

**A Hora de Max Martins: a temporalidade do artista
no poema *O tempo o homem*¹
*The Hour of Max Martins: the temporality of the artist in the poem
'O tempo o homem'***

Ricardo Evandro Santos MARTINS*
Universidade Federal do Pará (UFPA)

RESUMO: O ensaio tenta realizar um exercício hermenêutico de explicitar os sentidos de tempo que surgem no poema *O tempo o homem*, do poeta paraense Max Martins. Neste ensaio, as premissas interpretativas partem sobretudo do pensamento do filósofo paraense Benedito Nunes, tendo, no horizonte a Ontologia fundamental de Martin Heidegger, mas também de outros pensadores, como Giorgio Agamben. Além disto, o horizonte hermenêutico deste ensaio alcança um dos poetas que marcaram determinantemente a poesia de Max Martins, que foi seu amigo Mário Faustino. Assim, o problema central desta investigação ensaística é a busca por saber o sentido dos tempos Ampulheta, Era, hera e Hora. A hipótese é que o aporte hermenêutico-fenomenológico desenvolvido por Benedito Nunes para a relação dialógica, de “transa”, entre poesia e filosofia, viabilizada pelo que chamou de “passagem para o poético” (Kehre), oferece a tese de que o poema de Max Martins é um poema sobre o próprio poetar e sobre a “aventura” enquanto “evento” (Ereignis) da Hora que o artista faz.

PALAVRAS-CHAVE: Max Martins; Benedito Nunes; Tempo; Poesia; Martin Heidegger.

ABSTRACT: The essay tries to carry out a hermeneutic exercise to explain the meanings of time that appear in the poem *O tempo o homem*, by the Brazilian poet Max Martins. In this essay, the interpretive premises start mainly from the thought of the Brazilian philosopher Benedito Nunes, since the fundamental Ontology by Martin Heidegger, but also of other thinkers, as Giorgio Agamben. In addition, the Hermeneutic horizon of this essay reaches one of the poets that markedly marked the poetry of Max Martins, who was his friend: Mário Faustino. Thus, the central problem of this essay investigation is searching for knowing the meaning of

* Professor Adjunto da Faculdade de Direito e do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Pará. E-mail: ricardo-evandro@hotmail.com

¹ Dedico este ensaio ao amigo Ernesto Feio Boulhosa Filho, quem me deu a chance de pela primeira vez ter contato com a obra de Max Martins e de Benedito Nunes, pela primeira vez, assim mesmo, em conjunto. E felizmente este artigo não foi publicado na coletânea produzida a partir das falas no Colóquio em comemoração pelos 90 anos de Max Martins, da qual fiz uma mera comunicação. Assim, pude acrescentar novas ideias na tentativa de interpretar o poema *O tempo o homem*.

the “hourglass”, “era”, “ivy” and “hour”. The hypothesis is that the Hermeneutic-phenomenological contribution developed by Benedito Nunes for the dialogical relationship, or the “sex”, between poetry and philosophy, made possible by what he called “passage to the poetic” (Kehre), offers the thesis that the poem by Max Martins is a work on the poetry and the doing poetry itself and on the “adventure” as an “event” (Ereignis) of the “hour” that the artist makes.

KEYWORDS: Max Martins; Benedito Nunes; Time; Poetry; Martin Heidegger

INTRODUÇÃO

O tempo não pode ser reduzido ao tempo cronológico. Para além do tempo do relógio, há também a concepção de tempo pertencente à história, dos ciclos, que se faz por acontecimentos, atos que marcam uma época, contados de modo não calculativo – ainda que haja dificuldade em se julgar o que é relevante historicamente e relevante para quem.

Além destas duas concepções, há também a do tempo ficcional, o tempo da narrativa histórica, que é a concepção de tempo literário. Também não se reduz ao tempo “relógio”, da ampulheta, tampouco pode ser medido pelas ciências humanas, pela história. Este é o tempo do artista. O tempo que pertence à dinâmica narrativa da expressão. Este tempo artístico é o tempo da *poiésis*. E é o tempo de sua *mímesis*, que, conforme diz Hans-Georg Gadamer, é modo de compreender e modo de produzir espacialidade e temporalidade próprias, e não de mera imitação reprodutora (GADAMER, 1999, p. 119).

Partindo destas premissas, posso perguntar: quais os fundamentos destes tempos apresentados? E se há entre eles um tempo fundante de todas as concepções de tempo, que oferece unidade aos demais, um tempo onde – ou, melhor, quando – estas três concepções de tempo “passam”? Qual é o tempo do tempo? E como este tempo se “temporaliza” em relação ao homem, enquanto sendo o ente que conta, investiga, narra e poetiza?

Este ensaio trata do poema de Max Martins (1926-2009), *O tempo o homem* (1989). Acredito que o poema oferece algumas respostas possíveis e originais sobre o conceito de tempo. Mas, antes, é preciso fazer um alerta. O poema do famoso poeta paraense não será lido aqui como instrumento de explicação filosófica ou como mero texto que ilustraria diversos modos de tempo, como desculpa meramente exemplificativa para se dissertar sobre uma fenomenologia do tempo.

Justifica-se a tentativa de interpreta-lo porque Max Martins é uma voz de um lugar e de uma temporalidade marginal, que dá à sua poesia o privilégio de expressar de modo mais singular o conceito de tempo. Um modo que faz com que a filosofia e a física estejam aquém de seu sentido poético para mostrar e dizer o tempo. O privilégio sobre o qual falava, sobre como a poesia de Max Martins pode lidar com o tema do tempo, justifica-se também porque se trata de uma obra artística que nasce no limite, na fronteira, no limiar espaço-temporal da cultura

ocidental e de sua barbárie. Este lugar de onde e também de quando Max Martins poetiza pode oferecer um sentido muito próprio de tempo; é o seu *habitat* natural e poético: a Amazônia Oriental, à margem, no limiar, numa das beiras da Terra, no paradoxo da Amazônia urbana da cidade de Belém do Pará, na praia de Marahú, de onde se escuta ecos do Oriente.

Definido muito bem na sua crítica feita à publicação do livro de poesias de Max Martins, *H'era* (1971), o filósofo paraense Benedito Nunes, seu amigo, assim define sua poesia, como sendo semelhante à geografia amazônica: “[c]omo terra pletórica que se reparte em ilhas, raízes e águas, o verso dos últimos poemas de Max se fragmenta em unidades significativas de extensão desigual, que formam, em conjunto, a topografia da existência individual situada e enraizada em seu espaço ambiente (...)” (NUNES, 2016, p. 14).

Max é o poeta da cidade na floresta, do erótico noturno, desnudo, à beira da praia de água doce, com o hálito do tigre oriental à espreita, e seus ideogramas. É o poeta em que as habitações, as cabanas, os muros das casas são consumidos pela umidade equatorial, pelo cheiro de mata chovida, pelas heras que trepam em suas paredes, verdificando, colorindo de limo e de líquens o concreto, os tijolos e as toras vivas ou mortas: “o mundo amazônico, a partir do qual ele se indaga, se compreende e se disfarça. É na perspectiva desse mundo, rarefeito e carecente, que o amor se converte numa exigência ancestral, primitiva” (NUNES, 2016, p. 70).

Neste ensaio, não farei crítica literária ou um comentário à já muito comentada poesia de Max Martins. A proposta é fazer um ensaio filosófico interpretativo do poema de Max, *O tempo o homem*, publicado em *Colmando a lacuna* (2001), na sua fase já muito tardia. A decisão por interpretar este poema não se justifica porque se trataria, como disse, de mero exemplo elucidativo do antigo e também já muito comentado problema do conceito de tempo, tratado de Santo Agostinho a Heidegger. A base “metódica”, aqui, funda-se em dois pressupostos: 1) o de que a compreensão (*Verstehen*) das ciências humanas, isto é, a interpretação como método das Humanidades, são apenas derivadas da análise sobre a existencialidade do *Dasein* (HEIDEGGER, 2012, §7 [38], p. 127); e 2) o de que a relação entre poesia e filosofia é a de uma “transa”, seguindo, aqui, uma das teses centrais da filosofia de Benedito Nunes, quem diz que: “[p]oesia e arte (e a arte no que tem de poética) põem em obra, revelam a verdade do ser, escamoteada pela Metafísica, (...) guardando a potência mítica do verbo, esse dizer extraordinário, não lógico, infenso à racionalidade técnica (...)” (NUNES, 2010, p. 18). Deste modo, diante desta possibilidade, a poesia é capaz de fazer com que os limites impostos à filosofia (Wittgenstein) a faça, “(...) ironicamente, sem omitir-se, falar dessa sua impossibilidade e, por meio dela, transar com a poesia.” (NUNES, 2010, p. 19).

Tendo delimitado meu objeto e meu caminho metodológico, no e com o poema de Max, tenho como objetivo tentar encontrar uma verdadeira expressão de uma resposta muito própria pela concepção originária de tempo e da sua relação com o tempo do artista – que “faz a Hora”. E a hipótese central é a de que *O tempo o homem* oferece um *insight* original pela

linguagem poética sobre uma temporalidade fundante, ou seja, dentre os diversos modos de contar o tempo, há um que resta entre ser e não ser produzido pelo ser humano, mas que guarda com um tipo de humano uma relação capaz de fazer esta temporalidade se manifestar a ele ou a ela. E este tempo aparece no último verso do poema *O tempo o homem*, especialmente quando se fala do tempo enquanto Era e Hora.

Assim, partindo dos e inspirado pelos ensaios críticos de Benedito Nunes, conforme suas hermenêutico-fenomenológicas, especialmente com *Passagem para o poético* (1986), *O tempo na narrativa* (1988) e *Heidegger e a poesia* (2000), o presente ensaio pressupõe a arte não como mera imitação da realidade, mas sim como fonte da verdade não-metafísica, não-correspondencial. Considerando que a tarefa da interpretação a partir da filosofia hermenêutica, desde ao menos a hermenêutica filosófica de Gadamer, é a de explicitar o que está implícito em qualquer texto, o objetivo, aqui, então, é o de se lidar centralmente com o poema de Max Martins na busca pelo sentido implícito de Hora.

E essa busca pode nos recolocar num lugar outro, e numa temporalidade outra, os quais não estamos cotidianamente acostumados. No seu *Os poetas estão emudecendo?* (1970), Gadamer diz que a própria potência da poesia é a possibilidade de nos deslocar. Um poema não está só representando, aludindo a alguma coisa ou sentimento. O poder da poesia é “(...) o fato de ela não se referir apenas a algo, de modo que somos lançados para além dela a fim de portar em outro lugar qualquer (...)” (GADAMER, 2010, p. 393)

Assim, para desenvolver este ensaio, interpretarei cada concepção de tempo que aparece em *O tempo o homem*: Era, Heras, Ampulheta, para que, então, possa-se tentar traçar a conexão com o tempo produzido pelo artista, o tempo enquanto Hora. E o fio condutor será tratado pela chave de leitura hermenêutico-fenomenológica de Benedito Nunes, desde sua recepção daquilo que o filósofo paraense chamou de “passagem para o poético” (*Kehre*) no pensamento de Heidegger. Sendo assim, minhas hipóteses perpassam pela investigação sobre: o problema de se definir o tempo, desde Santo Agostinho; a Era enquanto temporalidade (*Zeitlichkeit*) do ser-aí (*Dasein*); naturalidade do tempo herá; a banalidade cotidiana do tempo cronológico (*chrónos*) da Ampulheta; a influência do sentido de Hora pela poesia de Mário Faustino; a Hora enquanto “evento apropriador” (*Ereignis*), como chamado por Heidegger, e sua ambiguidade com a Era; a noção de Hora como aventura (*Avventura*) e como tempo messiânico (*kairós*), partindo da interpretação do filósofo italiano Giorgio Agamben.

1. O TEMPO E O HOMEM

No seu famoso ensaio, *O tempo na narrativa*, Benedito Nunes nos ensina que a pergunta pelo tempo é uma questão filosófica que tem feito os filósofos mais perspicazes a experimentarem perplexidade semelhante à nossa diante de uma questão tão fundamental, longe de ser tão óbvia, que é a questão do tempo e de como lidamos com ele. E lembra de Santo Agostinho para ilustrar

quão antiga e perplexa é a questão (NUNES, 2013, p. 17). Nas suas *Confissões* (398 d.C), no *Livro XI*, intitulado de nome *O tempo e o homem*, no Tópico 14, Santo Agostinho faz a pergunta pelo conceito de tempo e expõe uma reflexão sobre a dificuldade de se alcançar o seu sentido, ao nos dizer que se ninguém o perguntar sobre o que é o tempo, ele o sabe, mas se se pretender a explicar o que é o tempo, já não o sabe mais (AGOSTINHO, 2004, p. 322).

Como se vê, aqui, já se tem uma boa noção da dificuldade da tradição filosófica em definir o tempo. É interessante destacar esta citação de Agostinho. Pois logo pelo título deste Tópico 14, de suas *Confissões*, é possível encontrar indícios de uma relação possível entre sua inquietação, quanto à dificuldade de se saber o que é tempo, e o próprio poema de Max Martins. O título do Tópico 14, chamado de *O tempo e o homem*, das *Confissões*, é quase igual ao título do poema de Max. Mas o poeta subtraiu a partícula conjuntiva “e”, intitulando seu poema, aqui interpretado, como somente *O tempo o homem*. Assim, posso começar a interpretação deste ensaio a partir do título. E a primeira coisa a ser dita – e ela não parece ser tão óbvia – é que o poema não apenas trata da relação entre o tempo e o homem, mas também parece lidar com os dois termos como se fossem apenas um.

Isso é importante de se destacar porque o poema todo de Max Martins parece querer nos mostrar não apenas que o tempo é algo plural, mas também mostrar que o tempo e o homem são como um conceito só, produtor de concepções derivadas de tempo. E esta noção, de que o “tempo” e o “homem” podem estar conectados como uma única expressão – algo semelhante com o que a física quântica fez com a justaposição espaço-tempo, pela teoria da relatividade geral –, encontra semelhança com o pensamento de Heidegger sobre o que o filósofo chamou de temporalidade (*Zeitlichkeit*) e sua relação com a concepção de “homem” enquanto ser-aí (*Dasein*), enquanto ser-no-mundo (*In-der-Welt-Sein*).

Desde uma abordagem fenomenológica, Benedito Nunes é categórico ao afirmar que, em verdade, “[a] ideia de tempo é conceitualmente múltiplice; o tempo é plural em vez de singular” (NUNES, 2013, p. 23). Assim, é possível falar de muitos modos de tempo: há o tempo físico, o psicológico, o histórico e o narrado, enquanto diferentes formas de tempo real. E o que conecta ambos seria a noção de ordem, isto é, de sucessão, simultaneidade, duração e direção (NUNES, 2013, p. 23). Em outras palavras, em todos estes modos há a noção de mudança, noção de que o tempo passa. Mas como isso implicaria o homem e os diversos modos de se temporalizar?

O que queremos trazer aqui é aquela noção originária de tempo, da qual este o-tempo-o-homem, ou, simplesmente, o tempo-homem, deriva. Recorro, então, ao que Heidegger em *Ser e tempo* (1927) falou sobre *Dasein* e a temporalização do homem. Para além de Agostinho, Heidegger foi quem que levou a questão filosófica da temporalização do homem à sua radicalidade – por isto, ele guiará, por meio das lições de Benedito Nunes, a interpretação do poema de Max neste ensaio. Resta, então, definir melhor cada um desses termos que surgiram

aqui: o tempo-homem, a temporalidade e o ser-aí (*Dasein*).

Dasein é homem, mas, agora, chamado por outro nome, pois Heidegger tenta se desvincular do conceito tradicional de homem enquanto animal racional, bem como da concepção epistemológica da Modernidade, a qual colocou o homem na posição de coisa pensante (*res cogitans*), em oposição ao mundo que o circunda, ao objeto de seu pensamento e que tem a linguagem como mero instrumento de acesso a este mundo e seus entes disponíveis a ele.

De modo resumido, Heidegger realizou o giro ontológico ao diferenciar o que a tradição metafísica identificou: ser com *ousía* (essência), *subjectum* (sujeito substancial). E o meio para se buscar o sentido do ser é através do ente, quem tem o privilégio de pré-compreender o seu sentido antes mesmo de fazer o questionamento ontológico – “o que é ser?”. Em *Ser e tempo*, Heidegger nos diz que o *Dasein* não pode ser um sujeito velado porque já dispõe de uma prévia compreensão ontológica de si mesmo. Sujeito e objeto não coincidem com o fato do *Dasein* ser-no-mundo, pois já está inserido na vida cotidiana com os entes, antes de qualquer formulação categorial lógico-formal (HEIDEGGER, 2012, §13 [60], p. 187).

Ao menos para o que se pode chamar de “primeiro Heidegger”, o *Dasein*, o ser-aí, enquanto único ente que ek-siste, pois se questiona pelo sentido do ser, é a via de abertura para o sentido originário do ser. E tal abertura se dá pela sua condição de transcendência, enquanto projeção no tempo. Para Heidegger, o *Dasein* não tem essência enquanto fundamento metafísico tradicional. Ele não pode ser conceitualizado. O seu fundamento é abissal. Ele é sempre um projetar-se, enquanto muitas possibilidades existenciais no limite da sua finitude, no tempo.

O *Dasein* é o único ente com este privilégio, de transcender a si mesmo, às próprias amarras do passado, da tradição, da alienação de si do cotidiano presente e de projeção para o futuro no limite da sua morte. E esta projeção, a qual não desvincula o *Dasein* do mundo que o circunda, fazendo-o ser-no-mundo como um modo de existir, no tempo, dá-se. Mas não no tempo físico. Os tempos físico, o histórico, o cronológico, e mesmo o do artista, derivam de um tempo mais originário, de uma temporalidade fundante. Por isso Benedito Nunes muito bem nos diz que:

[o] movimento da transcendência, que vai do futuro como possibilidade ao passado e ao presente, sem que essas dimensões possam separar-se, é a *temporalidade* na acepção própria da palavra, origem das diversas espécies de tempo, e que faz do homem um ser histórico. Daí dizer que o existente humano não está no tempo: ele se temporaliza (NUNES, 2013, p. 58).

Esta interessante passagem de Nunes coincide muito bem com o que Max Martins quer dizer com o título *O tempo o homem* e com todo o desenvolvimento de seu poema. Rompendo com a linguagem estruturada na relação substantivo-verbo-de-cópula-e-predicado, típico das línguas de origem greco-latinas, indo-europeias, por meio da linguagem poética, metafórica,

Max Martins pode, só com o título de seu poema, mostrar-nos que o homem não está no tempo, ele não age em tempo. O tempo não é seu objeto, seu instrumento de manuseio. O homem pode até contar um tempo, medi-lo, mas há aquele tempo que não está sob seu domínio, ao seu alcance prático-laborativo. Este tempo específico é o próprio homem. Talvez, aqui, este tempo-homem seja o tempo que se apresenta logo na segunda parte do poema *O tempo o homem*, de Max Martins, representado pelo tempo-Era e pelo tempo-Hora, como veremos a seguir, com os demais tempos, hera, Ampulheta.

2. OS TEMPOS DE MAX MARTINS

Max Martins interpreta poeticamente aquela relação fundante do tempo com o homem, no livro *Colmando a lacuna* (2001) (MARTINS, 2015, p. 54):

O tempo o homem
A Roberto La Rocque Soares

O tempo faz o homem que faz o tempo
Faz tempo
O homem que constrói o tempo
Que destrói o homem
Só a Era faz-se
Heras destruindo o tempo o homem
a casa
velhas paredes
azulejos
limo
A Ampulheta: o testemunho, a arte
Os ciclos, os séculos
A hera decora o muro
O tempo decora o homem
que colora o tempo
descolora
Só o artista faz a Hora

Para uma visão mais analítica do poema, proponho dividi-lo em 3 partes: 1) a parte sobre a tensão entre o tempo e o homem, na relação entre fazer e destruir um ao outro, gerando ambiguidade sobre os dois termos (tempo e homem) e sobre as duas ações (fazer e destruir); 2) a parte sobre os diversos tempos derivados da Hora: a) Era; b) hera; c) Ampulheta; 2.1) a parte sobre a hera e como ela decora e descolora; e, finalmente; 3) a parte sobre a relação do artista com a Hora; 3.1) retomando, assim, o início do poema, da relação do fazer, mas, nesta parte, do fazer da Hora pelo artista.

Nestas três partes do poema, Max Martins mostra a tensão da relação entre o tempo e o homem e a difícil relação entre o tempo que lhe faz e o tempo feito pelo homem, além dos outros

tempos, que são contados, manufaturados pela técnica e pela história, dividida em séculos, ciclos, além da hera, que sobe o muro e azulejos, colorindo-as e as descascando, para, ao fim, falar da Era e, depois, da Hora, enquanto tempo fundante, como é nossa hipótese hermenêutica.

Como se vê, no poema, Max Martins parece querer mostrar que a relação entre o tempo e o homem é mesmo plural. Ora o tempo faz o homem, ora faz do homem criador de seu próprio tempo, ora o tempo é dividido, ora consome o homem e as coisas, tirando a cor. E uma possível ambiguidade entre esses tempos pode ser resolvida se entendermos que os tempos tratados aqui podem ter sentidos bem distintos.

Mas para se entender estes sentidos, passo agora a interpretar, finalmente, cada concepção de tempo que se apresenta no poema de Max Martins. Como, então, com os três primeiros (era, hera e ampulheta), para, com mais dedicação, tratar do tempo-Hora no último tópico deste artigo. É importante continuar a fazer essas distinções para que eu possa ao final deste ensaio chegar à temporalidade da Hora de Max Martins, a temporalidade do artista, um outro modo de do tempo passar.

2.1 ERA

A Era do poema de Max Martins pode ser compreendida como a temporalidade (*Zeitlichkeit*) quando e onde o *Dasein* se projeta no sentido mesmo colocado anteriormente. É o tempo que se faz porque “dá-se”. É o tempo originário, o “quando” do qual os demais modos de tempo derivam. Aquele tempo fundante que explicamos anteriormente. Como tempo original, que origina os demais modos de tempo, que aparecem no poema de Max Martins, sendo o “quando” do projetar-se do *Dasein*. É o tempo originário da *práxis* do nosso *Dasein*; o tempo que se dá, que acontece (*es gibt*), enquanto o horizonte temporal da transcendência do *Dasein* sobre a sua abissalidade essencial, sobre sua falta de fundamentação ôntica. É o espaço de abertura por meio do qual o ser-aí projeta seus planos agentes.

Esse é o tempo que se temporaliza com a existência do *Dasein* ao se projetar nas suas possibilidades de vir-a-ser seus diversos projetos de vida. A Era é quando a “transcendência” do homem enquanto *Dasein* pode ocorrer. É o tempo enquanto temporalidade (*Zeitlichkeit*). Sobre esta relação não-objetal que o tempo tem com o homem, em que o tempo é um temporalizar-se na própria existência transcendente, projetiva do *Dasein*, Heidegger diz que “[a] temporalidade [*Zeitlichkeit*] não ‘é’ em geral nenhum ente. Ela não é, temporaliza [*Sie ist nicht, sondern zeigt sich*]” (HEIDEGGER, 2012, [328], p. 893).

É deste modo, continua Heidegger, que a temporalidade temporaliza os possíveis modos de como ela se faz. “Estes [modos] possibilitam a multiplicidade dos *modi-de-ser* do *Dasein*, e sobretudo a possibilidade fundamental da existência própria e imprópria.” (HEIDEGGER, 2012, [328], p. 895). Assim, o tempo originário, que é a temporalidade, é o sentido originário do ser do *Dasein*. (HEIDEGGER, 2012, [331], p. 901). E isso é a própria formulação filosófica

do sentido do título do poema de Max Martins. Não é “o tempo e o homem”, mas sim “o tempo o homem”.

Trata-se de se perceber que Max Martins está violando o uso comum, ordinário, e mesmo adequadamente gramatical, da linguagem para dizer-nos uma coisa: não são dois entes distintos. É o tempo-homem o tema do poema. O tempo não é onde nem quando o ser-aí está. O tempo é o sentido de onde e de quando o ser-aí se temporaliza. Resta, então, irmos ao poema e entender a multiplicidade do tempo e a Hora tratada poeticamente por Max Martins.

Assim, a Era não pode ser confundida com as heras, que já pressupõe a Era, pois as “heras” **são** o tempo natural, tampouco pode ser confundido com a Ampulheta, que é a dos ciclos, da história. Porém, para continuarmos, é necessário tratar melhor de uma ambiguidade: qual a relação entre Era e Hora? Sobre isto, falarei no último subtópico e nos seus itens. Mas já adianto que a Hora é a dimensão produtiva, poética da Era, mas vinculada à “época”. Os dois tempos são fundamentais, mas um “faz-se”, e o outro é o artista “faz”.

2.2 HERA

Antes de iniciar esta etapa, preciso logo de pronto lembrar que o tema da hera está presente em outro poema de Max Martins. Trata-se do seu poema dedicado ao casal de amigos, o filósofo já citado aqui, Benedito Nunes, e Maria Sylvia Nunes, atriz, diretora e teórica de teatro. Nunes fez o *Prefácio* e também o *Posfácio* do livro de poemas reunidos sob o mesmo título, *H'era* (1971). Neste poema, chamado de *H'era*, o título já traz algo importante a se comentar: o “H” contraído com “era” mostra que a divisão que fiz neste ensaio entre os tempos do poema *O tempo o homem* apenas serve para se entender melhor as distinções possíveis de cada um: Era, hera, Ampulheta e Hora. E só isto. Pois não se pode perder de vista a unidade temporal entres estes modos.

O que quero dizer é que esta analiticidade proposta por mim para se ler *O tempo o homem* não pode fazer desaparecer a coincidência, ou – para se usar um termo temporal – a sincronicidade entre estes diversos modos de tempo em Max Martins. Hera também é íntima de Era. Pois, como se poderia contar as Eras, senão pela mudança que a natureza também faz acontecer? Publicado exatamente 30 anos de *Comando a lacuna*, e, portanto, de *O tempo o homem*, o poema *H'era* já trazia imagens sobre a mudança do tempo por meio da imagem da hera e do verde que ela pinta no passar das eras (MARTINS, 2016, p. 19):

H'era
A Sylvia e Benedito

E verde eras - fomos
hera num muro
canto chorado pelo vento
que envolvia tudo - o verde -

embora o verde às vezes de haver se ressentisse
no olhar de quem

além

a gente amava ave.

Éramos

e perdurávamos

avos do ser estando em dia a carne

para o pacto-pasto das raízes,

um rio-sim manando milhas

de sonhos-ervas, grãos

de sêmen solto amanhecendo - o sol

a sombra

a relva.

E se era inverno, o verde sido,

um não-sim, um eco

ainda assim se condizia

no próprio coração dos que no leito amando

agora se desamam

ou se desdizem - h'era

amor tecido contra um muro.

Não posso trabalhar a interpretação deste poema com dedicação aqui porque não é objeto central deste ensaio. Mas destaco a imagem recorrente da hera e do muro, do verde e dos tempos verbais que indicam o que “eram”, enquanto pretérito imperfeito do verbo ser em língua portuguesa. O jogo de palavras entre hera e era ganha mais uma dimensão, com a coincidência que o verbo ser tem no tempo passado, narrado, em que se “era”, e não é mais. O verde é a cor da natureza amazônica, do vegetal, das heras que sobre o muro. O tempo hera, então, ganha sincronia com a era das épocas e o do verbo ser. Trata-se do tempo da *physis* enquanto manifestação do ser pelo *lógos*.

Sobre isto, lembro que o tempo da *physis* é o da corruptibilidade da natureza deveniente. Tal devir pode ser interpretado aqui pela imagem da hera enquanto planta trepadeira, planta de chão, as que crescem com o tempo nas paredes, “trepando-as” – aqui, com a possível imagem erótico-sexual, tema recorrente na poesia de Max Martins – e que representam o desgaste das coisas, da oxidação, que descolora as tintas, ao mesmo tempo que produz uma terceira coisa: a hera com a era tornando-se “H’era”. É o tempo que sinaliza a finitude, mas também a mudança, a criação, em antítese, e o nexos entre natureza, tempo e linguagem.

Assim, no caso do poema *O tempo o homem*, Max Martins parece ir de modo decrescente, do maior ao menor, afastando os versos-palavra para à direita do poema, como se desacelerasse o ritmo, mostrando que o desgaste do tempo físico sai da “casa”, atravessando “parede”, “azulejo” até o orgânico, o vivo do “limo”:

a casa

velhas paredes

azulejos

limo

O mesmo ocorre em *H'era*, em que Max desacelera ao falar do mesmo tema, da “hera no muro”, e depois do “Sol”, da “Sombra” e da “Relva”:

o sol
a sombra

a relva.

Isso mostra bem a temporalidade do próprio poema. E não apenas pelo significado das palavras dos versos, mas também pela sintaxe e pelo diagrama que o modo concretista de poetar de Max Martins faz. Aliás, talvez se possa ser mais preciso, e dizer que essa temporalidade da forma em que os versos estão dispostos, tanto em *O tempo o homem*, quanto em *H'era*, traz consigo aquilo que Thiago de Melo Barbosa, no seu artigo *O que há de concreto no concretismo de Max Martins?* (2013), chamou de “poesia ideogramática”, sendo que o “concretismo em Max Martins” não seria “mero ‘acaso’”, mas antes uma chave preciosa para se compreender a sua poesia (...)” (BARBOSA, 2013, p. 210). Assim, o tempo que se torna sintoma da proximidade do fim, da morte, é o tempo físico, “contado” – narrado – pelas mudanças naturais, que “levam tempo” pelos versos, diagramados por uma espacialidade que muda o ritmo da leitura.

O tempo-Hera é o tempo da natureza, onde tudo muda, e onde o tempo e o espaço estão unidos, como o tempo-homem. Este é o tempo “quando” e “onde” estão os rios, nos quais não podemos entrar duas vezes porque não somos os mesmos, nem os rios também o são. É claro que me refiro aqui ao arcaico e obscuro pensamento de Heráclito, ao seu famoso *fragmento XCI* (HERÁCLITO, 2012, 50, fragm. XCI, p. 141). Como se pode ver, o tema é heraclítico demais para se esquecer da obscuridade de Éfeso. Mas é interessante lembrar de outro fragmento que define melhor a natureza e seu caráter mutante. Trata-se do *fragmento CXXIII*: “Natureza ama ocultar-se” (HERÁCLITO, 2012, 8, fragm. CXXIII, p. 129).

Na sua obra *O véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza* (2004), Hadot entende que a interpretação mais provável deste fragmento é o que traz consigo o caráter antitético, **característico** de seu pensamento obscuro: “O que faz aparecer tende a fazer desaparecer” (HADOT, 2006, p. 30), ou, ainda, diz Hadot, “(...) esse aforismo manifestaria o espanto ante o mistério da metamorfose, da identidade profunda da vida e da morte.” (HADOT, 2006, p. 31). Nesta árdua tarefa de interpretação de Heráclito, Hadot também lembra que Heráclito pode ter um conceito de tempo próximo ao seu conceito de natureza, especialmente na questão de fazer aparecer e de fazer desaparecer.” (HADOT, 2006, p. 31). Assim, no *fragmento LII*, Heráclito diz: “O tempo é uma criança brincando, jogando: reinado da criança” (HERÁCLITO, 2012, 131, fragm. LII, p.167).

Mas o curioso, aqui, é que “tempo” neste fragmento não é *chrónos*, nem *kairós*, como teologicamente talvez se poderia esperar. O tempo deste fragmento é tradução da palavra grega *aiôn*. Sobre isto, em *Infância e história* (1978), no texto em homenagem a Levi-Strauss, Agamben comenta o *fragmento LII*, alegando que, enquanto *chrónos* “(...) indica uma duração objetiva, uma quantidade mensurável e contínua de tempo” (AGAMBEN, 2015, p. 89), e o tempo *aiôn* seria “a essência temporalizante do vivente, a sua ‘historicidade’(...)” (AGAMBEN, 2015, p. 89). Sobre essa distinção, Agamben lembra também da oposição entre *chrónos* e *aiôn*, no *Timeu*, de Platão. Segundo Agamben:

(...) Platão apresenta a relação entre *chrónos* e *aiôn* como relação entre cópia e modelo, entre tempo cíclico medido pelo movimento dos astros e temporalidade imóvel e sincrônica. O que aqui nos interessa não é tanto o fato de que, no curso de uma tradição ainda viva, *aiôn* seja identificado coma eternidade e *chrónos* com o tempo diacrônico, mas que a nossa cultura conheça, desde a origem, uma cisão entre duas noções de tempo, correlatas e opostas (AGAMBEN, 2015, p. 89).

O que é curioso e interessante porque parece que o tempo-hera é o tempo lúdico, talvez uma dimensão do tempo-Hora do poema de Max Martins – do mesmo modo que o tempo-hera tem nexos íntimos com o tempo-era, no poema *H’era*. O que mostra a proximidade entre este tempo natural e o tempo fundante, do artista, segundo o poema de Max Martins. E isto não pode ser espantoso, uma vez que é compreensível que o tempo-Hora, como outra dimensão do fundamento do tempo-Era, irradie suas características para os demais tempos.

Enfim, outra definição importante que Agamben oferece sobre a distinção entre *chrónos* e *aiôn* para este ensaio é a característica exposta em *Timeu* sobre a mensurabilidade do tempo *chrónos*, o tempo que, aqui, interpreto como o tempo da Ampulheta tratada por Max Martins. Sobre isto, explico melhor os desdobramentos deste tempo “contado”, mas no sentido calculativo.

2.3 AMPULHETA

Ampulheta é o tempo cronológico. O tempo contado. Trata-se do tempo medido: *chrónos*, metaforizado pelo instrumento da ampulheta, pela tecnologia que marca a passagem do tempo pelo movimento da vazão da areia de um lado ao outro da ampulheta, conforme o tempo passa. É o tempo técnico, dos instantes que se contam. E no poema de Max Martins ele se sub-manifesta de algumas formas: é o testemunho, a arte, os ciclos e os séculos. Dentre essas sub-manifestações do tempo-Ampulheta, o tempo da Ampulheta-testemunho se conta de modo distinto do tempo da Ampulheta-ciclos e o tempo da Ampulheta-séculos. A distinção está exatamente na ambiguidade ação do “contar”. Na Língua portuguesa há a curiosa coincidência, ou polissemia, no verbo “contar”: pode ser entendido, tanto no sentido de contabilização de

números, dados, e do próprio tempo em segundos, horas, dias, meses, anos, décadas e séculos, milênios, etc., quanto no sentido de contar uma estória, de narrar um “conto”.

O testemunho, os ciclos e os séculos são medidos e são medições de tempo. Mas o que pode criar certa confusão para entender o tempo-Ampulheta talvez seja a presença da ambígua palavra “arte” (*ars*) neste sentido tecnológico do instrumento da Ampulheta, contadora-calculadora de tempo. E isto poderia ser confuso porque há um outro tempo da arte, um tempo do artista, e que só ele, ou ela, “faz”, como diz o poema de Max Martins: o tempo-Hora. Então como se resolve essa suposta confusão?

Não se resolve porque a confusão é incontornável em certa medida. Basta se lembrar que essas temporalidades são expressões do tempo. Como se pôde ver neste subtópico, do mesmo modo que o tempo-era está ligado ao tempo-hera, e também ao tempo-Hora, com o tempo-Ampulheta não seria diferente. Pois tal confusão é própria da unidade que a Era e a Hora possuem com os demais modos de temporalização. Lembro que a palavra “arte” em português vem de *ars* no latim. E *ars* é a *techné* em grego antigo.³ Com isto, no seu poema, Max Martins talvez estivesse dizendo que o tempo também pode ser marcado pelo nosso fabricar, criar, calcular, mas também pela arte como lúdico – como em Heráclito, ao dizer que o tempo (*aiôn*) é uma criança brincando –, unindo, assim, *chrónos*, *physis* e *aiôn*, junto com o chamado tempo *kairós*, característico do tempo-Hora, como veremos, finalmente, a seguir.

2.4 HORA

2.4.1 Hora como Evento apropriador

A Hora é um mistério, está no oculto, mas, como se viu, seu desvelamento pelo artista que a faz não está desconectado da técnica, nem da materialidade natural. Mas ainda, sim, se resta na ordem do acontecer linguístico pelo poeta, pela arte. Contudo, antes de iniciamos esta primeira tentativa de definição da Hora, é preciso que se destaque que entre a Era, a hera, Ampulheta e Hora, há uma série de coincidências em suas definições. Todos esses modos de tempo desvelam alguma verdade. É como se estes modos participassem da desvelação da verdade. Mas, ainda resta saber do porquê só o artista faz a Hora. Qual característica singular é esta que faz da Hora o tempo do artista, diferentemente da Era, hera e Ampulheta? Apesar de ser claro que todos esses modos de tempo comportam coincidências e interconexões, a tentativa de se responder a essa pergunta justifica este esforço de se tentar encontrar as distinções entres estes modos tempo.

A misteriosa palavra Hora que está presente no último verso do poema *O tempo o homem*, restando apenas, assim, sem maiores elaborações de Max Martins, como uma frase curta, “Só

³ Sobre isto, lembro que Aristóteles definiu a técnica como o criar segundo um processo verdadeiro de raciocínio (ARITÓTELES, 2013, 1140a20, p. 180).

o artista faz a Hora”, exige que eu retome o tratamento hermenêutico-fenomenológico que Heidegger deu ao tempo e à temporalidade, ancorando-me no seu pensamento mais tardio, o da *Kehre*, isto é, o ponto de “passagem” na filosofia heideggeriana para o “poético”, seguindo a interpretação de Benedito Nunes sobre o tema, especialmente no seu livro *Passagem para o poético* (1986) e no seu ensaio *Heidegger e a poesia* (2000).

Na “viragem”, o Filósofo da Floresta Negra aponta para o caminho de superação das tentativas de se buscar o sentido do ser por meio da investigação sobre as estruturas existenciais do ser-aí, do *Dasein*. E o faz ao desenvolver uma outra noção de temporalidade. Não mais pensando na temporalidade grafada pelo étimo da palavra alemã *Zeit*, tempo, e passando a grafar esta noção concepção de temporalidade com o étimo latino; a *Temporalität* passa, então, a ocupar centralidade no que ficou conhecido como “segundo Heidegger”.

Em vez de *Zeitlichkeit*, que é o horizonte temporal do *Dasein*, do ser-aí humano, no onde e no quando ela/ela se projeta, transcende pela sua liberdade fundamental em sua existência, a temporalidade enquanto *Temporalität*, por outro lado, é a temporalidade do próprio ser dos entes, ou, melhor, seguindo a também mudada grafia desta palavra nesta segunda fase do pensamento heideggeriano, é a temporalidade do “seer” (*Seyn*), do ser que se envia por épocas enquanto acontecimento.

Sobre isso, no seu famoso texto tardio, publicado postumamente, em português, traduzido como *Contribuições à filosofia* (1989), Heidegger nos dá um sentido essencial do Seer (*Seyn*), chamando-o de evento apropriador, ou, então, de acontecimento apropriativo (*Ereignis*) (HEIDEGGER, 2012, I, §2 [6-7], p. 8). Com isto, Heidegger, em verdade, não abandona o projeto de Ontologia fundamental, mas começa a defender a noção de que o ser, na sua totalidade, só se manifesta para nós enquanto “acontecimento apropriativo/apropriador (*Ereignis*). Como diz Heidegger, semelhante à mudança da noção de ser humano, como *animal rationale*, para *Dasein*, trata-se, agora, não mais de investigar a pergunta pelo sentido do Ser, na busca por sentido objetivo, mas, sim, trata-se de um pensar e de um dizer apropriados pelo evento do Seer (*Seyn*) (HEIDEGGER, 2012, I, [1-3], p. 7).

Assim, o ser, grafado de modo mais arcaico na língua alemã, como *Seyn*, algo como, em português, o Seer, manifesta-se independentemente da transcendência do *Dasein*, apesar de que, como veremos, ainda sim dependente do ente humano para seu anúncio e guarda. Mas do que se está falando, mais precisamente?

Ainda neste caminho da “viragem” – ou, como diz Benedito Nunes, “passagem para o poético” –, na sua *Carta sobre o humanismo* (1947), Heidegger diz que a linguagem é a habitação, a casa do ser. Nesta casa mora o homem com o ser. E os poetas são os guardiões desta habitação. Pois garantem a manifestação do ser na linguagem. O poeta, pelo seu poeitar, consegue manifestar o ser por meio da sua arte, libertando a linguagem das amarras da estrutura linguística da metafísica, fundada na relação sujeito, verbo de cópula e predicado. O poeta,

portanto, consegue romper com a relação técnica entre o homem e o ser, o qual faz da filosofia instrumento judicativo, conceituador e antropológico – fazendo do humano “recurso humano”. O artista é aquele que deixa o ser se manifestar pela sua “clareira” (*Lichtung*), a saber, a linguagem (HEIDEGGER, 2008, p. 327).

Sua manifestação é epocal. Seus envios se dão conforme cada época, tendo se manifestado na história da filosofia enquanto metafísica, entificado, seja como forma pura, essência, Deus, coisa pensante, unidade sintética da apercepção/esquema transcendental/ser como posição, Espírito Absoluto, seja como vontade de poder/eterno retorno do mesmo, ou mesmo como abandono do ente pelo Se(e)r. Assim, a Hora seria algo como o momento em que um tempo é apropriado por uma manifestação. E o artista seria aquele poderia ser a voz do Seer. O artista seria guardião de como a linguagem manifestaria tal acontecimento apropriador. Assim, Vattimo nos diz que “[o] que chamamos de poesia são os eventos inaugurais em se instituem os horizontes histórico-destinais [epocais] da experiência de cada humanidade histórica”. (VATTIMO, 2007, p. 59).

Assim, a Hora é o tempo em que o poeta, o artista, viabiliza o acontecer da verdade enquanto *alétheia*, desvelamento, ou, literalmente, des-esquecimento. Esta é uma verdade diferente da pertencente à metafísica. Não se trata da verdade correspondencial, enquanto *adequatio*. A verdade, aqui, é um acontecer desocultativo, um evento não estável, pois é histórico, temporal. (VATTIMO, 2007, 70). A Hora do artista é a época em que a verdade acontece. O que é produzido pelo poeta permanece, mas não porque dura, enquanto verdade eterna, mas como vestígio, memória, monumento (VATTIMO, 2007, p. 71).

Deste modo, a Hora não é a o tempo relógico da Ampulheta, nem o tempo natural da hera, nem o tempo da Era do homem-tempo, enquanto *Zeitlichkeit*. Talvez se pudesse afirmar que a “Hora” estaria, aparentemente, próxima do conceito de *Temporalität* – mas também da dimensão do “faz-se” do tempo-Era, uma vez que não são temporalidades desconectadas. Este termo, que é a forma latinizada de temporalidade, central para a busca do sentido do ser na fase do “primeiro Heidegger”, contudo, ainda, sim, estaria preso nas amarras da investigação das estruturas ek-sistências do *Dasein*, logo, preso numa investigação que soa subjetiva e transcendental. Por isto, nossa interpretação seria a de que a Hora seria mais o momento em que o artista viabiliza, de modo ativo, o envio epocal do ser, pela sua produção poética, isto é, a Hora estaria mais para o que Heidegger depois chamará de “evento apropriador”.

Interpretados os três primeiros tempos que surgem o poema de Max Martins, passemos agora a finalmente tentar compreender o quarto tempo. O tempo que o artista faz, segundo o poema de Max Martins. Sobre a Hora, que só o artista faz, é interessante destacar que o silêncio se instaura após a menção a este modo de tempo pelo poeta paraense. Como dito no início deste texto, nosso objetivo aqui é enfrentar este não-dito sobre o que poderia vir a ser o tempo enquanto Hora, que surge no último verso de *O tempo o homem*. E minha hipótese é a de que

a Hora que o artista faz é a do destino do Ser. É a verdade que se desvela sem as amarras da linguagem proposicional da Metafísica.

A Hora que o artista faz, como diz o poema *O tempo o homem*, é a época em que o Ser se envia: dá-se; destina-se. Mas é pela clareira acesa pelo artista e por meio da linguagem que o Ser se envia em forma de ente, permanecendo, contudo, velado quanto na sua totalidade. Assim, Benedito Nunes no seu *Passagem para o poético* nos ensina que “[t]udo começa e termina na linguagem, o *tópos* [lugar] por excelência do ser, em que se abastecem os poetas e os pensadores, e em torno do qual eles convergem no caminho de retorno ao país natal, à residência poética do homem”. (NUNES, 2008a, p. 278).

No seu ensaio *Heidegger e a poesia* (2000), Benedito Nunes complementa esta noção de retorno à residência poética do homem quando diz que este ato de “poetar” do poeta configura o “dizer” numa temporalidade própria, num modo ritmado, trata-se, assim de definir o “dizer poeticamente” como sendo, “(...) antes de tudo, *‘dichten’*: mostrar, tornar a coisa visível, manifesta-la de forma particular numa configuração rítmica, que, por sua vez, atende a uma disposição anímica.” (NUNES, 2000b, p. 119). Assim, o poeta é aquele quem “chama, invoca e evoca, trazendo à presença as coisas nomeadas (...)” (NUNES, 2000, p. 119). Mas, aceitando-se esta verdadeira passagem para o poético, então, se o poeta é capaz de dizer o ser, o sagrado, o que restaria ao filósofo, na sua tarefa do pensamento, enquanto pensador? Conclui Benedito Nunes que, da relação dialógica entre o poeta e o pensador, é verdade que “o poeta, como Hördelin, no hino ‘Como em dia de festa’, nomeia o sagrado e o pensador diz o ser”, mas, mesmo assim, “[s]agrado e ser se aproximam tanto quanto o pensador se aproxima do poeta. Mas o ser apropriado pelo pensamento é, para Heidegger, congenitamente poético” (NUNES, 2000b, p. 120).

A partir disso, considerando que o “artista” do poema de Max Martins é também o poeta, no sentido mesmo da leitura de Heidegger por Benedito Nunes, o que quero defender, aqui, é a conclusão de que também seria Max Martins o “artista” que dá voz, que acende uma clareia em meio ao rio, à praia de água doce de Marahú, em meio à floresta, em meio à cidade amazônica, fazendo a “Hora” da sua terra por meio da temporalidade aberta de sua poesia. Com isto, o poema *O tempo o homem* é, ao mesmo tempo, a narrativa do que a própria obra já o faz: trata-se de uma metanarrativa, pela qual Max Martins está nos dizendo, poeticamente, o que a sua própria poesia realiza.

É um poema que poeta e que diz sobre o poetar. É Max Martins falando, dizendo e fazendo, ao mesmo tempo, um fazer-dizer seu poetar e sobre o poetar. E neste acender está à espreita o seu tigre, ou a fera, quem nos lembra da nossa finitude, dando-nos autenticidade, na esteira mesma da temporalidade do *Dasein*, sendo a lembrança do momento da morte – “(...) a fera da vida te lambendo”, como diz Max Martins em outro poema, chamado de *A fera* (MARTINS, 2016b, p. 53).

Todavia, acredito que posso desenvolver mais ainda, ir mais longe ainda no aparente paradoxo entre Era e Hora: quero dizer, o antigo problema teológico em torno de se ser aquele ou aquela por meio do qual ou da qual o Seer se manifesta, “faz-se” (Era), ao mesmo tempo que se poeta (Hora), ativo, lançando-se sobre o abismo de si. Com isto, ainda com as noções de *Ereignis* enquanto “evento apropriante” (Benedito Nunes), ou apropriativo (Ernildo Stein), talvez seja possível desenvolver mais esta tentativa de se entender o tempo da Hora, feito pelo artista, mas, agora, expandindo a semântica da “Hora” até a influência marcante da poesia de Mário Faustino em Max Martins, e também por meio do que Giorgio Agamben chama de “Aventura” (*Avventura*), relacionando-o com a noção de tempo messiânico, *kairós*.

2.4.2 Homem, sua Hora e sua Aventura

À edição da Companhia das Letras dos poemas reunidos de Faustino, o seu famoso *O homem e sua hora* (1955), Benedito Nunes escreve um prefácio no qual fala sobre a influência do modernismo dos anos 50 em Faustino, advindo de Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e de Cecília Meireles, etc., e sobre “(...) sua dupla condição de poeta-crítico e de crítico-poeta.” (NUNES, 2002, p. 636). Acerca desta “dupla condição”, Nunes diz que na “tradição literária ocidental a expressão ‘poeta-crítico’, inversa e complementar à de ‘crítico-poeta’, aponta para três estilos de prática do poema: a de arte poética, a de fabricação da poesia, no sentido de criação verbal, trabalhosa, agônica, e a de renovação ou criação de novas formas poemáticas.” (NUNES, 2002, p. 642), sendo o tempo da publicação de *O homem e sua hora* o momento marcado pelo primeiro estilo de prática do poema (NUNES, 2002, p. 646).

No prefácio famoso à publicação dos poemas reunidos de seu amigo, chamado de *Max Martins, Mestre-aprendiz* (2000), Benedito Nunes destaca que, após a publicação de *O estranho* (1952), um fato contribuiu para o desenvolvimento da poesia do poeta paraense: “a convivência intelectual com Robert Stock e o impacto do livro de Mário Faustino, *O homem e sua hora*.” (NUNES, 2000a, p. 22). O primeiro, conforme conta Nunes, era um norte-americano, conhecido como “Homem da Matinha”, tendo sido um “(...) um *hippie avant la lettre*, anarquista sem ser materialista, misto de asceta e de esteta santificando a ética, (...) um voto de franciscana pobreza.”; e, o segundo, Mário Faustino, também influenciado pela cultura dos Estados Unidos, onde morou na Califórnia, “familiarizado com os poetas modernos de língua inglesa”, levaram, ambos, Max Martins a uma crise, “(...) que intensificou-se sob o efeito da leitura de *O homem e sua hora* (1955) (NUNES, 2000a, p. 22).

Mas como esta leitura impactou de modo mais concreto a poesia de Max Martins? Em *Coletânea 2 – cinco ensaios sobre poesia* (1962), Mário Faustino escreve um pequeno parágrafo, como epígrafe do seu texto em que responde à pergunta “O que é poesia?”: “Dois poetas trabalham na oficina que compartilham. Nas horas de trégua, quando guardam fatigados o silêncio, discutem seu ofício. Não pretendem dizer-se novidades, nem um ao outro expor-se

ã admiração; querem somente esclarecer, fixar e trocar experiências.” (FAUSTINO, 1962, p. 1). Sobre isto, ainda em *Max Martins, Mestre-Aprendiz*, Nunes dá pistas de como Faustino influenciou Max no seu lançar-se à tarefa de poeta-crítico e na sua defesa da condição da

(...) poesia como ofício intelectual sério, social e historicamente responsável pelo desenvolvimento da língua, a plataforma doutrinária dessa ação, apoiada na poética pragmatista de Pound e exposta em seus “Diálogos de oficina”, que postulavam a diferença e o entrosamento entre linguagem prosaica e linguagem poética, esta considerada autêntica quando eficaz, e assim criadora de objetualidades novas, tanto quanto mais tarde contribuíram os últimos poemas do jovem crítico, de publicação póstuma - poemas de substantivação dominante e de temas recorrentes, expressamente compostos como “fragmentos” – para o segundo salto poético de Max Martins. Também foi Mário Faustino que assimilou, quer na teoria quer na prática de sua própria arte, procedimentos da poesia espacial dos concretistas, o mediador, naquele momento, do vanguardismo da década de 50 no Pará (NUNES, 2000a, p. 23).

Sobre essa passagem de Benedito Nunes, no artigo chamado *Max Martins, a hora indiferente* (2012), o pesquisador Manoel Ricardo de Lima chama Max Martins de “leitor-aprendiz” de Mário Faustino, para, então, desenvolver a tese de que o interesse do poeta paraense era justamente pela imagem faustiniana dos dois poetas que trabalham “numa oficina de operação compartilhada”, enquanto sendo “zona de contato”, de “fricção”. A exemplo disto, Lima diz que Max Martins “(...) procura o enfrentamento de uma *hora agora*, que está proposta por Mário Faustino não só no título de seu único livro de poemas, mas principalmente na proposição singular que aparece no plano de composição do poema ‘A reconstrução’ (...)”; assim, continua Lima, “(...) insistindo na imagem do poeta que trabalha ao lado de outro, ao mesmo tempo e num mesmo lugar, numa zona de contato e de fricção;” (LIMA, 2012, p. 127).

Isso mostraria como Max Martins encarava o ofício, a tarefa do poeatar, um trabalho que não se resta à solidão, pois está sempre em diálogo com um “outro poeta”, numa tradição, numa comunidade de amigos poetas. Porém, por mais que se vença a solidão e por mais que o poeatar seja uma prática, como dizia Benedito Nunes, de “renovação ou criação de novas formas poéticas” muito “trabalhosa, agônica”, por outro lado, para Max Martins, este poeatar jamais poderia se reduzir ao formalismo academicista, escolar, que é contraditoriamente encontrado em grupos, em coletivos.

Como disse o próprio Max Martins, em entrevista concedida nos anos 90, publicada no Dossiê comemorativo sobre o poeta, no texto chamado de *Max Martins: Depoimento ao Museu da Imagem e do Som* (1996), ao ser perguntado sobre sua relação com Mário Faustino, o poeta paraense diz que sua amizade com ele se deu no período “pós-Academia”, isto é, no momento em que rompeu com o grupo de contistas e poetas formados pelos seus próprios amigos – dentre os quais estava Benedito Nunes –, em Belém, chamado de “Academia dos Novos”, no início dos anos de 1940 (MARTINS, 2016, p. 22). O modelo academicista lhe entediava, para Max Martins: “(...) a arte, literatura, é muita vida, é muito espriar-se, muita aventura” (MARTINS,

2016, p. 22).

Inspirado nessa resposta de Max à entrevista concedida às pesquisadoras Amarílis Tupiassú e Josebel Akel Feres, por Márcio Maués e Denise Cantuária, sigo para a encerramento deste ensaio com um *insight* final sobre qual seria mesmo o sentido de “Hora” em *O tempo o homem*. E o *insight* surge com o que o filósofo italiano Giorgio Agamben escreve sobre a *Ereignis* de Heidegger, já tratada aqui.

No seu recente livro chamado de *A aventura* (2015), no capítulo “Evento”, Agamben relaciona seu objeto de investigação filosófica central com o conceito de acontecimento apropriador, também traduzido como “evento”, desde o termo de *Ereignis* cunhado pelo filósofo da Floresta Negra. Mas para falar mais disso, preciso retroceder ao seu capítulo anterior, quando Agamben disserta sobre o amor, *Eros*, enquanto “aventura”.

Segundo o filósofo, “[o] fim da Idade Média e o início da Idade Moderna coincidem, de fato, com um eclipse e uma desvalorização da aventura.” (AGAMBEN, 2018, p. 25). Teria sido Lutero aquele quem teria sido um dos primeiros a atribuir um sentido pejorativo à “aventura”, enquanto sendo aquilo que é ocasional, sem necessidade, fortuito, ou, como também dizia Hegel, neste mesmo tom pejorativo, que o “tipo fundamental do romântico” é oferecido pela acidentalidade do casual da aventura, como, segundo ele cita como exemplo, a busca pelo Santo Graal e a estória da *Divina Comédia* de Dante (AGAMBEN, 2018, p. 25-26). E não apenas isto, Agamben também diz que há um estreito nexos entre a aventura e o amor (*Eros*) na literatura medieval e que acaba dissolvendo a forma de arte romântica, a qual encarna com a sua concepção de amor enquanto algo “externo” aos sujeitos, isto é – citando Hegel – aos caprichos do humor da dama e ao arbítrio dos acontecimentos acidentais (AGAMBEN, 2018, p. 26).

Ao mesmo tempo, Agamben lembra que o neokantiano Georg Simmel pondera que essa externalidade da aventura literária também revela a relação dos sujeitos com o destino divino, seus desígnios misteriosos, que ultrapassariam a racionalidade da vida (AGAMBEN, 2018, p. 27). Então, diz Agamben, que “[a] aventura se lhe apresenta, por isso, como essencialmente contraditória: ela exhibe, ao mesmo tempo, as características da atividade e da passividade, da segurança e da insegurança (...)”, deste modo, ao mesmo tempo que estamos sob a deliberalidade casuística, acidental, também estamos à mercê dos desígnios divinos, abandonados ao comando do destino, pois a aventura “(...) faz com que nos abandonemos a ele com defesas e reservas infinitamente menores do que as que usamos na existência ordinária.” (AGAMBEN, 2018, p. 27).

Portanto, diante desta dualidade da aventura, não fica difícil de se encontrar estreitas relações semânticas com o aquilo que Heidegger chamava de “evento”, *Ereignis*. A propósito, Agamben confirma tal relação, chegando a dizer que: “‘Aventura’ é, nesse sentido, a tradução mais correta de *Ereignis*. Ele é, portanto, um termo genuinamente ontológico, que nomeia o ser enquanto advém – isto é, no seu manifestar-se ao homem e à linguagem – e a linguagem enquanto

diz e revela o ser.” (AGAMBEN, 2018, p. 38). Assim, se é verossímil a hipótese deste ensaio, sobre como a Hora do poema de Max Martins é a temporalidade do evento apropriador, então o sentido do verso “Só o artista faz a hora” é o mesmo da tarefa do poeta para Heidegger: aquele quem, pela sua poesia, está no papel ativo de pastoreio do Seer e de guardião da linguagem, ao mesmo tempo que está abandonado ao e pelo destino do Seer.

Nesse sentido, a busca pelo Santo Graal faz do cavaleiro um aventureiro: lançado num ofício e abandonado pelos desígnios do envio da época do Seer, que, neste “tempo do niilismo” (NUNES, 2008b, p. 14), envia-se, dá-se pelo abandono, pela des-fundamentação. E o personagem do cavaleiro representa o do artista, o do poeta, na sua busca pelo seu Graal, experienciando seu ofício neste lançar-se, ao mesmo tempo que neste “ser-lançado”. Sobre isto, fundamento minha hipótese hermenêutica sobre o poema de Max Martins ainda com Agamben, quando o filósofo italiano lembra de um dos primeiros discípulos de Heidegger, Oskar Becker. Segundo Agamben, “Becker chama de ‘aventura’ a condição de uma existência – como é a do artista – (...)”, o qual está no limiar entre a insegurança do projetar-se às possibilidades do seu *Dasein* e a segurança absoluta de ser conduzido pelo destino apropriador (AGAMBEN, 2018, p. 29). Por isto, “É significativo que quem tome, aqui, o lugar do cavaleiro como sujeito da aventura seja o próprio artista.” (AGAMBEN, 2018, p. 30).

Finalmente, talvez não por “acaso”, talvez “não por ventura”, os temas de cavalaria também estejam no poema de Mário Faustino, *O homem e sua hora* (FAUSTINO, 2002, p. 1368), no qual se poderia encontrar pistas do sentido de “Hora” em Max Martins, uma vez que se trata de uma poesia que muito lhe influenciou, como lembrou Benedito Nunes.

(...)
Há-de, no mundo,
Usura e seus dragões,
Tabus que se ornamentam contra o aberto
Olhar de seu desejo ebúrneo, contra
O raio que forjamos. Prende, artista
A sua ilharga a espada inscrita que hoje
Rasgará rotas rumos ao gral repleto
De sangue, sêmen, lágrimas humanas.
E funde-lhe um escudo e grava nele
O que de sexo em sexo foi plasmado,
O que de boca em boca foi passado,
O que aprendemos mais que o que sofremos,
O que vivemos mais que o que morremos.
(...)

Como é possível ver, o léxico da cavalaria está explicitamente presente nesse trecho de *O homem e sua hora*: dragões, espada e o gral. E é interessante notar como Mário Faustino usa a forma não mítica da palavra que significa quase a mesma coisa que o Santo Graal: “gral” é um recipiente, um cálice. Enquanto o Graal foi o cálice do sangue de Cristo da Santa Ceia, tão procurado pelos cavaleiros do Rei Arthur, o “gral” do poema de Mário Faustino traz “sangue,

sêmen, lágrimas humanas”. E mais interessante ainda é lembrar que este gral é buscado pelo artista que “prende” a “espada” na sua “ilharga”.⁴ Assim, o homem, com a sua hora, no poema de Mário Faustino, pode ser aquele cavaleiro em busca do gra(a)l, que “rasga rotas”, abre caminhos, possibilidades existenciais, procurando pelo seu destino “O que de sexo em sexo foi plasmado/ O que de boca em boca foi passado” (FAUSTINO, 2002, p. 1664).

Por isso é que talvez Max Martins tenha dito que seu ofício artístico é uma “aventura”, e jamais poderia estar aprisionado numa academia, mesmo que a aventura seja uma brincadeira muito séria, que exige dedicação na sua busca, como quem busca cavaleiresca pela dama amada, mesmo que a busca seja por si, aberto à sorte, à fortuna (*tykhe*)– na ambiguidade mesma destas palavras, que fica na antiteticidade entre destino e ventura, entre aquilo que já está escrito e o que está indeterminado. Como diz Agamben, “(...) nos poemas cavaleirescos é impossível distinguir entre a aventura-evento e a aventura-narrativa; por isso, o cavaleiro, encontrando a aventura, encontra sobretudo a si mesmo e o seu ser mais profundo.” (AGAMBEN, 2018, p. 38).

Agamben ainda lembra que a palavra “aventura” provavelmente vem do latim clássico, *adventus*, “o advento de um príncipe ou do messias” (AGAMBEN, 2018, p. 17). O que quero dizer é que a Hora que o artista faz irrompe o tempo ordinário, da Ampulheta, da Era e da hera. Este é o tempo *kairós* de São Paulo, sobre o qual falava Heidegger, nos seminários reunidos no seu *Fenomenologia da vida religiosa* (1920/1921), e sobre o qual também fala Agamben, ainda que na medida da diferença proporcionada por aquele quem os separa: Walter Benjamin – especialmente quanto ao seu entendimento sobre o passado (DELAHAYE, 2016, p. 86), como alerta Ezra Delahaye, no seu artigo *About chronos and kairos. On Agamben’s interpretation of Pauline temporality through Heidegger* (2016).

Se for possível mesmo relacionar a Hora com *kairós* e a *parousía* com evento apropriador (*Ereignis*), o modo como Agamben interpreta a leitura heideggeriana de Paulo, tomando posição mais ao lado de Benjamin – para quem o “tempo de agora” (*kairós*) sofre com o relampejo do passado oprimido, não monumental – ao entender que, conforme diz no seu *O tempo que resta* (2000), “[a] palavra passa ao apóstolo, ao enviado do messias, cuja tempo não é mais o futuro, mas o presente. Por isso, a expressão técnica para o evento messiânico é em Paulo: *ho nyn kairós*, o ‘o tempo de agora’; por isso, Paulo é um apóstolo, e não um profeta” (AGAMBEN, 2016, p. 79). Segundo Agamben, “[o] que interessa ao apóstolo não é o último dia [*éschaton*] (...), mas o tempo que contrai e começa a acabar (...) o tempo que resta entre o tempo e o seu fim” (AGAMBEN, 2016, p. 80).

⁴ A palavra “ilharga” é usada na tradução de *Dom Quixote* (1605) da edição traduzida para o português, pela Companhia das Letras/Penguin, quando o fidalgo Quixote de La Mancha fala sobre a presença do “(...) poderoso duque de Nérbia, Espartafilardo da Floresta (...)”, quem “(...) com esporas nos calcanhares cutuca as ilhargas daquele cavalo malhado, selvagem e ligeiro (...)” (CERVANTES, 2012, p. 182).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O chamado “tempo messiânico”, o tempo *kairós*, ou, então, com Max Martins, o tempo da Hora, feito pelo artista, não é o fim do tempo. Mas o que não se sabe ainda é quem tem a legitimidade para fazer a Hora. Que arte e qual artista faz este tempo entre tempos (Agamben), superando a pretensão monumental de ser guardião do Seer (Heidegger), ou de apóstolo (São Paulo), restando ser alguém contemporâneo? Ou ainda, se o poeitar faz a Hora enquanto evento, acontecimento apropriador (Benedito Nunes), como se pode saber se tal apropriação tem um lugar numa comunidade legítima de falantes, numa terra, para onde se retorna? E onde e quando não serão excluídos aqueles que, mesmo prontos a escutar a voz (*phoné*), o chamado (*chrésis*), do Seer pela linguagem (*lógos*) dos poetas, não fazem parte da comunidade política (*pólis*) e da família (*gens*) e da natureza (*physis*) de um determinado lugar (*tópos*)? Para ser mais direto, como se pode garantir a *avventura* ao poeta que tem o fardo, e o fado, de apresentar o sagrado, o *Seyn*?

Deixando estas perguntas em aberto, concluo esse ensaio, citando o *Epílogo de Passagem para o poético*, em que Benedito Nunes fala sobre como a hermenêutica heideggeriana expandiu-se ao limite do dizível e do pensável (NUNES, 2008c, p. 289), e, ao fazer isto, Heidegger também acabou por fazer da metáfora o próprio ato da linguagem, concebendo-o como jogo (NUNES, 2008c, p. 290). Assim, aquilo que Benedito Nunes disse na crítica ao *H’era*, sobre como o verso de Max Martins se fragmenta, mas formando um conjunto topográfico da existência individual, isto é, formando um lugar (*tópos*) – um espaço-tempo num determinado meio ambiente – tem de ser entendido, portanto, como uma metáfora. Pois, ainda, como diz no *Epílogo*, “a topologia do ser, que se completa na utopia do retorno à terra natal, é uma *metafórica*” (NUNES, 2008c, 293).

Com isso, Benedito Nunes parece tentar ousar oferecer uma saída para uma leitura romanesca, racista e elitista de Heidegger. Entendo que, nestas passagens, para Nunes, não se trata de se pensar necessariamente num retorno saudosista, nostálgico a um passado comunitário. Ele chega até a citar Paul Celan, “(...) vítima do nazismo (...), quando proclamou que todo poema é um lugar, e como lugar, por aquilo que nele se pensa, o *tópos* utópico de uma busca: ‘A procura do lugar?’ Certamente.” (NUNES, 2008a, p. 293). E este não-lugar sobre o qual fala Benedito, que é a utopia, com o poeitar de Max – seu amigo, poeta-crítico (Faustino), mestre-aprendiz –, nem precisa ser o da Hora futura que o artista o faz; mas a Hora como evento presente, aventureiro, não-afixado: um lugar que “(...) não é lugar de ficar mas de ter de onde se ir” (MARTINS, 2016b, p. 59).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da

- história. Belo Horizonte: UFMG, 2015
- AGAMBEN, Giorgio. **O tempo que resta**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 3 ed. Bauru: EDIPRO, 2013.
- BARBOSA, Thiago de Melo. **O que há de concreto no concretismo de Max Martins?**. **São José do Rio Preto, vol. 5, n. 2, p. 1-263, 2013.**
- CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2012.
- DELAHAYE, Ezra. **About chronos and kairos. On Agamben's interpretation of Pauline temporality through Heidegger**. *International Journal of Philosophy and Theology*. Kingstone, Vol. 77, n. 3, p. 85–101, 2016.
- FAUSTINO, Mário. **Coletânea 2 - cinco ensaios sobre poesia**. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.
- FAUSTINO, Mário. **O homem e sua hora: e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. (Kindle Edition)
- GADAMER, Hans-Georg. **Os poetas estão emudecidos?** São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma Hermenêutica filosófica**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- HADOT, Pierre. **Véu de Ísis: ensaio sobre a história da ideia de natureza**. São Paulo: Edições Loyola, 2006
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Campinas: UNICAMP, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. **Contributions to philosophy (of the event)**. Indianapolis: Indiana University Press, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o humanismo**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HERÁCLITO, de Éfeso. **Heráclito: fragmentos contextualizados**. São Paulo: Odysseus Editora, 2012
- LIMA, Manoel Ricardo de. **Max Martins, a hora indiferente**. ALEA. Rio de Janeiro, vol. 14, 1, p. 125-133, jan-jun 2012
- MARTINS, Max. **Colmando a lacuna**. Belém: Eufpa, 2015.
- MARTINS, Max. **H'era**. Belém: Eufpa, 2016a.
- MARTINS, Max. **Para ter onde ir**. Belém: Eufpa, 2016b.
- MARTINS, Max. **Max Martins: Depoimento ao Museu da Imagem e do Som – 1996**. *Moara: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFPA*. Belém, Estudos Lietarários, ago-dez, p. 12-40, 2016.
- NUNES, Benedito. **Prefácio**. In: H'era. Belém: Eufpa, 2016
- NUNES, Benedito. **Posfácio**. In: H'era. Belém: Eufpa, 2016

- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- NUNES, Benedito. **Poesia e filosofia: uma transa**. In: PINHEIRO, Victor Sales. Ensaios filosóficos. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: Filosofia e poesia em Heidegger. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2008a.
- NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo: e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2008b
- NUNES, Benedito. **Epílogo** In: Passagem para o poético: Filosofia e poesia em Heidegger. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2008c.
- NUNES, Benedito. **Max Martins, Mestre-aprendiz**. *Asas das palavras*. Belém, vol. 6(2), p. 15-34, 2000a.
- NUNES, Benedito. **Heidegger e a poesia**. *Natureza Humana*. São Paulo, vol. 2(1), p. 103-127, 2000b.
- NUNES, Benedito. A poesia do meu amigo Mário. In: FAUSTINO, Mário. **O homem e sua hora**: e outros poemas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Coleção Os Pensadores).
- VATTIMO, Gianni. **O fim da Modernidade**: Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007.