



## Oswaldo Martins: o vazio positivo

Luiz Costa Lima\*

A leitura que segue era passível de cumprir duas diversas trajetórias: (a) a partir de uma visão conjunta, processar sua síntese; (b) analisar livro por livro do autor, com atenção para os poemas mais salientes. A primeira teria a vantagem de concentrar-se em um texto curto, sem perda de qualidade. Preferi, entretanto, a segunda para que assim fosse dado espaço a apreciações mais circunstanciadas. O tamanho maior ou menor de cada texto apenas é consequente da disposição em que me encontrava.

Oswaldo Martins estreia em livro com *Desestudos*, em 2000. Seu primeiro livro é mais surpreendente do que costumam ser as estreias porque dá a aparência de não querer ser. Tenha-se “I” por protótipo:

água, clara  
sem nada  
dizer  
sofrer  
ou jubilar

(p. 68)

\* Professor titular de Literatura Comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e professor emérito da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

A negação dos verbos os exclui da água, ademais clara.  
A transparência estaria então alcançada? Pensado em termos  
de espessura, o transparente se nega a si mesmo. Se não é  
assim, qual sua função? Três exemplos nos servem de guia:

**1**

A areia ventava ausência  
um grito verde

do cabelo  
fugiam flautas

mãos anoiteciam  
nos regaços

(p. 13)

**3**

dançarinas  
de seu topo  
surpreendem a manhã

depois caem

e nesta forma  
quebrada

coreografam  
toda sorte de senões

(p. 51)

**maxixe**

chapéu palheta  
 conversa pouca – um leve  
 aceno – e já  
 outra

(p. 33)

Em “1”, a combinação dos nomes é mínima e emparelhada; os membros do dístico estão próximos entre si, sem que se precipitem em redundância. A combinação proposital proporciona um encontro e um vazio particulares. A parte de vazio permitirá sua construção – o vento acerca a areia do matagal. O segundo dístico tem outro perfil, a que seus termos aproximam sem alcançar alguma culminância – a lisura do cabelo se encaminha para o formato sonoro das flautas. A mesma suavidade modela mãos e regaços no anoitecer.

Em “3”, a coreografia ocupa duas cenas. A primeira é ocupada pela ascensão e queda das dançarinas. A surpresa da invenção concentra-se nos dois versos finais. Sua novidade decorre de que abre, como se de repente, o que não se espera. A surpresa, ainda que mínima, provoca o que Chklóvski chamava de estranhamento. Como ainda estamos no começo da apreciação, é possível que a surpresa não convoque a atenção necessária. Ainda nos preliminares da reflexão, o quarteto “maxixe” é de caracterização mais simples. Para a página escrita transpõe-se uma cena de subúrbio carioca. Não se cogita regionalizar ou exacerbar nas tintas. A formulação é bastante rápida e precisa; são mínimos a conversa rápida e o aceno, a que logo se engata outra conversa, sem o gasto de gestos ou palavras. Entender-se a perduração do subúrbio será decisivo para perceber-se

a outra volta, esta agora poética. Apenas ainda se reitere que *Deses-tudos* é um livro de preparo e não equivalente ao hino à bossa nova entoado por Antônio Carlos Jobim em “Desafinado”. Em vez de dissonância, será preferível dizer-se aqui termos um apagamento. De quê? Do vazio que não se apressa a ceder espaço. A forma então se constitui em traço mínimo, que antes de sua configuração seria confundida com o vazio integral. Atente-se para o que se tem fixado desde a figura homérica:

## 3

a surgida  
Ítaca sopra  
sombrias

sobre o marulho  
das voragens

(p. 43)

A cidade antiga só consta de sombras e voragens.

De 2002 é *minimalhas do alheio*. Dois anos eram passados desde que se iniciou a formulação do vazio. Dissemos que ele tinha por precisa funcionalidade desfazer a linguagem congestionada. Indiretamente, portanto, servir à *poiesis*. Essa via oblíqua será então capaz de provocar mentes mais sutis, que não pretenderão que o tematizado tivesse um propósito poético. Demonstra-o agressivamente um dos primeiros poemas do novo livro:

os corpos fedem a merda  
sente-se e não se sente o cheiro  
da merda

apenas um desejo alucinado  
por compreender como  
a beleza

pode não feder e feder  
e ao mesmo tempo

alumbrar

(p. 16)

Vista em seu ponto extremo, a afirmação do vazio depara-se com outro impulsionador: a recusa do ornamental. O belo enquanto experiência de equilíbrio aproxima-se perigosamente do ornamental. O que fede, o que provoca asco e se isenta do belo corre o risco contrário de ser recusado *a priori*. Conquanto a prática de cheirar bem seja tão socializada que não se possa conceber seu cancelamento, parece notório de onde surge a contramão. A afirmação da merda é consequente. Veremos adiante seu desdobramento. É provável que o leitor não o acate. Mas ao menos aceitará que tinha por função recusar o edulcorado. O autor não se contenta em recusá-lo, pois procura massacrar o adocicado. O poema transcrito vai além. Não se trata tão só de evitar a ostentação, mas de exibir o recalçado – nossa repugnância o realça. Que outra fala se exhibe senão a identificada com a grosseria, expressa de tal modo que ninguém deixará de reconhecê-la? Por isso, em vez do louvor à beleza, é ressaltado o que dela se omite, o que lemos como o que a desfalca. Se o leitor, contudo, achar que a provação é excessiva, tem a solução fácil de virar a página. E algo surpreendente sucederá:

## 3

com uma imagem  
de exagero

o cinema realiza  
o silêncio

(p. 17)

A mera mudança de direção dos olhos transforma a visão. Não se trata apenas de uma *imago* preciosa. “3” realiza a precipitação formal que atrás anunciávamos. Reitero o que dizia. Os dois primeiros versos presentificam uma primeira cena – o exagero que neles se deposita. A passagem para os dois últimos bate a porta; falam de outra coisa, que, entretanto, não é outra. Ou seja, algo que, estando na imagem, a compõe como pluralidade – o cinema, que prepara a outra cena: “o silêncio”. “O cinema realiza / o silêncio” não porque permaneça mudo senão porque a escuridão em que opera cala as vozes e seu próprio tumulto mergulha no silêncio.

Insisto na explicação por outro exemplo:

filmar  
vozes

película

a música  
intransitiva

(p. 22)

Também duas cenas se apresentam. A cena que sacode a primeira restringe-se a declarar intransitiva “a música”. A força do recurso formal está em provocar contraste. À diferença do caso anterior, não há alguma violência sobre os hábitos linguísticos do leitor, que, se perceber o contraste, se habilitará a captá-lo. Só que ambos são mecanismos de precisão, cujo funcionamento é aperfeiçoado caso a caso. Destaco o que parece particularmente exitoso:

um registro

de vozes

enevoa

o espaço

entre o rosto

e o toco do cigarro

(p. 36)

Os quatro primeiros versos falam do distúrbio de vozes assemelhadas a nuvens, que se acumulam e dispersam; são números despersonalizados. Os dois derradeiros transtornam o espaço por substituir o largo e impessoal pela dispersão mínima “entre o rosto e o toco do cigarro”. Há por certo a exploração do contraste, que não se confunde com a contraposição de cenas há pouco notada. A exploração do contraste é um meio de cumprimento do avesso da ausência, equivalente à espera ante certo termo ou torneio. Suponho que a diferença entre os dois recursos está na incisividade da contraposição de cenas, decorrência por sua vez de realizar-se por um só gesto articulado – “silêncio”, “intransitiva”, nos dois últimos exemplos.

Já a tópica evangélica receberá um tom jocoso, mais evidente em livros posteriores:

cântico dos cânticos

pan

entre a relva  
e o jardim

das oliveiras

hei  
de coroar-te

os pentelhos

(p. 57)

O tom excelso do Jardim das Oliveiras é tripudiado pelo encaminhamento dos versos e, sobretudo, pelo final. Este provoca um desvio que, retrospectivamente, se mostra na própria abertura. A totalidade referida em “pan” e apontando para “entre a relva / e o jardim” figura uma sensualidade ofensiva; ela é tanto mais agressiva porque bruta sensualidade. Em troca, o poema seguinte é passível de ser recebido como uma peça ingênua, se não fosse evidente seu teor dúbio ou mascarado:

dublar  
palavras



com a língua  
cumprir

ao sabor  
do dia

as rosas  
já colhidas

(p. 59)

Ambos os sentidos, o ingênuo e o maldoso, são concedidos, com a condição de que não se desfaça da mínima nesga lírica. Que se busca no reino das palavras senão o processo do que se esvai e rebenta de sentido? Ao dizê-lo, entretanto, não se costuma notar que a inflexão poética realiza a mesma deriva pelo avesso. Sabem-no as palavras por ignorá-lo:

se queres vinho  
bebe e celebra  
para saber o que as palavras dizem  
e ignorá-las

(p. 77)

Haverá por certo diversos modos de sabê-las. Na poética de que tratamos, não o reconhecer além de certa medida será manchá-las com o *flatus vocis*. Vejamos por fim uma peça singular. Seus componentes são poucos, conquanto deem a impressão de muitos:

ara

grotesca  
em cova

rala

a overdose  
do nada

(p. 88)

Os verbos implicam ações negativas. “Ara” traz essa carga, ou por contaminação fonética com “grotesca / em cova”, ou porque sua acepção positiva é deformada pelos constituintes da segunda estrofe. Uma e outra explicação não alteram a correspondência entre os versos 2 e 5 e 3 e 6, respectivamente. Avulta outra vez o entrechoque das cenas. “A overdose do nada” é um nada reduplicado. Ao nada que seria liso acrescenta-se o prazer mortal do artifício. Ainda que “rasa”, a cova conduz ao nada e a intensidade dobra a carga semântica.

Como em todo poema realizado, a tendência de cada peça é estocar o que nele se pense. A simples escuta do que se leia implica qualidade não só sensível.

Na escolha do poema seguinte, a solidão reúne-se à velhice, nudez e cama sentem-se juntas e dão-se as mãos:

a velha  
desnuda

senta-se  
na cama

um colar  
de rugas

purpurina  
o abandono

(p. 108)

O quadro então se modifica; assume cor e solidão. Sem que seja por ironia, “o abandono” é o companheiro da desnuda. Já em “pietà”, a cena seria de plena presença se não recebesse uma aragem lírica. Terna que seja, ela tem a dureza e o frio com que o mármore modifica o horizonte do ventre. E a ternura que se descobria na jovem putinha pobre cede aos versos finais:

a jovem putinha  
tem no ventre  
uma tatuagem

nela uma mãe  
marmórea  
embala

uma criança morta

(p. 121)

Sem que haja arbitrariedade na afirmação, *minimalhas do alheio* é um livro conclusivo.

Por isso mesmo não entendo a razão da descontinuidade qualitativa de *Lucidez do oco* (2004). Ouso pensar que “Espelho” é uma das poucas peças que se destaca:

o ausente  
pensar

do ingente  
caos

(p. 43)

Em sua concisão, os quatro versos são o oposto de um espetáculo feérico. A primeira estrofe é o reverso da segunda, determinadas por “ausente” e “ingente”, “pensar” e “caos”. Se não me engano, entra no mesmo rol qualificado o por título “dentre as mil utilidades do algodão”, em que a ironia escolhe a própria morte:

a avidez  
com que cerram

a boca  
as narinas  
as orelhas

a rigidez  
e o olhar

da quietude

(p. 45)

Suponho que uma explicação para a descontinuidade seja fornecida por “os vazios”:

o tempo entre o clarão  
e o rosto

nos negativos

tudo é montagem  
e farsa

(p. 92)

Se minha explicação for plausível, ela estará na insuficiência da formulação. Explico-me: considera-se que o poema tem um papel saliente entre as peças que formam o livro; e que esse papel não chega a ser bem desempenhado porque se atribuem “os vazios” à matéria dotada de outra propriedade: a de estar em “negativos”, que provoca “montagem [...] / e farsa”. Procurando maior precisão: seria necessário que “nos negativos” estivessem os vazios “entre o clarão / e o rosto”. E aqui haveria de se distinguir entre uma lógica dissertativa e a lógica da descoberta. Ora, afirmar que “nos negativos” só há “montagem / e farsa” impede que vejamos neles algo da lógica da descoberta. Por isso, a menos que todo o raciocínio persista em erro, o autor foi traído por uma folga que o prejudicou.

Em *Cosmologia do impreciso* (2008), o papel do vazio na poética estudada se desdobra pela presença da versificação regular, que chega até à disposição do soneto. O que sucedera na maturidade do modernismo nacional e fora reiterado em Augusto e Haroldo de Campos e agora também em Oswaldo Martins mostra que a rebelião contra as formas metrificadas deveria diminuir seu impacto. Ou seja, ela era justa desde que não estabelecesse a anarquia como método. “Prelúdio”, peça de abertura do *Cosmologia*, é uma boa retificação contra o anarquismo. Introduzir-se uma retificação métrica não teria de se contrapor ao que o poeta já alcançara: a problemática do vazio. Vejamos o que resulta da combinação da métrica com a temática.

Em versos de dez sílabas, um rio de palavras cobre as ruas e as estações. Do primeiro quarteto ao segundo terceto, o extenso se converte em intenso, e o Mozart rudimentar se transforma em “cru receio” e presença de “um saxofone”. A ambiência do soneto nada tem de nobre. Coerentes com o rudimentar, os “noturnos” têm sua dignidade corrompida, as palavras se escondem em multidão e encontram “o silêncio do íntimo”, que “estertora” em “um saxofone”, mantendo-se o mesmo ritmo irregular. A proximidade dentre as partes permanece entre “a cheia” e o que não se completa. “Entre o amor e a rua”, a armação da cena não pretende mais do que o imperfeito e inacabado. A métrica não finge nobreza senão que estadeia uma estação de metrô. A tematização do vazio se faz por relação à problemática do vulgar. Por isso o verso final acrescenta que “o saxofone [...] ronca, nas litanias”, sem qualquer fervor. Em vez de celebração do amor, o soneto se concentra no desperdício. É saliente que a reiteração do vazio se faça por sua face crítica. Ou seja, ele é destacado por uma situação que impede o destaque de sentimentos. O vulgar é propositalmente acentuado.

Destaca-se a seguir “I”:

as palavras celebram e giram  
na alquimia do amor

os passos inserem-se na cidade  
há ventos e arabescos  
vãos descalços de paisagem  
rasgo de veias abertas

a partícula da palavra gira  
onde os corpos deixam espaço

(p. 17)

Os versos iniciais falam de uma alquimia que não se cumprirá. Girar a palavra onde haja espaço significa que ela ocupa a vez que ocuparia se estivesse em seu lugar próprio. Algo, pois, semelhante ao que sucedera na peça antes analisada.

A problemática do vazio assume outro perfil em “7”:

ventos desfizeram nossos cabelos  
com eles voaram partículas nuas  
pela cidade ventos eram ruas  
de túrgido movimento e desvelo

ventos ainda um aturdido instante  
em que ventos além dos ventos ventam  
a mísera palavra deste invento  
posta em amor em voz de ventania

que de buscar tais ventos acende-nos  
turbilhões de ventos outros o vórtice  
onde o vento não é senão o vazio

o vento não estancado em silêncio  
revolve os pelos acicata os pomos  
faz funcionar as forças de seus códices

(p. 23)

A referência inicial a “nossos cabelos” deixa de ser genérica, porquanto “a palavra” “posta em amor” remete ao outro da criatura

feminina. Importa localizá-la para entender-se a intensidade eólica que atravessa o soneto. O vento desfaz o cabelo e outras levas o reforçam porque “a palavra”, embora “mísera”, tem a função de impulso e acicate. Porquanto “não estancado em silêncio”, o vento mobiliza o vazio e estimula “as forças de seu código”. Desconheço outro poeta que faça uso tão extenso e com tamanha variedade do vazio. A visão crítica que ocorre em “pedagogia dos imbecis” dela, no entanto, independe:

as crianças brincam  
de teatrinho

encenam para as mães  
que aplaudem

futuras  
donas de casa

(p. 32)

A infalível escola com que a humanidade se adapta à mediocridade não poupa a infância – adiante disporá de formas mais elaboradas. No autor, por contraste, ela remete à lição antropológica de Oswald de Andrade. Destaque-se “a mendiga de cristo”:

uma madalena com os seus vícios  
sem pregas e agradecimentos uma  
a nos pedir mais e mais ressuma  
o gozo que dos pés até o fictício

céu das bocas grita por nomes crus  
uma, ofegante de prazer nos corpos



túrgidos, a que se deitasse nua  
sobre o deserto e – cega de calor –

mais nas coxas firmes na racha a sede  
de eternidade rogasse, a que contra  
a morte se insurgisse, a que seus pares  
com as pernas abertas para o flerte  
convocasse à comunhão dos bares  
e, como sempre, estivesse pronta

(p. 37)

A dessacralização é engenhosa. Madalena é invocada na maturidade de seu corpo, com seus vícios e sem pregas. Não há preparação para uma cena lúbrica senão que o soneto lateja de criticidade por trazer nas coxas firmes, mais precisamente em sua “racha”, “a sede / de eternidade”, invocada contra a morte. O poema se mobiliza para tornar a gritar como Oswald e seu manifesto antropofágico em favor da subversão das forças eróticas, contra uma religião tornada insossa.

A reafirmação do vazio recebe outro parâmetro em “7”:

peixes são  
mesmo quando

peixes  
deixam de ser

e se tornam  
vestígio

do ser

(p. 53)

A forma se condensa ainda que não haja mais materialidade. O “vestígio / do ser” afirma a forma enquanto mínima. O quê dito dos peixes valeria para o que fosse desde que vestígio restasse. No pequeno poema, o autor não resalta uma posição crítica ou a acolhida do amor; tampouco o tupinambá feroz que Oswald cantara, mas sim uma questão especulativa: como dizer que algo é se apenas há vestígio de ser? A reflexão se processaria de maneira mais tranquila se o termo “peixes” fosse mobilizado na acepção cristã. É evidente não ser o caso. Uma breve sombra ontológica foi mantida, em prol da força da forma. Ser ela retirada, deixaria o puro vazio. A indagação ontológica é sua derradeira condição. É bem nessa acepção que “9” tratará da necessidade da teoria:

azul

o absinto

toda geometria requer

em sua execução

uma teoria

para os lampejos

do alabastro

(p. 55)

A teoria não é entendida como explicação dispensável e ociosa, mas sim é o alcance extremo da forma. É possível pensá-la como o oposto do “vestígio do ser”. A forma, enquanto teoria, ao exceder o alabastro, fulgura em seus lampejos. A teoria não replica o que é senão que o amplia. Os poemas mínimos teriam motivo para se prolongar.

Já em “3”, da série de “Cavaquinhos”, a extensão evocada torna-se outra:

um deus

estanca

a alvorada

a ronqueira da voz

autoriza

cachaça e cigarro

(p. 79)

Duas desproporções opostas se aproximam. A primeira apresenta “um deus”, que, em seu imenso poder, “estanca / a alvorada”. O agente da segunda é o mais ínfimo, sua voz rouca quase toca em sua falência – “cachaça e cigarro” nele trabalham.

Surpreendem-me positivamente os instantâneos que o autor incorpora. Os exemplos há pouco abordados ainda são pouco ousados ante:

na beira da buceta

o vale

na beira da buceta

o lábio

na beira da buceta  
o paraíso

dos homens

(p. 81)

O baixo calão enfrenta o que o próprio Oswald não fizera. Não se trata de mera coragem verbal. O termo vulgar explicita o mundo baixo ascender com a referida frequência das alusões ao samba, a mulatas, ao canto e ao violão. As alusões fazem parte de uma política cultural não porque impliquem desprezo pelo alto senão porque mais apropriado ao autêntico, fecundo e nada ornamental. Daí nada impedir que o mundo de Safo nele se introduza:

nos subúrbios  
do amor

a lua de safo  
a noite alta

tudo o que há  
e mais

me ilumina

(p. 83)

A precisão alcançada exige um mínimo espaço. Quando o tematizado é o espaço suburbano, não se afirma o puro e refinado; antes a esbórnica, o sujo, o mesclado, assim como, no plano da religião, não a catarse, o sublime e espiritual, mas sim a carne, que excede ao nos

referirmos a eros: “nossos artistas não estivessem encadeados e nossos poetas contidos pelas palavras pavorosas de sacrilégio e de profanação”

um josé,  
puto com a maria,

como os homens  
mostraria o langor  
as brechas

que a língua dos deuses  
desconhece

(p. 117)

*Cosmologia do impreciso* é um livro experimental de qualidade. É de 2011 o *Língua nua*. Seu poema de abertura implica um estado comum à mulher e ao homem:

exilada  
de meus desejos

crio em mim  
homens calcinados

para lembrá-los  
da paixão

que nos invejam  
os deuses

(p. 15)

A particularidade se encerra no primeiro verso. Como o próprio poema não especifica a razão da falta – “exilada” –, tenho de me contentar com sua consequência – “crio em mim / homens calcinados”. Seria arbitrário conceber-se que o qualificativo pareça bastante. Parece absurdo pensar que o exílio e sua contraparte, o calcinamento masculino, se estabeleçam na alternativa de cheio e vazio. A ousadia não seria dedilhada se não acrescentássemos: a inveja sentida pelos deuses contrasta com o desejo humano. Mas como calcularíamos sua inveja? Indubitável é apenas o desejo como sensação de falta, donde deriva a inveja do apenas humano. Ou seja, a abertura da peça aponta para a incompletude do desejo, o que a ele advém não o completa porque antes conduz ao tédio. No entanto, a condição de incompletude é básica porque sem ela a palavra não atua sobre o corpo. A leitura proposta será prejudicada se o primeiro verso contiver um sentido que me escapa. Com ele, também me foge a significação de todo o livro. A surpresa agora se torna negativa.

Em 2015, com *Manto*, o autor procura emprestar à insanidade de Artur Bispo do Rosário “uma operação da razão, numa coordenação que verifica o mundo de fora dele”, em palavras do próprio Oswaldo Martins (comunicação privada). Lamento não ter sabido apreciá-la, como tampouco *Lapa* (2014).<sup>1</sup>

O livro mais recente do autor, *Paixão* (2018), abre com a paródia de um canto religioso:

### **Ascendimento**

o cadáver esquisito  
com suas chagas

<sup>1</sup> Agradeço ao autor, que me esclarece *Lapa* haver sido o primeiro livro que escreveu.

com seus pregos  
subiu aos céus nu  
balangando as partes

o cadáver esquisito  
sangue que não se vê  
tira os pés da lama  
que atira em bolotas  
sobre a plateia abestada

o cadáver esquisito  
o cínico equilibrista  
mestre do ilusionismo  
dança o requebradinho  
diz adeus e vai simhora

(p. 13)

A ascensão se cumpre de maneira aleatória: a carne e o líquido que dela escorre são o início da dessacralização. A linguagem rude combina lama e gesticulação de programa de auditório. O mesmo clima de deboche e chanchada permanece em “Sepulcro”. Ele não é de deus-homem, mas “deste deus-verme”. O sepulcro remete ao plano humano da vida banal. Em “Sopro”, estamos no ponto de partida:

a estes que ao longo do esquerdo  
a estes que ao longo do direito  
trocam com olhares submissos  
o olho vazio já não pode

mandá-los à meada da merda  
ao pavor de hyeronimus bosch

(p. 11)

O ponto originador não é o do “olho vazio” da representação de arte porque este não tem o poder de “mandá-los à meada da merda”. A arte é recordada não por sua força estética, mas pela capacidade de evocar o pavor de Bosch.

As peças evocadas definem o contexto de um mundo desgovernado pela ausência de deus. Nele, como se diz em “Masô”, “a carne se desfaz ante / o látego”; o gozo e o látego se interpenetram.

Tento entender o que poderia significar a imensa paródia de uma simbologia secular. Teria sentido a repulsa que a envolve? O clima religioso está hoje tão arrefecido que parece estranho o ânimo em provocá-lo. Por isso parece relevante acentuar o paralelismo com programas de auditório, que extravasaram da rádio para a TV. Não se trataria de sarcasmo reservado a uma linguagem enquanto religiosa, mas sim àquela ostentosa e bastante estragada que domina os lares das diversas classes sociais e provoca uma desestruturação social cujas consequências são imprevisíveis. Considero então que o rancor contra os preceitos religiosos se dirige sobretudo aos efeitos midiáticos. Dentro destes, é possível focar-se uma segunda frente. Em um país de tão profundo desequilíbrio como o nosso, o cristianismo oficial vem sendo substituído por ministros e pastores sem outro interesse senão amealhar os dízimos recebidos dos fiéis. A combinação do midiático com a atuação das novas igrejas já apresenta resulta-



dos catastróficos. É o que nos dizem os resultados das eleições de 2018.

Por estranho que pareça a mim mesmo, é esta funcionalidade que destaco em *Paixão*.

## Referências

- MARTINS, Oswaldo. *Desestudos*. [2000]. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Minimalhas do alheio*. [2002]. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Lucidez do oco*. [2004]. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Cosmologia do impreciso*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Língua nua*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Lapa*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Manto*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Paixão*. Rio de Janeiro: TextoTerritório, 2018.

## Resumo

Na poesia de Oswaldo Martins, a afirmação do vazio não se confunde com a transparência negativa do vazio pleno, anterior à configuração da forma, mas declara a incompletude do que passa a existir na espessura da escrita que o formula. Desfazendo a linguagem congestionada em favor da invenção poética, a formulação positiva do vazio é impulsionada, ademais, pela recusa do ornamental. Na medida em que a palavra edulcorada cede espaço ao que provoca asco e arrisca ser rejeitada pelo leitor, a precipitação formal do recalcado, realçada pela repugnância que provoca a tematização da merda, e a criticidade que lateja na subversão do erótico presentificam a agressividade do que é omitido pelo louvor da beleza e pela nobilitação métrica da temática amorosa. Prova da força alcançada pelo recurso formal do autor, a exploração de contrastes não se restringe à violação dos hábitos linguísticos do leitor, senão que funciona como mecanismo de precisão, aperfeiçoado de poema em poema, para cumprir o avesso da ausência, que não suscita a espera por seu preenchimento. É o que explica a surpresa produzida diante de certos poemas em que, apesar de mínimos, seus componentes dão a impressão de serem muitos.

**Palavras-chave: poesia brasileira contemporânea; experimentação; criticidade; Oswaldo Martins.**

## Abstract

In Oswaldo Martins' poetry, the affirmation of the emptiness does not equate with the negative transparency of the full emptiness, prior to the configuration of the form, but states the incompleteness of what comes into being in the thickness of the writing that formulates it. Breaking with the congested language in favor of poetic invention, the positive formulation of the emptiness is furthermore driven by the refusal of the ornament. Since edulcoration is replaced by disgust, risking the rejection by readers, the formal outburst of repressed potentially repulsive contents and the criticism derived from the subversion of the

erotic unleash what the cult of beauty and the ennobling treatment of the love theme strive to restrain and hide. The strength achieved by the author's formal resource is proven by the exploration of contrasts, which is not restricted to the violation of the reader's linguistic habits but works as a mechanism of precision, improved from poem to poem, to accomplish the reverse of absence, which does not expect fulfilment. This explains the surprise produced by certain poems in which the components, though minimal, give the impression of being many.

**Keywords: contemporary Brazilian poetry; experimentation; criticism; Oswaldo Martins.**