

crises, desejos e formas:

as faces da resistência na poesia de max martins

Crises, desires and forms: the faces of resistance in the poetry of Max Martins

*Elizier Jr. Araujo dos Santos**
*Mayara Ribeiro Guimarães***

Resumo

É possível considerar a poesia como um ato político de resistência? Seria a poesia, ela própria, um canal de imanente insubordinação? Tais questões nos levam a pensar, neste artigo, em um dos aspectos fulcrais da poesia de Max Martins: a abertura para uma postura crítica do poético. Assim, busca-se refletir sobre certo predicado de resistência que habita o pensamento do poeta paraense, nas faces constituintes de uma transgressão particular vinculada às acepções de metalinguagem, erotismo, visualidade e mística que encontramos em sua poesia. Neste percurso interpretativo, apoiamos-nos nos textos de Bosi (1977), Nunes (1992), Siscar (2010) e Barthes (2013), a fim de trazer à luz as crises, os desejos e as formas

* Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, Belém, Pará. E-mail: eliziersantos8@gmail.com.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, Belém, Pará, e doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. E-mail: mayribeiro@uol.com.br. Artigo recebido em 11/02/2018 e aceito para publicação em 11/07/2018.

que conduziram Max Martins, da modernidade ao pensamento contemporâneo, às potências dos atravessamentos poéticos.

Palavras-chave

Max Martins; Resistência; Poesia Brasileira Contemporânea

Abstract

Can poetry, by definition, be thought of as a political act of resistance? Was poetry, itself, a channel of immanent insubordination? These questions lead us to the consideration of one of the main aspects of Max Martins's poetry: the opening of poetry to a critical position of the poetic thought. Thus, the present essay aims to reflect on a certain predicate of resistance that inhabits Max Martin's poetic intellect, in the constituent facets of a particular kind of transgression connected to the notions of metalanguage, eroticism, visuality and mystic, found in his poetry. path, In order to bring light to the crises, desires and forms that helped build the poetic power of Max Martins, from modernity to contemporary thought the critical texts by Bosi (1977), Nunes (1992), Siscar (2010) and Barthes (2013), are used to support the considerations proposed in this article.

Keywords

Max Martins; Resistance; Contemporary Brazilian Poetry

Morte ao Imperialismo

"MORRA A ACADEMIA!", grita Max Martins, aproximadamente no início da década de 40, em uma sessão solene da Academia de que fazia parte (e a única

que fizera), reconhecida como Academia dos Novos. O grito, à la Graça Aranha², soou como símbolo de insurgência à institucionalização literária paraense que, até então, vivia sob os preceitos do Romantismo e do Parnasianismo. Ainda não se ouvia falar em Modernismo e toda sua experimentação, tampouco em vanguardas europeias, apesar de o poeta ter sido contemporâneo do começo de muitas delas.

Após esse grito de independência, Max Martins foi sentar-se no banco público em frente à Associação, cuja sede localizava-se na casa de Benedito Nunes (membro ativo da Academia²), o qual declara, em texto³ seminal sobre a vida-obra do poeta-amigo, que esta atitude revelou sua antecipação ao processo de conversão estética. A transição só viria no ano de 1945, em ocasião posterior à morte de Mário de Andrade, quando se tem notícia do Modernismo e de nomes como Drummond, Oswald de Andrade e Murilo Mendes, poetas que ganhariam morada na estante de leituras de Max, e que já apareciam entre os poemas de sua obra de estreia, *O Estranho* (1952).

As *fôrmas fixas* (como gostava de dizer Max), as rimas-medidas, a inflexibilidade da arte pela arte e o culto à métrica nunca trouxeram real fruição ao poeta que, a partir da vivência cultural pós-Segunda Guerra Mundial, encontrou novas aberturas aos seus prazeres líricos. Isso porque o cenário da poesia paraense mostrava-se outro: era tempo de transformação e diálogo, que viriam com as revistas e os suplementos literários – entre eles o *Suplemento Arte Literatura* (1946-1951) do jornal *A Folha do Norte*, criado e dirigido por Haroldo Maranhão. Desta efervescência, em 1946, à luz de Francisco Paulo Mendes, a Academia dos Novos passaria a ser chamada de Grupo dos Novos, ganhando novos membros, entre eles: Cauby Cruz, Floriano Jaime, Mário Faustino, Paulo Plínio Abreu e Ruy Barata.

As revistas e os suplementos tornaram-se o ímpeto que faltava para pluralizar a produção local (em diálogo com

a nacional), unindo poesia, pensamento crítico e uma dinâmica cultural que fortaleceu os laços literários deste período pós-Segunda Guerra Mundial. Foram produtivos anos de circulação e convivência intelectual em razão desses projetos voltados a fomentar a criação no Norte do país, robustecendo o espírito criador de escritores como Max Martins, o qual contribuiu muito para a mudança do *status quo* da cena literária de sua época.

Quase três décadas separam a “geração de 45” (como ficou conhecida a geração de intelectuais e poetas do final da primeira metade do século XX) da Semana de Arte Moderna de 1922. Atraso sobrepujado graças ao desejo de renovação e à dinâmica cultural fomentada pelos suplementos⁴ das décadas de 40 a 60, dando o impulso determinante à produção e circulação da literatura paraense. Neste trânsito, Max Martins atravessou a tradição caindo no berço da ruptura (ou: releitura) com o Modernismo: o verso livre, a multiplicidade da linguagem e o despourdo do verbo.

Embora habitasse a “mais moderna concepção e prática da *escritura*”⁵ – o que se deve, também, às obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé que sua geração leu –, Max sempre esteve em curso à escuta de sua voz. Na segunda metade do século XX, teve convivência intelectual com Robert Stock, poeta americano que o apresentou à leitura de Dylan Thomas, e.e. cummings, Henry Miller (romancista que Max se dedicou a ler e reler durante toda sua vida). Neste período, encara outra face de sua dicção, próxima à condução dada ao concretismo, especialmente na presença da poesia de Mário Faustino, que lhe traz corporeidade à palavra, juntamente com a utilização do espaço gráfico na composição do poema, processo criativo já experimentado em sua segunda obra, *Anti-retrato* (1952).

Da modernidade ao pensamento contemporâneo, a obra de Max Martins traz o protagonismo à linguagem, a qual subsiste entre a forma (sem nunca fincar o pé no

rigor da metrficação, como faziam os parnasianos) e a temática (embora, às vezes, ela seja conduzida pelo feitiço da arquitetura visual). O que se precisa ter em vista é que a poesia se faz de sensibilidades, intuições, temas; e, de igual modo, de sonoridades, silêncios, comunicações icônicas.

O emergir do poeta acontecia com seu primogênito *O Estranho*, em direção à publicação de *Anti-retrato*, seguido de *H'era* (1972), *O risco subscrito* (1980), da poesia dialogal de *A fala entre parêntesis*⁶ (1982) e, por fim, *dos testamentos poéticos de 60/35* (1986) e *Colmando a lacuna* (2001). Há, diga-se de passagem, uma “teimosia” por meio da qual Max, o Magister Ludi⁷, reinventou-se em seu percurso. Poeta das muitas vozes e tantos abismos, sua obra pode ser lida a partir da febre que o marcou.

Quanto a esta febre, referimo-nos à experiência de atenção dada à elevação da linguagem que muito se deve à consciência poética de Max. Nesta evidente paixão, aspira-se o jogo de forças contrárias, assumido na trajetória de elementos subjetivos, como sugerem, por exemplo, as imagens insólitas. Nesta exegese, parte-se da leitura de alguns elementos da poesia de Max Martins para colocar em relevo a sua estética enquanto ato político, que traduz a autonomia e o contínuo colapso com as condições do real. Nisto, ressalta-se o valor acerca da obra poética do autor como contingência de uma arte que reage ao submetido pela centralidade do lugar-comum.

Voltamo-nos, portanto, à reflexão sobre certo predicado de resistência que habita a poesia do poeta paraense, na acepção pela qual enxergamos a metalinguagem, o erotismo, a visualidade e a mística como faces constituintes de sua particular transgressão. Assim, não nos referimos à poesia explicitamente de cunho social, mas à própria arte enquanto insubordinação, que se opõe, também, à ordem, ao interdito, buscando

o caminho da errância. O que desperta uma leitura mais descentralizada (sem jamais negar suas fontes) do ambiente de questões próprias às ressignificações da poesia moderna e contemporânea, pois os elementos de tensão da obra de Max promovem a verve crítica no aspecto poético, fazendo com que o percurso em determinada corrente se dê como reivindicação de novos modos e formas.

A autorreferencialidade da linguagem, então, é uma das faces (ao lado da sinuosidade sintático-metafórica, da experimentação visual, do ocultismo marcado e da abertura ao ser) de irrupção da experiência poética de Max Martins. Entretanto, as faces, na complexidade de suas forças intrínsecas e extrínsecas à poesia, podem ser entendidas como crises – a primeira iniciada com *O estranho*, em advento ao Modernismo na capital paraense –, ligadas à constituição de um projeto estético. Não à toa, Nunes (2009) lança leitura acerca da trajetória de Max a partir de suas crises, que, cumpre lembrar, reforçam a concepção de um poeta e sua *écriture* voltada a um “estar” em travessia, a um espaço de devir.

A resistência surge da ideia de uma não-linearidade à conformidade da arte enquadrada em um tempo, propósito ou espaço unos. Trata-se, sobretudo, do alcance múltiplo da literatura, de sua pulsão. Embora o poeta não problematize temas sociais ou milite em função de uma coletividade, está ele, através do manejo com a língua, opondo-se ao poder que rege um determino éthos político, ético e religioso. Em entrevista, Max Martins, atento à percepção do valor de contração da linguagem, reverbera o pensamento que trago como tônica à concepção de poeta e seu “papel” social:

A obrigação do poeta é ser um bom poeta, é escrever um bom poema, e com isso ele está sendo um operário, um guerrilheiro em defesa de sua língua, porque a língua tem necessidade de ser renovada, e a língua só

se renova criativamente. Porque se a língua não se renovar, e essa é uma ideia de Roland Barthes, ela é presa dos poderes econômico, político, religioso. O imperialismo disso começa na linguagem⁸.

O controle começa na linguagem. É reduzindo-a, condenando-a aos limites do usual e restringindo seus significados que a dominação acontece. Max atenta para o quão essencial é renovar a língua como ação de abalo ao imperialismo do *status quo*. Por isso transformar a língua é uma atitude de defesa, independente de estar ou não claramente situada em determinado contexto social. Porque parte-se do pressuposto de que essa potência de renovação traz uma espécie de anúncio da consciência diante do mundo. Mas o que seria um bom poema? Ou um bom poeta? “Bom” pode significar agir, na experiência de contínuos encontros entre palavra, imagem e pensamento, sempre lançando um olhar diferenciado encorajado por uma mudança possível.

Tratamos aqui do poeta que não se intimida com o sistema, pois pensa na atuação da língua, bem como em sua liberdade, da qual advém uma escrita de alusivas impressões. Essa “incumbência” do poeta direciona a entender que a resistência da poesia provém, por definição, dos elos estabelecidos entre os sentidos e a maneira de dizer.

A obrigação social do poeta não é fazer um poema enaltecendo ou criticando ideias políticas ou sociais. Uma vez me perguntaram por que eu não escrevia poemas sobre a Amazônia como natural daqui: respondi que a Amazônia é que de um modo qualquer me escrevia. Essa participação não é do conteúdo do poema, mas de como ele é feito, porque o poema se faz de conteúdo e forma, desse acasalamento, o poema é uma grande cópula entre palavras⁹.

Em “Poesia Resistência”, texto base à reflexão, Alfredo Bosi (1977, p. 143-144) declara que há uma forma de resistência na poesia moderna dirigida à dissolução dos discursos dominantes, manifestando-se em muitas faces, seja pela recuperação de um “sentido comunitário perdido”, de afetos refratados, ou ainda pela crítica da desordem. Uma das estratégias dessa dissolução é a metalinguagem, entendida por Bosi como “momento vivo da consciência” (idem, p. 148), por meio da qual o poeta empenha o combate aos “hábitos mecanizados do pensar e do dizer” (idem). Ainda para o autor, a metalinguagem é um “dos caminhos de resistência mais trilhados”, e carrega “marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana” (ibidem, p. 146).

A poesia de Max Martins, em suas várias faces, propõe uma singular expressão de comunicação, que traz em termos qualitativos, um discurso de sedução, porque não se dobra às ordens. Em seu caso, a subversão das zonas harmônicas da retórica dominante desfaz os “resíduos mortos” ora pelo uso da metáfora viva que a poesia elabora, ora pela força da fragmentação do discurso, ou de sua ambiguidade. Uma das maneiras dessa insubordinação é justamente o uso que o poeta faz do recurso metalinguístico constante de muitas obras, vide *O risco subscrito* e *A fala entre parêntesis*.

A fala entre parêntesis foi escrita em parceria com o poeta Age de Carvalho, que atualmente reside no exterior. Quanto ao seu processo de criação, cumpre apontar: os poetas não escreviam na presença do outro, entretanto, utilizavam uma “pequena rede de comunicação dentro da cidade para a entrega das estrofes ao parceiro” (CARVALHO, 2016, p. 200); entre os meios, utilizavam-se bilhetes, enviados por mensageiros, pelo correio ou entregues pessoalmente. Correspondências que não só faziam parte do processo compositivo da *renga*, mas significavam, afirma Mayara Ribeiro Guimarães (2016, p. 172), “uma relação de mestre e discípulo, que

gradativamente se transforma em um diálogo entre amigos, pares literários e leitores críticos, apagando a diferença geracional através da identificação existencial e estética descoberta pelos companheiros”. É o que nos move, como força mobilizadora de reflexão, à fala de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*: “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”²⁰. Esse foi o percurso que robusteceu esta “amizade ideal”, marcada também pelo acaso, escrito e alimentado nas linhas desta obra, cuja envergadura sugere um exercício pelo qual há a formação de duas vozes em “uma só”.

Reforça-se: as extensas correspondências²¹ – além de bilhetes, faziam uso de cartas e papéis aleatórios – registram a criação da obra, ou seja, os meios de construção dos fragmentos, intercalando versões que resultariam na unidade poética. A propósito, ela há de ser pensada, antes de tudo, como fragmentos de um longo poema, em que se vive, entre a casualidade e o talento individual, a existência de uma poesia em ruínas que se funda e se firma no espaço de uma reflexão perpétua.

Escrito em 1981 e lançado em 82, *A fala entre parêntesis* completou, no ano de 2017, 35 anos de publicação, circunstância em que ganhou uma reedição especial organizada pela Editora da Universidade Federal do Pará (ed.ufpa); esta que recebe, como gesto de indetetável amizade, a assinatura de Age de Carvalho no projeto gráfico e na editoração²². É uma obra de vigor imagético e dicção mística, cujo seu operar de questões quebra com o imperialismo do eu (a sacralização do autor) e se abre à multiplicidade da voz poética, para atingir um ponto, lembrando Roland Barthes (1988, p. 66), “onde só a linguagem age, performa”.

Além disso, possui um campo temário (repleto de erotismo e melancolia, solidão e silêncio) caro aos poetas, lançados à confluência entre as suas existências e os devires da

poesia, edificada nesta obra à maneira da *renga*, ou seja, do trabalho colaborativo. Trata-se de um gênero de poesia japonesa, com forma poética definida por *tankas* (“poemas curtos”, compostos por 31 sílabas), que prosperou principalmente nos séculos XIV e XV, tendo como precursores Sōgi (1421-1502) e Matsuo Bashō (1644-1694), sendo este último uma voz presente em *A fala entre parêntesis* e, de igual modo, no arco de leitura dos poetas paraenses. O *tanka*, inclusive, dá origem ao *haikai*, sendo este o modelo que sustenta a construção da brevidade, da poesia condensada, princípios em potencial visibilidade neste livro em questão. Além disso, esta forma sintética da poesia japonesa (o *haikai*), segundo Haroldo de Campos (1977, p. 56), influenciou de certo modo o “imagismo” fundado por Ezra Pound, movimento de mudança na poética moderna de língua inglesa, o qual, com grande efeito, encontra lugar na concepção poética dos poetas do ponto de vista do fragmento.

Apesar de a obra partir de um gênero da poesia tradicional japonesa, com métrica precisa e sua cadeia curta, não era do interesse dos poetas criar, em português, poesia com moldes da forma oriental. A obra apresenta quinze poemas – em que a relação à cultura japonesa dá-se apenas “na referência a versos de Matsuo Bashō e às pedras do jardim zen do templo Ryoan-ji”²³ –, sendo o décimo-quinto, o último (que expressa homenagem a Benedito Nunes), composto a partir dos versos de alguns poemas, resultando em um soneto. Este último poema (“Claro ideograma”), intencionalmente, está inferido no primeiro, através da epígrafe de Edmond Jabès, como estratégia de enunciação simbólica: “Marca com um sinal vermelho a primeira página do livro, pois a ferida é invisível em seu início”²⁴. O que reforça a vivacidade da poesia em se constituir a partir de si mesma, feita pela leitura de suas curvas e organicidades, as quais podem escapar à primeira vista, tamanha autonomia.

Compreende-se, portanto, que as transformações pelas quais passou Max Martins nas fases distintas de sua formação apontam para a pervivência do poético,

resultante de sua fecunda vertente experimental, e de seu espírito de interlocução com movimentos artístico-literários do século XX. Este espírito, ao estar aberto à lucidez e, ao mesmo tempo – ou até mesmo em proporção maior –, à tensão, dá à linguagem “um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos” (BOSI, 1977, p. 148). Evidencia-se, então, o traço de resistência interligado à transgressão presente na obra de Max Martins, sinuosa no comunicar a negação e a invenção, como bem fizeram Valéry, Drummond e João Cabral de Melo Neto.

O poema é fome de si mesmo

As descobertas recorrentes à sua primeira obra e à confluência com Stock – como diz Nunes (2009, p. 336): um hippie *avant la lettre* –, levaram Max à sua segunda crise, eclodida em *Anti-retrato*. Este conflito (na melhor acepção da palavra) fora reforçado, entretanto, pela leitura de *O homem e sua hora* (1955), de Mário Faustino, o qual ligou, para Nunes, “a mais refinada tradição do verso à metáfora moderna” (idem, p. 337). Mário Faustino, poeta “que escreveu sua morte e viveu sua própria escrita”²⁵, colaborou, significativamente, para o impulso artístico deste poeta errante.

Além disso, como prenúncio de nova abertura, Max encarna, com *Anti-retrato*, agora trazendo como tema permanente do seu trabalho, o amor carnal, unindo a “arte da composição” à exaltação da própria vida e do corpo. Isso precede, a propósito, o exercício de fruição que se dá no poema enquanto desenho na página, proporcionando-lhe prospectar do ritmo tipográfico ao espaço de intercruzamento verbo-visual, principiados na terceira crise com *H’era*. Esta crise, oriunda do jogo corporal da palavra, “resolve-se” em *O ovo filosófico* (1975), o qual culminará na maturação autobiográfica de *O risco subscrito*, como propõe Benedito Nunes.

possibilidade de uma dialética do desejo, tão primada aqui entre o verbo e a forma.

Esse desejo constrói o poeta e edifica, como elemento de inspiração, a escrita? Isso estaria no plano da pulsão e do extinto poético? Interessante notar que Max Martins concebe a escrita em favor da sedutora correlação entre fruição e consciência intelectual, estando, como irrupção do inaudito, a cargo de uma alteridade, prenhe também de sentido místico, assumido por Jabès na epígrafe de *O risco subscrito*: “tu és aquele que escreve e que é escrito”¹⁶. O que está ligado, no que concerne o desejo, à voz de Barthes invocada em outra epígrafe: “...nós escrevemos com o seu desejo, e eu não quero terminar”¹⁷. É, portanto, a união que traz o prolongamento, a possibilidade de reflexão sobre o poético, significada também na experiência visual, fazendo do rito literário um modo de busca:

samarasa
amamos

samarasa
oramos

samarasa
oramos
no vazio vagamos
samarasa

(MARTINS, 2016, p. 61)

Trata-se aqui da “experiência de unificação” com a poesia – o outro? –, e da qual se infere, pelo *maithuna*¹⁸ (união sexual), título do poema do qual esses versos fazem parte, um sentido paradoxal. Pois ao mesmo tempo em que, pelo “estado nirvânico” (*samarasa*¹⁹), há a “superação do desejo”, há igualmente a presença dele (“samarasa/ amamos”) neste ritual simbólico de concisa repetição (tal qual uma oração). O que faz sentido para entender a poesia “anti-feérica” de

Max Martins: aquela da harmonia dos opostos, da persistência do desconhecido, opositiva à ordem de um esclarecimento, que está entre a margem do pleno e do vazio (“no vazio vagamos”), que não é a ausência de ser, mas o operar de questões. Eis a crise que interrogou Max nessa fase sob a mística, presente em sua busca pessoal, e que ratifica, também, a “voz combatente”.

O contato com a lírica oriental trouxe ao poeta um diálogo profícuo de mudança e celebração, dimensão que encontraria nas leituras de Matsuo Bashô, Suzuki, na filosofia contemplativa zen e no erotismo hindu. Em 1982, Max se junta a Age de Carvalho para compor *A fala entre parêntesis*, proposta que surgiu do contato com a primeira *renga* ocidental²⁰. Em *A fala*, de acordo com Nunes, o “confronto entre visões díspares que esse exercício reclama exige um alto grau de consonância afetiva e intelectual, permitindo cada parceiro retomar, no seu próprio modo de expressão, a experiência diferente do outro” (NUNES, 2009, p. 339). A obra, cheia de desdobramentos visuais e tributos a Bashô, Octavio Paz, George Trakl, Mário Faustino e Paul Celan, fortalece a abertura de metalinguagem e erotismo, ganhando nova con-tensão:

(poesia)
teu nome é Não em cio e som farpados
cilício escrito, escrita ardendo (dentro,
se revendo), fera
do silêncio úmido, se lambendo, lábil
labiríntima E esta língua
de pura estria ávida se desfraldando lâmina
e se ferindo, se punindo:

(MARTINS, 1982, p. 2)

A poesia é análoga ao “apetite sexual” (cio). O poema, aludido de sonoridade “farpada”, ou seja, “pontiaduda”, mostra-se incisivo e perigoso. E mais: é uma escrita de negação, voraz, pungente, a qual invoca o silêncio nesta atmosfera metapoética. Ela “se lambe”, é transitória, “labiríntima” (marca de um neologismo comunicante) e traz à tona a desordem tão característica de um Max contemporâneo, e que se poderia qualificar de batailliana ao fitar o erótico como transgressão por excelência. Relevante mencionar que a língua “se fere”, em ato de rebeldia, de tensão (o *tonus* como atitude de resistência conforme Siscar²¹, que a compreende na “relação tensa com a homogeneidade dos fatos”), a qual promove a transformação da consciência do sujeito lírico, figura que provoca o revés da “ávida” linguagem.

A arte resiste ao seu próprio criador? Tem-se, neste poema, um “caos” eloquente, de colisão e dissonância da escrita, metaforizada, ao passo que se desvela e vela ao mesmo tempo. Nisto, a resistência surge pela via estética do “caos”. Traz-se à discussão, assim, o pensamento de Rancière (2007, p. 3): “o caos deve tornar-se (*devenir*) forma resistente, a forma deve tornar-se novamente (*redevinir*) caos resistente. O monumento deve tornar-se revolução e a revolução re-torna-se (*re-devenir*) monumento”. Retoma-se, novamente, a autorreferência da linguagem, que transgride o comedido – face de um cosmo verbal – como processo que reage à estabilidade monótona, pois, ainda segundo Rancière, a arte resiste porque “ela é um perpétuo jogo de esconde-esconde entre o poder de manifestação sensível das obras e seu poder de significação” (idem, p. 6).

É o que está em jogo também a resistência ao discurso, de que fala Jean-Luc Nancy (2005, p. 34), apontando para “uma resistência ao infinito (ao «mau infinito», em termos hegelianos) do discurso que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário na sua ordem”. A poesia se forma, portanto, a partir de sua denegação (“teu nome é Não”), constituindo-se a si própria indeterminada,

que também intensifica a tensão que reside nos procedimentos estéticos (na forma, na sonoridade, na sintaxe) junto aos controversos gestos que não cessam de trazer o desregramento, a desmedida, a pluralidade da língua. O poético, ainda segundo Nancy, “implica uma convocação sub-reptícia da efusão silenciosa” (p. 40), esta que está viva na obra de Max como exaltação e auto-superação do discurso, do qual faz parte o reverso escrito na linguagem, à revelia (“fera do silêncio úmido”) a toda ordem de aproximação e esgotamento.

Esta composição de matérias poéticas, por vezes contrastantes, julgamos reforçar a ideia de um deslocamento, tal como afirma Siscar (2005) em *A cisma da poesia brasileira*, dos critérios pelos quais um poeta poderá ser reconhecido como parte de um movimento literário ou de certa “tradição”. Desse ponto de vista, a poesia de Max Martins manifesta um salto no que diz respeito aos próprios valores do Modernismo brasileiro, os quais estão abalados, isto é, “não são suficientes mais para suportar o sentido do mundo que se abre” (SISCAR, 2005, p. 43). Tal noção não resulta necessariamente de um distanciamento, mas da reatualização do processo de criação, a qual deixa aberta “a compreensão das questões do contemporâneo em proveito de uma *multiplicidade* mais ou menos informe” (idem, p. 44, a ênfase é nossa).

Agamben, em seu *Ofim do poema* (2002, p. 142), também propõe uma leitura – sobretudo em contraposição à prosa, trazendo o conceito de *enjambement* – ao dizer que “a poesia não vive senão na tensão e no contraste (e, portanto, também na possível interferência) entre som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica”. O autor ainda diz que o essencial é esta consciência do poeta de que existe para o poema, remetendo-se ao texto de Mallarmé, uma *crise de vers*, o que coloca em jogo sua própria definição, dado a impressão de totalidade – porém de unidade inacabada – entre a metáfora erótica e a estrutura irregular. Observa-se isso na poesia de A *fala* quando se trata de harmonizar elementos opositivos

e afinar o verso enquanto sentido (“cripta que doura em sentidos), pois ele “é o ser que reside nesse cisma” (AGAMBEN, 2002, p. 143), e o poema é “um organismo que se funda sobre a percepção de limites e terminações, que definem – sem jamais coincidir completamente e quase em oposta divergência – unidades sonoras (ou gráficas) e unidades semânticas” (idem).

O erotismo, por assim dizer, está menos ligado à objetividade do mundo e mais à procura de um aspecto indizível, dissonante e inerente à linguagem diante desse cisma da poeticidade. Não seria o lugar de que trata Octavio Paz (2012, p. 31) ao distinguir que um grande artista é alguém que transcende os limites da linguagem? É como se a língua dissesse que a poesia é, em essência, sensual, expondo esse transcender da linguagem e, logo, a proeminência do poeta. Isso pode ser percebido como a própria transgressão pensada por Bataille (1987), pois, ao construir a poesia nas vias do erotismo como imanência poética de multiplicidade, retornaríamos à tendência que ultrapassa o limite do habitual.

Daí que, de modo muito particular, nasce a compreensão do poético como um elo de ambivalência. Ou melhor: nasce uma cisma, que não estaria em condição cômoda de aclarar, e sim de penetrar (sem silenciar toda a geração posterior e as vivências passadas) as entranhas da língua opositiva, como seguira Max com seu espírito inquieto em direção à fragmentação da existência:

Viagem
α C. S.

O rio que eu sou
não sei
ou me perdi

(MARTINS, 2015, p. 31)

das grades
do branco

(assim natura)

razão e sina
fiam sua
rasura ou arte

(MARTINS, 2015, p. 81)

Para além de qualquer estabilidade artística que pudesse encontrar respostas nos movimentos líricos e existenciais do século XX, o poeta de formação multifacetada, como chamara Davi Arrigucci no prefácio de *Caminho de Marahu* (2015), teve um percurso de abertura às formas poéticas. Como metáfora heraclitiana, o poeta vê-se tal como um rio, potencialmente efêmero, que já não é o mesmo a cada segundo, marcando sua sina em dissolver-se na presença da poesia. No poema acima, como cicatriz desta febre, há um dizer poético ponderativo, condensado, como plano particular de certo “aforismo”. Nesse ciclo, mobilizado na descontinuidade crítica do verso, volta-se a reiterar a “correspondência” (que vem ao caso pensar em tensão) entre a brevidade da forma e a duração (infinitude) da enunciação, suscitando ao pensamento a dureza da vida.

O eu e o rio: o duplo do artista, em atravessamento contínuo entre o destino e o desejo, o paradoxo e a procura do ser, a palavra e o silêncio. Muito mais do que uma imagem de “mestre do zen-budismo”, Max Martins apreendeu o caminho da viagem – o *Marahu* das ondas indizíveis –, mostrando sua vulnerabilidade e deferência à poesia, e extraindo dela sua obstinação, “consciência negativa” (a expressão é de Arrigucci), porém renovadora, de que trouxe a incidência entre o propósito e o inesperado. Quando isso acontece, a poesia compõe-se de devires e porvires, plena de provocações, sempre em um ecoar de introspectivo embate do qual emana um fluxo duro e melancólico.

Esta a natureza da poesia: uma combinação que trama do talento à predestinação, com a qual o poeta, na mesma concisão de sua linguagem, aduz à trajetória de sua personalidade lírica. Então, a escrita é rasura de si mesmo, da vida do poeta e do discurso em relação a um tensionamento e subversão, voltada a um dizer de desacordo. Tal como propõe Bosi (1977, p. 142), a resistência cresce com a consciência da contradição, herdada por Hölderlin, Poe e Baudelaire; isto porque “a poesia há muito que não consegue integrar-se, feliz, nos discursos correntes da sociedade”. Neste movimento habita, a saber, o hermetismo (que enxergamos como performance), a autorreferencialidade, o silêncio místico e a relação entre pensamento e acaso.

Faz-se necessário maturar as questões que o texto dá, nunca sem se perguntar (de maneira absoluta), como sublinhou Derrida²², “o que é?”, porque a arte é arbitrária, inconclusa. Neste horizonte de possibilidades, Max ainda se debruçou em sua “despedida” com *Caminho de Marahu* e *Comando a lacuna*, trazendo a semântica da travessia, a qual marcou o seu ofício de artista em seus diversos partos.

Vale frisar, a obra de Max assimila uma reflexão sobre a existência e a própria condição humana, pois é um trabalho que se faz no corpo da poesia (som, imagem) e no tempo da consciência do poeta. É como acontece no poema “Ver-o-peso”²³, cujos versos expressam a lucidez da questão social e política de uma cena amazônica: “A canoa traz o homem/ a canoa traz o peixe/ a canoa tem um nome/ no mercado deixa o peixe/ no mercado encontra a fome/ a balança pesa o peixe/ a balança pesa o homem/ a balança pesa a fome/ a balança vende o homem!”. Talvez este seja o único poema a trazer uma observação crua e direta à realidade e, com isso, uma resistência na aceção coletiva do homem e seu contexto de sobrevivência.

Disto tudo Max se alimentou. “Pomos/ poemas/ sumos/ hauri de ti/ letal/ frutí-fera” (MARTINS, 2015, p. 35). Assim, a poesia é, entre “razão e sina”, um alimento, uma fera

de imperativa vontade, cujo poeta, mestre e aprendiz de sua própria arte, prediz a transgressão por intermédio das visões e formas de sua escritura, entre as quais destacam-se a metalinguagem, o erotismo, as vias visuais e místicas. Estes são os elementos pelos quais se lança esta leitura acerca da resistência como elemento particular do poético. Questão reforçada, como dito, pelo pendor de criticidade e tensão da obra do poeta no decorrer de suas crises, as quais não se curvaram a um poder normativo e à postura centralizadora de um expediente literário.

Max Martins dialogou com a poesia moderna e buscou, para além deste ou daquele tempo ou espaço, novas “certezas provisórias” (como sugeriu Nunes) ao longo dos movimentos contemporâneos da criação literária. Isso sem jamais cessar e cair nas amarras da burocracia, como, de acordo com ele próprio em entrevista citada no início deste texto, toda vanguarda, toda revolução está sujeita a cair e ficar defasada. Este foi o devir que regeu sua história, tão assinalada pela procura de um criar criativamente e pela quebra com um imperialismo exercido, direto ou indiretamente, sobre as formas de expressão do acontecimento da linguagem, da fome da poesia.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O fim do poema*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Revista Cacto, agosto, 2002.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. _____. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BOSI, Alfredo. "Poesia Resistência". In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

COELHO, Marinilce Oliveira. *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952*. São Paulo, s.n., 2003. 291p. Tese de Doutorado em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas.

MARTINS, Max. *O Estranho*. Organização & notas Age de Carvalho; prefácio & entrevista Elis Ribeiro Pinto. Belém: ed.ufpa, 2015.

_____. *Caminho de Marahu*. Organização & notas Age de Carvalho; prefácio Davi Arriguucci Jr.. Belém: ed.ufpa, 2015.

_____. *O risco subscrito*. Organização & notas Age de Carvalho; prefácio Eduardo Sterzi. Belém: ed.ufpa, 2016.

_____; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grapho, 1982.

NUNES, Benedito. "Max Martins, mestre-aprendiz". In: *A Clave do Poético*. Organização e apresentação Victor S. Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Resistência da poesia*. Lisboa: Edições Vencedor, 2005.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. "Será que a arte resiste a alguma coisa?". In: Lins, D. (org.) *Nietzsche/Deleuze: arte, resistência*. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária/FCET, 2007.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

_____. "A cisma da poesia brasileira". In: *Sibila: Revista de Poesia e Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, ano 5, nº 8-9, p.41-60, set. 2005.

Notas

1 Escritor que, em 1924, rompeu com a Academia Brasileira de Letras, considerando-a retrógrada e presa a uma inércia literária. No período, chega a dizer: "Se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia!". O "movimento regenerador" a que Graça Aranha se refere é o Modernismo, com que teve contato na Semana de Arte Moderna, onde apresentou conferência de abertura intitulada *A Emoção Estética na Arte Moderna*, texto que evidencia sua proximidade com o vanguardismo de Guillaume Apollinaire.

2 Junto a Benedito Nunes e Max Martins, faziam parte da Academia Alonso Rocha, Jurandir Bezerra, Haroldo Maranhão, entre outros.

3 Referimo-nos ao texto *Max Martins, mestre-aprendiz*, publicado como prefácio da obra completa de Max Martins intitulada *Não para consolar*, de 1992, coletânea de quarenta anos de sua poesia. Neste ensaio, usa-se o texto na edição de *A Clave do Poético* (2009), livro que reúne estudos, resenhas, prefácios e conferências de Benedito Nunes, organizado por Victor Sales Pinheiro.

4 Além do já citado encarte dominical de *A Folha do Norte*, havia também o suplemento literário de *A Província do Pará*, onde o poeta Mário Faustino ocupou a cadeira de redator e cronista de 1947 a 1949.

5 Consideração feita por Pedro Pinho na orelha da primeira edição de *O risco subscrito* (1980), que, quase quatro décadas depois, é revisitada pelo amigo Age de Carvalho na orelha da segunda edição da obra, lançada em 2016.

6 Obra escrita à moda da *renga* japonesa com o poeta Age de Carvalho, com o qual construiu um forte laço intelectual e afetivo desde a década de 80.

- 7 Termo trazido à baila por Benedito Nunes em *Max Martins, mestre-aprendiz* ao se referir ao poeta.
- 8 Entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto, publicada originalmente no jornal *A Província do Pará*, em 25 de março de 1990 e republicada como posfácio à edição de *O estranho*, reeditado pela editora UFPA em 2015.
- 9 Idem.
- 10 ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 325-326.
- 11 Material coletado e analisado pela professora e pesquisadora Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA), que, no ano 2016, lançou, nas páginas do Dossiê Max Martins 90, da Revista Moara (PPGL), a primeira parte de seu longo estudo sobre as correspondências entre os poetas.
- 12 Age de Carvalho também assina o projeto gráfico e a editoração da obra completa de Max Martins, reeditada, de obra a obra, pela Editora da UFPA, publicando desde 2015.
- 13 CARVALHO, Age. “Eu era dois, diversos?”. In: Dossiê Max Martins. Belém: Revista Moara, ed.46, p.198-2003, 2016.
- 14 “Marque d’un signet rouge la première page du livre, car la blessure est invisible à son commencement”, no original.
- 15 CHAVES, Lilia. *O filósofo e o poeta*. Belém: Emílio Goeldi, Ciênc. hum., vol.6, no.2, Mai-Ago 2011.
- 16 “Tu es celui qui écrit et qui est écrit”, no original.
- 17 “Et après? - Quoi écrire, maintenant? Pourrez vous encore écrire quelque chose? - On écrit avec son desir, et je n’en finis pas de desirer”, no original.
- 18 Palavra que tem origem no sânscrito.
- 19 Idem.
- 20 Refiro-me a *Renga, a chain of poems*, de 1969, escrita por Octavio Paz, Jacques Roubaud, Eduardo Sanguinetti e Charles Tomlinson.
- 21 SISCAR, Marcos. *Do irresistível*. Revista Lyra-compoetics, Utrecht / Porto, 01 set. 2012.
- 22 DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?” (1988). Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar, *Inimigo Rumor*, 10 (maio 2001), pp. 113-116.
- 23 *Não para consolar: poemas reunidos 1952-1992*. Belém: Cejup, 1992. p. 279-81.