas escolhas linguísticas e formais.

Assim, adotando um verso livre extremamente breve como módulo de composição, meu esforço se concentrou em obter um rendimento máximo em português dos efeitos da elipse, da linguagem

reduzida, afastando do corpo enxuto do poema traduzido todos os apoios conectivos, tôda a adjetivação pitoresca, todo resquício explicativo ou conceituoso que pudesse enfraquecer a ação direta do original. (CAMPOS, 1969, p. 59).

As palavras de Haroldo de Campos reproduzem, mesmo sem esse objetivo, o trabalho de criação poética realizado por Max Martins. Pois se Max produziu seu poema com base em uma forma japonesa, expressando-se com o mínimo de vocábulos, aproveitando o espaço da página para sugerir o movimento enunciado pelas palavras e propondo a captação de um momento de iluminação advindo da percepção do real, não seria o caso de reconhecer nessa prática as mesmas técnicas de tradução enunciadas por Campos? Vamos aos poemas.

Viagem

O rio que eu sou
Não sei
ou me perdi
(MARTINS, 1992a, p. 95).

.....*

o velho tanque

rã salt

tomba

rumor de água
(CAMPOS, 1969, p. 62).

Nesses poemas, vemos o signo linguístico ser reconfigurado para espelhar o diálogo com o *haikai*, pois a tradução intersemiótica efetiva-se mesmo sem haver a relação direta com o idioma japonês, no caso do poema de Max Martins, ocorrendo por meio da transcrição verbal e formal feita por Haroldo de Campos de um famoso poema de Bashô. As diversas possibilidades de leitura que esses textos oferecem são possíveis exatamente pela ausência da discursividade

ou da estrofação tradicional no Ocidente. Cabe a constatação de que ambos os poemas se assemelham pela diferença que carregam quanto ao que se pratica em português e, assim, propõem novas soluções estéticas por intermédio da tradução intersemiótica.

Em sequência, temos outro poema de Max para análise.

resíduo

é tudo o que consigo
(só)
de te dizer
(MARTINS, 1992a, p. 126).

A expressão verbal poética lida com os vazios da linguagem e como traço residual do sentido que se traduz por palavras, a falta do que dizer sobre o outro é também a maneira de comunicar a precariedade da relação entre o poeta e a linguagem. Sem a necessidade de explicação, e em virtude da brevidade do poema, a propensão reflexiva aparece como “cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente” (PAZ, 2009, p. 163). Esse pendor pela iluminação que a poesia de Max carrega, típica do *haikai*, confirma-se ainda nos versos abaixo dedicados “A Hakuim⁶”.

Tu que me lês
tu vês
(talvez)
- isto é um cavalo?
(MARTINS, 1992a, p. 83).

O esforço poético, com apoio em uma forma sintética, almeja aquilo que é inapreensível por meio da inteligência, por isso o uso de outro *koan* cumpre a função de “despertar” o leitor para a realidade, mesmo que essa pareça absurda. Ao se anular o esforço intelectual, restaria apenas a percepção intuitiva contida na trama verbal. Por meio do *haikai* maxiano, observamos o despertar da sensibilidade capaz de atingir a significação imediata das coisas. Nas palavras de Daisetsu Teitaro Suzuki (1870–1966), um grande divulgador e tradutor de textos zen budistas para o inglês, temos o alcance dessa filosofia na maneira de apreensão do ilógico deflagrado pela linguagem.

6 Hakuin Hekaku (1686–1769), mestre do Zen Budismo japonês.

Zen wants us to acquire an entirely new point of view whereby to look into the mysteries of life and the secrets of nature. This is because Zen has come to the definite conclusion that the ordinary logical process of reasoning is powerless to give final satisfaction to our deepest spiritual needs. [...] When words cease to correspond with facts it is time for us to part with words and return to facts. (SUZUKI, 1949, p. 59).

Na forma mínima de seus poemas orientalizados, Max Martins elucida um desafio à tradição poética ocidental nascida das pomposas narrativas épicas, transmigrada para as novelas de cavalaria e elevada a espetáculo musical com os trovadores. Contra a eloquência e os torneios verbais característicos dessa poética tradicional, há no poema a seguir a concentração em poucas sílabas de um desafio a Camões, Sá de Miranda e tantos outros poetas que definiram o conceito do Amor indissociável da manifestação da Dor.

Isto por aquilo

pro
por
(sem dor)
amor
(MARTINS, 1992a, p.76).

O eco áspero do fonema vibrante /r/ percorrendo todo o poema ainda sugere a carga operosa e rude inscrita na tradição lírica da língua portuguesa. Contudo, essa aliteração e a concomitante assonância do fonema /o/, responsáveis por manter a ligação sonora entre o par amor/dor, dissolve-se ante a nova proposição: “amor sem dor”.

Observamos um poema que nos convida a construir seu significado, pois apresenta uma nova questão estética ao fugir das convenções formais e por isso suscita diversas nuances de leitura. Aqui o signo estético não se presta somente à decodificação, ele suscita que o leitor também participe de sua construção do poema. Pois mesmo a maneira de lê-lo escapa do convencional, somos convidados a acompanhar uma escrita vertical e descendente.

E, se até agora discutimos o trabalho tradutório realizado por Max Martins, atividade essa que lida com a transformação dos signos estéticos e com o reaproveitamento de conceitos filosóficos, somos apresentados agora a poemas que homenageiam a poesia *Waka* (vocábulo que abarca toda produção poética japonesa). Quanto ao primeiro texto, intitulado sugestivamente de “*Haikai*”, o assunto típico dessa forma poética, a natureza, é tratado nos moldes de Bashô. No entanto, sua estrutura foge ao modelo proposto por esse poeta. Ele substituiu a forma poética de cinco versos, o tradicional poema *tanka*, por outra que mantinha apenas os três versos iniciais, criando assim uma nova estrutura poética, o *haikai*. E Max, valendo-se dessa liberdade criativa, apropria-se da concisão da mensagem de um bilhete-postal para se aproximar da forma poética japonesa.

Haikai

Max:

De Paris
o verão

te joga
- Doce ondulação –
um pensamento leve

Angel
(MARTINS, 2001, p.76).

O *haikai*, como a natureza, deve comunicar apenas o essencial. Para que o poema seja concretizado importa acima de tudo a capacidade de saber ver o que a natureza diz e é. A ondulação de uma brisa veranil desperta um novo estado de consciência, o qual é leve e tépido como um verão parisiense. A percepção dispensaria a explicação.

Já no próximo poema, a questão que se propõe parece ser mais um desafio do que uma homenagem. Pois a filosofia do Zen Budismo e do Taoísmo requer o fim da dualidade oriunda da reflexão racional. E, na composição de um *haikai*, pretende-se conseguir a harmonização entre o poeta e a realidade observada, essa habilidade de contemplar a paisagem natural sem lhe atribuir valor, traduzindo-a por meio da linguagem, não admite espaço para

a especulação de fundo platônica. O plano ideal e o plano real, que jazem nos versos abaixo, reafirmam a dúvida ocidental, buscando na indagação discutir o mistério que a linguagem sugere: o que é o mundo?

A um poeta japonês

o mundo
é sonho é real
não sei
o que é sonho o que é real
sou não sou
ou
(MARTINS, 1992a, p. 124).

Realidade e Sonho, Ser ou não Ser; pares tão comuns na poesia ocidental, presentes na fabulação de poetas clássicos, barrocos, românticos e simbolistas, dualidades que sempre pairam a atestar a incapacidade do poeta em lidar e compreender a realidade. Todavia é por meio da linguagem poética que se tenta solucionar o impasse entre aparência e essência, almejando assim substituir o mundo das dúvidas por outro mais simples e acessível por meio da contemplação. No título do poema em questão, podemos enxergar a proposição de Max Martins à poesia japonesa, como se ela tivesse a resposta para essa inquietação arraigada em nossa tradição lírica: o que é mundo, o que eu sou? Ao poeta japonês fica a questão.

Os aspectos visuais e filosóficos postos em primeiro plano nos versos discutidos nesse percurso analítico cedem lugar agora a um elemento básico do *haikai*: a contemplação da natureza. Somos convidados a enxergar e aprender. Como se precisássemos permitir que a paisagem nos ilumine para que pudéssemos traduzi-la.

Solidariedade

chove
e a terra intumesce
(agradece)
(MARTINS, 1992b, p. 14).

A solidariedade enunciada nesse *haikai* maxiano consegue captar a dinâmica do ciclo da existência natural. A chuva rega a terra, e esta agradece guardando a água, intumescendo, conservando e gerando vida. A disposição dos versos não pode ser deixada de lado. O verbo “chove” em sua forma imperativa, colocado acima dos outros versos afirma a urgência da chuva. Abaixo, o verso mais longo representa a terra esperando a monção, pronta para inchar com a água. No último verso, surge o agradecimento em semente, fechado nos parênteses da gestação da vida.

No próximo *haikai*, surgido novamente como tradução do olhar meditativo do poeta, enfocamos a singela resposta dada pela natureza à violência, reitera-se o respeito a todas as formas de vida, outro preceito do Zen Budismo.

Revide

A cada fim
seu recomeço: Um broto
no galho morto
(MARTINS, 1992b, p. 40).

O revide contra a destruição é o florescer da vida. O recomeço surge como dádiva inesperada, e da morte desabrocha o renovo anunciando a continuidade da existência e comunicando esperança aos “leitores” da natureza. A poesia captada (ou traduzida) por um *haikai* enfatiza como os fenômenos naturais ensinam. Podemos enxergar nesse poema nova ponderação taoísta, e compreender que “o movimento cíclico implica renovação, infinitude, revolução, mudança, movimento, com infinitas possibilidades, mas também com o simbolismo da completeza cósmica” (COOPER, 1989, p. 19). Contra o desespero da finitude, surge a certeza do retorno da vida.

BREVES CONCLUSÕES

A poesia traduz as experiências humanas, transpondo-as para o código linguístico e ressignificando o contato do indivíduo com o mundo objetivo e revelando ainda a intrincada arquitetura mental formada por sentimentos e medos, anseios e

desesperanças. Como manifestação artística, a poesia expressa toda uma gama de informações culturais e estéticas e comunica ao leitor novas perspectivas para observar o mundo, suscitando novos questionamentos, revelando toda a extensão da profundidade humana.

Os poemas de Max Martins, discutidos neste artigo, possibilitaram uma breve reflexão acerca de alguns caminhos da produção poética contemporânea, além de podermos perceber a ampliação e o alcance do conceito de tradução. Esse se mostra como um dentre vários outros processos de composição artística, incitando soluções e desafios estéticos, seja no aspecto linguístico ou semiótico. Fomos convidados a perceber a tradução como a transcrição de um código em outro e a consequente inserção de um modelo poético em novo contexto cultural. A visualidade, traço marcante em boa parte dos poemas selecionados, evocou a caligrafia japonesa assimilando uma ou outra nota filosófica e admitindo a releitura de um *corpus* estético-filosófico por um autor latino-americano e amazônico.

O diálogo entre Max Martins e o *haikai* criou uma forma poética única, pois integrou elementos da poesia japonesa com os aspectos formais pertencentes à tradição da língua portuguesa. O conhecimento da expressão artística de outro povo e a compreensão de sua alteridade demandam a ampliação de nossa capacidade de interpretação do fenômeno poético.

REFERÊNCIAS

APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Poèmes de la paix et de la guerre. (1913-1916). Paris: Mercvve de France, 1918. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/apollinaire-s-calligrammes-1918>. Acesso em: 11 fev. 2022.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2011. p. 101-120.

CALDAS, Yurgel Pantoja. Max Martins, tradutor do I Ching. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 159-164, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8937>. Acesso em: 11 fev. 2022.

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/9d/De_Campos_Haroldo_A_arte_no_horizonte_do_provavel_e_outros_ensaios.pdf. Acesso em: 11 fev. 2022.

COOPER, Jean Campbell. *Yin & Yang: A Harmonia Taoísta dos Opostos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955.

FRANCHETTI, Paulo (org.). *Haikai: antologia e história*. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

KAHLMAYER-MERTENS, Roberto Saraiva. *Fenomenologia do Haikai* — Gênese, desenvolvimento e ressonâncias da poesia haikai de Luís Antônio Pimentel. Niterói: Nitpress, 2010.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1952.

MALLARMÉ, Stéphane. Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard. Poème. *Cosmopolis: Revue internationale*, Paris, n. 17, tomo 6, maio 1897. p. 417-427.

MARTINS, Max. *H'era*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1971.

MARTINS, Max. *Não para consolar*. Poesia completa. Belém: Cejup, 1992a.

MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. São Paulo: Augusto Massi e Massao Ohno Editor, 1992b.

MARTINS, Max. *Poemas reunidos: 1952–2001*. 1. ed. Belém: EDUFPA, 2001.

MARTINS, Max; CARVALHO, Age de. *A Fala entre parêntesis*. Belém: Grapho/Grafisa/Edupa, 1982. Disponível em: <https://br1lib.org/book/16781269/b4a589>. Acesso em: 11 fev. 2022.

NUNES, Benedito. *Jogo marcado*. Prefácio. In: MARTINS, Max; CARVALHO, Age de. *A Fala entre parêntesis*, renga. Belém: SEMEC/Edições Grapho, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio. *Tradução: literatura e literalidade*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2009.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. Disponível em: <https://cursointermedialidade.files.wordpress.com/2014/08/traducao-intersemiotica-julio-plaza.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2022.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. *An Introduction to Zen Buddhism*. New York: The Philosophical Library, 1949. Disponível em: <https://terebess.hu/zen/mesterek/Suzuki-DT-Introduction-Zen-Buddhism.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2022.