

**MEMÓRIA E METALINGUAGEM EM CAIS, DE ALBERTO MARTINS****MEMORY AND METALANGUAGE IN CAIS, FROM ALBERTO  
MARTINS**Fabiane Renata BORSATO<sup>34</sup>

**RESUMO:** A dimensão metalinguística da poesia de Alberto Martins é balizada pela memória histórica, lírica e literária, gerando uma topografia poética resultante de uma forte visualidade e de múltiplos pontos de vista. A leitura do modo de apresentação e dos desdobramentos do olhar dos enunciadores da obra *Cais*, 2002, de Alberto Martins favorecerá a compreensão de alguns traços do *modus faciendi* da poesia contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Alberto Martins; *Cais*; Metalinguagem; Memória.

**ABSTRACT:** *The metalinguistic dimension from Alberto Martins poetry is marked by historical, poetry and literary memory, creating poetics topographies and a visual force*

---

<sup>34</sup> Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: [fabianebor@yahoo.com.br](mailto:fabianebor@yahoo.com.br)

*around plural viewpoints. The read of the presentation's ways and the deployments of viewpoints from enunciators of Cais, 2002, work of Alberto Martins, help forward to understand the characters and modus operandi of contemporary writings.*

*KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Alberto Martins; Cais; Metalanguage; Memory.*

### **Cais: histórias e espaços desdobrados**

O estudo da obra *Cais* (2002), do poeta e xilogravador Alberto Martins reafirma a dimensão metalinguística da poesia contemporânea e sua adesão à reflexão sobre o mundo, a linguagem e os desdobramentos temporais. Enunciadores conscientes de seu fazer artístico dão densidade poética ao cotidiano, a espaços recorrentes e a tempos históricos aparentemente cristalizados. Reflexões sobre as possibilidades apresentadas pelos recursos da rememoração e da observação do espaço circundante acionam novos olhares e perspectivas que enriquecem os poemas de *Cais* e ressignificam a tradição literária. A obra de Alberto Martins semantiza o espaço marítimo e o da escrita por meio de metáforas, imagens contíguas e recursos intertextuais. A resistência das coisas e do real é relativizada pelo olhar móvel do enunciador que os apreende de variáveis e inovadores pontos de vista.

### **Lirismo e memória**

Na obra *Cais* (2002), de Alberto Martins, 50 poemas constroem uma narrativa baseada em deslocamentos físicos do enunciador e nas possibilidades de olhar a partir destes pontos móveis e diversos. O “mar maiúsculo / na contraluz” (MARTINS, 2002, p.11) são versos de abertura do livro que comentam o excesso visual e sua tendência à desmedida para a composição de histórias e de poesia. Este primeiro poema intitulado “O” insinua que o artigo definido espera substantivos que o complementem, ou seja,

para além do mar maiúsculo visto, o poema questiona a permanência da paisagem frente à efemeridade da vida: “tanta praia dói na vista / dói além de qualquer medida” (MARTINS, 2002, p.11).

O espaço habitado pelo passado e pelo futuro é questão descrita nos poemas de *Cais* por meio da memória lírica e intertextual. Inscrever horizontes em versos é desafio assumido pelos enunciadores de Alberto Martins que apresentam voz coesa e inserem fundamental narratividade nos poemas que compõem a obra *Cais*. Histórias são revigoradas pelo olhar e pela memória de enunciadores que recorrem às interrogações rimbaudianas sobre o lugar da poesia. A voz de Rimbaud aproxima-se da voz de *Cais* no que diz respeito às imagens densas propostas pelos dois poetas. Entretanto, é preciso destacar a objetividade e o baixo subjetivismo proposto por Martins em seus poemas. Seus enunciadores situam-se à distância adequada para evitar excessos líricos e esperas místicas. Suas imagens não advêm de visões espirituais, mas são densamente físicas e causam dor advinda da dissonância entre o visto e o inscrito, entre a paisagem topográfica e a poética: “Mas como equilibrar numa só linha o mar / e seu vocábulo // – se um é para os olhos / outro para a língua?” (MARTINS, 2002, p.12).

*Cais*, ao traçar desenhos e topografias da cidade e da paisagem litorânea realiza também questionamentos sobre a natureza da poesia e da linguagem. Em meio à mimese do mundo e à mimese da linguagem situa-se o enunciador de Martins. A poesia está entre a coisa e a língua, entre a tridimensionalidade do objeto e a bidimensionalidade da folha de papel, entre o som e a imagem. À precariedade da língua corresponde a do mar, entretanto a mesma condição não facilita a transfiguração do que é mar em linguagem, como afirmam os versos: “o mar é só seu ser de água / nenhuma língua o resgata // da paz precária / desse marulhar.” (MARTINS, 2002, p.14).

Os questionamentos iniciais conduzem o enunciador a hipóteses baseadas no conhecimento empírico ou cultural e na imaginação criadora, elementos que devem construir ou reconstruir histórias. As paisagens litorâneas vão gradualmente adquirindo densidade e caráter substantivo. A citação ou paráfrase de textos memorialísticos da história da colonização do litoral brasileiro (Hans Staden, Jean de Léry, Frei Gaspar da Madre de Deus), mais especificamente da baía santista, rediscute pontos de vista,

percepções visuais e históricas, confrontando passado e presente, de cujo resultado não se vislumbra um futuro promissor, conforme versos de “Sobre o Atlântico”:

Para Burton ‘lembrava  
os portos sujos e desleixados

da costa ocidental africana.’

Para Kipling ‘a atmosfera

é do sul da Índia: cachos de bananas  
descendo o rio em barcaças.’

Mas também o que é que esses ingleses esperam  
de uma cidade ao pé da serra

toda ela – tirante os morros –  
rodeada de mangues

e edificada sobre o lodo?

[...]

(MARTINS, 2002, p.55).

O poema imediatamente posterior a este se intitula “Em torno da cidade” e tem por marca fundamental semelhante desdobramento perspectivo inscrito no poema acima por meio do intertexto e da descrição topográfica da cidade. No texto “Em torno da cidade”, composto de nove partes, percebem-se, desde o título, os múltiplos pontos de vista para a construção deste entorno anunciado. “Vista da serra”, “a serra”, “no

retrovisor”, “vista do mar”, “de cima”, “do porto”, “do alto de um guindaste”, “de dentro” são alguns dos títulos do poema. “Em torno da cidade” é decomposto em plurais possibilidades de ver a paisagem e descrevê-la. A visualidade dos poemas que o compõem é tão sólida que os versos adquirem traço figural em sua disposição gráfica. O poema “7. do alto de um guindaste” ao anunciar o lugar de onde parte a voz lírica simula a horizontalidade do guindaste na inscrição do verso situada entre travessões: “– aqui eu moro –” (MARTINS, 2002, p.69).

O desdobramento espacial também recebe extensão para além do Atlântico no poema “Daqui até a África”. Por via marítima há o intento da travessia perigosa que retoma o episódio histórico das conquistas ultramarinas: “Só o arremedo de uma onda / a tentar a travessia / – mar, mar, / quantas quilhas!” (MARTINS, 2002, p.85).

A inserção de outros pontos de vista dá à história do cais, construída verso a verso pela obra de Martins, plurais pontos de vista e certo caráter argumentativo. Os elementos constitutivos da paisagem figurada são localizados e localizáveis por meio do recurso perspectivo e da presença de advérbios de lugar. A visualidade dos poemas não se deve somente à percepção espacial, mas se compõe de outros dois elementos importantes na obra: a memória e a imaginação. O olhar capta metonímias que junto da memória histórica e do conhecimento visual adquirido pelo enunciador compõem quadros da cidade litorânea, desenhados por meio do recurso à narratividade que, por sua vez, compreende o fato histórico da chegada de Martim Afonso de Souza ao porto santista e a voz de Rimbaud projetada na América, com a qual o poeta inevitavelmente terá de dialogar.

Participa do jogo poético também a memória particular da minúscula figura do poema “Retrato” e dos muitos poemas sobre a morte. A figura “está de costas na fotografia.” (MARTINS, 2002, p.47), entretanto o resto do corpo é composto pelos olhos do enunciador e pela memória ressaltada na citação em discurso direto, grafada em itálico, de autoria da figura retratada: “*só dói quando eu rio*” (MARTINS, 2002, p.47).

As paisagens de *Cais* são desenhadas traço a traço, ora sob perspectiva delimitadora, ora sob olhar que se estende a 360 graus: “Céu, mar / – linhas inseparáveis

/ do pensar: a terra / [...] Este o risco / de quem vive à beira d'água: / sempre a mente / distante do / mar / [...] Mas basta / romper na barra / a proa de um barco: / minúsculo / ponto / escuro / – tudo em torno é espaço.” (MARTINS, 2002, p.31-32). A consciência do entorno de 360 graus e dos mínimos elementos constitutivos da paisagem é que faz de *Cais* obra essencialmente poética porque polissêmica, ambígua, cuidadosamente construída a partir de recursos fônicos, sintáticos e semânticos da paisagem paratática que se arquiteta visualmente.

A aproximação de poesia e artes visuais dá-se no livro pela presença de xilogravuras do próprio autor que, coerentemente, constrói blocos maciços de imagens. Trata-se de metonímias de embarcações e mercadorias portuárias, composição de figuras vistas de ângulos diversos – lateral, superior, frontal, em escorço. Xilogravuras densas, geométricas, sintéticas que, apesar de participarem de semiose diversa, dialogam com os poemas de *Cais* para a construção dos sentidos e da metalinguagem da obra.

As metonímias advindas das duas semioses – versos e xilos – geram percepções espaciais que junto da imaginação e do pensamento totalizam hipóteses de figuração da paisagem, como no poema “História”, lugar em que a metalinguagem assume a forma da interrogação sobre presença, ausência, voz, silêncio e espaço intervalar:

[...]

Prima hipótese: ilha.

Mas a areia se estende

muito além do tiro do olhar.

No intervalo do vazio

alguma terra deve estar?

(MARTINS, 2002, p.17).

Imagem e som são elementos da poesia imprescindíveis ao estabelecimento de analogias. O poema “Fala de Cunhambebe” associa eu e peixe, relação que se dá por

comparação ou por ingestão mútua. A ambiguidade do termo **como**, empregado tanto na acepção de conjunção comparativa, quanto na primeira pessoa do singular do verbo **comer** no presente do indicativo, desenvolve relações metonímicas em que cada elemento compõe o outro e vice-versa: “eu como peixe / como / meu avô-barriga-de-peixe” (MARTINS, 2002, p.23). O enunciador estabelece com os demais elementos marítimos e familiares relação de implicação, apesar do uso da parataxe e da presença de dissonantes perspectivas.

A voz enunciativa dos poemas de *Cais* anuncia a metáfora da poesia como um barco que por sua própria essência móvel não pode jamais fixar-se. Relativizando história, memória e palavra, Martins assevera que poesia é construção ficcional e todo espaço percorrido é fundamental para aquisição de universalidade e condição ética.

O poema final “Rimbaud na América” descreve tanto o desembarque do poeta que retorna da Abissínia, quanto a inevitável viagem que já se esboça, mal o poeta atraca: “No fundo, o desejo // de estar sempre de partida / como se poesia fosse” (MARTINS, 2002, p.115). Relativismos, imprevistos, sofrimento, recomeços contínuos fazem parte do ofício do poeta. As andanças poéticas possibilitam ver “no céu praias sem fim cobertas de brancas nações alegres. Um grande navio de ouro, acima de mim, agita as bandeiras multicores sob as brisas da manhã. [...]” (RIMBAUD, 1997, p.72). A pluridimensionalidade apresentada por Rimbaud na obra *Une saison en enfer*, de que é testemunho o excerto acima, pode ser associada à metodologia compositiva de Martins que não fixa a voz enunciativa, mas a desloca continuamente revelando que a memória faz-se pela sensação do tempo e do espaço, da distinção entre o antes e o depois, do que está lá, ali e aqui. Cada deslocamento altera o ponto de vista e instaura mudanças.

Memória do passado e visões presentes dinamizam a imaginação criadora e, segundo Ricœur (2007, p.40):

Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta

tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais.

A memória é recurso de ressignificação do passado e o fato de poder apresentar traços de diversa ordem – falsos ou confiáveis testemunhos –, a aproxima da imaginação no que se refere ao caráter pouco veritativo de ambas. A polissemia decorrente deste fator desorganiza os campos semânticos e possibilita que espaços e fatos históricos se inscrevam de diversas maneiras, inclusive que se esboce a hipótese do desembarque de Rimbaud na América.

### **Rimbaud nos dois últimos – derradeiros? – poemas de *Cais***

Os dois poemas finais da obra *Cais* dialogam entre si e presentificam a figura do poeta francês Arthur Rimbaud. Escrever e viajar, ações frequentemente relatadas nas biografias de Rimbaud, recebem nova leitura nos poemas de Martins, remetendo para as questões metalinguísticas. O título do primeiro poema, “Uma temporada no temporal”, faz evidente alusão ao livro *Une saison en enfer* (1873), de Rimbaud:

1. Namorou outras vidas
  2. como se esta não bastasse
  3. e em sua mochila de apetrechos
  4. transportou vários excertos
  5. de outros corpos
  6. reinventados de cor.
  7. No meio da chuvarada
  8. despiu o guarda-chuva e as galochas
  9. – ah, a inutilidade de um livro-caixa das paixões!
  10. como se a vida desse ouvidos
  11. a perdas, enganos...
  12. Viver é amar – entre estranhos.
  13. Por isso, na falta
  14. de eterna tempestade tropical,
  15. foi morar noutros extremos:
  16. areias e rochedos,
  17. clima de Saara-mental.
- (MARTINS, 2002, p.113).

O verbo **namorou** no pretérito perfeito instaura no poema ao menos dois tempos: o da enunciação como lugar de onde parte o relato e o tempo do enunciado em que se encontra o sujeito do verbo namorar, sendo este último pertencente a um tempo passado em relação ao da enunciação. Também a reiteração do pronome outro (versos 1, 5, 15) situa o sujeito de quem se fala fora do âmbito do falante, instaurando dois tempos e dois espaços.

Há, por outro lado, um terceiro tempo-espaço, caracterizado pela metalinguagem, no qual os dois sujeitos podem se encontrar. Este tempo-espaço desdobra-se dos dois primeiros e nele coincidem sujeitos da enunciação e do enunciado, fato constatado no verso 2 pelo uso do pronome demonstrativo **esta**.

Há, portanto, o tempo presente da enunciação (lugar de onde parte a voz narrativa); o tempo passado (habitado pelo **ele** de quem se fala, marcado por namoros, desejos, excertos de alteridade, reinvenções) e um novo tempo presente (possível de ser habitado pelos dois sujeitos, narrador e sujeito **ele**).

O tempo-espaço comum, habitado pelos dois sujeitos, apresenta correspondências com o da criação literária. A vida que não basta, denunciada no verso 2, é comum aos criadores (narrador e ele) e dela é preciso esquivar-se para encontro da poesia que, no caso do sujeito **ele**, parece ocupar espaços extremos, segundo afirmam os versos finais do poema.

Este espaço tenso e dissonante, no texto de Martins, recebe a metáfora do temporal. A temporada no inferno rimbaudiana é deslocada para o espaço da expressão adverbial **no temporal**, fato que se conjuga com o espaço altamente sensível e delirante da obra do poeta francês. O inferno sinestésico – arquitetado por percepções visuais, existenciais, delírios e estímulos de opiômano – é sintetizado por Martins na figura do temporal, fenômeno natural baseado em estados intensos e incontroláveis, propulsores poéticos similares aos experimentados pelo poeta Rimbaud. Os versos 13 a 15 do poema de Martins informam que a ausência de tais impulsos obriga o sujeito a deslocar-se para um novo espaço, coerente com o *páthos* de Rimbaud, fato expresso no termo **extremo** (v.15). Estes versos finais do poema substituem o espaço inicial caracterizado

por semas da fluidez da chuvarada tropical por um outro espaço extremo, arenoso e pétreo, polo oposto porque desértico e desfavorável a subjetivismos.

A descrição dos deslocamentos espaciais do **ele**, sujeito sobre quem se constrói uma narrativa no poema “Uma temporada no temporal”, pode denunciar que a criação poética faz-se por vozes em constante trânsito, a anunciar que a poesia constrói-se na travessia porque é intersticial.

Lugar e tempo intersticiais são sugeridos também no poema “Rimbaud na América” que encerra o livro de Martins. Neste texto, estão explícitas tanto a possível presença do sujeito no espaço americano, quanto o intertexto com o poeta francês Rimbaud que ficara implícito no penúltimo texto poético, acima comentado. Vejamos os versos de “Rimbaud na América”:

1. Joelhos em febre
2. ouro na barriga
  
3. e – quase esquecia –
4. as varizes:
  
5. assim desembarcas
6. encharcado até os ossos
  
7. pelo sal da Abissínia.
8. No fundo, o desejo
  
9. de estar sempre de partida
10. como se poesia fosse
  
11. – horror à terra firme! –
12. a orla
  
13. de um litoral absoluto.
14. Mas há recifes na costa
  
15. e dentes de esqualo
16. no alto-mar.

17. Além do quê,  
18. é impossível prever

19. quando o espírito  
20. – santo

21. ou maligno –  
22. falará.

23. Por isso engole as pedras  
24. que trouxeste no bolso.

25. Aqui terás de recomeçar.  
(MARTINS, 2002, p.115-116).

O poema “Rimbaud na América” apresenta procedimento de rememoração para descrição da condição física de Rimbaud no momento de seu retorno da Abissínia. Os dados biográficos fundamentais, resultado da estada de Rimbaud na África, são sinteticamente apresentados nos versos 1 a 4: febre, varizes e a expectativa de enriquecimento representada pelo “ouro na barriga” (verso 2). Do fundo memorial destaca-se a lembrança destas varizes (verso 4), sinal da instabilidade física do viajante, reforçado pelo adjetivo **encharcado** (verso 6) que, em sentido figurado, tem acepção de embriagado.

Nos versos de Martins, a condição do sujeito Rimbaud invade, por analogia, o campo metalinguístico, fato expresso nos versos 8 a 12. O *enjambement* do verso 8 deixa suspenso o desejo que se revela no dístico seguinte, por meio da comparação com a poesia. Sujeito e poesia desejam estados de travessia, transpor espaços fixos e condições estáveis. Tal afirmação elege o espaço marítimo como ideal porque marcado por relativismos e propenso a intempéries espaço-temporais.

Após a identificação Rimbaud-poesia, o verso 14 introduz dois espaços – a costa marítima, caracterizada por arrecifes e o alto-mar, em que se encontram dentes de esqualo. Esta decomposição espacial oferece ao sujeito condição intersticial e, nos

versos 17 a 22, afirma que qualquer projeção para fora destes dois espaços é imprevisível. Ainda nestes versos, encontramos o diálogo entre duas artes poéticas, a de Rimbaud e a de Martins. Sabido é que o poeta Rimbaud procurou espaços imateriais e místicos favorecedores da composição poética. Martins, entretanto, não cria enunciadores à mercê de “espírito / – santo / ou maligno” (MARTINS, 2002, p.116). E por isso, no dístico formado pelos versos 23 e 24, aconselha Rimbaud: “Por isso engole as pedras / que trouxeste no bolso.” (MARTINS, 2002, p.116). Os espaços poéticos de Martins são da ordem da materialidade e da concreção presente em pedras, arrecifes e dentes. Este espaço sólido e denso é presente, está no aqui da enunciação e se impõe diverso das regiões e tempos afastados e habitados por vias alucinatórias. No embate entre dois espaços – o Saara mental e a América onde o recomeço é inevitável – Martins adota o segundo e na estrofe de único verso que finaliza o poema “Rimbaud na América” sintetiza a indubitável exigência de cíclicos começos. O Saara mental é árido e infértil, lugar impróprio à poesia que deseja Martins. O mar, ao contrário, fertiliza o poema com suas perspectivas amplas e possibilidades metonímicas. O mar ensina a fazer poesia porque oferece plurais possibilidades de olhar.

A leitura da obra *Cais* revela que Martins constrói um fundo memorial baseado na história passada da cidade litorânea, destaca formas e traços da paisagem atual e dá densidade singular a cada elemento paisagístico, pois nada se repete da mesma forma, nem de um mesmo ponto de vista: “À memória que repete opõe-se a memória que imagina: Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar.” (RICŒUR, 2007, p.44).

Ação e representação fazem de *Cais* um possível retrato do presente e do ausente. *Cais* ressignifica a história por meio da memória e da recriação topográfica litorânea. Entre história, linguagem, imaginação e memória há o reencontro da poesia.

### **Considerações finais**

Mais que versificador, Martins é poeta da imagem. Cortes e distensões retiram dos versos sua possibilidade autônoma e o poema só adquire completude por meio das sequências de imagens reunidas na obra toda.

Os poemas comentados alternam metalinguagem, descrições e argumentações baseadas em descontinuidades sintáticas, pontuações reveladoras de que cada texto poético faz-se como debuxo de um processo compositivo. Esta estética em processo explicita percalços e espaços propícios ou não ao fazer poético. As potencialidades espaciais são descritas verso a verso e o espaço poético amplia-se até englobar memória histórica e literária.

O espaço marítimo é redimensionado na poesia de Martins porque excessivo. Sua poesia pede controle e delimitação. Ao revelar a dissonância entre o visto e o inscrito, Martins assume sua preocupação com a poesia enquanto transfiguração histórica, social e também de linguagens. A narratividade presente na obra *Cais* é recurso de ressignificação destas histórias e espaços passados e presentes. A opção por imagens densas para a construção de uma paisagem tanto lírica quanto expressivamente paratática e contida, encontra correspondência na outra semiose da obra, as xilogravuras. A mobilidade do olhar dos enunciadores projeta-se na poesia do poema e na opção pelas semioses literária e plástica.

A adesão ao plural, aos deslocamentos físicos para construções de pontos de vista únicos e inusitados dá à poesia de Martins aberturas e liberdades compositivas que, ao atingirem o plano metalinguístico e intertextual permitem a desconstrução e a compreensão de alteridades, como a de Rimbaud. Entretanto, o último poema impõe limites. As visadas enunciativas podem captar espaços costeiros, longínquos como o de alto-mar, históricos como o da fala de Cunhambebe e do monólogo de Hans Staden, literários como o da presença de Rimbaud, mas não devem aventurar-se em espaços sobrenaturais que deixariam a voz enunciativa a serviço da vontade de outros, fragilizando sua reflexão criadora.

*Cais* caracteriza-se por textos altamente metalinguísticos narrados por vozes preocupadas com o ato compositivo. É possível afirmar que a poesia de Martins não é objeto, mas sujeito que o enunciador deseja e espera tornar objetual ao percorrê-la e

observá-la de ângulos diversos e tridimensionais. O enunciador não se predispõe a recebê-la de modo passivo, mas afirma que o poema é espaço de discussão dos limites e obstáculos ao fazer, de descoberta de novas frestas por onde olhar. Esta parece ser atitude recorrente na poesia brasileira contemporânea que, mediante tradições literárias plurais e complexas, adota múltiplas perspectivas de diversificação do olhar e das possibilidades criativas.

#### REFERÊNCIAS

MARTINS, A. **Cais**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

RICŒUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

RIMBAUD, J.-A. **Uma temporada no inferno**. Tradução Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1997.

Artigo recebido em 31/07/2010

Aceito para publicação em 30/10/2010