



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

ELIZIER JUNIOR ARAUJO DOS SANTOS

**“EU ERA DOIS, DIVERSOS?”:
O DIÁLOGO POÉTICO DE MAX MARTINS E AGE DE
CARVALHO**

BELÉM
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

ELIZIER JUNIOR ARAUJO DOS SANTOS

**“EU ERA DOIS, DIVERSOS?”:
O DIÁLOGO POÉTICO DE MAX MARTINS E AGE DE
CARVALHO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mayara Ribeiro Guimarães

BELÉM
2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da
Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados
fornecidos pelo(a) autor(a)**

S237e Santos, Elizier Junior Araujo dos.
"Eu era dois, diversos?": o diálogo poético de Max Martins e Age de Carvalho
/ Elizier Junior Araujo dos Santos, . — 2018.
viii, 124 f. : il.

Orientador(a): Prof^a. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Instituto
de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

1. Max Martins. 2. Age de Carvalho. 3. Erotismo. 4. Melancolia. 5. Imagem. I.
Título.

CDD 869.91

FOLHA DE APROVAÇÃO

ELIZIER JUNIOR ARAUJO DOS SANTOS

“EU ERA DOIS, DIVERSOS?”: O DIÁLOGO POÉTICO DE MAX MARTINS E AGE DE CARVALHO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mayara Ribeiro Guimaraes

Aprovado em: 18/ 05/ 2018

Conceito:

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. MAYARA RIBEIRO GUIMARÃES
Orientadora - Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. MARCOS ANTÔNIO SISCAR
Avaliador externo - Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. SILVIO AUGUSTO DE OLIVEIRA HOLANDA
Avaliador local - Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. LUIS HELENO MONTORIL DEL CASTILO
Suplente - Universidade Federal do Pará

Às minhas mães, Maria e Raimunda,
mulheres de luta e generosidade.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelos frutos sagrados: o amor e a poesia.

À minha família, sempre meu maior tesouro, pelo apoio integral.

À minha namorada Pamela Raiol, *Lady Bird*, pela partilha da vida boa comigo, por preencher lugares até então desertos, por todo o carinho e aconchego. Um *raiol de sol* em dias de total escuridão. Receba meu abraço e admiração.

Aos meus amigos de longa data: Leandro Henrique, Elisangela Samara, Elizama Azevedo, Éder Oeiras, Manuely Silva, Paola Caracciolo, Rodolfo Teixeira e Thayana Nayane, pelos laços alimentados e por todo o enriquecimento humano.

À professora Mayara Ribeiro Guimarães, orientadora-amiga, pela cuidadosa direção e pelo imensurável aprendizado que não só foi essencial para a respiração dessa dissertação, como também para a apuração dos meus sentidos para a leitura de poesia. Meu profundo respeito.

Aos professores do PPGL que, por domínios diferentes, me abriram as portas da literatura, cada um a seu tempo, mas, especificamente, ao professor Sílvio Holanda, pela sabedoria e humildade em compartilhar seus conhecimentos; ao professor Luís Heleno, pelas excelentes contribuições ao trabalho no momento do exame de qualificação; e à professora Lília Chaves, pelo olhar poético e por toda fineza de alma.

Aos poetas Max Martins (*In memoriam*) e Age de Carvalho, pela poesia e oportunidade de diálogo.

Aos colegas de turma de Mestrado 2016, pela convivência e trocas significativas em momentos de ansiedade e inquietação. Em especial à Clara Alice, ao Eduardo Vidal, ao Francisco Araújo, à Nayana Moraes e ao Romário Aires. Gratidão.

Às queridas Dionne Freitas, Juliana Queiroz, Marinilce Coelho e ao querido Fernando Maués, pelo incentivo e ensinamentos.

À Alessandra Campelo, Aline Pantoja, Pâmela Soares, Ruanne Ribeiro, Priscilla Afonso e Danilo Gomes, amigos especiais.

RESUMO

A presente pesquisa tem por finalidade perscrutar o diálogo poético entre os poetas paraenses Max Martins e Age de Carvalho, encetado na obra que escreveram juntos, *A fala entre parêntesis* (1982), e, a partir de então, vislumbrado em seus trabalhos individuais: Max com *Caminho de Marahu* (1983) e *Colmando a Lacuna* (2001); e Age com *Arena, Areia* (1986), *Pedra-um* (1990) e *Caveira 41* (2003). Como mola propulsora desta leitura, buscam-se caminhos de respostas à epígrafe da primeira obra, com a qual articulo o estudo todo, que marca, de forma atemporal, a relação dos pares literários: “Eu era dois, diversos?”. A investigação, primeiramente, apoia-se na correlação poética entre erotismo e melancolia para situar a existência de uma multiplicidade do sujeito lírico, proveniente do jogo verbal de *A fala entre parêntesis*, considerando o pressuposto de Nunes (1982) que atribui à obra uma “passagem do subjetivo ao inter-subjetivo”. Para tanto, toma-se o pensamento de Bataille (1987; 2015), Barthes (1984), Paz (1994; 2009) e Siscar (2016) a fim de delinear o caráter erótico da poesia como transgressão e tensão, vistas por uma ótica metapoética. Depois, discute-se a melancolia como atividade filosófico-literária, de acordo, sobretudo, com as acepções oferecidas por Lages (2007) a respeito do silêncio e da perda que envolve a escrita. Em seguida, a investigação se volta à relação estreita da poesia com a fotografia, tendo como *corpus* o ensaio fotográfico de *A fala*, momento no qual me aproprio dos estudos de Sontag (2007), Didi-Huberman (2010) e Flusser (2011) com o propósito de pensar a imagem enquanto duplicidade e testemunho da irmandade. Por fim, reservo-me a investigar a aventura afetiva do diálogo dos poetas Max Martins e Age de Carvalho, com base nos entrelaçamentos biográficos e nas identificações líricas de poemas publicados até o ano de 2003, utilizando ainda as reflexões de Agamben (2009) e a filosofia do Zen-budismo para traçar os sentidos de ‘amizade’ e os elos estabelecidos entre os companheiros de ofício.

Palavras-chave: Max Martins. Age de Carvalho. Erotismo. Melancolia. Imagem.

ABSTRACT

This research aims at the poetic dialogue established between Max Martins and Age de Carvalho, both born in Pará, in the northern part of Brazil, through the study of the book *A fala entre parêntesis* (1982), written in two hands, by both of them. Also, by the dialogue present in the following books, by Max Martins: *Caminho de Marahu* (1983) and *Colmando a Lacuna* (2001), and by Age de Carvalho, *Arena, Areia* (1986), *Pedra-um* (1990) and *Caveira 41* (2003). From then on, the aim is to search answers to the question proposed by the epigraphy of their book: “Eu era dois, diversos?” [Was I two, diverse?]. This question articulates the whole study and highlights the poetic relationship between the two writers, beyond any time. Initially, the research discusses the poetic correlation between the concepts of eroticism and melancholy in connection to the existence of a multiple poetic subject, present in *A fala entre parêntesis*. To discuss that, we take the position of Nunes (1982) which considers the book “a path from subjectivity through intersubjectivity”. We also consider the thoughts of Georges Bataille (1987; 2015), Barthes (1984), Paz (1994; 2009) and Siscar (2016) in order to examine the erotic character of poetry as a bridge to transgression and tension, in the perspective of metapoetics. From then on, I discuss melancholy as a literary and philosophical activity according to the concepts proposed by Lages (2007), involving the experience of loss and silence in the process of writing. Furthermore, the research turns to the examination of the close connection between poetry and photography, taking the photograph study that accompanies the book *A fala entre parêntesis*, in the light of Sontag (2007), Didi-Huberman (2010) e Flusser (2011), considering this field of study, with the idea of image as a mirror and testimony of this brotherhood. At last, this research investigates the poetic adventure involving the friendship of the two poets, based on their biography and lyric identities and identifications, in poems published until 2003. I also use Agamben (2009) to debate the concept of contemporary, and the philosophy of Zen-buddhism to track the meanings of this friendship and the links established between them.

Keywords: Max Martins. Age de Carvalho. Eroticism. Melancholy. Image.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Capa do livro *Renga, A Chain of Poems* (1969) **31**
- Figura 2:** Capa da edição original de *A fala entre parêntesis* (1982) **36**
- Figura 3:** “Jardim de escrita rara”, *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 8. **57**

LISTA DE FOTOGRAFIAS

<i>Fotografia 1: Ensaio A fala entre parêntesis</i>	76
<i>Fotografia 2: Ensaio A fala entre parêntesis</i>	78
Fotografia 3: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	78
Fotografia 4: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	81
Fotografia 5: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	81
Fotografia 6: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	84
Fotografia 7: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	85
Fotografia 8: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	87
Fotografia 9: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	88
Fotografia 10: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	91
Fotografia 11: Ensaio <i>A fala entre parêntesis</i>	91
Fotografia 12: Max Martins (sentado à direita, com blusa listrada e chapéu no colo) e Age de Carvalho (ao fundo, de camiseta preta) na cabana Porto Max, localizada na praia do Marahu, em Mosqueiro, 1986. Fotografia: Octavio Cardoso.	110
Fotografia 13: Max Martins em frente à sua cabana (Porto Max) - praia do Marahu, 1994. Fotografia: acervo Cultura Pará.	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 – A fala entre parêntesis: o eu-múltiplo da amizade	19
1.1 A experiência formativa	19
1.2 A gênese do diálogo	31
1.3 O caráter do eu múltiplo: morte ao imperialismo do eu	40
1.3.1 Lírica sinuosa	47
1.3.2 A solidão partilhada ou “Eu era dois, diversos?”	61
Capítulo 2 – A fala fotográfica	76
2.1 Dois amigos que caminham pelos escombros do mundo	76
2.2 A estética do duplo: o testemunho visual da alteridade	92
Capítulo 3 – Poesia-reverência	97
3.1 Meditação para a amizade	97
3.2 (auto)biografia poética	109
3.3 O arvoredado	114
3.4 A palavra e os liames verbo-afetivos	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS	135
ANEXOS	141
ANEXO A - Ensaio fotográfico de Ronaldo Moraes Rêgo para <i>A fala entre parêntesis</i> , realizado em 13 e 14 de novembro de 1981, em Belém e na estrada do Mosqueiro	142
ANEXO B - Digitalização da primeira edição de <i>A fala entre parêntesis</i> , originalmente publicada em 1982 (Belém: Grápho, Grafisa e Semec).	151

INTRODUÇÃO

Estudar poesia é um trabalho de escavação lenta, que fracassar, às vezes, neste exercício de perfuração, torna-se um processo vital para compreender que a literatura, tal como define Pound (2006, p. 32), é “novidade que permanece novidade”. Neste sentido, a escavação é sempre um tornar a ver de outra forma capaz não de anular os sentidos e as interpretações anteriores, dadas em seus prestígios de descoberta, mas de estender o império do poético como campo de inesgotável multiplicidade. Portanto, interpretar um poema é já se vestir com o fracasso de um não preenchimento da demanda a que os sujeitos pesquisadores estão condicionados perante o inelutável. Mas isso não significa, como talvez possa parecer, que o objeto de estudo (no caso, uma obra poética de um autor) seja inalcançável.

Prestar-se à escuta da poesia é caminho de fecunda leitura, de maneira a evidenciar uma chave de alcance das manifestações da linguagem e seus flutuantes significados, postos já em evidência na recriação da realidade. Torna-se uma necessidade olhar para além do aparente, para além da sumarização a que os nossos olhos estão acostumados. Saber olhar é saber ouvir bem. Nada é independente na leitura de poesia – ou nada deveria ser –, tudo é caminho de descerramento aos sentidos, que estão interligados, caso se demore neles. Por outro lado, o trabalho intelectual pede passagem a toda uma série de disposições no ato de interpretar de modo que, pouco a pouco, as imagens vão se revelando, os sentidos se desdobrando na observação diferenciada do desafio de pensar poesia no cenário literário contemporâneo.

Meu percurso com a poesia se inicia, a saber, no segundo semestre de 2015, ano que defendo minha monografia sob o título “Imagens não se subordinam a comportamentos: um estudo sobre as imagens flutuantes na poesia de Manoel de Barros”, a fim de obter o grau de licenciado em Letras pela Universidade Federal do Pará. Nesse momento, o desafio já estava feito e a escuta já se fazia uma escavação na qual, sem jamais perder de vista o prazer de receber textos poéticos, se via a possibilidade de fruição por intermédio dos sentidos, quer dizer, já se buscava relevância e consistência interpretativa nesse início de minha formação enquanto pesquisador. Nesse ano, já conhecia a poesia de Max Martins, descoberta, alguns anos antes, nas andanças pela Biblioteca Central da UFPA.

Conhecia muito pouco de Max Martins, senão os dados que me traziam à sua famosa cabana em Marahu (localizada na ilha de Mosqueiro, em Belém) e aos laços

com personalidades marcantes para a intelectualidade amazônica, como o filósofo e crítico Benedito Nunes – nome de relevo dentro do meu repertório teórico. O desejo de conhecer sua poesia e de me aventurar em sua palavra supriu essa necessidade biográfica, que se fez secundária naquele momento. Saber que era um poeta paraense e que sua obra, de tantas formas, fez diferença na poesia feita no Norte, embora ainda se falasse pouco em Max dentro do cenário nacional, bastava. Daí por diante o poeta do Marahu se tornou predileção na minha estante de poetas de Língua Portuguesa, ao lado de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Manoel de Barros, Hilda Hilst e Paulo Leminski.

Fui conhecer Age de Carvalho alguns meses depois, um pouco antes de entrar no curso de Mestrado em Estudos Literários na UFPA. Talvez devesse essa aproximação a Max Martins, pois o nome de Age de Carvalho chegou aos meus ouvidos na ocasião de um debate sobre a poesia de Max que ocorreu nas dependências da universidade, no ano de 2016, despertando, assim, meu interesse por sua criação poética, até então desconhecida por mim, mas de uma provocação sem precedentes. Enfim, o contato se deu por intermédio de sua coletânea cujo título gerou profunda curiosidade à época, lembro bem. Era *Ror*, livro que reúne produções do poeta – “exilado” em terras estrangeiras desde 1984 – de 1980 a 1990, carregando títulos mais que emblemáticos à sua lida com a poesia.

Nesse ensejo, conheci a obra *A fala entre parêntesis*, lançada em 1982, registro duradouro da amizade que o poeta tivera com Max Martins, pois conceberam, lado a lado, esse livro escrito à moda da *renga*. E, com isso, o nome de Age de Carvalho, que surgiu à baila no evento de que participei, fez sentido neste momento, ao perceber que não se tratava apenas de uma parceria, mas de um aprofundamento humano e intelectual de especial afetividade entre eles, os chamados pares literários. Uma amizade escrita em versos livres de qualquer amarra e limitação para criar, em que a única distância seria a geográfica, sem nada interferir.

Alguns meses depois, já leitor da poesia de ambos os poetas, ingresso no Mestrado, inicialmente, com pré-projeto voltado para o diálogo poético entre Max Martins e Manoel de Barros – poetas que, naquele instante, dividiam minha leitura. Os dias passaram e, ao travar contato com a professora Mayara Ribeiro Guimarães (portavoz hoje das correspondências trocadas por Max e Age ao logo de 22 anos), nasce a ideia de mudar os rumos da pesquisa. No nosso primeiro encontro surge a ideia de trocar Manoel de Barros por Age de Carvalho. Considerei a proposta pertinentemente

significativa e, a partir daí, comecei a desenvolver a investigação do diálogo entre os poetas do Norte, existente em suas poesias, que passa a dispor a amizade como marca central.

Aliás: se pararmos para refletir, chegaremos à noção de que a amizade sempre fora um detalhe especial da relação entre escritores, poetas e intelectuais. Na literatura, muitos movimentos se nutriram de relações afetivas, as quais estiveram intimamente ligadas à efervescência coletiva, às provocações mútuas e à eminência de um novo olhar sobre a linguagem e o mundo. O diálogo, a troca e a dissonância são pólvoras para a criação, de modo a levar qualquer espírito inquieto a alçar voos cada vez maiores, compartilhados pelo vínculo estabelecido entre a parceria e a arte. Sob essa égide, surgiram manifestos, pensamentos e gerações debruçadas nesta rede interpessoal, que contribuíram decisivamente para a contemporaneidade de suas veredas e para o porvir da sociedade concernente às formas de manifestação cultural.

A tríade parnasiana – Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia –, por exemplo, encontrou na amizade um quê de fortalecimento desse movimento iniciado no século XIX, galgado no advento da relação de distintas ideias, resultando em uma eficaz comunicação. Entrando no século XX, destaca-se o Grupo dos Cinco, formado por Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Mario de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia durante a Semana de Arte Moderna de 22, cuja verve impulsionou o modernismo e abriu novas interlocuções para a expressão artística da época. E por falar em expressão, não se pode deixar de citar a amizade entre Vinicius de Moraes e Tom Jobim, parceria musical que trouxera uma imensurável contribuição à cultura brasileira, assinalada no compasso da música e da poesia.

Faz-se necessário citar, neste momento, a geração de Max Martins na primeira metade do século XX, conhecida como “geração de 45”, da qual fazia parte também Benedito Nunes, Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, entre outros. Tempo em que a amizade e a modernização da literatura paraense andavam de braços dados, quando se via o surgimento da Academia dos Novos (1942-1945), que, posteriormente, mudaria para Grupo dos Novos (1946-1952), devido à mudança de mentalidade cultural, dando entrada a outros membros, desejosos agora de acompanhar a literatura moderna não só de 22. Em suma, a literatura paraense ganha força e prerrogativa na amizade entre os participantes das Letras do Pará naquele período de fim da Segunda Guerra Mundial:

Seguia-se o ano de 1942, portanto 20 anos após a Semana de Arte Moderna, quando um grupo de adolescentes por conta própria fundou em Belém uma associação literária, a Academia dos Novos com poltronas austríacas, lustres, posse solene, discurso e patronos. Entre os confrades, Alonso Rocha, Benedito Nunes, Jurandir Bezerra, Haroldo Maranhão e Max Martins. Essa associação, num caráter de pleno retardamento literário foi a fonte de uma longa amizade entre os integrantes e da modernização literária do Pará, depois da morte de Mário de Andrade, em 1945. (COELHO, 2003, p. 8)

Nota-se, portanto, a questão da amizade como propulsora da arte. Não se está a falar de uma arte, de uma literatura, que só surge se for concebida coletivamente. Estou a falar de interação, encontro e experiência, substantivos para o tripé de muitas gerações e ideias – seja na literatura, na música ou nas artes plásticas. Entendamos que a parceria pressupõe ações de identificação, simpatia e fomento (direto ou indireto), as quais encontram na feitura artística um argumento de confluência. São elas que trouxeram, na segunda metade do século XX, em Belém do Pará, o vigor para os poetas Max Martins (1926-2009) e Age de Carvalho, impulsionados pelo desafiador feitiço da poesia, que encontrou ressonância nas suas contingências estéticas e emocionais.

Foram aproximadamente trinta anos de amizade, sustentada pelo carinho e pela linguagem. Com sua gênese na década de 1980, por meio do filósofo e crítico literário Benedito Nunes, responsável por apresentar os poetas, a parceria seguiu na permuta despreziosa entre “mestre” e “aprendiz”. De um lado, impulsionou Max (integrante da “geração modernista” paraense que iniciara na década de 45 com o Grupo dos Novos) a renovar-se e encontrar a “segunda juventude” para sua voz; e, de outro, trouxe a Age (formado em arquitetura, cuja primeira obra *Arquitetura dos Ossos*, de 1980, ganhara um olhar diferenciado entre os intelectuais da região) a possibilidade de amadurecer e desenvolver cada vez mais a consciência intelectual, resultante do seu vívido pendor para a *práxis* poética .

Oriunda dessa afeição, temos a publicação, enfim, de *A Fala entre parêntesis*. À luz do pensamento jebesiano – *Tu es celui qui écrit et qui est écrit* –, a obra expressa a jovialidade da criação ao trazer o híbrido entre natureza, erotismo e linguagem. Uma proposta que, segundo Nunes (1982), não diz respeito à coautoria, mas a um “jogo marcado” no intenso exercício sentimental e filosófico, o qual corrobora a vivência com a poesia, oportuno para pensar a construção de uma multiplicidade do(s) sujeito(s) lírico(s). Um feito para o encontro de dois poetas inquietos que fortificaram o laço através da criação verbal, abrindo uma nova ponte de interlocução com a palavra – o

que oxigenou o labor da lírica paraense que tivera grande repercussão desde o final da primeira metade do século XX. Acima de tudo:

Porque os parceiros são de certa maneira contentores, travando um embate, a *renga* é um jogo; e porque esse embate trava-se na linguagem, com ela e dentro dela, através de seus “labiríntimos”, de sua “dança indefinida”, “do sinuoso grafito” da escrita, por baixo do qual passa a corrente subterrânea do inexpressão, do apenas subscrito no corpo das palavras, a *renga* é, como prática verbal, uma forma de lirismo dilatado, a difícil passagem do subjetivo ao inter-subjetivo.¹

A partir dessa obra, Max Martins e Age de Carvalho teceram experiências com formas, temas (o corpo, o sexo, a solidão, o silêncio) e visualidades, mantendo, de *Caminho de Marahu* (1983) à *Arena, areia* (1986), de *Pedra-um* (1990) à *Colmando a lacuna* (2001) e *Caveira 41* (2003), uma consonância reflexiva e estética de comunicação lírica. Além disso, os poetas se corresponderam por cartas, publicaram, tornaram-se um o crítico do outro, viajaram e se mantiveram em uma mobilizadora via de mão dupla, cuja potencialidade afetou, de diversas maneiras, o contato de cada um com a arte da palavra e com o cenário artístico-cultural da cidade de Belém. Essa relação seguiu até 2009, ano de falecimento de Max Martins, deixando uma fratura na amizade e uma incontestável herança à literatura paraense.

Na presença disso, retoma-se aquela ideia de que a amizade foi instigadora da interação/criação entre Max e Age, como fora para outros artistas ao longo dos séculos. Muitos foram os poetas e intelectuais que robusteceram a união através da arte na região Norte, através de suplementos, revistas e encontros, construindo um pensamento coletivo que escreveu por muito tempo a história da literatura paraense – e ainda escreve, na verdade, mas de outro modo. Pensa-se, principalmente, no diálogo poético como erudição e dedicação experimental dos participantes, tão próximos pela convivência fraternal, expressão temática e compreensão da visão um do outro, sentidos revisitados ao logo dos caminhos que serão trilhados no presente trabalho.

Esta pesquisa tem por objetivo, portanto, estudar o diálogo poético entre Max Martins e Age de Carvalho à luz da amizade, para compreender a fluidez estética e afetiva da percepção literária, quer no campo da técnica receptiva, quer no campo da poesia-experiência, gerados pela comunhão diária, pela parceria em projetos, no retrato indispensável do outro, no pensamento à distância suprido no intercâmbio epistolar, na

¹ Benedito Nunes no prefácio da edição original de *A fala entre parêntesis* (1982), intitulado “Jogo Marcado”.

conversa cifrada entre os poemas. Sob o viés da revisão bibliográfica e da análise interpretativa e comparada a fim de cumprir com esse objetivo, perscrutarei certas produções da temporada de companheirismo entre os poetas, que são, reiterando: *A fala entre parêntesis*, *Caminho de Marahu*, *Arena*, *areia*, *Caveira 4*, *Colmando a lacuna*, *Pedra-um*.

Para tanto, o primeiro capítulo é voltado ao diálogo instituído em *A fala entre parêntesis*, com o intuito de registrar o aparecimento de um eu múltiplo fundado em questões como erotismo e melancolia, temas-motores para o universo de “intersubjetividade” pensado por Nunes (1982), e que estão interligados pelo jogo *metapoético* e *etopoietico* do afeto. Divide-se esse capítulo em três tópicos. Inicia-se tratando do percurso historiográfico dos poetas para salientar suas formações e experiências, tendo respaldo em Francisco Paulo Mendes (1980), Marinilce Coelho (2005), Benedito Nunes (2009), Maria de Fátima Nascimento (2012), Lilia Chaves (2016). Em seguida, passa-se à gênese do diálogo, requisitado pela história de quando Max e Age se conheceram em Belém e detalhes como a origem da ideia de escrever a *renga*, como ela foi criada e em quais circunstâncias.

Logo em seguida, trabalha-se o conceito de ‘eu múltiplo’, em torno da imagem do autor, sobretudo para acenar a quebra com o ‘imperialismo do eu’, baseando-se em textos de Roland Barthes (1988), Michel Collot (2004), Hugo Friedrich (1978), Michel Foucault (2013). Por fim, segue-se aos poemas para interpretar a interlocução a partir dos temas citados, cuja fundamentação teórica centra-se em textos de Georges Bataille (1987), Haroldo de Campos (1977), Paul Ricoeur (2000), Octavio Paz (1994; 2009), Benedito Nunes (2009), Susana Lages (2007), Marcos Siscar (2010), Deleuze (2012), entre outros. Vale dizer que não é intenção minha, neste momento de leitura, apontar qual poeta assina cada poema, tampouco sublinhar os elementos afins e dissonantes entre eles, embora existam. Meu intuito é, sobretudo, valorizar a voz da poesia, sem prendê-la ou associá-la a uma técnica particular ou voz única, pelo menos diretamente.

No segundo capítulo, tem-se o ensaio fotográfico de *A fala entre parêntesis* em foco, por considerá-lo um símbolo da poesia e representativo ao diálogo poético. Volta-se, neste momento do estudo, à imagem do duplo e à estética visual como traduções de uma enunciação lírico-discursiva da epígrafe: “Eu era dois, diversos?”. Nomes como Roland Barthes (1984), Susan Sontag (2007), Giorgio Agamben (2007), Georges Didi-Huberman (2010) e Vilém Flusser (2011) fazem as fotografias se movimentarem para o encontro com os poemas, acentuando o caráter de testemunho da amizade. Além disso,

uso-as para tratar da ruptura com o império do autor, possível perceber no primeiro capítulo, e que no ensaio fotográfico ganha outros apontamentos. O ensaio, de autoria de Ronaldo Moraes Rêgo, apresenta dezesseis fotografias², porém, direciono minha análise a somente onze.

Causando mais comoção à amizade, Max Martins e Age de Carvalho nos trazem outro ensaio fotográfico, realizado em 1990, oito anos depois do primeiro. Embora não seja objeto de estudo aqui, vale a pena citar. Pois bem, o ensaio, que recebe a assinatura de Age no projeto gráfico, foi produzido no Jardim Botânico de Viena pelo fotógrafo austríaco Béla Borsodi, na ocasião em que Max viaja à Europa para encontrar o amigo, como relembra o poeta em conversa com o professor Augusto Massi:

Em 1990, Max foi meu hóspede por seis meses e aproveitei para finalmente realizar uma sessão de fotos com um mínimo de produção profissional. Fiz a direção de fotografia desse ensaio para ilustrar as capas de *Para ter onde ir* e *Não para consolar*, ambos de 1992. (MASSI, 2016, p. 194)

Poesia e fotografia, portanto, caminharam em sinergia, em muitos momentos, na relação entre os amigos, envoltos por uma libido artística muito grande, cheios de vontade de percepção e projetos em comum. Perceber isso foi fundamental para o estudo do ensaio fotográfico de *A fala entre parêntesis*, para entender a dimensão desse ciclo e a inter-relação entre os textos, a partir das experiências de mundo que vão sendo ressignificadas pelas mãos livres dos poetas.

Por fim, no último capítulo, cujo título é “Poesia-reverência”, busca-se promover a análise comparada de alguns poemas das obras *Caminho de Marahu* (1983), *Arena, areia* (1986), *Colmando a lacuna* (2001) e *Caveira 41* (2003), ampliando o contato com as questões anteriormente perscrutadas no primeiro capítulo. Para isso, torna-se oportuno atender as dimensões filosóficas, estéticas e estruturais mantidas no entrelaçamento entre as escrituras, em uma ampla rede intertextual.

Apropriando-me de preceitos propostos por Daisetsu Teitaro Suzuki (1961), Paul de Man (1979), Gilles Deleuze (1998), Benedito Nunes (2009), Mário Faustino (2009), Ezra Pound (2006), Davi Arrigucci Jr. (2015) e Mayara Ribeiro Guimarães (2016), retoma-se a verve do sujeito lírico, explorando a diversidade ontológica e espacial, e

² O material fotográfico foi extraído do dossiê Max Martins 90, da Revista Moara (PPGL-UFGA), no âmbito dos Estudos Literários, de julho a dezembro de 2016, publicado no endereço a seguir: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>.

também a pluralidade semântica do afeto, como nos poemas “Meditação para Bashô”, “A Amizade: o arvoredo”, “Retrato com lesão facial” e “Para Max e Max”. De igual modo, buscou-se averiguar as questões voltadas ao pensamento moderno e contemporâneo e à comunhão literária deste período de amizade, que parece ainda lançar a indagação: “Eu era dois, diversos?”.

Quer dizer, pensar a conversação poética é pensar, de certo modo desprendido, na lírica moderna e contemporânea. Dessa forma, lançam-se exegeses e expansões ao cenário da literatura brasileira e aos estudos da obra de cada poeta, justamente para somar às suas fortunas críticas. E, dentro desse quadro que vai se delineando e ganhando visibilidade a cada dia, em diversas pesquisas, dentro e fora da região Norte, vale ressaltar a fonte-mor para a leitura de poesia de Max Martins: Benedito Nunes. Nome de extrema solicitação às questões pensadas por esse estudo interpretativo, corroborando a interdisciplinaridade entre literatura e filosofia.

A partir da análise das obras dos poetas sob os laços literários e humanos, acredito encontrar as muitas tônicas do diálogo, bem como alguns caminhos de resposta à epígrafe-motivação: “Eu era dois, diversos?”. Além de que, com o desígnio de fazer com que o referencial teórico transcorra de forma articulada e que a dissertação se transforme em um próprio devir (encontro) de vozes, visa-se tocar os pontos de ligação entre Max Martins e Age de Carvalho, respeitando suas aproximações e diferenças. Assim, com base nas falas de críticos especializados, nas leituras transversais e, especialmente, na escuta das obras dos poetas paraenses, debruço-me na lírica e seus múltiplos diálogos (imagéticos, afetuosos, existenciais, etc.) da linguagem.

1

A FALA ENTRE PARÊNTESES: O EU MÚLTIPLO DA AMIZADE

Todas las grandes cosas que los hombres hemos hecho han sido hijas del dialogo.

Octavio Paz

1.1 Experiência formativa

“Eu era dois, diversos?”. Eis a indagação roseana trazida por Age de Carvalho à poesia de *A fala entre parêntesis* (1982) que, resistindo aos limites do tempo e da distância, vivifica sua relação com o poeta Max Martins (1926-2009), também autor desta obra. Hoje, quando se fala de Age de Carvalho, é inegável a presença de Max Martins em sua trajetória poética (ou vice-versa), tanto é que, depois da morte do amigo, em 2009, o diálogo permanece – vivo e atual – pleno de aberturas. Da poesia moderna à contemporânea, principia-se com o jogo experimental de *A fala entre parêntesis*; e de sua segunda epígrafe, a questão que abre este texto, retiro a proposta de reflexão que trago às linhas deste capítulo. Nele, volto-me à gênese desta parceria, disposto a refletir sobre os temas propostos pela obra, entre eles a constituição de um eu múltiplo a partir de elementos relativos ao erotismo e à melancolia – elos poéticos.

Para uma melhor compreensão do início desta parceria, voltemos no tempo: em 1980, em Belém do Pará, surgia a amizade desses dois poetas debruçados nas contingências artístico-culturais desta cidade. A capital paraense fora um notório palco de confluências intelectuais e literárias na primeira metade do século XX, especialmente a partir da década de 1920³, mostrando-se como potencial berço de uma nova mentalidade artística, legitimadora do espírito idealista que herdamos, do qual a cumplicidade dos poetas também se nutriu. Foi em um contexto posterior, porém amadurecido por essa efervescência das primeiras décadas, que se deu a união de Max Martins e Age de Carvalho: personalidades do cenário literário belenense, cujas vidas

³ A saber: em 1927 ocorre a passagem de Mário de Andrade por Belém, ocasião em que fica hospedado no requisitado Grande Hotel, situado na Av. Presidente Vargas, em Belém. Dezessete anos depois, em 1944, segundo Marinilce Coelho (2005, p.34), chega à cidade a escritora Clarice Lispector com o seu marido, hospedando-se no mesmo hotel, onde mantém um notório contato com o círculo de intelectuais paraenses, entre eles, o professor de literatura Francisco Paulo Mendes. Destaca-se neste início do século XX, ainda de acordo com Coelho (idem, p. 48-49), a crítica de Dalcídio Jurandir em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), direcionada à geração de literatos de 20/30 da região metropolitana, cuja “vida literária tem se movimentado em torno do peixe-frio”, como destaca o romancista. Daí o surgimento da expressão “geração do peixe frito”.

foram marcadas pela substancialidade do encontro, ocorrido na segunda metade do século XX.

Tendo em vista o caráter retrospectivo desta sessão, convém sublinhar: desde a primeira metade desse século, Max Martins estivera vinculado à Academia dos Novos (1942-1945), junto a nomes como Benedito Nunes, Alonso Rocha, Jurandir Bezerra e Haroldo Maranhão, os quais se voltavam para uma produção espelhada nas versificações da estética literária do século XIX, ou seja, do Romantismo e do Parnasianismo. Somente depois da morte de Mário de Andrade em 1945, e do marco central da antropofagia praticada pela primeira geração modernista –, é que este círculo de intelectuais e poetas paraenses passa a ouvir falar de Modernismo. Inicia-se, assim, o processo de modernização da literatura local, como assinala Benedito Nunes no notório ensaio *Max Martins, mestre-aprendiz*⁴.

Esta transição, no entanto, não foi tão amena assim, dada certa relutância por parte dos membros mais conservadores da Academia que, “dos poetas paraenses mais antigos, que tinham vivido os ares do Modernismo brasileiro, só respeitavam a obra de Bruno de Menezes”⁵. Há, inclusive, segundo Marinilce Coelho (2005, p. 62), uma crítica fervorosa de autoria de Haroldo Maranhão dirigida à poesia de Manuel Bandeira e Carlos Drummond Andrade, lida por ocasião do encontro do Grêmio Cívico, onde o escritor ocupava o cargo de presidente; a mesma crítica que também fora publicada no jornal de sua família, *Folha do Norte*. Conforme Coelho (*idem*), “os poetas modernistas eram vistos como não sabedores da arte de versejar, por isso usavam o verso livre em seus poemas”.

Vale ressaltar que, embora só se tenha notícia do Modernismo na década de 1940, pela chamada “Terceira Geração Modernista do Pará” (designação que não trouxera consenso entre as “primeiras gerações” e tampouco define com exatidão a dimensão de renovação da literatura paraense, como sugere o poeta Bruno de Menezes ao se referir ao título de ‘Geração Moderna’ como uma farsa⁶), composta pelos confrades da Academia dos Novos, esse movimento de linguagens inovadoras fizera parte do expoente cultural de escritores paraenses das décadas de 1920 e 1930. Isso dentro do panorama em que a experiência literária se dava no estímulo recíproco entre as mentes

⁴ Texto originalmente publicado como prefácio da poesia completa de Max Martins intitulada *Não para consolar*, de 1992. Nesta pesquisa, 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.

⁵ CHAVES, 2016, p.115.

⁶ *Ibid.*, p. 117.

que faziam as letras na região, sempre reunidos em torno de revistas – cito, em particular, *Belém Nova* (1923-1929) e *Terra Imatura* (1938-1942) –, meios pelos quais se fortalecia a produção e o pensamento intelectual coletivo.

Antes da *Terceira Geração Modernista no Pará* - que tem início em 1946 com a publicação do “Arte Suplemento Literatura”, encarte que congrega o grupo vindo da *Academia dos Novos*, convertidos ao Modernismo, a exemplo de Benedito Nunes; e o grupo vindo de *Terra Imatura* (1938-1942), revista que congrega a “Segunda Geração” -, a Primeira Geração de “insurreição Modernista” no Pará ocorre com os intelectuais responsáveis pela edição da revista *Belém Nova*, da qual um dos fundadores é Bruno de Menezes. (NASCIMENTO, 2012, p. 17.)

Além do poeta Bruno de Menezes, autor do monumental “O Batuque” (1931), Dalcídio Jurandir e Francisco Paulo Mendes – colaboradores da revista *Terra Imatura* – também presenciaram a transição do Parnasianismo ao Modernismo, antes mesmo da “geração de 45” de Max Martins. Francisco Paulo Mendes, que à época (e aqui penso no período que sucede o fim da Academia dos Novos) era professor de literatura, reconhecido por instruir de intelectuais paraenses, a exemplo de sua importante contribuição a Mário Faustino e seu respeitado *O homem e sua hora* (1955). Mendes foi, notoriamente, uma das personalidades responsáveis (ou a maior delas) pela propagação do movimento de vanguarda à geração de Max Martins, ou melhor, à literatura que se fazia naquele momento.

Isso tem origem, à luz de um período anterior, na Belém que convergia a intelectualidade amazônica no Café Central, localizado nos altos do Grande Hotel, situado na Avenida Presidente Vargas. Mendes fez desse Café um lugar de encontros e trocas, moldando sua trajetória como inigualável formador de uma geração de pensadores e poetas:

Esse famoso Café Central assistiu ao surgimento de vários talentos literários, alguns dos quais ultrapassaram os limites da província. A maioria deles acabava escrevendo poesia, por influência de Francisco Paulo do Nascimento Mendes, crítico de literatura e de arte, ensaísta e professor de Literatura Portuguesa e de História da Arte, na Universidade do Pará. Tornou-se a figura em torno da qual os mais jovens se agrupavam, o que lhe valeu o epíteto de 'fazedor de poetas'. Todos ali, de certa maneira, espelhavam-se em Francisco Paulo Mendes, que fazia do salão do Café Central a sua própria sala de visitas. Mendes era, na verdade, um fazedor de escritores, pois também iniciou e encorajou críticos e prosadores. Haroldo Maranhão, por exemplo, enveredou pela prosa de contos e romances, e Benedito

Nunes prosseguiu no rumo do texto ensaístico, dos estudos filosóficos e críticos. (CHAVES, 2011, p. 4)

De volta à década de 1940, evidencia-se um surgimento e dinamização de novos ares às criações literárias, motivadas pela efervescência de renovação que almejaria, a princípio, acompanhar os horizontes do Modernismo daquela geração de 22 cujo arco se desenha na Semana de Arte Moderna. Mais do que isso: era tempo de recuperar os anos de “isolamento provinciano” (NUNES, 2009, p. 331) resultantes da Segunda Guerra Mundial e a estagnação por parte do modelo de uma literatura institucionalizada, que tivera forte influência da cultura europeia, advinda desde a *Belle Époque*. Em direção a esse caminho, a Academia dos Novos, cuja sede localizava-se na casa de Benedito Nunes e cada membro possuía um patrono⁷, finda em 1945, dando espaço para outros fluxos no modo de pensar e agir em relação à arte.

Daí por diante, sob a condução de Francisco Paulo Mendes, esse círculo, anteriormente reverenciador do soneto, transforma-se em Grupo dos Novos (1946-1952), recebendo a adesão de Cauby Cruz, Floriano Jaime, Mário Faustino, Paulo Plínio Abreu e Ruy Barata. Para Nunes (2009, p. 331), Max Martins, já instigado por leituras de Drummond, Oswald de Andrade e Murilo Mendes, foi o responsável pelo pontapé dessa mudança, ao gritar em uma sessão solene, no início dos anos 1940, no maior estilo Graça Aranha⁸, “morra a Academia!”. Após esse grito de independência, o poeta foi sentar-se no banco público em frente à Associação, atitude que revelou sua antecipação “ao processo de geral conversão estética” (NUNES, 2009, p. 331). Eis a insurgência oportuna aos novos tempos da literatura paraense que estavam por vir, que abria caminho a Max, instigado pela poesia moderna. Desta forma, o Grupo dos Novos regozijou-se na singular consciência da modernidade, despontada, sobretudo, pelas revistas e suplementos literários como os da *Folha do Norte* e da *Província do Pará*.

Assim, em 1946, um ano depois do contraventor brado de Max Martins, Haroldo Maranhão, autor do célebre *Memorial do fim: a morte de Machado de Assis* (1991), fundou e dirigiu, em Belém, o *Suplemento Arte Literatura* do jornal *Folha do Norte*,

⁷ Os Acadêmicos e seus respectivos patronos: Alonso Rocha com Castro Alves, Jurandir Bezerra com Olavo Bilac, Max Martins com Machado de Assis, Benedito Nunes com Rui Barbosa, Haroldo Maranhão com Humberto Campos (COELHO, 2005, p. 59).

⁸ 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, ocasião na qual apresentou conferência de abertura intitulada *A Emoção Estética na Arte Moderna*, texto que evidencia sua proximidade com o vanguardismo de Guillaume Apollinaire.

que circulou até 1951. Neste período, Max tivera a oportunidade de publicar os primeiros poemas de *O estranho* (1952), ganhando, além de notoriedade, uma vivência enquanto poeta e leitor, visto que alargava seu olhar tanto para leitura de seus conterrâneos – como, por exemplo, Ruy Barata e Paulo Plínio Abreu – quanto de contemporâneos como Drummond, Manuel Bandeira e Cecília Meireles. Quer dizer, “ao publicar poetas e escritores do Norte lado a lado com os do Sul, também colaboradores do Suplemento, inseriu sutilmente a província no movimento mais amplo da modernidade nacional” (CHAVES, 2016, p. 117).

No mesmo trânsito, crescia o suplemento literário do periódico *A Província do Pará*, onde Mário Faustino ocupou a cadeira de redator e cronista de 1947 a 1949, e que recebe, em seguida, a direção de Ruy Barata até 1964. No meio disso, em 1948, há a publicação da revista *Encontro*, uma parceria entre Max Martins, Benedito Nunes e Mário Faustino, que teve um fim precoce, tendo publicado apenas um número. Entre esse período também, em 1952, Max Martins e Benedito Nunes fundaram a revista *Norte*, cujo projeto contou com somente três números, circulando entre fevereiro e agosto desse ano (CHAVES, 2016, p. 129). A propósito, é na terceira edição dessa revista que se anunciava a obra de estreia de Max, *O estranho*, publicada, por sua vez, no mesmo ano que *Invenção de Orfeu*, do alagoano Jorge de Lima, e um ano depois da poesia de *Claro enigma*, do mineiro Carlos Drummond de Andrade. Enfim, a revista trazia o ensejo de se manter a corrente de produção artístico-intelectual carecida com o fim do *Suplemento Arte Literatura da Folha do Norte*.

Em suma: 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 na Amazônia e a descentralizar o espaço literário⁹, robustecendo o espírito criador de escritores como Max Martins, o qual contribuiu, de forma decisiva, para a mudança do *status quo* da cena das Letras de sua época. O próprio Age de Carvalho, embora não tenha vivido no ápice desta “geração de 45”, diz-nos que ela foi prodigiosa¹⁰, afetando, a meu ver, as

⁹ Refiro-me, respaldado por Coelho (2005), à força de expansão de grupos literários em diferentes regiões do espaço nacional, a exemplo dos grupos da região Norte, os quais promoviam um alcance para além da tríade dos eventos literários, formada por São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

¹⁰ Declaração feita durante palestra realizada no Colóquio Max Martins 90, que ocorreu na Universidade Federal do Pará, em Belém, no ano de 2016.

aberturas afetivas e formativas em que ele se debruçaria na segunda metade do século XX.

E por tratar de ruptura e mudança, elas só podiam ser vivenciadas por Max Martins fora dos limites academicistas, pois as formas fixas¹¹, as rimas-medidas, a inflexibilidade da arte pela arte e o culto à métrica nunca lhe trouxeram real fruição, a partir das tendências culturais pós-Segunda Guerra Mundial, encontrou outras aberturas aos seus prazeres líricos. Isso porque o cenário da poesia paraense mostrava-se outro: era tempo de transformação e diálogo, entoados com as revistas e os suplementos literários, lado a lado de uma miríade de talentos e da militância poética que marcara a presença visionária do poeta face às suas experimentações.

Quase três décadas separam a geração de Max Martins da Semana de Arte Moderna de 1922. Atraso sobrepujado, entretanto, graças ao desejo de avanço e à dinâmica fomentada pelos itinerários culturais das décadas de 1940 a 1960, 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 despudor do verbo. E foi para além disso, fortalecendo seu espírito vanguardista: jogou-se em desconhecidas escutas, abrindo espaço para a sua cisão estética ao seguir caminho pelas contingências de uma arte que reage à centralidade do lugar-comum, lembrando o ideal de *noigrandes* (no ângulo de uma poesia que “protege do marasmo”).

Embora habitasse a “mais moderna concepção e prática da *escritura*”¹² – o que se deve, também, às obras de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé que sua geração leu –, Max sempre esteve ávido por construir novas pontes, buscando entender seu ofício (fruto do espírito e da técnica) e cultivar seu lado leitor. Nesta segunda metade do século XX, conviveu intelectualmente com Robert Stock, poeta americano que o apresentou à leitura de Dylan Thomas, e.e. cummings, Herry Miller (romancista que Max se dedicou a ler e reler durante toda sua vida). Neste período, encara outra fase de sua dicção, em detrimento à fase anterior com *O estranho*¹³, próxima à condução dada ao concretismo,

¹¹ Mas declara, em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto, publicada no jornal *A Província do Pará*, em 1990, que nunca se sentiu bem com as formas fixas, como, por exemplo, o soneto, composição poética que chegara a adotar na época da Academia dos Novos. Essa entrevista foi relançada na reedição de *O estranho*, pela editora da UFPA, no ano de 2015.

¹² Compreensão de Pedro Pinho na orelha da primeira edição de *O risco subscrito* (1980), que, quase quatro décadas depois, é revisitada por Age de Carvalho na orelha da segunda edição da obra, lançada em 2016.

¹³ No ano de 1953, Max Martins recebe o prêmio Vespasiano Ramos, da Academia Paraense de Letras, por essa obra.

especialmente na presença da poesia de Mário Faustino¹⁴, o qual 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* (1960).

À vista disso, é importante considerar: da modernidade ao contemporâneo, a obra de Max Martins sublinha a poesia como “violência à linguagem comum”, a qual subsiste entre a forma (sem nunca fincar o pé no rigor da metrificação, 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, sem dúvida, a poesia se faz de sensibilidades, intuições, temas; e, de igual modo, de sonoridades, silêncios, comunicações icônicas. Mas tudo isso por “linhas tortas”¹⁵ através das quais ela costuma se apresentar, realização pela qual o trabalho de Max, no geral, ganha um frescor muito próprio, considerando-se o seu panorama de atuação.

Nesse enfoque, o seu emergir acontecia com o primogênito e já citado *O Estranho*, em direção à publicação de *Anti-retrato*, seguido de *H’era* (1972), *O risco subscrito* (1980), *A fala entre parêntesis* – objeto do presente estudo, concentrado neste capítulo e no segundo –, 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 Ludi¹⁶, reinventou-se em seu percurso. Poeta das muitas vozes e tantos abismos, sua obra pode ser lida a partir da febre (ardência criativa) que o marcou.

Quanto a esta febre, refiro-me à experiência de atenção dada à mobilização da linguagem que muito se deve à alta consciência poética de Max. Nesta paixão viva, aspira-se ao jogo de forças contrárias, como sugerem, por exemplo, as imagens insólitas em sua poesia, assumido na trajetória de elementos subjetivos. Volto-me, nesta instância, ao predicado de resistência que habita a poesia do poeta paraense, na acepção pela qual enxergo o erotismo e a melancolia como faces constituintes de sua particular transgressão. Duas marcas que, na criação verbal de Max, coadunam e estão

¹⁴ Segundo Nunes em “A poesia de meu amigo Mário” (2009), Mário Faustino tornou-se um mediador do vanguardismo do década de 1950 no Norte, graças a sua capacidade de congregar, quer na teoria, quer no fazer poético, as técnicas da espacialidade do concretismo, ao mesmo tempo que fora guiado pela poesia imagística de Jorge de Lima e pela retórica rítmico-visual de Ezra Pound. Isto foi determinante à sua geração, da qual fazia parte também Max Martins. Este, ao lado do poeta de *O homem e sua hora* e influenciado por ele, refinou um discurso de poesia voltado à manipulação icônica, do entendimento da imagem e da experiência da brevidade verbal. Discurso já bem ecoado à geração de Age de Carvalho, que recupera, na segunda metade do século XX e daí por diante, a recriação do espaço gráfico e o diálogo entre o clássico e o moderno, ambos já experimentados por Mário Faustino, voz da geração de 40-50 de grande importância (como fora também Max Martins) ao poeta de *Arquitetura dos Ossos*.

¹⁵ MARTINS, Max. “Max Martins, Depoimento ao Museu da Imagem e do Som” – 1996. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, UFPA, ed. 46, p.13-39, ago-dez, 2016.

¹⁶ Termo trazido à baila por Benedito Nunes em *Max Martins, mestre-aprendiz*, ao se referir ao poeta.

personificadas pela metalinguagem e por um sentido implicado de natureza mística, que ele reúne em *A fala entre parêntesis*, na companhia de Age de Carvalho.

A autorreferencialidade da linguagem é uma das faces (ao lado da sinuosidade sintático-metafórica, da experimentação visual, da obscuridade marcada e da abertura ao ser) de irrupção erótica de Max Martins, que deu sua vida às palavras. Entretanto, as faces, na complexidade de suas forças intrínsecas e extrínsecas à poesia, podem ser entendidas, segundo Nunes (2009), como crises – a primeira iniciada com *O estranho*, em advento ao Modernismo na capital paraense –, ligadas à constituição de um projeto estético. O filósofo interpreta as obras de Max como fases de um “curso evolutivo” nada tranquilo, em que cada crise, “interroga-se o poeta sobre si mesmo e sobre sua poesia à busca de novas e provisórias certezas que o ajudem a caminhar” (NUNES, 2009, p. 338). Esta leitura lançada por Nunes, a partir dos diversos ciclos entre a primeira e última obra de Max, vale lembrar, reforçam a concepção de um poeta e sua *écriture* voltada a um “estar” em travessia, a um espaço de devir.

Percorrendo o caminho das crises, as descobertas recorrentes à sua primeira obra e a confluência com Stock (como diz Nunes¹⁷: um hippie *avant la lettre*), levaram Max Martins à sua segunda crise, eclodida ainda em *Anti-retrato*. Como se pode deduzir, esse conflito (na melhor acepção da palavra) fora reforçado, entretanto, pela leitura balizadora de *O homem e sua hora* (1955), de Mário Faustino, o qual ligou, para Nunes, “a mais refinada tradição do verso à metáfora moderna”¹⁸. Mário Faustino, poeta “que escreveu sua morte e viveu sua própria escrita”¹⁹, colaborou, significativamente, para o impulso artístico do poeta errante do Norte.

Além disso, como prenúncio de nova abertura, Max encarna o amor carnal, com *Anti-retrato*, agora trazendo como tema permanente do seu trabalho, 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, situando o ritmo tipográfico e o espaço de intercruzamento verbo-visual, principados na terceira crise com *H’era*. Essa crise, oriunda do jogo corporal da palavra, “resolve-se” em *O ovo filosófico* (1975), o qual resultará na maturação autobiográfica de *O risco subscrito*, como propõe Nunes (2009, p. 338).

¹⁷ *Max Martins, mestre-aprendiz*, 2009, p.336.

¹⁸ *Ibid.*, p. 337.

¹⁹ CHAVES, Lilia. *O filósofo e o poeta*. Belém: Emílio Goeldi, Ciênc. hum., vol.6, no.2, May/Aug 2011.

Isto posto, entra em cena a arte enquanto insubordinação, opositora à ordem, ao interdito, concepção certamente já lançada por Drummond em “Consideração do poema”, do livro *A Rosa do Povo*, em 1945. O que considero aqui é a grande qualidade do poeta de, negando todo o artificialismo, reaver os conceitos da poesia. Em Max, isso se realiza pelo empreendimento da “viagem poética” como possibilidade de sobressaltado e risco, crença do poeta que vai perpassar o ambiente de proposições da poesia moderna e chegar às reformulações do contemporâneo. Neste ciclo da consciência criadora, 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 reinvidicação contundente de modos e formas, como foi o caso de *A fala entre parêntesis* – exemplo da liberdade estética e do cultivo da vocação à subversão.

A resistência, propulsora de sua expressão lírica, 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, o poeta opõe-se, através do manejo com a língua, ao poder que rege um determinado *éthos* político, ético e religioso. Em entrevista, atento ao valor de contravenção da linguagem, Max reforça essa ideia ao trazer sua convicção acerca do “papel” social do poeta:

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 linguagem.²⁰

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 quanto essencial é renovar a língua (e o sujeito que se escreve nela) como ação de abalo ao imperialismo do *status quo* – questão que abre terreno ao enfoque dado na próxima sessão, sob outra perspectiva. Por isso, transformar a língua é uma atitude de defesa, independentemente de estar ou não claramente situada em determinado contexto social. Porque se parte do pressuposto de que essa potência de renovação traz uma espécie de

²⁰ MARTINS, Max. 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 editorada da UFPA (ed.ufpa) em 2015.

anúncio da consciência diante do mundo, lançando um olhar operante encorajado por uma mudança possível. Max ainda diz:

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 palavras.²¹

Trata-se do poeta que não se intimida perante o sistema, uma vez que pensa na atuação da língua para além das associações hierárquicas. É conforme essa concepção que se pode conceber uma escrita de “ultrapassagem”, que na poesia de Max Martins não se encontra deliberada somente no discurso, mas, sobretudo, na participação de procedimentos poéticos (por exemplo, a dissimulação autobiográfica e a já citada metalinguagem), que demarcam sua experiência formativa. Essa “incumbência” do poeta, como ele reflete no trecho acima, sugere que a resistência da poesia provém, por definição, dos elos estabelecidos entre os sentidos e a maneira de dizer.

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” (*idem*, p. 143), de afetos refratados, ou ainda pela crítica da desordem. Uma das estratégias dessa dissolução é a metalinguagem (campo que terá protagonismo nas próximas sessões), entendida por Bosi como “momento vivo da consciência” (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” (p. 146), e carrega “marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana” (*idem*). Atividade que começaria a ganhar novos contornos na poesia de Max Martins a partir da década de 1980, com foco especial em *A fala entre parêntesis*.

Quanto a Age de Carvalho e sua trajetória literária, destaca-se: em *Arquitetura dos Ossos* (1980), primeira obra do poeta – que, nos dias de hoje, atua também como tradutor, editor e designer gráfico, tendo vasta bagagem como diretor de arte em revistas estrangeiras, como a austríaca *.copy* –, já se observa o “momento vivo da

²¹ *Idem*.

consciência” através da naturalidade mórbida com que ele trata alguns temas (a morte, por exemplo). Para encerrar a sua adolescência²², Age de Carvalho revela, nos versos desse seu trabalho de estreia, escritos entre os 16 e 20 anos, uma poesia de reverberações existenciais, na qual cabe reconhecer sua forte sina para o fazer poético, que, segundo Francisco Paulo Mendes:

manifesta uma dolorosa consciência da situação do ser humano e um surpreendente domínio da palavra (...) E o poema então nasce com uma densidade de linguagem e com uma unidade estrutural que não é comum encontrar-se num poeta que inicia.²³

Neste livro, é possível perceber que ele usa recursos vindos de outras linguagens artísticas, como a cinematográfica, através da montagem, tanto para figurar as cenas díspares, quanto para o trabalho com versos mais longos, de caráter mais narrativo. Não à toa: Age, na segunda metade do século XX, frequentava o cinema do Grêmio Literário Português, em Belém, alimentando-se do olhar de Federico Fellini (1920-1993), Akira Kurosawa (1910-1998), Luis Buñuel (1900-1983), entre outros. Neste último, encontra porta para a imagem fusionista do surrealismo, radicado na escrita de *A fala entre parêntesis*. Além do mais, carrega, enquanto leitura incipiente, *A luta corporal* (1954), de Ferreira Gullar, obra que ensejou a escrita de *Arquitetura dos ossos*, e que esteve presente em sua convicção acerca da poesia. Lugar de importância estendida também a nomes como Drummond, Mário Faustino, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, os irmãos Campos e, claro, Max Martins, só para citar os de Língua Portuguesa.

Interessante levar em conta que seu momento de estreia dá pistas de um reconhecimento, pelas inferências que se pode ter dos poemas, do cenário político da época, principalmente pela atmosfera negativa tomada nos poemas. O livro foi escrito no final da década de 1970, em um contexto de greves e resistência política, e alguns poemas trazem o retrato dos problemas fundamentais do indivíduo e da coletividade: “Arquitetura, há que ser a vida mais justa. Os múltiplos universos construídos não abrigarão jamais as palavras ensangüentadas que incidem implacáveis sobre a imunda pirâmide, em sua eterna luta de classes” (CARVALHO, 1990, p. 158).

²² CARVALHO, Age de. *O caminhar de Age de Carvalho*. Entrevista concedida à revista *Amazônia Viva* [maio, 2017]. Disponível em: < https://issuu.com/amazoniaviva/docs/69_av_maio_2017_web >. Acesso em: 11 de Maio de 2017.

²³ Comentário que feito no ano de lançamento de *Arquitetura dos ossos* e que se encontra na orelha do novo livro de Age, *Ainda: em viagem*.

Além disso, a presença de um drama existencial – tal como no mini poema dramático de “A cadela” –, mesclado à estética barroca e ao expressionismo, parece moldar a personalidade da poesia de Age despertada pela própria experiência de vida – vida transfigurada. O que viria a culminar em outras maturações junto ao amigo Max Martins, por existir uma correspondência ideológica e a troca sempre produtiva em uma Belém dos anos 80.

Nesta década, ao lado de *A fala entre parêntesis*, Age de Carvalho publica seu terceiro livro, *Arena, areia* (Edições Grápho, 1986), dedicado ao seu pai, ao filho e ao amigo Max Martins²⁴. O livro, uma litania de entrega e relutância pelas veias do seu singular discurso poético (cada vez mais interessado no fragmento cabalístico), no qual “os signos e os símbolos eróticos são, na maioria das vezes, a força originária e plasmadora do poema”²⁵, dá “as chaves de sua poética: o misterioso liame entre a letra e o desejo, entre a palavra e o objeto desejado, o que Jean-Pierre Richard designaria de “poétique du désir”²⁶, segundo a leitura do amigo Francisco Paulo Mendes. Isso na medida de “um desejo que fosse, como no pensamento oriental, ou mais propriamente, budista, fruto do engano e da ilusão e causa do caráter sombrio deste absurdo mundo em que nos encontramos”²⁷.

Em seguida, em 1990, o poeta lança *Pedra-um* (integrando a sua antologia *Ror: 1980-1990*) e depois *Móviles*²⁸ (1998), *Caveira 41* (2003) e *Trans* (2011). Observa-se que, nestas últimas obras, o poeta constrói um retrato de si voltado às recordações guardadas da terra natal (Belém do Pará) e dos laços construídos com a família, os amigos (Benedito Nunes, Max Martins, André Vallias, entre outros) e as experiências de ontem e hoje. Vale citar o poema “Na Belém de-bolso” (*Trans*, p. 35), que contém um inventário de pequenas coisas trazidas pelo poeta na bagagem ao seu novo e “súbito” solo, entre elas: “toda poesia-mestra de Max Martins”, “um ramo olente de cidreira seca”, “um estoque de sotaques”.

Guiado pela consciência do exílio que se torna cada vez mais insuperável, o poeta, que já declarou (Revista Cacto, 2003) jamais ter pensado que seria tão duradouro o afastamento do Brasil, encontra-se submerso, a um só tempo, na dureza metafísica (onde mescla o sagrado com o profano) e na lucidez da memória que se mostra

²⁴ A obra *Trans*, lançada pela Cosac Naify (Coleção Ás de colete), também é dedicada ao Max Martins, sob o renome de “mestre”.

²⁵ Francisco Paulo Mendes na orelha da edição original de *Arena, areia*, em 1986.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Idem*.

²⁸ Obra conjunta realizada com o poeta Augusto Massi, onde colaborou com a publicação de um poema.

importante conservar através da palavra em viva movimentação, designada por elementos biográficos tácitos. Momento de sua poesia que vai, por certo, convergir em sua produção mais recente, *Ainda: em viagem* (2015), livro no qual volta a dedicar a última sessão à amizade especial com Max Martins.

1.2 A gênese do diálogo

O encontro entre os dois poetas se deu de forma oportuna: no início da década de 1980, Max tivera a feliz circunstância de dividir um prêmio-publicação com Age de Carvalho, na categoria *Poesia*, concedido pela extinta Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC), cuja comissão julgadora (entre os jurados, Benedito Nunes²⁹), diante de um impasse, achou justo dar o primeiro lugar aos dois. Max concorria com *O risco subscrito* e Age com sua obra de estreia, *Arquitetura dos Ossos*, ambas do mesmo ano. Devo assinalar que só depois, em abril de 1980, por intermédio de Nunes, em uma das reuniões³⁰ promovidas aos sábados em sua casa, na travessa da Estrela, em Belém, que Age foi apresentado àquele que se tornaria amigo inseparável e uma grande influência. Acerca desse momento, vale recorrer às palavras de Age:

Esse empate, felizmente, seria o início da nossa amizade e de futuros projetos juntos. Até então eu nada conhecia da poesia dele, mas tampouco conhecia a de outros poetas importantes, exceto aqueles titulares de qualquer antologia publicada nos anos 70. É da idade essa falta de bagagem intelectual, é natural. O que, entretanto, me inquietava na época. Mas tomar conhecimentos da poesia do Max e, até mais do que isso, tomar parte do que ele lia, pensava, o que generosamente passava adiante em indicações de leituras e conversas (que valeriam por verdadeiras aulas, sem jamais pretender ensinar o que quer que fosse) foi, para mim, experiência inigualável do que seja amizade.³¹

Devidamente apresentados, iniciaram, a partir de então, a construção de um mútuo afeto tecido pela simpatia, troca e identificação, como apontado no trecho acima. Nos

²⁹ Benedito Nunes conhece Age de Carvalho por intermédio do professor Francisco Paulo Mendes, que, em certa ocasião, recebe das mãos do poeta uma cópia dos seus primeiros poemas. Logo depois, Benedito indica os originais da primeira obra de Age (*Arquitetura dos ossos*) ao prêmio-publicação da Secretaria de Cultura de Belém.

³⁰ Age de Carvalho (2003), em entrevista concedida a Eduardo Sterzi, publicada na Revista Cacto, declara que esses encontros reuniam também pintores, personalidades da música e do teatro, bem como professores universitários.

³¹ CARVALHO, Age de. *O caminhar de Age de Carvalho*. Entrevista concedida à revista Amazônia Viva [maio, 2017]. Disponível em: < https://issuu.com/amazoniaviva/docs/69_av_maio_2017_web >. Acesso em: 11 de Maio de 2017.

meandros desta relação, conservada de 1980 a 2009 (ano do falecimento de Max), nasceram trabalhos que, de certa maneira, dialogam – não um diálogo declarado, mas um diálogo pelas inquietações estéticas, éticas e espirituais. Por esse fio, a influência vai se consolidando e a interlocução aparecerá de outro modo: em tom de solicitação e homenagem implícita e explícita, que ambos demarcam no campo dos princípios humanos unificadores.

Esta amizade, em seus primórdios, pulsava na capital paraense, em um contexto ainda de notáveis mudanças e dinâmicas, em que se pode citar a “euforia e revitalização de logradouros públicos, a redescoberta da Cidade Velha a partir da recém-reformada Praça do Carmo (...) e as memoráveis festas populares do Bar do Parque” (CARVALHO, 2016, p. 198). As relações interpessoais e culturais com o poeta mais jovem, que Max Martins viveria como uma “segunda juventude” (*idem*), trouxe-lhe outras direções no fazer artístico. Age de Carvalho afirma que:

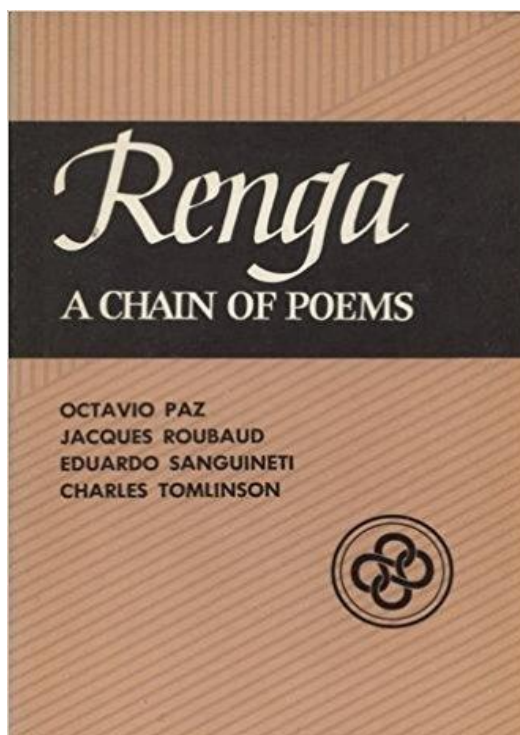
Foi nesse cenário neo-romântico que Max e eu começamos a andar juntos, um tempo que ele logo chamaria, um tempo que ele logo chamaria de a sua “segunda juventude”, também porque, conseqüentemente, passou a frequentar uma turma jovem por mim apresentada, contemporâneos meus que cambiavam com o poeta mais velho a moeda comum da amizade entre a experiência da idade e certa irresponsabilidade querida e juvenil. Um tempo intenso e de grandes movimentações que passaria a figurar em seu repertório poético em forma de nomes de pessoas, viagens e alusões anedóticas nos livros que escreveria nas décadas de 80 e 90, as mais profícuas, publicando com uma continuidade jamais antes experimentada. (CARVALHO, 2016, p. 198)

Havia encontros diários no final da tarde, em grande parte depois do expediente de trabalho – Max Martins trabalhava na Sucam (órgão do Ministério da Saúde) e Age de Carvalho em um escritório na cidade (CARVALHO, 2016, p. 199). Um dos pontos de encontro desses poetas-amigos era o badalado Bar do Parque, localizado na Avenida Presidente Vargas, ao lado do Teatro da Paz, em Belém. Os dois encontravam-se para amadurecer a recém-amizade, entre o compartilhar de experiências e a “troca” de “rascunhos de poemas” (*idem*) que estivessem escrevendo naquele tempo, no qual era certo despedirem-se antes do horário do jantar, que, de acordo com Age, era o momento em que “chegavam os boêmios de verdade ao bar” (*idem*).

Assim, os poetas cresciam lado a lado como “mercedários pelos pés alados de poesia” (CARVALHO, 2015, p. 90), prestes a terem, ainda no começo dos anos 1980, a

maior de suas realizações poéticas em comum. Vejamos: quando Benedito Nunes retorna dos EUA – onde foi lecionar durante um ano na Universidade de Austin, Texas –, traz com ele um livro que despertou interesse de Max Martins e Age de Carvalho, ocasião em que ganham uma cópia do filósofo. Trata-se de um exemplar da primeira poesia colaborativa do Ocidente (figura 1), que lança a parceria de quatro poetas de diferentes nacionalidades: o mexicano Octavio Paz (1914-1998), o francês Jacques Roubaud (1932-), o italiano Eduardo Sanguineti (1930-2010) e o inglês Charles Tomlinson (1327-2015). Obra, segundo Age de Carvalho (2016, p. 199), oriunda da experiência desses poetas, os quais se reuniam no “subsolo de um hotel parisiense, em 1969, para escrever uma ‘cadeia de poemas’ (renga, no japonês) à maneira de uma forma muito popular de poesia comunitária no Japão a partir do século XIV”, em que a questão da autoria em nenhum momento sobressai³².

Figura 1 - Capa do livro *Renga, A Chain of Poems* (1969)



Fonte: <https://www.amazon.com>

³² Vale destacar que essas informações foram relatadas por Age de Carvalho no texto que escreveu sobre *A fala entre parêntesis*, publicado no Dossiê Max Martins 90, da Revista Moara (PPGL-UFPA), em 2016.

Por efeito dessa circunstância, a concepção de *A fala entre parêntesis*³³ nasce com a leitura do livro dos poetas estrangeiros, o *Renga, a chain of poems* (1969), entregue por “Bené” (como gostavam de chamar, carinhosamente, Benedito Nunes) a estes seus conterrâneos. Quer dizer, a iniciativa era de que cada um, incluindo o filósofo e sua esposa, Maria Sylvia Nunes, traduzisse uma língua. Max Martins ficou responsável por traduzir Jacques Roubaud, Age de Carvalho ficou com Octavio Paz, Benedito Nunes com Eduardo Sanguineti e Maria Sylvia Nunes com Charles Tomlinson. Depois de poucas reuniões, vem a lume o propósito de escreverem juntos a *renga*, como relembra o poeta de *Arquitetura dos Ossos*:

após uma ou duas reuniões para mostrar os resultados – pífios – das primeiras investidas no texto, resolvemos que não haveria tradução nenhuma, mas que escreveríamos a nossa própria *renga*, Max e eu, incentivados viva-mente por Sylvia e Bené (CARVALHO apud CHAVES, 2011, p. 200).

Na verdade, a ideia inicial era criar uma obra aos moldes surrealistas, encetada pelo “cadáver esquisito” – *cadavre exquis*³⁴ – que enalteceria a essência de uma “arte divinatória”³⁵, de abertura ao improvável. Proposta que não se concretizou, dando espaço para a realização mais consciente do jogo proeminente da *renga*, mas sem perder de vista a casualidade poética pensada *a priori*.

O livro seria concluído meses depois, sendo dedicado, como forma de agradecimento, à Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes, que, além de serem presenças incentivadoras dos poetas, foram responsáveis pela arrecadação de fundo para concretizar a publicação. E Nunes, o padrinho desta aventura poética (ou, para recordar o modernismo, “pesquisa estética”³⁶), encarregou-se de escrever o prefácio da obra, o qual intitulou *Jogo Marcado*, texto que perscruta, com tamanha erudição e afinada leitura, a proposta de *A fala entre parêntesis*.

³³ Na edição original da obra, de 1982, as páginas não estão numeradas, há apenas a numeração de cada poema. Cítarei, portanto, os poemas de acordo com as suas numerações no índice, sem especificação de página.

³⁴ Jogo surrealista que consiste em criar, normalmente em um papel, seja de forma visual ou escrita, um texto ou desenho coletivo, apenas utilizando a imaginação, em ruptura com o racionalismo, substituído pelo automatismo imagético e quimérico.

³⁵ Expressão utilizada por Age de Carvalho em sua fala no Ciclo de Palestras Max Martins & Age de Carvalho, ocorrido em junho de 2017, na Universidade Federal do Pará.

³⁶ ANDRADE, Mário de. “O movimento modernista”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 253-280.

Quanto ao 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 me impulsiona, como força mobilizadora de reflexão, à fala de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* (2001, p. 325-326): “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende”. Esse foi o percurso que robusteceu essa “amizade ideal”, marcada pela troca de posições e, similarmente, pelo acaso, escrito e alimentado nas linhas de *A fala entre parêntesis*, cuja envergadura sugere um exercício pelo qual há a formação de duas vozes em “uma só”.

Reforça-se: as extensas correspondências³⁷ – 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. Aliás, 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 (submetido à frequência interacional e ao enfrentamento), a existência de uma poesia em ruínas que se funda e se firma no espaço de uma reflexão perpétua.

A literatura brasileira ganha uma obra de sedutora beleza imagética e dicção mística (e se pode dizer também onírica), cujo operar de questões estimula-me a propor uma exegese acerca da multiplicidade da voz lírica e seus temas provocadores: erotismo, melancolia, solidão, silêncio, corpo – com enfoque nos dois primeiros, sendo os outros elementos que os constituem. Temas estes caros aos poetas, lançados à confluência entre as suas existências e os devires da poesia, edificada propositalmente nesta obra à moda da *renga* (连歌), 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

³⁷ 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.

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 germinação artística dos poetas paraenses, do ponto de vista do fragmento.

Às cegas, não se sabe ao certo quem escreveu cada poema, senão pelo manuscrito original, o que se pode inferir, como dito acima, além do nexo estilístico, a existência da “autarquia” da linguagem, sem jamais prendê-la à unidade de uma presença dominante, ou seja, do autor – a poesia é fera indomável. Escutemos Nunes:

Max entra em sintonia com Age de Carvalho, empreendendo ambos, sob a forma da *renga* japonesa, o poema dialogal *A fala entre parênteses* (1982). Nele, os versos de um e de outro, mantendo o modo de expressão que lhes é peculiar, confluem, distinguidos tão só pela caligrafia de cada qual, nos moldes rítmicos e nos temas previamente adotados. Provocada pela leitura da *renga* elaborada pelo trabalho em comum de quatro poetas de diferentes nacionalidades – o mexicano Octavio Paz, o francês Jacques Roubaud, o italiano Eduardo Sanguinetti e o inglês Charles Tomlinson –, cada qual escrevendo em sua própria língua, a dos nossos dois poetas é, como ensina Shinki, teórico desse estilo no século XVII, “um exercício espiritual para penetrar o talento e a visão do outro”. (NUNES, 2009, p. 339)

Embora a obra parta de um gênero da poesia tradicional japonesa, com métrica precisa e sua cadeia aberta, não era do interesse dos participantes criar, em português, poesia com moldes da forma oriental – visão de certo modo antropofágica, para assim lembrar a estratégia oswaldiana determinante ao ideário modernista brasileiro. Segundo Suzana Lages (2007, p. 90), o gesto antropofágico reflete “uma atitude diante da tradição poética tanto brasileira quanto universal, que não se deixa mais definir nos termos tradicionais de ‘influência’, no sentido de uma assimilação passiva de elementos externos”, ideia positiva à *renga* de Max Martins e Age de Carvalho.

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” (CARVALHO, 2016, p. 201) –, sendo o décimo-quinto, o último (que

expressa homenagem a Benedito Nunes), composto a partir de um verso retirado de cada um dos poemas, resultando na forma europeia, o 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”³⁸. O que reforça a vivacidade da poesia em se constituir a partir de si mesma, feita pela leitura de suas curvas e singulares organicidades, as quais podem escapar à primeira vista, tamanha autonomia.

Percebe-se que, no seio da década de 80, momento posterior às proposições lançadas pelas vanguardas e ao apogeu da poesia concreta, a contingência de mudança a um gênero já estabelecido retoma aqui a velha discussão acerca da ruptura (ou, pode-se dizer, “releitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo”³⁹) da tradição. Isto que por tempos sublinhou a lírica moderna, cujo modo de ser, conforme Hugo Friedrich (1978), exerceu grande dissonância e transformação. Muito se deve, antes, aos caminhos que abriram os poetas Verlaine, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé – fontes da modernidade, sobretudo, para a geração de Max Martins –, cujas obras deixaram um insuperável legado.

Legado que pode ser visto, assim propõe a pensar Marcos Siscar (2016, p. 46) citando o poeta de *Um lance de dados*, como “um ponto arquimédico” (expressão anteriormente lançada por Haroldo de Campos em “Comunicação na poesia de vanguarda”⁴⁰), com força de uma *arqué*, ou seja, investido de um princípio a mostrar a gênese de toda experiência poética a partir do século XX. Mallarmé, bem observa Siscar (idem), tornou-se referência, por exemplo, à poética haroldiana, solicitado também, enquanto herança moderna, na interpretação acerca do regime de marginalidade empreendido pelo *ethos* crítico-reflexivo de *A fala entre parêntesis*, do qual tratarei nas próximas sessões trazendo as marcas da prismação da linguagem.

Há, neste trilho do diálogo, certa superação da ordem em nome de uma pluralidade, que Max já vivência desde a ruptura com o parnasianismo nos anos 1940, apropriando-se de maneira mais subversiva e eloquente do fragmento, da descontinuidade e dos elementos ambivalentes. Nesta conjectura, nota-se aquele traço

³⁸ “Marque d’un signet rouge la première page du livre, car la blessure est invisible à son commencement”, no original.

³⁹ LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007, p. 90.

⁴⁰ CAMPOS, Haroldo de. “Comunicação na poesia de vanguarda”. In: *A arte no horizonte do improvável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

existencial e a ruptura do verso particular de *O Risco Subscrito*; e, no mesmo plano de leitura, a “morbidez da adolescência” e certa amarração cinematográfica de *Arquitetura dos Ossos* – particularidades que conferem outra disposição interna à obra, sem jamais desmerecer suas origens.

Em *A fala* (como os poetas gostavam de se referir à obra e como irei me referir daqui em diante), cujas relações eruditas sustentam o exercício crítico, há duas seletas epígrafes-motivação. A primeira, escolhida por Max Martins, é um fragmento do poeta judeu Edmond Jabès: “Uma amizade não é talvez mais do que uma troca de léxicos”⁴¹. Esta – tanto quanto a segunda epígrafe – dá a tônica aos inúmeros sentidos da amizade, que resultou nesta cadeia dialogal, oriunda da união lírica profundamente fecunda entre as palavras, de um entregar-se ao fôlego do outro. E que traz, ainda, a vontade de versar sobre o espaço de autoconhecimento, projetado, dobra a dobra, na troca de léxicos que a alternância de vozes projeta.

Figura 2 - Capa da edição original de *A fala entre parêntesis* (1982)



Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

A segunda epígrafe, apresentada no início deste capítulo, é de Guimarães Rosa, na voz de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* (1956): “Eu era dois, diversos?”. Escolhida

⁴¹ “Une amitié, ce n’est peut-être qu’un échange de lexique”, no original.

a dedo por Age de Carvalho, essa epígrafe convoca-me a trilhar em companhia da dualidade e do “conflito de identidade” gerados no seio desta cumplicidade, com a qual se procura (ou se deseja) alcançar o pleno da experiência com a poesia – sua voz, corpo e enigma. Essa indagação liga-me à fala de Arthur Rimbaud, “Eu é um outro!”⁴² – *Je est un autre* –, que, a cada proporção de leitura dos poemas, encaminha-me aos predicados da unicidade permeada pela multiplicidade. Refiro-me, do ponto de vista rimbaudiano, à porta aberta de renovação da própria poesia, situada por cada poeta para além do expediente comum, inclusive no que se refere à alma, por efeito eclodida na linguagem, cuja natureza resulta do combate, da busca de si (com seus ganhos e perdas). Tal como pode suscitar também a epígrafe, encenando a fragmentação do eu, inevitável exercício do homem moderno.

É com esta busca que o poeta alcança o outro, ou seja, a si mesmo. A partir do entendimento desse traço é que atribuo aos sujeitos eleitos aqui a descentralização (questão discutida no próximo tópico), operada no inaudito como cultivo da alma, de onde fala o poeta e de onde ele harmoniza os elementos contrários. É fragmentado no campo poética que, às vezes, ora cintilante, ora opaco, o poeta rompe com a alienação, pois para chegar no desconhecido – o ‘outro’ –, para tocá-lo na expressão do seu tempo, ele precisa passar, nas palavras de Rimbaud (1972), por um “desregramento de todos os sentidos”, estabelecendo vínculo com o universo múltiplo. O mesmo representado no ensaio fotográfico⁴³ que acompanha *A fala*, produzido por Ronaldo Moraes Rêgo, utilizado para ilustrar a capa e intercalar os poemas da obra – e que se torna, de tantas formas, uma extensão deles também.

Feito o devido percurso na historiografia da literatura paraense e na biografia de Max Martins e Age de Carvalho (obras publicadas, experiências de formação, etc.), bem como na origem dessa amizade e no engendramento de *A fala entre parêntesis*⁴⁴, passo, no tópico seguinte, ao preliminar estudo conceitual e reflexivo do eu múltiplo, mencionado acima. Destacarei o seu sentido, seus liames e as contribuições de

⁴² RIMBAUD, Arthur. “Carta a Paul Démeny”. In: *Obras completas*. Paris, Gallimard, 1972, p. 249-254.

⁴³ Trarei o trabalho fotográfico à baila mais tarde, no segundo capítulo, onde discorro sobre a “estética do duplo” na fotografia.

⁴⁴ A obra completou, no ano de 2017, 35 anos de publicação, circunstância em que ganha uma reedição especial organizada pela Editora da Universidade Federal do Pará (ed.ufpa), junto a outros títulos – sendo publicados desde 2015 – como *O estranho*, *Anti-retrato*, *Hera*, *O risco subscrito*, *Caminho de Marahu* e *Colmando a lacuna*, cujos prefácios são assinados por seletos críticos (da região Norte e de outras regiões) do quadro da poesia brasileira contemporânea, entre eles: Elias Ribeiro Pinto, Benedito Nunes, Eduardo Sterzi, Davi Arrigucci Jr., Tarso de Melo. Reedições especiais da poesia completa de Max Martins que, aliás, recebem, como gesto de indelével amizade, a curadoria de Age de Carvalho no projeto gráfico e na editoração, bem como na organização e notas.

pensadores a respeito dos desdobramentos da figura do autor na poesia moderna e contemporânea, com o objetivo de clarificar, introdutoriamente, os meios pelos quais o eu múltiplo se materializa na obra e só se torna possível graças à presença afiada do diálogo poético. Assunto este a ser tratado diretamente nas leituras dos poemas na presença do erotismo e da melancolia.

1.3 O caráter do eu múltiplo: morte ao imperialismo do eu

Para contextualizar esse caminho de multiplicidade oferecido pela obra, defino logo uma de suas origens. Toda a conceituação do duplo, do diverso, da pulsão do outro, nesta pesquisa, está assim convocada para evidenciar como o eu múltiplo abre para a questão da autoria. Desde a tradição hegeliana, cuja essência reside na construção de uma subjetividade, o sujeito lírico é visto como edificador de um mundo fechado, hermético em sua natureza intrínseca (COLLOT, 1988). Isso quer dizer: o meio exterior, os elementos extrínsecos, são meros subterfúgios à manifestação do eu, circunscrito em si mesmo. Há de fato um movimento de enaltecimento da interioridade do sujeito lírico, o qual, por sua vez, mostra-se carente de flexibilidade e revelação direta ao mundo real, pois se volta apenas à intimidade condensadora do seu estado de alma.

Esta noção esteve em ressonância com os preceitos românticos, dos quais derivam uma espécie de imperialismo do eu, posto já em crise, como sublinha Michel Collot (2004, p. 169), por Lamartine, Hugo e Baudelaire, os quais colocam em jogo, direta ou indiretamente, a identidade do sujeito lírico, logo, do lirismo romântico, embora não se tenha perdido de vista a atividade centralizadora daquele que escreve – não à toa Lamartine ter sido influenciador do romantismo na França e celebrador da imagem do autor. Neste sentido, apesar dos abalos críticos e das contribuições fundamentais dos poetas citados em torno da comoção entre interior e exterior, o romantismo, de forma geral, ainda que possuidor de uma “objetividade”, deve à linguagem, no sentido de uma expressão irreduzível, sua autonomia no processo de criação. Neste ambiente, ainda é presente a compreensão de que o lirismo é uma expressão do eu, brindado de uma subjetividade ininterruptamente pessoal.

Dessa centralização, desse imperialismo, *A fala entre parêntesis* se mostra exemplar no que diz respeito ao rompimento com a imagem sacra do autor. Este que é, segundo Barthes (p. 66), “uma personagem moderna”, criada por uma sociedade que

descobriu o “prestígio do indivíduo”, e consolidado pela “nova crítica”. É dele a seguinte frase:

(...) a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1988, p. 65)

Os poetas paraenses, portanto, vão de encontro com o pensamento de Barthes citado acima quando propõem o jogo, embora acredite que eles jamais percam sua identidade, pois, neste balanço, o seu viés não está mais na centralidade do interior, tampouco na blindagem do sujeito lírico, está, antes, no construir pela via de mão dupla. Agora é certo: a escrita é o “neutro” porque abriga muitas vozes, atinge os tecidos do mundo e rejeita o império do autor. Eis o sentido de formação da ideia do eu múltiplo, muito voltado àquilo que Barthes chama de “espaço de dimensões múltiplas” (p. 8), a conceber uma força “onde se casam e se contestam escrituras variadas” (idem). E o espaço é a próprio caminho da linguagem, dramatizado em sua complexidade latente em que se pode admirar a vida do texto e a amplitude da palavra.

Tamanha complexidade já se contempla na obra de Baudelaire, sabendo-se que lhe é destinado o mérito de criador da palavra “modernidade”, empregada em 1859 para expressar o particular do artista moderno e sua habilidade de examinar o mistério do mundo (FRIEDRICH, 1978). Cito-o novamente agora não só para mencionar o valor expansivo da poesia, mas de sua obscuridade no que concerne à temática e à forma, portadora de um poder investido contra a homogeneidade da poesia (aquela, por exemplo, produzida pelos românticos), impulsionada pela descentralização da voz lírica. A poesia baudelairiana, logo, a poesia moderna, encontra-se perante o desafio de indicar uma transcendência, possuidora de um grande canal de dissonâncias – tanto em sua estrutura interna, quanto em sua enunciação –, não mais reconhecida por sua harmonia que, a partir das vanguardas até a contemporaneidade, já não é impossível encontrar.

Legada às correntes do século XX e de nossos dias, a atitude baudelairiana cumpre um papel importantíssimo nesta discussão: ajudando a enxergar *A fala* como um espaço da coexistência de singularidades, citando Siscar (2116) sobre a derrocada e a redenção da poesia contemporânea, “que abre caminho para uma pluralidade de alternativas estéticas” e para, com efeito, os contrastes e fragmentos do eu. Siscar está pensando, no trecho acima, no fim das vanguardas, que diz respeito ao anúncio e à

superação destinada à poesia contemporânea, a qual tem muito a dever à obra baudelairiana, fonte primária para poetas como Mallarmé, Rimbaud e T. S. Eliot. Isso tem muito a ver com as experimentações nas quais Max Martins e Age de Carvalho debruçaram-se, sem ganho fácil de conquistas, pois mantiveram-se atentos à diversidade e ao poder intrínseco encetado pelo *corpus* enviesado e misterioso da linguagem, a começar pela descentralização do autor e pelo inacabamento da forma.

Atrelado a isso, Baudelaire ainda fora aquela voz da tensão expressa na poesia moderna, dando as costas ao romantismo. Tensão que, segundo Friedrich (1978, p. 39), “intensificar-se-á em Rimbaud, tornando-se uma dissonância absoluta, mas destruirá, com isso, toda ordem e coerência”, e igualmente em Mallarmé, que “aguçará a tensão e transferirá, porém, a outros temas, criando de novo uma ordem semelhante à de Baudelaire” (idem), em direção a uma “nova linguagem, de sentido obscuro” (idem). Daí também resulta o caráter de salvação (palavra empregada pelo consagrado autor) da poesia moderna, significada nas forças formais, de um “estado de espírito extremamente inquieto” (idem) ou destruidor.

Isso é entendido por Friedrich (1978) como conhecimento de catarse, direcionado ao niilismo que marcou a poesia moderna, sendo possível pensar, a partir dessas reflexões, nas contemporaneidades de Max Martins e Age de Carvalho. Herda-se, portanto, essa difusão da arte, de um fim (para o qual Marcos Siscar chama atenção no cenário pós-vanguarda) que “é o ponto mais profundo e se chama “abismo”, pois, só no abismo ainda existe a esperança de ver o “novo”, também com relação ao fim da figuração do autor. Embora a poesia contemporânea esteja inscrita em um campo de indefinições próprias de seu escorregadio posto, ou seja, de relações com correntes e fluxos literários, ela se volta àquele contemporâneo (no qual se incluem os poetas paraenses) que “sabe ver essa sombra” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63), estando em “condições de escrever umedecendo a pena nas trevas do presente” (idem), pois “todos os tempos são, para quem experimenta sua contemporaneidade, escuros” (idem).

A exemplo também do movimento de abalo do império autoral, concentro-me, para pisar mais firme, em dois autores mencionados acima, os quais se fazem presentes no argumento e na confluência com o trabalho colaborativo de Max Martins e Age de Carvalho: Rimbaud e Mallarmé. O primeiro, ressalta Collot (1988), partilha uma rígida recusa deste lirismo de expressão de um único *eu*, e “promove uma “poesia objetiva” que valoriza a materialidade das palavras e das coisas” (p. 168). Não significa, no que concerne a Rimbaud, que há a negação do sujeito a propósito da viabilização dos

“objetos da sensação e da linguagem” (idem), mas, de outro modo, a sua constante transformação. Isso implica, pois

que através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um *foro* íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema. (COLLOT, 1988, p. 168)

Assim se deve restabelecer contato com a máxima do poeta francês, “eu é um outro!”, sobre a qual me debruço neste texto e que logo revela a reconfiguração do sujeito lírico já presente em sua obra *Cartas do Vidente* (1972), como um exemplo de texto pioneiro da modernidade poética, tal como lembra Collot; obra que já mantém laços, embora estreitos, com Lamartine, Hugo e Baudelaire. Falar em reconfiguração do sujeito é falar em “exercício da linguagem e do corpo” (COLLOT, 1988, p. 169), no qual o sujeito é designado pelo outro sem, definitivamente, o significar. Deste modo, o sujeito se (re)constrói e mobiliza uma fusão com as matérias do mundo à sua volta, agora não mais configurado por sua identidade, e sim, principalmente, por sua alteridade.

Na mesma contramão caminha Mallarmé, que, de acordo com Barthes (1988), foi o primeiro, na França, a ver e prever a necessidade de colocar a língua no lugar daquele considerado o seu proprietário, ou seja, o autor. Ponto em que a linguagem pode ser ela mesma: uma performance – e isso será representado no ensaio fotográfico no próximo capítulo –, um ato do mundo, não de um “eu”. A poética mallarmeana, na qual detecto relações valorativas com a escrita de *A fala*, como posto inicialmente, busca “suprimir o autor em proveito da escritura” (p. 6), o que põe em crise o imperialismo do eu e cede centralidade à linguagem, porque, no seio do poema, é ela que fala. Tudo isso define similitudes de reivindicação entre a obra de Max e Age e a escrita mallarmeana, repercutidas no longo poema da *renga*, o qual acentua a “pessoalidade prévia” a favor da condição essencialmente crítica da literatura.

Ainda mais se pararmos para pensar na importância de Mallarmé para o concretismo e deste para Max Martins e Age de Carvalho, não como influência direta, mas como possibilidade de experimentação – movimento que “surge e se firma como reação a um tipo de poesia de caráter sentimental ou confessional” (LAGES, 2007, p. 89). Segundo Siscar (2016, p. 28), “a poesia concreta teria conseguido associar a

vanguarda artística ao princípio arquitetônico: à ideia de construção, de engenharia, de edificação monumental”. Substantivo já experimentado por Max Martins com as leituras de Mário Faustino e de toda a vivência com a poesia visual a partir de *O estranho* (obra que ainda demarca suas confluências com o romantismo); e por Age de Carvalho, no que tange à palavra como elemento concreto, de uma lapidação laboriosa, “lições” advindas de leituras de Paul Celan, de e. e. cummings, Ezra Pound, Ferreira Gullar e João Cabral (percursor do movimento concretista no Brasil, desde o pós-modernismo brasileiro).

Alimentando-se dos princípios mallarmeanos, o concretismo anuncia o fim da utopia artística ao mesmo tempo em que a supera, como destaca Siscar (2016). Pode-se dizer que a “crise do verso” – a lume na poesia de *A fala entre parêntesis* pela tensão de toda ordem, sobretudo da forma – torna-se o norte de engajamento, em nível de visualidade gráfica e rítmica multiplicidade, para alcançar esta dialética da sobrepujança que, entretanto, mantém aquela obscuridade e tensionamento que teriam sido inaugurados pela poética de Baudelaire, e particularizado como hermetismo na poética contemporânea. Característica bastante desafiadora das obras dos poetas paraenses, sobretudo se pensarmos hoje na poesia de Age de Carvalho, sob o véu da economia verbal e da mística do dizer poético.

Fica claro, então, que o contemporâneo da poesia de Max Martins e Age de Carvalho – este que abre para outros campos de reflexão com sua poesia produzida no século XXI – não dá as costas à lírica moderna. Pois se volta a ela quanto possível, como consciência do tempo histórico e artístico, além de trazer a complexidade da crise e das “vértebras fraturadas” (a expressão é de Agamben⁴⁵) observadas no seu cenário literário, iniciadas com Baudelaire, passando por Mallarmé e Rimbaud e toda a linguagem das vanguardas. Estas que são importantes para o olhar criador da segunda metade do século XX, sobretudo para colocar em xeque a integridade da autoria, já que se vive um tempo de imanente obscuridade, pluralidade e polifonia.

É assim que se entrelaçam, no discurso, a obra em questão e o surrealismo, movimento com o qual se pode entender mais a necessidade de desnudar a imagem tirânica do autor. Era preciso de fato, nestes primeiros experimentos entre o interior e o exterior assinalados pela estética incisiva do vanguardismo surrealista, confrontar a

⁴⁵ AGAMBEN. Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 62.

moral e abrir mão da lógica que concedia maior relevância à figura do autor. Como lança o pensamento de Barthes (1988, p. 67), o surrealismo, alçado pela retórica subversiva de André Breton, frustra bruscamente os sentidos previstos – encadeamento unilateral das coisas –, “confiando à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesmo ignora (era a escrita automática), aceitando o princípio e a experiência de uma escrita coletiva”.

Com isso, o surrealismo se vale de uma preciosa fragmentação para dessacralizar a figura do autor, o que me leva a apontar um canal dialogal com a obra. Quero dizer: quando Max Martins e Age de Carvalho evocam essa fragmentação do eu, estão eles dessacralizando a expressão única da autoria, para atingir o coletivo que estaria presente desde a gênese da ideia de escrever a livre adaptação da *renga* através da escrita automática. Ou seja, exige a concepção de que “dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 1988, p. 69). Nesta escritura múltipla, de sujeitos múltiplos, “tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*” (idem), desafiando-nos em “todas as suas retomadas e em todos os seus estágios” (idem), propondo um “sentido sem parar” (idem), o que lhe confere um traço contrateológico, isto é: a recusa de designar ao texto uma única voz, é a recusa de se prostrar à razão, à ciência e sobretudo, à lei.

Trata-se de uma poética que, no mesmo intervalo em que o sujeito se implode para seu interior, faz caminho inverso (sem perder as referências pessoais que lhe conferem personalidade), projetando-se para o exterior, constituindo, no que diz respeito às proposições de Collot, a emoção lírica. Eis, portanto, o transporte que “porta o sujeito ao encontro do que transborda de si e para fora de si” (COLLOT, 1988, p. 166). A partir de agora nos é possível perceber que o eu múltiplo escapa da subjetividade inflexivelmente fechada e é gerado por sujeitos que estão *fora de si* – conceito empregado pelo filósofo e crítico acima –, reiterando a tese de Platão, ao mostrar “que o sujeito não se possui, na medida em que ele é possuído por uma instância ao mesmo tempo a mais íntima de si e radicalmente estrangeira” (idem).

Esse apelo à qualidade flexível do sujeito gera claramente um estado de “desapossamento”, referido à ação do outro, tanto no que se refere ao “lirismo místico ou erótico, de um deus ou do ser amado, no lirismo elegíaco, à ação do Tempo, ou ao chamado do mundo que arrebatava o poeta cósmico” (COLLOT, 1988, p. 166). É justamente por essas margens que a escrita pertence à força do parentesco – os próprios “parêntesis” na aproximação fonética, oferecendo uma semântica revalidada pela

afetividade de Max Martins e Age de Carvalho – de escuta do e com o outro, este que pode ser considerado o ser amado. Basta-nos olhar para as epígrafes e perceber que o sujeito existe não pela autossuficiência, sequer “para se contemplar em um narcisismo do eu, mas para realizar-se *como um outro*” (idem, p. 167).

Bem mais que um desaparecimento, tal como abordava Foucault em “O que é um autor?” (2013), refletindo sobre a escrita que não trata da amarração do sujeito em sua linguagem, o que foi posto aqui corresponde à gênese de ação poética que resiste aos postulados da autoria ao expressar a multiplicidade do poeta lírico. Dizer que o eu múltiplo funda um estado de imanente alteridade e toque pela ação do outro quer dizer, em suma: na escrita de *A fala entre parêntesis*, desdobra-se a voz do encontro dialogal, desregrando os sentidos ao propor o intercâmbio imensurável do pronome da primeira pessoa do singular para a terceira pessoa do singular – ou: o desintegrar do primeiro em razão da aparição do segundo.

Aqui se esboçou um traço comumente encontrado no barroco: “a dobra que vai ao infinito” (DELEUZE, 2012, p. 13). E, nesse momento difuso por excelência, a poesia aparecerá como labirinto, o múltiplo que reverifica a cada esfera: “o labirinto do contínuo, na matéria e em suas partes, e o labirinto da liberdade, na alma e em seus predicados” (Idem, p. 14). A obra oferece, assim, de maneira muito pertinente, um caráter de barroco moderno, por designar o sujeito (e a forma pela qual mantém suas implicações no mundo metafísico e técnico) como ponto de envolvimento e desenvolvimento, uma vez que circunda a multiplicidade do estado do uno, dirigida a cada face do imenso lugar de signos contínuos.

A obra ergue, dessa forma, a mútua estima entre os dois poetas paraenses, que encontraram na escritura poética um elo mais que duradouro, sobrepujando as barreiras físicas e geracionais, como assinalado no início. Isso porque no ano de 1984, Age de Carvalho – que, à época, editou a página *Grápho*, dedicada à poesia, nos jornais paraenses *A Província do Pará* e *O Liberal*, entre 1983 a 1985 –, saiu de Belém do Pará para viver em terras longínquas, mais especificamente em Innsbruck (Áustria). No ano de 1986, interessante ressaltar, viaja à Europa para residir em Viena, depois passa a viver em Munique (Alemanha), no decorrer de 1991 a 2001, e a partir deste ano volta a se fixar em Viena, onde mora até hoje.

Ainda em vida, Max Martins tivera, no decorrer de 22 anos, aproximadamente, um fluxo intenso de correspondências com o amigo, a fim de encurtar essa distância, ou o exílio geográfico, que os separava. Através de inúmeras cartas, eles dialogavam,

divertiam-se e mantinham a abertura afetiva, entre a reflexão sobre a vida e a criação literária, “numa aliança poética de leitores críticos dos processos criativos um do outro” (GUIMARÃES, 2016, p. 112). Esta relação cessou neste plano no ano de 2009, com a morte de Max, aos 82 anos. Mas o laço ainda prevalece na poesia e na memória de Age de Carvalho, que, em *A fala entre parêntesis*, encontrou seu duplo, entre o embate e a confluência dos temas que trarei a seguir.

1.3.1 Lírica sinuosa

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência da fruição da linguagem, seu kama-sutra (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura).

Roland Barthes⁴⁶

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar

Octavio Paz⁴⁷

O título deste tópico – “Lírica sinuosa” – propõe pensar o erotismo como viés de multiplicidade de *A fala entre parêntesis*, pois enxerga-se nele não só uma insólita visualidade constituída pela existência fragmentada, mas também aquilo que referencia Octavio Paz em *Signos em Rotação* (2009): o outro, o duplo e o desconhecido. Isto é: o erotismo da escritura poética, o *kama-sutra* do qual fala Barthes na epígrafe, fortalece as tantas faces do sujeito lírico, que subverte a ideia de unicidade a partir da profusa comunhão de vozes. O duplo, então, está no “diverso” que reside no “eu” de cada poeta ao se interrogar na presença do outro e da poesia. E o desconhecido, por sua vez, não seria o próprio ser da poesia? Aquela que, como diz o primeiro poema da obra, se “insinua às sombras”⁴⁸? No seu sentido íntimo, as palavras excitam-se, escondem-se,

⁴⁶ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*; Tradução J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.

⁴⁷ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

⁴⁸ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 1.

negam, provocam ou, reforça Max Martins⁴⁹, “pedem sombra”, sendo isto o que sempre o atraiu esteticamente.

Assim, aliado à noção da linguagem enquanto natureza e metáfora viva (em aproximação àquela pensada por Paul Ricoeur), procura-se ler a sinuosidade entre o sentido e a forma: caminhos com os quais se pode pensar a transgressão e a crise, o grito e o silêncio (elemento que será discutido com mais ênfase no tópico seguinte, onde buscarei a compreensão de outro elemento constitutivo da multiplicidade: a melancolia, a harmonia e a tensão, o verso e o reverso – pares de uma pluralidade possível. É deste modo que trarei ao estudo o erótico que se desdobra pela palavra – a potência máxima de desejo –, trazendo relevo à questão do múltiplo substanciada.

Limite-me, neste momento, a pensar o erotismo como contingência da linguagem, pois é a ela que os poetas se voltam e propõem a interação fora dos eixos mais literais. Contudo, não se pode nunca perder de vista a noção histórica do erotismo na década de 1980 que, segundo Eliane Robert Moraes (2008, p. 402) em sua *Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo*, “significa um voto de compromisso entre o sexo e o perigo”; diferentemente da década de 1970, em que “cada sujeito se sentia um demiurgo” e pouco se via a fatalidade de uma reconstrução, por já haver certa visão de “recomeço” na condução dos processos artísticos.

Enxergo esse compromisso como tensionamento de uma poética figural. Ou de outra maneira: uma poética que introduz a dissimulação no corpo da linguagem, de fluxo assumidamente místico (aquele que parece carregar uma magia e certo segredo no centro do poema), marcada pela corporificação e ambivalência internalizada, traçando um ato visceral da existência que também fora explorado, sob outros vieses, por Faustino, Drummond, Hilda Hilst, Caio Fernando Abreu, Manoel de Barros, Roberto Piva e pela famigerada Geração Beat.

Antes de passar à exegese dos poemas, é bem-vindo pensar a respeito do título da obra. Por que ele está grifado com “parêntesis” e não “parênteses”? Afinal, não possuem o mesmo significado? De acordo com o Vocabulário Ortográfico⁵⁰, ambos os vocábulos se apresentam como equivalentes. Entretanto, no tocante à gramática, “parêntese” é substantivo masculino, restritamente do singular, tendo em vista que sua forma plural dá-se pelo acréscimo de um *s* (ex.: o parêntese, os parênteses); já em

⁴⁹ “Uma inesquecível conversa com Max Martins”. Entrevista concedida a Oswaldo Coimbra. In: Dossiê Max Martins. Belém: Revista Moara, ed.46, p.97-109, 2016.

⁵⁰ Cf. Academia Brasileira de Letras. Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa. 4. ed. Rio de Janeiro: Imprinta, 2004.

relação ao “parêntesis”, pode corresponder tanto ao singular quanto ao plural. Parece-me, portanto, que a forma grafada com *-is*, dentro da acepção gramatical, corrobora a concepção de que a pluralidade povoa a singularidade (a versatilidade da palavra, do corpo e da alma), de modo que coexistem na face semântica daquilo que a segunda epígrafe indaga: o “eu diverso”. Passemos, então, aos poemas.

Pensando no diverso como relação de alteridade e semelhança, precipita-se ao estudo, enfim, o primeiro elo subscrito na linguagem em comunhão: o erotismo. Observa-se, na obra, um mergulho na irrupção dessa expressão, aproximando-se do pensamento de Georges Bataille (1987, p. 78), que trata do erotismo como “princípio de uma desordem organizada”. Abre-se um campo, por outro lado, que recorre ao ser, visto que “o erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão” (idem, p. 20). Por isso, a sinuosidade dos poemas – encarada pelo dilaceramento da absoluta pessoalidade – legitima o eu poético e sua voz que transgride o interdito, próprio do plano da ordem, para enaltecer toda a sua complexidade. A vastidão de desordem, na acepção da figuração, convoca, assim, o ser e a “confusão entre chão e carne, com seu púbis, seu discurso e chamas”⁵¹.

A figuração, em vista disso, é o substantivo latente que incorpora, especialmente, a metalinguagem ao erotismo, incitando um movimento de insubordinação da poesia, que se transforma por esta experiência contundente de “acasalamento, cúpula de uma palavra com outra, de uma imagem com outra”⁵². Penso, neste momento de leitura, nos signos subversores da obra (o verso intermitente, a imagem do despudor, a adjetivação da insurgência), com os quais se tem o prazer poético à medida que a poesia ganha sua con-tensão, ou seja, seu caráter de resistência:

E nós dois, dois
fálus críticos, acariciando esta cripta
que doura em sentidos, caverna
de grades negras, selva
de pura escrita, rubrica indecifrada:

(poesia)
teu nome é Não em cio e som farpados
cilício escrito, escrita ardendo (dentro,
se revendo), fera

⁵¹ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 1.

⁵² “Uma inesquecível conversa com Max Martins”. Entrevista concedida a Oswaldo Coimbra. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, ed.46, p.97-109, 2016.

Relevante mencionar que a língua “se fere”, em ato de rebeldia, de tensão (o *tonus* como atitude de resistência, conforme trata Siscar⁵⁵, que a compreende na “relação tensa com a homogeneidade dos fatos”), mostra a transformação da presença do sujeito poético, o que vem a provocar o revés desta “ávida” linguagem, extraindo dela sua obstinação, “consciência negativa” (a expressão é de Davi Arrigucci⁵⁶), porém continuamente renovadora.

Afinal, a arte resiste ao seu próprio criador? Tem-se, no poema em questão, um “caos” eloquente, de colisão e malícia da escrita, metaforizada, ao passo que se desvela e vela ao mesmo tempo. Nisto, a resistência surge pela via estética do “caos”. Trago à discussão, assim, o pensamento de Jacques Rancière (2007, p. 3): “o caos deve tornar-se (*devenir*) forma resistente, a forma deve tornar-se novamente (*redevenir*) caos resistente. O monumento deve tornar-se revolução e a revolução re-torna-se (*re-devenir*) monumento”. Reitera-se, novamente, a autorreferência de uma linguagem dissimulada, que transgride o comedido – campo em que o erotismo atua, subverte, desafia – como processo que reage à estabilidade monótona. A arte resiste porque, segundo Rancière, “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 na 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 forma-se, assim, a partir de sua denegação (“teu nome é Não”), apresentando a si própria indeterminada, que também intensifica a tensão presente nos procedimentos estéticos (forma, sonoridade, sintaxe) junto aos controversos gestos que não cessam de trazer o desregramento, a desmedida. O poético, para Nancy⁵⁷, “implica uma convocação sub-reptícia da efusão silenciosa” (2005, p. 40), que está viva na obra como exaltação e auto-superação do discurso, da 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, acentua a ideia de um deslocamento, como afirma Siscar (2005) em “A cisma da poesia brasileira”, dos

⁵⁵ SISCAR, Marcos. *Do irresistível*. Revista Lyracompoetics, Utrecht / Porto, 01 set. 2012.

⁵⁶ *Caminho de Marahu*, “A outra margem de Marahu”. Belém: ed.ufpa, 2015.

⁵⁷ Cumpre dizer que Nancy surge como uma voz importante para o entendimento da poesia como ato de resistência a qualquer tipo de visão reducionista sobre o discurso poético; contudo, não se busca desenvolver aqui seu pensamento de uma maneira mais conclusiva, mas abrir a leitura à reflexão.

critérios pelos quais um poeta poderá ser reconhecido como parte de um movimento literário ou de certa “tradição”. Desse ponto de vista, a poesia composta pelos poetas – principalmente por Max Martins, tendo em vista sua vivência e investidura nas vanguardas pós década de 40 – manifesta um salto no que diz respeito aos próprios valores do Modernismo brasileiro, que já estão abalados, quer dizer, “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” (no caso, se pensarmos na poesia japonesa e na produção a partir da década de 1950, com o advento do concretismo e da poesia marginal), mas da reatualização do processo de criação, que deixa aberta “a compreensão das questões do contemporâneo em proveito de uma *multiplicidade* mais ou menos informe” (idem, p. 44, a ênfase é minha).

Agamben 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 o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica” (2002, p. 142). 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*, colocando em jogo aqui 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, situada nesse cisma. Não seria o lugar de que trata 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 dos poetas. Isso pode ser percebido como a própria transgressão pensada por Bataille (1987), pois, ao construir a poesia nas vias do erotismo como imanência de multiplicidade, retornaríamos à tendência que ultrapassa o limite do habitual.

Nesse sentido, encontro respaldo na excitação da palavra, quer seja pela personificação da natureza, quer seja pela virtude sintático-visual do *vers libre*, junto à

volúpia do contato entre criador (ou melhor: criadores) e criatura (a linguagem), como uma transa vertente:

Aludir, aludo:

planto medulas

Meus dedos dédalos dedos de medo

prometem contato

Tento. Ágrafa,

a marginal vagina

subsiste ao gráfico parêntesis

Mas a mão assinala a teu centro, teu
último grito de ti — de ti, verdadeiramente

(AFP, 1982, poema 4)

O toque que alude o sujeito da escrita atinge, como o ser da obra, o gozo lírico, que une sexualidade e linguagem. Nas palavras de Max: “a vida se compõe de fragmentos unidos, fluindo, se amando, se misturando, tudo à procura de uma unidade, à procura de uma outra parte de si, do próprio «eu». Isso é místico. É o «religar»”⁵⁸. Quando o poeta fala em “religar”, está ele fazendo menção a *religare* que, segundo o próprio, “é a procura do resto, do outro, do outro no verso”, na qual a unidade pensada pelo poeta seria o resultado dessa aproximação, “fusão”.

Há, de fato, sempre a busca pelo outro, como notamos no poema (“E nós dois, dois”) sob a face do erotismo, em que se tem a alusão da linguagem, nunca o seu tatear direto, pois já se enuncia a profundidade do labirinto da criação – ideia que o poema parece reforçar na aliteração da primeira estrofe, “dedos dédalos dedos de medo”. Porém, o sujeito tenta a aproximação e, ao fazê-lo, percebe que a “marginal vagina” – símbolo de transgressão e perigo – não permite escrita, por isso é “ágrafa” e habita o “gráfico parêntesis” (a imagem). Ante o embate do contato, a mão marca a essência desta sinuosa e figural poesia, de sua derradeira voz, com um findar enfático resultante da repetição e do efeito atmosférico proporcionado pela presença de um travessão: “mas a mão assinala a teu centro, teu último grito de ti — de ti, verdadeiramente”.

Na *renga*, há uma tônica que unifica os poetas aos seus prazeres líricos e evidencia o labor temático: a natureza. Segundo Max, na imagem da natureza em movimento há um erotismo; ele brota, escorre e se lança aos desdobramentos da poesia-

⁵⁸ Entrevista concedida a Marcus Pessoa e André Ichihara, na Casa da Linguagem, em Belém, no ano de 1992. Max fundou e dirigiu, de 1990 a 1994, esse espaço dedicado à pesquisa e ensino da palavra no Estado do Pará, com a consultoria da também escritora Maria Lúcida Medeiros.

experiência. No que concerne à temática, o erotismo retoma a metaforização (sobretudo ligada ao corpo feminino), com o predicativo surrealista de figuras transgressoras a propósito de sua espontaneidade. O diálogo com Paul Ricoeur (2000, p. 169) aparece, quando se compreende o erotismo enquanto metáfora viva, sob a ótica do discurso estético, pondo em debate um “trabalho de aproximações insólitas, de junção entre os objetos sob um ponto de vista pessoal, em síntese, uma criação de relações”. E disso surge, ressalta Ricoeur (2000, p. 196), a dimensão ontológica, que a própria ilusão incide, dentro de sua “quase-realidade”, marcada pelo processo de “denominação e atribuição insólita”.

Aí reside a profusão da experiência poética que a todo o momento, ora pelo caráter crítico-reflexivo, ora pela diversidade semântico-lexical, lança as contingências da consciência erótica, conforme “Aludir, aludo” e outros versos de outro poema da obra: “os corpos: os sexos/ se dilaceram, calam neste mar de lábios/que se abrem, ébrios, e se desdizem/ou se desgastam nesta praia: esfriam”⁵⁹. Ambos trazem a visualidade de um novo aspecto, que se estende, retomando o pensamento de Ricoeur (2000, p.172), ao “fenômeno da lexicalização da metáfora”, potencializando o vocabulário ao enriquecer a polissemia, tal como se vê no primado de significações de “planto”, “vagina”, “mar”, “lábios”.

A natureza traça um espaço movente e sensível que prescreve as predileções (ou referências) dos poetas a conceder a convivência (por vezes, tensa) das tradições poéticas de montante ocidental e oriental. Em *O risco subscrito* (1980), por exemplo, notamos na escritura de Max, como esclarece Nunes (2009, p. 338), a “sabedoria contemplativa zen e a erótica hindu, hauridas no *Bhagavad gita*, no *Tao te Ching* e nos textos de Suzuki”. Nessa obra, evidencia-se a onipresença da pedra, da água e do tigre, que acompanham o sujeito lírico no percurso espiritual. O livro colaborativo, escrito a quatro mãos, propõe um significativo diálogo com a viga mística do Oriente. Não à toa que os quinze poemas de *A fala* “representam as quinze pedras de um jardim zen-budista, um jardim de areia, o que é uma relação com a tradição poética oriental”, reitera Max Martins em entrevista a Marcus Pessoa e André Ichihara, em 1992.

Ainda no que tange ao erotismo, outro predicado que o enaltece é a palavra, ou seja, a forma – “o sexo é sempre uma vogal”⁶⁰. André Breton, em *Les mots sans rides* (1922), declara que “as palavras fazem amor” – *Les mots font l'amour* –, inferindo que,

⁵⁹ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 5.

⁶⁰ *Não para consolar*, Edmond Jabès: *as palavras elegem o poeta*, 1992, p. 350.

uma “coroa negra” e de um lugar de tensão composto pela simbologia do olho. A ênfase recai, assim, sobre a matéria viva (o corpo/a palavra), singularizada pela elegia do “impuro” encontro entre o “falo” e a “vulva”. Em que o “falo”, através da repetição e da rica polissemia, assume, de igual modo, o sentido do dizer, segundo o verbo falar do presente do indicativo da primeira pessoa do discurso – eu falo –, bem como a invocação do órgão sexual masculino (como se dissesse: eu, falo). Com isso, realça-se a mudança de tom (efeito da pontuação) nesta escrita introvertida, que se metaforiza ao instaurar a união entre a ideia de composição poética (“silva”) e a púbere pulsação (“língua genital dos amantes”) dos pares desta relação “ilícita”, resultante da “masturbação” poética.

Na zona de encontros que é o poema, a “masturbação” é a metáfora para a provocação. Nesta dicotomia amor-morte, invoca-se o corpo a um tensionamento da criação. Visualiza-se a elevação do diálogo, que permanece no imagístico (a fanopeia de que trata Ezra Pound⁶²), isto é, no jogo do real, originário do devir. E neste constante estímulo, que abstém a “assimilação” (a apropriação da qual se falou), a palavra é substância enérgica, capaz de manter a abertura. Remete-me, com isso, ao indizível citado por Pound⁶³ ao refletir sobre o fato da literatura ser, potencialmente, novidade que permanece novidade. Mas para tal, ela não precisa se revelar clara no seu caráter, e, sim, sinuosa e obscura nas entranhas do seu ser, tal como diz Jabès: “Tornar a palavra visível, isto é, negra”⁶⁴. À sua enunciação, fica o propósito de prazer de dois poetas com a palavra – *ménage à trois* –, unidos por um espírito que seguiu, a partir do século passado, nova melodia à luz dessa excitação poética.

No poema, compreende-se os “corpos” como uma performance, os quais não se completam, porém se alimentam no ato, neste erotismo que é, como diz Paz (1994, p. 12), “cerimônia, representação”. A presença das “chamas”, do “incêndio”, só faz agir a ideia do desejo e do embate, de uma antropofagia de subjetividades (no sentido da interação). É o que dá notícia o pensamento de Nunes (1982) em *Jogo Marcado*, ao pensar o diálogo como um “idioma comum da inter-subjetividade”, de canto único a duas vozes – *solo a dos voces*⁶⁵ – nesta plena relação de sexos transfigurados. Potencializando o espaço da comunicação poética de expressão do outro e seus sentidos,

⁶² POUND, 2006, p. 45.

⁶³ Ibid., p. 33.

⁶⁴ *Não para consolar*, Edmond Jabès: *as palavras elegem o poeta*, 1992, p. 349.

⁶⁵ Título de um poema de Octavio Paz publicado em 1961 e que foi incorporado ao quinto poema de *A fala entre parêntesis*, “Os Corpos”, salientando a ideia de uma “solidão a dois” através de outra língua.

dá-se a respiração da criação verbal, ou seja, a “presentificação” da fala nos parêntesis, inferido no fluxo físico e imaterial da linguagem.

Há, além disso, uma visualidade fraturada, de corpos que “se dilaceram”, invocando o silêncio como passagem do erotismo, nesta emoção partilhada, questão que tratarei no próximo tópico ao fitar uma correspondência entre o erotismo e a melancolia, como se pode ver no último verso do poema acima (“se dilaceram, calam neste mar de lábios”). Nele, corpos – e a sua eminente manifestação de desejo – “calam-se” frente à imensidão de uma presença (o desconhecido?) trazida pela metáfora do “mar de lábios”. Entretanto, a poesia dos corpos se abre, mostra-se tomada por algum impulso, por uma força invisível e onipresente, que acaba por trazer a calma ao embate. É o que fortalece a imagética desta sexualidade que transcende a natureza física das coisas. Quanto a isso, Paz diz algo preponderante sobre a poesia e o erotismo:

O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, sem seu modo de operação, já é erotismo. (PAZ, 1994, p. 12)

A consideração acima reforça a leitura, iniciada anteriormente, sobre o espaço preenchido pela palavra e sobre a poesia ser, genuinamente, erótica. Atenta-se, assim, à concretude dos versos, dispostos no ritmo oscilante e na métrica intermitente. Essa questão chama atenção, pois, para além da rede temática, muito embora se trate de temas subversivos – sobretudo para o ano de lançamento da obra –, retomando aquela visão de “sexo e perigo” pensada por Eliane Robert Moraes (2008), ilumina-se a forma do enunciado. Em outras palavras: sobressai, por vezes, mais a forma do que seu conteúdo. Nesse ciclo, mobilizado na descontinuidade crítica do verso, volta-se a considerar a “correspondência” (que vem ao caso pensar em tensão) entre a brevidade da forma e a duração (infinitude) da enunciação.

Neste sentido, encena-se a autonomia da palavra, a qual sempre determina a leitura, evidenciada na suspensão do dizer e na prismatização à la Mallarmé de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Dessa aproximação, podemos já perceber que a poesia oferece algo da experiência barroca ao nível da percepção da dobra, constituinte da matéria-palavra e do ser, considerando que, segundo Deleuze (2012, p. 59), é a noção mais considerável de Mallarmé, “não somente a noção, mas sobretudo a

operação, o ato operatório que fez dele um grande poeta barraco”. O agir da dobra mallarmeana encontrará interlocução, portanto, em *A Fala*, que dispõe de um desvio, em seu próprio modo, da espacialidade originária através da geometria intimamente rítmica, como um místico tecido de despojamento “constelar”.

É possível pensar essa “constelação poética” – como propusera Haroldo de Campos (1977) em *O Arco-íris branco* – neste campo que se toma o *poema crítico* como alicerce da poesia contemporânea (ou, como se diz, “pós-utópica”) trazendo a crise e as “poéticas possíveis” a contrapor a tradição crítica e poética brasileiras. Isso implica entender a versificação de *A fala* e sua “desordem organizada” à luz desta estética erótica, enquanto mutabilidade da escritura em ser ela própria um corpo em movimento: uma ideia em pleno desejo de satisfação e tensão, possibilitando seu caráter imagético de uma poesia interventiva, de jogo perpétuo.

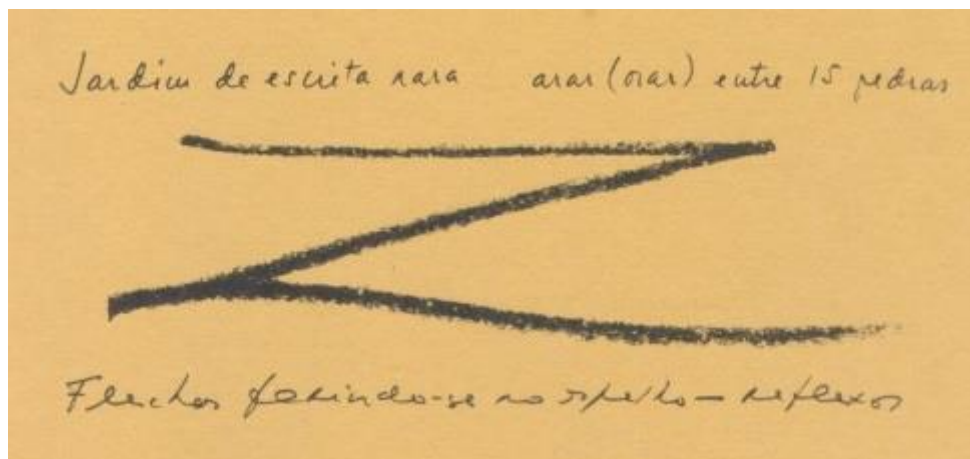
Aliás, o jogo dos ângulos (de leitura e sujeito) é uma constante. O parêntesis propõe a prismatização⁶⁶, não apenas na colocação do verso na página, o qual parece estar em deslocamento, mas na “dança indefinida”⁶⁷ da linguagem e na natureza de múltiplos sujeitos. E, ainda, se lermos os poemas sem o parêntesis, eles se mantêm “intactos” em sua direção semântica e sintática; já se lermos com o parêntesis, há outro ângulo de leitura, excedendo o limite e trazendo à tona, novamente, a máxima do “amor entre as palavras”.

Tenha-se em vista que a escrita introspectiva e o orientalismo também atuam na configuração da forma. Por exemplo, o poema oito apresenta uma espécie de ideograma, disposto como uma mística significação do cultivo das “quinze pedras do jardim zen do templo Ryoan-ji”. O que reforça, ainda, a verve visual da palavra e suas ontológicas e gráficas provocações:

⁶⁶ Isso se vê na poesia de Max Martins desde *O risco Subscrito*, cujo poema “É o dado?” alude ao jogo das multiperspectivas, além da noção de poema espacial.

⁶⁷ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 1.

Figura 3 – “Jardim de escrita rara”, *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 8.



Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Percebe-se, no “jardim de escrita rara”, a concisão das palavras e sua estética corporal. O triunfo estilístico do poema estende-se, por um lado, à influência com o *haikai* e a tradição oriental, notada na utilização da escrita ideográfica e de alguns elementos de veneração como a pedra, a qual ganha maturação nas obras⁶⁸ posteriores dos poetas, principalmente de Max. Não se trata, como se viu no início, de reproduzir uma poesia japonesa, tampouco de manter a formalidade de sua métrica, mas de trazer essa essência de “síntese absoluta” (CAMPOS, 1977, p. 55) – que se tem gesto celebratório no *haikai* iniciado com Bashô –, do ponto de vista da estrutura e do léxico “da mais arrojada modernidade” (idem, p. 58).

Nesta escrita, além disso, congrega-se uma linguagem catalisadora, cinematográfica, da perspectiva da expressão mínima – bem situada na visão de Pound – e do ideograma. O que é capaz não só, assinala Campos, de “representar coisas do mundo, como também emoções, sentimentos” (1977, p. 64), que, na dimensão visual da obra, firma-se na alusão erótico-tipográfica que expressa o “refinamento da percepção” (p.65) e o destino obscuro da palavra: “(Negro/ negro pelo caligráfico/ que recobre selvagem o sexo escrito,/ sinuoso grafito gravado no muro”⁶⁹.

Por outro lado, nota-se uma leitura à maneira concreta, a qual assume postura nesta propriedade espacial e topográfica, que abriu portas, por exemplo, à obra de Faustino (nome já citado no poema “Os corpos”) na década de 1950. Essa influência,

⁶⁸ É o caso de *Caminho de Marahu*, publicado em 1983, que apresenta, por exemplo, forte impressão visual nos poemas “C’eu”, “abracadabra” e “man & woman/copulêtera”.

⁶⁹ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 6.

especialmente para Max Martins, impulsionou-se pela leitura de *O homem e sua hora* (1955), escrito pelo poeta-crítico responsável pela enérgica página de “Poesia-Experiência”⁷⁰, que, segundo Nunes (2009, p. 337), ligava “a mais refinada tradição do verso à metáfora moderna”. O poeta de “Nan Sybillam...”⁷¹, “que escreveu sua morte e viveu sua própria escrita”⁷², colaborou, significativamente, para o afinamento artístico deste Magister Lúdi⁷³, ganhando também o respeito e admiração na obra de Age. Cumpre lembrar: Max Martins e Age de Carvalho não são poetas concretos, não obstante devem sua verve a esse movimento iniciado na década de 1950.

Nesse sentido, o procedimento poético de totalização de um campo visual recorre à síntese de uma técnica de ramificação simbólica, correspondendo-se com a confluyente materialidade da poesia das décadas anteriores, isto é, com a poesia concreta, bem como com a obra de Mallarmé. Como propõe Campos (1977, p. 263-64), a exploração do “campo do possível”, o extremismo “verbivocovisual” e o sentimento de deslimate põem a poesia concreta a “levar até as últimas consequências o projeto mallarmeano”. Aliás, *A fala entre parêntesis* nasce na década de 1980, em um cenário, tal como averigua Siscar (2015, p. 30), que “se anuncia o ‘fim das vanguardas’ experimentais, para as quais, como se sabe, Mallarmé teve um papel importante”. De todo modo, a obra enseja um método de criação experimental aos processos artísticos (surrealismo, dadaísmo, etc.), restabelecendo o âmbito de sobrevivência destes movimentos (ou a criticidade a eles lançada) eclodidos no modernismo de 22.

A poesia volta-se, então, ao discurso da crise da arte, mas, a meu ver, pisa de forma contundente, da perspectiva da história literária, na planura condutora da experimentação que transita entre a “poética constelar” de Mallarmé (de vasão crítico-reflexiva sobre a poesia) e aquela instância transformacional que trazia o espírito vanguardista. Instância que hoje promove a reflexão da poesia através de outros meios, como a vivência poético-virtual tão bem posta na obra do paulista André Vallias, citando um exemplo de maior proeminência. Interessa pensar, portanto, que a obra elege não só vozes ambivalentes, mas a “divergência harmônica” de projetos estéticos integrados à concepção particular dos poetas, neste ambiente contemporâneo da poesia

⁷⁰ Página fundada e dirigida por Faustino, de 1956 a 1959, no Suplemento Literário do *Jornal do Brasil*.

⁷¹ FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 85.

⁷² CHAVES, Lilia. *O filósofo e o poeta*. Belém: Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum. [online]. 2011, vol.6, n.2, pp.377-393.

⁷³ Termo trazido à baila por Benedito Nunes em *Max Martins, mestre-aprendiz* ao se referir a Max.

“como época de “diversidade”, de dissolução das hierarquias e convivência de projetos de diversa ordem – isto é, como época de livres redefinições” (SISCAR, 2015, p. 38).

Em “jardim de escrita rara”, o caráter ideográfico substancia a linha abstrata da poesia, o que, entretanto, mantém a existência do sujeito múltiplo a tatear no escuro, entre a tensão do espelho e o espírito inquieto de uma linguagem sem fronteiras. É notável a percepção do espelhamento (“Flechas ferindo-se no espelho – reflexos”) como símbolo de dualidade, ou até mesmo de resolução do jogo de penetrar a visão do outro – *Je est un autre!* –, mantendo o modo de expressão pelo qual coloca o artista em posição de busca, fragmentado. Por isso, a poesia parece uma “dança indefinida”, subterrânea, viagem ao ignoto – herança baudelairiana. A questão do desconhecido é, por outro lado, pertinente para entender o lugar do jardim como o lugar do sagrado e do cosmos, longe de ser um lugar-comum (questão que verei na próxima sessão com base na correspondência entre poeticidade e sacralidade).

Em prol da eloquente reverberação da natureza, os poemas engendram acepções que, próximas à visão poundiana de que o conteúdo da poesia é a forma, revelam fluência provida de privilegiados versos heterométricos (herança do modernismo) e seus lances-de-imagens, junto ao alcance da sintaxe associativa e da potência de transfiguração. O erotismo é construído como metáfora que move a poesia de *A fala* e é nele que se encontra, em parte, a resposta para a sua epígrafe, pois dilata a presença da dualidade (o diverso) perante a amizade dos pares literários. Portanto, a veia erótica subverte e, como prática verbal, mostra-se orgânica ao uno-plural dos sujeitos líricos, estendendo a voz da poesia contemporânea – aquela embebida no seio do Modernismo da notável “geração de 45”⁷⁴ da literatura paraense – pelos poetas.

1.3.2 A solidão partilhada ou “Eu era dois, diversos?”

Tu és aquele que escreve e que é escrito

Edmond Jabès

Nesta sessão, cuja proposta de leitura se lança à temática da melancolia, posso parecer reiterativo, correndo o risco de deixar a impressão de repetição, por voltar a

⁷⁴ Ver o tópico “Experiência formativa”, pp.19-31.

algumas discussões anteriores. Prefiro correr esse risco desde que a minha leitura cumpra sua função de diálogo, pois o tema que se busca discorrer aqui está, na minha visão, interligado ao tema anterior (erotismo). Digo: penso que a questão do *eu múltiplo* origina-se no seio da partilha de alguns sentimentos (e temáticas) entre Max Martins e Age de Carvalho, sob o viés, como destaquei, da correspondência intersubjetiva. E isso só é possível pela consciência deste intercâmbio verbo-afetivo, em que se está buscando agir no outro – que tanto pode ser os pares poéticos, como uma presença desconhecida que só a poesia é capaz de revelar –, porque escrever poesia, adiante, é ser diverso na interação que pede um movimento para o outro.

A presença da melancolia parece se dar por uma ótica essencialmente filosófica e intelectual em detrimento do olhar clínico e/ou biológico, embora se pense em alguns preceitos freudianos para tratar de temas como a distância e a morte, estes que estarão presentes no próximo capítulo mais detidamente. Recorrer ao pensamento de Susana Lages (2007), de caráter bejaminiano, neste momento da pesquisa, torna-se fundamental. A autora, em seu breve percurso histórico da melancolia, enfatiza que, “tanto a medicina moderna quanto a psicanálise, por diferentes caminhos, levaram à compreensão de que a melancolia provém sobretudo da mente como sede da imaginação, e não de perturbação de caráter orgânico-corporal” (LAGES, 2007, p. 34). Ponto crucial para entender a melancolia como atividade intelectual, sem, de fato, estar ligada à razão gerada por uma experiência ou lugar de carência, como será visto nos poemas pós *A fala entre parêntesis*.

Portanto, há um conceito mais amplo trabalhado por Lages, que permite entender a melancolia – é inevitável – como pré-disposição da criação, cuja natureza se revela companheira da arquifamosa visão pessoana: “o poeta é um fingidor...”. Aliado a isso, pensar o estado duplo da melancolia, no qual os desejos e riscos do melancólico – seja ele um reflexo ficcional do sujeito lírico, logo, do poeta –, como lida Lages, assemelham-se aos riscos e desejos do tradutor: “perde-se na multiplicidade infinita dos sentidos das línguas; abismar-se no vazio do sem-sentido – para, enfim, fazer confluir todos os sentidos no silenciar definitivo da morte” (2007, p. 37). É nesta multiplicidade infinita que o poema assume sua capacidade melancólica, sendo caminho de resposta à relação que esta capacidade exerce sobre os sujeitos líricos, apoiados na energia de manipulação da palavra, no pensamento construtor, na emoção de devir.

Mas a abertura desencadeada por Lages ao estudo aqui presente não se esgota: refletindo sobre a obra de Albrecht Dürer e sobre o soneto de Walter Benjamim, Lages

chama atenção para a concepção dada pelo alemão Cornelio Agripa de Nettesheim, que define três tipos de melancolia, sendo a seguinte a que mais interessa: “a melancolia imaginativa (*imaginatio*), própria de artistas que, de alguma forma, se ligam a atividades artesanais, como pintores e arquitetos” (2007, p. 42). Apesar de não mencionar a presença do poeta, ele é, em outras acepções, um artista-arquiteto, cuja matéria prima é a palavra. Com isso, a melancolia pode estar associada ao laborioso trabalho de construção, em que se adensam a imaginação e o esforço intelectual, além da capacidade intuitiva de apreensão da linguagem do mundo. Vê-se este sentido muito bem dinâmico na poesia concreta, que Max Martins experimentou face à poesia faustiniana, a que me referi pouco atrás. Tanto quanto Age de Carvalho transitou pelo chão do fundamento cabralino de uma poesia em respeito à materialidade da palavra, da notória artesanaria do foco poético.

Contudo, a melancolia também está circunscrita no sentido de afetação da percepção diante da linguagem, observada na mudança que provém do erotismo (tema transcorrido anteriormente), dando força ao estudo da multiplicidade, leitura a que se propõe o presente tópico. Busca-se, portanto, uma reflexão do labor intelectual e da necessidade emocional canalizados na poesia. Diante disso, eis um pensamento norteador: “onde há prazer, há angústia”, relata Max Martins em entrevista citada, realizada em 1992. Em razão disso, uno a ponta que liga erotismo e melancolia presentes em *A fala entre parêntesis*. Segundo Bataille (1987, p. 163), o erotismo leva à solidão, marcada pelo secreto. Pensando nisso, evidencia-se no estudo a leitura da morte e do silêncio, questões norteadoras da ideia de melancolia, a qual reside na mesma morada do sentimento de prazer, como propõe Max Martins.

E pensar a melancolia é pensar o eu constituído pela união poética, visto que há, de modo enigmático, uma saída do mundo para, mutuamente, habitar a solidão – o isolamento que se partilha, torna-se matéria poética. E isso quer dizer que essa parceria entre os poetas não é, como propunha Nunes, um “produto de simples co-autoria”, mas um trabalho concebido a dois – *solo a dos voces* –, em que um se torna a voz (ou emoção) do outro, sem que jamais um ou outro perca seu personalismo.

Com isso, a confluência sentimental alcança nova disposição para a interação, imersa na “simetria desordenada” da poesia, apresentada tal qual uma “rubrica indecifrada”⁷⁵, de “linguagens subterrâneas”⁷⁶. Daí que, levado pela empatia deste laço

⁷⁵ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 2.

⁷⁶ *Ibid.*, poema 3.

da criação, pelos quais o ‘eu’ se transforma e precisa lidar com as instabilidades (do mundo e de si), edificadas sobre suas ruínas.

Quanto à perda do eu, o Zen-budismo⁷⁸, como aprendizado emocional de atenuação da personalidade, volta a emergir, por trazer a consciência dos desejos e das angústias, o conhecimento de si, do qual suscita a contemplação diante da natureza, como propunha a presença do poeta japonês: “Um verde vaginal inscreve-se nesta tarde – a alma de Bashô a contemplá-la”. Talvez tenha havido a influência de Max sobre Age; porém, a noção desta consciência está em relevo na amizade, de modo que é mais interessante pensar em influência mútua, tributo. Aliás, não só entre os dois e Matsuo Bashô, mas com outras vozes poéticas – Paz, Edmond Jabès, Faustino, Georg Trakl, Paul Celan, Guimarães Rosa. Tem-se, nesta sessão da pesquisa, a solicitante presença de Bashô e Trakl, pois são poetas que trazem ao diálogo a celebração do silêncio e a iminência da melancolia.

O metapoema acima abre-se para um acontecimento de onírica ponderação, invocando, outra vez, a natureza como metáfora da escrita: “paradisíaca musa’ácea, página/ em que me iludo, escrevo, jogo/ planto bananeira”. O sujeito lírico, sob o fio do característico neologismo (Musaceae = família das bananeiras), conclama sua musa: a própria natureza. No lance, refletido na tarde, reforça-se o elo entre prazer e solidão, mostrando a passagem dessas categorias ao manifestar o caráter mórbido do obscuro: “Tarde/ em que me acena adolescente, fêmea e pornográfica, a morte”. Dessa forma, constrói-se a imagem libertina como potência da morte.

Para Bataille (2015, p. 80), agora em *A literatura e o mal*, o erotismo é “a aprovação da vida até na morte”, porque “coloca o jogo da vida do ser que se reproduz”. E mais: nessa “sensualidade dos corpos a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparece”. No poema, as características do ser – “adolescente”, “fêmea” e “pornográfica” – integram-se à imagem da morte (que também pode ser vista, em outros poemas, no “crânio da palavra”⁷⁹, no “pássaro morto petrificava”⁸⁰), entram em rito, reafirmam-se, trazendo aquela consciência pessimista, tributária do discurso baudelairiano, que acentua a sacralidade do poético. Porque

só a poesia, que nega e destrói o limite das coisas, tem a virtude de nos devolver à sua essência de limite; o mundo, numa palavra, nos é

⁷⁸ Tradição vista, segundo a percepção de Max Martins em entrevista supracitada, não como religião ou algo semelhante, mas como uma filosofia de vida.

⁷⁹ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 3.

⁸⁰ *Ibid.*, poema 12.

dato quando a imagem que temos dele é *sagrada*, pois tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é *poético é sagrado*”. (BATAILLE, 2010, p. 80)

A poesia é soberana, capaz de ligar o poeta à humanidade. E essa comunicação, para o pensamento batailliano, só pode ocorrer sob a violação do interdito representado pela liberdade do erótico, em ressonância ao efeito da obsessão de sentimentos figuradamente canalizados. O poema, nesta leitura, tange como expressão de despojamento irreduzível, constituindo-se do sagrado, pois tudo passa por um processo que nunca cessa de nos colocar “apaixonadamente fora de nós, em que grandes impulsos em que a morte não é mais o contrário da vida” (BATAILLE, 2010, p. 80), sendo ela, portanto, a própria vida, projetada na meta da poesia de manter o mito, entre o caráter enigmático e a multiplicação do gesto interpretativo, mirado pela ótica da referenciação à linguagem como via de autentica sacralidade.

A efeito de exemplificação, os primeiros versos enfocam a comoção do eu-múltiplo ao pendor de metalinguagem, dito através de um erotismo amargo, cuja faculdade se eleva pela densidade do sentimento, o qual sempre nos direciona para o pensamento batailliano: “o erotismo tem, de uma maneira fundamental, o sentido da morte. Aquele que apreende um instante o valor do erotismo percebe depressa que este valor é o da morte. É talvez um valor que a solidão sufoca” (BATAILLE, 1987, p. 169). Não seria a solidão o sentimento que sempre impulsionou os poetas? Não seria o que Caeiro, em *O Guardador de Rebanhos* (1925), diz-nos de que ser poeta não é uma ambição, mas uma maneira de estar só? De fato, o processo de escrita é sempre um processo solitário, mas, com a obra supracitada, a questão ganha outros contornos. Trata-se de uma solidão partilhada, própria do escopo da *renga*.

O poema descreve um “gozo”, ancorado nas imagens do branco, cor que remete ao sémen, que, por sua vez, remete ao orgasmo. E o que é o orgasmo senão a pequena morte (*la petit mort*)? Essa que gera o silenciamento e o esquecimento. Nesta leitura, uma voz se faz ouvir, a de Bashô. A menção à rã, o container e o som na água são na verdade uma referência direta ao famoso haikai de Bashô, possivelmente publicado em 1686, já traduzido diversas vezes. Entre as traduções, destaca-se a de Cecília Meirelles, Haroldo de Campos, Paulo Leminski. Numa tradução direta: “O velho tanque – Uma rã salta. Barulho de água”⁸¹. No poema, como frequência intertextual, o barulho na água é

⁸¹ Em japonês, seria: *furuike ya/ kawazu tobikomu/ mizu no oto*. Disponível em: <http://www.kakineta.com/caqui/furuike.shtml>. Acesso em: 29 de abril de 2018.

o gozo caindo na água. Trata-se de uma cena de gozo, indicativo de uma masturbação, presente também no poema “Os corpos” (cf. p. 55), invocando a existência do poeta japonês para falar de solidão e melancolia.

Sob esse aspecto, o dado biográfico é a expressão de uma voz que se figura por força interacional, misturando-se, de forma ambígua (ou obscura), às outras vozes ali contidas, para entoar a pulsão da complexidade da comunicação. Tal configuração situa-se na escolha – intencional ou casual – de efeitos visando uma transformação do real. É o que podemos identificar no poema acima e que me induz, através da leitura de Susana Scramim, a pensar a internalização do poema:

A poesia moderna, segundo um ponto de vista “antimimético”, produz, justamente nele e por causa dele, a obscuridade, a opacidade, o hermetismo, a sugestão, que não são meros meios expressivos, não se restringem a ser apenas palavras, parágrafos ou paradoxos verbais; são sim decorrentes da angústia do poeta diante da página em branco devido ao seu isolamento ante o mundo e sua ambivalente vontade de comunicabilidade. (SCRAMIM, 2015, p. 19)

Nesse sentido, reescreve-se o isolamento pela “vontade de comunicabilidade”, na qual Max e Age voltam-se um para o outro nesta “solidão a dois”, encenando a passagem a uma poesia mais constitutiva de si, de seus gestos, apreendendo uma outra margem: eles se voltam ambos a uma outra voz, que é a de Bashô, que entra como uma terceira voz no poema. Tal feito, o qual pode parecer mero hermetismo, é, porém, reforçando a ideia de Scramim, a existencialidade dos poetas, expansiva ao deixar uma nova marca de contato – ou contemplação – mediante presença do outro, culminando em sentidos “litúrgicos” ao poema, prolongados pela necessidade desafiante de comunicação, ou de transformação.

No poema, a força da poesia metamorfoseia-se, mostra-se uma “poética mutante” (a expressão é de Rodrigo Ielpo⁸²), como um “Cinema-camaleão” (hábil de tomar, de maneira sensível, a impressão do ambiente em que se encontra), de que transcorre a vigência semântica das cores (verde, azul, dourado) das estações. Observa-se, ainda, a ruptura de seus versos como um já assinalado *lance de dados*, os quais compelem, nesta incontrolável expressão imagética, a metafórica ejaculação do mar: “onde o mar esporra/ nas rochas, coxas”. Entretanto, a ejaculação não é só no mar, mas em relação

⁸² IELPO, Rodrigo. “O gesto poético”. In: SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. (org.). *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015, p. 89-100.

ao haikai de Bashô, nesta “copulação”, de certo modo violenta, entre textos poéticos. Tem-se, assim, o erotismo como uma “metáfora do mal”, que volta à transgressão como liberdade, pois esta é, afirma Bataille (1987, p. 176), “sempre uma abertura à revolta, e o bem está ligado ao caráter fechado da regra”.

É sempre atuante em *A fala* essa visualidade de sentido do prazer, retomando o infligir com a palavra, tratada pela identidade subjetiva de sujeitos poéticos que penetram “pernas seios braços púbis cu cinzelado”⁸³ da linguagem. Nesta altura de procedimentos visuais, a solidão (uma das marcas da melancolia) se aproxima pelo ato erótico, emudecido pela “face branca” da atmosfera pela qual reflete o lado emocional do ser, colocando-o na irrupção do silêncio: “branco branco branco/ (a rã mergulha no velho *container*./ Gozo)/ E perco a fala, branco/ E o próprio branco apaga tudo, as cores deste gozo/ e o próprio gozo/ neste poço/ cala/ o som da água”.

Os elementos da natureza são invocados em um ritmo que se adensa à intempestividade da atmosfera. Vale frisar, pelo viés do elo entre o erótico (“o gozo”) e o melancólico (“o calar o som da água”), que isso se constrói pela fruição em relação à comunhão sentimental, à união de reinos antitéticos (palavra/silêncio) e ao vigorar místico, reavendo o tributo a Bashô. Percebe-se que esse tributo está não só na menção ao poeta japonês, mas na invocação de uma súplica poética, encontrada em alguns elementos e, sobretudo, nesta placidez de uma natureza viva, que lhe confere devoção e espiritualidade. Se há algo que une, sem precedentes, os poetas, é a consciência mística da poesia: lugar da vida, mas também da morte, do mistério, do segredo e da fraqueza.

O englobamento do sentimento de uma cena em poucos elementos é comumente encontrado na poesia oriental, especialmente com a representação da floresta, do jardim, símbolos, como se viu, do desconhecido e do sagrado, e que já se anuncia em “Das florestas de Blake aos topos da Ásia”. Esse primeiro verso de *A fala* traz um diálogo com o poeta Blake, que muito se pode pensar na presença de seu poema “O tigre”, trazido em outros versos: “Arfa/ um coração de pedra e de silêncio entre palavras/ secas que se quebram/ e se quebrantam/ E neste espelho/ neste jardim fechado-imóvel/ um tigre é que nos vê/ (puro-feroz)”. Assinala-se, entretanto: estes espaços equivalem como representações identitárias dos poetas – e seus objetos onipresentes, como a pedra, o jardim –, os quais conversam por intermédio da visão partilhada, mostrando fragmentos e a reverência à própria linguagem.

⁸³ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 7.

Por outro lado, a melancolia parece encontrar na poesia uma feição densa. Esse sentimento intensifica o sujeito lírico e suas ondulações internas, que, por vezes, mantêm íntima proximidade com o poeta austríaco Georg Trakl: “atrás da pele, acaso no oco abafado de fúria/e mal/ sou outro/ inominável?/ Azul de Trakl no hospício?”⁸⁴. Surge, então, a menção mais dolorosa à solidão, à angústia, forte característica do expressionismo de Trakl (CALIOLO, 2007), que, assim como a *renga*, exprime o azul como a possível cor da melancolia. Esta que, segundo Goethe (1993), representa a inquietação e negatividade. Contudo, nada é terminante em se tratando do espírito, não à toa que se evoca o azul da profundidade lúgubre de Trakl nesta solidão poética, cuja força “inunda” toda a escritura: “vozes volam para fora desta frase/ corpo/ e arrebetam-se no turquesa violento/ *És um tenebroso corsário no mar salino da melancolia*”⁸⁵.

Aqui, trago à baila a semântica das cores, dando ênfase ao azul, por considerá-lo um elo constante não só entre Max Martins e Age de Carvalho, mas em Trakl, por exemplo. Penso nessa leitura da cor não como um único entendimento deste poema – ou do conjunto da obra –, mas como leitura que ele possibilita. No entanto, admito: o poema e seu artefato visual podem – e são – fruto também do acaso, contrariando aquela visão de poeta ‘inspirado’ formulada pelo Romantismo. Quando um poeta utiliza uma cor para criar a imagem poética, pode ele fazer isso sem uma concepção ou conceito pré-concebido. O que penso é que, dentro das reflexões da palavra e do alcance do diálogo encetado pela cor azul, a obra ganha um amplo contexto em sua natureza dupla de identificação e comunhão com o mundo e as emoções.

Pensando nisso, e como se fita em “Um verde vaginal inscreve-se nesta tarde”, o azul percorre a solidão e, dessa forma, a interioridade do sujeito lírico, estando também nos poemas “Voam e voltam setas neste escudo” (cf. p. 175), “Sob a folhagem” (cf. p. 177), “As bananeiras” (cf. p. 179) e “Uma vez mais a aula das cinzas” (cf. p. 183), ganhando outras derivações: o sub-azul e o turquesa. Esta cor⁸⁶ fria, apropriando-nos da ideia de Wassily Kandinsky (1996), carrega o caráter imaterial, o qual desperta a atividade interior e sua profundidade, sobrepujando os limites abstratos. Diz ainda que o azul, na abrangência de seu signo, pode remeter à tranquilidade e carregar uma

⁸⁴ *A fala entre parêntesis*, 1982, p.20.

⁸⁵ *Ibid.*, poema 9.

⁸⁶ Há, nesta leitura, uma dimensão importante não só no tratamento da cor no livro, mas da oposição claro-escuro, como percepção poética, presente no poema “As bananeiras indecentes alvoroçando suas pernas”. A cor negra aparece frequentemente, além do amarelo, da luz, do louro/a.

proeminente tristeza. Por isso, há uma abertura à essência da obra trakliana: a poesia da proximidade da morte, da tarde azul e solitária, do jardim crepuscular e silencioso.

Enfim, o poema sobrepõe comunicações à medida que transfigura a palavra e a natureza em uma ampla ligação temática, criativa e ontológica, tonificando a pluralidade da *poiesis*, ao alargar sua incursão emocional e estética. *A fala* foi um inegável marco à amizade dos companheiros de ofício, que, dentro do cenário de interconexão da poesia moderna e contemporânea, trouxe novo oxigênio à expressão artística paraense e ao próprio formato da *renga*. *A fala* afasta uma ideia de exotismo para abarcar uma proposta de provocação filosófica, mediante, de acordo com Nunes, “o confronto dialogal dos pensadores reunidos – um *simpoetar*: a criação entre poetas, reciprocidade das experiências individuais em debate, compartilhadas, que se harmonizam, sem perder as suas diferenças”⁸⁷.

Interessante pensar, a meu ver, que a “investidura na personalidade um do outro”, como afirma Age (2016, p. 200), alcança outras dimensões com Matsuo Bashô e Georg Trakl. Dito de outro modo: tem-se, nesta *renga*, um múltiplo diálogo, que traz outros pares poéticos para partilhar os sentimentos como a solidão, reforçando não só a epígrafe – *eu era dois, diversos?* –, mas a ideia de abertura a presenças relevantes neste percurso lírico. Este assinalado aqui pela elementar passagem do erotismo à melancolia como caminho metafórico, adensado no jogo de léxicos, imagens e sentimentos, do “erótico erosivo”⁸⁸ ao “ideograma da morte”⁸⁹. Adensamento que une, chama, destrói e transforma – as possibilidades de uma poesia sem limites de ser ela mesma.

Em outras palavras, o erotismo se encontra no mesmo patamar da melancolia: lugar de provocação e renúncia da poesia. Exercício perpétuo do fazer poético, ao qual os poetas se entregaram. Ambas as categorias são, essencialmente, uma expressão da envergadura filosófico-literária e da manipulação emocional. A primeira propõe a transfiguração do mundo para falar de poesia, para mostrar que ela própria é essa sinuosidade transgressora da imagem do corpo, plural e autônoma da linguagem verbal, sendo, portanto, provocação. A segunda, um caminho que se abre à infinita permanência diante da incapacidade de tanger o espaço pleno do dizer poético, ao que sobra o silêncio, o emudecimento, a negatividade, sendo, assim, um gesto de renúncia e fragilidade, condensado no tom melancólico e sombrio da atividade criadora. Eis o elo

⁸⁷ “Jogo Marcado”, prefácio de *A fala entre parêntesis*, 1982.

⁸⁸ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 14.

⁸⁹ *Idem*.

um único poema (como foi o caso do primeiro poema a ser trabalho nesta sessão), mas em toda obra, tendo em vista que, como já mostrado, os 15 textos são fragmentos de um longo poema, no qual se percebe essa flutuação entre elementos eróticos e melancólicos para tratar de poesia, para dizê-la, para pôr-se à escuta do múltiplo tecido textual, mesmo quando essa escuta se torna uma não-escuta, um “desouvindo”, próprio do cerco antitético da aproximação.

O primeiro poema revela a enfática negação, proveniente do embate com a poesia, gerando certo apagamento dos sujeitos a propósito da incontrolável sombra que paira no texto. Ideia que nos direciona a um campo de “riscos subscritos” (referência à obra de Max Martins) da vida, os quais expressam uma qualidade estético-filosófica, onde se proclama a presença da morte (“sepulcro verbal”), não literal, e da página enquanto “metáfora do silêncio”, propositivo à derrocada dos sujeitos. É um arrebatador encontro que culmina na essência existencial da criação, em ser uma atividade na qual não se sabe o resultado, capaz de propor a conquista e a perda do mergulho sem volta no silêncio daqueles que se deixam arrebatar pela grandiosidade do corpo verbal, e que partilham da fulguração emocional proveniente desse contato.

Para assinalar a teoria psicanalítica de Freud⁹² (*Luto e Melancolia*) e as proposições de Lages (2007), esta relação dos sujeitos se volta, para dar respostas à instigação do início deste tópico, à perda dos objetos da poesia, de algo não concreto que chega a lançá-los no silêncio. Ou entender esse silêncio como resultado desse embate em que sempre o poeta sai perdendo, mas que mantém a visão da sacralidade da poesia como resposta de sua fé nela. Chega a ser um prazer melancólico, cuja lógica, de acordo com Lages, respaldando-se em Freud e Lacan, está no paradoxo e é “excessivamente próxima de demandas primitivas inconscientes” (2007, p. 62). Neste sentido, a melancolia coloca em cena “alguma duplicidade ou contradição perante a origem, “ao mesmo tempo criadora e destruidora” (idem), que corresponde ao espaço onde figura o “nome apagado”, funcionando aqui como “ágora telepática”, para mencionar a reunião dos sujeitos na qual um extrai o pensamento do outro, ou seja, partilham sentimentos.

No segundo poema, acima citado, a melancolia encarna sua face de perversa inflexão, cuja conexão com a via erótica transforma os versos em um tenso jogo de indagação e busca do outro, despertado pelos lascivos “lábios” propostos pela visão do sujeito. Nele, ainda, a jaula é símbolo que remete à prisão e observação, de algo que se

⁹² Ver a análise do poema “Um verde vaginal inscreve-se nesta tarde”, p. 65.

espreita na escuridão, em que o sujeito funde-se (ou se transfere) à palavra viva neste processo de escrever e negar, constituintes da singularidade da escritura poética, na qual o “frio”, o “silêncio” e as “cinzas” remetem à essência do abatimento emocional, ora caminho temário (coerência à atividade estética bastante próxima daquela percepção de “fingimento” ou “simulação”), ora conflito latente desencadeado na produção que escolhe como ponto de partida a própria poesia, circunscrita de forma cabalística e tão pouco clara, da qual o sujeito se vê como aprendiz.

“E quem sou eu para guardar os ecos/ o cheiro agudo e bárbaro de tua vulva/ o formigueiro?”. O que está em questão nessa indagação, inerente ao processo de criação sob a luz do anseio espiritual, é a própria natureza metafórica da comunicação entre criador e criatura, moldada à imagem erótico-surrealista do “formigueiro”, da “vulva” considerada a habitação, exalando o “cheiro agudo”, provocativo ao poema que transita da interrogação à afirmação, e que abriga em si os sentidos (o olhar, o olfato) do percurso para um efeito negativo.

Neste poema, encontram-se indicadas algumas das predisposições da lírica de Max Martins (na potência indagativa, nos elementos eróticos como recursos figurados), ao mesmo tempo que aparenta dizer sobre a poesia de Age de Carvalho na escolha imagética do rosto e demais escolhas sintáticas (o enfoque no substantivo “nome”). Desse ponto de vista, a melancolia anula a distância para exigir os múltiplos desdobramentos, desenvolvendo no plano simultâneo sua intenção de unificação.

Então, a poesia é unitária. Há o viver de uma sensação em conjunto, em intrínseca aliança que, ao mesmo tempo em que o sujeito constrói, ele é construído, conforme diz Jabès evocado no poema “Claro ideograma”, “fechando” o templo poético: “Tu és aquele que escreve e que é escrito”⁹³. Isso reforça a dobra e o duplo, o lugar poudiano da novidade que permanece novidade, daquela transcendência da linguagem interrogada por Paz. Visto por essa ótica, a solidão prescreve a altivez da poesia, abrindo espaço para a convergência de afetos e para o próprio experimentalismo, presentes na literatura paraense que renovara sua história na primeira metade do século XX, e que com esta parceria ganha novos contornos.

Assim, busquei nesta sessão a leitura sobre a melancolia, que, especialmente a partir da visualidade poética, tratei de compreender lado a lado com o erotismo, pois ambos constituem a essência do eu múltiplo. Todavia, nem todas as percepções foram maturadas aqui por considerar-se a poesia destes fraternos amigos um rico horizonte de

⁹³ “Tu es celui qui écrit et qui est écrit” no original.

sentidos e significados, alguns até mesmo escondidos, de desafiadora escavação. Por isso não abarquei outras questões que seriam pertinentes, talvez, para a substancialidade deste estudo proposto neste primeiro capítulo, tratando de me limitar ao arco temático que julgo necessário à compreensão da multiplicidade do jogo e da partilha. Estamos diante de uma concepção literária que se estende a cada encontro com a palavra, inesgotável em sua trans-figuração, capaz de tocar as vísceras da linguagem e o próprio inacabamento do ser.

O diálogo, portanto, é construtor de interpretação sobre o múltiplo, que transita, tal como se viu, entre o erotismo da temática (impregnada de natureza) e da forma (o espaço gráfico, a prismatização), ligadas por um eixo metapoético. Quanto ao viés lírico, a escrita erótica culmina na solidão do *sujeito diverso*, fortalecendo o poder do silêncio e da morte, aberto aos significados das cores, como do azul, o qual permite uma simbologia da emoção mais densa e reflexiva. *A fala* repercute, desse modo, uma dimensão crítico-existencial de aproximação e refutação no acirrado embate da arte, cuja essência alcança o afluir com o outro e o emprenhar dos signos. No próximo capítulo, a palavra dá lugar à fotografia, objeto que compõe também *A fala entre parêntesis*, enquanto expressão desse afluente poético.

2

A FALA FOTOGRÁFICA

O compromisso da poesia com o concreto e com a autonomia da linguagem do poema corresponde ao compromisso da fotografia com a visão pura. Ambos supõem descontinuidade, formas desarticuladas e unidade compensatória: arrancar as coisas de seu contexto (vê-las de um modo renovado), associar as coisas de modo elíptico, de acordo com as imperiosas mas não raro arbitrarias exigências da subjetividade.

Susan Sontag⁹⁴

[...] essa espera sem horizonte, essa espera que não sabe o que vem surpreendê-la é a iminência do ato fotográfico

Jacques Derrida⁹⁵

2.1 Dois amigos que caminham pelos escombros do mundo

Aqui, reservo-me a pensar o ensaio fotográfico realizado exclusivamente para *A fala entre parêntesis* e que se mescla aos poemas da edição original, reforçando o caráter múltiplo da amizade ao dar relevo a um sentido particular da visualidade que transita entre a ruína, o caos, o duplo e a casualidade. Busco, desse modo, a leitura desta linguagem fotográfica – partindo da seleção de algumas fotografias – que, não se limitando somente a isso, recorre ao virtuoso diálogo que agora habita em outras esferas: no corpo, no olhar, na materialidade da expressão, na composição, no espaço. É o que talvez traga, aliás, a possibilidade de os poetas viverem a obra – ou um sentimento dela –, de manter, antes, o intercâmbio entre o verbo e a imagem, o visível e o oculto, o mundo e o lugar da permanência.

O ensaio fotográfico, realizado por Ronaldo Moraes Rêgo (amigo de Max Martins e Age de Carvalho, convidado a participar do trabalho quando o livro já estava pronto⁹⁶)

⁹⁴ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

⁹⁵ DERRIDA, J. “Aletheia”. In: _____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Edição organizada por G. Michaud, J. Masó e J. Bassas. Tradução de M. J. Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012, pp. 299-314.

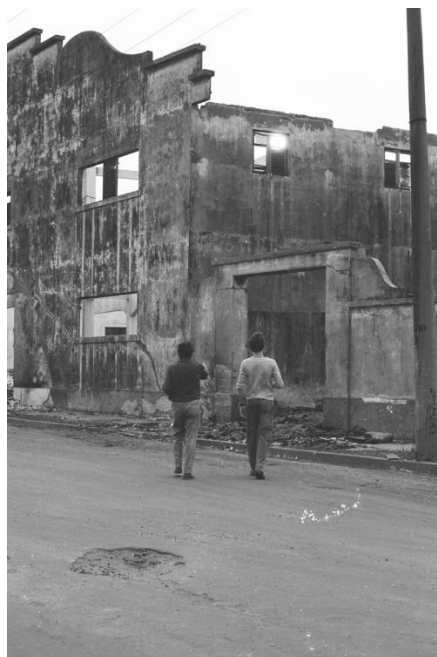
e cujo projeto estético contou com a participação efetiva dos poetas (provavelmente mais de Age), ocorreu nos dias 13 e 14 de novembro do ano de 1981, momento posterior à finalização da obra poética. Composto por 16 fotografias, das quais, apenas 7 compõem o livro, o trabalho foi realizado em partes, sendo os cenários: as aleias do Bosque Rodrigues Alves (Jardim Botânico localizado na Avenida Almirante Barroso, bairro do Marco, em Belém), em terrenos baldios e em frente às fábricas abandonadas do bairro do Reduto, nos entornos da Doca de Souza Franco, em Belém; e na estrada da ilha de Mosqueiro (distrito localizado na costa oriental do rio Pará, em frente à baía do Guajará).

Nota-se a escolha de lugares mais isolados, que trouxessem a atmosfera da morbidez, da ruína, que estão, como se observa já na primeira fotografia⁹⁷, na arquitetura degradada, no espaço de objetos ínfimos. Estes ressignificados, contudo, pelo desbravar dos olhares que naturalizam, na expressão do preto e branco, e, sobretudo, na presença quase que fiel da amizade: dois amigos que caminham pelos escombros do mundo. Este cenário apocalíptico, salvaguardado pela força de um tempo ininterrupto, reverbera o silêncio reflexivo da impessoalidade conceitual, porque perpassa a universalidade dos vestígios da presentificação do homem.

⁹⁶ MASSI, Augusto. *História de um ensaio*. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, ed.46, p.191-197, 2016.

⁹⁷ Para tornar mais prática a leitura das fotografias selecionadas aqui, optei por encurtá-las, intercalando-as com o texto. Mas para apreciação, as fotografias estão anexadas no final da pesquisa, no seu tamanho original.

Fotografia 1 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Assim, pode-se entender melhor o que Vilém Flusser (2011, p. 17) queria dizer em *Filosofia da Caixa Preta* ao escrever que “imagens são mediações entre o homem e o mundo”. Nesse sentido, a imagem vai estabelecendo conexões essenciais com o mundo, que, para Flusser, não é acessível instantaneamente ao homem, ocupando um papel de lhe representar o universo. Contudo, a mediação torna-se um labirinto (no caso específico aqui), pois ao representar, as imagens acentuam seu caráter de resguardar o espaço, ou seja, preservar o oculto – “passam a ser biombos” (idem) –, como, de forma efetiva, a poesia já fizera: a escrita poética torna-se um desvelar velando, aproximando e se distanciando com compromisso de ser ela mesma um perpétuo ciclo.

Essa similitude revela o seguinte: o gesto fotográfico (aquele que considero estar entre a captura do fotógrafo e, como diz Flusser (2011, p. 17), os “conceitos transcodificados em cenas”) conserva certo lugar de confluência com a poesia, pois, como traz à baila Susan Sontag em *Sobre a fotografia* (2007), tanto uma quanto a outra conjectura a descontinuidade de um espaço liderado por laços significados, em associação elíptica às cenas da substância subjetiva. Ao vermos os amigos caminhando por uma terra desolada – imagens de uma Belém abandonada do início da década de 1980 –, estamos a olhar a onipresença da linguagem (poético-visual), de exigências e

arbitrariedades, capaz de dispor de forma aparentemente ordenada os resíduos do mundo, ou melhor, do próprio homem, como ser fraturado, ligado a um tempo de escombros e ecos permanentes.

Esta expressão dialética da imagem mantém elo com a profundidade daquele “caos organizado” quando recorro à visão batailliana (cf. p. 49), que se volta à descontinuidade do ser. Os poetas buscam interagir com esse mundo, porém é preciso reconhecer que nesta procura há um exílio – a dois –, não por trazer as marcas de uma solidão projetada em um espaço histórico de penosa presença, mas permitir a dobra de sujeitos narcisistas erguidos por suas inquietações e vontades em comum. Nada disso seria possível, portanto, se não fosse a consciência da irmandade que declara a importância da renúncia em prol da fidelidade ao outro, onde acredito que haja um embate sem reservas e sem vencedores. Neste sentido, a caminhada mostra-se inesgotável à visão dos sujeitos, como *flâneurs* movidos ao acaso e sempre convocados pelos cantos destes terrenos degradados da modernidade.

Além disso, servindo-se do pensamento de Sontag (2007), segundo a qual as fotografias são artefatos, com aparente “status de objetos encontrados”, surge novamente o caos arranjado, constituído em seu próprio tempo e vontade histórica. Constituição, porém, que oculta, esconde-se na extensão da linguagem de inúmeros signos visuais, trazendo à imaterialidade da composição o místico e a fantasmagoria que os poetas mantêm a serviço da concepção mágica de *A fala*. Isto é: o ensaio possibilita uma genuína extensão da palavra poética, uma contingência de universalidade da realidade fulgurada pelo empenho do diálogo. Nesta dinâmica, em prática da companhia incondicional da amizade, encontra-se uma forma de vida da arte, que se move durante uma espécie de contemplação da participação da poesia com o mundo.

Um bom exemplo desta leitura encontra-se tanto na fotografia 2 quanto na 3: ambas conservam, pela lembrança desta participação, o ato poético que não pode ser medido tamanha a extensão de suas potências. Isso exige algo do nosso olhar, pois ao fitar os poetas condicionados a uma reduzida presença na composição fotográfica, cujo caráter nos impulsiona ao jogo da escavação visual, faz-se necessário lançar mão da objetiva sumarização da cena para ouvir seu tom confessional. É nele que cada poeta, diante da irreduzibilidade da vida, mantém o segredo, camuflando-se na paisagem – de um substancial *aqui* que legitima o espaço histórico de vozes alheias – como metáfora de incorporação às formas do mundo. O mesmo que, no plano da linguagem, nega qualquer nivelamento com seu criador, dada a sua autonomia de ser.

Fotografia 2 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Fotografia 3 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Vale retomar a visão do oculto como expansão autêntica, sendo ela o virtuosismo místico da vastidão de mundo e da qualidade narrativa da fotografia. Barthes, no seu substancial *A câmara clara* (1984), dirige o conceito de *punctum* (força de expansão) à fotografia, como “pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”, que, a meu ver, reforça o invisível que tange a imagem. Este que, segundo Barthes, é o acaso da fotografia, o que “fere e mortifica” nosso olhar. Observemos as fotografias 2 e 3, que oferecem uma dimensão dessa abertura que restitui o caráter enigmático – e silencioso – da existência. O cenário escatológico da urbanidade mescla-se com o resquício da

organicidade dos elementos postos: as paredes desbotadas, as rachaduras, as plantas que cercam. Os poetas, nesta composição minimalista, integram-se ao cenário como desejo natural de habitar o caos – a fenda do mundo.

Max e Age, vestidos com roupas que têm cores que a própria fotografia presentifica e dá contraste visual, mostram-se despreziosos – como se nota no olhar sereno de Max encarando a câmera na fotografia 2 – e ao mesmo tempo à vontade, no espaço com que interagem e se revestem. Quanto às paredes: assemelham-se a cascas daquilo que se deteriorou, cindindo os poetas (sobretudo pela escolha compositiva) entre um canto mais resistente e outro mais atingido pela ação do tempo, mas que juntos compõem um quadro em ruína. Uma chave estética desta fotografia está na perspectiva do abandono, desenhado, com uma simetria à maneira surrealista, nas formas desta arquitetura de um espaço que já não é mais habitado, porém que trouxera o resgate do olhar sob o signo que tece relações poéticas com a imagem crítica de *A Fala*.

Na fotografia 3, parece haver a representação de uma espécie de portal (ao lado esquerdo) que, provavelmente, fora fechado como sinal de falência, em que os signos espaciais se cruzam. Ao mesmo tempo, o terreno já está sendo tomado pelo mato que sobe de forma desordenada, tornando os amigos – agora um olhando para o outro, como amantes que testemunham um mundo em retalhos, restituindo a integridade do laço inviolável – em imagens atingidas por uma ameaça invisível, impessoal. Isto implica que se deve, para lembrar Agamben em *Profanações* (2007, p. 18), “olhar para o sujeito como para um campo de tensões”, em que a resposta esteja, novamente, na noção crítica da linguagem do mundo, diagnosticada em toda visibilidade frágil.

Além disso, os detalhes – ou o *punctum* do qual fala Barthes – fazem deste ensaio um ato de andança subjetiva das vozes de *A fala*: ou seja, o intercruzamento de “linguagens subterrâneas”⁹⁸. O jogo, a troca, o silêncio e os fragmentos estão aqui constituídos por uma visão, digamos, subversiva da realidade, a mesma que se observa nas metáforas da poesia: “teu nome é Não e cio e som farpados/ sinuoso grafito gravado no muro/ mudo, contra o tempo/ Arfa/ noturno, o olho do astro na memória”⁹⁹. As espacialidades de campos industriais abandonados do Reduto, aliados à estética do preto e branco, certamente têm uma inelutável marca da consciência da negatividade – peculiar à poética da *renga* –, pois a fotografia traça um desenho noturno, incipiente no silêncio que nela se manifesta.

⁹⁸ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 3.

⁹⁹ *Ibid.*, poema 2.

Que espécie de silêncio? O minimalismo, projeto artístico do século XX, dotado pela forte expressão de poucos elementos, reforça sua configuração e sentido, abrindo para a reflexão da visualidade como tecido de uma organicidade introspectiva – principalmente pela natureza discursiva com que o ensaio vai sendo produzido. Com isso, constrói-se uma atmosfera melancólica, contemplativa e de beleza peculiar que, de certo modo, induz ao abstratismo pormenorizado do haikai, para convocar o diálogo com a obra em questão, e reiterar a visão fragmentária dos sujeitos. Há, portanto, uma imagem operando o valor que aproxima, nesta presença fraternal dos corpos, origem e destino, passado e presente, silêncio e olhares vozeados, claro e escuro: símbolos de uma solidão inerente à forma e à estranheza de uma experiência visual.

Esse convite à dicotomia, à força interna, à experiência estética, constitui, entretanto, uma lúcida reivindicação da duplicidade. E é, sobretudo, a síntese do duplo – ou melhor dizendo: *diverso* – da poesia da segunda metade do século XX, que se pode assimilar na intercorrespondência das fotografias 4 e 5. Estas que dão notícias do diálogo que os poetas de *O Risco subscrito* e *Arquitetura dos ossos* experimentaram nesta parceria, mostrando as faces de uma existência poética (volto a pensar aqui em Hölderlin e seu verso: “poeticamente o homem habita”¹⁰⁰) na presença e na ausência referencial do eu (que também é presença, pois diante da falta, fica a memória dos traços permanentes de um tempo compartilhado).

¹⁰⁰ HEIDEGGER, Martin. “...poeticamente o homem habita...” In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

Fotografia 4 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Fotografia 5 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Observa-se, nas fotografias 4 e 5, o jogo que os poetas propõem, ao mostrar e esconder o rosto (símbolo da autoria) na ambivalência das tomadas: enquanto na primeira vemos o rosto de Age e as costas de Max; na segunda vemos o contrário. Esta proposta reforça a ideia do “esconde-esconde”, do jogo, de uma “dissimulação”, de um narcisismo e não-narcisismo da anulação a propósito do outro, vista pela ótica da seriedade de uma iminente atitude introspectiva.

Na fotografia 4, o rosto de Max Martins está em evidência, sendo ele, no solo fotográfico, a figura que sobressai com relação à imagem de Age de Carvalho, cuja face se esconde para o lado da parede. No entanto, a participação do poeta que hoje vive em

terras estrangeiras, mostra-se inabalável e se reivindica na ausência, trazida à aura ao pôr em jogo a visão de autoria (imperialismo do eu), suscitando efeitos de analogia à obra poética. Em outras palavras: o projeto estético deste momento do ensaio dá margem, atingido pela dialética do duplo em uma escrita de espelhamentos e amizade, para a profundidade e afirmação de um sujeito composto pelo outro. Age está virado para entregar o estado múltiplo de seu gesto, que não cessa pelo “desaparecimento” nos enunciados poéticos e visuais, até porque, como diria Foucault (2013, p. 273), “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel de morto no jogo da escrita”.

Partindo, novamente, do pensamento de Agamben (2007), que cita Foucault ao tratar da questão da autoria, penso que esta fotografia seria a síntese da potência de profanação em direção à destruição da visão de unidade – ou seja: da visão unilateral –, impedindo o fechamento da ação para conciliar uma múltipla identidade dos corpos. Profanar é restituir, na visualidade poética, aquilo que se anulou com a consagração da imagem “intocável” da autoria: a duplicidade do gesto. Isso se oferece ao “uso comum” da criação, isto é, mostra-se possível para qualquer atitude do pensamento poético, livre ao campo do artista, o qual, agora, viabiliza a conjuntura de sua concepção às esferas do jogo, sem as amarras dos “nomes sagrados” (idem, p. 4), diz Agamben. É o que está presente na poesia de *A fala*: o jogo das diferenças, a abolição da vaidade como meio reducionista da dialética da palavra, a sinuosidade da visão dos autores.

Tem-se a ideia de que a autoria se basta nela própria, o que torna inviável a libertação da substancialidade da dobra. Ao ver Age contra a parede, forma-se aí aquilo já dito anteriormente: o campo de tensões. E a profanação está exatamente neste resgatar e jogar para fora do território o dispositivo da autoria (no sentido das capturas cristalizadas), as faces da expressão da arte, de uma arte, inclusive, que faz com que o autor não se baste, mas que se estenda ao infinito das possibilidades de transgredir – nele próprio, em sua criação e no outro. Portanto, a ideia aqui presente não é de excluir a presença do autor, mas de provocar os predicados da alma através do jogo proposto pela arte de “caminhar junto” e se fortalecer das camadas infundáveis da liberdade da coisa, que só aparece quando não há sacralização, e sim profanação.

Ademais, o gesto está na performance de uma cena formada pelo conjunto de elementos e corpos da projeção fotográfica, que vai da parede marcada pela ação do tempo e “suja” pelas intervenções do meio às roupas dos poetas que trazem a dicotomia (e duplicidade) claro e escuro, já evidenciada no fragmento-poema “As bananeiras

indecentes alvoroçando suas pernas”, que traz o seguinte verso delineador: “insiste escuro para manhã”¹⁰¹. Com exceção desta diferença fulcral, outras parecem se encurtar mediante a aproximação visual do jogo: diferenças de idade e corte de cabelo são mínimas, traçando similitudes as quais corroboram o viés de “eu era dois, diversos?”, de forma intrínseca e extrínseca à fotografia. A face serena de Max parece também trazer a compenetração e a fraternidade ao lado do amigo, cabendo ao Magister Ludi, agora, o papel de apresentar uma das faces da obra, que, na fotografia 5, irá se contrapor.

Nesta fotografia 5, tem-se Max Martins agora virado para a parede, enquanto Age de Carvalho oferece sua face – detida e um tanto assustada – ao espectador. Atentemos, primeiramente, para Max: seu corpo parece camuflar-se na parede parcialmente coberta de musgo e marcada por um reboco deteriorado. A escolha pelo preto e branco também é interessante, visto que esta combinação efetua homogeneidade, principalmente aos poetas, embora demarquem diferença pela roupa de cada um. Ao lado, Age encara a lente da câmera com rígida expressão de seriedade, agora partilhando de seu ser como outro modo de enxergar a partitura da obra. Em um campo de “destroços”, os corpos falam e nos induzem a enxergar os dois como um corpo poético-crítico aberto à natureza urbana da modernidade.

Pertinente voltar a pensar em Didi-Huberman em palco com Benjamin: as imagens dialéticas, tratadas pelo crítico alemão, enrijecem-se de uma forma autêntica, fazendo dela crítica a ponto de mobilizar nosso olhar a enxergar além. Quer dizer: é uma imagem, como esta em questão, que pede passagem a se constituir no nosso olhar, pois “critica nossa maneira de vê-la” quando nos olha, vai dizer Didi-Huberman (2010, p. 172). Quando nos deparamos com Age de frente (encarando-nos como imagem que nos olha) e Max de costas, conduz-se a visão para um campo de reconstituição e eficácia da unidade em prol da multiplicidade – como diria Deleuze: “Um é sempre o índice de multiplicidade” (2004, p. 163) –, além de fazer com que estejamos atentos à face do poeta mais jovem à mostra, porque não temos como enxergar a do poeta mais velho. Isso é olhá-la verdadeiramente. Caso estivéssemos diante da integridade física dos poetas, olharíamos o conjunto e não o fragmento (que aqui pesa mais), que despertaria o comportamento padronizado ao nosso olhar, sem dar a oportunidade a ele de se escrever neste campo de gênese.

Essa visualidade age como dinâmica do olhar, conduzido pela presença de uma matéria que se movimenta através do discurso estético, do mistério do corpo, atrelados

¹⁰¹ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 3.

ao plano da performance. O ensaio, nesse ponto imagético, já oferece uma significativa essência: uma representação justa da poesia. Sendo ela uma performance de vozes, temas e ritmos, a fotografia caminha junto nessa frequência conceitual e experimental, de relações de acasos e posturas diante da câmera, como se pode pensar nos próximos momentos das cenas.

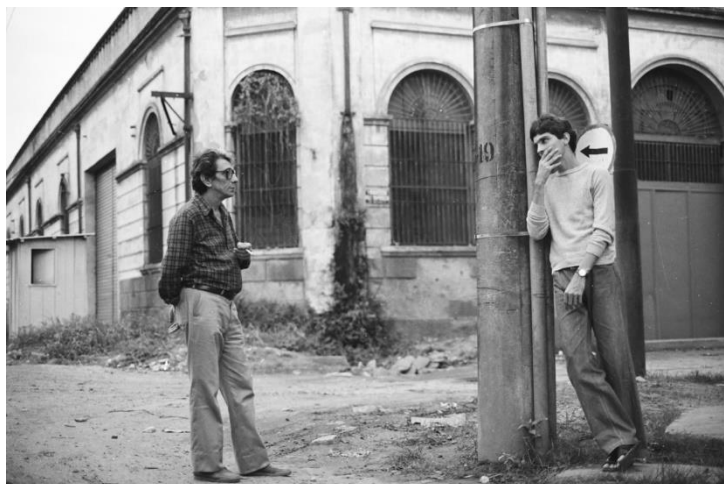
Vê-se, sobretudo nas fotografias 6 e 7, uma vazão à performance do corpo; as posturas dos poetas diante da lente são mais compassadas. Na primeira foto, observamos, quase que eminentemente, a horizontalidade do olhar de Max Martins, que se contrapõe ao olhar do amigo, o qual fita seu companheiro com rígida curiosidade. Há, ainda, certa “formalidade” na fotografia 6, onde parece haver preocupação dos poetas em estarem bem na cena, sobretudo para Max, que mostra polidez com as mãos dentro do bolso, diferente do amigo que, embora esteja também configurado a se manter em cerimônia, parece mais desvolto com os braços cruzados.

Fotografia 6 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Fotografia 7 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

No que concerne à formalidade, enxerga-se mais espontaneidade na fotografia 7, onde se observa um Max mais à vontade com um cigarro na mão e um Age com seu corpo mais curvado e com a mão na boca, em sinal de real interação. Focados pela câmera, os poetas ensejam um diálogo, que mais se apresenta como um momento de descontração nas pausas do ensaio. É justamente um outro modo de dizer o diálogo, a memória dos amigos, um micro de um mundo em imagens (e suas possibilidades de representar), que são, pegando emprestado o que diz Didi-Huberman em *Cascas* (2017, p. 108), “gestos, atos de fala”. Imagem é texto, é retorno – sobretudo de um tempo perdido, de uma cidade, como esta observada atrás dos poetas, abandonada, mas ressignificada por meio da intervenção estética-corporal desta comunicação entre os sujeitos, ou seja, através da performance, alcançando o macro da existência poética.

Percebe-se, nas negras e contrastantes nuances dos cenários (como, por exemplo, na parede de ferro em que os dois se apoiam na fotografia 6, consumidas pelo abandono), uma profundidade marcada pela captura do outro em seu instante de semelhanças e diferenças, que lembra traços de uma Diane Arbus, de uma Sally Man, de uma Vivian Maier e até de um Henri-Cartier Bresson. Um registro um tanto cru da realidade, sem perder o ensejo da alma humana e o místico dos sentidos postos em cena: no olhar, no aspecto da corporeidade, no silêncio transportado pelos semblantes em conjugação com a enfática fantasmagoria do preto e branco.

Um quê cinematográfico revela cada cena, onde se constata uma atmosfera silenciosa, servindo-se de uma revelação de si e do velamento de si diante do outro,

diante da câmera. Decerto este caráter remete à poesia, pois ela é, de fato, a luz subterrânea que ilumina uma parte, mantendo a outra oculta, que, segundo Rancière (2012), a imagem estabelece uma ordem de relações estáveis (e também instáveis se pensarmos na ambivalência de expressões suscitadas pelo trabalho com as cores e a abertura do silêncio) entre o visível e o invisível, o sentimento e a forma – a duplicidade da arte.

Relembremos então aquilo que Rancière diz em *O destino das imagens*:

Ora, tal duplicidade não é nada evidente. Ela define um regime específico de *imagéité*, um regime particular de articulação entre o visível e o dizível, no seio do qual nasceu a fotografia e que lhe permitiu se desenvolver como produção de semelhança e como arte. A fotografia não se tornou uma arte porque aciona um dispositivo opondo a marca do corpo à sua cópia. Ela tornou-se arte explorando uma dupla poética da imagem, fazendo de suas imagens, simultânea ou separadamente, duas coisas: os testemunhos legíveis de uma história escrita nos rostos ou nos objetos e puros blocos de visibilidade, impermeáveis a toda narrativização, a qualquer travessia do sentido. (RANCIÈRE, 2012, p. 20)

O duplo, então, nesta primeira parte do ensaio fotográfico produzido no Reduto, em Belém, reside no seio do poético como expressão de encontro, que ora se mostra como verve de valores estéticos de uma visão da linguagem partilhada, ora como interação frente ao mundo e às coisas, ou seja, frente à câmera, ao olho do fotógrafo. Este que captura a singular cumplicidade dos poetas em suas individualidades e identificações, que trilham juntos os caminhos inóspitos de um espaço dúplice em sua anatomia – histórica, estética e dialética –, como gesto e testemunho, por excelência, da poesia de *A fala*, ou melhor, como representação da amizade.

Além disso, a fotografia 7 é marca desta relação de nossos dois autores na década de 1980, revelada no olhar de cada um ao fixar o outro, na presença – como diz Barthes (1984), toda fotografia é um certificado de presença –, sem pressa, de estabelecer laços, nesta descontraída conversa materializada pelo espaço-modelo e, especialmente, pela luz que molda a fotografia/existência. O ensaio, nesse sentido, mostra-se substancial e interligado à leitura dos poemas a responder a grande inquietação – “Eu era dois, diversos?” – e a fala que coexiste nesta parceria, agora sob a égide do olhar atento de Ronaldo Morais Rêgo (hoje, artista plástico), nome importante do cenário fotográfico paraense, bastante em ascensão na década de 1980, do qual fazia parte também Luiz

Braga, Miguel Chikaoka e Octavio Cardoso (autor de algumas fotografias de Max Martins na praia do Marahu¹⁰²).

As fotografias 8 e 9, tiradas perto da estrada para a ilha de Mosqueiro, condensam uma vez mais o caminhar dos poetas – o que me faz lembrar um poema de Age de Carvalho (2015, p. 90) em sua obra *Ainda: em viagem*, intitulado “Andar juntos”. Nele trata da fraternidade com Max revelada em uma caminhada que os dois fizeram em direção à Cidade Velha, em Belém –, corroborando o laço que tiveram e transpondo barreiras físicas ao trazer dois andarilhos, dois errantes, desbravando a natureza e a si mesmos, como sempre fizeram em suas obras. E vai nos remeter, também, ao verso de Paz inserido em um dos poemas de *A fala*: “solo a dos voces”¹⁰³. Apenas duas vozes, duas presenças que se subscrevem na indissolúvel amizade.

Fotografia 8 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

¹⁰² Ver fotografia 12, na página 110.

¹⁰³ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 5.

Fotografia 9. Ensaio A fala entre parêntesis.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Enquanto as primeiras fotografias tratam de um lado mais urbano, aqui se fita o seu lado mais natural, que ganha contorno com um particular foco – singularidade das películas fotográficas – nos poetas e um enquadramento cerimonioso de grande abundância florestal. Um ambiente mais rústico e bucólico incorpora a singeleza e excentricidade às imagens deste elo de travessia, o qual parece invocar os mantras do Arcadismo – “Fugere urbem”¹⁰⁴, “Locus amoenus”¹⁰⁵, “Carpe diem”¹⁰⁶ – para elucidar o refúgio em detrimento daquele caos urbano e estabelecer o aproveitamento do tempo, do momento presente.

Aqui se transpõe um silêncio oferecido pela arquitetura deste espaço cercado por bambu, planta que parece querer cobrir os poetas, que, na companhia um do outro, estão integrados a ela para viver um momento de total liberdade. Agora os dois já parecem se fundir pela face branca que carregam em suas roupas, reduzindo os embates e perpetuando a conciliação, nada mais justo para alcançar a proposição plástica da obra, que, inelutavelmente, existe nas diferenças e igualdades. Há uma mística que cresce nas veias da natureza, por onde os parceiros perpassam e almejam, talvez, estabelecer

¹⁰⁴ “fugir da cidade”.

¹⁰⁵ “lugar ameno”.

¹⁰⁶ “aproveite o dia”.

relações e, ao mesmo tempo, serem atingidos pelo casual da vivência em um mundo ainda inexplorável, inexplicável.

A arte fotográfica, lado a lado da obra poética, projeta uma forte cumplicidade. Revela a troca e o estar sempre presente, que se estendera até 2009, com a morte de Max. Não à toa muitos poemas de Age de Carvalho honram esta amizade, esta simbiose entre dois amigos: “ERAS TU/e era eu, éramos/ os mesmos” (CARVALHO, 2015, p. 92). Um está no outro, no senso do afeto e na extensão de reconhecimento como pares poéticos. Sem sombra de dúvidas: entre tantos sentidos, a poesia foi uma conexão que nutriu essa amizade, iniciada, em 1980, por intermédio do filósofo e crítico literário Benedito Nunes, e, a partir então, jamais desapareceria, mesmo diante da ausência. Pois fica o legado, a imagem da reciprocidade, o rastro da caminhada – sempre ininterrupta, agora, na própria poesia. Sobre o sentido desta amizade para o crescimento de sua obra e de si enquanto poeta (o mesmo vale para Max), Age de Carvalho enfatiza:

Após sermos apresentados pelo Benedito, em abril de 1980, tornamos amigos imediatamente e logo seríamos inseparáveis. Nossa amizade foi fundamental para a nossa poesia, dela se nutrimos em várias estações de nossas vidas. Influenciamos-nos reciprocamente. Basta ler os poemas que escrevemos: ali se encontram, reportados, o nascimento de filhos, início de fins de casamentos, comentários de leituras, viagens, enfermidades (sim, também isso: tenho poemas que se referem à isquemia que sofreu nos anos 90), assuntos que paralelamente se desenvolviam também, mais amplamente, através da nossa correspondência, longa de mais de vinte anos.¹⁰⁷

A correspondência se fazia efetiva, portanto, não só entre textos endereçados (cartas, por exemplo), mas também através dos poemas, que sinalizam, como destaca o poeta na entrevista acima, experiências e abalos – “as várias estações” – que os poetas compartilharam entre si. Vinte anos de uma relação que não mediu esforços para se manter e tampouco se perdeu. Esta consciência do outro se escreve e reescreve, impulsionada por este “andar juntos” em que estiveram embebidos os dois, fosse nos encontros e percursos pela cidade de Belém, tal qual a fotografia 9, que fecha o livro, simboliza, fosse pela inquietação às correntes artísticas e espirituais.

A fotografia 9, voltando ao ensaio, oferece respostas a essa indagação, aberta aos múltiplos olhares da comunicação que os poetas do Norte mantiveram. Uma indagação que estabelece histórias. Na fotografia, observam-se os amigos, mata a dentro,

¹⁰⁷ Entrevista concedida a mim no ano de 2016, em ocasião do Colóquio Max Martins 90, realizado na Universidade Federal do Pará.

caminhando, dialogando entre si e com a natureza, sendo ela, neste momento, um espaço mais aberto (em comparação com a fotografia 8), alusivas aos primeiros versos (“Das florestas de Blake aos topos da Ásia”¹⁰⁸) de *A fala entre parêntesis* e, de certo modo, ao “jardim místico”. O foco, agora, volta-se mais às árvores, desfocando-os, e dando um ar mais misterioso e fantasmagórico, algo que leva a uma percepção de ilusão à proximidade de sentido quimérico – conceito que será revisitado nas fotografias 10 e 11.

2.2 A estética do duplo: o testemunho visual da alteridade

Reservo-me, neste momento, a tarefa de percorrer o olhar sobre as últimas fotografias do ensaio de Ronaldo Moraes Rêgo, cujo argumento visual solicita os entendimentos construídos anteriormente à luz dos sentidos de “eu era dois, diversos?”, sobretudo no que tange a correspondência de um sujeito a outro. Em permanente abertura ao duplo, a imagem forma-se entre o corpo e a representação, conduzida, direta ou indiretamente, pela reflexão do número dois, traço que unirá os poetas, dando assim testemunho da singularidade da amizade. Afinal, já dizia Susan Sontag (2007, p. 16): “fotos fornecem testemunhos”. E o testemunho a que hei de me debruçar está em uma linha tênue entre a fotografia e a poesia – expressões de efetiva sinergia.

Falando de expressão, recordo-me do pensamento de Flusser (2011, p. 16) ao refletir sobre a imagem e o que ela nos oferece, ao tratar do espaço interpretativo oferecido ao receptor, sendo este espaço dotado de símbolos “conotativos”. Esta ideia tem seu sentido projetivo no número dois, na fenda evidenciada nas fotografias, no corpo como aparecimento transcendente calcado pelo efeito da película. Tudo é enunciado a propor uma espécie de dobragem representativa. A amizade opera na película; mesmo que se tenha configurado a expressão no acaso da luz capturada, pois ele está também vinculado à consciência do ato de criar – arte não seria metade pensamento, metade acaso? – que se compartilha entre os poetas, refletido no ensaio fotográfico.

Voltando-me a esta recepção do sujeito (eu, você...) que olha a imagem, vale a pena considerar que, nestas últimas fotografias, o potencial discursivo é bastante substancial, posto em relevo o conceito do “eterno retorno” pensado por Flusser em *Filosofia da Caixa Preta* (2001). Quando olhamos para a fotografia 10, a título de

¹⁰⁸ *A fala entre parêntesis*, 1982, poema 1.

exemplo, nosso olhar tende a gerar um clique que vai de um poeta a outro, e a retornar para o poeta inicial, graças ao projeto estético da ideia de co-autoria (presença do múltiplo), quebrando, como se viu no primeiro capítulo, com os imperialismos do eu. Isso provém, agora na imagem, de uma relação com o vanguardismo, no caso, o surrealismo, produzido pela ofuscação do branco, pelo parentesco entre os poetas e pela disposição simétrica da fotografia.

Fotografia 10 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Fotografia 11 - Ensaio *A fala entre parêntesis*.



Fonte: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252>

Ainda para Flusser, “o vaguear do olhar é circular” (2001, p. 16), por isso a imagem estabelece, potencialmente, relações temporais e, diria até, crítica com a realidade, visto sua capacidade interrogativa da linguagem. “O olhar diacroniza a sincronicidade *imaginística* por ciclos” (idem), em que, nas fotografias 10 e 11, e cada uma isoladamente, os poetas trocam os papéis dentro do processo do “eterno retorno” encetado no nosso olhar, que tende a considerar os “elementos preferenciais”. Penso que são: a face, o oculto (elemento místico), a parede – para manter uma leitura dos dois corpos expostos. Isto advém, como diz o filósofo tcheco naturalizado brasileiro, do tempo da magia (esse vai e vem do olhar no tempo que se configura na imagem), fundamental para o entendimento de sua mensagem.

Dessa natureza imagética, a meu ver, derivam as possibilidades de debruçamento às exigências da cena, àquelas assinaladas por Barthes em *A câmara clara*. Olhar a

imagem, percorrê-la, sentir a cicatriz invisível, penetrar o preto e branco e construir uma memória a partir dos elementos abre caminho para a revelação. A fotografia, como foi sugerido, “proporciona um sistema especial de revelação: que nos mostra a realidade como não a víamos antes” (SONTAG, 2007, p. 16). Que realidade? Aqui não se trata tanto de uma realidade redutível ou de uma porta à pura representação, e sim, sobretudo, de uma ambígua cisão que está em embate e, ainda mais, do intangível da alma que se dobra, de ponta a ponta, na demanda da linguagem.

É possível perceber que a troca entre a fotografia 10 e 11 figura-se pela divergência para clarificar a união. Assim como nas primeiras fotografias analisadas (4 e 5), retoma-se nestas últimas o movimento de ocultação diante da presença do outro, este que pode, na dimensão poético-existencial, representar aquele que perde seu domínio (tal como nos próprios poemas), porque ele é esse outro, dentro de uma visão rimbaudiana. Com isso, a performance se constrói: Age de Carvalho mostra seu rosto na primeira fotografia enquanto Max Martins esconde o seu; em outro momento, Max já deixa evidente o seu rosto e é Age que esconde o seu, como retrato figurativo do duplo que reside em cada um – ou no diverso, melhor dizendo.

Então, as fotografias 10 e 11 – sendo a primeira utilizada como capa da edição original, a de 1982 – consolidam a intenção estética e ideológica de uma corporeidade do múltiplo. Vê-se a duplicidade da ideia da *renga*, mostrando pares e suas identidades enquanto autores (simbolizadas, expressivamente, pelo rosto) firmadas e negadas ao mesmo tempo, intencionalmente. Isso estaria revelando, no caso do processo compositivo da poesia, as duas perspectivas de edificação do ‘poema total’¹⁰⁹ que é *A fala*: a participação igualitária, na qual, de um lado, Max Martins atua, e, de outro, Age de Carvalho dá continuidade – e vice-versa –, mostrando sua face/voz, sem perder de vista a(s) voz(es) do amigo. Vale sempre ressaltar, pois, que é um projeto polifônico no sentido de que cada um congrega vozes outras para a criação poética, de algo muito maior, que dá sentido e total liberdade à arte literária.

Essa liberdade se compreende na enigmática partida a qual demarca antagonismos, sendo legitimada pela casualidade de uma fenda, presente nas duas fotografias, que se mostra entre os poetas na parede, separando-os ao mesmo tempo em que os une. Portadora de uma eficácia da coisa, isto é, do deslocamento da ótica, a fenda é a marca pela qual a visibilidade da obra estende seu discurso, além de constituir a

¹⁰⁹ Leitura utilizada por Benedito Nunes no prefácio “Jogo marcado”, originalmente publicado em *A fala entre parêntesis* (Belém: Grápho, Grafisa e Semec, 1982).

força de corpos fraturados, suscitando efeitos de um reflexo da interioridade dos sujeitos da cena. É como se o ato da fenda (agora como sintoma obstinado) acabasse erguendo-se entre os dois para dar o valor de sentido profanatório à “pureza” dos corpos, atingidos pelo embate e pelo meio que, de vários modos, tem voz.

É nesse lugar que, na surpresa da enunciação visual, oferece a carga semântica do número dois riscado na parede no lado esquerdo, ao lado de Max Martins. Ao que tudo indica¹¹⁰, fotografar ao lado do número dois não foi de caso pensado, mas uma grande ação da casualidade se manifestando na obra fotográfica, a que alude à escrita em si, segundo um “automatismo” próprio de uma ação de vanguarda surrealista na qual o objeto perdido se encontra, propondo outro modo de compreender o real. Além disso, o número só apareceu no momento da revelação do negativo, a própria encarnação do acaso. O que atraiu a atenção do fotógrafo no momento de compor a foto não foi o número 2, como se poderia imaginar, mas a fenda entre os poetas, os “fálus críticos”. Daí se tira os detalhes – o *punctum* – que revelam o ponto que se esconde atrás do visível, e que fortifica o sentido de descoberta, de um sujeito que se vê duplo, que se vê outro – “eu é um outro!” –, e que perde propositalmente o protagonismo em favor do diálogo que segue participando nesta experiência visual.

Neste ensaio fotográfico produzido especialmente para compor a obra – ponderado pela soberania mais soturna do preto e branco –, encontra-se aquele lado mais intimista da existência, carregada de um fantasmagórico próprio do campo temário em que se tem a solidão, a morte e o corpo fragmentado como imagens da emoção estética. É, como se viu pela leitura das imagens da obra (e aqui segue o caminho inverso), um ato condensador da ruína, do caos, do risco e do duplo, mesclados ao minimalismo confessional e à introspecção como substantivos desta *imagéité* (termo empregado por Rancière em *O destino das imagens*) de expressão poética, e de uma espontaneidade eloquente.

Portanto, o ensaio fotográfico propõe, dentre tantas comunicações com a poesia, alimentar a presença fraternal ao trazer à tona (ou, de fato, refletir) uma relação mais vivaz entre o poeta mais velho e o mais novo, os quais têm suas autorias enquanto criadores “subjugados” para viver o presente, ou melhor, a poesia daquele instante.

¹¹⁰ Age de Carvalho declarou que fotografar ao lado do número dois foi uma ação do acaso, ou seja, nenhum dos dois havia visto o número na parede. O poeta revelou esse detalhe do ensaio em fala para o Ciclo de palestras Max Martins & Age de Carvalho, promovido pelo grupo de pesquisa Estudos de Literatura, Tradução e Imagem, em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFPA, que ocorreu em junho de 2017.

Diante dele, o duplo enuncia-se nas disposições de campos interligados entre a ruína urbana e o seio místico da natureza, na década de 1980. Um trabalho de significativo endossamento, que se volta à vida e à obra como derradeiro e sensível lugar de trânsito de princípios (poéticos, visuais, dialéticos) promovidos pelos amigos inseparáveis e captado pelo olhar do fotógrafo-amigo.

3

POESIA-REVERÊNCIA

Devemos renunciar a conhecer aqueles a quem atribuímos algo essencial, devemos acolhê-los na relação com o desconhecido onde nos acolhem também, à nossa distância. Amizade, essa relação sem dependência, sem episódio... passa pelo reconhecimento da estranheza comum..., mas o movimento do acordo onde, falando conosco, eles preservam, mesmo na maior familiaridade, a distância infinita, esta separação fundamental da qual o que separa se torna uma relação. Aqui, a discrição ... é o intervalo, o intervalo puro que, de mim a este outro que é amigo, mede tudo o que há entre nós, a interrupção do ser que não me permite nunca me livrar dele, nem do meu conhecimento dele, e que, longe de impedir toda comunicação, nos traz de volta um ao outro na diferença e, às vezes, no silêncio da fala.

Maurice Blanchot¹¹¹

Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. Ou — amigo — é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por quê é que é.

Guimarães Rosa¹¹²

3.1. Meditação para a amizade

Depois de *A fala entre parêntesis*, obra que solidifica, nas linhas do embate da *renga*, a fraternidade dos amigos, enxerga-se um intercâmbio do dizer poético engendrado pela emergência afetiva e pela amizade como matéria poética. A reverência, o respeito, a dedicação e a visão partilhada dão relevo agora aos poemas publicados de 1984 a 2001 – período que delimito para lançar leitura acerca do diálogo, tendo em vista

¹¹¹ BLANCHOT, Maurice. *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971. p. 329. Tradução livre. No original: "(...) Nous devons renoncer à connaître ceux à qui nous lie quelque chose d'essentiel; nous devons les accueillir dans le rapport avec l'inconnu où ils nous accueillent, nous aussi, dans notre éloignement. L'amitié, ce rapport sans dépendance, sans épisode...passe par la reconnaissance de l'étrangeté commune..., mais le mouvement de l'entente où, nous parlant, ils réservent, même dans la plus grande familiarité, la distance infinie, cette séparation fondamentale à partir de laquelle ce qui sépare devient rapport. Ici, la discrétion... est l'intervalle, le pur intervalle qui, de moi à cet autrui qu'est un ami, mesure tout ce qu'il y a entre nous, l'interruption d'être qui ne m'autorise jamais à disposer de lui, ni de mon savoir de lui... et qui, loin d'empêcher toute communication, nous rapporte l'un à l'autre dans la différence et parfois le silence de la parole. (...)”

¹¹² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p 196.

a última publicação de Max Martins –, registrados em *Caminho de Marahu* (1983), *Arena*, *Areia* (1986), *Pedra-um* (1990), *Colmando a Lacuna* (2001) e *Caveira 41* (2003). Interessa-me, neste ponto da pesquisa, acentuar a comunicação entre os poetas através da envergadura das suas próprias criações. Isso trará, significativamente, o espaço de revisitação de temas anteriormente vistos, como o silêncio, a natureza, bem como a concepção de poesia mística e a densidade da existência sob a ótica do tempo, da morte e da palavra: campos de encontro.

Nessas obras, a amizade surge como presença viva, pólvora de questionamentos, livre em sua expressão de eloquência, além de ser moldada no seio da intimidade, da memória e da invocação participativa, utilizada como templo de viver a história conjunta. Neste horizonte de leitura, recordo-me da fala de Stephen Dedalus remetida ao seu amigo Cranly, em *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce (2006, p. 259-60): “Procurarei me expressar por meio de uma certa forma de vida ou de arte, tão livremente quanto posso e tão totalmente quanto possa, usando em minha defesa as únicas armas que me permito usar: o silêncio, o exílio, astúcia”. A amizade, dessa maneira, está escrita nestas “armas” – solicitadas nos percursos poéticos dos poetas – que se interpreta como defesa de uma expressão maior, de uma natureza de imprescindível viver.

Pensando nisso, trago um poema de *Caminho de Marahu*, intitulado “Meditação para Bashô”, que Max dedica ao amigo Age. Nesta dobra da amizade reverenciada, tem-se a mística de *objetos subjetivos* a cargo da intangibilidade da criação poética:

Pedra
 Penetra o silêncio
 Solitária pedra-silêncio

A cigarra penetra o silêncio A voz
 A voz solitária A pedra O templo A cigarra
 O templo A cigarra penetra o silêncio: A voz solitária

A voz solitária A pedra O templo a cigarra penetra
 A cigarra penetra o silêncio: A voz solitária
 Solitária pedra: O templo A cigarra
 penetra o silêncio A voz

Pedra-templo
 Silêncio
 (MARTINS, 1983, p. 33)

A primeira estrofe sintetiza, pelo virtuosismo do *haikai*, a justaposição de duas imagens: a pedra e o silêncio. A primeira é um elemento de potencialidade subjacente, porém transcendente, da essência mística; a segunda, que guarda um predicativo ontológico, constitui-se enquanto abertura pela linguagem. Uma funde-se à outra, ou melhor, uma é a outra: a pedra penetra o silêncio porque ela é o elemento que, originalmente, o habita. E aqui há, através de um hífen – “pedra-silêncio –, a aproximação poética, por força da essencialidade de um arco reflexivo. Nesse ponto, silêncio e solidão são caminhos complementares da dicção lírica de Max Martins, o qual utiliza, na rede temária de sua poesia, as “armas” pelas quais se aproxima de Age de Carvalho, nesta unidade rumo àquela contemplação e àquele tributo a Bashô, como percebido em *A fala*. Esta figura que, inferido neste poema, mostra-se como seleta leitura dos poetas, e, assim, constrói o diálogo mediante o exercício existencial, o qual se adensa na crença do olhar debruçado na composição lírica.

No jogo de repetições enfáticas, o eu lírico referencia a “cigarra” como natureza de complexidade existencial e de clamor metapoético, pois ela “penetra” também o silêncio que, paradoxalmente, é a voz: o poema inalcançável, a palavra escondida, os inúmeros dizeres da poesia. Tudo recai na solidão, por ser ela a experiência e o modo mais genuíno de viver a perpétua procura. Parece que, neste momento, a presença de Age de Carvalho surge como partilha da reflexão (a própria meditação lançada), esta que seguiu de *A fala* por entre as veredas desta relação de afinidades, dada não só pela fraternidade, mas pela participação no pensamento sobre a poesia, sobre a vida e suas formas. Isso é fruto da correspondência de uma visão-trans, que une lados, configura o intangível do gesto e da quase totalidade da existência.

Antes de um exercício existencial, há um exercício psíquico. Ambos se integram à medida que pensamento e ação encenam-se pela visão e ressignificação das coisas. Esta recíproca compenetração condensa-se pela palavra, a mesma que abre espaço de representatividade ao verbalizar a coisa, do mesmo modo em que devolve à coisa sua potência de ser – a essência que a constitui –, mediante uma escrita concisa, elíptica e de alta ponderação – ou melhor: meditação – dirigida à existência da matéria. Escrita que não oferece o “mínimo” por possuir pouco, mas por acreditar na imensidão dos significados – e, invariavelmente, dos objetos – que contornam a leitura. Portanto, a voz-silêncio-pedra *torna-se* plenitude pelo descerramento que a poesia opera, mostrando o objeto enquanto devir que não poderia ser expresso por uma visão imediata.

Em *A paixão de Clarice Lispector* (2009), Nunes lança leitura sobre o conto *O ovo e a galinha* (1964) cuja perspectiva se aproxima da concepção que tenho sobre a “pedra” em “Meditação para Bashô”. O poema está, dentro da ótica do pensamento do filósofo paraense, na linha desta “especulação com palavras e em torno de palavras” (NUNES, 2009, p. 209), observada, por exemplo, na saga dos poetas pelo toque de contato íntimo, manual, processual com a escrita – de um criar à maneira concreta –, que não se encerra no ato, mas prolonga a duração da imagem por vias da experiência subjetiva.

Ovo e pedra, dois objetos recolhidos na inesgotável substância que a ficção clariceana e, no caso, a poesia de Max Martins articulam: “a visão indagadora ou meditação visual detida nas coisas, tentando captar-lhes o modo de ser para inscrevê-las na matéria fugidia da palavra escrita, e tornando-se um jogo da linguagem praticado com a seriedade de uma especulação intelectual” (NUNES, 2009, p. 209). Essa visão está internamente vigente no poema “um olho novo vê do ovo” (1971) – também de *Caminho de Marahu* e que mantém afinidades com Lispector¹¹³ pelo objeto retratado –, já instituído pela prodigalidade da palavra na qualidade de um fenômeno expressional, no qual o poeta propõe uma espécie de conversão gráfica de sugestiva sonoridade. É ainda o que Nunes, em *O jogo da poesia* (idem, p. 310), enfatiza ao compreender o poeta como aquele que joga os dados, sendo eles a matéria e a forma da linguagem.

Isto: jogo da linguagem. A essa estirpe de concepção que penso se voltar o arco da poesia de uma “voz solitária universal”. Há muito que a poética de Max Martins conclama esta experiência articulatória com a palavra viva, unida pela ferida e cura de uma existência vivida/debruçada na linguagem. É o que, aliás, define Mário Faustino, o poeta de *O homem e sua hora*: “A vida toda linguagem” (2009, p. 70). É sobre isso que nos fala, também, a poesia de “Meditação para Bashô”, que traz algo de vital à busca intrigante pela organicidade das coisas, multiplicadas no cerne das questões que se comportam como testemunho de prazeres estéticos e filosóficos: movimento silencioso da criação, força de reconhecimento, elo entre pares, potência de uma essencialidade *sem fim*.

Ainda sob a tutela do pensamento de Benedito Nunes, a poesia de “Meditação para Bashô”, em tributo a Age de Carvalho, oferece um “entrechoque entre os

¹¹³ Max Martins escreve, nos anos 1990, um poema a Clarice Lispector, intitulado “Clara. Claríssima”. Fornecido pela professora e escritora Amarílis Tupiassú, que recebeu do próprio poeta o manuscrito na década de 1990, em Belém, o poema inédito pode ser conferido no Dossiê Max Martins 90, da Revista de Letras Moara (UFPA), que foi lançado no ano de 2016.

significantes” (as imagens que referenciei logo no início) e os significados (vistos como representações ou conceitos), desabrochando um

hiato de silêncio, espécie de momento contemplativo, indizível, conquistado à superfície resvalante das frases, e que, inenarrável, já não pode articular-se em palavras, convidando o leitor a uma atitude receptiva, de absorção no objeto sobre o qual se especula. (NUNES, 2009, p. 2010)

E, nesse convite à “absorção no objeto”, mais do que nós, os possíveis leitores, seria Age de Carvalho, o amigo inseparável, o leitor-cúmplice ideal. Pois ele é a identificação que se dispõe no silêncio contemplativo (não à toa o título do poema), em histórica correlação pela matéria sensível, que decorre da aliança refletida na melancolia nascida das palavras – das menções à economia do dizer –, o mesmo que se viu em *A fala entre parêntesis*. É neste ato de solicitar que reside o status de sujeitos dialogantes, legitimados pela comunhão, mas também pela diferença que se abre à reflexão como movimento interpretativo da poesia; isso está demarcado, sobretudo, no *silêncio absoluto* acolhido no diálogo poético. Blanchot diz algo oportuno sobre a comunicação através do silêncio, transportando-me ao último verso do poema, o qual termina com a palavra “silêncio” como fenda da imagem da pedra:

Aqui, a discrição... é o intervalo, o puro intervalo que, de mim a este outro que é um amigo, é a medida de tudo aquilo que há entre nós, a interrupção de ser que não me autoriza nunca a dispor dele, nem de meu saber sobre ele... e que, longe de impedir qualquer comunicação, nos reporta um ao outro na diferença e, às vezes, no silêncio da fala. (BLANCHOT, 1971, p. 329, apud FINGERMAN, 2013, p. 35)

É esse silêncio que opera o *ser da pedra*, o qual se pode contemplar como templo. Age de Carvalho versa em sua obra mais recente – *Ainda: em viagem* – que “a poesia é templo” (2015, p. 75). Deste lado, em *Caminho de Marahu*, Max Martins corrobora também, pode-se entender, a poesia como templo, ao reverenciar, por exemplo, a pedra como artefato indizível da criação. A poesia é, portanto, um espaço sagrado, de salvação do poeta, este em permanência consigo mesmo, de frente a um vital encontro interior. Entretanto, o encontro volta-se ao outro de igual modo, enquanto proximidade de uma lição maior. Por isso, enxerga-se o diálogo entre o pensamento poético e a força mobilizadora dos afetos, Tateados por meio das atitudes (entre o verbo e o silêncio) e pelos elementos líricos atados à vida.

Vê-se que o silêncio, a pedra e a cigarra revisitam os valores do orientalismo do qual tratei no primeiro capítulo. Não só enquanto questão, mas enquanto vertente existencial, efetivada na escrita condensada, “solitária” e imagística. A “meditação” está no olhar singular do poeta em pensar e enxergar essas imagens (sobretudo o silêncio) como uma espécie de ponte à transcendência, suscitando, sob a reinterpretação da filosofia do Zen-budismo, novas percepções estéticas e culturais (entre o Ocidente e o Oriente). Como aproximação, “Zen” origina-se do chinês *Ch’na*, o qual provém do sânscrito *Dhyana* que, por sua vez, quer dizer “meditação”, delineado no *Introdução ao Zen-budismo*¹¹⁴ (1961), de Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966), com o qual Max simpatizava. Essa “meditação”, simbolicamente dedicada a Bashô, poeta do Zen-budismo, é, vale ressaltar, o elo que tece o viver das linhas seletas de Max e Age.

Porém, esta “recepção” à cultura japonesa não deve reduzir-se a um fácil espelhamento, pois a poesia de Max Martins, como campo de toda transfiguração, *insinua-se* como matéria mutável. Tiago de Melo (2014), em seu texto sobre o silêncio na obra Max Martins, chama atenção para essa existência mutável como “antropofagia”, sustentada pela “apropriação” de imagens e elementos da cultura do Zen-budismo, num bom exemplo de independência no sentido oswaldiano. União que Max propõe, mas sem nunca perder sua singular visão, que o torna um artista insubordinado, de forças antiacadêmicas, despertadas pelas crises do convívio com as palavras, encontrando aliados nas vanguardas no século XX. Vale lembrar a metáfora borgeana do “jardim de veredas que se bifurcam”¹¹⁵, ou seja, a poesia que se abre em muitos caminhos, prováveis e improváveis, dentro e fora de sua absorção de expressões, formas e sentidos – tudo é, como o poema acima dá a conhecer, um ato permanente de penetrar, que culmina no silêncio de comunicações outras.

O poema escreve-se na falta, na complexidade dos contatos, longe do unívoco. Assim se entende *Caminho de Marahu*: obra lançada à outra margem, à viagem, fluindo e ruindo ao mesmo tempo – tal como revela um dos poemas, “Aluída Lua” –, indagando-se e trazendo o “império do vago”¹¹⁶, a fragilidade diante de um mundo ainda sem respostas, tocado pelo extrassensível do espaço lírico. Um trabalho com a linguagem, mesclada à vida – amigos, lembranças e concepções –, que guiou Max Martins pela estrada do indizível, onde vê em Age a soma de novas possibilidades – a

¹¹⁴ Obra prefaciada por C. G. Jung, pensador suíço e fundador da psicologia analítica.

¹¹⁵ BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. David Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das letras, 2007, p.80-93.

¹¹⁶ *Uma inesquecível conversa com Max Martins*, 2016, p. 98.

segunda juventude¹¹⁷. No ritmo do imensurável jogo da poesia, do engajamento intelectual e da consciência sobre a realidade e o outro, que Max

parece ter ido sempre afinando o verbo numa direção pessoal de investigação íntima; uma linguagem de corte ascético em sua rara condensação para dizer as complicações do mundo interior, sobretudo as que brotam do sentimento amoroso em seus enlaces lúdicos e graves, ganhando inesperada transcendência, a ponto de confinar com o inefável, roçando o silêncio. Max se fez um poeta dos jogos do amor físico, libérrimos e sem peias na língua, ainda quando transfigurado pelo imaginário da paixão para além de suas estritas ardências; mas também do amor refletido, pensado como forma de conhecimento de si mesmo, do outro, da realidade – o amor em seus abismos. (ARRIGUCCI, 2015, p. 16-17)

Abismos, respirações e perguntas sempre levaram Max Martins à excitação com as palavras, e a imergir na complexidade de suas naturezas, trazendo, na expressão de Nunes, todo o seu “pessimismo trágico” (2009, p. 247), que em *Marahu* pede passagem. Um destino que não o aliviou na estrada com a poesia, mas que lhe trouxe o desafio imanente da escavação íntima – leitura que se articula ao símbolo metapoético da pedra –, que por anos compartilhou com seu amigo Age de Carvalho. Como no próprio poema em questão se pode inferir: mais do que um “poema dedicado”, Max trouxe aqui a chave (ou uma delas) de uma amizade fraternal e poética, em que o silêncio – a voz solitária, aquela sempre na fissura do mistério verbal – emana a cumplicidade à luz de ambições que os envolveram.

“Meditação para Bashô” inicia com a pedra e encerra-se, no isolamento da fragmentação característica dos versos de Max Martins, no silêncio, perante o primeiro elemento mencionado como templo. Percebe-se que o poema inaugura um mito que pode ser preenchido pelo leitor, tendo em vista a semântica de sentidos outros que cada palavra, colocada estrategicamente em cada posição, procura manter. Não há, quero dizer, um limite de absorção inteligível, pois o jogo aqui se exterioriza como forma de sobrevivência. Faz-se importante citar que há uma súmula de verbalização do percurso do poeta – em posse da natureza e do espaço subjetivo –, estando em comum acordo com as motivações e as sensibilidades que se oferecem em cada imagem, de domínio minimalista a serviço do ato criador.

¹¹⁷ Ver “A gênese do diálogo”, p. 31.

Crê-se, entretanto, que o poema traz a metáfora de uma presença inigualavelmente poética (como, talvez, Age enxergue Max), daquela que se pensa quando Hölderlin diz que o homem “poeticamente habita”. A relação dos amigos ganha um predicado novo sob o êxtase da poesia, o qual não estaria aqui para embelezar, senão para torná-los um a escuta do outro – *on s’entend bien*¹¹⁹ –, ou seja, a escuta do poema que se origina nas tessituras de suas existências. Fingermann, citando, com efeito, Blanchot, diz o seguinte: a amizade significa ter a consciência de “ouvir a voz do poema”, seu intervalo, em que aquilo que separa é o que traz a relação¹²⁰. Assim, não há somente um entender o amigo e fazer disso um teor poético, mas também uma escuta importante do estado de alma que, tanto para um quanto outro, resulta no texto literário. Este que Age, pela distinção da amizade, assimila o ofício de Max, tal como se revela na segunda estrofe de “Sobre o corpo”.

“Leste a água, a flor na pedra salina”. O virtuosismo do olhar do poeta estabelece uma decifração da vida do amigo como aquele de grande sensibilidade e intuição, capaz de ler os elementos da natureza e enxergar uma flor na aridez, na concretude impenetrável da pedra. Lançando uma biografia poética de Max, o diálogo nasce desta alteridade preñe de imagens e invocações que, como já se viu, deixam uma abertura de interrelações subjetivas. Estou, novamente, referindo-me à pedra: elemento de toque, de representação da escrita, do poema, da voz solitária, inter cruzando pensamentos à medida que abrange a viagem sígnica. A pedra é, tanto quanto o silêncio, a matéria de poesia que o poeta medita, isto é, pensa, olha e alarga sua significância. Ela é ouvida e reescrita, como sinal da farta missão de ser poeta, trazida neste poema de *Arena, areia* – obra que conta com fotografias do renomado fotógrafo brasileiro Miguel Chikaoka, que fundou, em Belém, a Associação Fotoativa¹²¹, no ano de 1984.

Além disso, o poema remete à visualidade da praia do Marahu, ao citar a cabana, a pedra salina, o verão, vivenciados na companhia de Max. E que atua como próprio sentido do poema, como reminiscência transfigurada, apontando para os votos do amigo (“Leste a água, a flor na pedra salina”) que transgride a estação e assinala, de sentença a sentença, a sua obra. Neste momento, atenta-se para duas coisas. Uma corresponde ao viés de metalinguagem, inerente à escrita: o poema volta-se à construção de si dando notícia da construção poética do outro, oriundo de um particular contato, de um *voyeur*

¹¹⁹ FINGERMAN, 2013, p. 35.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Breve histórico Fotoativa 1982 – 2005. Disponível em: < http://www.fotoativa.org.br/?page_id=651 >. Acesso em: 17 de março de 2018.

poético, acima do trabalho sempre árduo de escrever poesia. E a outra revela o traço (“traçaste a sentença, de palavra a palavra”) que penso ser o risco, a rasura que emana vida e poesia, trazidas nas forças da página-existência de Max, o próprio *corpo da linguagem* que “acaba por ser também o *im-próprio corpo do poeta*”, como demarca Eduardo Sterzi sobre no prefácio de *Risco Subscrito*.

Cabe dizer que a amizade, assim como sublinha Agamben em *O amigo*, é “a divisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repetir é o próprio fato de existir, a própria vida” (2009, p. 92). Com isso, os amigos constroem um percurso na orgânica necessidade de existir um no outro, neste compartilhar de suas vidas sem pretensão ou caso pensado, e que estão submersos nas trilhas sem fim que só a poesia, cosmos de um desdobramento existencial, consegue potencializar. Compartilha-se um olhar, um poema, o preceder de uma experiência com a linguagem, a vida-que-é-toda-poesia. A divisão está escrita nas diferenças, mas nas diferenças que escondem as semelhanças, e o compartilhar delas gera a compreensão mútua ao logo dos tempos.

É perceptível, ainda na segunda estrofe, a figura de um Max mestre. Embora não seja nomeado, as marcas e símbolos implícitos comandam a interpretação sobre esse vínculo. Age cita “trilha” – seria o caminho inerente à vida do mestre? – e interroga-se: “estrelas?”. Essa dimensão cósmica da vida é bastante substanciada na poesia do poeta de *Arquitetura dos Ossos*. O que reacende a inclinação contemplativa deste abeiramento, enquanto algo infinito, de existências integradas pela palavra e sua capacidade de revelar mundos, universos tão particulares. Age que, desde 1984, vive fora de Belém, já anuncia na poesia de *Arena, areia* um movimento de reminiscência, introjetado na condução dos versos a uma particularidade e esforços outros para seu dizer, concomitante das relações aprendidas por sua visão, cada vez mais incorporada ao exílio.

Na última estrofe, o poeta menciona o “toque violento” – gesto reiterativo da transgressão – o qual atinge o “tempo”, o “laser” e o “zen”. Por inferência e leitura das obras de Max, percebe-se este intercruzar do tempo diluído, retórico e metafórico da sua existência. Age de Carvalho assinala, a partir da familiaridade com o texto de Max, a relação poética com a temporalidade e, ao mencionar o “laser”, tem-se, nesta produção de intensidade, a absorção de uma espécie de símbolo da visualidade cromática. Retoma-se o processo de construção poética: um dizer que trata, por um lado, da vontade de escuta em relação ao “alheio” em abundante proximidade, e, por outro, da relação do poeta com o seu dizer. Por isso, o poema realiza-se tanto na correspondência

com Max Martins quanto no ciclo estabelecido por um olhar que se toca, neste trânsito de referencialidade, linguagem simbólica e comunicação.

Outro ponto máximo deste intercurso é o “zen” mencionado pelo poeta. Retomando a discussão anterior, há neste poema um objeto claro de identidade no qual une a imagem de Max Martins ao “orientalismo”, mais especificamente o Zen-budismo, interessado na figura de Bashô e Suzuki. O que, de forma imediata, já se pensa nos princípios da contemplação, do silêncio, da espiritualidade, da cultura de vivências ponderativas, como um filme de Ingmar Bergman ou Akira Kurosawa. Não se pode negar a apropriação da filosofia oriental – o *I Ching*, o templo místico, a meditação do Tao. Desde *O risco subscrito*, o poeta de Marahu materializa em suas experiências líricas alguns elementos e linguagens desta leitura sobre a cultura oriental – presença de solo fértil e biograficamente citada na poesia de “Sobre o corpo”.

Porém, evitemos o olhar míope: Max Martins está longe de ser um poeta do Zen-budismo, ou um mestre zen, embora “mestre” e “zen” estejam no poema e, talvez, solicitem uma reflexão sobre esta dobra da identidade do poeta. Além disso, é importante salientar que Max fez de sua poesia sua ferida e cura, seu espaço de referências, mas também de inconformidade, que trouxera marcas para além daquilo que supostamente lhe circundava. Seus poemas – e, logo, sua vida – são difusões corajosas de contingências e sedes, trazendo implicações ao seu estado de alma. É essa mesma posição que convida a pensar a materialidade de suas emoções e percepções que, neste poema, Age de Carvalho procura expressar de maneira mais sintética, sobretudo com o advérbio de negação no último verso que, de tantas formas, define esta bifurcação e ambivalência da obra de Max.

Pensa-se ainda: o Zen-budismo, de acordo com Suzuki (1961), é a superação dos desejos em busca da transcendência espiritual. Como o próprio título do poema – “sobre o corpo” –, o poeta já conclui esta relação mais livre com a filosofia Zen, em que o “Não” é exatamente a negação, a crise, o advérbio em face de uma relação diversa e consonante entre os princípios do Zen-budismo – que diz que a maior verdade é a afirmação – e a profanidade do poeta. Mas, pelo percurso poético de Max, vê-se a harmonia destes princípios opostos, propondo um olhar singular direcionado às integrações e, ao mesmo tempo, às dissoluções. Por isso mesmo, é desproporcional pensar em um Max totalmente imerso na disciplina Zen, pois há, diga-se de passagem, um anarquismo/dadaísmo em sua obra; esta que, entretanto, não perde a sacralidade e o

exercício filosófico-espiritual dos ensinamentos do Zen, como chama a atenção o poema “Mútuo contínuo”¹²² de *Caminho de Marahu*.

E o que diz o “Não”? Eis um abismo. Arrisca-se dizer que o “Não”, dentro da filosofia do Tao, é o Yin: o lado obscuro, sombrio. Em oposição ao Yang, que seria a iluminação. De acordo com o *I Ching: o livro das mutações*, “é o Tao que faz surgir, ora o obscuro, ora o luminoso” (2006, p. 228). Essa aproximação de leitura é bastante convidativa, pois o poema invoca a imagem do “laser”, a qual se pode pensar a luz, a saída, a iluminação – “falas o claro” –, e o advérbio de negação enquanto o escuro, negatividade. Em “Sobre o corpo”, observa-se uma alusão ao Max Martins que toca os dois polos, residindo tanto na iluminação quanto na obscuridade, recusa, enquanto ideia de uma expressão da oposição, protagonista na experiência lírica: ponto de encontro, divergência harmoniosa, que uniu princípios díspares (se pensarmos entre o Zenbudismo e o taoísmo), de um claro-enigma do clico interior.

Isso se deve, como já bem disse Nunes sobre *A fala* e que se aplica ao diálogo posterior, a uma “afinidade eletiva”, que não está somente no arco temário e nas leituras, mas no próprio apego mútuo. Há, neste diálogo, “uma relação umbilical”: um está ligado ao outro, compreendendo as concepções de suas naturezas poéticas e escolhas compositivas. Assim, o poema faz-se no orgânico encontro de vozes-amigas, sob o mesmo fio de existência que, ao mesmo tempo em que há comunhão e similaridade, há um novo dinamismo do olhar, através das palavras elencadas e dos caminhos circunstanciais. Nessa perspectiva, esses caminhos que acompanham Age são gestos, de antemão, que compõem sua relação com o amigo, na trilha da arqueologia do sujeito, a qual se volta à origem dos laços afetivos.

Gestos os quais se movem a um transladar com a existência, e o poema aqui enceta uma lealdade referencial, de transformação e eloquente retrato de uma vida. Cheia de marcas e passos no tempo, creio que a poesia de Age de Carvalho dedica-se a celebrar os elos, oferecendo às ações aquele valor misterioso em que tanto ele quanto Max Martins acreditavam. Pois a poesia é o templo da reverência e, em certa medida, do resguardo de um porvir, o qual me parece ser aquela meditação direcionada à poesia e, igualmente, à amizade; tendo em vista que o diálogo está, inclusive, na constituição do fluxo de pensamento a uma face interacional em detrimento do outro, da palavra.

Guimarães Rosa (2003, p. 238), em carta a Curt Meyer-Clason, diz algo sobre seu processo criativo que, de forma vital, reacende minha leitura: “Em geral, quase toda

¹²² “samsara é nirvana/nirvana é samsara”, 1983, p. 63.

frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, trazem em si algo de meditação e aventura”. Isso implica um protagonismo dado à palavra, para adentrar sua visada órbita de conotações, até chegar à dinâmica da linguagem. Esta jornada, vista por Rosa como aventura, é um ponto que responde aos espaços incomensuráveis da poesia, tomados pela experiência sensível de reafirmação da gênese de uma revolução, na base daquele exercício intelectual lançado pela crítica de Nunes.

A origem da obra está, portanto, nesta meditação – visual, verbal e afetiva – para a amizade, tal como propusera o filósofo paraense à obra clariceana. Assim como no primeiro poema, em que Bashô é uma voz que aproxima os amigos, aqui em “Sobre o corpo”, vemos Age de Carvalho meditando sobre a criação poética de Max Martins, chamando a atenção para elementos privilegiados da poesia enquanto auto de uma vida diluída. Vida esta em que a natureza, o Marahu, a pedra, a água, a luz e o Não são índices do retrato particular do amigo, fragmentado em uma vasta significação; e, assim, os dois se tornam um a morada do outro. O que constrói – como verei a seguir – tanto uma possibilidade de biografia poético-existencial, quanto de uma autobiografia em relação às vivências no mundo e no seio da afetividade.

3.2 (auto)biografia poética

Neste sub-tópico, debruço-me sobre o movimento cíclico da amizade, no qual a poesia de Age de Carvalho, possuidora de um caráter circunstancial e memorialista, ora mostra uma imagem constitutiva de si próprio, ora mostra a expressão retratista da existência de Max Martins. Uma (auto)biografia do poético: a poesia sendo ela mesma um espaço do instantâneo pessoal e das diversas particularidades da vida/memória do outro. Espelhamento da duplicidade. Marca de uma substancial ligação, de pura assimilação reflexiva e revisitação sempre solicitada, na qual se mescla a curiosidade humana, a necessidade do dizer e a força da existência como mobilizadora do poético. Detenho-me, desse modo, em um poema publicado em *Pedra-um* (1990), intitulado “Marahu revisitado”:

De palma em palma
 abre-se
 a bananeira
 ilegível, as reconciliadas

portas da cabana, o círculo
em novos círculos de água
que a pedra sonora inaugura

De palma em palma
ofertado instante presente
floresce um imaturo diálogo
do ramo calado das mãos
(CARVALHO, 1990, p. 10)

Uma parte considerável de poemas de Age de Carvalho é voltada ao amigo Max Martins: uns tantos dedicados e outros tantos, como o próprio poeta afirma, na “forma do diálogo cifrado”¹²³, através da paráfrase ou da menção direta. O poema acima, compõe-se deste diálogo apontado à obra/vida de um Max habitante de Marahu, no qual se observa sua oculta presença, sempre alimentada por uma aura viva e poética, esta que deixou inestimáveis marcas. Entretanto, é interessante pensar que este apontamento conduz o poeta pelas veredas de suas próprias marcas também – a autobiografia, pois, partindo de Paul de Man, ela “não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos”¹²⁴. Isso equivale, portanto, à interrelação com o amigo, prevalecida no movimento duplo e nos vínculos a que este poema, na voz de uma revisitação, se dedica.

Max, em entrevista a Nunes, explica que há também a necessidade do poema de ser biográfico, “não no sentido de contar histórias da vida cotidiana, de acontecimentos que nada têm com a poesia, mas *transformados*”¹²⁵. É esta percepção que trago à leitura do poema “Marahu revisitado”, em razão da verve lírica na escolha expressiva das coisas que rodeiam o poeta, seja no presente de sua relação com o amigo – que o poema já traz a menção –, seja por um fato ou experiência já vivida. Isso traz para o corpo da obra a súpula de um pensamento sobre a vida, que não perde, vale dizer, seu caráter de se autoreferencialidade (característica dos poetas, sobretudo de Max), ou seja, de se ter

¹²³ Entrevista: Age de Carvalho. [Outono de 2003]. São Paulo: Revista Cacto. Entrevista concedida a Eduardo Sterzi.

¹²⁴ MAN, Paul. *Autobiografia como Des-figuração*. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Revisão de Idelber Avelar. Disponível em: < http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.Wb2dIMZv_IU >. Acesso em: 14 de Janeiro de 2018.

¹²⁵ “De conversa em conversa: Benedito Nunes & Max Martins”. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, ed.46, p.163-169, 2016.

um pensamento sobre a poesia, em que se retoma – revisita? – a imagem da pedra e a noção do próprio diálogo, que ainda não chegou à maturidade.

Assim como no poema “Sobre o corpo”, aqui a poesia reconstrói a imagem de um Marahu, na qual se nota, novamente, a lembrança da cabana de Max. Os versos iniciais já compõem uma leitura cifrada da obra de Max, dando-lhe voz à sua presença através de uma composição metonímica. Isto é: a “bananeira ilegível” (já mencionada no poema de número 3 de *A fala entre parêntesis*), “as portas da cabana”, a “pedra” (elemento do ofício dos poetas e de suas meditações) são designações tanto de representação do amigo quanto de sua poesia, havendo uma relação intrínseca à vida, onde Age de Carvalho também se volta a si nesta transformação do cotidiano, por propor sua percepção destes objetos na correspondência que a revisitação propõe.

A cabana – que se dava o nome de “Porto Max” (fotografia 12), localizada ao lado da casa dos amigos e incentivadores Maria Sylvia e Benedito Nunes, na praia de Marahu, na ilha de Mosqueiro – é outro elo de lembrança de Age a Max; espaço físico e sensorial, aberto à noção daquela “meditação visual” à amizade. O poema é publicado em 1990, ano em que Age reside em Viena e logo em seguida, em 1991, muda-se para Munique (Alemanha), mas que mantém os laços vividos em Marahu durante a década de 80 (fotografia 12). A cabana afirma-se como lugar de reuniões e, bem mais que isso, abrigo à solitude do mestre-aprendiz, tendo ele, entre o pulmão da floresta e o horizonte da praia, uma morada para ouvir a poesia, onde podia encontrar-se consigo mesmo e “ter de onde se ir”, dizem os versos de seu famoso poema “A Cabana” (1992).

Max fez dela, parafraseando Gênesis (1:26)¹²⁶, sua imagem e semelhança, trazendo-lhe seus acordos e acordes e tudo aquilo – por seus olhos e pelos olhos dos mais próximos – que carrega um sentido místico (identidade que contém traços, inclusive, das leituras do Zen-budismo), como a própria ilegibilidade da “bananeira” e a imagética do “círculo em novos círculos de água” remetidos nos poemas. Conforme Nunes¹²⁷, a intenção de construir o “Porto Max” à beira da praia deve-se, também, à leitura que o poeta realizou de “Walden ou A vida nos bosques”, do poeta naturalista estadunidense Henry David Thoreau, inspirador àqueles que buscam a emancipação e a conversação com o meio natural.

¹²⁶ BÍBLIA SAGRADA (Antigo testamento). Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

¹²⁷ Espaço Porto Max: tributo ao poeta Max Martins. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará (ed.ufpa), 2013.

Fotografia 12 - Max Martins (sentado à direita, com blusa listrada e chapéu no colo) e Age de Carvalho (ao fundo, de camiseta preta) na cabana Porto Max, localizada na praia do Marahu, em Mosqueiro, 1986. Fotografia: Octavio Cardoso.



Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2013/09/max-martins-o-mestre-aprendiz.html>

Fotografia 13 - Max Martins em frente à sua cabana (Porto Max) - praia do Marahu, 1994. Fotografia: acervo Cultura Pará.



Fonte: <http://www.elfikurten.com.br/2013/09/max-martins-o-mestre-aprendiz.html>

Ainda sobre a cabana: ela é um espaço que congrega a substancial permanência de Max Martins entrelaçada à vida de Age de Carvalho, cuja essência pode ser vista no existencialismo de “Sobre o corpo”. Poema em que penso haver esta composição metonímica da figura do “mestre” através de seu espaço, tocado imensuravelmente pela imagem-memória, que o poeta mais jovem incorpora à sua vivência com a escrita, decretada no compêndio perceptivo.

O poema aparece na necessidade íntima de fidelidade, mesclada entre o “real” e o “imaginário”. Há algo que Max Martins diz de suma importância: “a minha poesia tem uma relação muito veemente com a vida. É a poesia-vida, vidapoesia”. É este pensamento que Age de Carvalho investe à (auto)biografia: a existência aproxima-se da poesia, ficam perto (como se vê na utilização do hífen), até fundirem-se completamente e serem uma só coisa.

Gaston Bachelard comunica em seu *A poética do espaço* (1989, p. 28) que “o espaço retém o tempo comprimido”, porque ele é abundância, tendo em vista que a memória já não pode “reviver a duração abolida” (idem). Neste sentido, a “cabana” e Marahu tornam-se, na poesia de Age, o rosto do retrato de Max, capaz de conservar, trazendo emprestado uma expressão bejaminiana, a sua pervivência, porque “é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências” (BACHELARD, 1989, p. 29). Tudo sob um viés ainda de proeminente reflexão, que reitera a questão da meditação à amizade, pois, ainda de acordo com Bachelard, só podemos pensar a duração, “na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura” (idem).

Penso, com isso, no paraíso perdido de Proust, que pode ser o próprio Marahu, como lugar que permanece; entretanto, não está mais à vista do poeta, senão em sua poesia, que deixa rastros de nostalgia de um espaço condensado de vivências e aventuras, à luz de uma natureza sagrada de infundável inspiração. Pisando mais fundo, é a própria poesia – a folha em branco, o horizonte de figurações –, o espaço-mor de um olhar para a existência, que “retém o tempo comprimido”. Nesse sentido, contrapondo Bachelard, a poesia é capaz de “reviver” a duração, quando penso no reviver enquanto ideia de revisitação pelas linhas transformacionais do poema e na duração enquanto mancha, história, dialética de uma contemporaneidade de celebração subjetiva.

No meio desta revisitação, vê-se novamente a pedra. Pedra sonora. Pedra sonora? E o que inaugura? Há, neste ponto, uma abertura de possibilidades de leitura. Não se fecha. Não vive de aparências. Traz questões. Entre elas, acho pertinente destacar (ou: reiterar): a pedra ora se mostra como escolha temária à concretude da poesia de Max e suas predileções aos enigmas de uma escrita inaugurada, sobretudo, depois de *O risco subscrito*; ora, trata-se da pedra enquanto argila do poeta, enquanto ofício, dureza compositiva da linguagem, como o poema “Meditação para Bashô” propõe a pensar. Contudo, quanto a esta última leitura, há uma sonoridade, diferente do poema de Max, em que a pedra é silêncio, voz solitária, tendo seu dizer interrompido, fugidio e

transitório; aqui ela tem voz “sublinhada”, como se Age devolvesse, pela menção sintética à obra do amigo, a voz que tanto Max buscou no ofício de ser poeta. Esta que também se enxerga – ou se ouve – na obra de Max a partir da acepção da poesia como “cio e som farpados” – verso de um poema que, escrito em 1981, ressoa na publicação em *A fala e*, posteriormente, em *Caminho do Marahu*.

A segunda estrofe de “Marahu revisitado” já inicia com uma aliteração (“De palma em palma”), oração ao amigo, elegendo as mãos como parte de uma sensibilidade, ferramenta da escrita, gesto, que a própria poesia se encarrega de conduzir. A ideia de oferta me faz considerar aquela força da poesia como templo, da própria ilha do Marahu enquanto espaço sagrado. Não no sentido divino somente, mas na extensão imaterial do espaço que adensa ou, utilizando a própria palavra do poema, “floresce” o instante de um diálogo (que perpassou do século XX ao XXI) entre dois amigos ou com a própria lírica.

No último verso – “no ramo calado das mãos” –, no qual se retoma o silêncio, a imagem da solidão, metaforizada pela natureza, ganha consistência. Caminho aludido que, talvez, tenha levado Max Martins a ser quem é: poeta, fragmentado entre a voz e o silêncio, entre o tempo e o espaço, entre a “razão e a sina”¹²⁸.

Neste poema, Age de Carvalho abre mão de si, propõe a descentralidade do sujeito, em detrimento da afeição a Max, faz de sua poesia palco de um *tornar* a ver, a sentir e dá contornos outros à imagem do amigo. Ao mesmo tempo em que fala de si: sua percepção, suas seletas palavras e quadros preferidos das vivências na cabana de Marahu. Ou seja: uma (auto)biografia poética, que, junto com “Meditação para Bashô” e “Sobre o corpo”, detém a percepção visual da existência dos laços, da poesiavida, voltada para refletir e celebrar a amizade.

3.3. O arvoredo

Buscarei dar destaque a partir daqui à obra de Max Martins, *Calmando a lacuna* (2001), na qual encontro alguns poemas dedicados, direta ou indiretamente, a Age de Carvalho, e a outros amigos, entre os quais, destaco Benedito Nunes. Pretendo ler tanto de uma perspectiva em que se enxerga a amizade como fenômeno poético (um acontecimento, um fato), quanto como reflexo transformador (aquele pensado por Max),

¹²⁸ Verso retirado de um poema de Max Martins que compõe a obra *Caminho de Marahu*, na íntegra seguir: “das grades do branco/ (assim natura)/ razão e sina fiam sua rasura ou arte” (1983, p. 81)

apropriado de figurações e detalhes que tonificam a corporeidade verbal. Tudo isso para se valer da amizade como um vínculo imensurável, frutífero, sombreado, de cultivo e paz, tal qual um arvoredo, nome que Max Martins dá a um dos poemas de *Calmando a lacuna*, que citarei a seguir. Ao mesmo tempo, esse lugar da amizade se deixa permear pela dureza do isolamento e da enfermidade (e por outros fatores), estabelecendo agora outra tendência da melancolia, sobre a qual se escreve ainda mais nos poemas de Max e Age, estes que serão trabalhados aqui e no último tópico.

Depois que Age de Carvalho sai de Belém para viver no exterior, os dois começam, como se viu, a trocar correspondências/cartas, estreitando a distância geográfica, e um tanto a distância afetiva, tendo agora o papel, a tinta e as palavras como um mundo de partilha e (re)conhecimento de si e do outro. As correspondências, “como a escrita da vida em forma de poesia” (Max Martins apud Guimarães, 2016, p.177), mesclam-se à obra na menção e na confissão que todo esse processo de técnica-diálogo-criação enseja, potencializando, como afirma Guimarães, em conversa transversal com Silviano Santiago, uma abertura *etopoiética*, que permite estabelecer na escrita de si através do exercício de alteridade e no aprendizado técnico com o outro, que se encontra somente no princípio de afinidade do qual floresce a amizade.

Sobre esta relação de alteridade e afetividade, trago o poema de Max Martins, chamado “Amizade: o arvoredo” – dedicado a Benedito e Age –, para evidenciar o predicativo desta amigável relação (reflexo de uma geração em pleno diálogo, em que se mescla a primeira com a segunda juventude) e o resultado, sempre positivo, que isso teve em sua poética:

Deve
se
contudo
criar uma forma, digo, uma soma
e sumo
dela álcool
spiritual
& crítica escrever a
propósito de
sobre
papel e céu e nuvens
auxiliares
por assim dizer
DIZEMOS
Viço
manobra rastreando a lua
aspecto

que instrui de um lado privilegiado
 a amizade, o arvoredo
 possibilitando uma VIDA
 uma forma
 com dedos
 como
 uma
 carta seu dedal
 (e um M)
 (MARTINS, 2001, p. 30)

O primeiro verso, quase no imperativo, conclama a contingência de uma forma, que traz, acredito, uma menção à amizade, como “soma e sumo”, ou seja, que apresenta uma tríade: extensão, abundância e importância. Assim, a metáfora do arvoredo constrói-se por essa via de uma natureza proeminente, atrelada às existências de Max e seus amigos. Bendito Nunes e Age de Carvalho – além de nomes como Mário Faustino, Robert Stock, Francisco Paulo Mendes, Edisson Ferreira, Márcia Costa, entre outros – foram não só companheiros de poesia&arte, por assim dizer, mas verdadeiros espelhos de uma existência consciente de si no outro. É como nos diz Agamben (2009, p.89) em “O amigo”: “A amizade é a instância desse com-sentimento da existência do amigo no sentimento da existência própria”.

É essa “sensação mais íntima de si” (AGAMBEN, 2009, p. 90) – do existir – que Max propõe em sua obra com destino à celebração da amizade, a qual reforça o elo inquebrável por estar, sobretudo, batizado pela poesia. É ela também a forma que soma e que resguarda o “sumo” desta relação com os amigos, que é, em uma dimensão ontológica, o próprio poeta: “o amigo é, por isso, um outro si, um *heteros autos*” (2009, p.89). Agamben, nessa citação, refere-se à noção de alteridade, de um “tornar-se o outro”, que penso estar operante pela identificação, afetividade e comum acordo pelas experiências de vida, que estiveram sublinhadas com Benedito desde a Academia dos Novos e com Age desde *A fala entre parêntesis*.

No plano talvez ontológico, reside a relação do espiritual – *spiritual*, citado no poema –, que não à toa se faz lembrar da “meditação”, do canto, o qual guia o rebanho das emoções e da consciência – e, neste poema, a própria obra. Esta que revela a cumplicidade no labor da criação, como se evidencia nos próximos versos, entre este *spiritual* e o crítico (a função *etopoietica*), neste balanço entre “papel céu nuvens”. A relação da amizade sendo construída pela relação com a poesia, entre visões e almas que se entrelaçam, dividem-se, permanecem como sombra e semelhança das escolhas de

caminhos. Nunes, que prefaciou obras importantes de Max, permanece como fonte e confiança intelectual; e Age de Carvalho, como já visto, era crítico também da literatura do amigo, construindo uma história que, além de entonar a coparticipação do valor de mestre-aprendiz/aprendiz-mestre, prestigia a simpatia existencial.

Esta parceria de longa data, que segue um compasso genuíno e indetachável pelos laços do poético, ganha voz uníssona no presente do indicativo demarcado pelo verso “DIZEMOS”. Tem-se, com isso, a presença de vozes que comungam e crescem pela igualdade que o poema encarna para enfatizar o “arvoredo”. “DIZEMOS” junta-se à “VIDA” – palavra de grande destaque na poesia, que se lê nos versos seguintes –, ganhando mais força e, a meu ver, dando a tônica da “metáfora vegetal” da poética de Max. Entre os versos, conduz sua poesia a partir da palavra “Viço” – a riqueza das plantas –, que sublinha a essência das relações, a força da estima, e revela, aproximando o constelar e a natureza – marca de uma experiência surrealista –, os princípios pelos quais o “arvoredo” se constitui: o ensinamento.

“A amizade, o arvoredo/ possibilitando uma VIDA”. Eis o verso que representa a grandeza da possibilidade de troca, conhecimento, alimento e apoio. É desta *amizade vegetal* que cresce, alimenta-se dos outros, vive em movimento e repouso, que faz de *Colmando a lacuna* mais um elo, templo, celebração, na qual o poeta pode sentar-se nas lembranças e afetos entre amigos. É um poema-homenagem, que não poupa ligações com o próprio ato de escrever, por ele ser um reflexo, material e imaterial, das vivências de Max. A amizade é uma virtude, de acordo com Aristóteles em *Ética a Nicômaco*, “sumamente necessária à vida” (1991, p. 174), pois – e isso talvez conduza outra chave de leitura do poema – na companhia dos amigos “os homens são mais capazes tanto de agir como de pensar”.

É a amizade que possibilita, ainda, uma forma de existência, em que Max Martins, sob uma conduta lúdica, traz a imagem de dedos, em uma metáfora que brinca com a semântica, porque “dedal” tanto pode dizer sobre proteção quanto de algo bastante recorrente no texto de Max: a associação com a botânica, já que dedal no Brasil, é também o nome de uma planta medicinal. Essa abertura que traz versos com significados mais plurais, propondo um jogo polissêmico ao conclamar um olhar pessoal em relação à amizade e à marca (o M) escrita na sina de seu ofício. “Amizade: o arvoredo” é um poema que sintetiza o sentido desta relação com Benedito e Age, sempre dialogando, e deixando livres os caminhos de uma linguagem cada vez mais vozeada pelas vivências com seus pares.

Além da correspondência epistolar entre os poetas, a poesia reitera uma forma de se corresponder com o amigo, invocando sua presença que se forma na ausência, e transformando detalhes e pequenos momentos em linguagem universal dos “amantes”. É o que fica evidente, pela dimensão do acolhimento, em outro poema, “Koan catarata”, dedicado diretamente a Age de Carvalho, em que se mescla a distância (que supõe o exílio geográfico) com o olhar atento de Max Martins à vivência do amigo em terras estrangeiras, a conhecer pelas correspondências:

tua lágrima de fogo
no olho
exposto do sol

se esfuma
te veste de sombra
o foco

entrevês
no cimo
da colima

ou a viagem
o detalhe:

o Kleines Café
(o menos da cidade)

Wien I, Franziskanerplatz

teu gabinete está finalmente arrumado
desempoeirado
voltaste
à tua mesa
fizeste a mala
?

(MARTINS, 2015, p. 44)

De início, o poema parece invocar uma imagem (metaforizada) de Age do presente, mas que também fala de um olhar construído desde a gênese desta amizade: olhar fortalecido nos laços da solidariedade humana em que se assenta o afeto e a sensibilidade. A atividade de produzir imagens, figuras do real, a partir da imanência da vida, dá a perceber o engenho do poeta pela veia de sua visualidade, talento plástico. Os versos iniciais, fragmentos de um início de uma história que Max acompanha, de longe, mas sempre de perto pela proximidade do ato livre que investe no diálogo. Este sem idealismos, integrada apenas nas lembranças e nas notícias de um para outro, dividido

por um tempo duro, e com o qual Max caminha, sem relutar, e desejando que o amigo também o faça: “se esfuma/ te veste de sombra/ o foco”.

Em *Colmando a lacuna: ainda, sempre*, Tarso de Melo diz algo bastante considerável sobre o sentido do título da obra *Colmando a lacuna*:

o verbo no gerúndio, denunciando a continuidade da ação, é a forma escolhida por Max para revelar que fazer poemas – ontem, hoje, sempre, é *colmar a lacuna*, tentar *tapar o(s) buracos* que, de certo modo, a própria poesia abre ou revela, em si, na vida, no mundo, nos outros (2015, p. 14).

Caminho de leitura que faz pensar no peso dessa relação, já não tão vivaz por conta da distância (neste momento os poetas não escrevem mais juntos como na década de 80), e pelo ato natural do humano: o envelhecimento. Isso, inevitavelmente, traz certa sabedoria a Max, pois apura a visão cuidadosa e perspicaz para com as lacunas abertas no poema, o mesmo que conduz Age a avistar/presentir o ponto alto deste presente: “entrevês/ no cimo/ da colima”.

Este mesmo potencial do poeta que parece antecipar a última obra do amigo, *Ainda: em viagem*, trazendo um fundamento para a permanência de Age, que se mostra um devir para além do exílio, que o faz, como uma lanterna interna, conhecer-se através da poesia realizada em terras estrangeiras – no café (“Kleines Café”), no gabinete. “Koan catarata” cria, assim como os poemas citados anteriormente, um retrato do amigo e da emoção de tocar a vida do outro, lado a lado na construção de uma memória criativa. E mais: mesmo que o tempo trate de querer apagar os laços físicos, o clamor dos laços afetivos e espirituais ainda se mantém desejado – tamanho valor para a escrita do poeta, e uma grande maneira, a propósito, de contemplar como uma existência real, compartilhada, entre cartas e poemas endereçados de obra a obra.

Abrindo parêntesis para o hoje, na seção seis de *Ainda: em viagem*, tem-se a saudação ao seu conterrâneo Max, em virtude de sublinhar a contingência perpétua do diálogo, a existência futura do poeta-amigo. Nas lembranças, dentre outras coisas, Age de Carvalho re-constrói o retrato poético do seu “mestre”, conclama sua presença, lamenta sua falta e pede-lhe, literal e simbolicamente, um poema. Portanto, a correspondência se mantém, dando vibração à amizade e ao respeito, apesar da ausência. Assim, há muito para falar, para sentir, e a escrita é uma maneira expressiva de lidar com a perda, substanciada pela fidelidade, companheirismo e confluências daqueles que encaminharam juntos pelas veredas de Belém.

A força memorialista da obra de Age de Carvalho alcança voos que transportam não só o poeta à visão de outrora, mas também suas “amizades ideais” à luz de um possível renascimento. Como em uma película de Tarkovski – *Nostalghia* (1983) –, tem-se a poesia sendo protegida/reacendida pela promessa de um novo pacto com o mundo. Trata-se do lugar da reconstituição, que, no pensar de Bosi (1994), é expresso na marcação pessoal da contiguidade com o outro. Não adianta: a poesia arremessa-nos a um novo tempo, cheio de desejos vívidos, tomados nas concepções da viagem poética deste poeta contemporâneo, em sua última obra.

De igual modo, somos conduzidos ao saber pretérito e cerimonioso da linguagem, colocando-nos frente a frente com as reminiscências, que vivem em constante ciclo, difuso na corrente de suas experiências pessoais. O poeta, nesse contexto do século XXI, sem a presença física do amigo, caminha diante do sentimento de luto, perda, alicerçado pelo espírito ponderativo, pela abertura poética, projetada na imagem do ser, e na invocação de figuras fundamentais, como o poeta-amigo Max Martins. A respiração de *Ainda: em viagem* é, acima de tudo, uma conversa permanente, um devir, no qual o poeta se banha e sai diferente a cada instante de sua revelação memorialista sob as muitas faces da vida.

Voltando ao poema “Koan da catarata”, observa-se que há utilização do alemão na sexta estrofe, entrelaçado ao português, marca sintática também da poesia de Age de Carvalho. Interessante nesta comunicação: um poema que não só fala do amigo e sua trajetória fora do Brasil, mas dá notícias de sua poesia, ou do que ela está se transformando, seguindo seu devir. Aliás, essa poesia é extensão dessa trajetória. E um espaço, sobretudo para esta busca, de reflexão sobre a vida, sobre estar e partir, tal como perpetua a estrofe final: teu gabinete está finalmente arrumado/ desempoeirado/ voltaste/ à tua mesa/ fizeste a mala?”. Este seria o “Koan”, “o enigma do mestre”, uma questão – ou diálogo – para o Zen-budismo¹²⁹, que está fora do âmbito da razão e que propicia a iluminação espiritual daquele praticante; nesta acepção que se une a palavra “catarata”, alusiva à visão, para contrapor esta percepção da filosofia Zen, trazendo a opacidade: a vida que vai perdendo sua transparência.

Parece que também dá notícia da saúde de Max, que, embora já desprovido de uma visão íntegra, ainda possui essa luz que consegue atingir o outro e a si, e a transformar a vida – as vidas – em um poema vivo, sem desviar-se da dura reflexão das

¹²⁹ SUZUKI, D. T.. *Introdução ao Zen-budismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

imagem do pão, elemento sacro para o cristianismo, presente desde o primeiro livro do autor –, cuja essência é regida pela capacidade de dividir a experiência do olhar, de convocar o outro. Trata-se de uma metáfora (investida na presença do pão e do olhar) que redobra a leitura de agradecimento ao amigo por dividir sua visão sobre a poesia, “colaborando no olhar” do poeta, não só na partilha do “visto”, mas principalmente das suas vozes, entrelaçadas em cada crítica, em cada contribuição à obra do outro, como acontecia nas correspondências.

Nota-se que, nestes fluxos de versos livres e na disposição sintática tão marcadas da escritura de Max, o poema traz linhas criadas a partir dos hifens, o que vem a ser o caminho, a ligação, o pontilhismo da identidade de uma história de vínculos afetivos, mas que reflete a real distância. O poema, ao trazer dois amigos, condensa-os em um só, no elemento de uma dupla presença, de uma profundidade, entretanto, em que o poeta se volta a si, evidente na utilização da segunda pessoa do singular – o “ti” –, pronome bastante preservado por Max em seus poemas, que também pode se referir ao Age. A poesia vista como espelho em que o poeta se vê e conduz suas indagações e certezas em trabalho de associação que faz surgir a emoção lírica. E que vai rumo à verdade, à resposta em forma de poema ao amigo.

“Respondo/ acredito/ agradeço”. Os versos finais sintetizam a intenção da escritura poética. Terminando naquela perpétua enunciação do pensamento, através do destaque dado à palavra, o poema parece cair lentamente no espaço gráfico de uma arte de pausas, que são reflexões da placidez deste momento da vida de Max Martins, pretensa à celebração do seu arvoredo, face o agradecimento.

No poema a seguir, já anunciando acontecimentos como matéria poética, Max cita o amigo no mesmo compasso em que mostra um denso estado de espírito, de acordo com a sua condição melancólica que vai se materializando pela ação de novas demandas, cujo retorno aos símbolos de negação solicita o isolamento:

Não

Resultado de exames

Pedaços de cartas

Postais do Age

Não quero escrever hoje.

Quero ficar à sombra dos meus livros

Na cabana.

(MARTINS, 2001, p. 28)

O título do poema remete a uma discussão anterior, sobre o sentido da negatividade, oposição, em que termina o poema (“Sobre o corpo”) de Age de Carvalho, e já reinicia neste. É como se os dois estivessem, de fato, correspondendo-se, se não fossem os anos de publicação que os separam. Embora sejam de anos diferentes – onze anos de diferença –, eles ainda mantêm a fenda do diálogo pelas “afinidades eletivas” e pela reflexão mútua. O “Não” do título refere-se à consciência de abatimento do poeta: um direito de recolhimento, por razão física, justificado nos “resultados de exames”, ou de razão existencial, de necessidade de silêncio.

A perda, por sinal, já lhe vem como origem daquela melancolia freudiana. Em contraposição à melancolia de A fala em parêntesis, que encontra respaldo no ofício intelectual e imaginário, esse sentimento, nesse momento de escrita de Max Martins (disposição também encontrada em Age de Carvalho), instala seus traços distintivos já pensados por Freud:

um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (FREUD, 1976, p. 276)

Esses mesmos traços, com exceção da “perturbação da auto-estima”, estão presentes no luto. Neste poema, o luto surge se considerarmos a perda real, materializada “nos resultados de exames”, provavelmente preocupantes, no isolamento tomado pela distância do amigo e pela dissonância da velhice, provocando a falta de interesse da atividade mais importante ao poeta: a escrita (“não quero escrever hoje/ quero ficar à sombra dos meus livros”). A punição, traço de permanência dos sentimentos de melancolia e luto, encontra-se na abstenção de tudo que oferece ânimo ao poeta, velando-o na solidão da cabana, refúgio para dias de inibição e expectativas despovoadas.

Max congrega na *poesiavida* a força de sua identidade lírica (tão bem percorrida pelo amigo Age) através de inquietações, sentimentos e espelhos do espírito: o silêncio, a solidão, a cabana, o Não, a sombra. Em meio a isso, surgem os pedaços (na citação) de carta e postais de Age – provavelmente de Munique (Alemanha) –, que Max Martins, naquele momento, recusa-se a escrever, a responder. Não somente como sinal de esgotamento ou falta de ímpeto, mas como necessidade de se manter na reclusão de um

estado de alma que pede o emudecimento. São pormenores de sua vida que Max transforma em poema, construído nesta linha de acontecimentos e de pendor de escrita, que necessitaria de uma carga maior do poeta, mas que ele não a possui naquele momento. Por isso diz “Não” ao seu ofício, vivendo a ausência, o exílio – questões que trazem maior forma à criação.

Nota-se a imagem da cabana, novamente, como lugar do exílio e da meditação. A cabana era um lugar de aconchego e inspiração para Max, que, como o poema diz, possui uma biblioteca, com livros que somam à sua solidão. Pelos poemas (“Meditação para Bashô”, “Sobre o corpo” e “Não”) e pelas fotografias acima, a cabana torna-se uma extensão do poeta, aquele corpo lírico fundido à alma e que logo apresenta sua marca, passada em tom ponderativo, com racionamento verbal, terminante no poema “Não”. Seguindo por essa trilha, Age recupera, em sua obra, o espaço em que viveu junto de Max, vendo-se nele. Não só isso: fortalece o arvoredo consagrado pelo amigo, que vê na amizade terras tão brandas, unidas às suas densas palavras, na acepção ontológica.

3.4 A palavra e os liames verbo-afetivos

Por fim, trato da poesia de Age de Carvalho dedicada, de forma clara ou não, ao amigo, para fortalecer a leitura da poesia-reverência e das dimensões da amizade, invocadas pelo poeta de *Arquitetura dos ossos*. Cumpre dizer que, em cada um de seus livros, há um momento/território dedicado a Max, seja na lembrança da experiência do apreço, ou na saudação ao amigo mais velho (com ou sem a anunciação do seu nome), trazendo-o como mais um retrato que a memória e o drama existencial são capazes de construir. Além disso, aqui se retoma o “diverso”, nascido com *A fala*, lançado à luz desta interpretação, que surge com a densidade da perspectiva da morte e da separação. Passo, então, à leitura do primeiro poema, presente em *Caveira 41* (2003), sob o título “Gêmeos”:

A morte é o fim de tudo? – É.
(De uma entrevista com Max Martins)

Aqui estamos,
 nós, indiversos
enes dum único núcleo, n-um.

Aqui, estamos –

Separadas as folhas d'água
 e envoltos enfim
 no círculo do conhecimento: respiramos
 Ainda
 aqui estamos,
 mesmo quando o outro
 desce e lança flechando
 a inviolada Pergunta-mestra.

E
 o mesmo e o outro
 presente
 responde
 “É”
 (CARVALHO, 2003, p. 74)

No início, Age já nos lança ao sentido da morte, trazendo a resposta de Max Martins em entrevista, quando lhe perguntam sobre ser ela o fim de tudo. Resposta direta, incisiva; alicerce que vai conduzir o poeta a criar o tecido poético dos laços – existenciais, metafísicos – quando se parece estar perto de vivenciá-la. Em outras palavras: parece haver a busca por um clamor atmosférico sobre a dura perda. Porém, logo em seguida, já há o contraposto da relação dos amigos, ou seja: embora se trate, entre os temas, a morte, a resistência existe pela força da amizade, ou para combater essa dureza ou inevitável destino do homem, ou para mostrar a clarividência da união. Pelo poema, dá-se ênfase ao *hic et nunc* de um tempo que aquele “diverso” do entendimento de si passa por um abalo, inferido pelo prefixo -in- da negação.

Isso perfaz, como se mostra nos versos posteriores, a consciência de que os dois “fazem parte de um mesmo núcleo”: são gêmeos, embora agora “indiversos” (que vai lembrar o prefácio de *A fala entre parêntesis*). Talvez escrito pela distância e pelos caminhos que já não são os mesmos, separando-os; contudo, mantendo a lembrança e o invisível cordão umbilical – ou núcleo – que os une. Age de Carvalho opera na ramificação da palavra para entoar seu sentido duplo, gráfico, de uma disposição sintática – “enes”, “n-um” – próprio de uma lírica da qual o poeta extrai sua visão linguística e a capacidade, sempre em movimento, de manipulação das palavras, do verbo, da linguagem. Algo que também fica visível quando utiliza o léxico do alemão mesclado ao português no poema.

Nos próximos versos, Age de Carvalho faz uma mudança: na primeira estrofe vemos “Aqui, estamos” separado por vírgulas, dando a entender o estado de

permanência, de lugar no mundo; já na estrofe seguinte, o poeta escolhe não utilizá-la, corroborando a ideia agora de separação. O que me faz pensar nesse “aqui” como um lugar de cada um, em que estão separados, no momento em que se invoca a separação das “folhas d’água” (que pode ser suas próprias vidas) e onde estão “envoltos enfim no círculo do conhecimento”. Assim, como diz o poema, os poetas respiram. E o que quer dizer isso? Essa separação seria o objeto associativo de toque da poesia? Esta memória está para além de um tempo em que se observa o crescimento, mas do poder do olhar tocado pelo caráter da amizade em perspectiva.

E o que seria o “círculo do conhecimento”? Não seria a própria poesia, o oxigênio dos poetas, subscrita nas linhas dessa metáfora viva com a qual se vislumbra o momento presente, no qual estão os poetas resistindo, até mesmo quando a morte parece ter lugar fixo no campo temário da existência, afetando o fazer poético. A morte parece, além disso, participar da reflexão, esta que Age de Carvalho encerra o poema novamente com a fala do amigo. Mesmo diante da aparente imanência da morte, mesmo diante da distância imposta, ainda existe o aqui, o círculo (a poesia) que liga os poros da vida e reescreve, de forma alusiva e memorialística, a lembrança que se tem um do outro. A resposta de Max, certa e dolorosa, dá continuidade ao sentimento de fatalidade e pessimismo, que tem voz na obra dos poetas, que neste poema se desvenda.

O título parece aludir aos zodíacos. Explico. Max Martins nasceu no dia 20 de julho de 1926, correspondendo ao signo de gêmeos que, curiosamente, é atribuído ao ar, elemento tateado no sentido metonímico de “respiramos”. Além dessa acepção de reconhecimento que se tem na imagem no outro, há essa leitura “celeste” mais transversal, de menção ao sujeito que foi Max Martins: inconstante, inquieto e curioso. Características interligadas às suas crises na atividade literária, ao poder imaginativo, implicando, sempre que possível, em troca e comunicação, que não fogem de uma associação com a própria vida e com a fidelidade de um amigo que, como poucos, consegue “definir” quem fora Max.

Max torna-se uma voz presente na obra do amigo, seja em tom de invocação imediata ou na possibilidade de uma representação sem menção ao nome, apenas transpondo a lembrança e os fatos sensíveis da companhia do outro, mesmo em pensamento. Nesta escrita, Age de Carvalho saúda Max Martins, como no poema a seguir – “retrato com lesão facial” –, também da obra *Caveira 41*, em que se observa, novamente, um retrato do amigo, algo que parece surgir de uma correspondência ou uma memória fotográfica:

São
Três cartões, as três
caras do Buda
no lugar da flor,
do topo
te saudando

São,
o sorriso do tempo,
o torto de riso e caminho
estampado nas três
luas paralisadas
te saudando.
(CARVALHO, 2003, p. 73)

O poema gira em torno do rosto. Age de Carvalho consegue reconstruir uma imagem de Max Martins através de cartões que têm, pela revelação poética, os rostos de Buda, remetendo-me, para a retomada de uma interpretação, à filosofia do Zen-budismo, que Max Martins experimentou e seguiu para outras margens de apropriação. “As três caras do Buda” estão no espaço que seria destinado à flor, de um cume de onde os Budas saúdam. Neste momento, a poesia abre-se: enxergo o duplo a partir da unidade, pois esse retrato com lesão talvez esteja saudando o próprio poeta, ou pode estar ele próprio saudando o amigo. Esse duplo está até mesmo no “são”, dando-se tanto na forma de um verbo quanto de um adjetivo, opondo-se à ideia de dano fácil, referente à saúde do amigo, em leitura que se faz concebível.

De qualquer forma, a poesia é uma menção cifrada, no jogo de detalhes cristalizados pela imagética enigmática, aproximativa da presença das veredas que caracterizam o vínculo de um para com o outro. Tudo reflete no poema, reavivado por ela na significação do olhar humano do artista, segundo Age declara:

posso dizer que a poesia, que a minha arte, faz parte da minha vida cotidiana, reflete-se nela, procura responder a inquietações de toda sorte e reavivar, transformada, a minha experiência diária, às vezes feita de manifestações sem grande significação aparente. A poesia trata de acolher e dignificar essa experiência. Esses poemas são a minha vida.¹³⁰

¹³⁰ Entrevista concedida a mim no ano de 2016, em ocasião do Colóquio Max Martins 90, realizado na Universidade Federal do Pará.

O poema é uma resposta à vida do poeta. Embalado pelo acaso ou pela convicção da experiência cotidiana. Pegando emprestado o que o poeta diz, a poesia tratou de acolher e dignificar a imagem da amizade, transpondo barreiras físicas, geográficas, de um reflexo real, vivo e verdadeiro da existência e do mundo. Mescla da poesia contemporânea na qual o poema torna-se um equilíbrio reivindicador da criação e do tempo cada vez mais efêmero, cuja palavra fixa a imagem de nossas relações e de tudo à nossa volta – objetos, sentimentos e ações. Estes que Age traz ao texto de “retrato com lesão facial” para falar dessa significação constante do poema que é a vida.

A poesia do Max Martins é leitura permanente de Age de Carvalho, como ele próprio diz em entrevista a mim concedida (2016). Leitura permanente desde o dia em que se conheceram, na década de 80. Desde *Caveira 41*, transitando pelo *Trans* e agora nos seus poemas recolhidos no *Ainda: em viagem* – obra que reúne produções no período de 2009 a 2014 –, Age reserva a última seção de cada livro para poemas dedicados, expressamente ou não, a Max. É como o poeta expõe, dando a tônica da perspectiva desses poemas selecionados, tanto de um, quanto de outro: “é a maneira de seguirmos juntos – através desses poemas, um lugar para nós, para a nossa amizade” (entrevista concedida a mim). Isso está não só na capacidade do poeta de se “apropriar” da universalidade lírica do amigo, mas de conseguir transpô-la na face (memória) do poema – que diz tanto de sua viva-linguagem, para citar Mário Faustino.

O círculo (elemento muito mencionado) já está fixado aos seus percalços, os quais são dirigidos um ao outro sempre que possível, na travessia e na linguagem da lembrança, nos elos literários e na maneira de enxergar e dizer, no ato do poetar, o traço fraternal. Age é um poeta da constituição da memória, de toque em toque, para se manter fortalecido e sobrevivente aos propósitos e despropósitos da sua existência, também em nome da amizade. Assim, cito mais um poema:

Peixes de madeira
do Max menino
flutuando livre
sobre a balança:

Libra, o destino
lavrando justiça
em nome do amigo
do Risco, dois
emes que se buscam e abraçam reunidos
No fim, sempre

Início do livrado
 Círculo.
 (CARVALHO, 2003, p. 766)

O poema, sob o título “MóBILE: para Max e Max”, ainda da obra *Caveira 41*, constitui-se tanto da presença do filho do poeta (curiosamente chamado Max), quanto do amigo de Belém para a longa caminhada com a poesia: duas presenças fundamentais na vida do poeta que, vale ressaltar, não vive mais em Belém do Pará. Na primeira estrofe, dedicada ao seu filho (menino, para clarificar a distinção), Age de Carvalho lança olhar afetivo sobre um brinquedo que o enuncia, trazendo um momento de total sensibilidade e lucidez – e também de celebração – à vida ao lado dele. A vida do filho que, através do neologismo “emes”, une-se à existência de Max Martins, agora o amigo, na segunda estrofe – transição a qual revela os laços sempre indissociáveis em sua obra, dado a magnitude do círculo da amizade.

O brinquedo do filho vai ligando-se à imagem da justiça – a libra –, que, por sua vez, traz o batimento do nome de Max Martins, sublinhado pelo poeta como o “amigo do Risco”. Quer dizer: não só ao Max autobiográfico de *O Risco Subscrito*, mas à sua existência de contínuo exercício de si, que foi conduzida pela famigerada febre e pelos riscos existenciais vertidos em seu caminho. Uma imagem do amigo para além da representação canônica que, às vezes, lhe é imposta: uma imagem humana de Max.

A justiça que o destino cultiva no entrelaçamento das vidas. “Dois emes” que se buscam: o M do amigo e o M do filho. Estão reunidos pela palavra poética, despertados pelo clamor que vem à luz quando se anuncia esta visão sobre um objeto (o móBILE), como se o ato de ver esse objeto e seu balando circular (a marcha dos “corpos celestes” compostos por elementos frágeis, que giram livremente), gerasse aquele círculo espiritual presente e indissociável de sua experiência. Este que não é o fim, mas o começo – início da jornada. É um tal poder de especial delicadeza que se abre justamente a partir do móBILE em movimento – a obra do devir – no coração mesmo desse objeto em que Age de Carvalho vê sua relação com o filho e o amigo, e como essas relações estão interligadas e em cerimônia no poema.

Desse modo, dentre tantos retratos, o que mais se evidencia é o da amizade com Max Martins. Com isso, observa-se que os retratos de Age de Carvalho se concebem por meio da verve dos afetos, e especialmente pelas recordações do que foi antes vivido e que, como uma oração, ainda está vivo, colocando-o em um perene fluxo de imagens minuciosas. Além disso, fica o legado, o reflexo da existência por intermédio da escrita

poética que possui o poder de atravessar o tempo e de ainda interrogar: “eu era dois, diversos?”. Decerto, temos que esses laços percorrem a atmosfera de seu processo criativo, moldando suas faces na extensão emocional, mística e visual da memória contemplada.

Age relata¹³¹ que conheceu a grande experiência da amizade com o poeta de Marahu (sendo um orgulho para ambos), no caso, para além da própria poesia dele, ressoando ainda hoje em suas obras e ocupando, expansivamente, um incomensurável lugar em sua escrita diária. Ficamos, com efeito disso e das leituras dos poemas, diante do sentimento elegíaco, de deferência e de perda, conforme o afastamento, o tempo da percepção poética, projetada no solo móvel do ser, e na invocação de figuras fundamentais.

No mais, há um fundo memorialístico nos poemas de Age de Carvalho, menos como parte de um projeto, como fora o caso de Drummond com a série de poemas de *Boitempo* (1968), e sim desses momentos (pensando na relação com Max Martins). Tudo faz parte de um caminho que liga esse poeta, e continua ligando, à sua cidade natal (Belém) e à amizade, que está cada vez mais plasmada em sua poesia devido, como ele próprio declara, “aos anos de separação e a certeza íntima de me saber daí, profundamente daí e de nenhum outro lugar, independentemente de onde viva hoje. Nunca quis ser outra coisa do que sou” (entrevista concedida a mim no ano 2016).

¹³¹ CARVALHO, Age de. *O caminhar de Age de Carvalho*. Entrevista concedida à revista *Amazônia Viva*. Disponível em: < https://issuu.com/amazoniaviva/docs/69_av_maio_2017_web >. Acesso em: 11 de Maio de 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego neste percurso final acompanhado da mesma pergunta que iniciou este estudo em torno da poesia de Max Martins e Age de Carvalho: “Eu era dois, diversos?”. Diante das questões trabalhadas ao longo dos capítulos, o *diverso* é, acima de tudo, a amizade. Essa capaz de multiplicar e se dissolver nos labirintos da poesia, deixando marcas imensuráveis nas vidas dos dois poetas. Minha intenção aqui foi, para além de qualquer “medição” dessa relação, ouvir o que os poetas e suas obras têm a dizer, na medida em que se pensa e enxerga as formas e os conteúdos de suas poeticidades como chaves de leitura dos laços construídos na presença e na ausência, na fala e no silêncio, na lembrança e na experiência vividas. Ou seja, o intercâmbio verbal se constrói pela necessidade de dizer o afeto, de maneira figurada e/ou memorialista, na qual se corporifica a amizade.

E o interessante é que, mesmo quando não parece existir esse dizer – nada é previsível –, há imagens positivas que dizem o contrário. Os limiares da poesia buscam aquilo que parece ultrapassar a decifração peremptória, mas ajudam a entender os signos – a pedra, por exemplo – persistentes à afinidade, fortalecendo uma sugestiva ponte entre os poetas. De fato, a convicção da comunhão, espelhada na troca direta e indireta de palavras, concorre para dar novo sentido à fraternidade, alojada no cerce de uma linguagem provocadora, de ímpeto e fragmentação sinuosa, em suma, na experiência viva com a poesia, a fazer lembrar *A fala entre parêntesis*. Um é absorvido por outro, sem perder suas ordenações próprias, no sentido expansivo dos testemunhos, seja ele verbal ou visual, dos quais consta também um retrato atemporal do elo.

Na dialética dessa expansão, exercida por ambos, não se coroa de forma definitiva a amizade, encerrando um ciclo de vida, pelo contrário, há a iminência de entrega, sempre que possível, implicada no interesse pela manutenção, às vezes implicitamente, entre os textos que se pode perceber o diálogo pós ano de 1982, a exemplo de *Caminho de Marahu*, *Arena*, *Areia*, *Colmando a lacuna* e *Caveira 41*. Na interpretação que se operou nos poemas de maneira geral, revela-se a implicação de um *continuum* estilístico e afetivo que reside em cada um, de estímulos mútuos, em que Max Martins conversa com Age de Carvalho, no mesmo compasso que este, sempre mais saudosista e conduzido por certa memória fotográfica, reconstrói a imagem do outro, como no poema “A cabana”.

Os estímulos mútuos iniciam, como pontuei, em *A fala entre parêntesis*, cuja troca ou jogo, como reforça Nunes (2009), permite o gesto intersubjetivo em harmonia, devido à autêntica possibilidade de trocas idiossincráticas, segmento que busco sublinhar através do erotismo e da melancolia, que caracterizam uma disposição de sensibilidade crítica, emulação intelectual e lucidez emocional. Nessas categorias está a matriz da multiplicidade dos sujeitos, particularizados pela unidade que alcançam no embate entre a natureza da linguagem e as atribuições pessoais, moldando as livres imagens dos quinze fragmentos do longo poema da *renga*. Nesse momento, cumpro a tarefa de investigar os recursos poéticos deste movimento essencial à escritura, que imprime a “sexualidade da palavra” a um grau de densa atmosfera taciturna, em vibração metapoética, ao aludir cerimoniosamente à poesia.

A composição tanto do viés erótico quanto da atmosfera melancólica espelha algo presente na capacidade que o poeta tem de criar um universo particular – a dois, no caso do embate, ou da fusão de universos tão díspares quanto congêneres –, que vai se expressando na atração dos corpos imaginários, atados ao gozo e à negatividade de um variadíssimo espaço temário. Ao longo dos poemas, Max Martins e Age de Carvalho deixam um legado da união que no texto se identificou como a consciência rimbaldiana de “eu é um outro!”, de um desejo também de interlocução, cifrada ou não, com vozes de permanência significativa à poética dos dois, entrelaçados às suas biografias: Matsuo Bashô, Benedito Nunes, Mário Faustino, Georg Trakl, Octavio Paz, Guimarães Rosa.

Os amigos habilitam essa interlocução, de certo modo anacrônica, a revisitar técnicas da criação moderna a serviço da aglutinação experimental: o surrealismo, a prismatização, o concretismo. Um resultado que ultrapassa fronteiras quando propõe um tecido mais inquieto, singular na necessidade de tensionamento pela crise que se instaurou nesta poética da cumplicidade, desarmada pela autonomia e pelo protagonismo da palavra, no desejo de estar múltiplo.

Como símbolo da multiplicidade em detrimento à centralidade imperiosa de um sujeito só, a poesia ganha força com as imagens de um ensaio fotográfico, que aposta na fantasmagoria e na duplicada autoria, para dar extensão ao enunciado estético da escrita poética, pensada, de fotografia a fotografia, no segundo capítulo. Volta-se a visitar, portanto, a epígrafe balizadora da obra e deste estudo, por intermédio da plataforma visual que me detive a averiguar, tendo em vista a capacidade interrogativa daquilo que vemos na atmosfera metafísica e na maneira, sempre falante, com a qual os poetas

conversam e interagem com um firmamento projetado a servir a desintegração e adesão de estados de alma, como nas fotografias 10 e 11 estudadas nesse referido capítulo.

O ciclo se completa no instante em que, pensando a amizade em outros tempos, o foco da leitura se estende aos poemas, em ordem cronológica de publicação, que sinalizam a presença da afetividade até o ano 2009, mas que não se cumpre neste ano, pois, mesmo na ausência de Max, seu par literário ainda refina o diálogo em suas produções posteriores. E por considerá-lo uma raiz comum, busquei tratar a relação de Max Martins e Age de Carvalho, neste porto final, na relação que ambos estabelecem em meio à distância: se antes escreviam um para o outro, juntos, agora escrevem separados por uma imposição do destino. Nesta proposta, foi legítimo pôr em encontro as falas dos companheiros, coroadas pela menção que cada um faz do outro como sujeito corporificado no poema, num clamor emotivo e metafórico de específica altivez.

A decisão de ter escolhido poemas como “Meditação para Bashô”, “Sobre o corpo”, “Marahu revisitado”, “Koan catarata” e “Amizade: o arvoredo”, só considera o retorno às afinidades eletivas, que, neste momento, abrem espaço às diferenças de cada lirismo, como, por exemplo, a relação da poesia de Max Martins com a filosofia Zen e o entrelaçamento da poesia de Age de Carvalho com as nuances de seu cotidiano vivido, transformado em artesanía verbal, como várias vezes eu sugeri. No entanto, o mesmo não aconteceu com *A fala*, cuja razão se centrou na “negação” das distinções para enaltecer a escritura sem associá-la a nenhum dos dois, a fim de fazer jus à ideia da dupla autoria. Verificou-se, por fim, as singularidades da forma e do conteúdo, mas percebendo uma correlação a respeito da concepção de poesia alinhada à imagem da cabana, da pedra, do risco, da troca mútua.

Entre os poemas tratados nesse terceiro capítulo, a metáfora do arvoredo é bastante fidedigna para ressaltar o valor da amizade, em nítido toque na poesia de Max Martins, como representação total de seu vínculo com Age de Carvalho, e para retratar as relações afetivas ligadas à produção e à vida de um artista. Com isso, volto a citar alguns versos:

Viço
manobra rastreando a lua
aspecto
que instrui de um lado privilegiado
a amizade, o arvoredo
possibilitando uma VIDA
uma forma
(MARTINS, 2001, p. 30)

Do ponto de vista humano, a amizade é campo de crescimento e inspiração; do ponto de vista da poesia, é matéria que se desdobra na visão que vai se compondo com a imagem do semelhante, em escala de identificação e motivação fraternal dos amigos de vida e lida com as palavras. Desse modo, o “arvoredo” serviu para exemplificar a importância da afeição interpessoal, que não cessa de aparecer no texto literário de forma tributária e persistentemente aberta à existência desses artistas, como diria Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, que ainda não foram terminados¹³². A formação de um poeta compreende, logo, esse ganho de ramificação com o outro, na esfera confessional ou na provocação de um sentimento de mudança, para além do protocolo comum, perante o trunfo da reciprocidade.

Para finalizar, buscou-se, em cada canto deste estudo, dar um olhar reflexivo à indagação motivadora – “Eu era dois, diverso?” –, por acreditar, de certo modo, em seu sentido místico, evitando, portanto, firmar uma única resposta, mas encontrar rastros que ajudam a perceber o diálogo poético empenhado nos objetos de cada poeta. Tornase intolerável, portanto, limitar a relação dos amigos a um ou outro momento, de modo que foi mais relevante permear as vivências que os poetas procuraram firmar em suas escrituras, com as aventuras em Belém, as correspondências trocadas e o exílio presente no penoso toque do tempo e da longitude.

O que logo chamou a atenção foi a multiplicação das faces que se correspondem através de uma temporalidade aberta, tendo em vista a histórica vivência de quase 30 anos, transpassada no Norte e mantida, resistentemente, fora desse âmbito geográfico. Certo de que o estudo mostrou a liberdade da afeição a partir do corpo lírico aqui eleito, e que ela, para além desses exemplos, chega ao século XXI com a poesia de Age de Carvalho, encerro com os versos de um poema deste poeta que muito fala de tudo visto aqui, e que ainda, depois da morte do amigo, ressoa a investidura de suas existências em momento solene e ambíguo de sua poesia, para efeito do diálogo: “ERAS TU/ e era eu/ éramos/ os mesmos” (CARVALHO, 2015, p. 92).

¹³² Tomo por base a fala do personagem Riobaldo na obra *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, transcrita a seguir: “O importante e bonito do mundo é isso: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam” (2001, p. 39)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras dos autores:

CARVALHO, Age de. *Arena, areia*. Belém: Editora Grafisa (Edições Grápho), 1986.

_____. *Ror* (1980-1990). São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. *Caveira 41*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

_____. *Trans*. São Paulo: Cosac Naify/7Letras, 2011.

_____. *Ainda: em viagem*. Belém: ed.ufpa, 2015.

_____. “Eu era dois, diversos?”. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, ed.46, p.198-2003, 2016.

MARTINS, Max. *Não para consolar: Poemas reunidos 1955 – 1992*. Belém: CEJUP, 1992. (Coleção Verso & Reverso, nº 2)

_____. *O estranho*. Organização & notas Age de Carvalho; prefácio e entrevista Elis Ribeiro Pinto. Belém: ed.ufpa, 2015.

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

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

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

Entrevistas dos autores:

MARTINS, Max. “Uma inesquecível conversa com Max Martins”. Entrevista concedida a Oswaldo Coimbra. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, ed.46, p.97-109, 2016.

_____. “De conversa em conversa: Benedito Nunes & Max Martins”. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, ed.46, p.163-169, 2016.

_____. “Max Martins, Depoimento ao Museu da Imagem e do Som” – 1996. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, UFPA, ed. 46, p.13-39, ago-dez, 2016.

CARVALHO, Age de. Entrevista: Age de Carvalho. [Outono de 2003]. São Paulo: Revista Cacto. Entrevista concedida a Eduardo Sterzi.

_____. Entrevista concedida por Age de Carvalho a Elizier Santos. Belém, 25 de nov. de 2016. A entrevista encontra-se transcrita no corpo textual desta dissertação.

_____. *O caminhar de Age de Carvalho*. Entrevista concedida à revista Amazônia Viva. Disponível em: < https://issuu.com/amazoniaviva/docs/69_av_maiou_2017_web >. Acesso em: 11 de Maio de 2017.

Dissertações e Teses:

BARBOSA, Thiago de Melo. *A voz do silêncio na poesia de Max Martins*. 2014. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2014. Programa de Pós-graduação em Letras.

CALIOLO, Cristina. *Azuis românticos na lírica de Georg Trakl*. São Paulo: 2007. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-graduação em Língua Literatura Alemã. Área de concentração: Língua Literatura Alemã) – Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

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

NASCIMENTO, Maria de Fátima do. *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969)*. Campinas, SP: [s.n.], 2012.

VIEIRA, Paulo Roberto. *Arte, erotismo, natureza e amizade: os diários de Max Martins*. São Paulo, 2014. 261 p. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP).

Sobre os autores:

ARRIGUCCI JR, Davi. *A outra margem de Marahu*. Prefácio de “Caminho de Marahu”. Belém: ed.ufpa, 2015.

CHAVES, Lília Silvestre. “Max Martins e o suplemento A Folha do Norte”. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, 2016, ed.46, p.113-131.

_____. *O amigo Bené, fazedor de rumos*. Lília Chaves (Org.). Belém, Secult, 2011.

GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. “A correspondência poética de Max Martins e Age de Carvalho”. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, UFPA, 2016, ed. 46, p. 171-190, ago-dez.

MASSI, Augusto. *História de um ensaio*. In: Dossiê Max Martins 90. Belém: Revista Moara, ed.46, p.191-197, 2016.

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

_____. *Jogo Marcado*. In: MARTINS, Max; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grapho, 1982.

STERZI, Eduardo. *Riscos, rasuras, rastros*. Prefácio de “O Risco Subscrito”. Belém: ed.ufpa, 2016.

Geral:

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Nova Cultural, 1991

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

_____. “O fim do pensamento”. In: *Poesia Brasileira e seus Entornos Interventivos*. Rio de Janeiro: Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 11, 2004. p. 157-159.

_____. “O que é o contemporâneo? e outros ensaios”. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BASHÔ, Matsuo. *Trilha Estreita ao Confim*. Trad. Kimi Takenaka e Alberto Marsicano. São Paulo: Iluminuras, 2008.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*; Tradução J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *A câmera clara: notas sobre fotografia*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. “A morte do autor”. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 65-70.

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

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *A literatura e o mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do improvável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHAVES, Lilia. *O filósofo e o poeta*. Belém: Emílio Goeldi, Ciênc. hum., vol.6, no.2, May/Aug 2011.

COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos novos (1946-1952): memórias literárias de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA: UNAMAZ, 2005.

COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. In: *Poesia Brasileira e seus Entornos Interventivos*. Rio de Janeiro: Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 11, 2004. p. 165-177.

DELEUZE, Gilles. “A imanência: uma vida...”. In: *Poesia Brasileira e seus Entornos Interventivos*. Rio de Janeiro: Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, nº 11, 2004. p. 160-164.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus, 2012.

Dicionário de símbolos: significado dos símbolos e simbologias. Disponível em: <http://www.dicionariodesimbolos.com.br/>. Acesso em: 06 de outubro de 2016.

FREUD, Sigmund. “Luto e melancolia”. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. v. 14. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O homem e sua hora e outros poemas*. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século do XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, Michel. “O que é um Autor?”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de textos Manoel de Barros da Motta; Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 268-302.

FINGERMAN, Dominique. *A voz do poema: Ecos de Maurice Blanchot*. Trivium [online]. 2013, v.5, n.2, p. 33-38.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

I Ching: o livro das mutações. Trad. do chinês para o alemão, introdução e comentários Richard Wilhelm; prefácio C. G. Jung; introdução à edição brasileira Gustavo Alberto Corrêa Pinto; trad. para o português Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MORAES, Eliane Robert. “Topografia do Risco: O erotismo literário no Brasil contemporâneo”. *Cadernos pagu* (31), julho-dezembro de 2008.

NANCY, Jean-Luc. Resistência da poesia. Trad. Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Organização e apresentação de Augusto de Campos; trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 624 p.

_____. Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Classon (1958-1967). Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. de Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIMBAUD, Arthur. “Carta a Paul Démeny”. In: *Obras completas*. Paris, Gallimard, 1972, p. 249-254.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SCRAMIM, Susana; SISCAR, Marcos; PUCHEU, Alberto. (org.). *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SUZUKI, D. T.. *Introdução ao Zen-budismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

TRAKL, Georg. *De Profundis e outros poemas*. Organização, prefácio e tradução Claudia Cavalcanti. Ed. Bilíngue. São Paulo: Iluminuras, 2010.

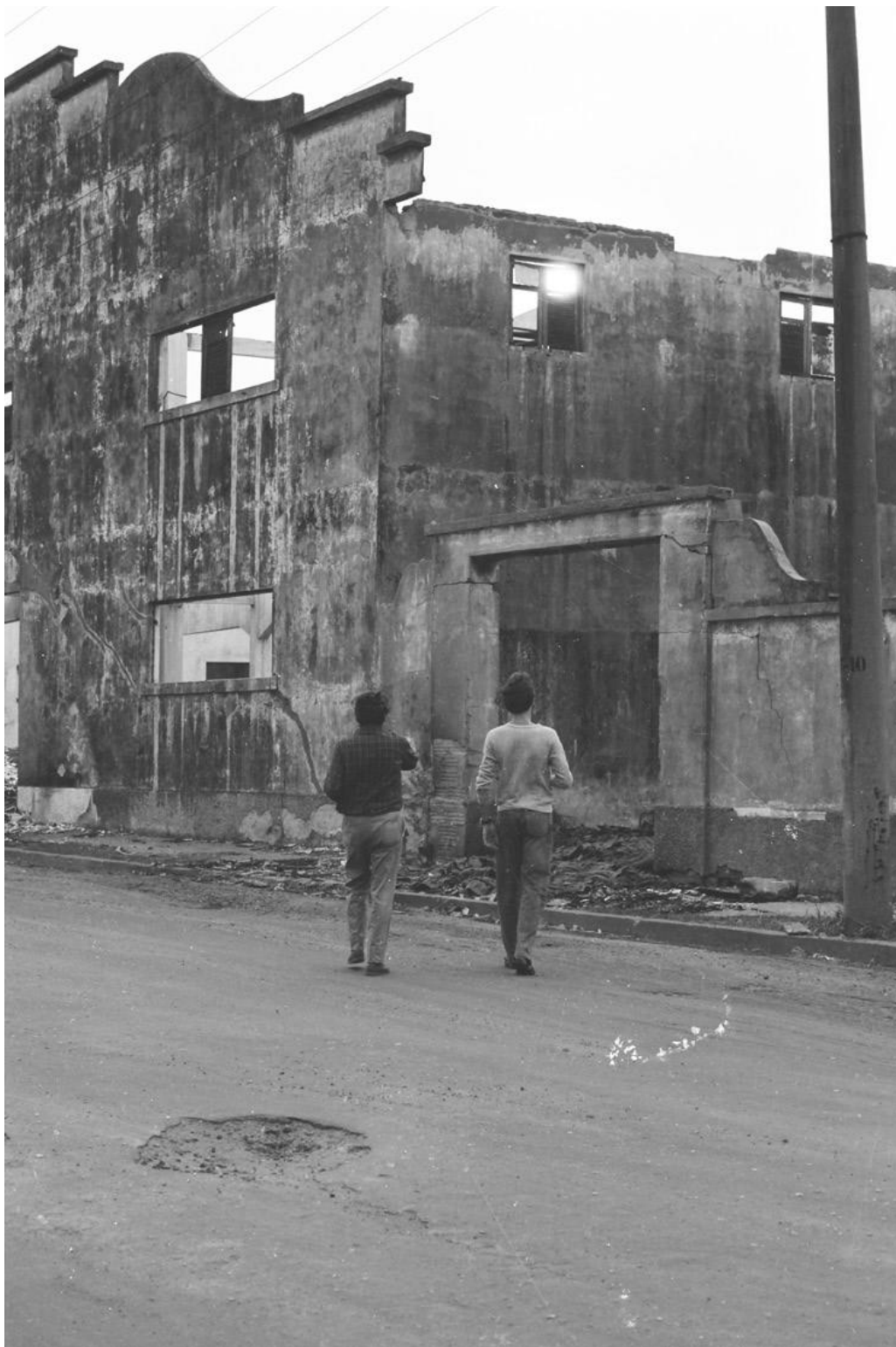
VILAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de Cabral”. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p. 143-169. (Série Temas Literatura Brasileira, v. 59).

ANEXOS

ANEXO A

Ensaio fotográfico de Ronaldo Moraes Rêgo para *A fala entre parêntesis*, realizado em 13 e 14 de novembro de 1981, em Belém e na estrada do Mosqueiro.

Fotografia 1 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 2 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



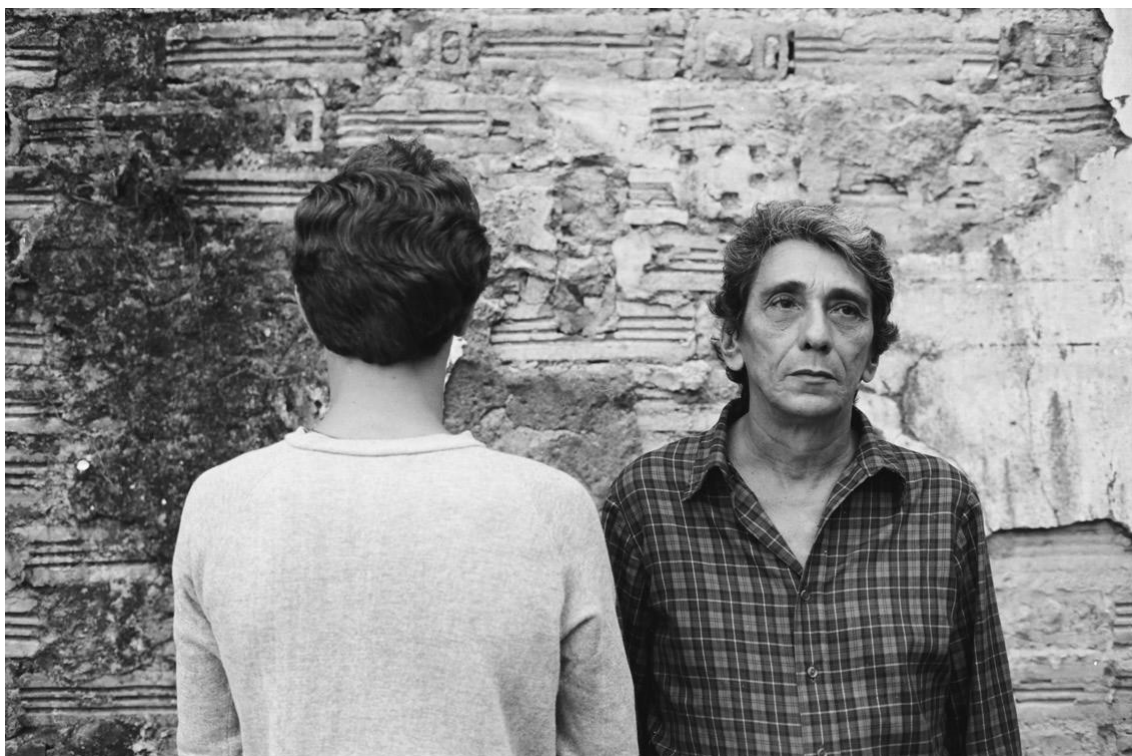
Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Figura 2 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 3 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 4 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



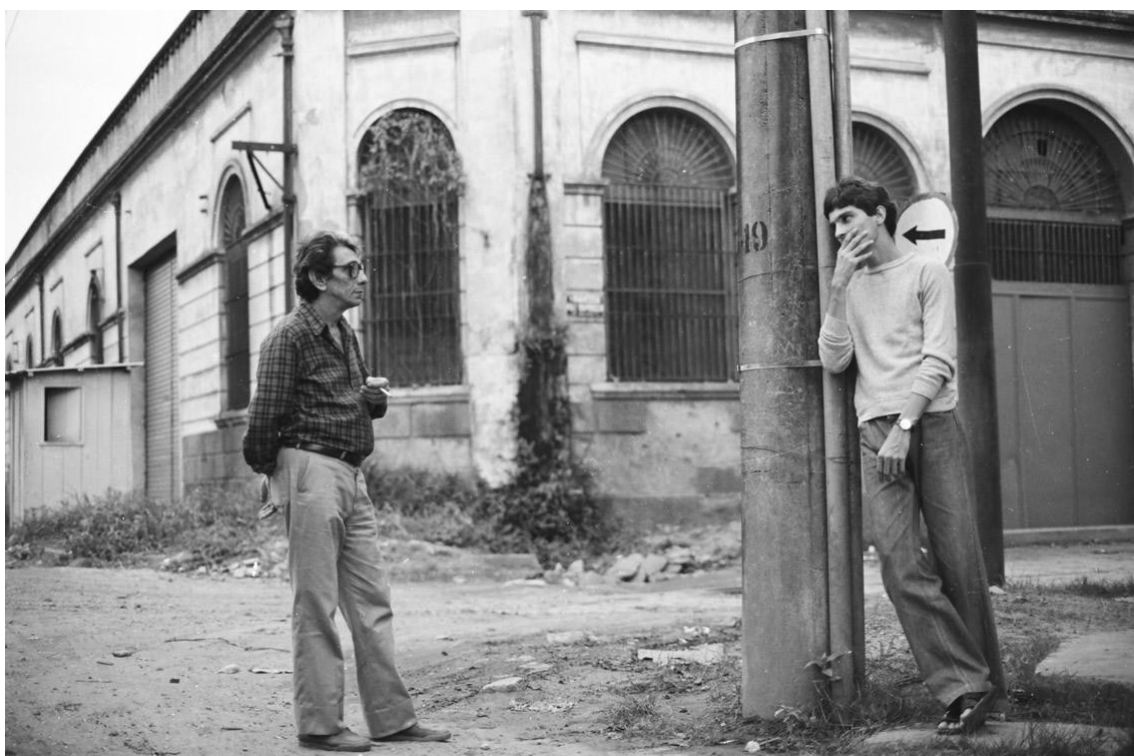
Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 5 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 6 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 7 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



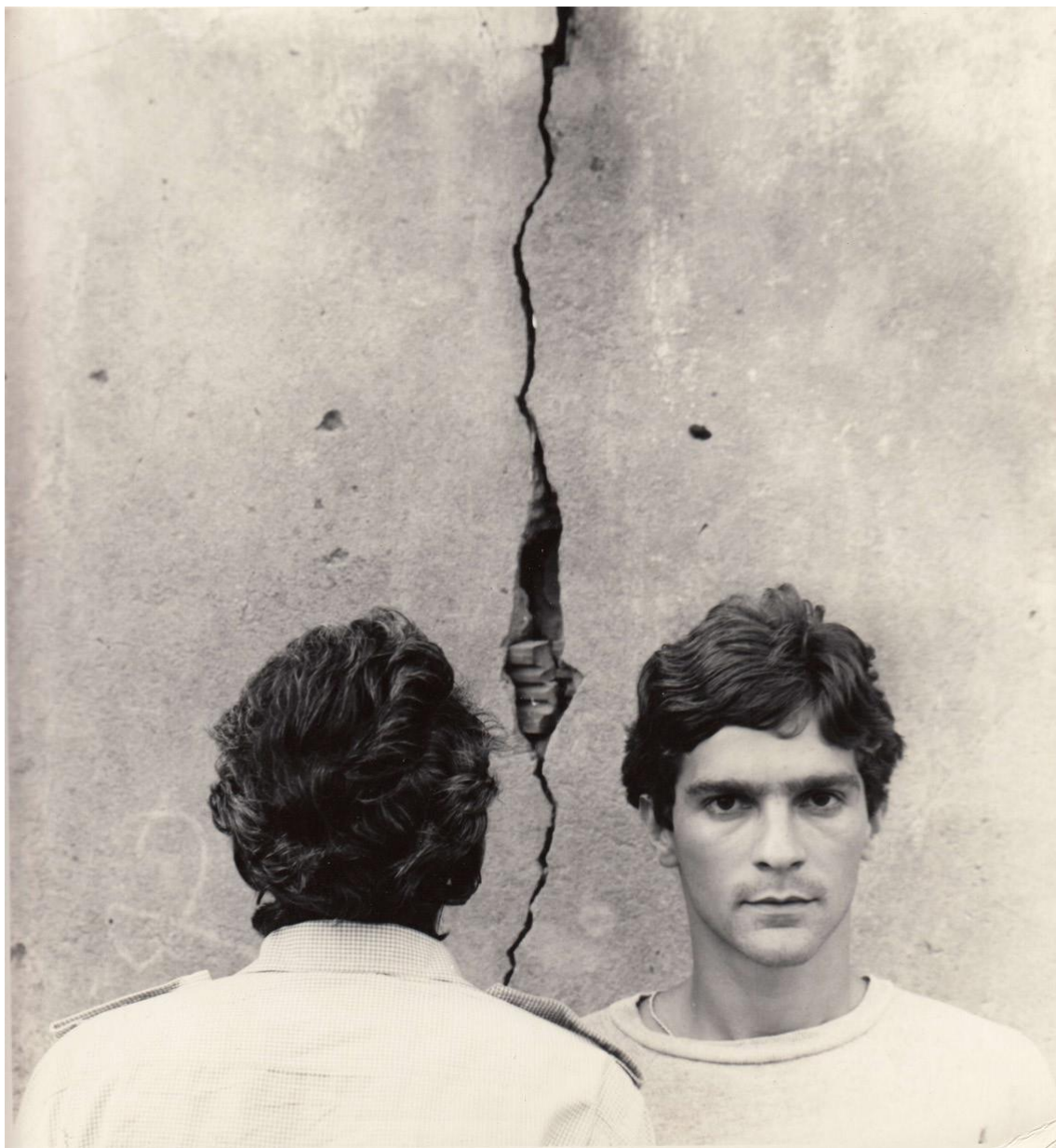
Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 8 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



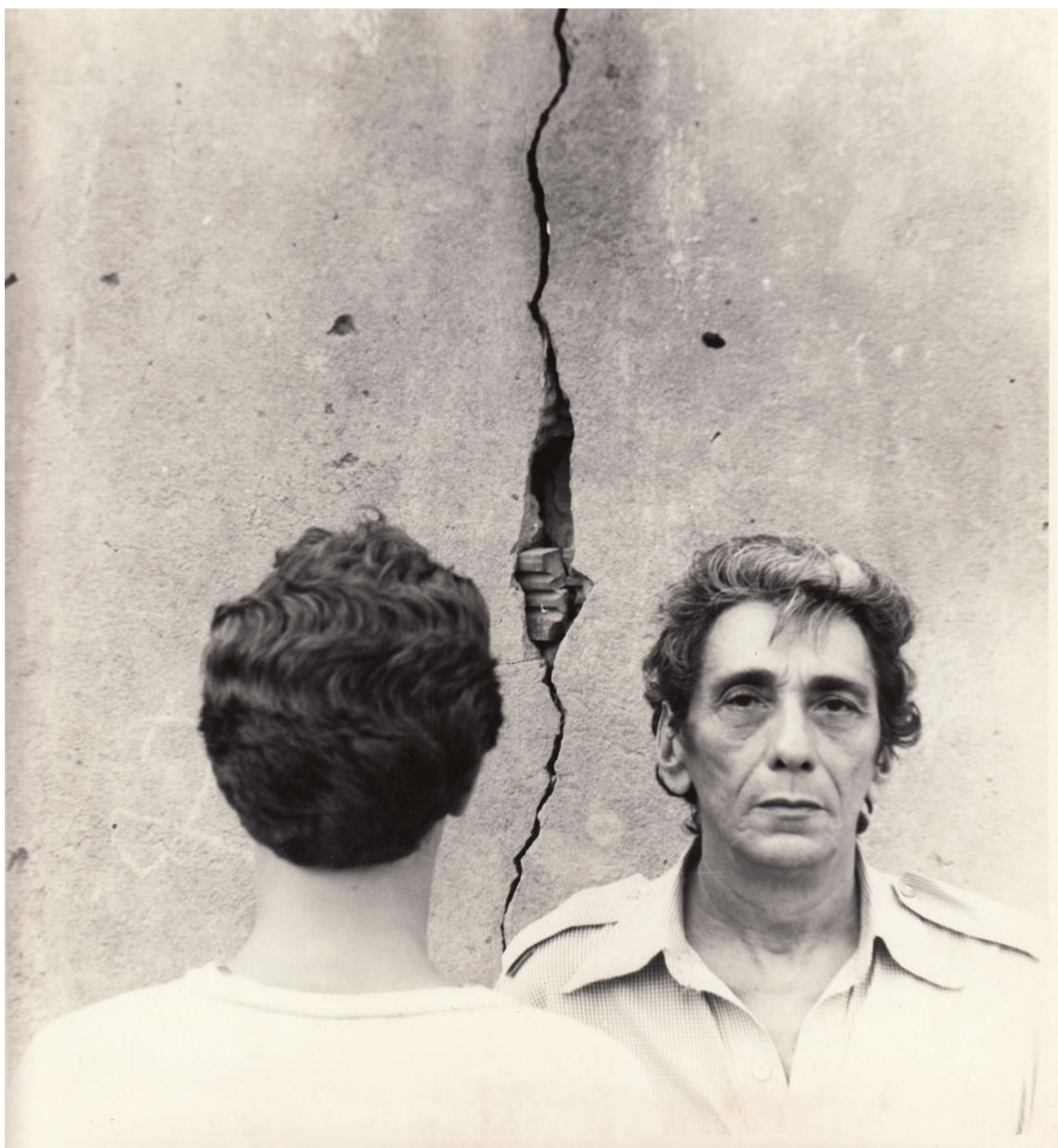
Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 9 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

Fotografia 11 - Ensaio *A fala entre parêntesis*, por Ronaldo Moraes Rêgo

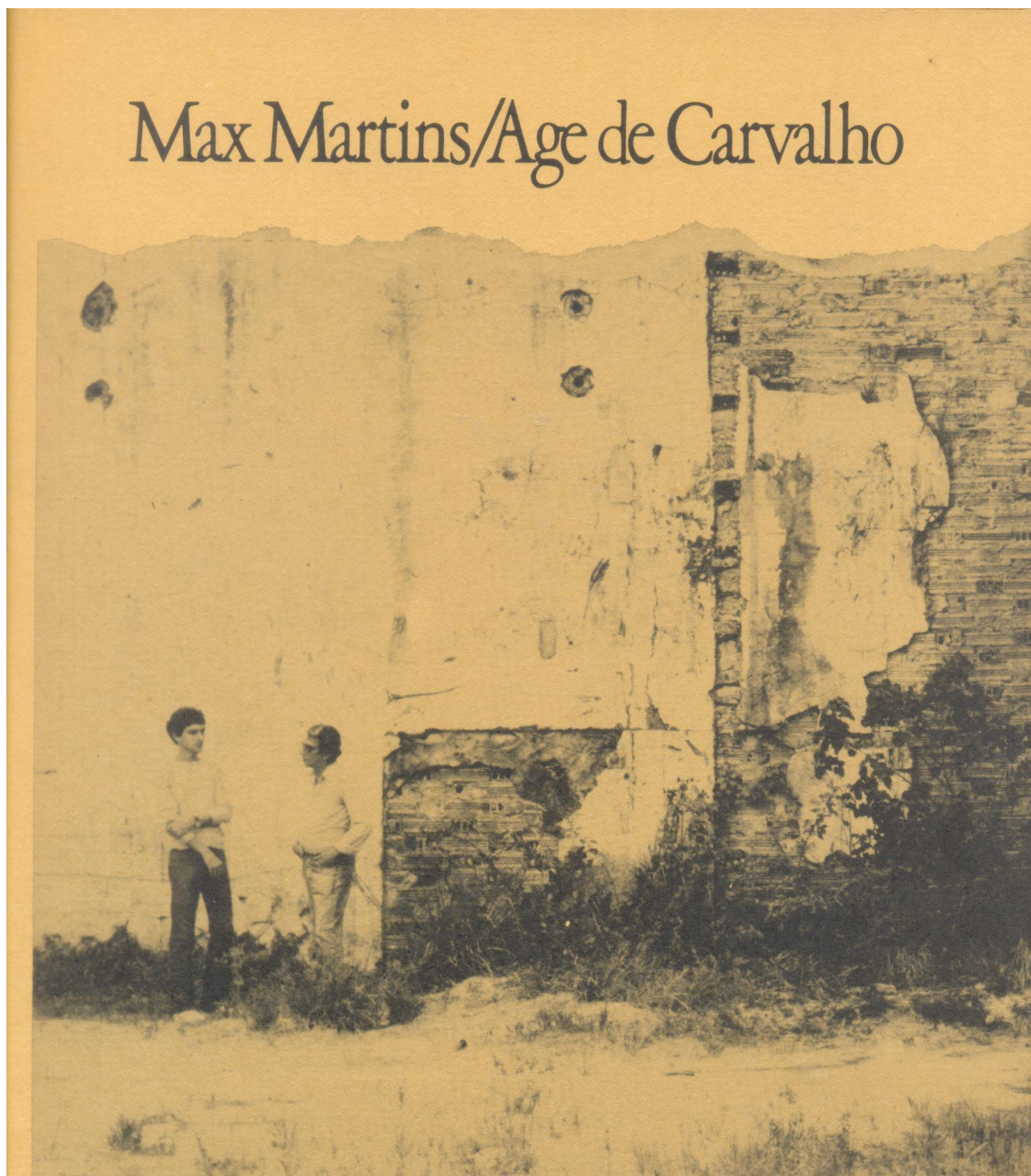


Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho

ANEXO B

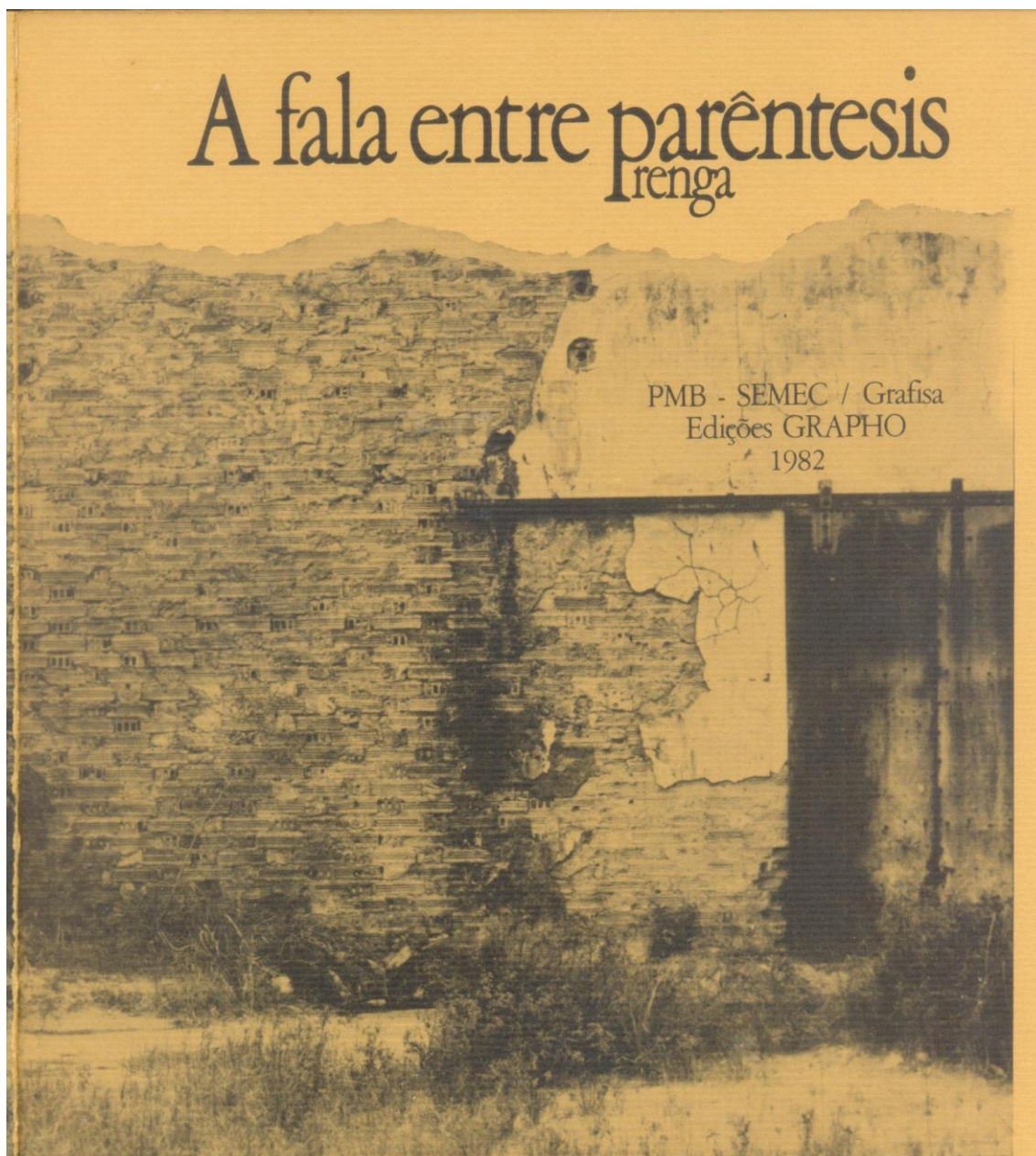
Digitalização da primeira edição de *A fala entre parêntesis*, originalmente publicada em 1982 (Belém: Grápho, Grafisa e Semec). A reprodução desta obra foi autorizada pelo autor, Age de Carvalho, a quem agradeço imensamente.

Imagem 1 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



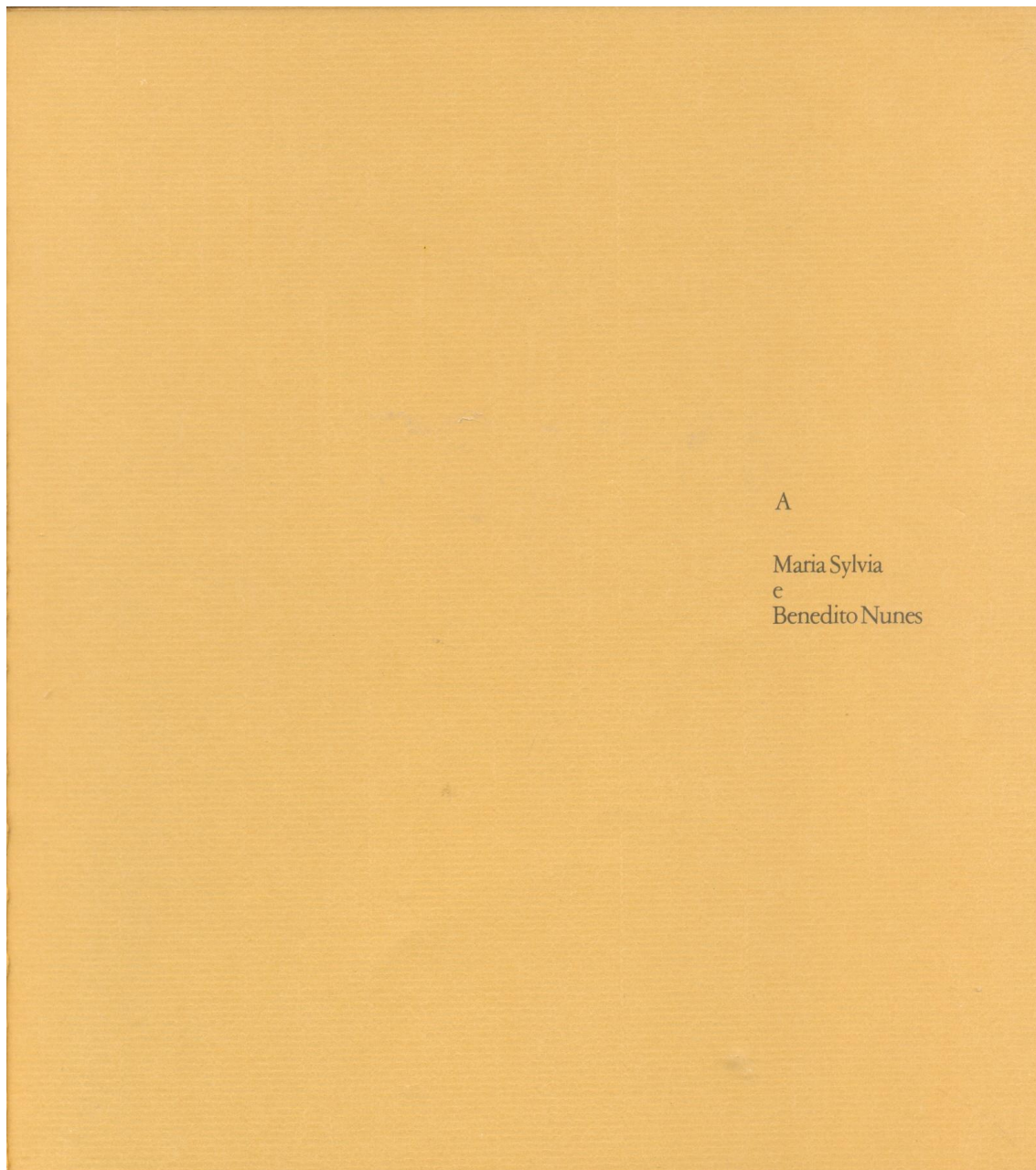
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 2 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

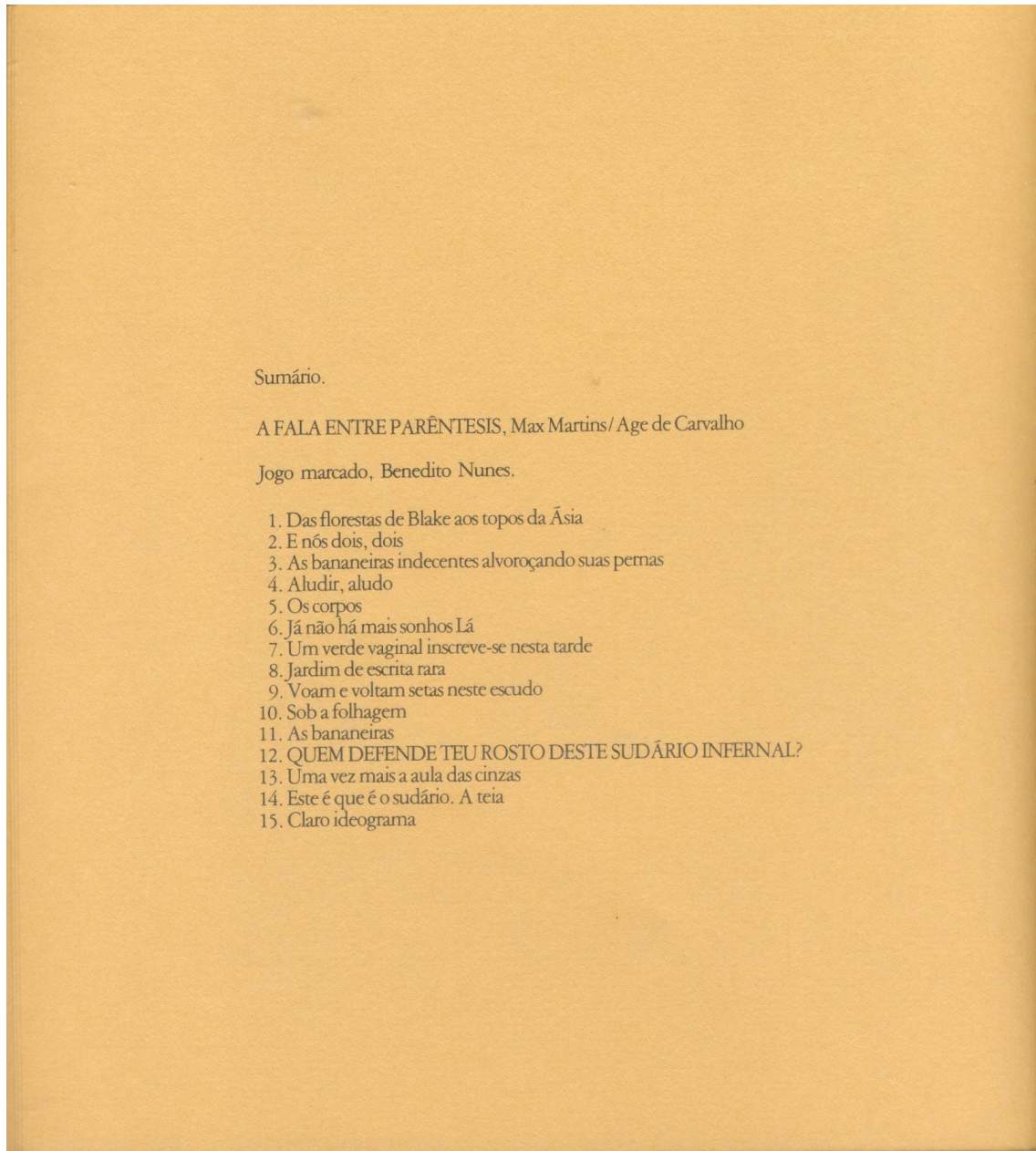


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 3 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

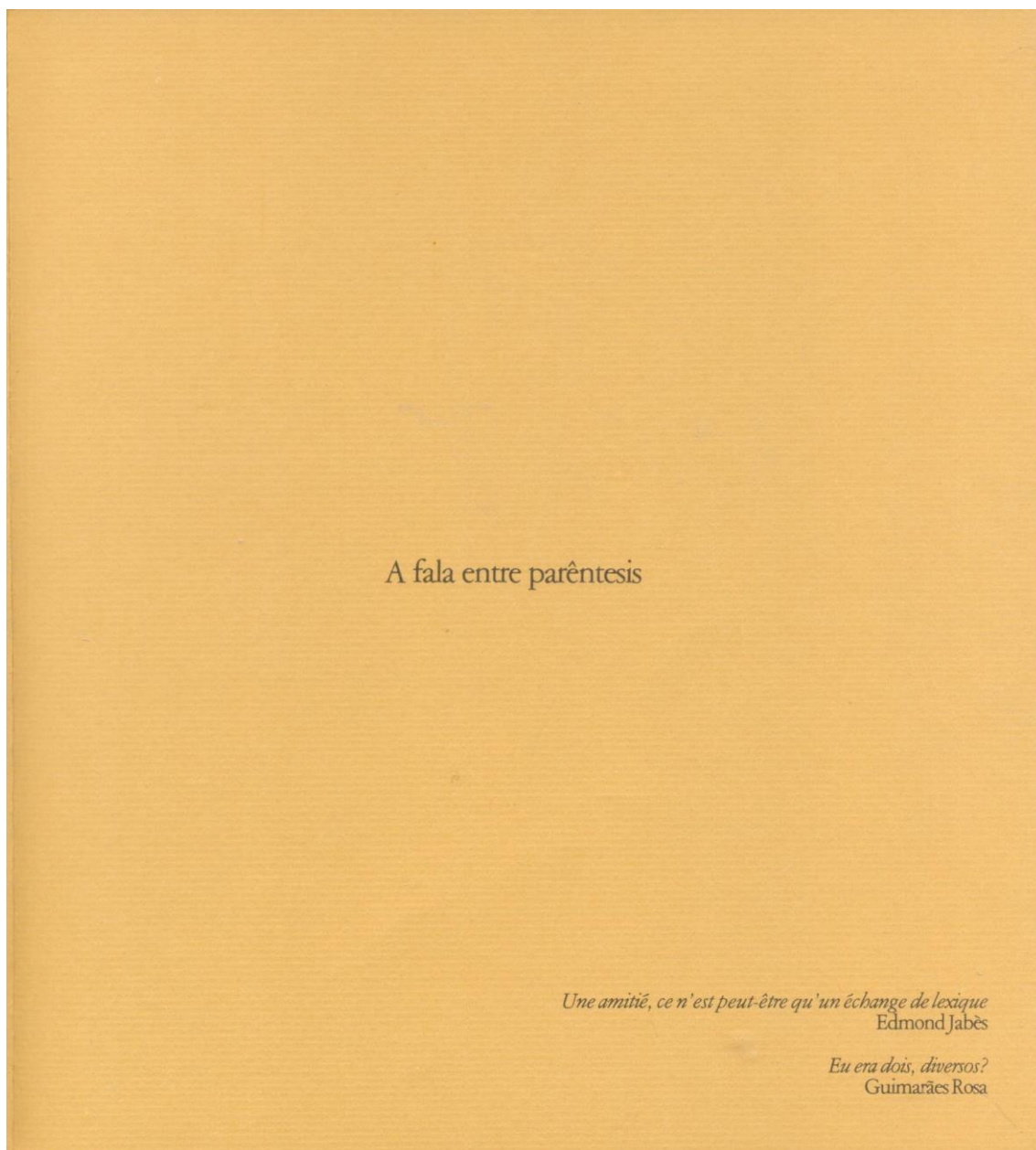


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 4 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

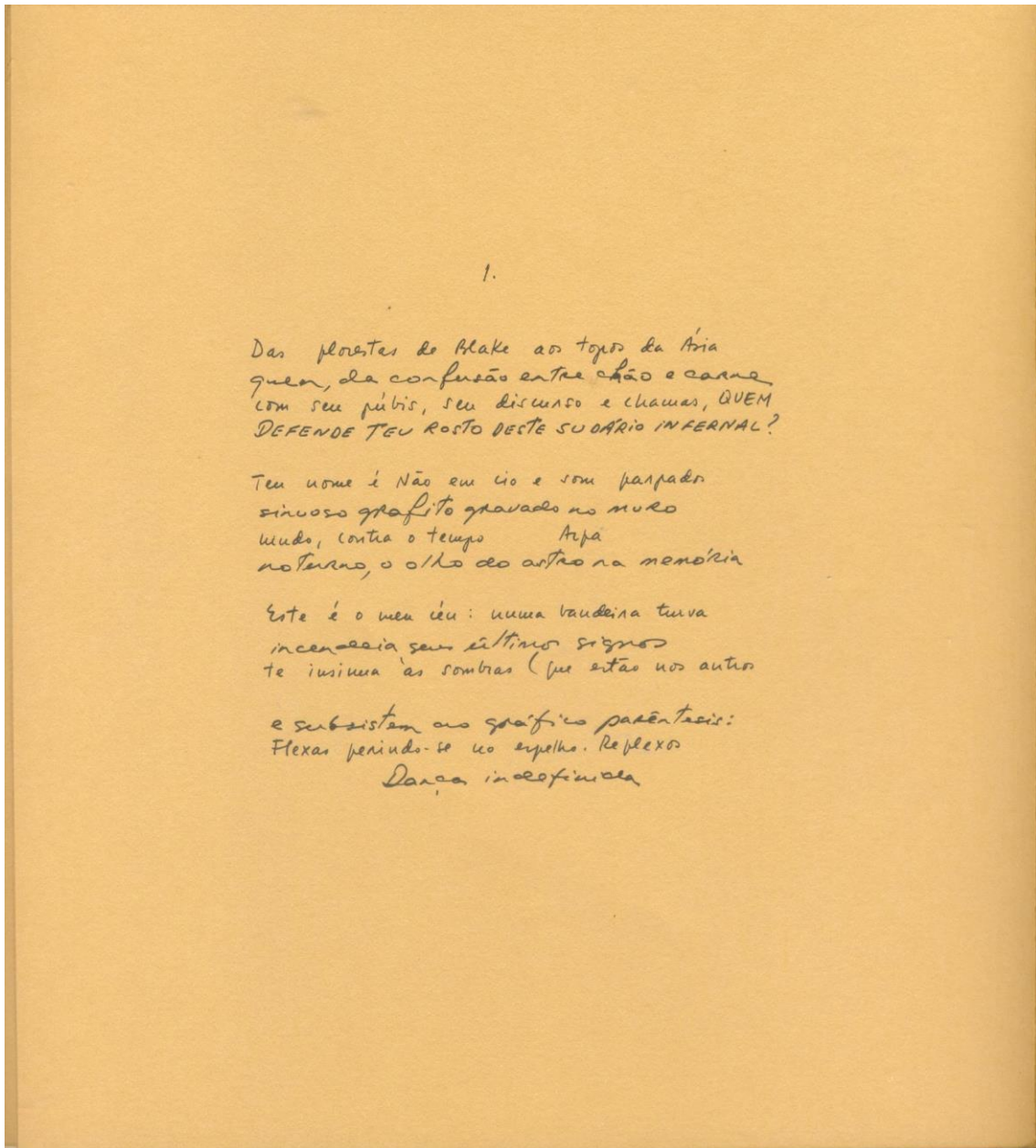
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 5 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

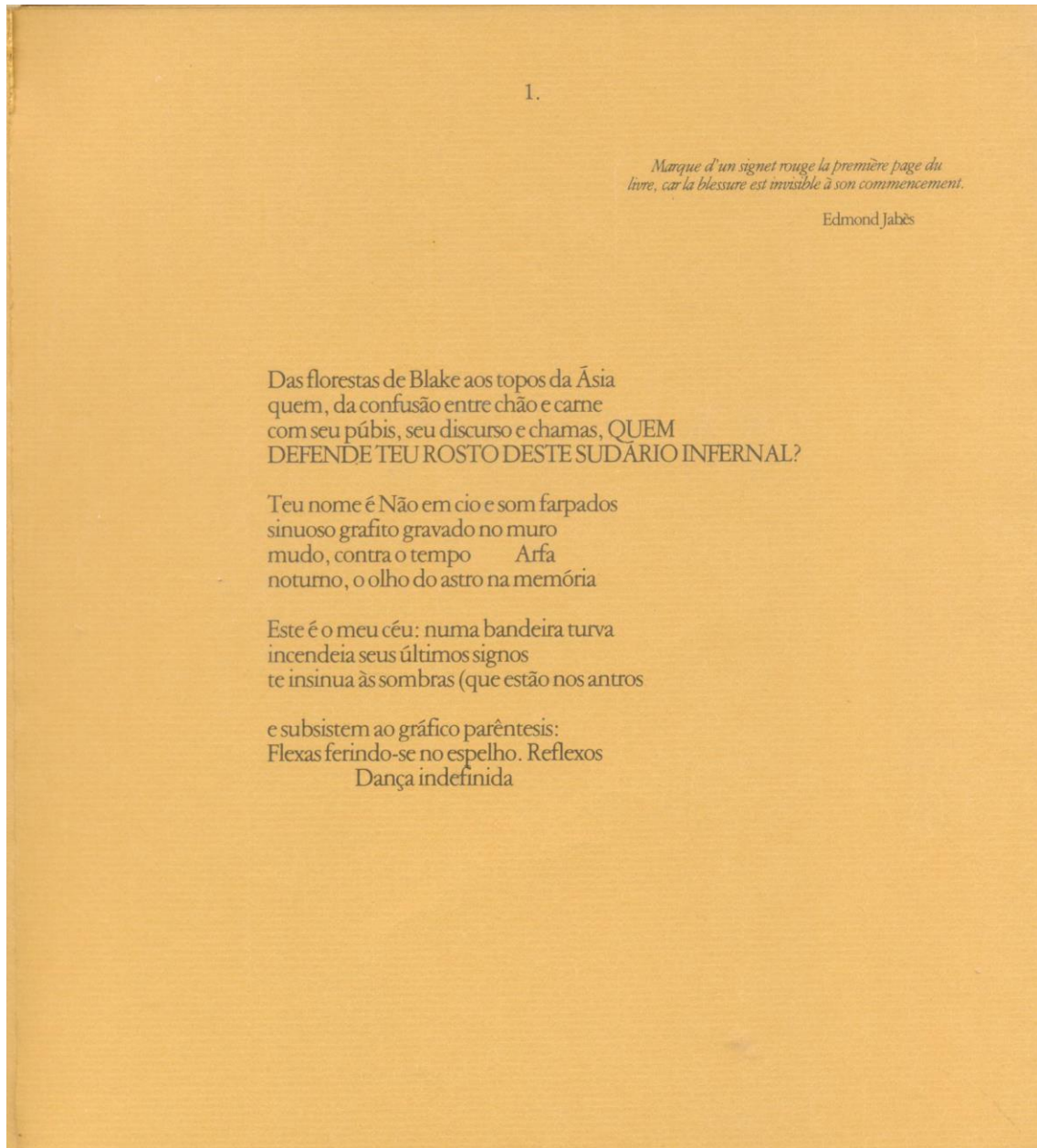


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 6 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

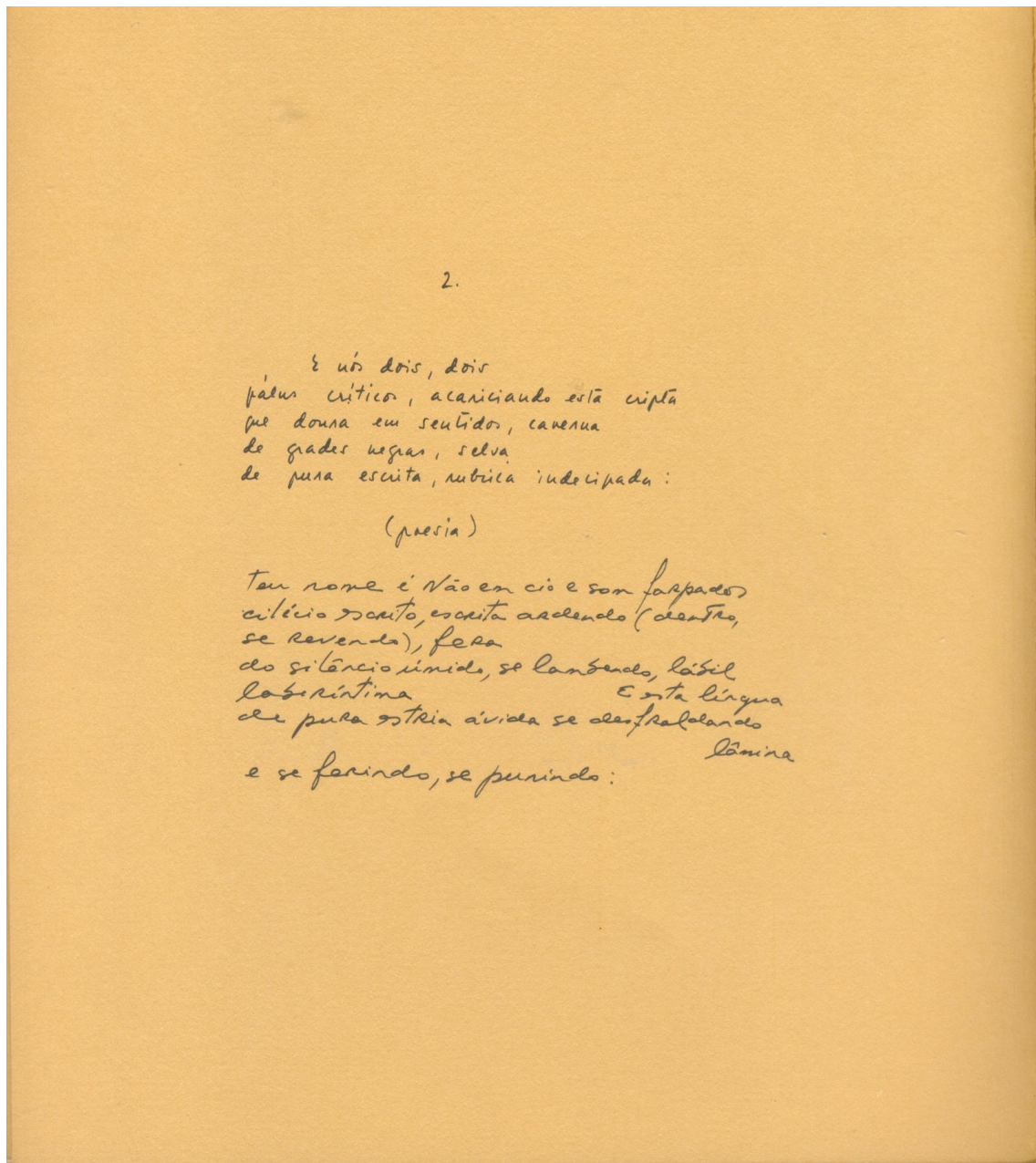


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

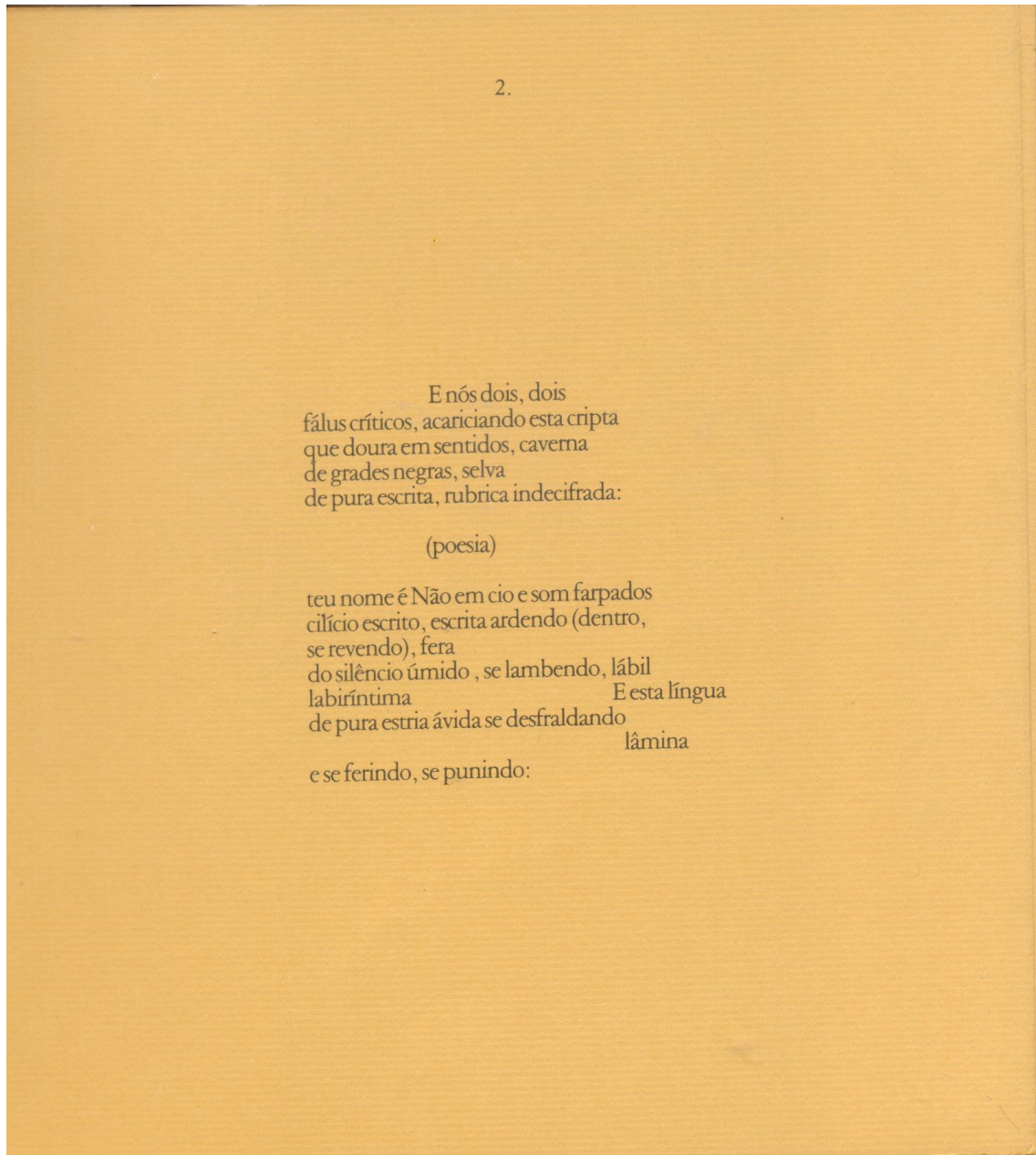
Imagem 7 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 8 - Digitalização de A fala entre parêntesis (1982)

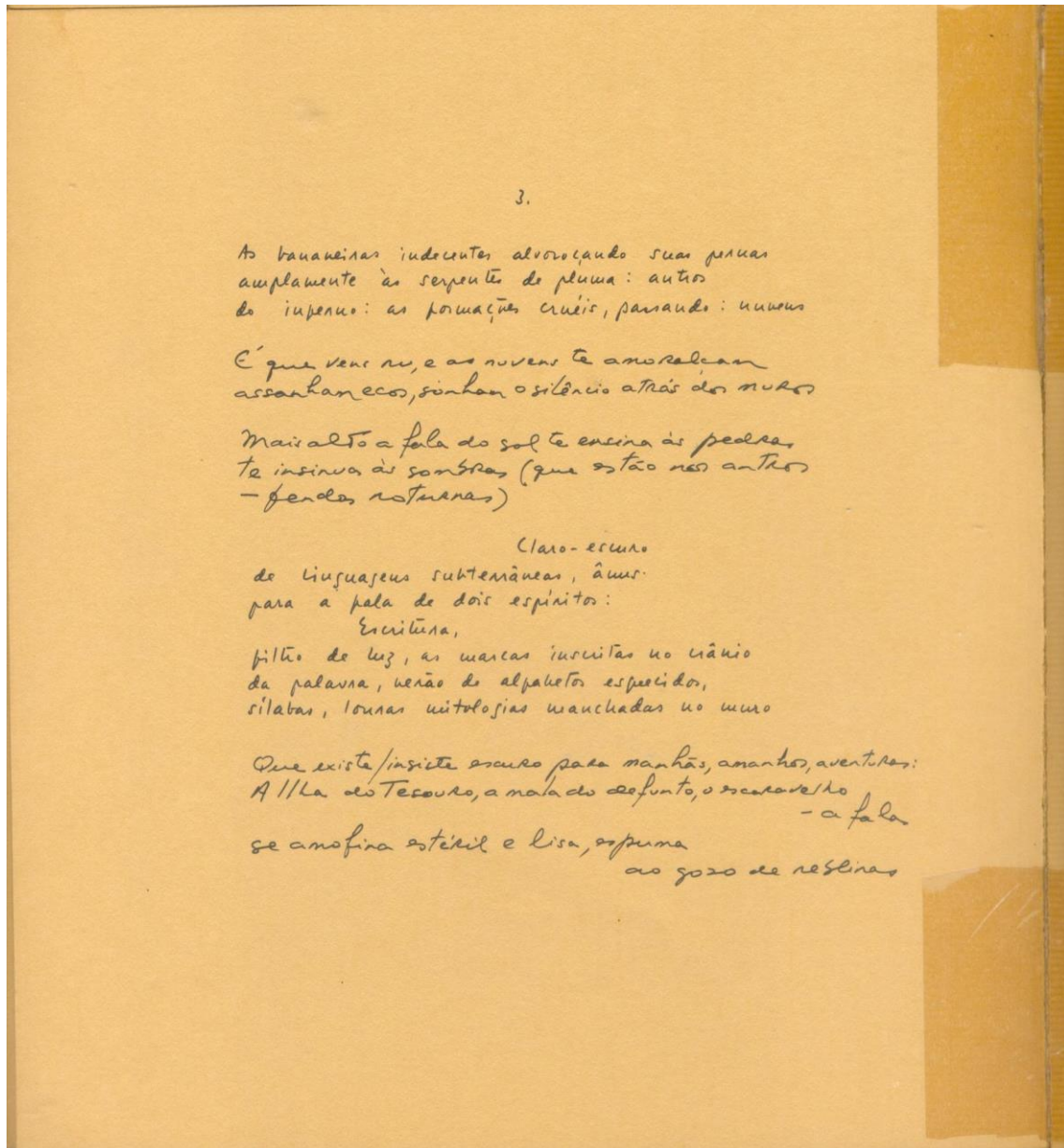


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 9 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

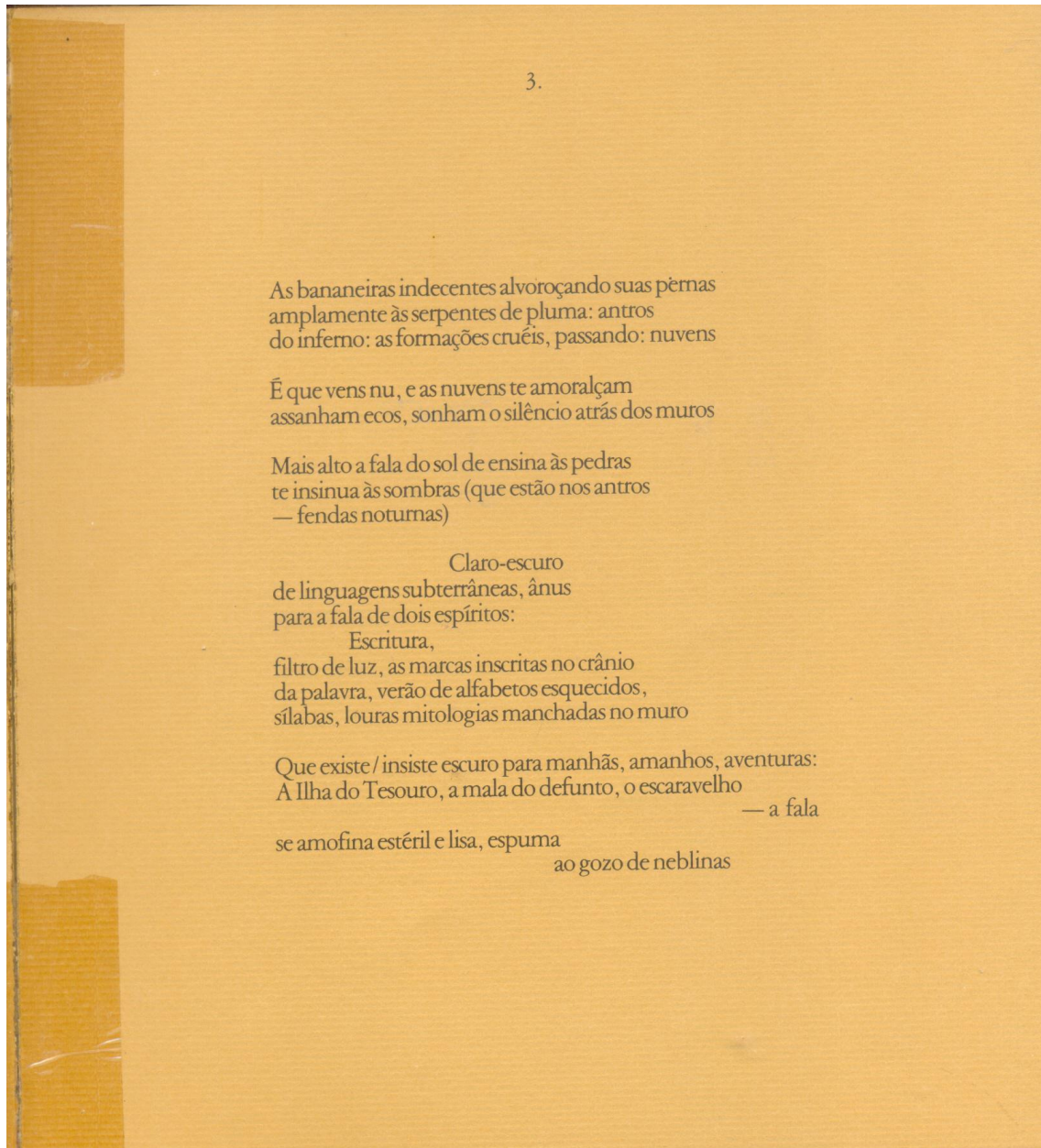
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 10 - Digitalização de A fala entre parêntesis (1982)



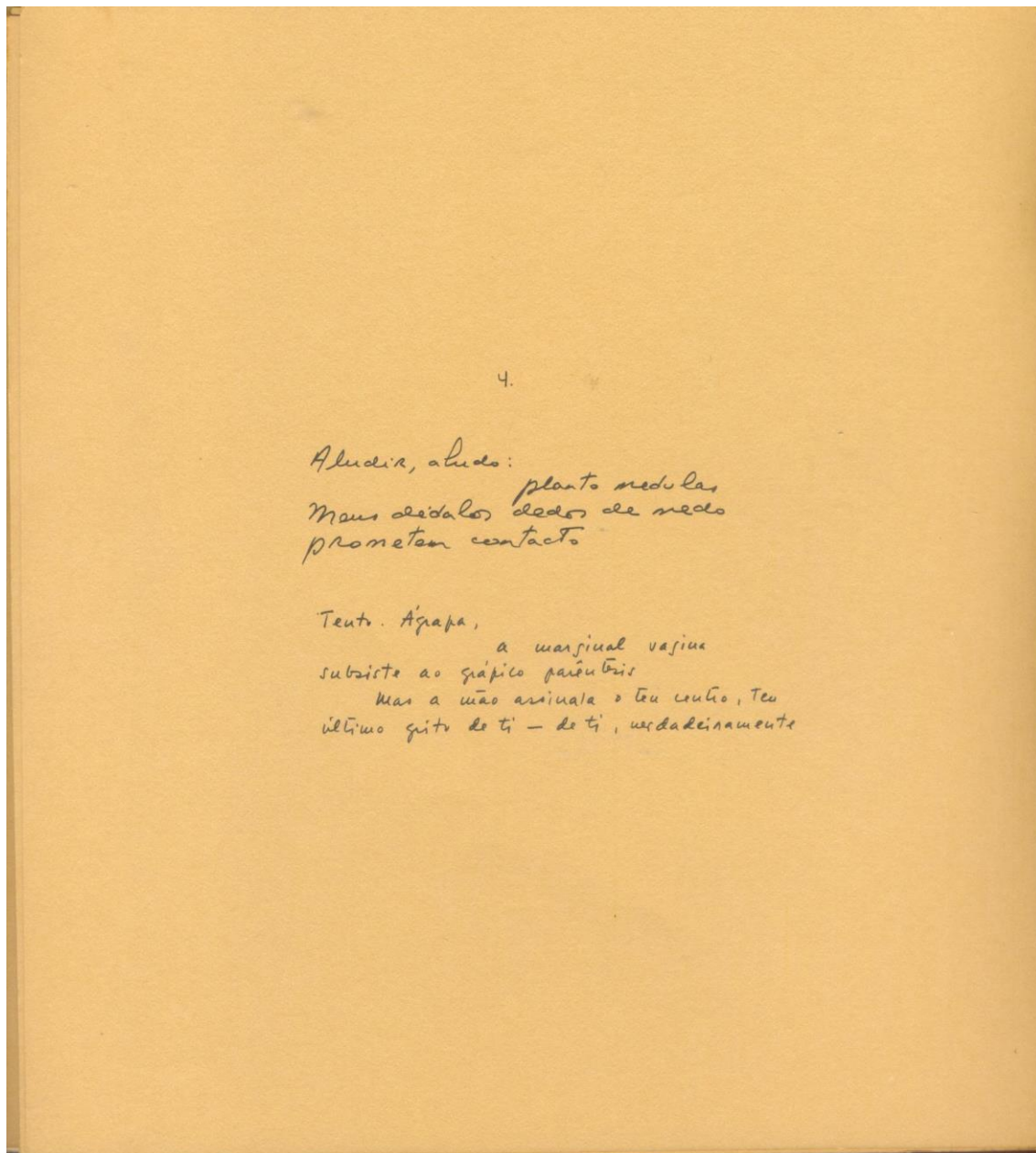
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 11 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



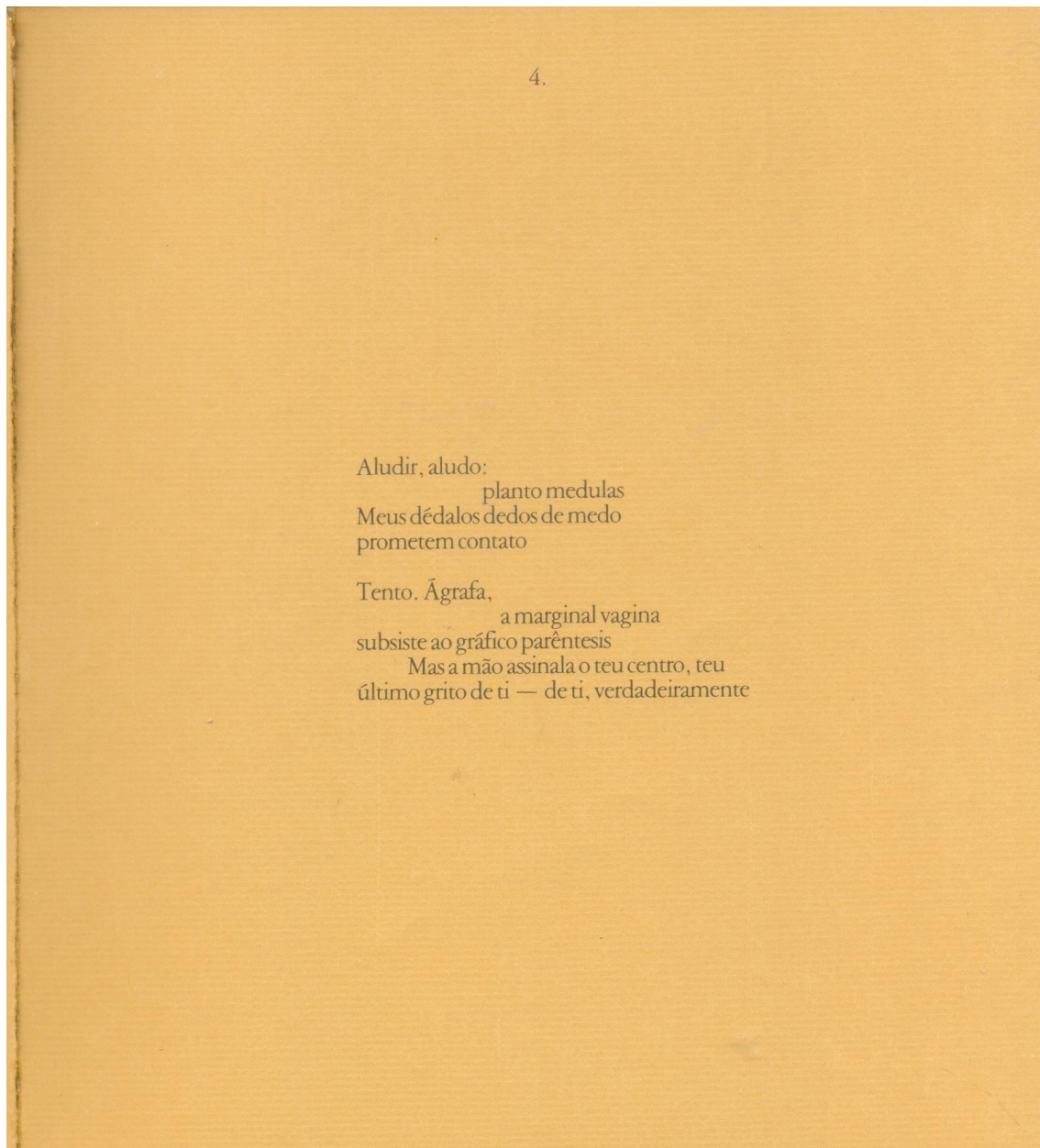
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 12 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



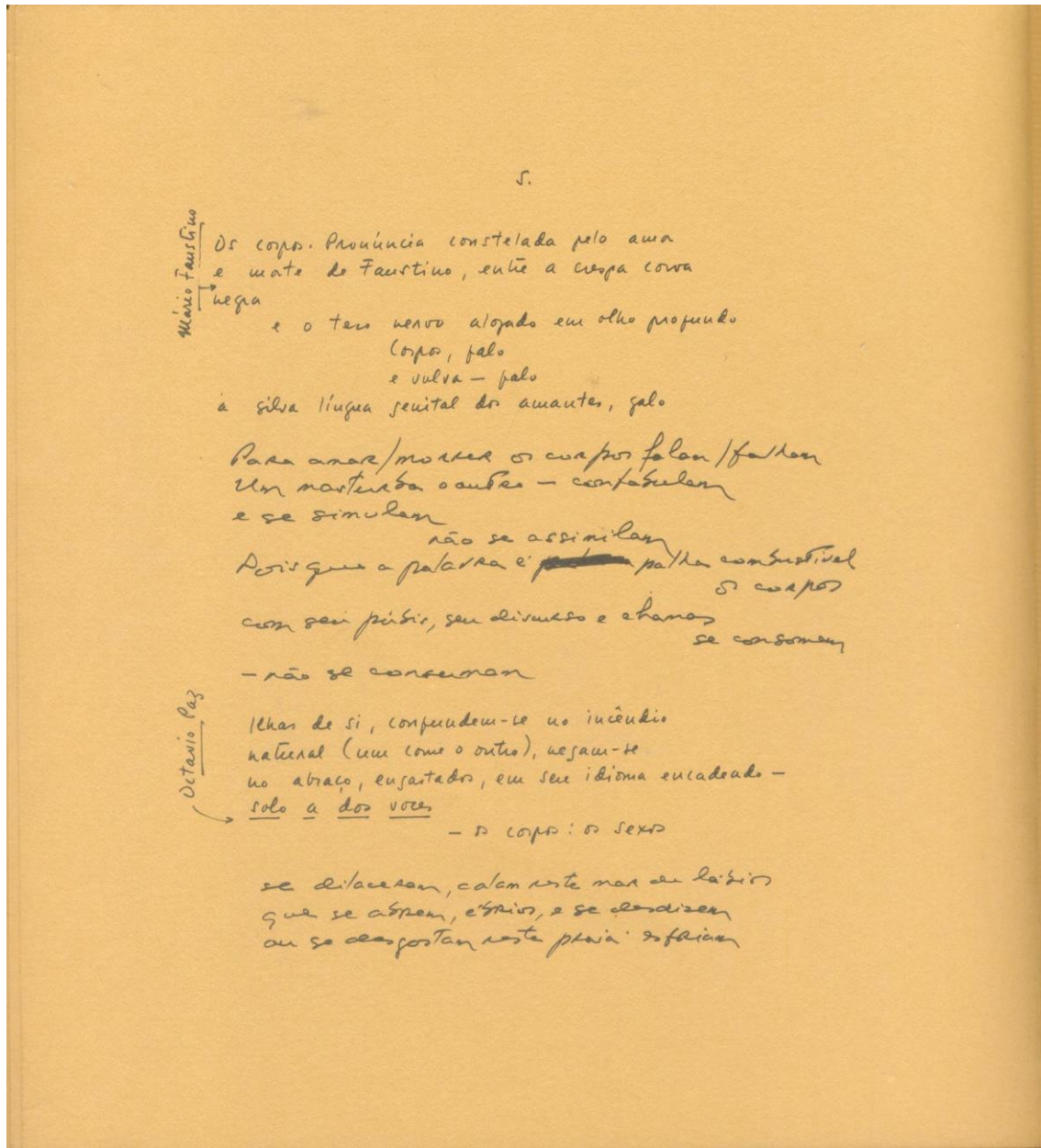
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 13 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



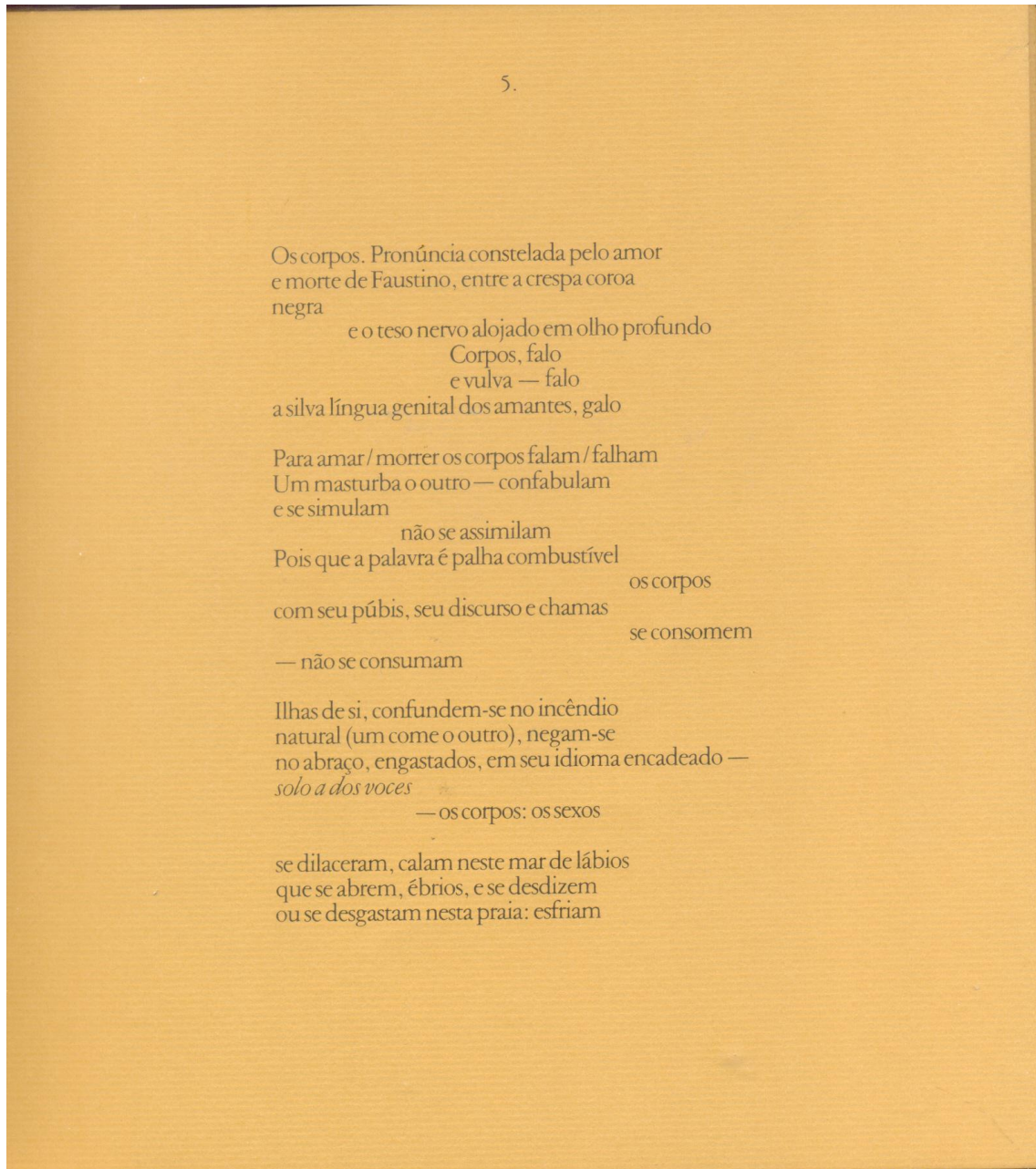
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 14 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



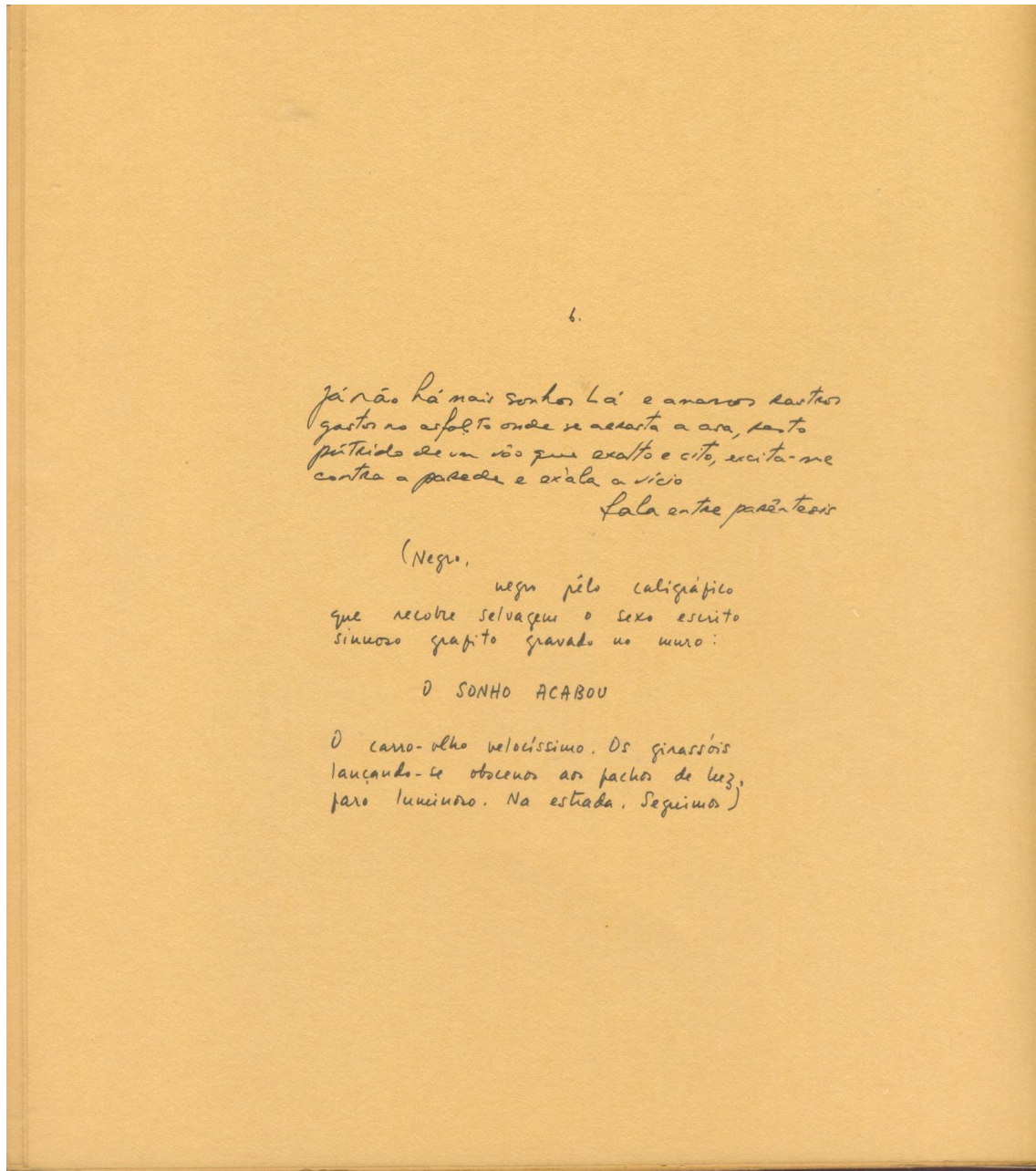
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 15 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

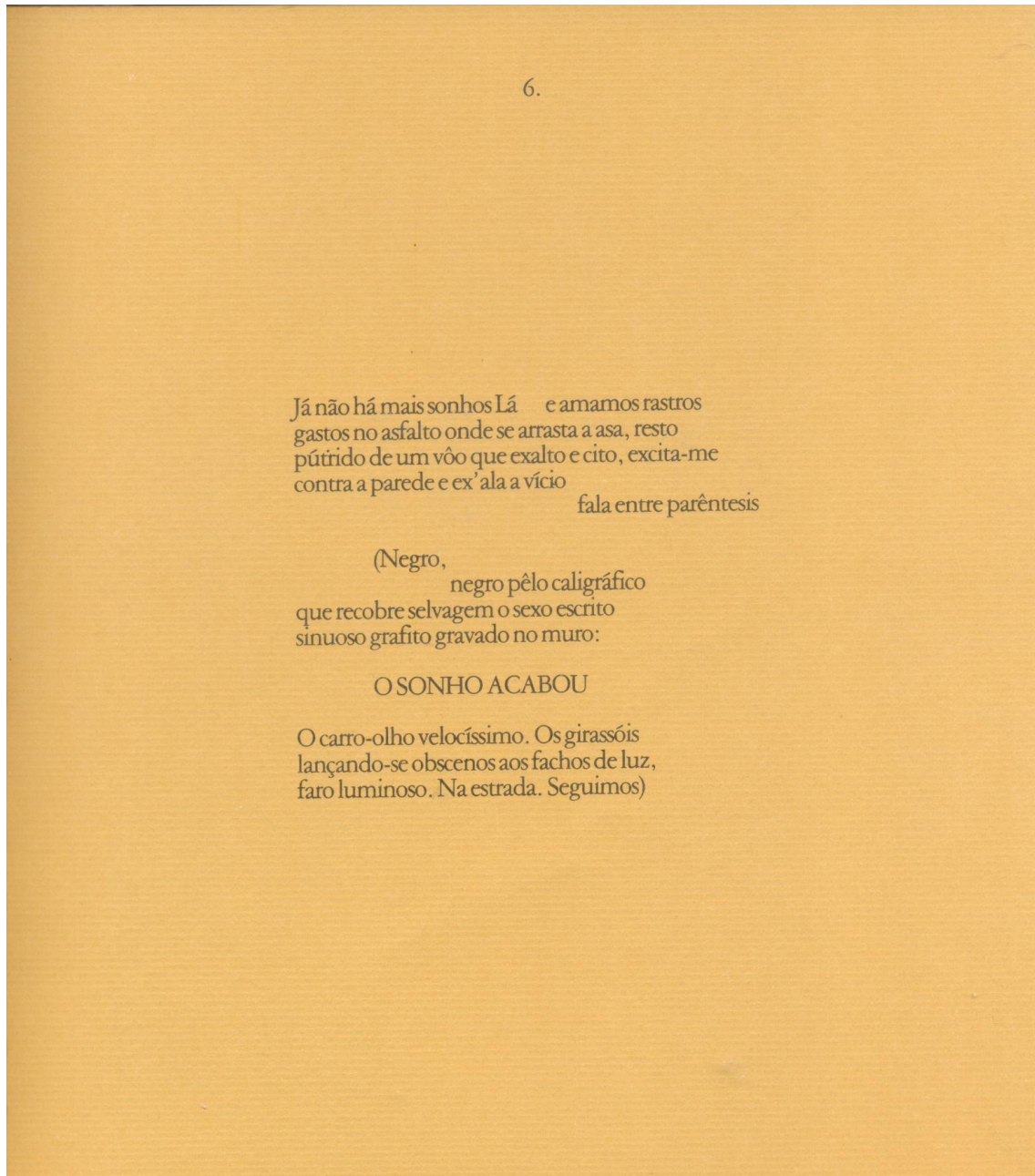


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 16 - Digitalização de A fala entre parêntesis (1982)



Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 17 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 18 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



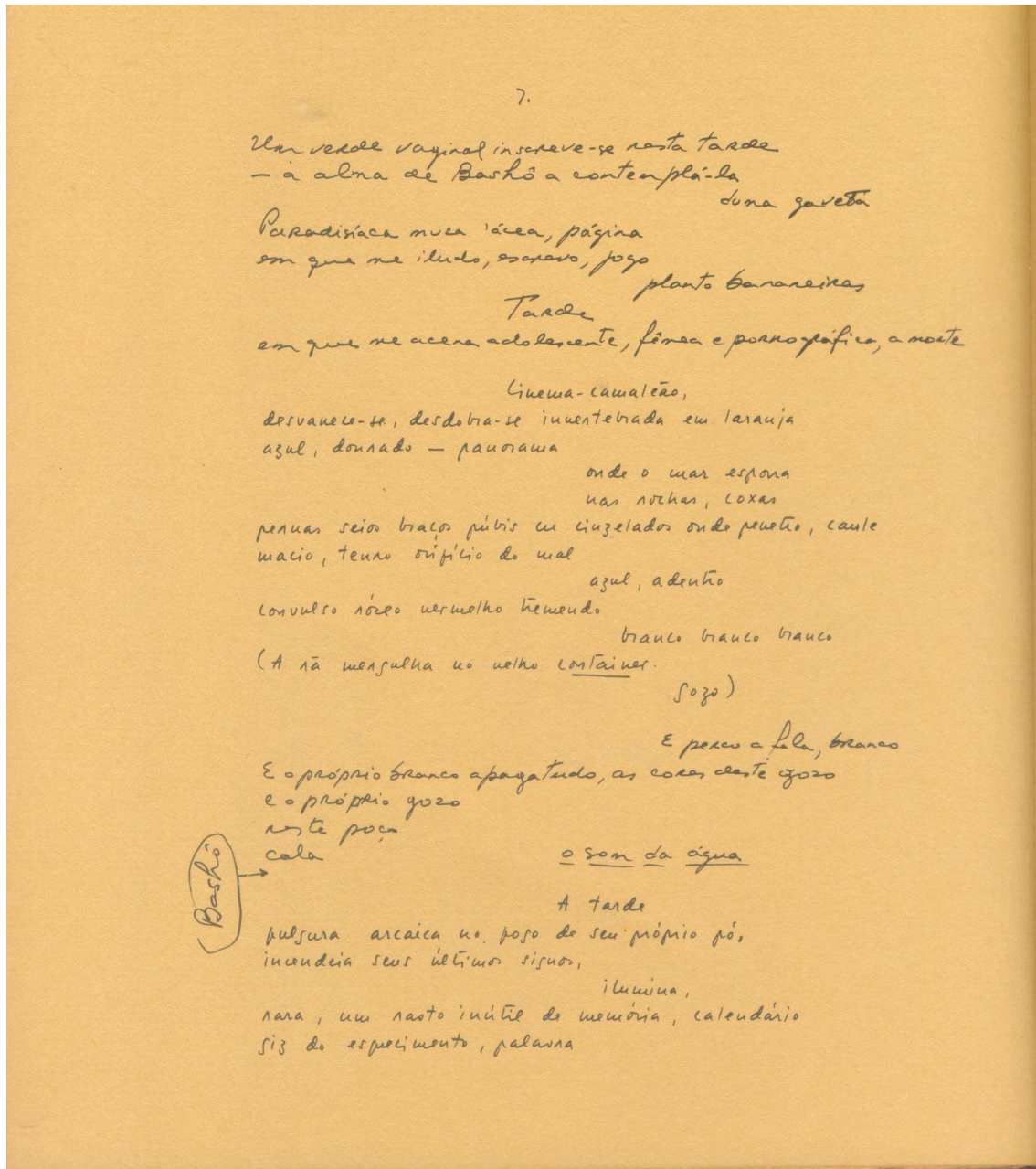
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 19 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



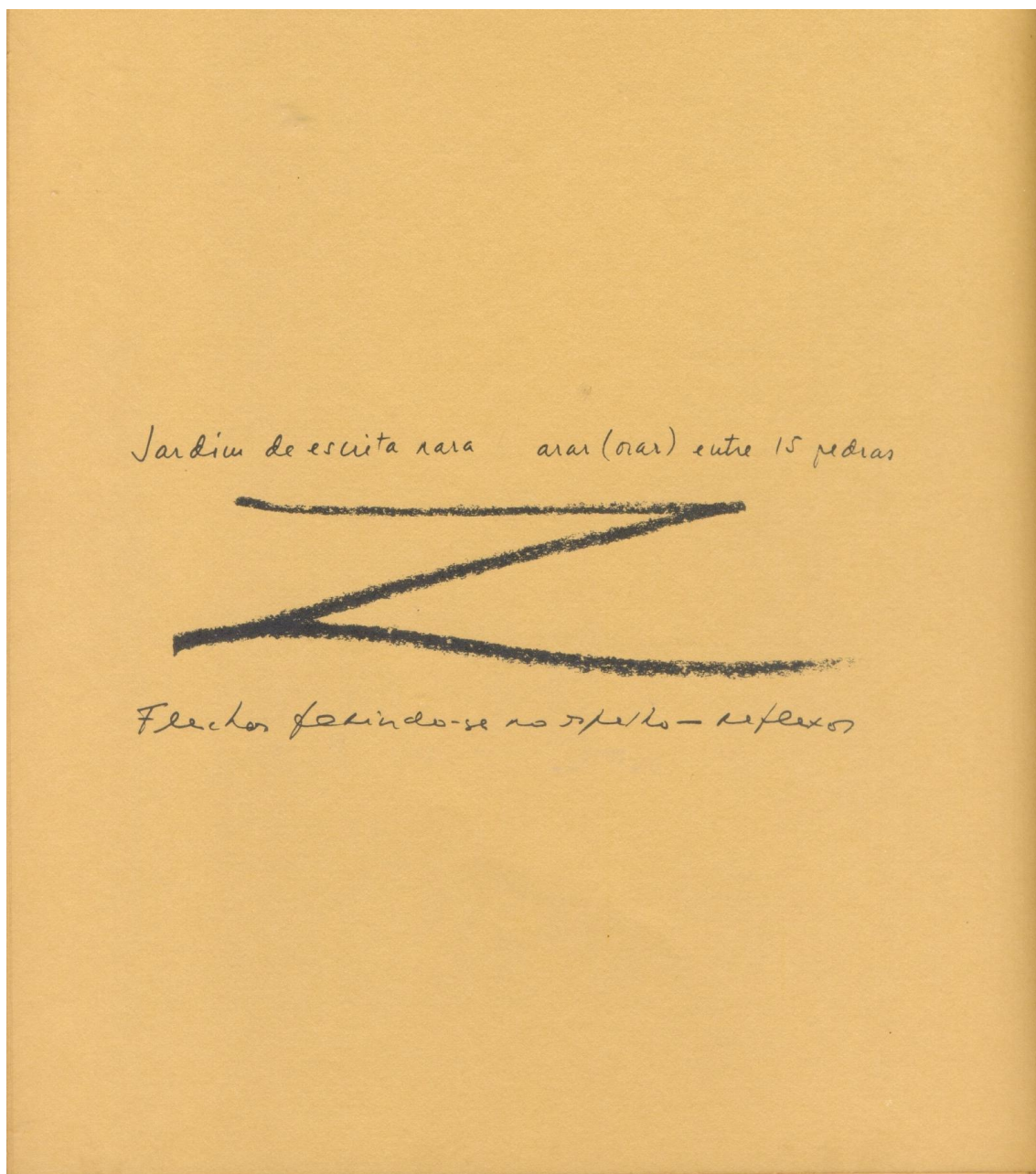
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 20 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



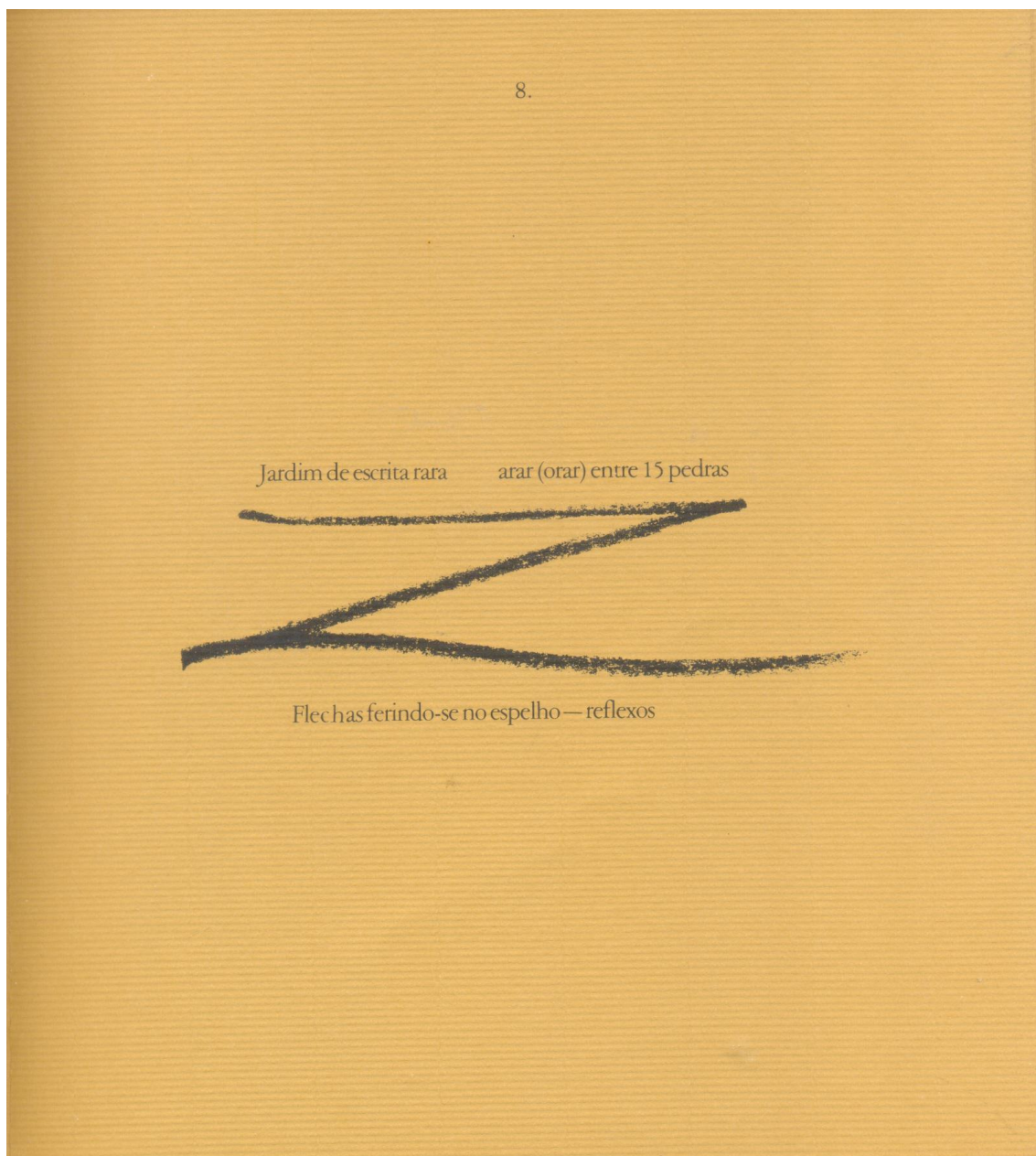
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 22 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



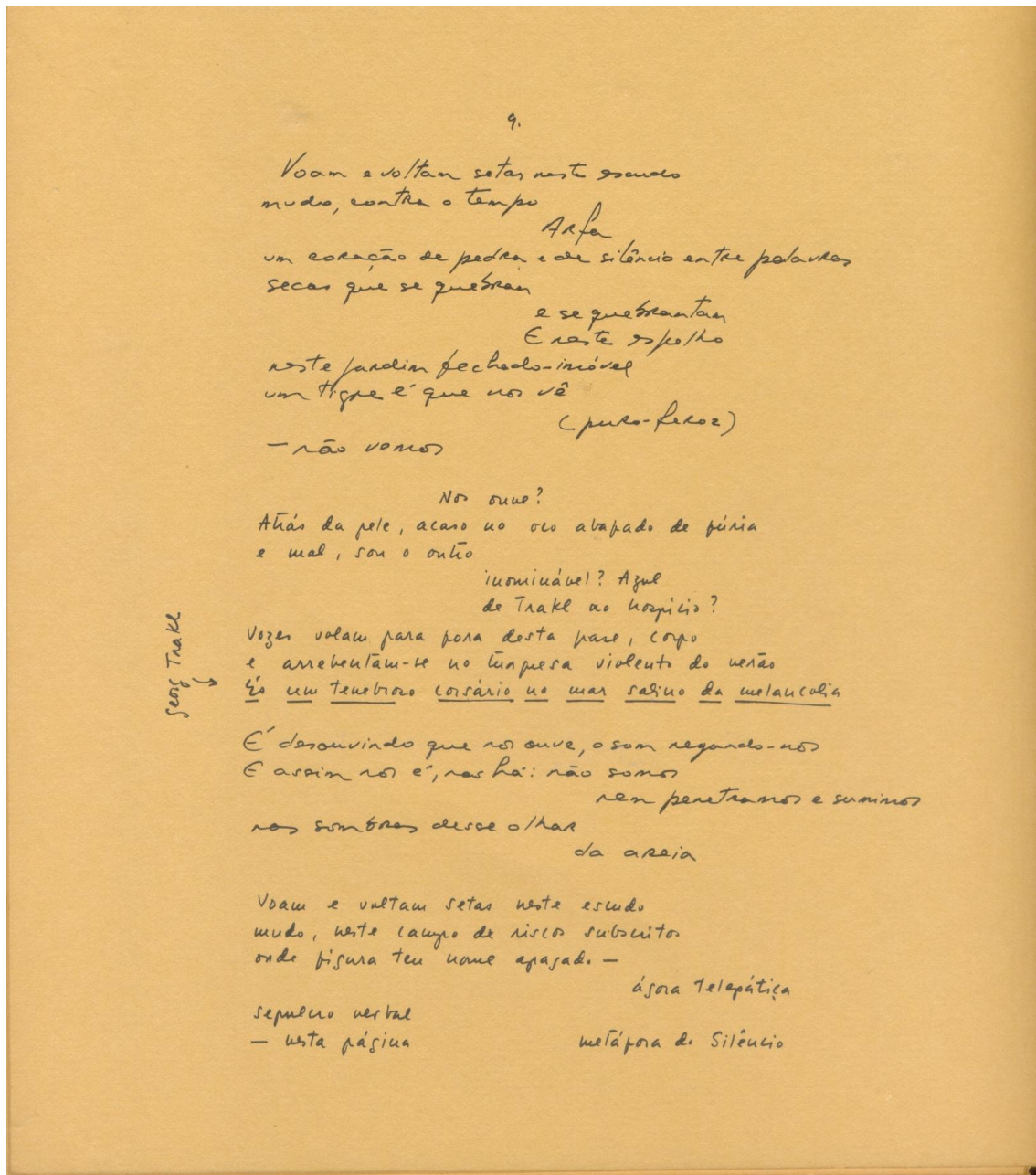
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 23 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



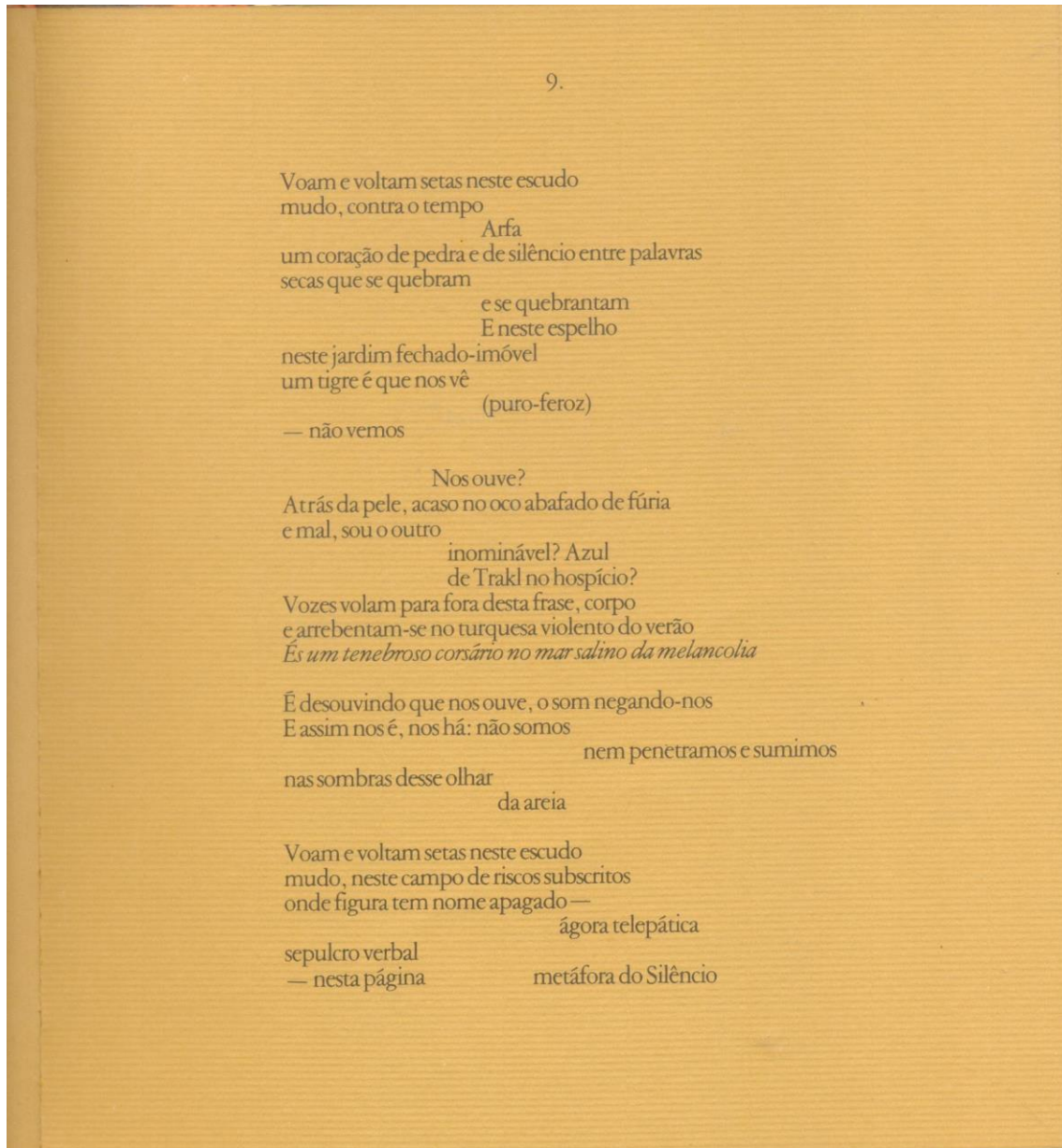
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 24 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



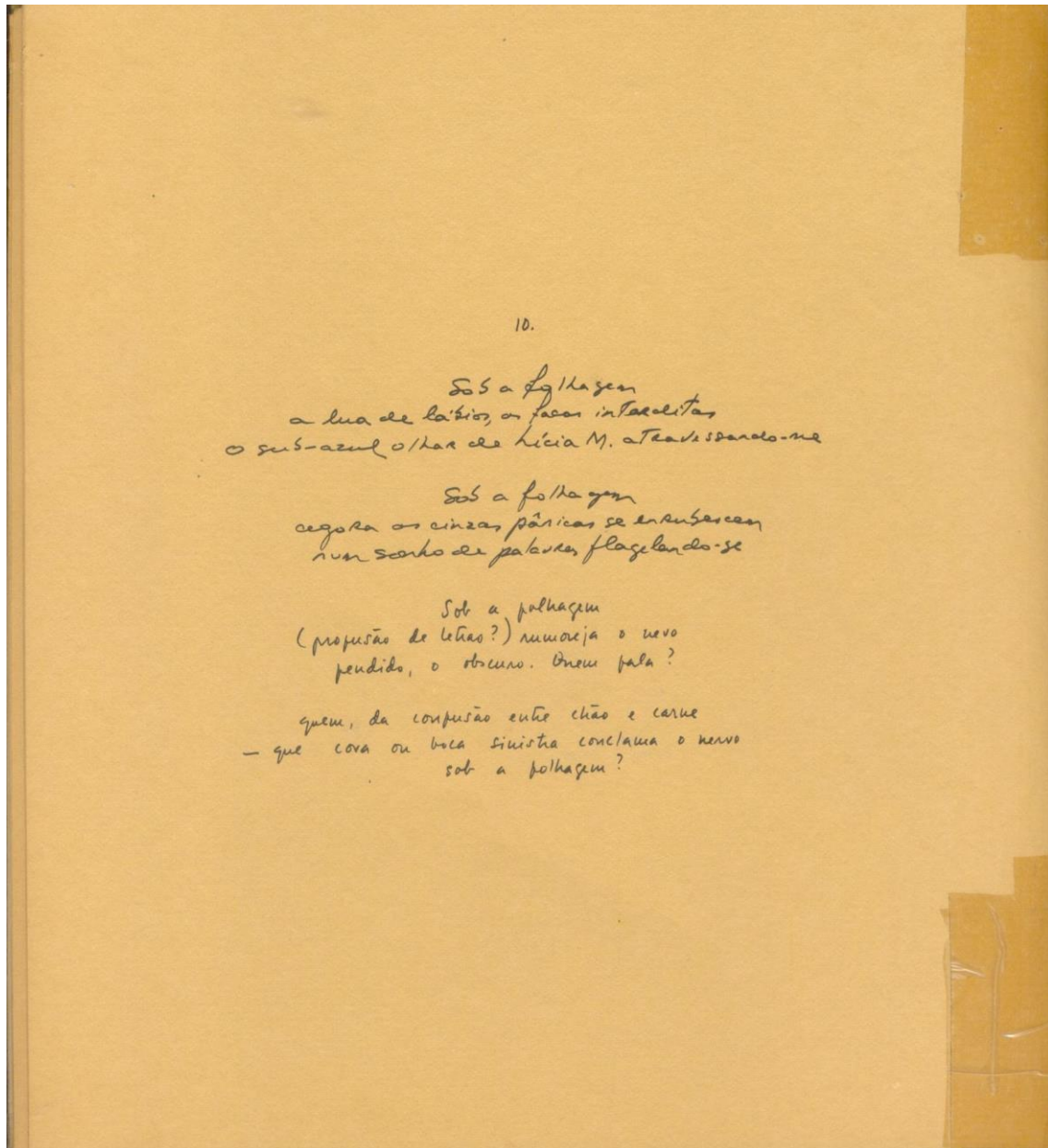
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 25 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

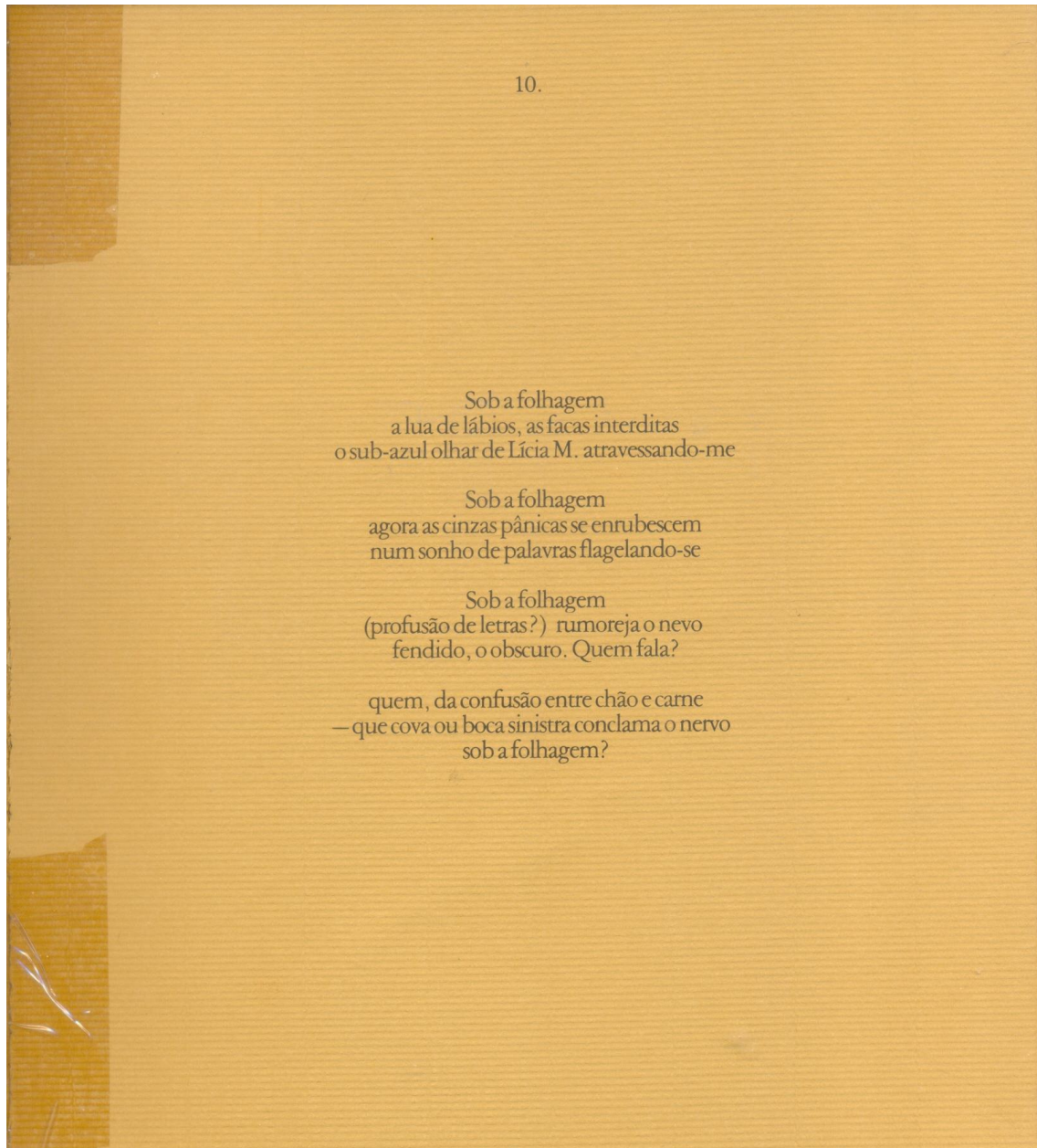


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 26 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

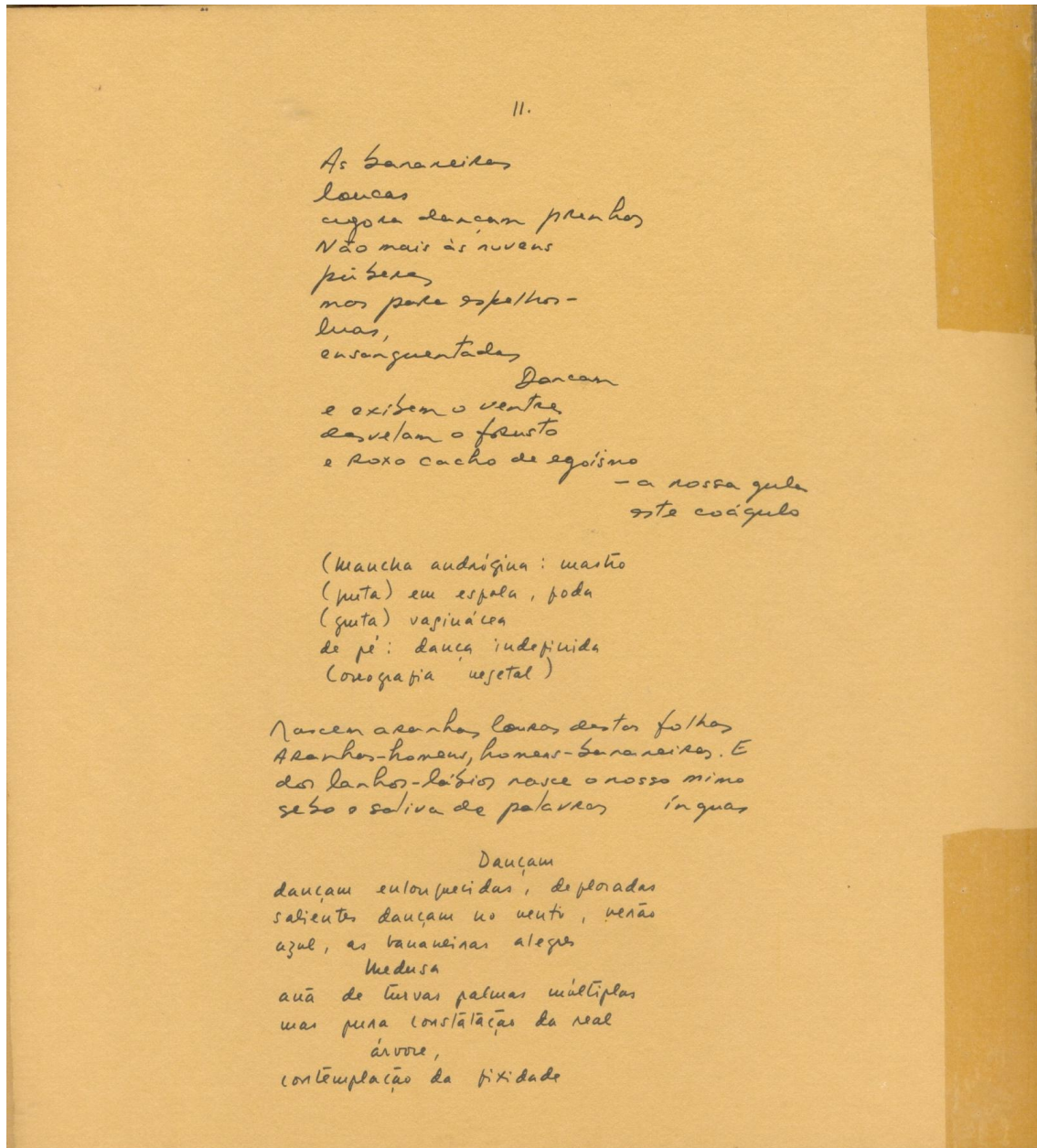


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 27 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

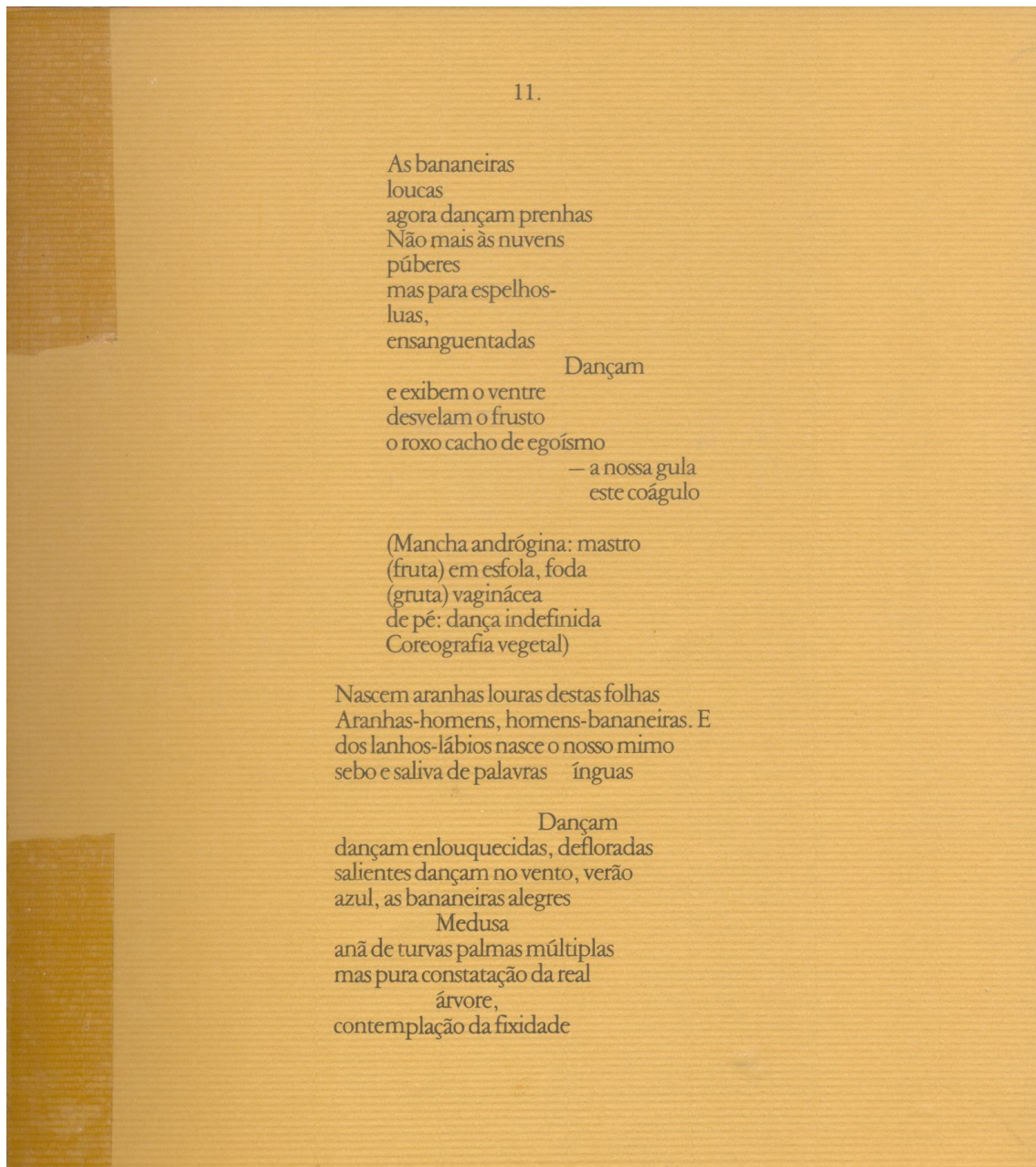
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 28 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



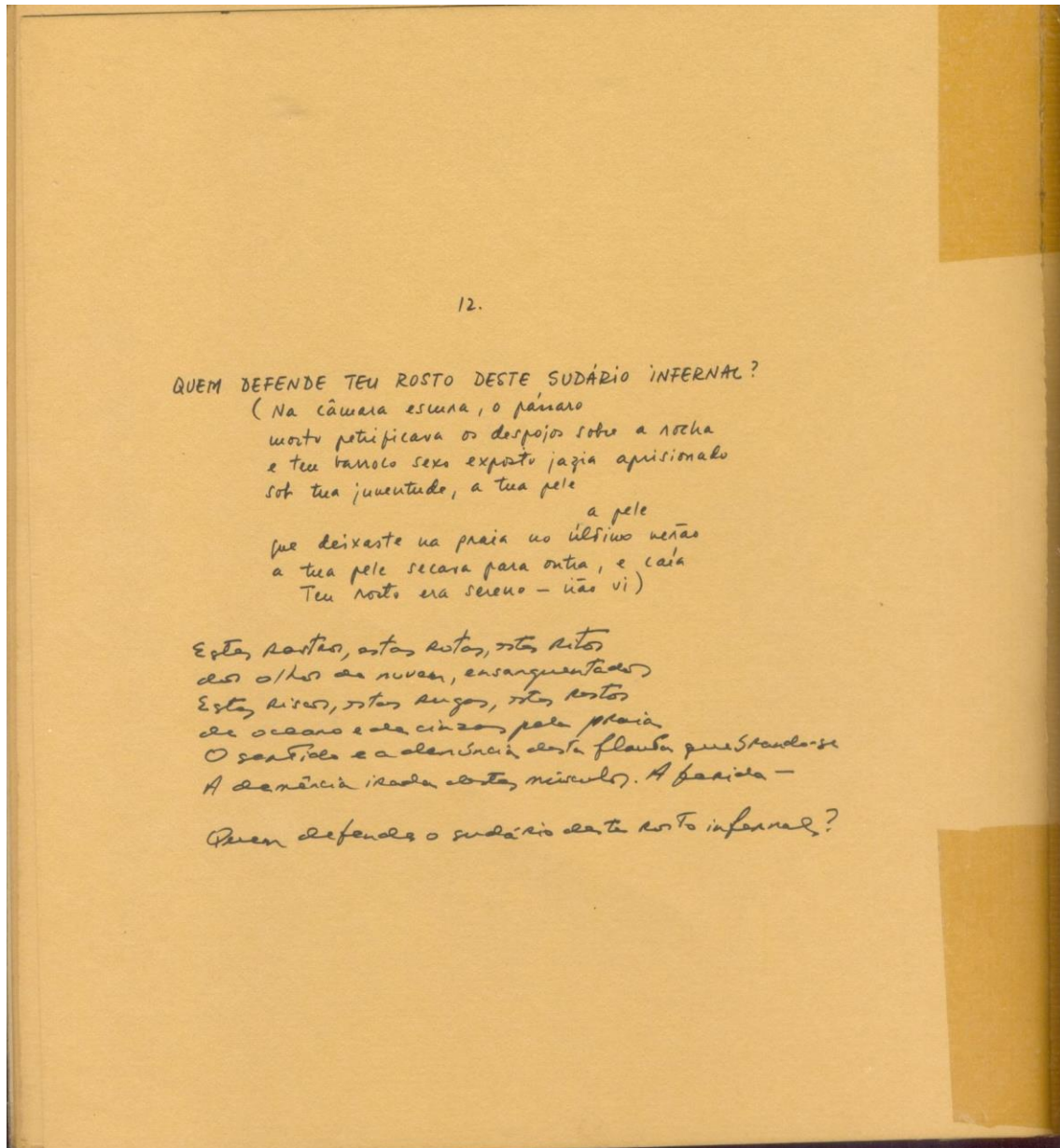
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 29 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

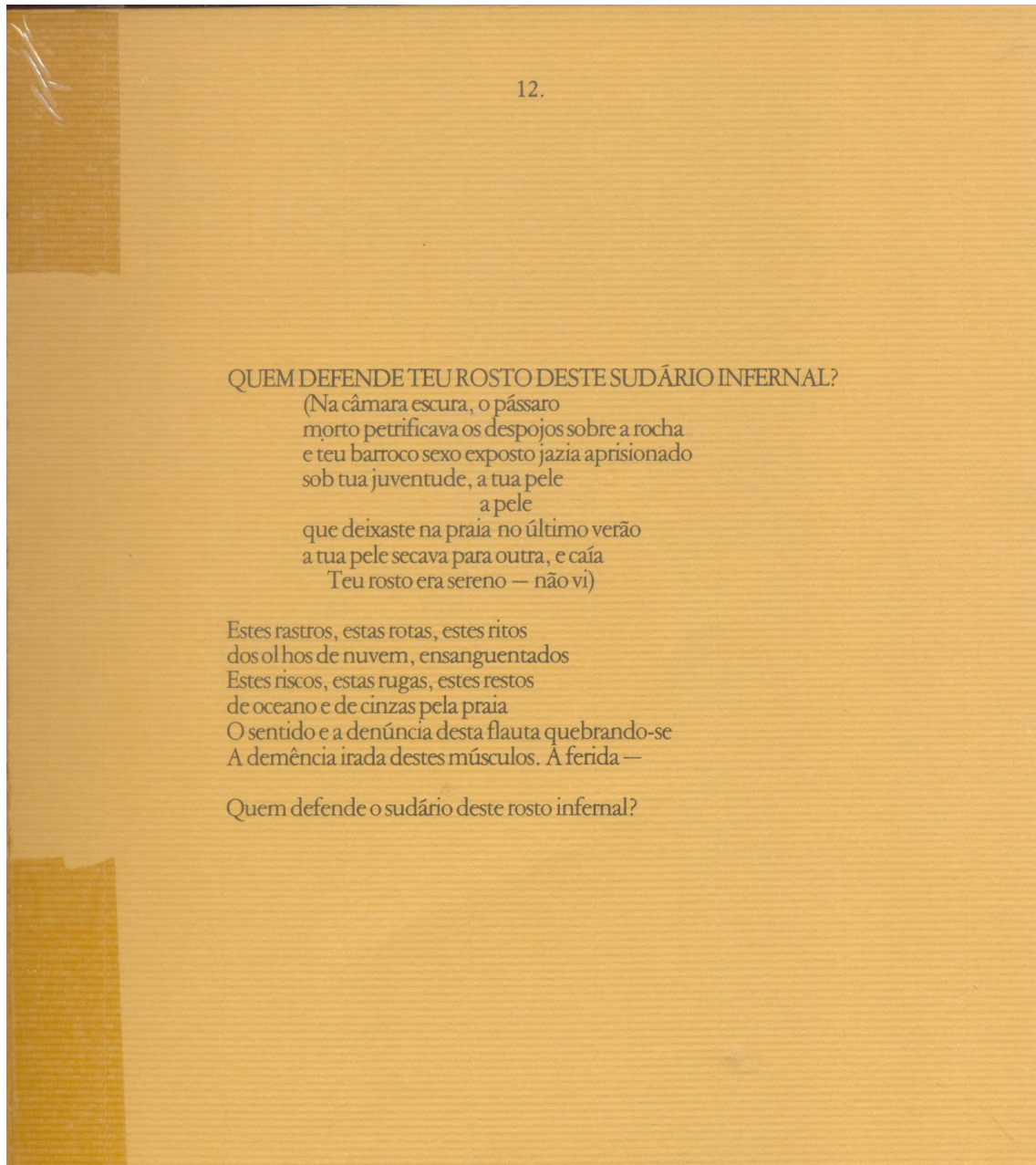


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 30 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

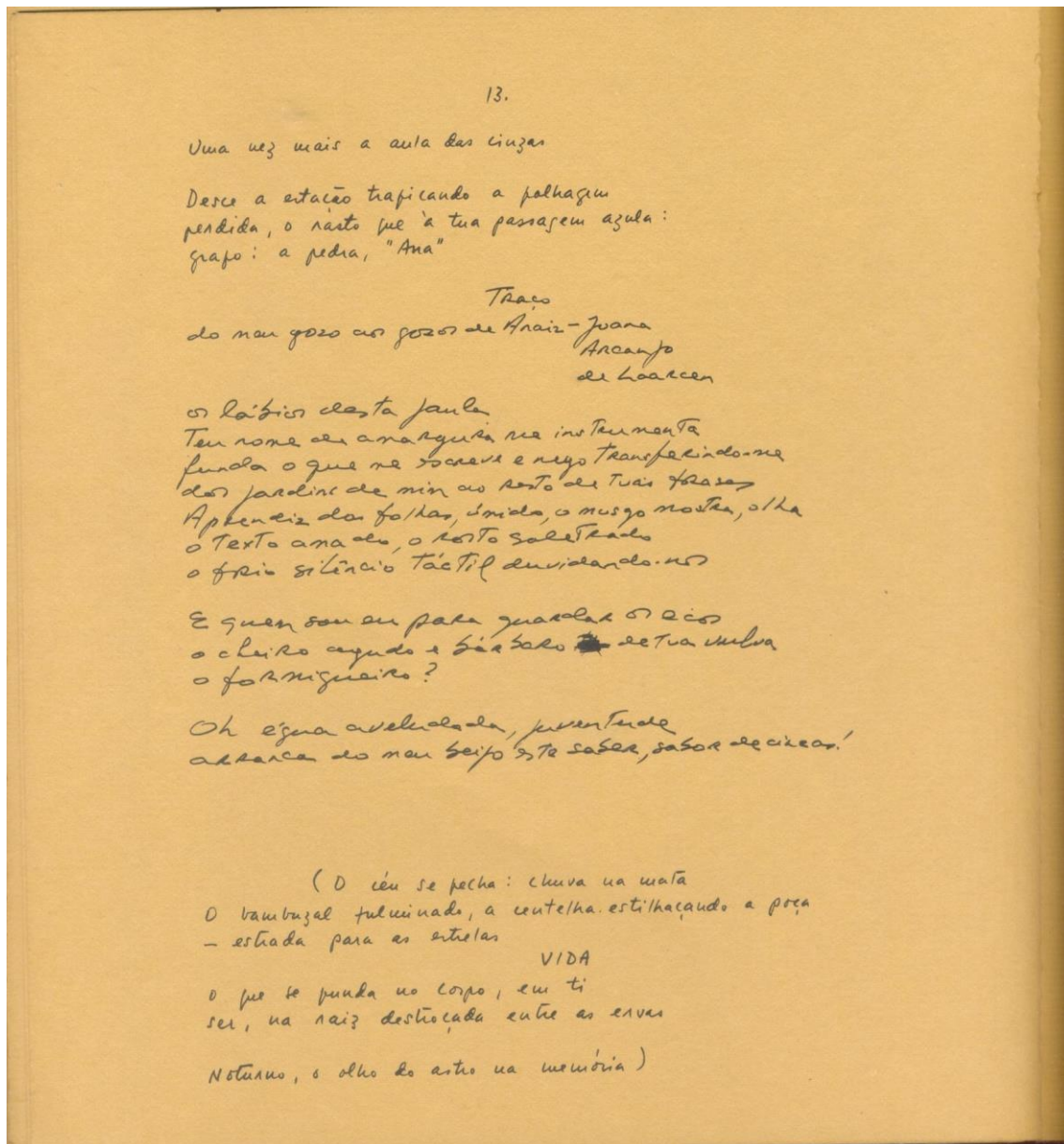


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 30 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

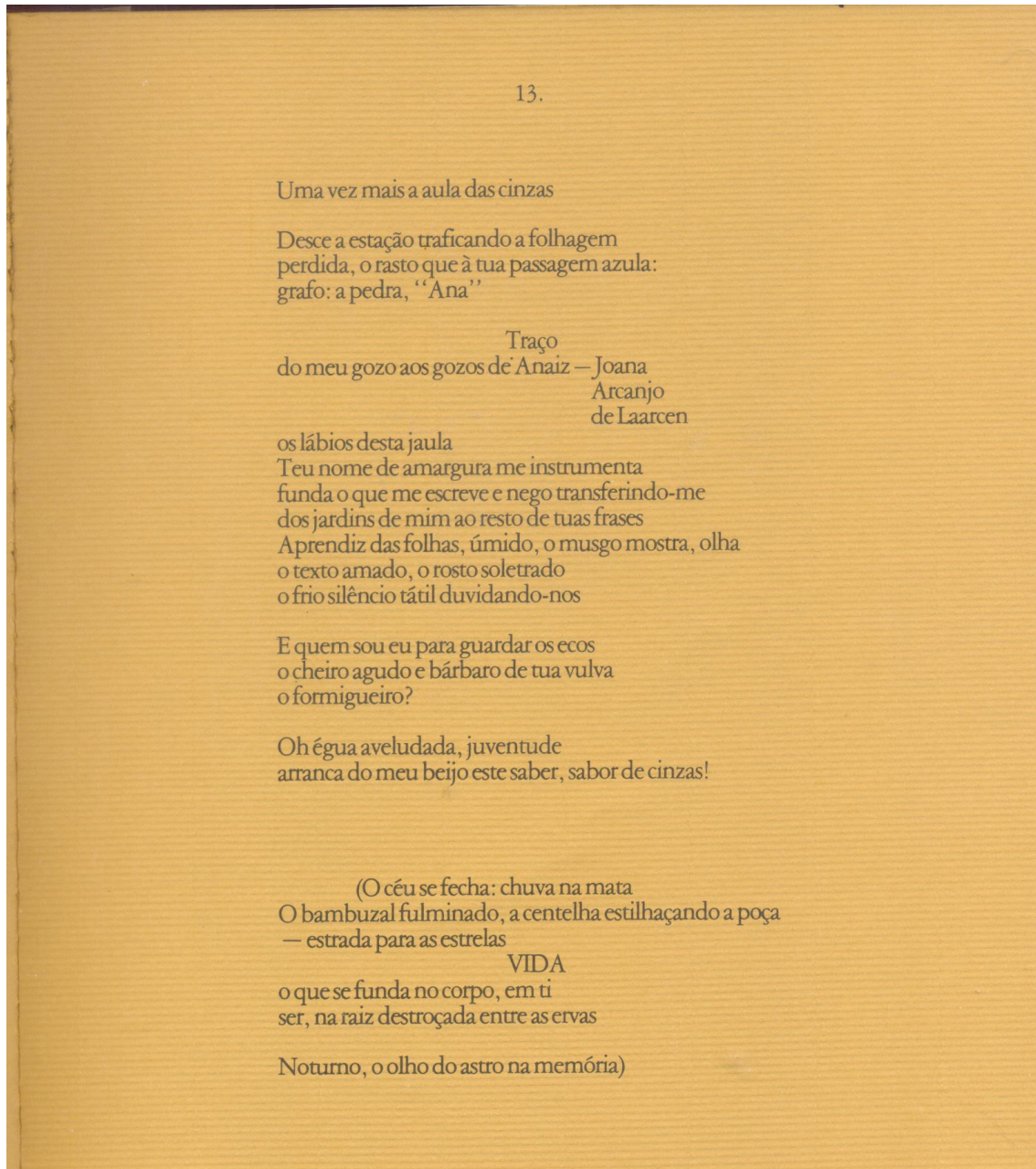
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 31 - Digitalização de A fala entre parêntesis (1982)



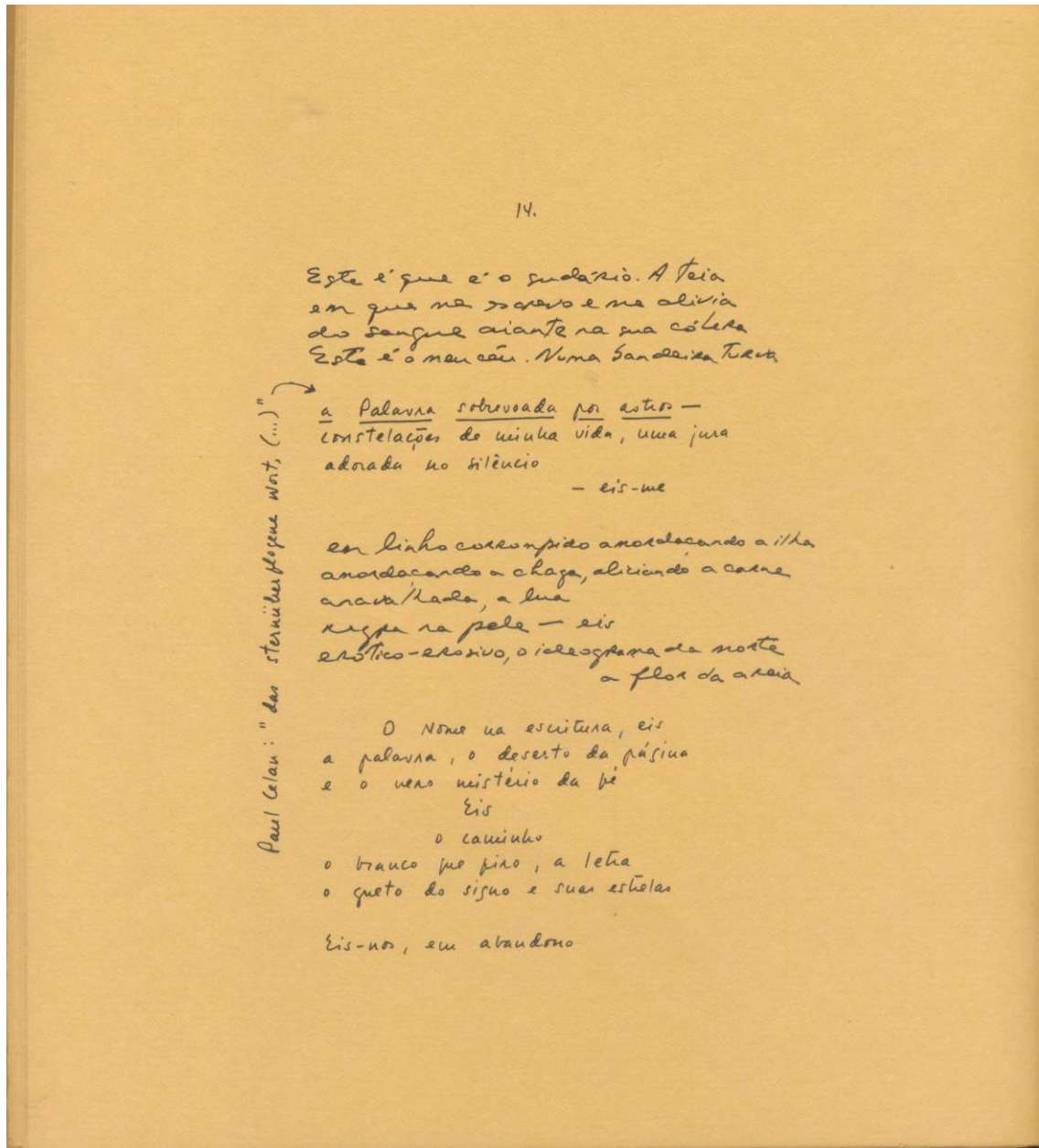
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 32 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



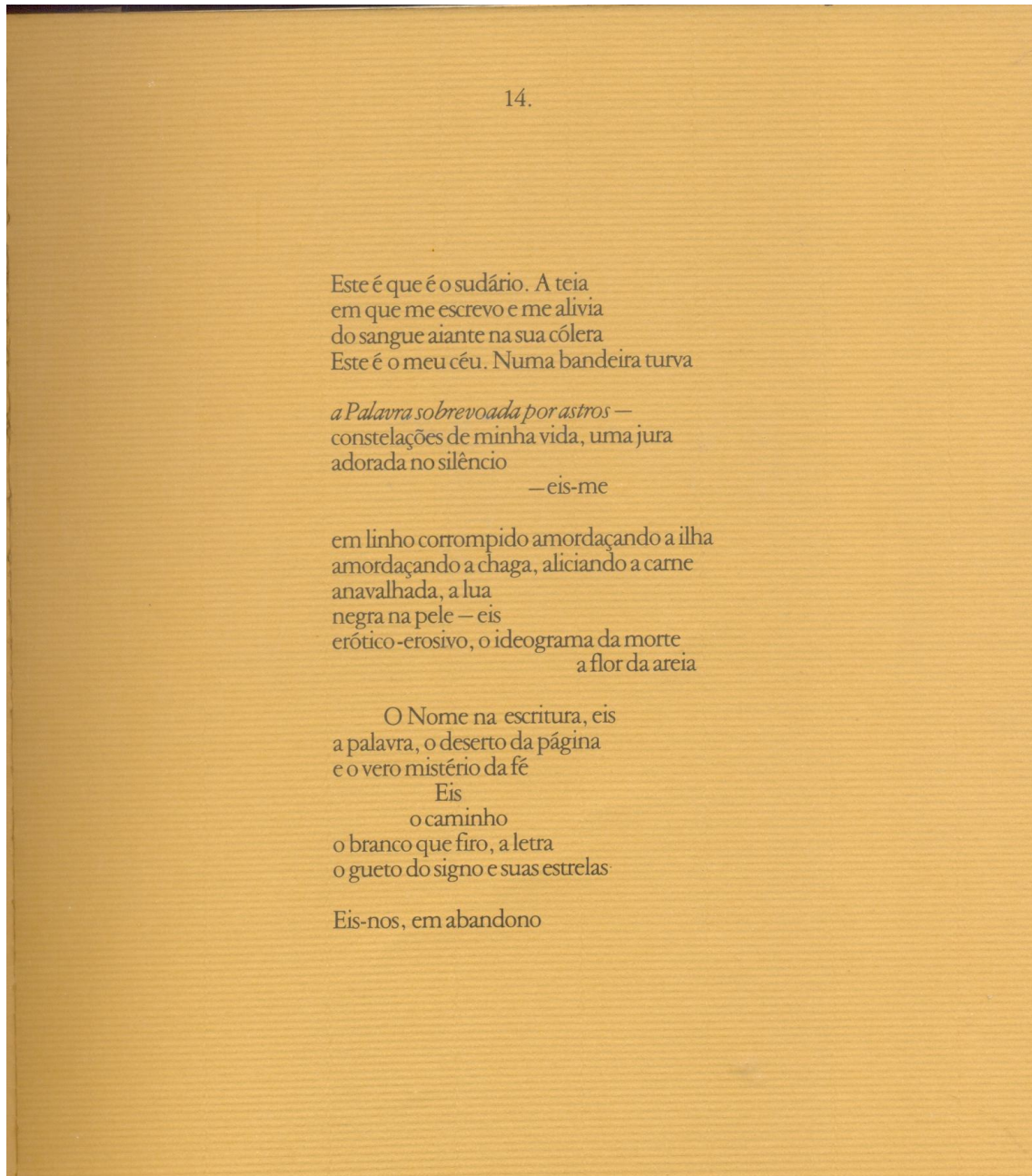
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 33 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



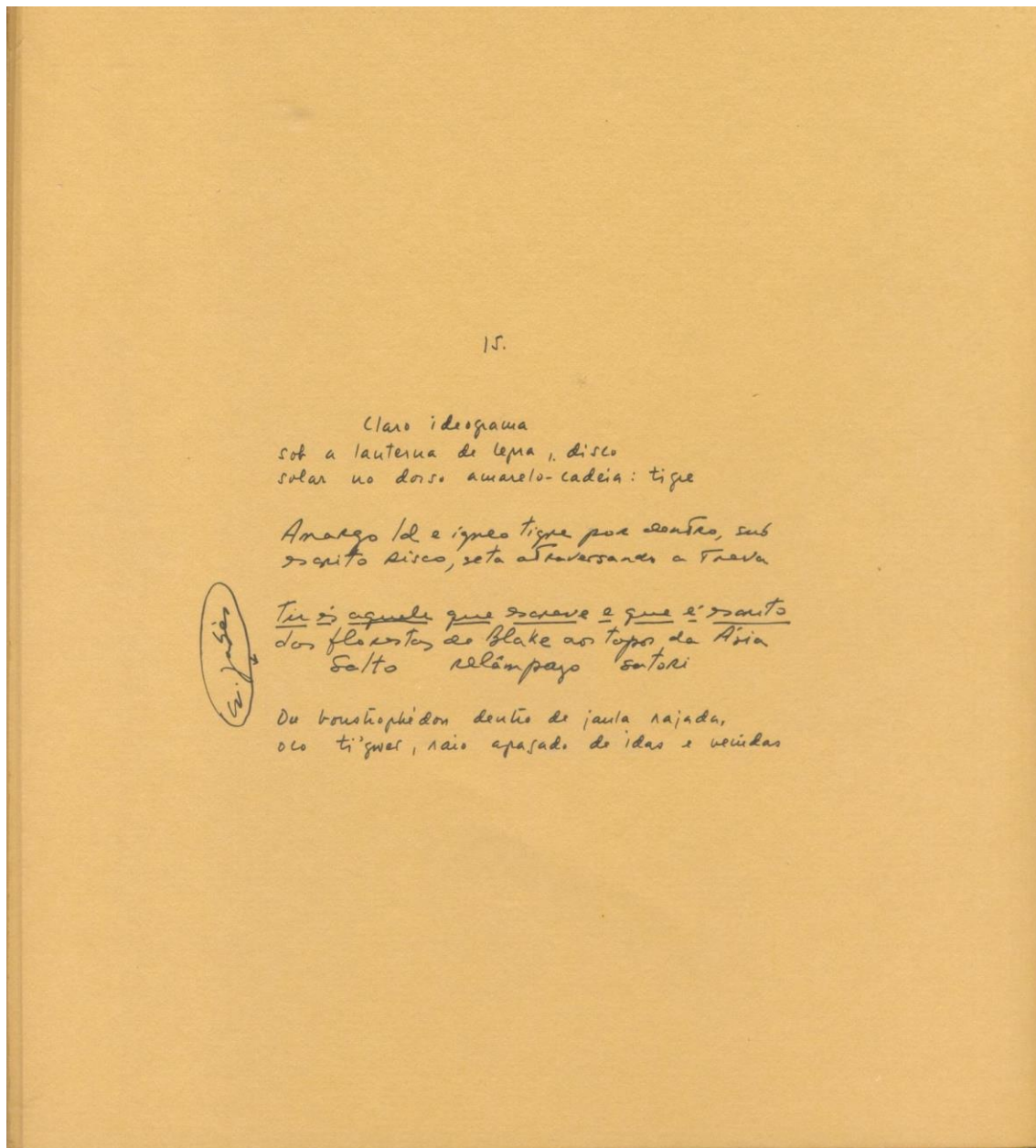
Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 34 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

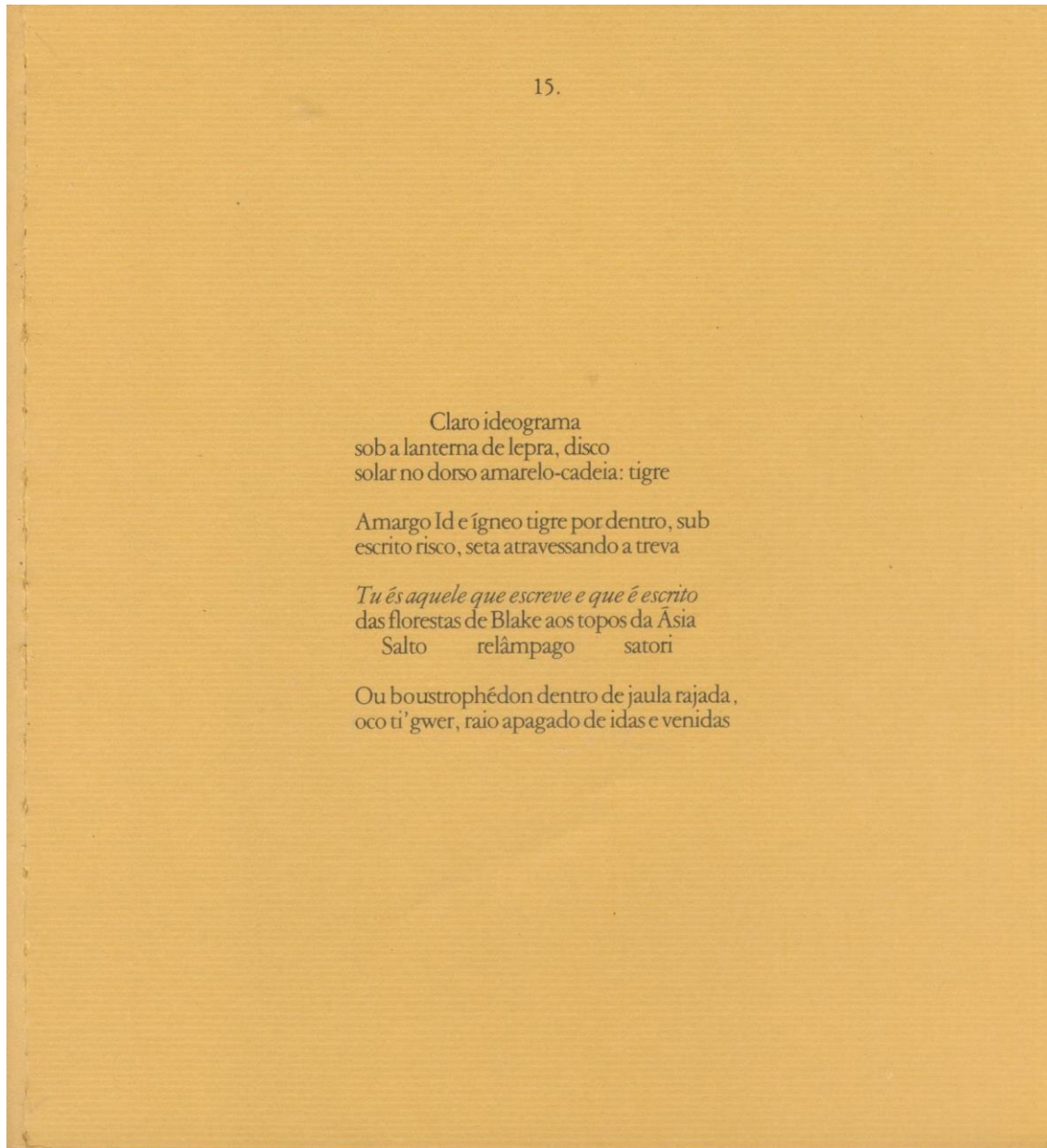


Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 35 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 36 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)

Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)

Imagem 37 - Digitalização de *A fala entre parêntesis* (1982)



Fonte: SANTOS, Elizier Jr. Araujo dos. (2018)