

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BELÉM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MÁRCIA DE SOUZA PINHEIRO

**Corpos fraturados e insubmissos nas colagens de Max Martins**

BELÉM – PARÁ  
2016

MÁRCIA DE SOUZA PINHEIRO

**Corpos fraturados e insubmissos nas colagens de Max Martins**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, Campus Universitário de Belém, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração:  
Estudos Literários

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>: Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja.

BELÉM – PARÁ  
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Pinheiro, Márcia de Souza, 1987-  
Corpos fraturados e insubmissos nas colagens de Max  
Martins / Márcia de Souza Pinheiro. - 2016.

Orientadora: Tânia Maria Pereira  
Sarmiento-Pantoja.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade  
Federal do Pará, Instituto de Letras e  
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, Belém, 2016.

1. Martins, Max, 1926-2009 - Crítica e  
interpretação. 2. Literatura - Estética. 3. Arte  
e literatura - Pará. I. Título.

CDD 22. ed. 869.909

---

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE BELÉM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**Corpos fraturados e insubmissos nas colagens de Max Martins**

Márcia de Souza Pinheiro

Conceito: \_\_\_\_\_

Aprovado em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

Presidente: \_\_\_\_\_

Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja  
Universidade Federal do Pará

Avaliador: \_\_\_\_\_

Luís Heleno Montoril Del Castilo  
Universidade Federal do Pará

Avaliador: \_\_\_\_\_

Wilberth Claython Ferreira Salgueiro  
Universidade Federal do Espírito Santo

Suplente: \_\_\_\_\_

Mayara Ribeiro Guimarães  
Universidade Federal do Pará

A Deus,  
À minha família.  
Aos meus pais Maria Antônia Trindade de Souza  
e Timóteo Souza Pinheiro, a minha orientadora  
Tânia Sarmento-Pantoja e ao professor Nilo  
Carlos Pereira de Souza.

## AGRADECIMENTOS

A DEUS, o arquiteto dos meus sonhos.

À minha família.

Aos meus pais Maria Antônia Trindade de Souza e Timóteo Souza Pinheiro, meus mestres na vida.

A professora Tânia Sarmiento-Pantoja, por dedicar parte de seu precioso tempo a orientar minha pesquisa me guiando com suas interferências tão enriquecedoras.

Ao professor Nilo Carlos Pereira de Souza, por me apresentar a poesia maxiana.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL).

Ao Campus Universitário do Marajó- Breves.

Aos professores do Campus Universitário do Marajó-Breves, Álvaro Araújo (em memória), Celiane Costa, Joaquim Maia de Lima, Abimael Moraes Pereira e Waldemar Cardoso.

A professora e amiga Helena Borges pela importante colaboração.

Aos professores Mayara Ribeiro Guimarães e Luís Heleno Montoril Del Castilo pelas contribuições valiosas.

Ao professor Wilberth Claython Ferreira Salgueiro por dedicar seu tempo à leitura desta pesquisa.

Ao Grupo de Estudos de Literatura Infantojuvenil e Formação de Leitor na Amazônia (Gelafo) nas pessoas de Daniele, Rafael, Paulo, Hamilton, Bianca e Myrle.

As minhas grandes amigas, Andreia Santos, Ana Cláudia Carvalho, Ana Paula de Abreu, Êrlan Queiroz, Érica Tolvane, Eide Medeiros, Geise Corrêa, Joseane Martins, Marluce Miranda, Nilciane Santos, Tânia Queiroz e Rosineide Viana pela amizade etorcida.

Ao poeta Vasco Cavalcante por me permitir “viver” a homenagem “*Max Martins 80 anos*”.

A Abdias Pinheiro e Paulo Maurício por cederem fotos originais da homenagem ao poeta.

A Sol Informática, que muito contribuiu com esta pesquisa.

Ao poeta Ney Ferraz Paiva, pela colaboração prestada.

Ao professor Ernani Chaves.

A Paulo Alves da Gráfica e Editora Alves.

Ao professor e amigo Sebastião Cordeiro pelos papos literários.

Ao Museu da UFPA, por fornecer informações importantes que subsidiaram esta pesquisa e a Raquel Santos (bibliotecária) pela atenção dedicada.

As professoras Cledi Leotty, Gabriela Furtado, Madalena Silva, Maria Anunciada e Vera Lúcia Campos que muito admiro.

Ao Sindicato dos Trabalhadores em Educação Pública do Pará – Sintepp Barcarena, nas pessoas de Antônia Penha, Brenna Machado, Hélio Santos, Jaciara Ferreira, Maria Daluz, Obadias Barroso, Socorro Almeida e a toda coordenação.

Aos amigos da minha turma de Mestrado, Débora, Eldinar, Kamila, Ladyana, Mauro e Samantha.

## Mapa

“Me colaram no tempo, me puseram  
uma alma viva e um corpo desconjuntado [...]  
Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, [...]  
Danço. [...], estou aqui, estou ali, desarticulado,  
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso,  
Tonto de vidas, [...], de movimentos, de pensamentos  
[...] Me aninharei nos recantos do corpo [...]”

Murilo Mendes<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>MENDES, Murilo. Poliedro. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.1043.

## RESUMO

Esta dissertação objetiva analisar os corpos (objetos de arte) fraturados e insubmissos nas colagens de Max Martins, contemplando seus aspectos culturais, históricos, simbólicos, estéticos e intertextuais. Diante disso, investigamos o imaginário do corpo na história da arte a partir da Modernidade, ressaltando a intensa influência surrealista e a proeminente desumanização da obra de arte moderna, que empreende o homem como experiência artística, promovendo sua estilização; desse modo, observamos como essas influências se projetam nas colagens do poeta. Diante de algumas abordagens teóricas a respeito da história da arte, fragmentação e corpo, consideramos a interpretação de Ernest Gombrich (1978), Eliane de Moraes (2010), Ortega Y Gasset (1999) e Viviane Matesco (2009). Para as relações intertextuais nas colagens, utilizamos os textos de Antoine Compagnon (2007), Affonso Romano de Sant'Ana (1983), Diana de Barros, José Fiorin (1994) e Linda Hutcheon (1985) que subsidiam esta discussão.

**Palavras-chave:** Max Martins – Colagens – Corpos – Fraturas – Insubmissos

## ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the bodies (of art) fractured and unruly in the collages of Max Martins, considering its cultural, historical, aesthetic and intertextual. Therefore, we investigated the body imagery in art history from Modernity, highlighting the intense surrealist influence and outstanding dehumanization of modern work of art, which undertakes man as artistic experience, promoting their stylization; thus we observe how these influences are projected in the poet collages. Faced with some theoretical approaches about the history of art, fragmentation and body, we consider the interpretation of Ernest Gombrich (1978), Eliane de Moraes (2010), Ortega Y Gasset (1999) and Viviane Matesco (2009). For the intertextual relations in the collages, we use the texts of Antoine Compagnon (2007), Affonso Romano de Sant'Anna (1983), Diana Barros, José Fiorin (1994) and Linda Hutcheon (1985) that support this argument.

**Palabras clave:** Max Martins - Collages - Bodies - Fractures - unsubmitive

## Lista de Ilustrações

Figura 01: Colagem – Corpo 01.....	32
Figura 02: Colagem – Corpo 02.....	32
Figura 03: Colagem – Corpo 03.....	32
Figura 04: Colagem – Corpo 04.....	32
Figura 05: Colagem – Corpo 05.....	32
Figura 06: Colagem – Corpo 06.....	32
Figura 07: Colagem – Corpo 07.....	32
Figura 08: Colagem – Corpo 08.....	32
Figura 09: Colagem – Corpo 09.....	32
Figura 10: Colagem – Corpo 10.....	32
Figura 11: Colagem – Corpo 11.....	32
Figura 12: Colagem – Corpo 12.....	32
Figura 13: Colagem – Corpo 13.....	32
Figura 14: Colagem – Corpo 14.....	32
Figura 15: Colagem – Corpo 15.....	32
Figura 16: Colagem – Corpo 16.....	32
Figura 17: Colagem – Corpo 17.....	33
Figura 18: Colagem – Corpo 18.....	33
Figura 19: Colagem – Corpo 19.....	33
Figura 20: Colagem – Corpo 20.....	33
Figura 21: Colagem – Corpo 21.....	33
Figura 22: Colagem – Corpo 22.....	33
Figura 23: Colagem – Corpo 23.....	33
Figura 24: Colagem – Corpo 24.....	33
Figura 25: Fotografia: O violino de Ingres.....	81
Figura 26: Pintura:A Banhista de Valpinçon.....	83
Figura 27: Colagem-pássaro-bota.....	91
Figura 28: Colagem-de-rosas.....	112
Figura 30: Imagens da Produção Max Martins: 80 anos.....	144
Figura 31: Imagens da Produção Max Martins: 80 anos.....	145
Figura 32: Imagens da Produção Max Martins: 80 anos.....	146
Figura 33: Imagens da Produção Max Martins: 80 anos.....	147
Figura 34: Imagens da Produção Max Martins: 80 anos.....	148
Nota de esclarecimento.....	149
Nota de esclarecimento.....	150
Nota de esclarecimento.....	151

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b> .....	12
<b>CAPÍTULO 1 -MAX MARTINS E A PRODUÇÃO DE COLAGENS</b> .....	15
1.1 Colagem: origem e repercussões .....	15
1.2 O Cubismo e o Surrealismo.....	18
1.3 Diários íntimos: escritas de si.....	25
1.4 A exposição das colagens de Max Martins .....	30
1.5 O acervo.....	34
1.6 Os diários.....	35
1.7 Max Martins e a Modernidade literária no Pará.....	38
1.8 Max Martins: uma obra poética e visual .....	40
<b>CAPÍTULO 2 - CORPO: CONCEPÇÕES E DESDOBRAMENTOS</b> .....	46
2.1 CORPO: DISCUSSÕES A PARTIR DA MODERNIDADE.....	46
2.2 Fragmentação do corpo .....	58
<b>CAPÍTULO 3 - AS COLAGENS (EM CORPOS E FRAGMENTAÇÕES)DE MAX MARTINS</b> .....	71
3.1 AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS NAS COLAGENS.....	72
3.2 O diálogo intertextual no corpo fraturado .....	75
3.3A hipótese de pastiche .....	84
3.4 As citações.....	91
<b>CAPÍTULO 4 - CORPOS INSUBMISSOS</b> .....	102
4.1 O diálogo colagem-quadrinha .....	102
4.2 A autoapropriação.....	107
4.3 Citações, apropriações e “roubo” .....	115
5 Considerações finais .....	129
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	131
<b>7 ANEXOS</b> .....	137

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*“Quando uma obra apresenta diversos pretextos, muitos significados e sobretudo muitas faces e muitas maneiras de ser compreendida e amada, então certamente ela é interessantíssima...”.*

*Umberto Eco<sup>2</sup>*

Este estudo objetiva analisar os corpos fraturados e insubmissos nas colagens de Max Martins. Trata-se de colagens contidas em 24 diários diferentes produzidos pelo poeta a partir de 1982, e que foram publicados em 2006, no site *Cultura Pará*, durante a realização da exposição e homenagem: *“Max Martins 80 anos”*<sup>3</sup>, feita pela empresa *SOL Informática*<sup>4</sup>.

Dos 24 diários citados foram selecionadas 18 colagens para a exposição, estas foram reproduzidas de suas originais, escaneadas em alta resolução, ampliadas do formato (60/90 cm) para (1,50 metro) e vendidas durante a mostra (por valores irrisórios, em se tratando de obras de arte!).

Nesta dissertação são analisadas 06 colagens de Martins. Para compor o corpus deste trabalho também foi necessária uma seleção das colagens, em meio a tantas, o critério foi a fragmentação da figura humana, a consciência da morte e a corrosão do tempo<sup>5</sup>. Pois, na colagem, o corpo é um personagem que aparece como resultado de um processo de desfiguração e dilaceramento formando recortes no espaço do corpo. A expressão corporal,

<sup>2</sup>ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo. Ed: Perspectiva, 1968.

<sup>3</sup>A produção: *“Max Martins 80 anos* foi uma realização da empresa SOL Informática em 2006, com direção de Imagens, Montagem e Sonorização do fotógrafo Paulo Maurício, contando com a edição da filmagem do evento, deste último e do poeta Vasco Cavalcante. A Capa e Rótulo também foram elaboradas por Vasco Cavalcante. As fotografias da homenagem foram registradas por Abdias Pinheiro e Paulo Maurício. Há, além disso, um vídeo e fotos produzidos: *“O Tão Caminho”*, de Danielle Fonseca e Dimitre Maracajá, *“Fazer como os pássaros, cantar e voar”*, direção de Abdias Pinheiro, coordenação e pesquisa de Paulo Nunes e Josse Fares e *“Praça da Poesia”*, produzido pela SOL Informática em parceria com a Prefeitura de Belém, durante a inauguração da Praça da Poesia, dentro do projeto *“Por Amor a Belém”*, em 2002. DVD produzido com tiragem limitada e direitos autorais reservados. Fica, portanto, proibida sua venda e reprodução desautorizada”.

<sup>4</sup>A *SOL Informática* (localizada na Doca de Souza Franco em Belém do Pará) é uma empresa especializada na venda de Computadores, Notebooks, Netbooks, Eletrônicos e outros.

<sup>5</sup>O ponto de partida da análise das colagens é a fragmentação do corpo, pois conforme veremos esta estrutura aparece desconstruída, “quebrada”, rompida, com perdas em sua inteireza, gerenciando corpos fraturados: corpos divididos em fragmentos. No decorrer da leitura das colagens, podemos observar que essa corpulência vai surgindo cada vez mais deslocada, rasurada, construída por recortes que desfazem seu tronco, gerando novos corpos (corpos-sem-tronco) que apresentam estruturas intensamente deslocadas, corroídas, disformes e insubmissas que, desgastadas pelo tempo, aparecem condenadas ao declínio e dissolução, antecipando a ideia de consciência da morte.

artística e visual, se manifesta na colagem, em aspectos históricos, estéticos, simbólicos e intertextuais reunindo um contingente de informações fragmentadas.

Dentre tantos elementos na colagem, o corpo é figura recorrente, fraturado esboça um universo de traços, corrosões e remontes que evocam a pequenez humana. É um corpo que agrega descontinuidades, vozes, momentos, palavras soltas, citações a ilustres personagens da história da arte e mostra como as colagens dialogam com um contexto mais amplo.

O corpo (objeto de arte) é um personagem histórico que marcou seu território nos movimentos artísticos. Por esse motivo, tornou-se objeto de pintura, escultura, colagens, ou ainda se transformou num espaço de debates e quebra de tabus, com isso, obteve versões plurais de visibilidade e concepções, marcando não apenas os trabalhos de Giotto de Bondone, Jean Auguste Dominique Ingres, Leonardo da Vinci, Man Ray, além de muitos outros artistas que tiveram destaque no decorrer do tempo. Na contemporaneidade, destacamos as colagens de Martins, que também confere sua abordagem à temática. Nesse enfoque, explorar o território do corpo não é privilégio do poeta.

Nas colagens, os corpos exibem um espaço povoado por fragmentações, ilustrando a perda da inteireza corporal, em representações que congregam um repertório de informações preservadas sob um aspecto “inconcluso”, essa estrutura representa a deformação na palavra e na imagem. Desse modo, a fragmentação se efetiva quando Martins refuncionaliza o espaço do corpo (ou suas partes), mesclando diferentes naturezas, e assim cria/recriando um novo corpo na colagem.

Portanto, o interesse pela proposta de trabalhar com as colagens de Martins surgiu durante a graduação em Letras. O material foi utilizado no Trabalho de Conclusão de Curso, ao realizar uma leitura com ênfase diferenciada da atual proposta. Diante desse estudo, foi possível perceber a magnitude que tais colagens possuem para serem mais exploradas, de modo a surgirem indagações para aprofundar este estudo.

Martins é um poeta que fez de seu cotidiano um ato criativo, por isso tornou-se bastante conhecido por suas famosas poesias. Nossa proposta consiste em disponibilizar ao leitor um contato com sua outra vertente poética – as colagens presentes nos seus diários. Para subsidiar esta proposta, nos dedicamos a estudos e pesquisas acerca da obra do poeta.

No primeiro capítulo, intitulado **Max Martins e a produção de colagem**, nos detemos em situar o leitor em relação ao contexto histórico em que diários e colagens estão inseridos. Assim, discorreremos a respeito da origem da colagem, contextualizamos o Cubismo, o Surrealismo e a escrita de si. Destacamos ainda o processo de catalogação do acervo de Martins, assim como a curadoria das colagens feita durante a exposição: “*Max Martins 80*

*anos*”. Nessa linha, situamos o leitor (por meio de um organograma) acerca da caracterização dessas colagens, apontando o título, o ano de produção e a fonte de pesquisa. Contextualizamos a Modernidade literária no Pará e suas influências na obra poética de Martins. O suporte teórico desta discussão se embasa na interpretação de Benedito Nunes, Dorothea Passetti, Gilberto Telles, Jacqueline-Gendron, Philippe Lejeune, Júlia Maués e Amarílis Taupiassu.

No segundo capítulo, denominado **Corpo: concepções e desdobramentos**, teorizamos a respeito da fragmentação do corpo a partir da Modernidade, considerando os aspectos históricos e estéticos do corpo na história da arte, abordando como o Cubismo e o Surrealismo desempenharam um papel fundamental nesse contexto. Diante disso, a arte se transforma e gerencia a desumanização da obra de arte moderna, promovendo uma discussão em torno da nova arte que pretende estilizar a figura humana, descentralizando-a. Estudiosos desse ramo do conhecimento, como por exemplo, Ernest Gombrich, Giorgio Agamben, José Ortega Y Gasset, Eliane Robert de Moraes e Viviane Matesco embasam esta discussão.

No terceiro capítulo, nomeado **As colagens (em corpos e fragmentações) de Max Martins**, propomos uma análise das colagens do poeta, a partir dos rastros deixados nessas ilustrações, refletindo um estudo do corpo fragmentado, a fim de verificar a recorrência e sobreposição de corpos, a interação imagem e texto, as fraturas, a presença de um formato que intitulamos “tronco” (corpos fraturados e deslocados de outras naturezas), propiciando a sua transição para um corpo que se estende e caminha para sua máxima redução.

No último capítulo, intitulado **Corpos insubmissos**, destacamos a transição do corpo estendido para corpos-sem-tronco que gerenciam outras estruturas: compósitas, disformes, fractais, isto é, corpos insubmissos que dão primazia ao rosto (as cabeças, os olhares, os lábios, a sintaxe desarticulada) e representam a dilatação da unidade. A partir desta análise, buscamos uma compreensão de como os gêneros intertextuais se articulam e se relacionam nessas colagens, assim, contribuindo para a associação de conteúdos icônicos e verbais de diferentes contextos que foram desconstruídos, incorporados e reelaborados pela produção artística de Martins. Para isso, utilizamos os textos de Antoine Compagnon, Affonso Romano de Sant’ana, Diana de Barros, José Fiorin, Linda Houtcheon, que subsidiam esta discussão.

## CAPÍTULO I- MAX MARTINS E A PRODUÇÃO DE COLAGENS

### 1.1 COLAGEM: ORIGEM E REPERCUSSÕES

“O momento em que uma coisa se transforma em outra é o momento mais bonito.”

Vik Muniz<sup>6</sup>

Antes de iniciar um percurso a respeito da origem da colagem<sup>7</sup>, é primordial ressaltarmos sua importância artística, enquanto categoria fundamental a esta pesquisa, já que estamos tratando de um estudo referente às colagens de Martins.

A epígrafe utilizada neste capítulo faz parte do filme *Lixo Extraordinário*, do artista plástico Vik Muniz, que mostra a trajetória do lixo no Jardim Gramacho no Rio de Janeiro, maior aterro sanitário da América Latina. Com a intervenção de Muniz, o lixo passa por um processo de montagens, associações e transforma-se em colagens exibidas em leilões internacionais. É um projeto artístico que refuncionaliza o corpo das pessoas – que vivem desse lixo – e dos resíduos do próprio aterro em uma criação artística.

O início do século XX foi marcado pelos movimentos das vanguardas que se multiplicavam por toda a Europa. Mesmo antes de ser reconhecida e divulgada, a colagem já prenunciava sua existência no mundo. Sua inclusão no campo artístico esteve atrelada ao Cubismo, que possibilitou a liberdade criadora do artista diante do espaço, isto é, o ato de criar foi possível combinando elementos da realidade, do imaginário, do contexto social e histórico, de modo que propiciou a criação de obras de arte por meio de elementos díspares.

É importante ressaltar que o Cubismo teve uma importante participação nessa arte; foi o precursor entre os movimentos artísticos a fazer uso da colagem. Os artistas desse movimento colavam pedaços de jornais em suas obras de arte e isso fez com que outros artistas também buscassem novas formas de usá-la. Posteriormente ao cubismo, dois movimentos foram relevantes para o desenvolvimento da colagem, o Surrealismo e o Dadaísmo, os quais trouxeram novas possibilidades para o campo artístico, despertando todas as manifestações do inconsciente e subconsciente, respectivamente, a fim de possibilitar uma abertura para o acaso, as alucinações, o sonho, transformando-os em objetos artísticos.

<sup>6</sup> O filme *Lixo Extraordinário* pode ser consultado no site: <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_4Xkm19dJLM](https://www.youtube.com/watch?v=_4Xkm19dJLM)>. Acesso em: 15 mar de 15.

<sup>7</sup> Em *Collage: a colagem surrealista* Aline Fonseca (2009) chama a atenção para a importância do conceito de Colagem. Nesse sentido, afirma que tal definição surgiu no decorrer do século XX com Max Ernst. Naquele período diversos artistas foram influenciados por essa arte, assim como movimentos artísticos, como, por exemplo, o Surrealismo. Trata-se de uma forma de representação que articula “processos de criação”, mas não apenas por isso devemos ressaltar o seu valor, e sim por se tratar de uma composição utilizada por diferentes artistas na contemporaneidade. É justamente nas obras desses artistas que podemos observar a presença da colagem.

Na contemporaneidade, o efeito provocado pela colagem é amplo, na medida em que proporciona a mistura de elementos dispersos, favorecendo a criatividade daqueles que se utilizavam dessa técnica e promovendo um olhar diferenciado às obras de arte. Na visão de Dorothea Passetti (2009, p. 18),

a colagem é conhecida como um procedimento artístico que consiste em unir pedaços de papel liso, estampado, pintado ou impresso (jornais, embalagens), cartão, tecido ou pequenos objetos sobre um suporte geralmente plano. Começou a ser praticada por diversos grupos de artistas plásticos a partir dos primeiros anos do século XX, mas técnicas análogas foram usadas por músicos e poetas.

Esses fragmentos de embalagem, cartões e tecidos, em tamanhos diferentes, formatos e cores reconstróem possibilidades para o campo semântico, recriando expressões e construindo outros significados à arte. Com o desenvolvimento das técnicas de colagem, os artistas passaram a reconstruir os contextos, atribuindo-lhes características resultantes das combinações de estruturas que antes não eram possíveis (Idem, p. 20).

A colagem promove a criação de várias artes. Cabe salientar que a dispersão extraída pela colagem promove a fragmentação, surgida através da “refuncionalização da realidade”, da essência do novo, do (re)encontro de imagens desconexas em mesma atmosfera. Ao artista coube essa “liberdade”, qual seja: a de inaugurar novos sentidos plásticos a sua arte. É nessa conjuntura que o Surrealismo se firmou como estimulador do fazer artístico.

A partir do século XX, o pintor Pablo Picasso (1881-1973) e George Braque (1882-1963) empregaram em suas obras de arte a colagem, com isso essa técnica passou a ser devidamente reconhecida. Esses artistas passaram a combinar elementos em suas pinturas, usavam materiais, como tampas de garrafas, objetos diversos, materiais industrializados, descartados, que tinham a função de participar do universo artístico, para a colagem isso era fundamental, pois tudo isso garantia a multiplicidade no ato criativo. A partir disso, ampliaram-se novos horizontes. Nesse momento, Picasso apresentou uma de suas obras, *Copo e Garrafa de Suze* (1912) e Braque também apresentou *Fruteira e Copo* (1912), primeiras manifestações artísticas da colagem em relação à arte moderna (Idem, p. 21).

É nesse sentido que as colagens cubistas começaram a surgir entre 1911 e 1912 com Georges Braque. A arte dos recortes começa a ganhar destaque em suas pinturas e os elementos desconexos passam a preencher seus quadros. Além destes autores, a arte dos recortes tem figuras importantes como o poeta Guillaume Apollinaire. Com eles, muitas

fronteiras foram ultrapassadas, o diálogo imagem e palavra se intensificou. Presença marcante de Apollinaire, o qual destacamos o comportamento e as obras essenciais aos jovens aspirantes à poesia da época, que prezava a “alta exigência” do Modernismo, a qualquer preço e, mais, enfrentava os embates da época, isto é, o gosto estabelecido resumia-se ao ponto central da poética em meados de 1918.

Ao longo dos anos, várias definições foram traçadas a respeito da colagem, por esse motivo, não podemos desconsiderar técnicas/definições antigas ou atuais, devemos visualizá-las evolutivamente e não como um conceito definido. Trata-se de um processo de refuncionalização de elementos.

A colagem é, antes de tudo, um processo em que o artista, por meio da experiência com outros poetas, músicos, pintores, busca recursos das múltiplas linguagens, a fim de propor uma prática artística proveniente de retalhos. Nesse sentido, o poeta amplia a concepção de poesia, construindo sua arte literária ao estabelecer paralelos entre vida e arte, entre linguagem verbal e não verbal, entre concreto e abstrato, com o objetivo de obter diversos procedimentos visuais sob a ótica da colagem.

Como um dos célebres representantes das Artes plásticas, Max Ernst (1891-1976), artista alemão, filósofo, psicólogo que estudou a arte produzida por doentes mentais. Após a guerra, participou do movimento dadaísta, tornando-se, posteriormente, um dos expoentes do Surrealismo, tal atribuição decorreu da reinvenção das técnicas de raspagem, fricção e colagem, em Paris no ano de 1922. Além disso, promoveu a adaptação da colagem a esse movimento, ampliando-a com a articulação impensada de dados, abrindo caminhos para o aspecto irracional, traço tipicamente seguido pelo movimento surrealista, que se deteve em valorizar as associações imprevistas e, conseqüentemente, a “atmosfera irreal”. Suas obras estão presentes em diferentes museus espalhados pelo mundo e são detentoras de uma riqueza e de um processo criativo incríveis, como por exemplo: *“Uma Semana de Bondade”* e *“Romance-colagem melancólico e surreal”*.

Ernst é o precursor das técnicas plásticas surrealistas e apresenta suas relações entre pintura e literatura, caracterizando-as através da colagem enquanto “recurso poético” e produção de imagens. Ressalta a habilidade de proporcionar “uma nova realidade” em que imagens, rabiscos, cores, jornais, transformam-se em obras inéditas, diferenciando-as de seu primeiro significado. Esses objetos isolados de seu contexto original, recortados, colados, em superfície estranha e em constante combinação “perdem sua identidade”, isto é, constata-se que a colagem de Ernst explora realidades diferentes. Nesse sentido, seus trabalhos estão pautados em poemas, romances, narrativas poéticas, quase sempre acompanhadas por

imagens, aspectos icônicos e verbais, linguagens que ele insere em suas criações artísticas. Em síntese, o artista fez uso da escrita semiautomática, jogos de palavras, temas oníricos, associações verbais, esses elementos conferem singularidade ao seu trabalho.

A finalidade dos artistas baseava-se em procedimentos semelhantes aos utilizados pelos poetas na tentativa de desvelar o campo imagético interior ou até inconsciente. Louis Aragon foi o pioneiro na descoberta de traços característicos do surrealismo presentes nas colagens da época, elaborando em 1925, a partir da obra de Ernst: “*Max Ernst peintres des ilusiones*” uma teoria da colagem. Logo, a colagem, princípio fundamental, seria um recurso poético, uma nova forma de arte que surpreenderia o público.

Martins também é um artista que transforma poesias em colagens. Assim como os grandes representantes dessa técnica, o poeta dela se apropria e concede possibilidades criativas as suas colagens. Além da fragmentação, do recorte, da montagem, da indisposição, dos espaços, das cores misturadas, da sintaxe desequilibrada o poeta refuncionaliza o espaço do corpo, como veremos adiante.

## 1.2 Cubismo e Surrealismo

As vanguardas europeias do início do século XX são manifestações artísticas que propiciaram a disseminação de uma nova arte no ocidente ao se oporem às tendências vigentes e consentiram inúmeras contribuições para o campo artístico,

mais do que uma simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte no mundo ocidental, desde o início deste século. Toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos (o negrismo dos cubistas, os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio, enfim (TELES, 1983, p. 82).

O cubismo via no processo de destruição de uma ordem a oportunidade de criar novos aspectos, gerar outros formatos artísticos. É uma tendência que privilegiava uma nova arquitetura estética e social. É sob esse olhar que o Cubismo e seus ideais relacionados ao “espírito nove” pregavam o discurso da construção da magia, da beleza interna (concentrada na composição de símbolos) que figuravam com aspectos tipicamente ligados aos elementos culturais inerentes à humanidade. É nessa recomposição artística que temos a grande contribuição cubista, enquanto vanguarda. Nessa perspectiva, as palavras de ordem consistiam em disseminar ideias de “destruição” e “construção”, tornando-se, portanto, composições ou

faces de uma mesma natureza. Desse modo, os aspectos cubistas “ordenados” e “caóticos” de uma representação figuravam juntos (Idem, p. 84).

Assim, “poetas e pintores partilhavam um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilando as técnicas pictóricas, os pintores se apoiando nas ideias filosóficas e políticas. [...] o termo cubista, aplicado à pintura, passou a [...] designar [...] poesia [...]”. (Idem p. 114). Surgia, assim, um tipo de poética que se baseava em mostrar uma realidade decomposta, fracionada, em que aspectos como os planos superpostos eram constantes. Aliás, não podemos deixar de enfatizar que essa aplicabilidade ou tendência descrita no plano artístico tem origens históricas, pois foi fortemente influenciada pela junção de pintura à poesia praticada por Apollinaire. De modo que vários foram os artistas que se baseavam nas obras dele, o viam como fonte de inspiração para compor as suas obras, principalmente, no aspecto que primava pela alteração do real em formas geometrizadas.

A pintura cubista se desenvolveu e utilizou a técnica da decomposição da realidade, diversas estruturas a restituíam em formas geométricas. Era um processo intenso e criativo feito de desmontes de objetos. Assim:

no desejo de transmitir a estrutura total do objeto, os cubistas começaram a decompor as formas em diferentes planos geométricos e ângulos retos, que se interceptam e sucedem. Tentavam sugerir a representação do objeto sob todos os seus aspectos, de face e perfil, em suma, na sua totalidade (Idem, 1983, p. 115).

É justamente essa aparência, que sucede do objeto, a pretensão dos cubistas em expressar uma visão de todos os ângulos que o compõem, como se um observador contemplasse todas as suas faces montadas pela técnica da representação dessa realidade. Nesse enfoque, também é essencial destacar que a linguagem apresentou um papel primordial, pois foi sobre ela que recaíram algumas tarefas, a saber, o impulso das “forças destruidoras” as quais influenciaram a poesia brasileira.

“É do Dadaísmo e do ideal do espírito novo que vai surgir, em 1924, o movimento surrealista que tanto influenciou no alargamento dos horizontes poéticos na atualidade. [...], todos esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época.” (Idem, p. 116). Isto significa dizer que a diferença preponderante nesta questão residia no fato que Futurismo e Dadaísmo defendiam outros ideais, isto é, valorizavam a “destruição do passado” e negavam com veemência os valores estéticos então vigentes.

Do surrealismo, convém salientar que se trata de um movimento motivado pelo “espírito novo”, com um ideal de construção e reconstrução, oriundo dos destroços da grande guerra, que já profetizava sua presença em obras cubistas, a saber, as de Apollinaire.

É nessa perspectiva que a poesia passou a ser explorada em todos os sentidos e capacidades, rompendo os limites impostos pela razão, sendo explorada em habilidades poéticas, na pintura ou na existência cotidiana. O primordial na mentalidade mágica do projeto surrealista consistiu em reunificar e admitir um paralelo entre poesia, magia, loucura, etc, já que a arte primitiva no que tange às realizações plásticas e literárias assegurava que a magia promovia ao artista estar em contato direto e total com o universo.

No Manifesto Surrealista, Breton declarou a existência de uma história do Surrealismo, acrescentando existir uma “presença” e “consciência” essenciais, que o registravam como “prática de existência”. O surrealismo também fez diferentes usos da colagem, colaborando com um universo de expectativas amplo para a composição dessa arte. Os surrealistas acreditavam que o uso da imagem supostamente real poderia adquirir outros aspectos, com itens plásticos, transformando-se em arte surrealista. Ernst, por exemplo, realizou suas primeiras experimentações e obteve seus resultados em seus quadros: “*Oedipus Rex*, (1921), “*A revolução à noite* (1923)”, “*Os homens não saberão de nada*, (1923)”, as quais são realizações obtidas através das colagens e que foram reconhecidas no universo surrealista.

É tamanha a relevância dos estudos psicanalíticos freudianos, assim como certezas políticas que propiciaram o nascimento de uma arte crítica da cultura europeia. É sob esse viés que surgiram os movimentos estéticos diante de um universo sonhador. Parte dessa influência esteve debruçada sobre o surrealismo, que demonstrava seus indícios diante da imaginação livre e distante do espírito crítico. Os surrealistas fugiam de um universo real e, ao adentrarem na irrealidade, eram geridos por uma intensa emoção.

Assim como no Cubismo, a linguagem se apresenta como um interessante artefato surrealista. Ela é um instrumento comunicativo indispensável, que a tornou compreensível em maior ou menor proporção e garantia a concreção dessa faculdade. Entende-se, com isso, que o espaço destinado à construção de uma natureza surrealista proveniente de uma escrita mecânica incide especialmente na confecção de um universo de imagens fascinantes.

O Surrealismo se fundamenta na crença de uma realidade prevista por algumas formas de associação, no “jogo desinteressado” aplicado ao pensamento, além de destituir tantas outras estruturas nesse contexto. De modo que “os meios surrealistas exigiram, além disso, de se ampliarem. Tudo vale a pena para obter-se de certas associações a subitaneidade desejável.

Os papéis colados de Picasso e de Braque têm o mesmo valor que um lugar comum no desenvolvimento literário” (BRETON, *apud* TELES, 1983, p. 117). Os surrealistas pregavam a destruição da sociedade e a criação de uma outra organizada em diferentes pilares, pois almejavam atingir o inconsciente e subconsciente.

Surgido na França, o Surrealismo nasce das influências da grande Guerra e da consciência europeia, propondo debates que se direcionam a novas perspectivas que pretendem

mesclar o desejo ao discurso do homem, e o eros à sua vida – e não apenas dizer (descrever) o desejo ou o eros; pretende abolir a noção de incongruências ou de obscenidade, deixar falar a subconsciência e estimular as diferenças patológicas da linguagem; pretende subverter a busca da verossimilhança na arte por uma formidável aposta no imaginário, apresentando o poder central do espírito humano, de onde procede toda uma vida-em-poesia. Uma vida em que o inverossímil, o extraordinário, o incôngruo surgissem em profusão (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 02).

No Ocidente, a histórica descentralização do homem abriu caminhos para um anti-humanismo. O Surrealismo discute a violência humana em diferentes perspectivas e, por isso, tornou-se conhecido como “máquina de negação”. Desta feita, propaga um discurso em que negar as “ordens”, os códigos (linguísticos, estilísticos) em voga são interessantes. Esta negação se estende e envolve outros elementos.

Ao negar o significado do espaço do corpo humano, o Surrealismo põe em foco todos os sentidos possíveis, uma visão que se concretiza no pensamento de George Bataille e André Masson, que apresentam suas concepções ao pensar o erotismo – “empreendimento dionisíaco” que transforma o espaço corpóreo, em uma superfície de dispersão e dilaceramento (Idem, 1992, p. 05).

Assim como os demais movimentos de mesmo período, o Surrealismo foi se consolidando, de tal forma que lança seu olhar sobre as formas de manifestação de épocas remotas. O surrealismo também recorreu a alguns aspectos poéticos e picturais do simbolismo e neste buscou algumas inspirações.

Com base nessa discussão, o automatismo é uma atividade que se desenvolveu de 1919 a 1923, por André Breton, que o definiu como “modo de produção de texto escrito, mas também de fala (no sono hipnótico), ou ainda de grafismo. Escrever, falar, desenhar, de modo tal que se dissipe o controle da razão e do gosto” (Idem, p. 55). O automatismo de Breton se consolidou como prática coletiva, ao ser utilizado por diferentes pintores. Além disso, teve vários adeptos como, por exemplo, Ernst, que o associou ao decalque (*frottage*). É fato que alguns surrealistas dos anos 20 fizeram uso da escrita automática à luz de Breton. Para o

surrealismo, o automatismo psíquico objetiva exprimir, a partir de formas verbais ou escritas, o real funcionamento do pensamento, como exposto no primeiro Manifesto Surrealista.

O surrealismo tece uma importante reflexão a respeito da imagem, assim como pontua simultaneamente discussões relacionadas à escrita e ao desenho automáticos. Escrita e imagem estão relacionados ao conjunto de figuras do discurso. Figuras essas que são produzidas pela escrita automática.

Breton recorre às palavras de Pierre Reverdy, a fim de alcançar uma definição para o universo da imagem. Ao interpretá-lo, Breton destaca que o nascimento da imagem surge da aproximação de realidades díspares. Essa justaposição acentua a expressividade da potência emotiva da imagem e sua realidade poética (Idem, p. 56).

As discussões em torno da teoria da imagem favorecem uma reflexão surrealista sobre a colagem, que está relacionada ao uso da imagem. A presença de Ernst foi imprescindível para essa discussão, visto que ele trouxe efetivas contribuições para a colagem surrealista. Ernst descreve sua observação ao folhear as páginas de um catálogo ilustrado e o fato de neles encontrar elementos diferentes. Essa descoberta despertou sua atenção para a possibilidade de agrupar imagens contraditórias. A partir disso, pratica a justaposição de elementos desvirtuando cada objeto de seu sentido original para criar outras realidades. Essa “novidade” distancia-se da colagem cubista, especificamente dos “papéis colados”, de Braque e Picasso. Há diferenças entre a colagem cubista e as formas de colagens propostas por Ernst, que utiliza diferentes técnicas para reduzir e transformar os elementos empregados e reproduzir aquilo que já havia representado, ou diante de uma nova superfície alcançar composições diferentes.

Existem diversas formas de colagem. Ao fazer uso dessa técnica, Breton utiliza uma notícia de jornal e desarticula sua integridade ao retirar o nome de uma pessoa e o substituir pelo de Apollinaire. Ao fazer isso criou um efeito de colagem metafórica. Cabe acrescentar que as teorias da imagem e da colagem sofrem influências teóricas do imaginário surrealista.

Nessa linha reflexiva, Chénieux-Gendron acrescenta que o surrealismo cria para si uma história de arte e poesia, direcionando seu olhar às produções do passado. Isso ocorre em virtude de destinar sua atenção ao esoterismo, às fontes mágicas do pensamento, ao comportamento humano e tudo aquilo que foi absorvido com a arte fora da Europa.

O surrealismo dá ênfase à concepção filosófica do sujeito ao privilegiar o imaginário como núcleo das faculdades humanas. A imaginação é o ponto central e o início para a realização de vários acontecimentos, da distinção do real ao estranho, por exemplo, a imaginação permite distingui-los nas disposições arbitrarias, é nesse plano imaginário que Aragon propõe o encontro de uma laranja e um barbante. Uma aproximação gerenciada a

partir de objetos de natureza estranha, mas possibilitada por intermédio do conhecimento entre os elementos. Diante disso, “o ato de surrealismo (em matéria de conhecimento, de ação ou de invenção) oferece essa qualidade de manifestar sempre a sua ligação original com a imaginação” (Idem, p. 183). Esse “modelo geral” e qualidade provocam uma notável democratização da função poética. Assim, arte e poesia devem escapar aos especialistas ou aos modelos apontados pela crítica.

O objeto surreal (produto do acaso objetivo) perde sua propriedade estética. Consequentemente produz outros efeitos em sua representação, isto é, pode permitir uma visualização errônea em uma visualização rápida. Se influenciado, este objeto pode ser reportado a uma trama de significações incertas, definições que podem modificá-lo quanto à forma, ao uso e aos diversos sentidos da palavra. Breton cita a *colher-calçadeira*, e declara que sua disposição referencia uma sapatilha de ponta arrebitada, uma caracterização similar ao objeto usado por dançarinos da gata borralheira, que admitem sua forma e função pelo fato ou capacidade de se multiplicar (a ação de andar praticada pelo sapato e a utilização da colher referenciam esse dinamismo na ação). Com isso, o objeto surrealista é o cerne de significações múltiplas, subjetivas, uma organização de formas oriundas de movimentos possíveis e o alvo de convergências dessas formas e desses sentidos (Idem, p, 187).

Marcel Duchamp (1887-1968) apresenta no âmbito da arte seu *ready-made*, propondo a utilização de objetos industrializados e os distanciando das concepções históricas da arte, como por exemplo, o estilo e a manufatura, atrelando dessa forma sua produção a ideia. O *ready-made* é uma manifestação radical que pretende romper com as fronteiras da arte, ao apropriar-se de algo que já existe e transformá-lo (elevá-lo) à categoria de obra de arte.

Ao se referir ao primeiro *ready-made*, o próprio Duchamp declara: “tratava-se de substituir o movimento habitual do ‘olhador’ em torno do objeto contemplado pelo movimento da própria roda, num substituto irônico, um antídoto” (Idem, p, 188). Com isso, Duchamp foi intitulado o “desmancha rodas”, e mais: sua obra se edifica em bases vanguardistas que negam a arte, e simultaneamente rompem com a tradição em voga.

Por volta dos anos 20 e 30 os objetos surrealistas se desenvolvem e alcançam reflexões. Período em que Alberto Giacometti (1930) enfatiza a questão dos objetos de função simbólica, os quais eram vistos como “perturbadores” em virtude de suas características referenciam aspectos eróticos. A respeito desse objeto, Breton e Giacometti entendem que encontrá-los ou fabricá-los significa adentrar a atmosfera surrealista. Como exemplo, Breton cria o poema-objeto, que pretende unir elementos poéticos e plásticos e investigá-los a respeito do seu poder de exaltação recíproca, assim

o surrealismo é, de qualquer modo, o lugar privilegiado de um encontro entre dois sistemas de signos a que dá importância maior do que os outros: o signo linguístico e o signo plástico. [...]. De maneira bastante geral, enquanto uma “crise das imagens”, balança a pintura, o sonho de uma língua ideogramática, visual encarnada “fermenta a poesia” (Idem, p.191).

Outro ponto muito importante no surrealismo foi o cinema, que também representava o lugar do “encontro-mudo-alternativo” proposto por imagens e intertítulos. Um dos representantes dessa arte foi Man Ray. Assim,

se se pode com Man Ray jogar com a película, em estado segundo, deve-se poder criar um cinema “automático”. Saudoso do uso da pintura, Man Ray pouco usou desse recurso (*retour à La raison, 1923; Emak Bakia, 1926*). Por sua parte os dadaístas alemães, com Hans Richter, e franceses, com George Hugnet, tentaram realizar um cinema de montagem (Idem, p. 192).

As obras surrealistas no cinema foram reproduzidas para serem exibidas por um período curto. Para Ray, esse tipo de reprodução era algo que inibia não só a amplitude do cinema, mas também prejudicava a qualidade dos filmes exibidos.

No período entre as duas guerras, o surgimento do cinema falado trouxe uma série de transtornos à técnica, uma questão causada pelas condições econômicas de produção no período. Para os surrealistas, a estética (pensada a partir das influências ou efeitos realistas) tornou-se notável. Além disso, o efeito causado pela fantasia (“reacionária”) pode subverter a utilização da técnica de colagem e seus efeitos espaciais.

A colagem literária, para Aragon, se constitui a partir de um jogo metafórico em que o imaginário e o signo do real transformam a colagem em diversos instrumentos:

a colagem surrealista se institui à semelhança de um jogo semântico, de natureza metafórica. Aragon discursou a respeito da colagem e: Ernst já inventara a “colagem”, justapondo os elementos iconográficos anteriormente existentes num desvio de sentido “análogo ao da imagem poética”, Man Ray já pesquisara que impressões deixavam os objetos mais cotidianos numa superfície fotográfica sensível (“raio gramas”). André Masson e Miró levaram bem longe o automatismo gráfico, já nos anos 1923-1924 (Idem, p. 199).

Breton propõe o *modelo puramente interior*, voltado para uma pintura surrealista. Diferentes técnicas fazem uso desse modelo (também coletivo) como, por exemplo, algumas sessões de escrita automática. Entre as técnicas inventadas, aquelas que pretendem elevar o automatismo gráfico são secundadas em virtude de uma busca alucinatória, entendida como

*significante gráfico*. Às vezes, o próprio significado é recaptado como um acaso objetivo. Isso permitiria ao pintor o seu autorreconhecimento. É neste modelo que consistia a pesquisa poética de Breton e Aragon. Modelo que também é recorrente na descoberta do decalque (*frotage*) por Ernst (Idem, p. 200).

Posteriormente, Ernst se vale dessas técnicas para decifrar uma mensagem produzida pelo acaso. Ao fazer isso, demonstra toda sua contrariedade ao estilo utilizado pelos expressionistas abstratos, automatistas, entre outros, que se difundiram após a Segunda Guerra Mundial, assim “distingua dois métodos para inventar uma colagem: o método do rimbaudiano (“uma vontade tensa – por amor à clarividência – para a confusão sistemática ou o desregramento dos sentidos”) e o método aleatório (Idem, 1992, p. 201). A excessiva concentração voluntária produz seus efeitos, pois são perceptíveis os aspectos fantasísticos resultantes de uma extraordinária liberdade do espírito abandonado aos “azares da escolha”. O efeito alucinatório é garantido pelo desprendimento sistemático. Ernst também enfatiza a intensificação súbita das faculdades visionárias, algo que se estabelece por intermédio de ajuntamentos absurdos.

Após esta exposição surrealista, acrescentamos que a poesia maxiana também reflete aspectos do cubismo e do surrealismo, pois o poeta demonstra toda sua liberdade criativa ao compor sua poética que adquire uma interessante disposição no espaço da página, sugerindo uma obra inacabada. Em relação às colagens, notamos os traços do cubismo, ao fazer da “construção” e “desconstrução” um elemento capaz de descompor a ordem dos diferentes objetos, trechos de jornais, fotografias, gravuras e, diante disso, Martins acrescenta suas interferências para produzir reelaborações a partir da mistura de elementos ricos, híbridos para compor suas ilustrações. Quanto aos aspectos surrealistas destacamos a ênfase ao corpo representado por dissoluções, montagens, compondo uma estrutura mutilada, atrelada a mecanismos que inspiram o imaginário do corpo. Essas interessantes colagens fazem parte de diversos diários escritos pelo poeta – são escritas de si, como veremos a seguir.

### **1.3 Diários íntimos: escritas de si**

A escrita de si é histórica. Seus vestígios foram deixados ao longo dos séculos por personagens que hoje existem por terem sido registrados. Esse tipo de escrita passou por um longo processo até se consolidar e adquirir relevância diante de algumas discussões. Suscita, pela leitura, um conhecimento sobre o passado estimulado por uma reflexão. No diário, o comportamento humano é posto em evidência, tornando o indivíduo intérprete de histórias,

acontecimentos, idealizações. A experiência íntima, oriunda de fragmentos e lastros tem sido de grande expressividade para que seja capturada a essência do eu.

Como exemplo desse tipo de relato íntimo, há a autobiografia de Jean Pierre Revière que só foi registrada devido à ocorrência de um crime. Na época, Revière assassinou brutalmente sua mãe Victorie e seus irmãos. Após esse crime, ele desapareceu, suscitando especulações. Diante de depoimentos de pessoas próximas àquela família, ele foi declarado o principal suspeito, por isso teve sua prisão decretada. Diante desse fato, foi publicada sua autobiografia, em 1835.

Nessa época, poucos eram os relatos autobiográficos registrados. A questão principal partia da alfabetização atrelada ao pouco conhecimento cultural, fatores que camuflam e gerenciam outros desdobramentos: um deles, a dificuldade de circulação do texto impresso. Uma circulação que era exclusiva das classes dominantes. Os relatos autobiográficos não se restringem a “transmitir memórias”, uma ideologia por vezes difundida. Pelo contrário, esses relatos se transformaram em um espaço de reprodução e transformação de uma identidade coletiva. Essa identidade diferenciava as classes dominantes das classes inferiorizadas, reduzindo a significância desta última.

No século XIX, durante o antigo regime, o fascinante *Catálogo de L’Histoire de France* (Catálogo da História da França) reuniu uma seção de biografias que contém textos de grande referência, escritos (e impressos) a respeito de diversos indivíduos. Cada folha preserva ou arquiva os sussurros daquela sociedade. O tempo passou, mas aqueles atos escritos são na atualidade os testemunhos, as recordações de uma tradição, correspondências publicadas relacionadas às pessoas célebres, como governantes, por exemplo, memórias de guerras, de pessoas que obtiveram êxito em alguma área de suas vidas ou no campo artístico. Nesse universo de relatos e textos-registros relacionados a essas pessoas de prestígio, existe ainda uma significativa massa de textos impressos, no entanto, com poucos exemplares, de pessoas com uma projeção mais local, mas que mostram a influência das classes dominantes nesse processo (Idem, p. 152).

Com isso, biografias, discursos jurídicos, algumas vezes autobiografias foram os suportes textuais escolhidos por médicos, religiosos, artistas, personalidades para transformar seus escritos em um espaço de memória. Estes personagens foram classificados em uma escala que os definiu como “bem sucedidos” e detentores de prestígio social. Essas pessoas tiveram a oportunidade de organizar suas vidas e imprimi-las em um espaço de transmissão de valores. Nem todos os indivíduos dessa categoria tiveram essa chance de se autorregistrar. Mas, mesmo assim, esses personagens são os únicos indivíduos que podem transformar suas

vidas em narrativas. Todavia, camponeses, operários, artesãos, consideradas pessoas de pouca importância não tinham a oportunidade de agir como aqueles pouco privilegiados (Idem, p. 153).

Com a ascensão da escrita, camponeses e operários tiveram acesso ao relato de vida e a partir de suas próprias observações o escreviam. Ao concretizar essa atividade e tentar publicá-lo significaria para essas classes o princípio de ascensão social e cultural diante das classes dominantes, mesmo que isso se desenvolvesse em um universo de luta de militantes, essa ação promoveria uma consciência de classe. Isso constitui um jogo complexo de contradições que se subsidiaram nas relações de poder e na questão da comunicação do texto impresso.

A conquista da classe operária no século XIX não significou uma expressiva resposta diante de seus relatos escritos, já que não se objetivava a reprodução de uma memória, mas uma consciência de classe, subsidiada no tempo presente. Nesse período, o texto rememorativo escrito, que enfocava questões da vida individual, não era visto como uma necessidade, isso ganhava mais ênfase, pois o relato de vida poderia assumir uma caracterização desmobilizadora (ser retrospectivo) e evidenciar momentos ultrapassados. Esses relatos (testemunhos individuais) não fomentaram a aproximação entre as classes. O testemunho não alcançou um valor esperado.

A autobiografia “popular” não obteve notoriedade, ela praticamente inexistiu. Fatores como a falta de público e suportes para sua difusão foram escassos ou privilégio de poucos, conforme Lejeune (p. 156):

O único gênero que surge e se desenvolve na segunda metade do século 19 é a autobiografia dos militantes que viveram em 1848 ou 1871 e que escreveram tanto para outros militantes quanto para o grande público. Só a prática da ação e o engajamento político e sindical poderiam dotar a vida operária de uma identidade, isto é, uma estrutura e um valor que a fizesse ter acesso ao modo de difusão da biografia impressa.

Com base nisso, o relato de vida se efetiva como uma escrita de elaboração da consciência de classe e surge para imprimir valores de caráter revolucionário. Para as classes dominantes, a importância desses relatos é a projeção que eles concedem a autores de grandes períodos históricos. Esses relatos se transformaram em memórias ou testemunhos.

A escrita de um diário é uma prática que pode ser corriqueira ou não. É uma atividade passageira ou destinada a preservar uma determinada etapa da vida. É um processo que tem um início e nem sempre obedece a uma sequência lógica dos fatos.

Geralmente, os diaristas costumam anotar as datas antes de iniciarem sua escrita. Sem esse tipo de registro (a data), o diário se transforma em uma simples caderneta. A data é um ponto central, pois registra a passagem do tempo. Um diário modificado ou não pode adquirir valor literário com o tempo, no entanto, terá perdido sua “autenticidade” do momento produzido,

O diário é um *vestígio*: quase sempre uma escrita manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante. É um vestígio com um suporte próprio: cadernos recebidos de presente ou escolhidos, folhas soltas furtadas ao uso escolar. Às vezes, o vestígio escrito vem acompanhado de outros vestígios, flores, objetos, sinais diversos arrancados de à vida quotidiana e transformados em relíquias, ou desenhos e grafismos (Idem, p. 301).

Lejeune propõe uma reflexão a respeito do suporte em que está o diário, ao comentar que ao ser reproduzido, por exemplo, para o formato de um livro, o diário não conserva o “mesmo texto”, pois existe apenas em um único exemplar.

Lejeune entende que o diário comporta uma série de vestígios. Esses resquícios fixam um determinado contexto ao se reportarem ao seu momento de origem. A própria noção de diário variou historicamente. Inicialmente, eles foram objetos coletivos ou públicos, tendo, posteriormente, perpassado por outras esferas, privadas e individuais, por exemplo, até atingirem o status de uma escrita da intimidade. Sob esse viés, a escrita no diário tornou-se um recurso para construir as memórias do sujeito autor. O diário arquiva inúmeros conteúdos e formas: da narrativa ao lirismo, entre outras coisas, assim, o diarista expõe sua linguagem, seu estilo. Algumas características mudam de um diarista para outro, contudo, existem alguns aspectos recorrentes, como por exemplo, a fragmentação e a repetição.

Ainda, referenciando os aspectos históricos do diário, acrescentamos que, “desde o século 18, o diário se pôs a serviço da pessoa. Prova disso são as meditações de Eugène Dabit sobre as múltiplas funções de suas cadernetas” (Idem, p. 302). Assim, a possibilidade de ter um diário significou para o indivíduo, uma oportunidade de “viver”, ou de escrever com o intuito de acompanhar uma fase da vida.

O diário (materializado no papel) apresenta sua utilidade; qual seja: guardar a memória. A escrita neles é destinada para si, isto é, o eu se transforma em seu próprio destinatário para um devir. Isso significa que, no futuro poderão ser reencontrados os elementos do passado: tudo aquilo que foi anotado pode ser associado à memória. A fidelidade daquilo que foi grafado só é captado em sua completude por parte de quem o escreveu, por isso aos leitores desse tipo de escrita ficam os rastros. Nesse enfoque, o diário

pode ser interpretado como “uma versão moderna das artes da memória, cultivadas na Antiguidade. O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação”(Idem).

O diário – memória viva – transforma o seu conteúdo em informações apreciáveis, pois, em meio a tantos elementos grafados e preservados, eles adquiriram um valor não apenas simbólico ao serem reportados no papel, que é “um amigo. Tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda liberdade” (Idem, p. 303).

A escrita de si se revela no diário (espaço de refúgio ou de fuga) na qual o sujeito pode manifestar suas emoções, anseios, distante de quaisquer julgamentos, posteriormente, volta ao seu mundo habitual. O papel: caderno, agenda, às vezes é preenchido com seus anseios e não só: desenhos, cores, entre outras coisas, que sua imaginação lhe permite usar. Assim, o papel acolhe uma criação artística. Nesta ação, a imagem do passado é desenvolvida por ações ou momentos vividos, pois o diário é uma ferramenta autorreflexiva. Incorrer por suas páginas é viajar pela escrita (ou imagem) e explorá-las, é buscar o conhecimento de si e interpretá-lo não apenas com curiosidade, mas adentrar ao espaço da memória.

A escrita se eterniza no diário. Mantê-lo é um ato que está relacionado ao gosto pela escrita. O eu que escreve se transforma em palavras e frases “em um caderno no qual nos contamos – ou folhas que mandamos encadernar – é uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá (Idem, p. 306). O prazer e a autonomia que essa escrita condiciona autorizam o eu que escreve a usar a língua com total liberdade, deixando-o distante da “ideia” de que não pode cometer “erros”.

Nessa linha reflexiva, diários íntimos são geralmente produzidos e preservados como um “repositório de lembranças”, que conservam mistérios, materializados em papel e tinta, eles acabam perpetuando, no branco do papel, a passagem do tempo, ideias, saberes, valores, acontecimentos, em páginas antigas ou manchadas, se reportam ao tempo.

O diário contempla imagens de tempos remotos, fotografias antigas, revistas empoeiradas, trechos de conversas com amigos, revistas em quadrinhos, tudo isso e a vontade de criar algo novo, uma arte de recortes, de recordações que (re) criam histórias e (re) significam imagens em diferentes épocas, representações antigas recolocadas. Os diários constroem um cenário diferenciado, ilustram palavras e personagens, imitando o que já existe, com aspectos “manchados pelo tempo”, mas que não perderam o encanto, pois as imagens, as palavras, apesar de antigas, permanecem com seu “charme envelhecido”. A inserção de imagens, pequenas ou ampliadas resgata a ideia do antigo.

Após essas considerações, destacamos o distanciamento em relação à produção diarística de Lejeune e Martins. Os diários de Martins reúnem colagens, poesias, desenhos, fotografias, letras de música, cartas, conforme veremos. Desta feita, o poeta esteticiza em seus diários, por isso, vai além da produção de Lejeune.

Diários íntimos, enquanto narrativas, são fontes históricas, uma reunião de documentos memorialísticos, produzidos a partir da escrita. Martins também utilizou a escrita de si e escreveu diversos diários. Atualmente esses diários fazem parte do acervo do autor, sob a tutela da Universidade Federal do Pará. Trata-se de um material riquíssimo, tanto para o estudo do cenário artístico do qual Martins fez parte, quanto para a investigação das formas do diário íntimo e da colagem, posto que os diários de Martins são multiformes, ao conterem uma gama diferenciada de modalidades discursivas e formas icônicas. As colagens, objetos de análise desta pesquisa, fazem parte desses diários, e podem ser compreendidas ora como parte desse suporte, ora independentes do lugar de origem, a exemplo da exposição: “*Max Martins 80 anos*”, como veremos mais adiante, e que consiste no corpus de nosso estudo.

#### **1.4 A exposição das colagens de Max Martins**

A exposição: “*Max Martins 80 anos*”, que teve curadoria de Jorge Eiró e Vasco Cavalcante, amigos do poeta de longas datas, foi feita com a finalidade de pôr à mostra parte dos diários de Martins. Diários que, como ressaltamos anteriormente, são multiformes, posto que reúnem trechos de conversas, cartas, desenhos, fotografias e colagens – obras de arte pintadas a pastel e nanquim.

A proposta de homenagear o poeta surgiu por ele ter sido um personagem extraordinário na vida de Eiró e Cavalcante, além do contato estabelecido durante fases de suas vidas. Martins lia as poesias de Cavalcante e o direcionava ao universo poético. Após a seleção dos diários, estes foram postos em sequência para dar início à curadoria.

A discussão e preferência na seleção das colagens foram feitas considerando o aspecto estético. Selecioná-las foi uma difícil tarefa, pois todas elas possuem um teor visual impressionante.

O escaneamento das colagens foi feito em uma *plota* (um tipo de impressora da marca *EPSON – 7000* que capta e preserva a integridade da cópia). As colagens foram digitalizadas em alta definição (3D) a fim de alcançar maior dimensão. Esse escaneamento durou dois dias. As colagens foram impressas para serem corrigidas as imperfeições captadas, como por exemplo, manchas (ocasionadas pelo tempo). A partir disso, elas foram reimpressas em papel fotográfico. Além do mais, acrescentamos que as colagens passaram por um processo de

transposição (dos diários) para um formato de pôster (moldura). Todas as ações destinadas à curadoria duraram aproximadamente 30 dias.

Com o término da curadoria, Eiró e Cavalcante começaram a pensar no espaço que os pôsteres ocupariam no salão da galeria de arte. O posicionamento das obras era algo fundamental. Os pôsteres foram acoplados a placas que os comportassem, pois após o escaneamento, além de maior dimensão as colagens adquiriram um peso diferente do original. As obras foram penduradas por cabos de aço e colocadas em uma moldura (o suporte escolhido) e houve toda uma preocupação para que estes cabos não cedessem e derrubassem os pôsteres. Cada detalhe foi pensado criteriosamente.

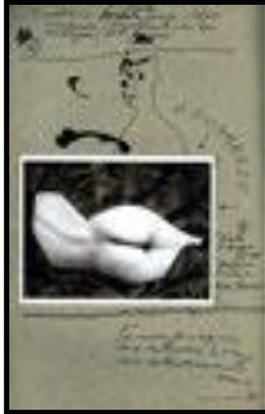
Após uma série de detalhes que envolviam a disposição do novo formato das colagens (fora dos diários) na galeria de arte, abriram-se as portas desse espaço e o salão se expandiu. Iniciou o contato dos visitantes com a obra, começou a exposição. Foi quando o salão ganhou vida mediante o movimento das pessoas, dos olhares e, principalmente, da apreciação de Martins – momento em que criador e criação se encontraram num salão (apesar de “viverem juntos”) em que a atmosfera poética foi distinta de seus momentos habituais.

A nova dimensão das colagens trouxe outros efeitos para o público. Martins não conseguiu pensar (durante a homenagem) suas colagens com tamanha amplitude, a julgar seu formato original. Desse modo, a obra do poeta perdeu a condição de ser parte do diário íntimo e ganhou autonomia, transformando-se em obra pública em exposição.

O salão da galeria de arte, sem as obras, era um espaço “vazio” e aparentemente sem “importância”. Ao ser preenchido com os pôsteres ele se expande ganhando maior expressividade, dimensão visual e de pessoas apreciadoras das obras de arte de Martins, criou-se um cenário de leitura e contemplação de poesias. O salão ganhou vida!

A seguir, organizadas em organograma, reproduzimos as colagens que foram parte desta exposição e, para efeito de análise, foram nomeadas, já que não apresentam título no original:

**Colagem corpo: 01 – 24 / Ano de produção: 1982 – 1998. Diários de Max Martins. A Plástica Entre Parêntesis.** Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>>. Acesso em: 10 set de 2013.



Colagem Corpo 01



Colagem Corpo 02



Colagem Corpo 03



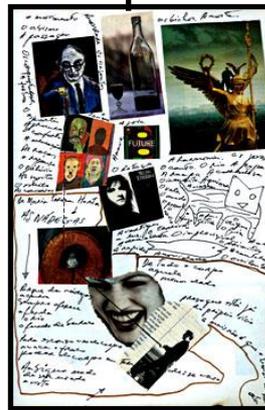
Colagem Corpo 04



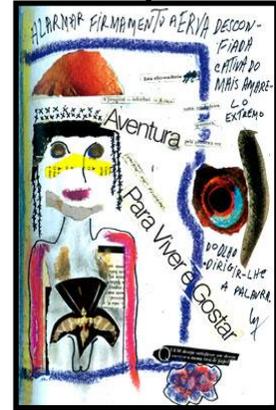
Colagem Corpo 05



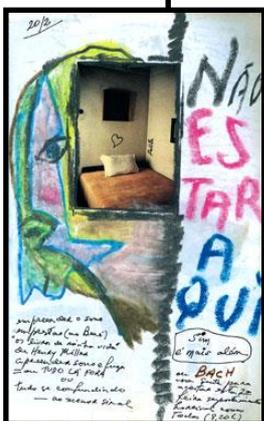
Colagem Corpo 06



Colagem Corpo 07



Colagem Corpo 08



Colagem Corpo 09



Colagem Corpo 10



Colagem Corpo 11



Colagem Corpo 12

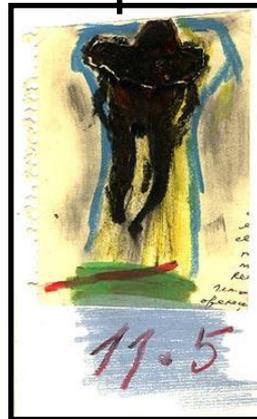
**Colagem corpo: 01 – 24 / Ano de produção: 1982 – 1998.** Diários de Max Martins. *A Plástica Entre Parêntesis*. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>>. Acesso em: 10 Set de 2013.



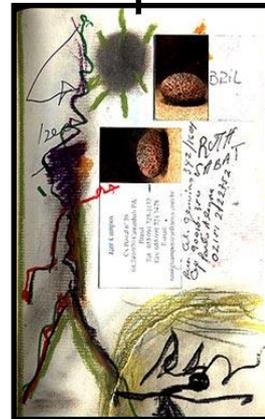
Colagem Corpo 13



Colagem Corpo 14



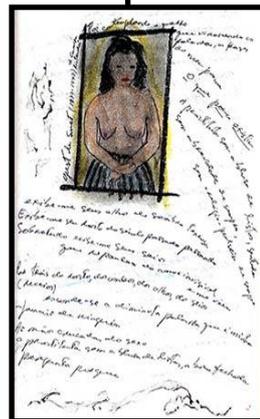
Colagem Corpo 15



Colagem Corpo 16



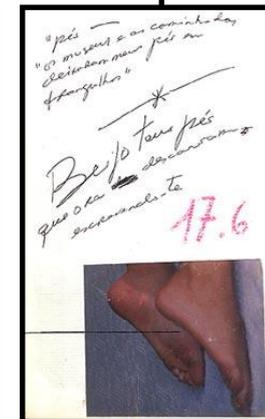
Colagem Corpo 17



Colagem Corpo 18



Colagem Corpo 19



Colagem Corpo 20



Colagem Corpo 21



Colagem Corpo 22



Colagem Corpo 23



Colagem Corpo 24

## 1.5 O Acervo

Como já reiteramos, as colagens apresentadas no organograma fazem parte dos diários produzidos por Martins. Após o falecimento do poeta o Museu da Universidade Federal do Pará (UFPA) incorporou ao seu patrimônio o acervo do poeta em 2011. Trata-se de um acervo original, que reúne mobiliário, objetos pessoais, livros, documentos (diários), colagens, cartas, anotações. Muitos desses elementos estavam desordenadamente indispostos, com páginas soltas, manchadas, tudo isso foi unido, exceto a escrivania, que permanece desmontada em virtude de não ter sido encontrado seu manual.

Todo esse material está sob a guarda do Museu da UFPA e desde então passa por um processo de legalização junto à Coordenadoria de Propriedade Intelectual – CPINT / UNIVERSITEC (numeração 23073-026497/2012-54). Estas informações foram cedidas e devidamente documentadas por esta instituição, que muito colaborou com a presente pesquisa, cedendo *Nota de esclarecimento*, *Parecer nº022/2014CPINT / UNIVERSITEC*, *Catálogo dos Diários de Max Martins* e outras informações relevantes, perante a assinatura de *Termo de Compromisso* referente ao acervo. O Museu ressaltou a questão da inacessibilidade de pesquisa aos diários do poeta, explicando que esses documentos inéditos (diários) não estão disponíveis para acesso, conforme o *Parecer* supracitado<sup>8</sup>.

O processo de legalização do acervo é um dos fatores que inviabiliza a conclusão da catalogação dos diários, que, escritos por Martins, narram diversos momentos cotidianos e de pessoas ligadas ao poeta, envolvidas nessas narrativas. Essas pessoas procuraram o Museu e externaram preocupação em relação a essa questão, solicitando que essas informações pessoais fossem mantidas em sigilo. Como tal, mesmo após essa triagem, ainda caberá ao museu selecionar quais diários poderão ser disponibilizados para pesquisa e extensão, além daquilo que continuará a ser restringido, já que existe constitucionalmente o direito à liberdade<sup>9</sup>. A universidade adquiriu o Acervo, mas não detém o direito de imagem. É

---

<sup>8</sup>Os diários de Martins (por serem obras inéditas) estão indisponíveis para a utilização de ensino, pesquisa e extensão. Isso ocorreu após terem sido feitas algumas alterações no acervo do poeta, conforme o Termo de Cessão de Direitos, especificamente na Cláusula Quarta, inerente à utilização do Acervo, *Processo nº 23073-026497/2012-54*, conferindo-lhe nova redação a Cláusula Quarta e ao Parágrafo Primeiro: *CLÁUSULA QUARTA – DA UTILIZAÇÃO DO ACERVO: “os cedentes autorizam a CESSIONÁRIA a utilizar para fins de ensino, pesquisa e extensão, todo o acervo, exceto os documentos originais que o compõe”*.

<sup>9</sup>De acordo com o exposto, as questões relacionadas à vida privada são regidas por direitos fundamentais, presentes em nossa Constituição Federal de 1988. São os chamados direitos da personalidade, conforme o Artigo 1º, inciso X da República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado democrático de direito e tem como fundamentos, afirmar: “X – são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”. Ao interpretarmos tal decreto, compreendemos a temporária indisponibilidade dos diários inéditos de Martins para pesquisa, pois estas obras citam outras pessoas

importante destacar que nesses diários o poeta costumava citar amigos, poetas, personagens da história da arte, da música, entre outras pessoas, como veremos mais adiante.

Antes do processo de catalogação dos diários foi necessário que a biblioteca do museu fosse reformada e se criasse inicialmente um inventário de tudo aquilo que compunha o acervo. Até os dias de funcionamento desse espaço foram restringidos para que priorizasse essa questão. Durante um período funcionou apenas dois dias na semana. Com a finalidade de contribuir com isso, a Universidade Federal do Pará cedeu uma funcionária (bibliotecária) e a Associação dos Amigos do Museu contratou também uma bibliotecária (esta ficou somente responsável pela catalogação dos livros), no entanto, esse contrato durou apenas um mês e meio, em virtude de poucos recursos financeiros. Esse processo foi interrompido e posteriormente retomado. Trata-se de um procedimento técnico, demorado e com custo elevado. Apenas os diários e objetos pessoais de Martins foram organizados por uma conservadora que os definiu como objetos museais (objetos pessoais do poeta) e contou com contribuição de duas pessoas. O espólio é objeto de pesquisas constantes. Há inclusive uma grande expectativa em torno daqueles que admiram a obra do poeta e aguardam ardorosamente o término dessa triagem.

O processo de triagem do acervo iniciou em 2013 e tem como colaboradores seis estagiários, que assinaram um termo de sigilo se comprometendo em não comentar qualquer tipo de informação a respeito desse material.

A relação dos diários que constituem o acervo está sendo catalogada pelo *Museu da UFPA* e somam 39 diários (1982-1998). Ao acervo, foi atribuída a seguinte nomenclatura: *bibliográfico* (livros), *museal* (objetos pessoais) e *documental* (diários).

## 1.6 Os diários

Os dados catalográficos disponibilizados contêm informações referentes ao ano de produção de cada diário, a quantidade deles está ordenada de 01 a 39, características dos diários, dimensões e uma pequena fotografia da capa de cada um deles. Os dados abaixo elencados são referentes a cada um desses diários e aparecem com a data de catalogação do *Museu da UFPA*, de 29 de Agosto de 2012, sob o título “*Acervo do Museu – Relação dos diários que constituem o acervo de Max Martins*”. Essa listagem foi feita por Raimundo Augusto Vieira (integrante do processo de triagem) que os considerou obras de arte.

---

(que não querem ser mencionadas). Os direitos à intimidade e à vida privada tolhem qualquer tipo de violação que pretenda descobrir quaisquer aspectos da vida alheia.

Faremos a princípio, uma comparação de dados entre o primeiro e o último diário; em seguida, nos deteremos em outros aspectos. O primeiro (número 01 - 1981) contém um volume em formato de caderno e sua lombada está comprometida. Um dado importante notado é que na terceira folha do diário aparece uma referência à data registrada no canto superior com a inscrição (“3/01/81”). No seu interior há diversos textos, além de estar em precário estado de conservação, apresenta dimensão: (22, 5 x 16, 5 cm). O último corresponde aos números 36 e 37- 1998, sendo que este concentra dois volumes. O primeiro volume é o (número 36), em formato de caderno, capa laranja e lombada preta. Em seu interior há textos distintos, desenhos e anexos, o diário está em bom estado de conservação, possui dimensão: (12 x 18, 5 cm). O segundo volume é o (número 37), em formato de caderno, com capa dura e cor diferente do anterior. Este é bege, concentra ilustrações verdes em sua capa, mas na sua parte inferior aparece a data (“12/9/98”). Em seu conteúdo há textos diversos e o diário foi considerado em bom estado de conservação, com dimensão: (16 x 11 cm). O ano aparece com destaque. Enfatizamos que alguns diários são compostos da interação imagem/texto e outros são exclusivamente textos.

Salientamos que o diário de (número 39 – 1930, é composto somente por texto), contém um volume e autoria indefinida, volume em formato de caderno com textos diversos e dimensão 12 x 7,5 cm. Poderia ser considerado o menor formato de diário, porém não o consideramos em virtude da questão autoral ainda em estudo. Interessante destacar a variação que a escrita apresenta nesse diário por parte de quem o escreveu. De acordo com as informações obtidas pelo Museu, para que a escrita desse diário fosse comprovada seria necessária uma junta de pesquisa e especialistas em grafologia para explicar isso, algo muito complexo, apesar de ter sido observado que a escrita de Martins sofreu variações ao longo dos anos nos diários, explicada talvez pela perda de movimentos que ocasiona maior dificuldade em escrever. Como esse diário é de 1930, data próxima ao ano de nascimento do poeta, 1926, surge uma questão em que não nos deteremos.

Quanto aos volumes dos diários: os números 01, de 1981; o número 02, de 1983; o número 03, de 1984; o número 04, de 1985; o número 05, de 1986 e o número 06, de 1987 e os números 27, 28 e 29, são de 1994 apresentam um volume. Vale ressaltar que o diário número 29 concentra anotações dos anos de 1994 e 1995. O diário número 35, de 1997 contém um volume. O número 38, de 2002 contém um volume. O diário número 39 é de 1930 e contém um volume, lembrando que a autoria é indefinida. Os diários números 30 e 31, ambos de 1995, contêm dois volumes. Os diários números 36 e 37, ambos de 1998, contêm dois volumes. Os diários de números 07, de 1988, o 10, de 1989, o 13, de 1990 e o 16, de

1991, apresentam três volumes. Os diários de número 19, 20, 21 e 22, todos de 1992, apresentam quatro volumes. Os diários de número 23, 24, 25 e 26, todos de 1993, apresentam quatro volumes. Os diários números 32, 33 e 34, todos de 1996, apresentam três volumes.

Em relação à dimensão dos diários, o de número 08 de 1988 apresenta dimensão 33,5 x 22,5 cm, é considerado o maior formato de diário e contém texto em sua capa. O diário número 25 de 1993 apresenta dimensão 12,5x 18,5 cm. Segundo informações do Museu, este diário está incorretamente identificado com a data de 1998 na capa. Diante de análise realizada face ao seu conteúdo, foi constatado que este pertence ao ano de 1993. O diário número 39 de 1930 possui dimensão 12 x 7,5 cm e poderia ser considerado o menor formato.

Quanto à caracterização das capas, são em formato de caderno (34 diários), de agenda (04 diários) e apenas um em formato de livro (diário 26), que apresenta cor preta e lombada vermelha, capa com identificação “1993”. Em geral, as cores nas capas dos diários oscilam entre verde, azul, vermelha, cor de vinho; branca, com linhas em preto; tons de bege; bege, fixada com grampos de metal e fita adesiva; amarela com detalhes brilhantes, cinza com retângulo branco na capa, marrom em linhas verticais e em tecido; preta contornada por rabiscos e marcador de páginas; laranja, acrescida de um selo. Há capas ilustradas e com a presença de desenhos, apenas uma delas na cor preta faz, em sua constituição, a obra do artista Matisse, o diário número 33. Os diários possuem, em sua maioria, capas duras, espirais pretas, capa dura com espiral marrom e referências a datas. Capas constituídas de detalhes em moldura dourada e com uma abertura denominada (janela), retangular transparente e um círculo branco documentando data. As lombadas oscilam entre as cores preta, verde e vermelha.

Em relação à identificação dos diários, constam somente as seguintes informações: no diário 07, aparece a inscrição “CIFEMA” (Armazéns e ferragens); no diário 28 aparece “DIN A5” e “Semikolon, Made in Germany” e no diário 31, “EXILIBRIS”.

Quanto ao estado de conservação dos diários, são definidos como precário, ruim, bom e perfeito. Sendo assim, os diários 01, 05, 06 e 11 foram considerados precários. Os diários 08, 09 e 39 foram considerados ruins. Os diários 02, 03, 10, 12, 15, 19, 20, 21, 27 e 28 estão em perfeito estado de conservação. Os diários 04, 07, 13, 14, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 e 38 estão em bom estado de conservação. Enfatizamos que todos os diários, que constituem o acervo do Museu, adentraram esse espaço nas condições citadas.

Os diários de Martins devem conter muitas outras informações, além das aqui descritas. Nesse sentido, seria importante o contato com esses diários, no entanto, ainda não é

possível detalhá-los mais profundamente. Inclusive o Museu da UFPA nos cedeu um parecer que esclarece melhor essa questão. Essa informação pode ser consultada (Anexo, p. 149-151).

Pouco antes de ter sido iniciado esse processo de catalogação do acervo, circulou em ambiente virtual uma petição pública, que demonstrava o interesse a respeito dessa obra. Petição surgida em torno de discussões entre fãs do poeta, amigos, com o intuito de reivindicar urgência na conclusão desse processo e externavam uma imensa preocupação que o acervo estivesse num espaço adequado. Diante disso, ressaltamos que uma instituição como o museu dispõe de recursos públicos irrisórios e nem sempre consegue o apoio necessário dos órgãos governamentais para oferecer esse tratamento à tão significativa obra.

### **1.7 Max Martins e a Modernidade literária no Pará**

Em *A modernidade literária no Pará: os suplementos literários da Folha do Norte* Júlia Maués apresenta o contexto literário em que os jovens literatos estavam inseridos em Belém, na capital do Pará a partir de 1940.

O escritor Haroldo Maranhão comandou o Suplemento Literário do jornal *Folha do Norte* (SL/FN entre 1946-1951) que proporcionava aos leitores o contato com os principais destaques da literatura brasileira daquele momento. O SL/FN foi um suporte para os jovens literatos, pois fomentou o despertar crítico de uma geração de escritores paraenses que aos poucos se desenvolvia. Ao entrar em contato com a modernidade literária (produções artísticas da época) os jovens literatos absorviam conhecimento.

O SL/FN significou para os escritores da província a oportunidade de manifestar os anseios de jovens sonhadores sedentos por conhecimento. Para identificação, seguem nomes de alguns dos escritores presentes neste suplemento:

Max Martins, Ruy Barata, com poesias, Álvaro Lins, Otto Carpeaux, Lúcia Miguel Pereira, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Alceu de Amoroso Lima, Almeida Fischer, Paulo Rónai, Aurélio Buarque de Holanda, Roger Bastide e Wilson Martins, no âmbito da crítica (MAUÉS, 2002, p. 24).

Diante de tais acontecimentos, a produção poética da literatura brasileira na década de 40 e a crítica literária foram fortemente subsidiadas pelo jornal que as difundia. O SL/FN proporcionava uma diversidade de textos e poesias aos escritores, ao mesmo tempo em que se discutia no campo literário uma justificativa para o título “geração de 45”. Na interpretação de

João Cabral de Melo, ocorria uma ruptura direcionada a poética de 22 e de 30 naquele período.

Maués (2002) destaca que as gerações literárias anteriores foram influenciadas pela perspectiva de Váleriy, que enfocava preocupações metafísicas, questões surrealistas, políticas e sociais. Mário Faustino e João Cabral de Melo (poetas amadurecidos) partilhavam suas experiências com os poetas mais novos.

Neste contexto, o lirismo difundia-se significativamente ao propor discussões em torno do eu, da sociedade e da natureza direcionando-os a dimensões temáticas exploradas nas poéticas de Carlos Drummond e Murilo Mendes explorando temáticas voltadas à realidade. Manuel Bandeira também teve seus poemas publicados no referido suplemento, como por exemplo, *Cinza das Horas* (1917), *Carnaval* (1919), entre outros:

seus poemas eram cultivados com reverência pelos mais novos, e, sua própria figura exercia um fascínio típico de poeta de prestígio, acrescido do fato de ele não se isentar da participação em entrevistas, [...] dando depoimentos valiosos aos seus contemporâneos e procedentes (Idem, p.76).

Assim, Bandeira ainda compartilhava suas novas poesias em renomados suplementos literários. Cabe acrescentar que Drummond estreou no (SL/FN) com “*Canção amiga*”. A partir de então, este poeta publicou diversos poemas que privilegiavam a temática social. Dessa forma, um retrato da realidade dolorosa se evidenciava em *Sentimento do mundo* (1940).

Nas páginas desse suplemento era possível encontrar o convívio de gerações. Convivência que despertava insatisfação nos escritores, que carregavam o lema de “continuadores” da renovação da literatura brasileira, pois “na época, os próprios poetas da “geração de 45” incitam os mais novos à descoberta de um ritmo, de uma música, de uma sabedoria popular, de uma adequação entre forma e substância particular” (Idem, p. 81). Para João Cabral de Melo, a “geração de 45” não apresentava uma perspectiva temática comum, tornando-se notório entre os escritores os vários tipos de expressão lírica. No Pará, os novos poetas direcionavam seus olhares a novas descobertas.

Diante disso, a posição geográfica em que se encontrava o Pará e os poetas locais não lhes permitiu o contato com os “modismos polêmicos” da época. Dessa maneira, esses poetas direcionavam seu olhar aos poetas modernos, pois “em nossa província a questão da literatura, nessa década, passava pela afirmação de uma forma moderna de fazer poesia que ainda chocava os saudosistas das estéticas anteriores” (Idem, p. 94). Nesse enfoque, a relação que os

poetas da província mantinham com a poesia brasileira permitia a discussão das últimas publicações que envolviam a filosofia e artes em geral.

A coletânea do SL/FN intitulada “*Dez Poetas Paraenses*” de 1950, contou com a participação de Ruy Barata, Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Floriano Jaime, Haroldo Maranhão, Mário Faustino, Maurício Rodrigues, Max Martins e Paulo Plínio Abreu (Idem, p. 96). Dentre os poetas citados, destacamos o avanço literário

saltando do parnasianismo-simbolismo ao modernismo, a poesia de Max Martins ingressou nessa orquestração de contrastes com a publicação de *O Estranho* um ano depois da saída de *Claro Enigma* de Drummond, para todos um marco decisivo que superava as tentativas dos próceres da “geração de 45” na direção de uma poesia universal, ligando a experiência do cotidiano aos temas permanentes da condição humana” (Idem, p. 97).

Em meio a essa perspectiva, a obra de Martins também absorveu importantes influências da modernidade literária, absorvendo contextos e tendências literárias que o influenciaram em suas publicações.

A década de 40 foi um período de muitas agitações no terreno da literatura brasileira e paraense que culminou no desenvolvimento da poesia e crítica literária. Um momento que foi amparado por uma intensa produção jornalística que estava em busca das mais expressivas e recentes evoluções e notícias poéticas a fim de difundi-las. Diversos jornais do país (nacionais e locais) dedicavam-se a publicar os suplementos literários. Uma produção que foi discutida não apenas por críticos e literatos, mas pelo próprio público leitor de uma boa poesia, reitera Maués.

### **1.8 Max Martins: uma obra poética e visual**

*“Do casamento da visualidade da palavra com seu som, faço poesia. A minha arte poética prima pelo movimento e por todo esse jogo fascinante.”*

Max Martins

Max da Rocha Martins (1926-2009), nascido em Belém do Pará, em 20 de junho, que em 2016 completaria 90 anos. Interessou-se bem cedo, pelo universo fascinante da poesia e isso se deu em virtude de seu pai, Eurico A. Martins, caixeiro de livraria, ter promovido o contato de seu filho com a “atmosfera dos livros”. As primeiras leituras de Martins a que temos informação são os escritos de seu tio Rocha Jr., além dos escritos de Jorge de Lima.

Cronologicamente, apresentamos a concretização da obra de Martins, que se revestiu das fontes vanguardistas e transpassou pela estética modernista, dedicando tempo expressivo à concreção de sua poética. Trajeto criativo que iniciou com *O Estranho* (1952), *Anti-Retrato* (1960), *H'era* (1971), *O Ovo filosófico* (1975), *O Risco Subscrito* (1980), *A fala entre parênteses* (1982), *Caminho de Maharuru* (1983), *60/35* (1986), *Não para consolar* (1992), *poemas reunidos, Para ter onde ir* (1992) e *O Cadafalso* (2001).

Desse modo, a poética de Martins passou por profundas mudanças, na primeira metade do século XX. Em 1952, surgiu a primeira publicação do poeta intitulada “*O Estranho*”. Essa obra é diferente das que lhe foram posteriores, pois a partir desta foi possível compreender a trajetória poética e visual do “arquiteto das palavras”, seu fazer poético que cria um texto “desassossegado” e demonstra preocupação com seu ato criativo, foge de superficialidades em relação a sua poesia.

Martins cria, recria, inventa sempre o novo, para abstrair sentidos da palavra, imagem, som, num processo intenso de criação poética e visual. Apresenta-nos formas múltiplas de seus discursos poéticos, revelando-se inconformado com os “executores da escrita parnasiana”. A partir de então, buscou uma nova identidade poética que ampliou a capacidade de expressão da palavra, (re) montando suas estruturas e combinando-as em prol da poesia e suas possibilidades (TAUPIASSU, 2000, p. 11).

Toda a criação poética de Martins desperta e incita os sentidos do leitor, promovendo o prazer em uma literatura instigante. Com ele, palavra e imagem se expressam em versos, colagens, pinturas, acrescenta Taupiassu (2000, p. 12):

às vezes farrapos de palavras, prefixos que ganham o mundo sozinhos desmembrados de seus radicais; colagens, grafismos, o desenho, a visualidade, a imagem, um tudo compósito preenche os espaços da página em branco sob as flexões dos dedos de Max Martins.

Os “farrapos de palavras, grafismos, o desenho”, por exemplo, são visíveis nas colagens, nessas ilustrações eles encontram liberdade e evoluem no espaço poético da página, como efeito da fragmentação (mecanismo fértil no espaço do corpo, como veremos mais adiante). Em sua poesia visual, o poeta se expressa de diversas maneiras, cria composições multiformes para compor suas colagens. É no dilaceramento da palavra, da imagem, das colorações, rasuras, pinturas, que perderam sua integridade, que o poeta reelabora sua arte de recortes, dialogando com a arte em geral.

A respeito das colagens, o escritor Haroldo Maranhão disponibilizou ao público leitor as primeiras produções de Martins, permitindo-lhes os primeiros contatos com os diários que reuniam diversas anotações desse poeta. Verdadeiras riquezas literárias constituídas de sua maneira de conceber a sua arte, além de unir influências de escritores renomados no âmbito da literatura, dentre os quais, a forte presença do escritor acima citado e de Benedito Nunes, que afirma:

‘A poesia de Max Martins’ terá nascido mais de uma vez e que mais de uma vez amadureceu. [...]. Para ele, cultivar a poesia significa estudá-la, e estudá-la, cultivar o conhecimento do mundo através dela. Esse cultivo estudioso tornou-se, menos como erudição livresca do que como um ato de atenção à vida, [...]. Nessa criação descontínuista, os ciclos se entrosam cada qual conservando algo daquele que o antecede e esboçando o seguinte (PREF, NUNES, 2001, p. 02).

Em se tratando da obra poética de Martins, salientamos que elas são criações que se deslocam de uma obra para outra, seja na escrita, nos poemas ou nas colagens. Sua poesia cresceu e amadureceu, como apontou Nunes. Isso trouxe inúmeros desdobramentos em suas obras: dedicação, cuidado e aprimoramento.

Para Nunes (2001), a poética de Martins floresceu a partir do contato que o poeta teve durante todo o seu percurso literário, absorvendo e convertendo muitas experiências obtidas de obras de diversos poetas, como por exemplo: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ruy Barata, Robert Stock, Mário Faustino, Edgar Allan Poe, Jorge de Lima, Henry Miller, Edmond Jabès, David Herbert Lawrence, entre outros. As influências de Lawrence são notáveis no terceiro capítulo desta dissertação. Diante das considerações de Nunes, percebemos que ele resgata a herança genética do poeta. A poética de Martins absorve múltiplas influências e se transforma em uma obra que encontra subsídios em tradições históricas, estéticas, simbólicas e intertextuais, e talvez por isso mesmo conserve uma originalidade inigualável.

As bordas do papel eram, para Martins, a oportunidade de criar, expandir formas de manifestações artísticas. O poeta quando “criava”, ficava em silêncio, podemos talvez dizer que fizera algo semelhante ao poeta Saint Poul Roux, que certa vez, inscreveu sob a porta de sua mansão: “*O poeta trabalha!*”

Tamanha dedicação foi reconhecida, em 2007, quando o poeta foi homenageado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará (Secult), com a edição de um *Caderno de pinturas*

(2007), que enfatizava a grandiosidade da poesia de Martins e mostrava sua outra vertente, a de “um artista de vanguarda” que

fez de seus diários um espaço onde fluiu sua visão da rotina e das coisas humanas. [...]. De todos os livros e escritos que o poeta realizou, “Os diários de Max Martins” são aquilo que de mais pessoal teremos dele [...] o talento deste homem continua inspirando e fazendo sonhar pessoas das mais diversas idades (SECULT, 2007, p. 03).

Diante disso, é importante destacar o trabalho desenvolvido por Martins nas artes plásticas, pois elas são um viés, uma nova “interferência” em sua obra. Com isto também, o poeta esteve atento àquilo que as artes plásticas poderiam contribuir em seu intenso labor literário. É bom lembrar que nos anos 50 houve um retrocesso figurativo de alocar o público perante a arte imagética da realidade em voga, conferindo-lhe aspectos hiper-reais.

O poeta renunciava grande interesse pelas artes visuais. Leitor de revistas em quadrinhos e influenciado por esse tipo de texto, começou a registrar seus primeiros grafismos, riscos, traços, desenhos, em páginas daqueles que se tornariam seus diários. Neles encontramos as colagens, as quais Martins costumava registrar momentos importantes do cotidiano, datas comemorativas, cartões, fotografias, lembretes, trechos de conversas, telefonemas. Suas primeiras colagens publicadas estão disponíveis no livro “*Não para consolar*”.

As colagens de Martins revelam um jogo fascinante de criação artística e um mundo habitado por associações previstas e imprevisas, de ganhos e perdas. Da disposição do espaço da página, a ordem aleatória dos elementos, dos desmontes a reelaborações de objetos, de contextos, o poeta obtém um processo inquietante com as palavras/imagens, transformando-as em linguagens dispersas, desgastadas, aglomeradas, engendradas a recursos imagéticos que “falam” e “pedem” para serem restaurados. Não é à toa que o poeta se apropria de fotografias, poesias, e as resgata para um novo contexto. Nesse enfoque, suas colagens vão acoplando signos e linguagens, ampliando o repertório da significação, contextualizando os processos históricos e deixando inúmeros rastros disso em sua poética.

É nesse sentido que a poesia possibilita a colagem, pois o verbo se arquiteta na poética maxiana promovendo o encontro: a palavra na imagem, isto é, o verbo atribui um aspecto gráfico à imagem e ambos dialogam. Assim, a palavra ganha liberdade para reproduzi-la, concretizando um fazer literário marcado pela produção de poesias e técnicas de visualidade. A obra maxiana promove esse diálogo e forma poesias e colagens.

Após essa apresentação acerca da obra poética e visual de Martins, apontamos estudos relacionados à tão significativa obra produzida na Amazônia.

No que diz respeito à obra de Martins, destacamos o artigo *A viagem poética de Max Martins: erotismo, vida e morte* (2007) de Ana Vieira, a Dissertação *Max Martins e a Modernidade (uma poética) de tradição ocidental* (2011) de Lenilde Pinheiro e a Tese *Arte, Erotismo, Natureza e Amizade Os diários de Max Martins* (2014) de Paulo Vieira.

Nesse sentido, Ana Vieira (2007, p. 109) parece sugerir que a poética de Max Martins mostra “um poeta que não foge as suas raízes, revelando-nos uma visível preocupação em registrar o que há de mais peculiar no contexto amazônico [...]”. Com base nisso, acrescenta que o conjunto da obra do poeta privilegia especial atenção ao espaço amazônico, já que existem indícios em seus poemas de aspectos inerentes a essa região, como por exemplo, os rios e as doenças tropicais. Além disso, a presença de elementos que subsidiam a ideia de “desintegração e corrosão”, elementos recorrentes no universo cotidiano amazônico e frequentes na poesia maxiana ajudam a compor as colagens de Martins, como veremos.

Na dissertação: *Max Martins e a Modernidade (uma poética) de tradição ocidental* (2011) Lenilde Pinheiro destaca a relevância de investigar a obra de Martins não apenas no contexto amazônico, pois se trata de uma “trajetória literária” riquíssima, iniciada com *O Estranho*, como já dito, e que tal obra irrompa as fronteiras locais e se projete. A respeito dessa produção, reitera Pinheiro:

A averiguação de uma obra poética produzida na periferia econômica do Brasil, como é o caso da obra de Max Martins, produzida na Amazônia a partir de meados do século XX, deve-se à necessidade de uma ampliação de nossa compreensão de lugar, visto que esta parte do território nacional – a Amazônia – sempre pareceu relegada a um isolamento aparente em relação ao “centro” do país (eixo Rio de Janeiro/São Paulo), mas interligada ao mundo por ser considerada hoje patrimônio planetário, além de sempre ter servido de fornecedora de matérias e insumos aos mais diversos países do mundo [...] (Idem, p. 58).

Dito isto, Pinheiro (2011) acrescenta que a posição da Amazônia, nesse contexto, permitiu a aproximação da literatura local, não apenas com a arte da Europa, durante o século XIX, assim como a outras influências. Além disso, destaca a presença da literatura norteamericana, com Robert Stock (amigo de Martins) que esteve em Belém naquele período.

A obra de Martins, escritor local, da província, da periferia, irrompe as barreiras do tempo e atravessa os diversos contextos artísticos e literários. Transitando da Modernidade à contemporaneidade sua obra poética permanece “viva, inovadora e eficaz”, complementa

Pinheiro (2011). Desta forma, a obra do poeta atinge um contexto mais amplo e escapa ao seu contexto local.

Considerando que Martins dedicou-se à produção diarística, destacamos as considerações de Paulo Vieira (2014, p. 15):

É no alvor da década de 1980 – quando o eu lírico parece consolidado na criação poética de Max Martins – que ocorre a adesão do poeta ao gênero diário, onde o artista, talvez sem perceber, inicia uma nova jornada criativa (paralela e arraigada à sua arte poética) por meio da associação de apropriações de prosa e de poesia com recolhas do cotidiano, verbais e não verbais, resultando em colagens, desenhos e pinturas no espaço dos diários.

Conforme já reiteramos, nos diários, as colagens se ligam a imagens, fotografias, recortes, pinturas, letras de música, e pelas mãos do “mago poeta” são reelaboradas criando novas superfícies em que a figura humana aparece fraturada.

Diante disso, acrescentamos que a obra *Não para consolar* (1992), *Os Cadernos de pintura* (2007), as *24 colagens* (site *Cultura Pará 1982-1998*), os *39 diários* (sob tutela do Museu da UFPA) e a Tese de Paulo Vieira: *Arte, Erotismo, Natureza e Amizade Os diários de Max Martins* (2014) são registros da poesia visual do poeta. Esses documentos literários são o ponto de partida para conhecer e explorar uma obra que começa a despontar com todo vigor.

Esses documentos literários preenchem o branco das páginas (antigas) na contemporaneidade. As colagens aparecem cheias de lacunas e mistérios, e convidam os olhos do leitor para interpretações. É necessário rastreá-las em busca da construção de sentidos, ainda assim são necessários outros referenciais para completar o entendimento, aspectos dizíveis e indizíveis são postos em evidência. As colagens são criações e reelaborações sofisticadas.

É com um olhar sobre a poética da periferia que trabalhamos teoricamente no próximo capítulo a fragmentação do corpo na história da arte, mostrando o seu imaginário diante de um intenso processo de dilaceramento sofrido, algo que o impulsiona a sua finitude. Esse percurso é fortemente influenciado pela modernidade e pela estética surrealista. É diante das representações do corpo na arte que observamos como essas influências se projetam nas colagens de Martins.

## II CAPÍTULO - CORPO: CONCEPÇÕES E DESDOBRAMENTOS.

### 2.1 CORPO: DISCUSSÕES A PARTIR DA MODERNIDADE

*“O corpo destila uma polissemia de sentidos...”*

*Viviane Matesco*

Em *A História da Arte* Ernest Gombrich aponta que em fins do século XIX os artistas e escritores já demonstravam sua insatisfação com o método artístico em voga. As discussões eram arroladas em torno de uma nova arte que se fundamentasse no desenho ou em possibilidades projetadas em um suporte material. Essa atmosfera de inconformismo se direcionava para a arquitetura que se reproduzia em diversos suportes e com múltiplos estilos.

Nesse cenário artístico surgiram os impressionistas que apresentaram novas regras à pintura. No entanto, estes não discordaram das tradições da arte que vinham se desenvolvendo na Renascença. Seu alvo era pintar a natureza a partir de suas percepções. Todas as suas preocupações com a pintura se detinham em alcançar a perfeita impressão visual.

O movimento impressionista oportunizou a “conquista” da visualização da natureza em sua completude, mudando a percepção dos pintores e tornando a natureza seu objeto de estudo. Essa conquista possibilitou pensar que os problemas inerentes à imitação da impressão visual haviam sido solucionados e que nada havia mais para ser explorado.

Em se tratando do campo artístico, as transformações surgem continuamente e logo começam a se modificar. Neste viés, um dos artistas que talvez tenha alcançado uma percepção mais expressiva da natureza foi o impressionista Paul Cézanne (1839-1906), que era “sedento de cores fortes, intensas, tanto quanto de padrões lúcidos” (GOMBRICH, 1978, p. 383). Entretanto, com a arte se reportando novamente a focar a observação da natureza, as características utilizadas na tradição medieval perderam espaço para as misturas de diferentes tons utilizadas pelos pintores vienenses. A maneira como Cézanne mediou sua arte obteve notoriedade. Todo o seu talento foi reconhecido, pois não é à toa que Gombrich o considerou “pai da arte moderna”.

É claro que a arte moderna teve diferentes personagens que a sua maneira reproduziam sua arte, como por exemplo, o já citado Cézanne, Van Goh (1853-1903), Paul Gauguin (1848-1904), entre outros, artistas que reproduziam suas artes e esperavam o reconhecimento do público. Estes artistas enfrentaram conscientes os problemas inerentes àquilo que produziam. Esse sentimento também foi partilhado por artistas de uma geração mais jovem e que estavam inconformados com o conhecimento até então adquirido nas escolas de artes. Renomados artistas percorreram esse caminho triunfante e carregavam o lema do impressionismo em países em que esse movimento era incompreendido (Idem, p. 400).

Diante de inúmeros esforços pela busca da representação da natureza, os artistas buscavam recuperar algo que havia sido perdido pela arte,

Cézanne achava que o que se perdera era o sentido de ordem e equilíbrio; que a preocupação impressionista com o momento fugaz fizera-os negligenciar as formas duradouras e firmes da natureza. Van Gogh acreditava que, rendendo-se às suas impressões visuais e explorando apenas as qualidades ópticas da luz e da cor, a arte corria o perigo de perder aquela intensidade e paixão através das quais – e só através dos quais – o artista pode expressar seus sentimentos aos seus semelhantes (Idem).

A arte moderna surge em detrimento a esses sentimentos de inconformismo; e às soluções encontradas por esses pintores tornaram-se os ideais que a fomentaram. A solução proposta por Cézanne se direcionava ao cubismo; a sugestão de Van Gogh, ao expressionismo (Idem, p. 401).

Assim como Van Gogh, Edward Munch (1863-1944) também se enveredou pela arte expressionista, assim compôs a célebre obra *O grito* (1895) que procura manifestar as faces de impressões sensoriais. Todas as suas direções são conduzidas à cabeça “gritante”, conforme se observa:

É como se todo o cenário participasse de toda a angústia e excitação desse grito. O rosto da pessoa que grita está distorcido, de fato, como o de uma caricatura. Os olhos arregalados e as faces encovadas lembram a cabeça de um morto. Alguma coisa terrível deve ter acontecido, e a gravura é tanto mais inquietante porque nunca saberemos o que esse grito significou (Idem, p. 406).

As discussões destinadas à arte expressionista, como o exemplo supracitado, retêm a atenção do público, talvez por apresentar a representação da natureza distorcida, e não necessariamente que a imagem da distorção tenha inibido a perfeição da caricatura.

A trajetória histórica da arte, suas transformações e o trabalho de diversos artistas podem ser entendidos no período que compreende a Primeira Guerra Mundial. Para tanto, é necessário direcionar o olhar ao palco desses acontecimentos: Paris. Foi nesse cenário que as primeiras influências cubistas começaram a despontar radicalizando o universo da pintura, já que este movimento objetivava abolir a representação.

Em um universo povoado por inconformismos manifestados pelos impressionistas, aliados a uma busca pela ordem, estrutura e padrão (que entusiasmou os ilustradores da “*Art Nouveau*”) os artistas voltavam seus anseios à ideia de simplificação “decorativa”, dentre

eles, estava Cézanne. Isso propiciou o conflito entre padrão e solidez. Nesse cenário, vários artistas acolheram o ideal que apontava para a arrojada simplificação – algo que talvez pudesse suscitar aspectos impressionantes para suas obras. Um deles foi o pintor francês Ferdinand Hodler (1853-1918) que utilizou os efeitos da simplificação em suas obras paisagísticas, fomentando-as com um novo aspecto, “uma claridade de cartaz”. Outro exemplo da utilização da simplificação está nas composições da “*Art Nouveau*” de Pierre Bonard (1867-1947). Bonard buscava um aspecto permeado por luz e cor sobre a tela, à semelhança de uma tapeçaria (Idem, p. 411).

Após uma série de discussões gerenciadas em torno dos problemas relacionados à nova forma (que rejeitava a modelação e a perspectiva), as concepções se direcionavam à experimentação. Com isso, as influências das obras de Van Gogh e Gauguin ganham expressividade e influenciam outros artistas.

É nesse período que surgiu um grupo de jovens pintores intitulados “*Leu Fauves*” (“Os animais selvagens”) que inibiam em suas composições as formas da natureza e privilegiavam a utilização de cores violentas. No entanto, suas pinturas não garantiam fidelidade ao aspecto selvagem. Um dos representantes desse grupo era Henri Matisse (1869-1954) que cultivava em suas obras os esquemas de cores de objetos com aspectos orientais. No entanto, suas obras não se restringiam a isso. Ele inovou ao utilizar um padrão decorativo, pois

até mesmo a figura humana e a paisagem vista através da janela tornaram-se parte desse padrão, fazendo parecer sumamente coerente que a mulher e as árvores estejam muito simplificadas em seus contornos e até distorcidas em suas formas para se harmonizarem com as flores do papel de parede. Existe algo do efeito decorativo dos desenhos infantis nas cores vivas e nos contornos simples dessas pinturas, embora o próprio Matisse nem por um momento renunciasse à sofisticação (Idem, p. 414).

Esses aspectos impregnavam a obra de Matisse, ao mesmo tempo em que gerenciavam diversos impasses. Algo que carecia de interferências de renomados artistas, empecilhos que encontrariam respostas nas obras de Cézanne, ao serem estudadas posteriormente. Essas questões despertaram a atenção de Picasso.

Em contato com a arte primitiva Picasso adquiriu outras percepções para compor suas pinturas, como técnicas de construção de rosto ou um objeto e os combinando de forma simples. Esse estilo se distanciava da simplificação da impressão visual que os artistas anteriores tinham praticado. Diante das inquietações de Picasso, Cézanne o instruiu a observar

a natureza considerando elementos como, por exemplo: esferas, cones e cilindros, a fim de que se baseasse nessas formas ao compor suas pinturas, Picasso assim o fez, criou pinturas, como a natureza-morta: “*Violino e Uvas*” (1912). Essa pintura demonstra alguns aspectos dos “princípios egípcios”, que projetam a visibilidade do objeto a partir de uma forma que o deixe mais compreensível. Suas partes podem ser vistas sob outros ângulos com uma “aparente confusão de formas desconexas [...] o quadro não aparece desordenado. A razão é que o artista construiu o seu quadro a partir de peças mais ou menos uniformes, pelo que o todo apresenta uma consciência comparável à de obras de arte primitivas” (Idem, p. 415).

Esse método de construção da imagem de um objeto era inconveniente, algo que os cubistas bem sabiam. Para utilizá-lo é indispensável usar formas mais ou menos familiares. Ao visualizar a pintura de Picasso, o observador deve ter o conhecimento prévio da imagem de um violino, isso para poder distinguir suas partes, os fragmentos que o compõem. Isso justifica a preferência dos cubistas por objetos comuns: garrafas, fruteiras, entre outras coisas. Esse método cubista não alcançou o reconhecimento de todos, pois houve críticas ao violino de Picasso. Distante de um olhar crítico, “*Violino e Uvas*” ilustra o jogo sofisticado da junção de elementos e ideias de um objeto a partir de seus fragmentos em uma tela. Os cubistas tentaram explorar a problemática do “paradoxo da pintura” a fim de alcançar novas perspectivas (Idem, p. 417).

Sob as influências de Cézanne os cubistas prosseguiram, assim como outros artistas que passaram a compreender, como nesse território da arte, os incessantes questionamentos e buscas para os problemas em torno da “forma” são desenvolvidos. Uma forma que suplanta o tema em produções artísticas.

É nesse enfoque que Paul Klee (1879-1940) apresentou a mais consistente resposta aos problemas de forma. Além disso, demonstrou fascínio pelos experimentos cubistas, com quem obteve contato. Para Klee essas experimentações não apontavam para novos métodos de representação da realidade. Ao propor a relação entre linhas, sombras e cores na tentativa de alcançar equilíbrio entre as formas, Klee compreendeu como aos poucos as formas ganhavam relevo, tema, imaginário ou não, assim passou a valorizar esse processo para harmonizar as imagens obtidas. Acreditava que esse método de criação de imagens garantia a fidelidade da natureza, que era o foco central, “muitos artistas modernos que compartilham da fé de Klee na natureza criativa consideram errado aspirar sequer a esse controle deliberado. Acreditam que se deve permitir à obra “crescer” de acordo com as suas próprias leis” (Idem, p. 420).

Os artistas do século XX não partilhavam a concepção de que a arte gerenciasse seus problemas enfocando questões relacionadas à forma. Essas inquietações em torno de

equilíbrios, métodos, destilavam uma atmosfera de vazio, algo que os incomodava, já que o artista moderno distanciava-se de questões que cultivassem “tema” ou “forma”. Assim,

o artista moderno quer criar coisas. A ênfase está em criar e em coisas. Ele quer sentir que realizou algo que não exista antes. Não apenas uma cópia de um objeto real, por mais habilidosa que seja, não apenas uma peça de decoração, por mais engenhosa que seja, mas algo mais importante e duradouro do que ambas; algo que ele sente ser mais real do que os objetos vulgares de nossa trivial existência (Idem, p. 424).

Para compreender isso é necessário revisitar o passado e entender como o ato criativo ocorre na infância – período em que as habilidades inventivas– sugerem transformações de diversas ordens, como transformar uma vassoura em um objeto mágico, como exemplifica Gombrich.

Diante do exposto, convém salientar que foi a partir da revolução dos *Fauves* que os artistas começaram a estudar as obras de indígenas tribais com a mesma finalidade que foi estudada a escultura grega. Essa mudança de gosto influenciou os jovens pintores de Paris, no início do século XX.

É importante considerar (ao longo dos séculos) os esforços desses artistas que almejavam por formas ideais que preenchessem suas obras. Todavia, essa busca incessante poderia direcioná-los a diversas incongruências. Um dos mais expressivos movimentos vanguardistas que registrou essa preocupação artística foi o surrealismo, que “ilustra bem essa dificuldade. [...] a fim de expressar o anseio dos jovens artistas de criarem algo mais real do que a própria realidade, quer dizer, algo de maior significado do que a mera cópia daquilo que vemos” (Idem, p. 427).

Diante de inúmeros desdobramentos no campo artístico: estilos, artistas, formas, Gombrich (1978, p. 430) declara que “não existe essa coisa conhecida como arte. Existem somente artistas – isto é, homens e mulheres que são favorecidos por esse dom glorioso de equilibrar formas e cores até estarem corretas”. Esses artistas possuem uma sensibilidade poética capaz de estar sempre em busca de efeitos e esforços para preservar a tradição no campo artístico.

Diante do ponto de vista de Gombrich, ressaltamos que a definição de arte é histórica e está relacionado aos ideais da Antiguidade, período em que o termo “arte” esteve ligado a objetos produzidos pelas pessoas. Esses objetos podem ser considerados “arte”, no entanto, é primordial refletir que tal palavra pode ampliar sua significação considerando o tempo, o lugar e as incessantes transformações que mobilizam esse inquietante território artístico.

Historicamente, os artistas ao representarem a figura humana moderna buscavam formas adequadas e relacionadas às transformações em voga no século XX. A história da arte e a desumanização da obra de arte moderna empreendem o homem como experiência artística, ao privilegiar a busca pela forma. Essas questões se traduzem na colagem de Martins, que assim como vários artistas (no curso do tempo) também utiliza o espaço do corpo para cultivar o homem como experiência em suas reproduções, concedendo-lhes formas fragmentárias, em que esta estrutura começa a evidenciar perdas em sua inteireza. Com isso, a colagem do poeta produz um outro corpo. Nessas ilustrações os elementos passam a dialogar e o corpo se constitui como parte da arte moderna.

É com base nisso que as diferentes culturas nos apresentam o corpo – um intérprete que irrompe séculos adentro – ancorado a inúmeras meditações, ideias, conceitos profundamente arrolados a estirpes filosóficas estabelecidas em tempos remotos. Em termos de estudos do corpo, é necessário reiterar os fundamentos aristotélicos e platônicos, o dualismo cartesiano, entre outras questões.

O corpo é uma compleição física, uma matriz ideológica, um território que fomenta identidades, concepções, teorias. Suas experiências expressam possibilidades de compreensão, inspirando-se em dessemelhantes abordagens e interações. Muitos são os agenciamentos que o empreendem até nos debruçarmos na histórica fragmentação. O corpo problematiza e cultiva seu universo se apropriando de linguagens constantemente narradas em suas representações.

O corpo (objeto de arte) tornou-se o alvo de diferentes transformações desde a história da arte. Em cada fase histórica se notabilizou em virtude de suas características marcantes, enfocando as visões humanas a ele atribuídas. O corpo é um sistema simbólico que emerge desses processos.

É importante destacar a transição histórica do corpo das sociedades primitivas à modernidade, pois, continuamente, essa estrutura preside o cerne de investigações que buscavam desvelar a existência humana. Há correspondências entre o humano e o animal, corpo masculino e feminino, o corpo fragmentado e outros fatores que o ligam a ambientes físicos ou biológicos. Para dar vazão a essas ponderações, realçamos os embates que alteraram seu itinerário – os fatores religiosos, biológicos, culturais, estéticos, históricos.

Neste estudo, o corpo gerencia indagações que giram em torno do corpo fragmentado. O corpo é o cerne do debate, de problematizações assinaladas, pois a fragmentação se manifesta na colagem de Martins. O corpo é representado por um universo caótico, e emerge da arte como o resultado de relações estabelecidas entre o homem e o universo artístico.

Existem diferentes estudos dedicados ao corpo. Fontes importantes discutem sua história. Ilustramos a contribuição de Viviane Matesco ao propor o corpo não apenas como um produto de agenciamentos, experiências, mas também como um território em que a fragmentação se fomenta, e mais: é a concretização de discursos oriundos da arte que começavam a despontar.

Na definição de Matesco (2009) o cerne do problema quando se enfrenta a questão do corpo é o “terreno movediço” que envolve os termos: corpo, imagem e representação, já que estes termos não possuem um sentido único e que a cultura ocidental é fruto de uma “polissemia de sentidos”. É importante compreender na história aquilo que contribui para uma reflexão do corpo na arte.

As discussões em torno da questão do gênero nu começam a entrar em declínio, pois “a arte moderna subverte a tradição do nu, através da fragmentação e da deformação do corpo” (MATESCO, 2009, p. 07), acontecimento que desembocou uma crise na visão antropocêntrica, adquirindo proporções em diferentes instâncias: matéria, animalidade e cruieza, tornando-se objeto de exploração posteriormente. A fragmentação do corpo começa a subsidiar ideais para um novo formato dessa estrutura.

No século XX, o cenário artístico difundia a ideia de um corpo projetado na idealização com vistas ao reconhecimento do corpo humano, da ação, da sexualidade. Surgiu, assim, a “ideologia do corpo”, com fins reflexivos nas experiências cotidianas. Buscava-se ampliar sua visão e linhagens históricas na arte,

utilizado inicialmente como uma ferramenta para se aplicar tinta, o corpo desempenha papel principal na subversão de tabus e interditos com body art: seja como pincel, instrumento de liberdade, ou suporte de discurso, o corpo foi tratado como objeto, como algo externo e manipulável (Idem, 2009, p. 08).

É oportuno destacar que não apenas esse trânsito de informações acerca do corpo e seus papéis problematizados reduziria sua complexidade, já que nessa estrutura foram projetados os ideais de dissolução em sua representação no ocidente. Trata-se de uma cultura que durante muito tempo esteve em gestação, nasceu, articula e alimenta muitos debates, proporcionando ao pensamento ocidental subsidiar dualidades.

No âmbito dessas sociedades, o corpo se transformou em um conjunto de conexões e difusão de contextos históricos, concentrou linguagens e tornou-se um molde para múltiplas

representações. De todo o modo, é impossível dissociá-lo de uma série de correspondências estabelecidas com o universo vegetal, animal, físico.

O corpo e suas representações reconstroem-se em imagens. Da fusão de fragmentações que o compõem, manifesta seus múltiplos sentidos. É protótipo artístico aberto a múltiplas experimentações, manifestações que assim apresentam a complexidade de ser-corpo. Em sua constituição, congrega linguagens, estereótipos, ambiguidades e repressões sofridas. Como sintetizou Matesco (2009, p. 35):

A autonomia do campo artístico insere-se no processo de fragmentação do trabalho quando a imagem quantitativa de modernização se liga a ideia de progresso. O homem pode servir-se da técnica, mas deixa de ter a capacidade de entendê-la, é um homem mutilado.

Neste sentido, o corpo aparece embutido no cerne das artes plásticas, a autonomia adquirida pelo campo artístico, provocou o processo de fragmentação nas produções em voga, quando a imagem de modernização se uniu ao progresso. Ao fazer aplicabilidade da técnica disponível, o homem anulou suas habilidades e capacidade de compreensão, se tornou um ser mutilado (resultado de uma ação que lhe é externa). Com isso, ele se fragmentou. Continuamente, há a presença dessa estrutura fraturada, sua inteireza si diluiu e originou lacunas e desintegrações – traços característicos da modernidade. O homem, sua essência, valores e leis gerais foram se dissolvendo no mundo moderno, distanciando-se de sua integridade original, o detalhe – virou registro captado por artistas, a destruição da figura humana se originou sob a ótica das guerras mundiais. O olhar vanguardista esculpiu um retrato daquilo que significou a perpetuação e propagação do ser humano.

Neste viés, as representações do corpo fragmentado têm implicações voltadas à perda da inteireza e degradação estruturais que tornam o corpo um ponto central. Nele, temos conteúdo, realidade, ficção, montagens e desmontagens, tudo isso constitui os múltiplos saberes, conhecimentos e sua perpetuação histórica. Da biologia às artes, o corpo se estrutura, é um local de expressão artística, de vivências estéticas na modernidade, pois

a constante presença do corpo fragmentado é uma metáfora da perda da totalidade que concretiza a modernidade. O homem é apenas efêmero, um fragmento do mundo contingente e errante. A essência humana, desprovida de sua origem divina, apresenta-se como finitude e transitoriedade (Idem, p. 36).

Neste contexto, os ideais que regiam as bases das “leis gerais” relacionadas à noção de integridade da vida, assim como aquilo que influenciava todo o comportamento humano dissolviam-se diante da dispersão que caracterizava o mundo com aspectos modernos.

Dito isto, neste cenário ressoava a noção da “falta de sentido” e da idade de “valor absoluto”, e que todo o enfoque se direcionava para a forte presença do detalhe e do momentâneo, assim “diante de um mundo em pedaços, só restava ao artista capturar os fragmentos” (Idem). Essa concepção subverteu as formas representativas antropomórficas que dominavam e suplantavam toda a tradição ocidental. Com isso, o corpo (unidade material) tornou-se um alvo-objeto a ser atacado, pois:

destruir a forma humana supunha uma operação inversa àquela renascentista; retirar o homem do centro da cena significa desumanizar a arte. O período da Primeira Guerra Mundial fornece ao mundo imagens da destruição não apenas da paisagem, mas de todas as esperanças do projeto humanista (Idem).

Desta maneira, as vanguardas do século XX privilegiavam em suas abordagens a desintegração da figura humana. Neste enfoque, cubistas, surrealistas e as demais estéticas questionavam as imagens postas nas representações tradicionais, pois estas vanguardas primavam pelo dilaceramento e deformação da anatomia. Com base nisso, Matesco cita, por exemplo, *Demoiselles d'Avignon (As senhoritas de Avignon - 1907)*, de Picasso. Trata-se de uma obra emblemática e fundadora da arte moderna e que dá ênfase ao aspecto de deformação do corpo, algo muito característico da estética modernista. Nesta obra, Picasso pintou prostitutas em várias dimensões. Esse artista comprimia a figura humana promovendo a ilusão tridimensional, mostrava suas várias faces e assim referenciava o Cubismo e suas dimensões, propondo a diversidade de estilos em uma mesma tela. Apesar disso, naquela época, a tela não obteve o reconhecimento esperado pelo artista.

Matesco recorre às raízes históricas relacionadas ao corpo e relata uma observação feita por Picasso. Segundo ela, o artista destaca sua percepção a respeito desta estrutura ao comparar uma escultura e um corpo distorcido por sofrimentos do indivíduo, o corpo é sentido e identificado sob o aspecto da dor em sua experiência interna, a escultura é apenas observada (não sente ou manifesta dor).

Matesco acrescenta que a partir da percepção de Picasso surge uma nova forma de representação do corpo que encontra subsídios nas teorias de Paul Schilder e que estão atreladas à imagem corporal. Schilder acreditava que a noção de solidez desta estrutura

dependia de uma ação que envolvia sucessivamente sua construção e reconstrução. No entanto, há desdobramentos acerca disso, pois a referida percepção não se restringe apenas a mera impressão ou fantasia, já que é imprescindível valorizar as figurações e representações mentais. Schilder considerava primordial ressaltar o aspecto sucessivo que diferia e integrava diversas experiências corporais e em diferentes perspectivas: motoras, afetivas, entre outras. Assim, “ao definir a articulação da realidade orgânica do corpo com sua realidade erógena e fantasmática, tendo como base a teoria freudiana, Schilder toca em algumas ideias que estavam presentes nas discussões surrealistas” (Idem p. 37). Isso significa que

a labilidade da imagem do corpo ultrapassa os limites da anatomia e pode incorporar objetos que atuam como fetiches. O corpo nos objetos surrealistas elaborava intercâmbios materiais e sensoriais. De Hans Bellmer, George Bataille, André Breton a Aragon, o surrealismo empenhava-se na dissolução orgânica na estética: o corpo erotizado era lançado a sua fantasmagoria absoluta (Idem).

No Manifesto Surrealista, Breton, influenciado pelos estudos de Freud, buscava procedimentos artísticos que possibilitassem recursos criativos, mas questionava a interpretação analítica de Freud, que voltava seu olhar aos “pares sempre inconciliáveis” (Idem). Breton considerava o desejo um “fenômeno espontâneo”, porém, vinculado ao amor, isso despertou inicialmente nos surrealistas o interesse em focar os aspectos irracionais e imaginativos do espírito humano. Nesse viés, o desejo passou então a ser explorado com o intuito de desafiar as questões existentes em relação à repressão individual e ao controle sexual, uma questão que influenciava e enfatizava o acaso objetivo ea combinação incongruente de objetos, por exemplo.

Matesco salienta que a psicanálise influenciou a exploração do desejo pelos surrealistas, mas estes logo se afastaram dos resquícios de suas possíveis influências. Nessa linha, os artistas exploravam meios que pudessem mostrar outras possibilidades de registrar o desejo. Uma dessas estratégias foi encontrada no objeto-corpo, que se tornou um molde de evocação para temáticas como, por exemplo, o gozo e a obsessão erótica. Desse modo, “grande parte da atividade surrealista pode ser vista como remoção de obstáculos para derrubar as censuras da consciência e se chegar ao inconsciente, ao *maravilhoso*” (Idem, p. 38).

Como o surrealismo explorava a dissolução orgânica do corpo, Hans Bellmer combinou elementos como madeira e papel machê para construir uma boneca surrealista

intitulada “*A menina desarticulada*”, registrada no número 6 da revista *Minotaure* (1935). No entanto, Bellmer criou outras versões para esta boneca que

acentuam o sistema operatório através do qual Bellmer desenvolve os princípios de uma anatomia metamórfica visionária; isolar uma parte, desmembrar, mutilar, depois desarticular e rearticular diferentemente, combinar ao infinito as montagens corporais possíveis e improváveis ou mesmo monstruosas (multiplicar seios, nádegas, braços), variar posturas (deitada, em pé, sentada), compor cenas (Idem, p. 38).

Todos os mecanismos utilizados por Bellmer consistiam em possibilitar estratégias para o desenvolvimento do imaginário, essas combinações realizadas (na boneca) apresentam um caráter erótico, um misto de sedução e terror, entre outros caracteres, que ao serem interpretados por Breton foram considerados detentores de uma “beleza convulsiva”.

Assim, os artistas buscavam meios para explorar, no corpo, aspectos como a dissolução, as multiplicações, as montagens possíveis, as mutilações. Essas foram formas por eles encontradas para apresentar o corpo no Surrealismo, é por esse motivo que a referida estética “difere-se dos demais movimentos da primeira metade do século XX, pois vai além de um processo de desfiguração das representações”(Idem, p. 40). O Cubismo desrealizava a inteireza da representação humana, conferindo-lhe um aspecto característico do processo de transfiguração. É nesse intuito que o corpo pensado distante das representações tradicionais é apreciado pela linguagem vanguardista.

Matesco registrou a passagem da arte moderna para a contemporânea e enfatizou uma relação intrínseca entre o avanço da industrialização (nesse processo) ao propiciar o surgimento de novas relações de trabalho acentuando o movimento cultural contemporâneo que passou a focar a temática da sexualidade com a finalidade de mostrar uma renovação em relação aos estudos do corpo. Em detrimento disso, a apologia do corpo na cultura contemporânea está relacionada às transformações oriundas do contexto capitalista.

As influências capitalistas que recaíram sobre a sociedade trabalhadora foram a presença de outros estilos de vida e costumes, assim como estes passaram a incitar essa classe a despertar para o consumo e lazer. Há, com isso, o surgimento de uma classe trabalhadora influenciada pelos valores ou ideais ditados pelo capitalismo, que romperam com os valores puritanos do trabalho em voga, questões que favoreceram o aparecimento do hedonismo (fruto de uma sociedade consumista e pós-capitalista). Isso desencadeou na sociedade a ideia de plasticidade ao corpo. A demasiada valorização da “construção corpórea” obteve

notoriedade, em função de valores antigos que rebaixam o corpo terem sofrido o impacto da espetacularização, algo muito característico do mundo contemporâneo (Idem, p. 41).

Matesco acrescenta que a evolução tecnológica em fins do século XX foi também um dos fatores importantes que possibilitou reflexões a respeito do papel do corpo. Com a presença da tecnologia houve uma decadência no tocante à presença física do corpo por uma estrutura visual – as inúmeras ferramentas tecnológicas corroboraram para virtualizar os sentidos em relação à imagem do corpo, minimizando-o. A ideia proveniente dos sistemas ditos de realidade conduz os humanos a buscar técnicas dinâmicas de percepção em diferentes níveis. A partir desses avanços tecnológicos é possível estar simultaneamente em vários lugares, por intermédio de mecanismos como, por exemplo, as técnicas de comunicação e de telepresença, o que fomenta transformações na percepção sensorial e temporalidade humana, agora confrontada com o tempo tecnológico.

Outro aspecto importante nesse processo são as imagens médicas que possibilitam a visualização do interior do corpo sem danificá-lo. A partir de membranas virtuais, o corpo pode adquirir dimensões extremamente expressivas. Esses avanços foram significativos, já que

os artistas têm explorado a capacidade de novas tecnologias para refazer os próprios corpos, que são com frequência tecnológicos, híbridos, irônicos e abertos à diferença. A proliferação de imagens de fragmentos corporais parece refletir sobre sua desmaterialização (Idem, p. 42).

Por outro lado, os inúmeros trabalhos desenvolvidos por artistas promovem modificações na estrutura corporal, ampliam e estimulam percepções como forma de promover outras modalidades de experiências sensoriais. Nesse campo artístico, “a relação entre corpo e arte adquire novas referências a partir do pós-guerra: a tela foi gotejada e salpicada por Jackson Pollock, rasgada por Lúcio Fontana e furada por Shozo Shimamoto” (Idem). Esses artistas trazem novas contribuições à arte, já que transformam o espaço pictórico habitual e inserem outras contribuições ao cenário artístico. Acaso e ação passam a subsidiar o cerne da atividade artística. Essas inovações transformam a arte.

Diante do exposto, os olhares se concentraram na pintura que passou a privilegiar sua autorrepresentação como um objeto. As contribuições de Pollock tornaram-se referência para o campo artístico que influenciará as décadas seguintes.

Matesco reitera que compreender as transformações do corpo na arte e os subsídios que o empreendem no pensamento ocidental é perceber como suas representações, em

diversos momentos históricos (criados pelo homem), são importantes para desvelar os enigmas que o constituem. O corpo gerencia desdobramentos, construções artísticas, e é um espaço de constantes fragmentações.

## 2. 2 Fragmentação do corpo

Na história da arte, o corpo se consolidou como projeto estético, possibilitou a reflexão de diferentes discussões acerca da identidade do sujeito clássico, moderno e contemporâneo. Em diferentes épocas, vários artistas reproduziam o seu fazer poético utilizando-o como objeto artístico, e assim traduziam suas formas de expressão por meio de suas artes. Historicamente, o corpo foi pensado como referencial, foi estudado, idealizado, deformado, mas se materializou como um verdadeiro objeto estético. As Vanguardas no início do século XX, Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo e Expressionismo questionavam as representações tradicionais e desconstruíram a visão artística em voga, com a finalidade de pensar o corpo a partir de outras formas de manifestação. É no Surrealismo que os jovens artistas expressavam seus anseios.

O corpo é uma herança das sociedades primitivas, é um viés artístico que *O Corpo Impossível*, de Eliane Robert Moraes nos mostra: um retrato de informações contextualizadas de um imaginário percorrido pelo corpo diante de um intenso processo de desfiguração sofrida. Suas associações aparecem fortemente subsidiadas pela modernidade, principalmente pela intensa influência surrealista.

O percurso corporal proposto por Moraes (2010) inicia desde o romantismo, referenciando a arte e o pensamento franceses a partir do século XIX, e destaca a influência das catástrofes mundiais. Assim sendo, a autora privilegia os princípios surrealistas em sua abordagem. O surrealismo ao propor a concepção do corpo contemplado por uma plástica do desejo, destituído de seu formato original, distingue-se dos demais movimentos vanguardistas, por não se limitar a um processo de desfiguração das representações.

Na base dessas interpretações, corporalidade, ruptura e fragmentações fundamentaram um diálogo reflexivo frente ao pensamento moderno. Critérios relacionados às fraturas, desfiguração, estilhaços, efetivaram a decomposição da figura humana. A fragmentação da consciência (um ideal moderno) desencadeou a desfiguração do corpo.

Como sintetizou Moraes, a existência da figura humana “reaparece” em imagens destituídas em várias manifestações artísticas, eis que o corpo se mostra em

um imaginário do dilaceramento, marcado pela obstinada intenção de alterar a forma humana, a fim de alcançá-la aos limites de sua desfiguração [...] diante da perspectiva assustadora de confinar o ser humano num retrato imóvel e definitivo (MORAES, 2010, p. 19).

Com isso, o dilaceramento se transformou em linguagem imposta ao corpo, essa estrutura é ponto de partida para questões relacionadas à identidade, aos deslocamentos e constantes imagens do sujeito que perdeu sua integridade corporal. Diante de um intenso processo de desfiguração, os artistas das vanguardas pintavam o corpo partindo de suas inquietações. Dessa forma, o corpo como unidade foi completamente lesado, o choque impetrado destituiu sua inteireza. Essas ponderações abrem espaço para o corpo fragmentado.

Moraes (2010) acrescenta que, em fins do século XVIII, vivia-se sob os embalos dos “anos do Terror”. Muitos gravuristas franceses dedicavam-se na reprodução da figura humana, privilegiando a representação do guilhotinado. A preferência por essas gravuras estava em apresentar a cabeça de uma vítima. Esse tipo de reprodução registrava o momento em que a cabeça aparecia desmembrada de seu corpo. A fisionomia do guilhotinado tornou-se arte. Isso despertava a vontade de exibir as cabeças decapitadas como forma de delatar o traidor. As cabeças guilhotinadas, os belos rostos, as ilustrações de decapitados eram anseios de uma sensibilidade europeia que pretendia “fixar” sob uma superfície concreta esse retrato mutilado.

Com a eclosão da Segunda Guerra, foram notadas inferências à decapitação renunciada. A arte europeia se aproximava do tema bíblico: a história de Salomé – “dançarina de encantos delirantes”, dedicando-lhe notoriedade, pois a esta figura recaiu a culpa pela decapitação do profeta João Batista. Esse fato ilustra e confirma a ideia de que o homem moderno caminhava para sua finitude (Idem, p. 55).

Nesse contexto, artistas e intelectuais visualizavam o momento em que a “sensibilidade” seria entendida como um ciclo de transição do “espírito moderno”. Nesse intuito, a presença da fragmentação começou a influenciar as obras artísticas, se tornando um importante recurso no sentido de preencher e conceder outras perspectivas à arte.

Instrumentos como: retalhos, pedaços, tecidos e outros reconfiguravam a figura humana, garantiam sentidos e autenticidade aos instantes destinados à criação. Um universo de fraturas ou um contingente de amontoados que o artista possuía como recurso criativo. Um mundo retalhado para o artista, já que “a arte moderna respondeu à trama do caos através de formas fraturadas, [...] justaposições inesperadas, registros de fluxos de consciência [...] que caracterizava tantas obras [...]” (Idem, p. 56). Como resultado das transformações

relacionadas à consciência e sensibilidade coletiva, o moderno se constituiu através de mutações.

Como entendeu Moraes (2010, p. 58) a “sensação de vazio e fragilidade” foram impressões vivenciadas por artistas com o fim da catástrofe mundial. Esse caos recaído sobre a Europa desenhou um ambiente de completa destruição e dilaceramento. Um cenário que inscrevia marcas da violência, de um absoluto aniquilamento, impulsionava o rompimento das expectativas em que se detinha o projeto modernista. A consciência de um espírito arruinado repousava sobre os princípios modernistas:

Fragmentar, decompor, dispersar: [...] serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, [...] de desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só poderia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo (Idem, p. 59).

O corpo suprimido, perdido de suas partes, diminuto e constituído em pedaços, era algo que consolidava o ideal de fragmentação. A crise europeia refletiu bruscamente na ideia de fragmentação, ocasionando rompimentos e desintegrações nos sistemas previamente constituídos no século XIX. Naquele momento, a vida e os comportamentos sofriam os impactos dessa desintegração. Todo aquele desequilíbrio respingaria posteriormente na cultura tradicional, que já mostrava fortes evidências de um colapso. Com essa crise surgiam inúmeras tentativas de se refazer as relações, assim, buscavam restabelecer uma nova ordem. A atmosfera era caótica, desordenada, mas se concentrou na consciência europeia. Essa série de acontecimentos projetou o “fenômeno de estilhaçamento” (Idem, p. 60).

Com base nisso, o corpo começava a ser esboçado em obras de arte na medida em que os artistas exploravam a fragmentação como recurso estético formal. O artista criava a estética da decomposição, alterava as formas inéditas, destruía o formato original.

O corpo artístico no Modernismo foi considerado uma “unidade material mais imediata do homem”, pois retinha um caráter individualista, em um cenário marcado por desintegrações, tornou-se objeto que poderia ser modificado e fragmentado. Por esse motivo, as artes plásticas se debruçavam na exploração da morfologia humana, cultivada e questionada especialmente durante o Renascimento (Idem, p. 61). Moraes destaca essa informação e retoma aos tempos históricos referentes ao universo do corpo, a fim de reforçar

essa discussão, apesar de afirmar que seu percurso corporal se embasa a partir do Romantismo.

Diante disso, se concretizava a destruição da forma humana, abria-se espaço para a desumanização da arte, que imposta ao corpo por meio de procedimentos que buscavam representá-lo, realizava sua reprodução desprovida de dimensões estáveis. Nesse enfoque, o lema pautado era: “um corpo em crise”, reitera Moraes.

Como salientou Moraes (2010), a participação do surrealismo durante esse período foi expressiva. É visível sua presença ao alertar para a “crise do objeto”, vista como símbolo do progresso, no entanto, essa concepção foi deturpada, ao balizar a vida humana aos interesses capitalistas. Com a finalidade de responder às inquietações de seu tempo advindas da crise instaurada, se desenvolviam os objetos surreais. O corpo carrega enigmas, associações, fragmentações – é uma potência articulada, sofre transformações que alteram sua aparência.

Outrossim Moraes também ilustra a fotografia “*A menina desarticulada*” criada por Bellmer, um objeto que passou por um processo de dilaceramento, algo que afetou seu corpo, uma boneca “feita de fragmentos que deixam transparecer sua estrutura interior, inteira ou decepada, careca ou com a cabeça oculta por uma boina, os pés fixados nos meios das costas [...] seu corpo parecia ter sido violentamente dissecado” (Idem, p. 62). Esse corpo descrito menciona a construção de um objeto construído por traços e fragmentações conectadas em diferentes estruturas – um objeto-corpo deslocado, curioso em sua montagem, dotado de articulações e mobilidades corporais.

No Surrealismo foi afirmada a “proeminência do corpo do desejo”, movimento que colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, multiplicavam-se ou eram sumariamente suprimidos. Desta forma, o corpo fragmentado e a questão do desejo ganhavam mais destaque. Além disso, os espaços atribuídos à configuração dessa substância triunfavam em diferentes objetos surreais (Idem, p. 69).

A proposta de desumanização da anatomia humana consistia em buscar uma percepção das associações internas e sua organização, de colocar em foco o corpo em momentos de cruzamentos, de caos, de desequilíbrio. A violência inscrita nessa estrutura era interessante a essa estética, uma tática construtiva que desfaria a antiga ordem e instauraria novos métodos. A ideia de “estilhaçamento” do corpo era a tônica. Isso propiciou desdobramentos,

do corpo fragmentado ao corpo ausente – a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, [...] a época assistiu a esse empenho de dissolução orgânica na estética; o corpo, erotizado, era lançado a sua fantasmagoria absoluta. A supressão de identidade corporal chega então ao seu grau zero, colocando a alguns artistas a inquietante tarefa de representar uma figura que parecia ter perdido, por completo, sua silhueta (Idem, p. 70).

Nesse trajeto histórico-fragmentado, a figura humana era o ponto de partida, suas partes se tornaram peças para o campo artístico. Moraes discutiu a “anatomia do desejo”, e descobriu as origens das constantes metamorfoses que produziam imagens de dor e sofrimento, registros de experiências corporais em diferentes dimensões, todas simbolizavam pedaços dessa estrutura: (órgãos, lábios, olhos) dinamizavam e o expressavam. A pintura, a escrita, as sensações, as misturas concebiam rascunhos feitos a partir do corpo, uma arte que se disseminava quando submetida a processos destrutivos severos, corrompia-se seu sentido com choques e pressões que acentuavam sua deformação (Idem, p. 71).

Com isso, a estrutura “perfeita” do corpo inexistia, ele foi “atacado” e transformado, conseqüentemente. O surrealismo inovou na introdução e subversão de objetos reconfigurados (alteração de sua ordem), projetando associações que dinamizam as fraturas do corpo ao rosto. Do corpo à cabeça, mudava-se o foco, porém o dilaceramento era similar. O universo surreal se descortina ao se apropriar dessa matéria para fins criativos. São evidentes as imagens de sujeitos mutilados: o corpo, os rostos humanos apareciam em formato desintegrado. Traços deformados em representações violentas chegavam ao olhar, se reportando à imagem de um corpo reduzido.

É o que se verifica, por exemplo, quando Moraes apresenta o artigo produzido a respeito da obra “*Cabeças*”, do escultor Franz Xaver Messerschmid<sup>10</sup>, publicado na revista *Documents*, em 1930. Nessa publicação as produções do escultor demonstravam a fascinação por estudos relacionados à fisionomia<sup>11</sup> e ao mesmerismo<sup>12</sup>. Para Messerschmid, suas habilidades consistiam na produção de “uma sequência de mais de cinquenta efígies nas quais o rosto humano, em tamanho natural, era exibido em imagens deformadas: choros, gritos, contrações, bocejos, caretas, etc” (Idem, p. 170). O rosto humano tornou-se parte da

<sup>10</sup> Trata-se de um escultor alemão do século XVIII, nascido em 1736. Em seu fazer poético utilizou de um dos exemplos mais extremos para compor seu campo artístico. Segundo relatos, ele costumava acreditar em crenças relacionadas ao sobrenatural, à loucura e questões ocultistas, fazendo desse credo misturas inequívocas. Dessa forma, loucura e obsessão ajudavam a traduzir sua obra.

<sup>11</sup> A expressão Fisionomia é entendida como uma espécie de leitura facial ou uma técnica que permite a compreensão do comportamento e a personalidade de um indivíduo, por meio da observação de traços característicos bastante pessoais. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/fisionomia/>>. Acesso em: 21 jun de 2015.

<sup>12</sup> Mesmerismo é uma expressão relacionada a uma técnica terapêutica que se utiliza do magnetismo animal como instrumento de cura, algo muito próximo a técnica de hipnose. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/mesmerismo/>>. Acesso em: 21 jun de 2015.

desfiguração do corpo, e se expôs em diferentes situações, revelou diversas confissões reprimidas, até então não expressas, mas que problematizavam as formas humanas continuamente degradadas.

Esse rosto desfigurado, subvertido, deslocado, com vários traços, até mesmo composto por vestígios monstruosos, revestido por imagens desordenadas e ligadas a estranhas alterações do formato do corpo, sobretudo por associações em que essa matéria humana é deslocada, pode ser vista em *Le Viol (1934-1945)*, de Magritte, confirmando-se, assim, a fisionomia humana como produto de substituições.

Num desdobramento disso, torna-se visível o corpo condenado ao declínio e à dissolução. Este estado suplementar da estrutura física apresenta-se em diversas manifestações de sofrimento, articuladas à experiência perturbadora na representação corporal. Há uma diminuição do sujeito à dimensão da imagem. Temos, portanto, uma estrutura mutilada.

Os seres humanos procuram meios de se manifestar perante uma realidade. Uma dessas formas de se autorrepresentar é o espaço do corpo, de uma fisionomia, da linguagem, da aparência. Nesse sentido, o corpo é uma abertura para que a aparência do “eu” possa transparecer. O rosto, por sua vez, permite esse tipo de exposição humana, já que essa substância “fala”, “grita”, “narra-se”. No entanto, ao interpretá-lo nem sempre é possível compreendê-lo em sua completude, pois o rosto carrega diferentes feições, linguagens por vezes indecifráveis. Um rosto expõe e revela muitos traços e contextos.

Diante disso, Giorgio Agamben acrescenta que os “sujeitos estão no aberto”, isto é, o rosto manifesta o ser em evidência na palavra, na imagem, na perturbação de uma aparência. O rosto exhibe o que está disposto no olhar. Entretanto, apenas o homem quer apropriar-se dessa abertura, tomar sua própria aparência, o próprio ser manifesto. Desta feita, o corpo está no aberto, se expõe em diferentes representações. É justamente nessa possibilidade de abertura que este se dinamiza: “o rosto é o ser inevitavelmente exposto do homem e, também, o seu próprio restar escondido nessa abertura” (AGAMBEN, 1996, p. 74).

A exposição do rosto torna-se central e revela-se por meio de semblantes em uma condição mais vazia, isto é, demonstra a perda da integridade corporal. O rosto é ressignificado e sua exposição se transforma e adquire valor simbólico através das imagens.

Seja na colagem, na pintura ou outras expressões artísticas, o corpo, o rosto, retratam o sujeito em rupturas. É possível olhar o imprevisto, o visível de uma imagem; a aparência, a fisionomia que o “eu” expõe, por exemplo, as fragmentações dessa matéria exibida em pedaços, ausências ou semblantes vazios. O corpo foi submetido ao imprevisível, ao desfeito

e desmontado. Essa é, portanto, a abertura, à linguagem, à reconfiguração de um “eu”. Como apontou Agamben (p.75):

todo rosto se contrai em uma expressão, enrijece em um caractere e, deste modo, destina-se e se aprofunda em si mesmo. O caractere é a deformação do rosto no ponto em que sendo unicamente comunicabilidade – se apercebe de não ter nada a exprimir, e silenciosamente retira-se através de si em sua própria muda identidade.

Nessa perspectiva, as descrições que constituem o sujeito configuram uma realidade fracionada que se manifesta; há uma troca, uma relação “face a face” entre aquele que olha e o objeto olhado, através do corpo, do rosto, das fraturas, das sensações deixadas pelo “eu”. O corpo dá forma ao objeto visual, e permite olhar seus vestígios em foco: a natureza de corpos fragmentados.

Dito isto, o corpo interage com o ambiente, com outros corpos, com quem os olha; influencia e é influenciado pelo meio real, imaginário, social, histórico, cultural, transformando-se em “unidades rompidas” que constroem novos sentidos através do olhar, das fragmentações, Agamben acrescenta que o rosto humano reproduz na sua própria estrutura a dualidade de próprio e impróprio, de comunicação e comunicabilidade, que se constitui de modo análogo a um fundo passivo, o qual reproduz o brilho nos traços, tornando-os expressivos, ativos.

Retomando o pensamento de Moraes, ela anunciou a ideia de desumanização da obra arte. É nesse sentido que Ortega Y Gasset (1999) discorre a respeito dessa temática ao ressaltar que a arte enfatiza a nova época que pretende retirar o homem do centro do mundo, distanciando-o das concepções estéticas do realismo e do humanismo. Neste viés, estilizar é um pressuposto moderno gerido pelas vanguardas artísticas que implica deformar o real, isto é, desumanizá-lo.

No século XX, a nova arte é impopular. O problema, segundo Ortega y Gasset, era estético e amparado por um dado social, que é justamente a impopularidade da nova arte. A arte contemporânea se manteve impopular durante muito tempo. Isso gerou sua não aceitação por parte do público e propiciou um contraste entre as artes dos séculos XIX e XX.

Assim sendo, os resquícios artísticos que ainda vigoravam na Europa; ao lado do novo estilo que influenciava a música, a poesia, a pintura e o teatro, também adeptos desse estilo. É interessante destacar que as manifestações foram preservadas em cada época histórica. A mesma sintonia é partilhada pelas diversas artes. Assim, o músico, o pintor, o poeta, partilhavam os valores estéticos similares. Isso significa que se a música fosse considerada

impopular, conseqüentemente as demais artes também o seriam, pois “toda a arte jovem é impopular, não por acaso ou acidente, mas em virtude do seu destino essencial” (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 20). Com isso, o surgimento de um novo estilo implica uma não aceitação por parte do público. Nesse contexto, é notório o caráter popular-impopular da arte.

O “estilo que inova demora certo tempo para conquistar a popularidade; não é popular, nem tampouco é impopular. O exemplo da irrupção romântica que se costuma aduzir foi, como fenômeno sociológico, perfeitamente inverso do que agora oferece a arte” (Idem, p. 21). Com base nisso, o Romantismo, ao contrário do atual estilo (que surgia), foi aceito de forma imediata, se consolidando como um estilo popular.

Importa dizer que “a nova arte tem a massa contra si e a terá para sempre. É impopular por essência; mais ainda, é antipopular” (Idem). De modo que qualquer produção criada a partir das influências desse tipo de arte produz no público seus efeitos, e divide opiniões: uma parcela mínima de pessoas a considera; ao passo que a maioria a renega com veemência. A obra de arte segrega e silencia duas castas de homens. Essas castas suscitam divergências, pois não agrada a totalidade do público.

Como lembra Ortega y Gasset (1999, p. 22) “a questão não é que a obra jovem não agrade à maioria do público e sim à minoria”. O que acontece é que a maioria, “a massa”, não a entende. Dessa maneira, tudo aquilo que caracteriza a nova arte, vista sob o aspecto sociológico, é que esta possui a capacidade de dividir o público entre aqueles que a compreendem ou não. Com isso, uma obra de arte compreendida não desperta irritação por parte do público. No entanto, ao se tornar obscura ao homem, desperta neste um sentimento de inferioridade.

A arte jovem viveu seu auge, ao se multiplicar a partir das diferentes perspectivas e visões divergentes. As diferenças entre as produções eram notórias. O mundo então despertou para uma nova sensibilidade estética que não se restringe aos “criadores da arte”, diante de uma atmosfera em que surgem obras com perspectivas individuais. Assim, aquilo que representa justamente o aspecto “mais genérico da nova produção difundida é a tendência à desumanização da arte” (Idem, p. 40).

Neste sentido, Ortega y Gasset chama a atenção para um quadro pintado em consonância com o novo estilo com outro pintado à maneira de 1860 e os confronta. Com base nisso, conclui que o artista de 1860 privilegiava em suas representações objetos reproduzidos que conservassem a “mesma aparência” no quadro e fora dele, isto quando referenciam aspectos da realidade ou vivência humana. Em quadros recentes esse reconhecimento nem sempre é fácil. Isso remete a outros desdobramentos, ou seja, o autor

cogita a possibilidade de o quadro antigo estar “mal pintado” e que este não necessariamente alcance a mesma distância, que consiste no ponto de divergência. Em contrapartida, isso significa que, qualquer que seja a distância, os erros do artista são direcionados ao objeto humano.

Neste sentido, “a arte de que falamos não é só inumana por não conter coisas humanas, senão que consiste nessa operação de desumanizar” (Idem, 1999, p. 42). Há a perda do aspecto humano. Na arte tradicional o artista registra a presença do humano. Por outro lado, o artista contemporâneo estiliza e deforma a arte, desumanizando-a e inibindo a presença do humano em suas representações.

Nessa perspectiva, “na obra de arte preferida pelo último século há registros desse núcleo de realidade vivida que vem a ser como que substância do próprio corpo estético” (Idem, p. 45). Essa arte se restringe a “polir” o ser humano, concedendo-lhe maior expressividade. Neste viés, a arte expressa os acontecimentos vividos, representa o humano.

As épocas mais expressivas da arte descentralizaram o aspecto humano nas representações das grandes obras. Isso significa a exclusividade do realismo que imperava monstruosamente na evolução estética. Partindo desse pressuposto, em que havia espaço para a nova inspiração poética, “tão extravagante”, volta-se o olhar para o caminho da arte. O referido “caminho” significa “vontade de estilo”: “estilizar é deformar o real, desrealizar. Estilização implica desumanização. E, vice-versa, não há outra maneira de desumanizar além de estilizar” (Idem, p. 47).

A ingerência do humano na arte é subsidiada em três categorias: “há primeiro a ordem das pessoas, depois a dos seres vivos e, por fim, há as coisas inorgânicas (Idem, p. 49). A nova arte demonstra repulsa à ordem das pessoas, evita o aspecto pessoal, por se caracterizar como elemento mais humano. Há exemplo disso na música e na poesia. Bethoven, Wagner são figuras ilustres por buscarem na música a oportunidade de manifestar os sentimentos particulares. Em Wagner, a voz humana deixa de ser figura principal e “submerge” a partir dos demais instrumentos, tornando inviável uma transformação mais expressiva. Em certo sentido, era imprescindível tirar da música os sentimentos mais íntimos, purificá-la numa exemplar objetivação. A tarefa de alcançá-la coube a Debussy. Essa passagem do subjetivo ao objetivo foi relevante, pois Debussy desumanizou a música.

De forma similar aconteceu com o lirismo. Era primordial libertar a poesia, que, apresentava uma forte influência da matéria humana. Essa tarefa foi realizada por Mallarmé, que poetizava suas emoções pessoais – dores, nostalgias, procurava meios para externar sua existência cotidiana.

Nesse contexto, surgiram questionamentos em torno do poeta jovem que “quando poetiza, se propõe simplesmente ser poeta” (Idem, p. 54). Diante da nova arte (política, vida), não é conveniente estabelecer as fronteiras necessárias para mantê-las distantes. É fundamental demarcá-las: de um lado poesia; de outro, vida. De tal modo, distingue-se o poeta do homem, o início de um, marca o fim de outro.

Mallarmé tornou-se o precursor humano na poesia ao manifestar a vontade de ser poeta, compondo objetos líricos. Sua poesia presumia “ser sentida”, pois não registrava nada que referenciasse o aspecto humano. Nesse enfoque da caracterização do homem nada restava, ele tornava-se cada vez mais anônimo, perdia importância ao

desaparecer, volatilizar-se e ficar transformado numa pura voz anônima que sustém no ar as palavras, verdadeiros protagonistas da empresa lírica. Essa pura voz anônima, mero substrato acústico do verso, é a voz do poeta, que sabe isolar-se do seu homem circundante. Por toda parte saímos no mesmo: fuga da pessoa humana. Os procedimentos da desumanização são muitos. Talvez hoje dominem outros muitos diferentes daqueles que empregou Mallarmé (Idem, p. 55).

Cabe acrescentar que, assim como a música se transformou com Debussy, a nova poesia avançou a partir da perspectiva apontada por Mallarmé. As contribuições desses ilustres personagens foram fundamentais para o campo artístico. É importante comentar que o pintor tradicional, ao reproduzir sua arte, não apreende o real do ser representado, e sim capta aquilo que a mente artística idealizou. O expressionismo representava as emoções humanas e o cubismo primava pelas formas em que as pessoas apareciam com fortes traços fragmentários, entre outras coisas. Esses movimentos artísticos divulgaram a radicalização da arte, deixando em foco a dificuldade do público em compreendê-la.

Nesse sentido, em que o novo estilo impera o artista busca distanciar-se das formas vivas e a tudo o que é corpóreo, ao suplantá-lo, surge o esquema geométrico sem sentido e que não é necessariamente identificado pelo público. A arte plástica desse novo estilo mostra uma aversão às formas vivas. Na interpretação de Ortega y Gasset, o efeito da desumanização e aversão às formas vivas originou-se da antipatia pela arte tradicional.

Nessa perspectiva, a arte se desenvolve ao longo dos séculos. Se essa evolução não é interrompida, ela se produz e se acumula sob os efeitos de uma tradição, oriunda dessa arte que transita em diversos espaços contemporâneos, inspirando o fazer artístico. O artista e o mundo se fundem nessa atmosfera em que são intensos os estilos tradicionais que gerenciam a comunicação.

A desumanização e essa aversão às formas vivas podem ser compreendidas como antipatia à interpretação tradicional das realidades. O artista tradicional demonstra seu inconformismo em relação à presença das influências de épocas anteriores na arte. Essa conexão com o passado não é apreciada pelo artista que se opõe ao estilo precedente. É notório que este ainda precise amadurecer suas concepções diante do estilo anterior.

A arte contemporânea ainda busca alcançar seu espaço, pois ainda ocupa uma posição pouco elucidativa em relação ao passado, quando era detentora de “valor”. Há, além disso, uma inaceitação por parte do público em geral com esta nova arte (nem sempre compreensível).

Para Ortega y Gasset a atual geração a arte é vista como algo sem transcendência e em uma posição inferiorizada. Isso se comprova ao confrontar a obra de arte com épocas anteriores, nas quais, poesia e música eram atividades de grande expressividade. A arte era transcendente, e de origem nobre, ao abordar temáticas que evidenciavam as problemáticas do ser humano. Assim, “toda a nova arte resulta compreensível e adquire certa dose de grandeza quando se a interpreta como um ensaio de criar puerilidade num mundo velho [...]. O novo estilo, pelo contrário, solicita, imediatamente, ser aproximado ao triunfo dos esportes e jogos” (Idem, 1999, p. 80). Com isso, as páginas dos jornais têm contribuído com a divulgação dos esportes e jogos e ilustrado sua ascensão.

É relevante frisar o culto do corpo como um desdobramento dessa “atmosfera pueril”, questões como a beleza corporal e sua agilidade são motes centrais valorizados apenas em uma fase da vida, a mocidade; por outro lado, a valorização (ou culto) do espírito pode ser interpretado como um procedimento que faz parte da constituição corporal que conduz ao envelhecimento. Nessa abordagem, a plenitude do corpo é alcançada quando este se caminha para sua finitude, seu declínio. Ao enfatizar a ascensão dos esportes, Ortega y Gasset referencia a vitória dos valores da juventude sobre sua decrepitude e conclui que algo similar ocorre na arte corporal.

A nova arte, portanto, ainda não obteve o êxito tão almejado. Essa arte com ou sem erros busca alcançar uma tradição. No entanto, esses erros inviabilizam sua posição, impossibilitando-a de ser modificada. A questão primacial reside em encontrar outros meandros, bem distantes desse desumanizador.

Diante desta discussão em torno do corpo como objeto de estudo na arte, é importante salientar que é comum a representação do corpo fragmentado na obra de diversos artistas modernos ou contemporâneos. O corpo foi discutido, pintado, desenhado, fotografado, tornou-se uma representação esculpida em vários moldes como um retrato que capturava a

essência das formas humanas completamente mutiladas. Na colagem essa representação não foi diferente. Talvez pela grande mobilidade de formatos, contornos e materiais que a colagem permite, o corpo aparece nela ainda mais mutilado, rasurado, deslocado, recontextualizado. De modo que na história da colagem, enquanto arte ou procedimento, há uma corpulência que se projeta numa arquitetura em ruínas – uma obra da desconstrução que prossegue ao longo de sua trajetória, mostrando um sujeito que reflui por todos os lados. É nesse imaginário que flagramos o corpo em complexas tramas e processos que o levaram ao seu esvaziamento total.

Martins é um desses artistas que montou e desmontou corpos e fez de toda sua obra um ato de liberdade e criação artística. Continuou uma poética em suas colagens com um ideal de fragmentação. Formou páginas pintadas, preenchidas “de corpo”, com fortes evidências de seres mutilados. Na colagem, o corpo é degradado, composto por imagens decaídas, com diversas camadas prontas para serem interpretadas. São inúmeros elementos visíveis em sua constituição.

Em suas colagens o corpo é tratado a partir de suas partes, desintegrado de seu sentido original, com isso é possível visualizar falhas, rupturas, segmentações, e assim buscar uma reflexão sobre o processo constituído por esse artista. A fragmentação aparece nas inscrições corporais, tornando-se uma particularidade ativa. Essa singularidade coloca em foco um espaço aberto a discussões, no qual se propagam fluxos de informações em constante movimento.

Nesse enfoque, o caminho encontrado pelo corpo para abalar fronteiras que ainda subsistem diante de uma dominação secular (no caso do corpo feminino) é desmontar esses discursos, fragmentá-los e introduzir outros conceitos. O corpo humano é o fluxo do desmonte sofrido pela consciência europeia, o ponto central reside no esfalecimento de sua figura mostrada em aspectos fixos e surreais, um corpo “inacabado”. Tendo como horizonte aspectos de sua história, são visíveis os limites de sua completa destruição, na qual dissoluções impregnaram as faces do sujeito, por meio de experiências sentidas, mascaradas, tatuadas que aprofundam a perda da identidade, o corpo desconjuntado e mostra um ser afetado por mecanismos outrora despertados. Nesse percurso, Martins põe em cena o corpo, ou o que restou dele. E o faz a partir do diálogo com outros corpos, oriundos de outras experiências.

Após esta discussão teórica pela categorização do corpo, analisamos no próximo capítulo as colagens de Martins, com a finalidade de mostrar como as categorias “Corpo” e “Fragmentação” se apresentam nessas ilustrações produzidas pelo poeta. É nesse sentido que

interpretamos as pegadas, os rastros, deixados no corpo com a finalidade de restituir o sentido. Além disso, verificamos como os gêneros intertextuais se cruzam no espaço poético da colagem, e até que ponto a colagem transforma ou é transformada. As fraturas sofridas pelo corpo são efeitos da fragmentação e desfiguração da figura humana. Sua corrosão, transformando a unidade em um corpo-tronco, que, combinado a outros objetos deslocados de diferentes naturezas, forma um novo corpo: o fraturado.

Em um segundo momento, mostramos como as fraturas deixam outros rastros no espaço do corpo, fazendo com que as colagens se transformem em frações corporais, que passam a ilustrar um espaço ainda mais corrompido, isto é, examinamos a transição do corpo que se estende e se transforma em corpos-sem-tronco, registrando a presença de estruturas corporais compósitas, disformes, fractais: insubmissas.

### III- CAPÍTULO - AS COLAGENS (EM CORPOS E FRAGMENTAÇÕES) DE MAX MARTINS

*“[...] O corpo é aquilo que se apronta no processo coevolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo das trocas não estanca, o corpo vive na plasticidade do sempre-presente”.*

*Helena Katz<sup>13</sup>*

Esta análise põe em foco uma mostra das colagens de Martins e contempla seus aspectos culturais, históricos, simbólicos, estéticos e intertextuais.

A intertextualidade é um recurso bastante discutido pela crítica. Existem várias definições e recursos, geralmente designa a criação de um texto considerando um texto-fonte. Além disso, pode apresentar diferentes funções, relacionadas a textos/contextos em que está inserida. Assim, citação, homenagem, pastiche, paródia são recursos intertextuais que discutimos na colagem-corpo.

A epígrafe utilizada neste capítulo faz parte do texto: *Por uma teoria do corpo mídia*, de Helena Katz (2005), que o entende como uma estrutura que vive sob um “estado provisório”, assim reúne informações que o efetivam enquanto corpo. Desta maneira, o corpo é oriundo de fluxos, transformações e trocas evolutivas.

Essas transformações e trocas podem ser vistas nas colagens que registram os sujeitos, as cores, a sintaxe inteira ou fragmentada de todo um contexto em recortes, representados por corpos “fabricados” pelo poeta num intenso processo de criação e reelaboração artística. Martins destaca, por intermédio dos múltiplos traços, os fragmentos. Trata-se de uma poética visual que deixou rastros na contemporaneidade. Esta análise aborda a concepção de corpo fraturado, partindo da interpretação que as fraturas se corporificam e transitam do corpo fragmentado ao insubmisso.

Martins mostra como o corpo (objeto de arte) surge retomado de corpos já criados em outros objetos artísticos (fotografias, gravuras, poemas, letra de música) e essa reelaboração está fortemente influenciada pela fragmentação e dilaceramento, que compõe e descompõe sua estrutura. O poeta lança seu olhar à produção de corpos que ganham diferentes camadas, aperfeiçoadas a cada nova produção, mescla o conteúdo icônico ao verbal. Assim, o corpo ilustra a colagem, por meio de fragmentos que se combinam, e forma um conjunto de linhas, riscos, partes, contornos, palavras soltas que se constituem a partir de diferentes relações.

---

<sup>13</sup> KATZ, Helena. Por uma Teoria do Corpo mídia. In: GREINER, Christine. *O Corpo. Pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo. Annablume, 2005.

Como já reiteramos, neste trabalho, para efeito de análise, denominamos as colagens de “Corpo-01”, “Corpo-02”, “Corpo-03”, “Corpo-04”, “Corpo-05” e “Corpo-06”, respectivamente.

### 3.1 AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS NAS COLAGENS

A seguir, passaremos a discutir os conceitos de intertextualidade, verificando como esses recursos se refletem nas colagens.

Em *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Mikhail Bakhtin*, Diana de Barros e José Fiorin discutem os distintos universos textuais, observando a inter-relação e o diálogo para uma criação de textos.

Antes disso, é importante compreender a intertextualidade, verificar como esse recurso se caracteriza e se manifesta na relação entre diversos textos e discursos. Barros retoma em seu trabalho alguns conceitos discutidos por Bakhtin, ao propor a análise de vários textos e discursos, que na atualidade podem ser interpretados a partir de outras perspectivas. Mesmo assim, as influências bakhtinianas são vistas em muitas abordagens, especialmente nos estudos inerentes à enunciação, interação verbal, assim como nas relações entre linguagem, sociedade, história, etc.

Nesse intuito, as discussões são arroladas a partir do texto, que é o ponto de partida da análise do discurso. Desta forma, é possível observar como os recursos linguísticos surgem a partir da combinação e difusão das vozes discursivas.

Com base nisso, “o texto é considerado hoje como objeto de significação, ou seja, como um “tecido” organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação” (BARROS, 1994, p. 01). Além disso, o texto é visto como um instrumento cultural que adquire um significado a partir do contexto em que está inserido. De tal modo, texto e enunciado se relacionam na visão bakhtiniana e são concepções externas e internas da linguagem.

Nesse viés, o texto é um tipo de discurso construído a partir de trocas simbólicas, da relação com outros elementos, ou outros textos já existentes, oriundos de diferentes contextos, por isso é importante observar de que maneira ocorre essa interação, esse diálogo entre si, contribuindo para outras criações.

Barros (2003) considera em seu estudo três aspectos fundamentais da reflexão bakhtiniana, que estão atreladas às relações-alvo do estudo linguístico: o dialogismo; a

polifonia; a carnavalização da literatura e a conceituação de signo. Bakhtin privilegia em sua abordagem o princípio dialógico da linguagem.

Nesse sentido, o dialogismo é um princípio oriundo da interação verbal e se constitui na relação entre enunciador-enunciatório no texto. Assim como Barros, Fiorin também ressalta os estudos bakhtinianos a respeito do dialogismo.

Diante disso, “a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização” (FIORIN, 1994, p. 15). Em relação à citação, é um recurso que altera ou afirma o real significado do texto.

Fiorin destaca os versos iniciais do famoso poema “*Canção do exílio*”, de Gonçalves Dias, e mostra como Murilo Mendes faz uma alusão a esses versos, ao transformá-los, ressaltando como a alusão é identificada nesses poemas. Com base nisso, o poema criado por Mendes “faz alusão ao texto de Gonçalves Dias para construir um sentido oposto ao do poema gonçalvino, para estabelecer uma polêmica com ele, pois o poema muriliano não celebra ufanisticamente a pátria, mas a ironiza, vê-a de maneira crítica” (Idem, p. 16).

Como vimos, Fiorin destaca três processos inerentes à intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização que consiste na reprodução do “discurso de outrem”. Além desses recursos, há outros inseridos nesse universo, apropriados para instituir diálogos com o passado, valorizando aspectos de outros textos, da própria realidade, entre outras questões. Partindo dessas discussões, vamos observar a partir do conteúdo icônico e verbal posto nas colagens os diálogos intertextuais.

Na página, as colagens se constituem em texturas, faces, cores, que ilustram a desintegração da figura humana, a corrosão do tempo e a consciência da morte. São corpos que se reconstruem por meio da interação imagem/texto e criam em sua estrutura a “forma” que intitulamos “corpo-tronco”. Essas colagens anunciam uma poética corporal como produto de associações de diversos textos e contextos reelaborados no mesmo espaço poético.

É com base nessas combinações que são recriadas as multiformas na estrutura corporal, que redistribui na escrita e na imagem os rastros deixados pela criação artística de Martins, assim encontramos as pistas em um “corpo-fabricante” de outros corpos. Nas colagens as fraturas são as marcas da desintegração sofrida pelo corpo que gerenciou desdobramentos, transformando-se em rostos, olhares, traços, pedaços, fisionomias.

O corpo fraturado é uma estrutura que perdeu sua inteireza, sendo, portanto, recriada a partir de remotes de partes de outros corpos<sup>14</sup>, objetos, deslocados de diversas superfícies. É uma corpulência ressignificada que se relaciona em uma mesma colagem e de uma colagem para outra, enfatizando a decadência das formas desfeitas, suprimidas, fragmentadas.

Na colagem de Martins o corpo é um território fecundo que imprime diferentes versões imagéticas, e mostra em sua interioridade diversos pensamentos, anseios, recortes de poemas, citações a célebres obras literárias, momentos cotidianos que se desdobram.

O poeta expõe suas colagens e convida o leitor a enriquecer com suas interferências, lê-las considerando suas partes, montagens aleatórias (ou não), revestidas pela integridade ou pedaços de palavras, pois as colagens formam novas aparências, acoplam organizações registradas no corpo. Dessa forma, aquilo que é possível compreender por intermédio da análise vem à tona, ao passo que o indizível no verbo ou na imagem justifica a proposta de corpos fraturados e insubmissos nas colagens do poeta.

Em relação às colagens em análise, é importante salientar que organizamos o conteúdo verbal disposto nelas, em forma de citação direta, mas preservamos a forma como as palavras foram grafadas pelo poeta.

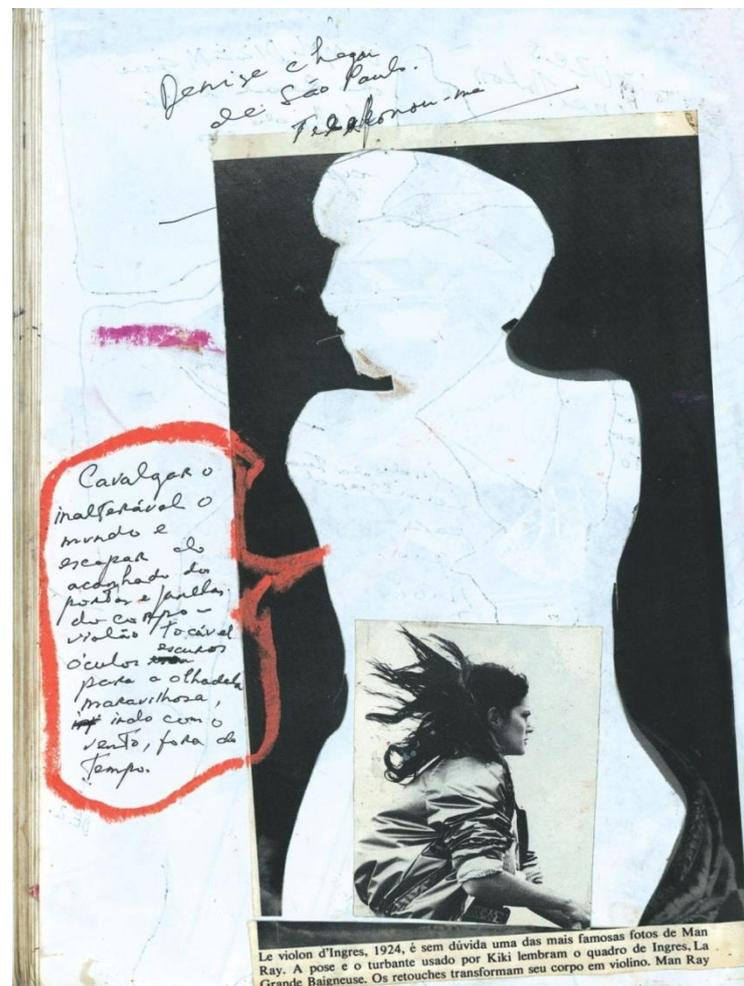
A seguir, novamente reproduzimos do organograma presente no primeiro capítulo somente as seis colagens, objeto de estudo desta análise.

---

<sup>14</sup>Conforme já reiteramos, estamos tratando do corpo objeto de arte.

### 3.2 O diálogo intertextual no corpo fraturado

Fig. 01: Colagem-corpo-01



Fonte:Idem.

Antes de iniciar esta análise é importante fazer um levantamento dos personagens da história da arte, da literatura, do universo musical, de um representante de uma conceituada marca de bebida e de uma amiga e pesquisadora da obra de Martins, citados nas colagens em estudo. Estes são mencionados na sequência em que surgem, como por exemplo: Denise Figueiredo Cantuária, Emanuel Radnitski (Man Ray), Alice Enertine Prin (Kiki de Montparnasse), Jean Auguste Dominique-Ingres, Autur Moreira Lima, David Herbert Lawrence, James Joyce, John Johnnie Walker, Jean-Nicolas Arthur Rimbaud, Tadashi Yabe, Toshio Matsuura, Raphael Sebbag (trio nu-jazz), Melissa Lou Etheridge e Maria de Mascarenhas Tereza Horta.

A colagem-corpo-01 é formada por um corpo-tronco vazado (feito por contornos) que apresenta dentro de si uns traços pouco elucidativos, de onde partem pequenas inscrições, assim como de sua parte superior. Atrás dessa estrutura há um fundo escuro que a reveste,

assim como as cores: preto, vermelho, azul, com resquícios de outras tonalidades. Além disso, este corpo abriga partes de um corpo-tronco feminino (uma jovem mulher aparentemente em movimento) que possui abaixo de si pequenas inscrições que revelam a origem desse corpo vazado, veremos mais adiante.

Com base na colagem-corpo-01, é notável que sua forma já mostra que a estrutura sofreu desmontes, pois surge desfeita, desmontada e atrelada a palavras que configuram sua nova forma, já representada com o desaparecimento de suas partes, compondo uma estrutura vazada, oca, que perdeu sua inteireza. No caso desse corpo vazado, houve a perda de sua completa fisionomia. O novo corpo ilustrado na imagem é diferente de seu original, pois foi remontado a partir de outros objetos, cada uma de suas partes mantém perto de si informações como se quisesse expressar aquilo que a imagem exhibe. São esses aspectos desfigurados que revelam não apenas a perda na estrutura corporal, assim como os resquícios do próprio conteúdo verbal:

*“Denise chegou de São Paulo. Telefonou-me”./Cavalgar o inalterável o mundo e escapar do acanhado das portas e janelas do corpo-violão tocável/escuros óculos para o olho dela maravilhosa, indo com o vento, fora do tempo./ “Le violon d’Ingres, 1924, é sem dúvida uma das mais famosas fotos de Man Ray. A pose e o turbante usado por Kiki lembram o quadro de Ingres, La Grande Baigneuse. Os retouches transformam seu corpo em violino. Man Ray” (Colagem-Corpo-01).*

Os rabiscos tornam-se peças fundamentais na colagem: *“Denise chegou de São Paulo. Telefonou-me”* é um comentário tecido acima do corpo vazado e de um corpo-tronco-feminino que reforça a ausência de Denise, em um tempo indeterminado, lembrada pelo telefonema e por esse corpo vazio, sem conteúdo interior. Com isso, o apagamento da interioridade da estrutura salienta a falta expressada pelo sujeito, aliás, esse tronco vazio, precisa de outros referenciais para se “completar”. Além disso, esse corpo vazado lembra o contorno de uma famosa fotografia de Man Ray (1890 –1976) também ausente de seu conteúdo original e que revela a origem desse corpo.

Esse mesmo corpo narra o anseio de *“Cavalgar o inalterável o mundo e escapar do acanhado das portas e janelas do corpo-violão tocável”*<sup>15</sup>. O verbo acompanha a imagem e esta se confirma no ato de galopar, “cavalgar o mundo”, galgar sobre ele, com o intuito de fugir, escapar de tudo aquilo que compõe este universo, o corpo é um espaço constituído que aparentemente limita o ser, que o “aperta”, deixando-o desconfortável num lugar estreito, daí o diálogo com a fotografia de Ray, pois é nesse espaço vazio em que está a jovem mulher em pleno movimento, que corre de maneira incessante e sem olhar para trás. Esse espaço vazio,

<sup>15</sup> Citação que consta do corpo da colagem.

isto é, a forma corpo violão (resgatada na colagem de Martins) também faz referência a algumas transformações históricas que possibilitaram a compreensão de importantes momentos acerca do corpo feminino.

Durante o século XIX, a forma atribuída ao corpo feminino apontava para uma constituição em que certas partes desse corpo: busto, quadris, nádegas e membros inferiores eram mais avantajadas enquanto a cintura era enfaticamente mais delgada: aí está o paradigma do corpo-violão, perspectiva que foi considerada relevante pela burguesia e bastante recorrente em representações artísticas. Com a revolução industrial, outras mudanças surgiam e favoreciam a sugestão de novos “padrões”. Foi nesse período que o uso de espartilho, que deixava ainda mais acentuada a forma que descrevemos, adquiriu expressividade.

Ainda no século XIX, algumas estéticas literárias como, por exemplo, o Simbolismo, explorava em suas poesias o paradigma de corpo-violão. Esse paradigma, que tanto nutriu a inspiração dos poetas simbolistas, na medida em que substituíram o corpo feminino pela alegoria do violão (ou do violino), ainda reverberou pelo menos até a primeira metade do século XX, no padrão das *pin-ups*, deixando de ser uma referência a partir da década de 70 do século XX, quando foi substituído por outro paradigma. No século XXI retorna à cena, mas já como parte da conduta performática de algumas celebridades do mundo da moda e artístico, que se valeram do modelo já na forma do pastiche. Nessa trajetória esse paradigma também foi reelaborado sob o olhar vanguardista. Com diferentes perspectivas, as mulheres se tornaram musas no Surrealismo nas representações de Dalí, Ernst e Ray, que, por exemplo, destacou a presença feminina em sua famosa fotografia, já citada “*O violino de Ingres*” (1924).

É nesse espaço vazio, sugerido por essa fotografia, que o conteúdo verbal da colagem “restitui”, através do aspecto icônico, uma suposta referência à presença de um cavalo, que se encontra inibido na colagem como referente, mas está semanticamente sugerido pela expressão “cavalgar” e pelo movimento do corpo e dos cabelos da jovem mulher. O cavalo significaria a caminhada, a fuga e o triunfo, em busca da sensação de liberdade. Outro detalhe curioso que podemos pensar é que o “cavalgar” da mulher permite a agitação incessante de seus longos cabelos, como já dissemos, de modo que também balançam a crina do “cavalo”, onde ela supostamente “cavalga”. Aliás, a crina do “cavalo” faz lembrar um penteado feminino bastante conhecido, o “rabo de cavalo”, geralmente utilizado para evitar o calor.

O corpo feminino aparece duplicado, como mostra a colagem, um corpo que, ao mesmo tempo conserva traços fragmentários, um tronco vazado e a jovem mulher com seus longos cabelos que se expressam com o movimento. A jovem mulher (encaixada na estrutura

vazada) aparece vestida com uma jaqueta. Este vestuário nos passa a impressão de também se agitar com o vento. Traje que parece enfatizar a posição dos braços, algo que sugere a ideia de poder e força na ação corporal da mulher. A posição contrária dos corpos sugere talvez a busca dessa jovem a outros ideais, já distantes desse corpo.

Além disso, outras vozes ganham expressividade na colagem, como por exemplo, as portas e janelas (não referentes) pensadas como supostos empecilhos que dificultam a passagem da jovem mulher.

A figura feminina que cavalga em busca de outras direções é pensada de “*escuros óculos para o olhar dela maravilhosa, indo com o vento, fora do tempo*”<sup>16</sup>. Este acessório deixaria sua beleza mais visível, com um rosto espetacular e capaz de despertar a atenção por suas características, o óculo permitiria uma nova visão, mas ficou apenas em pensamento, pois a mulher está desprovida desse objeto. Por outro lado, o óculo negro remete ao obscuro, e faz lembrar o mesmo aspecto negro que aparece revestindo o corpo vazado (onde está a jovem mulher) talvez o corpo feminino busque fugir dessa falta de luz, de brilho, para um novo caminho (mais iluminado) que está por vir, por isso insiste em “cavalgar”.

O corpo feminino que se encontra no interior do corpo feminino vazado se movimenta intensamente formando um contraste entre um corpo estático e um corpo móbil. Ao mesmo tempo por conter um corpo no outro, nos passa a impressão de que a composição representa alegoricamente o nascimento de uma nova mulher, em tudo diferente – incluindo o paradigma do corpo – e marcada pelo desejo de liberdade.

A busca pela liberdade implica um desprendimento da jovem mulher do corpo-violão. Isso significa promover uma partilha desses corpos que estão agregados e unidos também pelo conteúdo intertextual e metareflexivo recuperado na colagem: “*Le violon d’Ingres, 1924, é sem dúvida uma das mais famosas fotos de Man Ray. A pose e o turbante usado por Kiki lembram o quadro de Ingres, La Grande Baigneuse. Os retouches transformam seu corpo em violino. Man Ray*”. Intertextual por conta do diálogo intenso com a produção de Ray e metareflexivo porque o corpo que contém outro corpo pode significar também o processo de criação da própria colagem, forma artística que sempre prescinde do outro e que, como “nova mulher” ganha a liberdade para re-significar.

Como a técnica da colagem permite a livre associação de elementos diversos em mesma superfície, o trecho verbal citado anteriormente é uma citação deslocada de um texto não identificado, mas que referencia uma famosa fotografia, de acordo com o seu conteúdo,

---

<sup>16</sup> Citação que consta do corpo da colagem.

que disposto na ilustração orienta os sentidos do leitor em busca do significado dessa imagem, pois esse texto é um rastro, já que é partindo dessa escritura, isto é, desses “vestígios textualizados” que é possível restituir o sentido.

Nessa restituição de sentido, o novo corpo criado por Martins é uma estrutura rica (de detalhes e (trans) formações) em que habita esse trânsito de objetos, palavras e signos multiformes, assim, os objetos artísticos, seus rastros, vestígios, fragmentações e discursos formam o território plástico dessa corpulência. Mas não podemos esquecer que essa corpulência tem como texto de partida o trabalho de Ray.

Ray (1890-1976) é natural da Filadélfia, nos Estados Unidos. É um artista que se dedicou ao estudo das artes, algo que lhe possibilitou o contato com a arte vanguardista da Europa. Dessa forma, manteve seus primeiros contatos com a fotografia, em 1915.

O contato estabelecido por Ray com diversos artistas das vanguardas rendeu-lhe reconhecimento, principalmente em seus trabalhos fotográficos. Durante sua produção artística realizou diversos experimentos como, por exemplo, a técnica de intervenção para obtenção de imagens, uma produção que sofreu influências do Cubismo e do Surrealismo. Nesse período, Ray obteve contato com Duchamp (uma figura importante para o Dadaísmo). A partir disso, tornou-se colaborador da revista *New York Dada*. A produção artística de Ray se consolidou após ter emigrado para Paris, onde viveu por aproximadamente 20 anos. Dedicou-se à pintura, fotografia, escultura, colagem e à construção de objetos (*ready-made*), mas sua preferência pela arte fotográfica ocorreu após Duchamp influenciá-lo a morar em Paris, em meados de 1921.

Em *Man Ray e a Imagem da Mulher: a vanguarda do olhar e das técnicas fotográficas* (2007) Georgia Quintas destaca a produção fotográfica de Ray que contempla recursos de criação artística e enfoca a apropriação do corpo feminino, os retratos, o nu e os objetos manipulados por meio da utilização de projeções ou de interferências. A mulher idealizada é o seu alvo em diferentes produções realizadas em laboratório pelo uso de máscaras, adição de texturas e solarização. Sua produção artística fotográfica se desenvolveu subsidiada em técnicas intervencionistas na produção de imagens. Ao utilizar técnicas como, por exemplo, a solarização, reticularização, granulações, entre outras, tornou-se conhecido pelos fotogramas que produziu durante sua carreira. Ray subverteu as bases fotográficas em relação ao seu referente transcendendo seus limites, assim criava formas poéticas e pictóricas por meio de diversas possibilidades e dos recursos de intervenção em laboratório.

Ray expressava em suas fotografias as influências do Cubismo, Expressionismo e, posteriormente, o Surrealismo, como já apontamos, também serviu de base para suas

produções artísticas. Com base nisso, o surrealismo proporcionou a Ray bases para construir-desconstruir suas imagens, pois o fotógrafo destituía o corpo feminino, através de técnicas como, por exemplo, a colagem. O corpo feminino tornou-se registro em suas composições, conforme se observa:

as personagens femininas eram sua grande motivação criativa, encontrava nelas um leque de inúmeras chances performáticas e de expressões. Man Ray delinea cada procedimento postural de seu referente fotográfico, de acordo com a vontade criativa e o impacto imagético que deseja provocar (QUINTAS, 2007, p. 67).

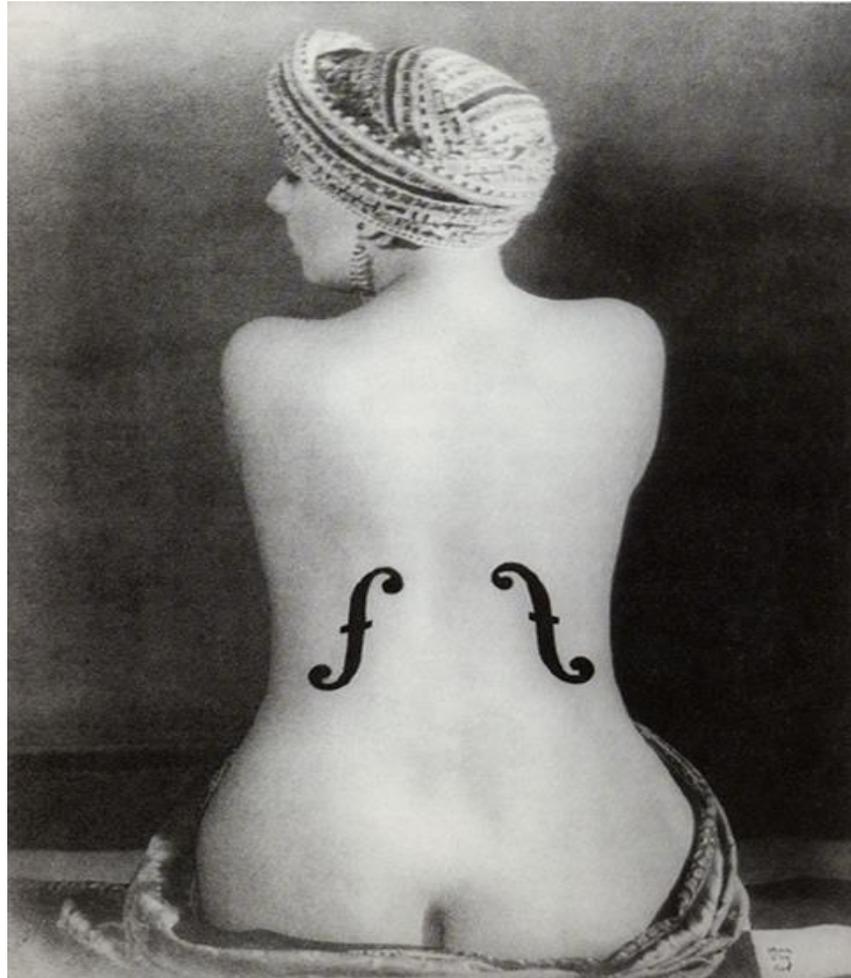
A utilização do corpo feminino na obra de Ray pode ser observada em *O violino de Ingres*, no qual o fotógrafo demonstrava toda sua técnica ao registrar um corpo bidimensionado, enfatizando o corpo-rostro, pois a figura feminina foi capturada de costas e como um objeto (o violino). É uma fotografia que privilegia o retrato do corpo e do rosto que transita para a invisibilidade, lembrando traços característicos da “*La Grande Baigneuse (1835)*” (*A Banhista de Valpinçon*), de Jean Auguste Dominique Ingres, comentada adiante. Ray cria um jogo de supressão-revelação de partes do corpo e reproduz as feições e expressões de uma “modelo viva”, ao representar com fidelidade o corpo de Kiki de Montparnasse (1901-1953).<sup>17</sup>

O corpo vazado, citado anteriormente, é retomado por Martins em sua colagem ao fazer menções ao *Violino de Ingres*, conforme se comprova:

---

<sup>17</sup> Kiki era uma jovem de belas feições, por isso despertava a atenção de diversas pessoas. Ainda muito jovem essa bela mulher posou pela primeira vez nua para um escultor. Essa atitude fez com que sua mãe rompesse definitivamente os laços familiares e isso fez com que Kiki se tornasse “modelo viva” de diversos pintores, fotógrafos, dentre eles, Ray. Em 1921, Ray foi viver e trabalhar em Montparnasse, em Paris, onde conheceu Kiki. Após esse contato ambos tiveram um relacionamento amoroso e uma relação que se estendeu para o campo artístico. Kiki, além de companheira de Ray, foi sua musa inspirada em suas imagens fotográficas. Além disso, a jovem inspirou outros pintores da escola de Paris. O seu comportamento desinibido e transgressor despertava a atenção da sociedade da época. Sua beleza foi eternizada no quadro: *Nu Deitado com Tecidode Jouy*(1922), de Tsugouharu Foujita, entre outros.

Fig. 02: Fotografia 01



Fonte: RAY, Man. *O Violino de Ingres*. Disponível em: <http://www.discopunisher.com2012/11/fotografia-man-ray-o-maior-fotografo-do-html>>. Acesso em: 01 Out de 2015.

Esta fotografia é considerada uma das mais expressivas imagens surrealistas de Ray. Nela o fotógrafo registrou o corpo feminino comparando-o à beleza de um violino e simultaneamente homenageou Ingres. O violino era uma das paixões deste pintor. Com base nesta fotografia, compreendemos que o aspecto icônico (corpo vazado) complementa aquilo que é anunciado pelo verbo na colagem-corpo-01. Esta fotografia é algo muito importante para justificar o uso do corpo-tronco na primeira colagem analisada e nas duas colagens adiante.

Já que estamos tratando da fotografia de Ray, destacamos a influência do surrealismo em sua obra, para tanto, retomamos o pensamento de Quintas (2007, p. 69): “graças ao associacionismo, característica do Dadá e do Surrealismo, os recursos de montagem, colagem, agrupamento e metáfora foram incorporados, não só por Ray, mas também pelo percurso sincrônico da fotografia”.

Como vimos na ilustração acima, Kiki, a mulher de corpo violão, foi fotografada por Ray de forma fragmentada. Nesse sentido é uma ilustração que privilegia o tronco da modelo, valorizando sua silhueta e curvas, além de revelar sua nudez corporal, pois seu corpo foi exposto com uma “pose” característica da *Banhista de Ingres*. Essa “pose” pode ser observada pela ocultação dos braços e pernas da modelo, completamente escondidos e deixando à mostra apenas o perfil de seu rosto, assim como de seu turbante, ambos estão direcionados à esquerda. Nas costas da modelo estão os “retouches” que simbolizam o já citado violino. Nesta fotografia, a imagem do tronco feminino que apresenta um aspecto claro está em contraste com o fundo escuro que envolve o corpo da modelo, gerando uma nova forma a este corpo, fragmentado de seu formato original, algo muito característico na produção artística de Ray, pois ele

delinea cada procedimento postural de seu referente fotográfico, de acordo com a vontade criativa e o impacto imagético que deseja provocar. Pelo prisma da presença feminina, esteja ela desnuda ou vestida, se conformou um estilo constante no percurso fotográfico dele (Idem).

Diante das considerações de Quintas, a figura feminina foi um viés artístico privilegiado nas criações de Ray, pois em seu percurso, o fotógrafo articulava a representação do corpo feminino e o design para obter diversas manipulações, experimentações, fragmentações. Sem dúvida, uma vasta produção que foi se enriquecendo a cada novo experimento, mas é oportuno salientar que a influência primeira do surrealismo em sua obra foi decisiva para ampliar os horizontes artísticos desse fotógrafo.

Como já dissemos, *O violino de Ingres* significou para Ray uma emérita homenagem. Mas, como veremos, esta fotografia foi incorporada por Martins na colagem adiante, passando de uma homenagem à composição do corpo fraturado.

Vale ressaltar que não podemos afirmar que Ray e Martins tiveram algum tipo de contato, por outro lado, em função da recorrência aos signos de Ray, podemos comprovar que Martins era apreciador do trabalho artístico desse fotógrafo.

Ainda nesta colagem em análise, Martins cita *A Banhista de Valpinçon* de Ingres – “*A Mulher Sentada*” como ficou conhecida – é um quadro que enfatiza o corpo nu e as “costas” humanas de forma escultural. “A costa” representada por Ingres é uma “forma” ou “pose” que gerou desdobramentos em suas obras posteriores, como em *O banho turco* (1862). Além de a imagem da *Banhista* ter influenciado a representação do *Violino de Ingres*. A seguir, *A Banhista de Valpinçon*:

Fig. 03: Pintura 01.



Fonte: INGRES, Jean Auguste-Dominique. *A banhista de Valpinçon*. Disponível em: <[respirandoarte-davi.blogspot.com.br/2010/06/jean-auguste-dominique-ingres-pintura-e.html](http://respirandoarte-davi.blogspot.com.br/2010/06/jean-auguste-dominique-ingres-pintura-e.html)>. Acesso em: 01 Out de 2015.

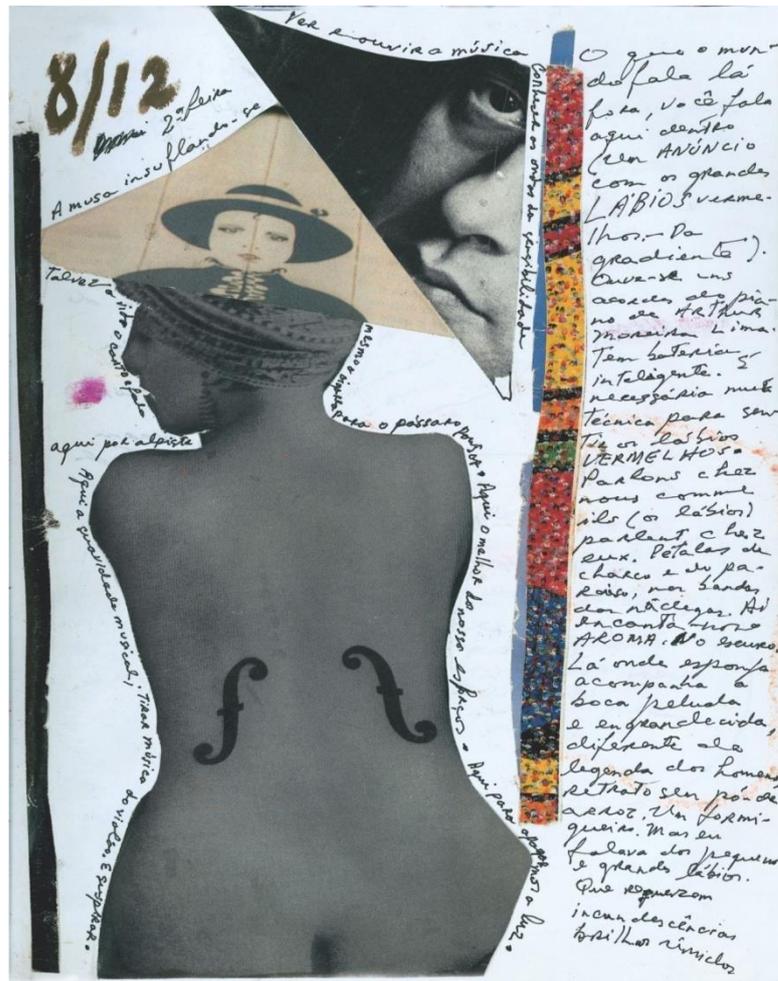
Em seus desenhos Ingres valorizava formas que capturassem “as poses” perfeitas para representar o corpo humano, algo muito semelhante àquilo que Ray destaca em seu *Violino de Ingres*, ao representar a “pose” de sua modelo. A busca pela “forma” era algo que despertava o interesse não apenas de Ingres, Ray, mas de muitos outros artistas, inclusive Martins. Em seus desenhos e pinturas, Ingres distorcia a forma humana em busca de curvas alongadas, além disso, também valorizava em seus retratos o corpo nu e demonstrava interesse em descobrir o que o corpo escondia encoberto pelo vestuário.

Diante dessas considerações, é interessante pensar como a arte vai se reproduzindo em diferentes contextos históricos e suportes artísticos, como por exemplo, em Ingres, na pintura; em Ray, a fotografia; e em Martins; a colagem.

Após essa discussão artística, ressaltamos a influência de Ray, na colagem de Martins, que se torna mais efetiva quando este poeta se utiliza não apenas da fisionomia de Kiki, mas incorpora o próprio *Violino de Ingres* na colagem-corpo-02:

### 3.3A hipótese de pastiche

Fig. 04: Colagem-corpo-02



Fonte: Idem.

Como já dissemos, a colagem-corpo-02 registra a presença do *Violino de Ingres*, pois Martins fez uma apropriação de uma fotografia que já existe, deslocando-a de seu contexto de origem para adicioná-la a esta colagem. Neste sentido, essa fotografia é parcialmente modificada quando o poeta reelabora essa ilustração e recria uma nova cabeça a esse corpo-violão, contorna quase que inteiramente sua silhueta por rascunhos verbais, além de colocá-la em uma superfície em que estão dispostos outros elementos por ele criados ou ainda também desarticulados de diversos contextos, com a finalidade de gerar outro corpo.

Com base nessa perspectiva, esta colagem é constituída pela sobreposição de corpos e conteúdos verbais que ocupam diversas disposições. Na parte superior desta imagem, além do verbo, outro elemento ganha destaque – o triângulo (um pouco disforme) composto por um fundo escuro que mostra um recorte de um rosto. Ao lado deste, há outro triângulo, desta vez, com um fundo claro, em contraste com o fundo escuro daquele, este acolhe dentro de si uma cabeça feminina utilizando um chapéu com uma tonalidade escura, em contraste com seu rosto claro. Abaixo deste, há o corpo-tronco (que veio do objeto deslocado,) aqui modificado, como dissemos, mas que permanece de costas. A sua nova parte atrelada (o rosto-feminino) aparece de frente, modificando essa estrutura. Além disso, a ilustração mostra a tímida composição de cores e outras rasuras mínimas dispostas no corpo.

Nesse percurso, podemos considerar que o corpo da modelo não é mais e somente aquela fotografia-homenagem de Ray, pois ao passar por um processo de refuncionalização na versão maxiana esta estrutura perde o seu caráter original, adquire uma nova forma e se transforma em um corpo fraturado.

Martins, ao retomar a fotografia de Ray, cria sua versão de corpos fraturados que habitam a imagem, e, desse modo, o corpo-violão acolhe outras estruturas e juntos reproduzem novas representações mais rasuradas. O poeta utiliza a ocultação de partes do corpo, a destituição da inteireza e refuncionaliza o corpo-tronco e aproveita sua estrutura, suas partes, adiciona suas interferências, supressões de palavras para compor uma estrutura fragmentada. O poeta destaca a imagem corporal em suas colagens e faz da relação corpo-fragmentação um “encontro” de corpos.

Além desse aspecto icônico, é importante resgatar os discursos verbais desta colagem:

*“8/12/2ª feira /A musa insuflando-se talvez a vida o canto fala/dentro aqui a suavidade musical;/Tirar música do violão./E suspirar./aqui por alvisteMesmo o oi galho para o pássaro pousar./Aqui o melhor dos nossos esforços./Aqui para apagarmos a luz”./Ver e ouvir a música /Conhecer as ondas da sensibilidade./O que o mun-do fala lá fora, você fala aqui dentro (um ANÚNCIO com os grandes LÁBIOS vermelhos – Da gradiente). Ouve-se uns acordes do pia-no de Arthur Moreira Lima./Tem bateria inteligente./É necessária muita técnica para sen-tir os lábios VERMELHOS./Parlons Chez nous Comme ils (os lábios) parlent Chez eux. Pétales de charco e do paraíso, mer bandas das nádegas./Aí encanta[...]AROMA. No escuro./Lá onde esponja acompanha a boca peluda,/e engrandecida diferente da legenda dos homens,/retrato sem pó-de-arroz./Um formi-gueiro./Mas eu falava dos pequenos e grandes lábios./Que requerem incandescências brilhos úmidos (Colagem-corpo-02).*

Este conteúdo verbal se mistura ao corpo para compor a ilustração: “8/12/2ª feira/A musa insuflando-se/talvez a vida o canto fala/dentro aqui a suavidade musical;/Tirar música

*do violão./E suspirar./aqui por alpiste Mesmo o oi galho para o pássaro pousar./Aqui o melhor dos nossos esforços./Aqui para apagarmos a luz*". Assim, os números grafados fazem referência ao cotidiano que é mencionado em uma segunda-feira, algo que pode sugerir um hábito talvez corriqueiro, isto é, "tirar a música do violão", ouvi-la, suspirá-la. Assim, a presença da música parte do conteúdo verbal e se materializa no corpo-violão, enfatizando a palavra na imagem.

É nesse sentido que o conteúdo verbal junto ao corpo fraturado confirma uma poética feita de combinações, quando as palavras (datas ou símbolos) aparecem distorcidas ou não, nesse caso não inibem o sentido e nem corrompem a totalidade da informação.

A música-musa se introduz e instiga o ouvido com sua doce melodia e propaga discursos aqui dentro (do corpo), fazendo inferências talvez à vida humana e até mesmo ao canto. A delicadeza de um tom musical pode ser sentida no simples ato de encontrar na melodia a sensibilidade e no contato com a composição que parte do "violão" destilar suspiros, aflorados sob o som da música que expõe um estado de alma: alegria, tristeza, calma.

Assim, é possível ouvir e suspirar o canto, ao mesmo tempo alimentar o pássaro com o alpiste, observando-o descansar naquele corpo. O pássaro, apesar de citado pelo verbo, não aparece como referente na colagem. O pássaro é uma figura presente no poema *Contemplação*, na obra *Risco Subscrito*(1980) de Martins, conforme veremos nos versos a seguir: "*palavras-pássaros no horizonte da página/ voam/ vão*". Nesses versos, a visualidade da palavra corporifica o pássaro, como sugere o conteúdo verbal desta colagem. Em *Contemplação*, o pássaro, que surge no "*horizonte da página*", deixa uma impressão visual provocada pela sonoridade da letra (v) – o rastro de seu movimento, de seu voo, de sua ida e vinda. Além dessa poesia, a incidência da figura do pássaro aparece registrada em uma colagem de Martins, como veremos mais adiante. Isso mostra que o poeta usa mecanismos de sua poesia para corporificar suas colagens.

Como já dissemos, a música se apresenta na colagem através da interação verbo e imagem, por isso é necessário referenciá-la partindo do violino (a já citada paixão de Ingres pelo instrumento) na medida em que novamente se faz presente nesta ilustração, o violino dissemina a música na imagem, "*a musa insuflando-se*", talvez como resultado dos esforços em senti-la. No corpo está registrada a vontade de ouvi-la, além disso, a ausência da luz inibe a possibilidade de vê-la, mas não a capacidade de senti-la, suspirá-la, penetrá-la em busca de sua sensibilidade.

Diante desta referência à música, vale lembrar mais uma vez a perenidade que envolve o tema na história da arte na era moderna. No século XIX, o Simbolismo apostava em significações construídas com base nas sugestões – forma e melodia – proporcionadas pelos instrumentos musicais, em poemas como *Violões que choram*, de Cruz e Sousa e *Violoncelo*, de Camilo Pessanha, em que a questão simbólica sugere a presença da música através das variações dos instrumentos de corda – violão, violino, violoncelo – que assumem em cada um deles uma forma de expressão, mas sempre ligados a um conteúdo erótico e relacionado à contemplação do corpo feminino.

*Violões que choram* é um dos poemas mais expressivos de Sousa. A forma como a poesia é desenvolvida nesse poema mostra como o violão é explorado através da sugestividade dos símbolos. Assim, os sentimentos abstratos e as sensações são sugeridas em uma atmosfera de imagens poéticas, quando o corpo feminino é duplamente tocado: como corpo e como instrumento, na medida em que é representado/substituído pelo instrumento musical. O jogo semântico com o ato de tocar está em consonância com o ritmo do violão no decorrer dos versos do poema.

Para os simbolistas, tanto a dor quanto o prazer poderiam ser manifestados através da música que parte desses instrumentos. Algo muito semelhante acontece no poema *Violoncelo*, de Pessanha, em que se torna sugestiva a relação entre os elementos: água, música e dor. Seus versos apontam para a construção de imagens sugestivas de uma atmosfera de esfalecimento da realidade, da dor e do sentimento de morte que vem sendo tecido no decorrer dos versos, que emitem um pranto que parte desse instrumento com a finalidade de exprimir o choro profundo, uma sensação de desgosto diante da realidade manifestada pela dor. O som do violoncelo dialoga com esses sentimentos, lembrado pelas “arcadas” que sugerem os movimentos dos arcos e as oscilações emitidas pelas cordas do instrumento. A música que vem do violoncelo sugere um estado de alma, uma tristeza profunda diante da realidade vivida em imagens e associações. Diante desse aniquilamento, os movimentos que partiam dos arcos foram aos poucos sendo silenciados, pois as cordas foram parando de vibrar até que a música vai desaparecendo. Essa questão simbólica atrelada ao violão é presente nesta colagem – uma ideia que se estende para a questão corporal, como já discutimos.

Após esse diálogo com a simbologia resgatada em poesias e no próprio corpo, retomamos o conteúdo verbal da colagem, que anuncia uma quebra abrupta nas vozes anunciadas, se comparadas ao que já discutimos, conforme se observa: “*O que o mundo fala lá fora, você fala aqui dentro (um ANÚNCIO) com os grandes LÁBIOS vermelhos – Da gradiente*”. O espaço da página além de comportar os corpos fraturados se dedica a ilustrar a

evolução fragmentada do verbo. O “*mundo fala*” e anuncia a propaganda da “*Maquiagem de Lábios Vermelhos*” divulgada pela empresa de cosméticos “*Gradiente*”. São batons que despertam no consumidor a vontade de tê-los, os batons vermelhos valorizam os lábios com um toque especial e proporciona a boca contornos mais volumosos e expressivos que realçam a beleza e despertam o poder de sedução, o desejo (de tê-los) e outros anseios. São batons que transformam os lábios.

Como vimos, na ilustração há um fluxo intenso de conteúdos distintos, mas que em determinados momentos se aproximam, da propaganda de batons, o verbo introduz um novo discurso que parece referenciar o valor dos lábios, mostrando a liberdade criativa de outros acontecimentos: “*Ouve-se uns acordes do pia-no de Arthur Moreira Lima./Tem bateria inteligente./É necessária muita técnica para sen-tir os lábios VERMELHOS*”. A música-musa novamente chega aos ouvidos, desta vez, sob a direção de um mestre, do pianista *Arthur Moreira Lima* – um representante ilustre de nossa cultura que é detentor de um expressivo talento musical diante do piano, seus acordes perpassam por diferentes países, e sua música e “bateria inspiram”. Seus acordes e sua técnica permitem sob o som da melodia “sentir os lábios”.

O verbo parece dialogar com os lábios, “*Parlons Chez nous Comme ils (os lábios) parlent Chez eux* e sugere uma conversa com eles. “*Pétalas de charco e do paraíso “mer bandas das nádegas”*, do lábio à nádega que “*Aí*” (no corpo) “*encanta*” e deixa seu aroma. “*No escuro. Lá onde esponja acompanha a boca peluda, e engrandecida diferente da legenda dos homens,/retrato sem pó-de-arroz*” no espaço escuro – supostamente o corpo – é “representado” por uma boca peluda (não presente como referente) e em maior dimensão, distinto da “*legenda dos homens*” como um “*retrato-sem-pó-de-arroz*”, que talvez por isso precise de cor. Da ausência de cor a “*Um formi-gueiro*” (sugerido pelo verbo) que registra a quebra do discurso, já que se “*falava dos pequenos e grandes lábios./Que requerem incandescências brilhos úmidos*”, pois os lábios requerem brilho (da maquiagem *Gradiente*) para emitir.

Diante dessas combinações verbais, Martins se vale da técnica de colagem para articular em suas ilustrações palavras e textos diversos em mesma superfície, como já vimos. Desse modo, este trabalho busca ampliar uma discussão já iniciada para compreender os outros recursos da intertextualidade, a fim de interpretar esta colagem.

Diante da incorporação da fotografia de Ray a colagem, poderíamos pensar trata-se de uma homenagem (como fez Ray), pastiche, paródia, para tanto, é fundamental conhecer esses conceitos e suas aplicações.

Em *Paródia, Paráfrase e Cia* Affonso Romano de Sant’Anna apresenta em sua abordagem questões em discussão a respeito da paródia. Com base nisso, reitera que esse recurso intertextual deve ser investigado em consonância com a estilização, paráfrase e a apropriação. Desta forma, mostra como esses recursos se articulam diante de uma análise de textos. A paródia é “um efeito de linguagem que vem tornando-se cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância entre paródia e *modernidade*” (SANT’ANNA, 2003, p, 07).

A respeito disso, o surgimento de textos parodísticos mostra como a arte contemporânea se transforma em um “exercício de linguagem”, fazendo com que a linguagem volte sobre si. Esse ato pode ser entendido como um “efeito de linguagem” no campo intertextual. Convém salientar que, em virtude disso, a paródia foi muito utilizada, tornando-se alvo de interesse crítico na modernidade.

Assim, “a paródia é uma forma de a linguagem se voltar sobre si mesma” (Idem, p. 08), no entanto, frisa o autor que a “especialização de arte” fomentou a liberdade artística, e isso promoveu ao artista um diálogo com realidade da própria linguagem. Essa “promoção” conduziu o artista a realizar um “sequestro do fazer artístico”. É nesse contexto que surge a paródia como um recurso metalinguístico “(a linguagem que fala sobre outra linguagem, e, [...] é possível distinguir não apenas uma paródia de textos alheios (intertextualidade) como uma paródia dos próprios textos (intratextualidade)” (Idem).

Diante desta discussão, Sant’anna conclui que “o texto fundador” pode gerar variantes que se distinguem do texto original, pois “a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma” (Idem). Esses recursos intertextuais são utilizados com o intuito de modificar o texto original.

Ao teorizar a respeito dessa concepção em *Uma Teoria da Paródia*, Linda Hutcheon acrescenta novos subsídios a esta visão tradicional da paródia dando enfoque especial às práticas modernas, entendendo-a como um recurso intertextual em que o discurso atua como uma “repetição com diferença”, na tentativa de propor uma incorporação do antigo ao novo em um intenso processo de reconstrução de recursos presentes na inversão e na ironia, já que a paródia é uma repetição “mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de transcontextualização e inversão são os seus principais operadores formais” (HUTCHEON, 1989, p. 54). Assim, a paródia não pode ser definida apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. Desta feita, propõe que, na modernidade, esse recurso se tornou um veículo da criação artística.

Nesse enfoque, Hutcheon não contempla a ideia de “repetição ridicularizadora” – noção bastante difundida por diferentes críticos. Prega, por outro lado, um ideal associado à diferença irônica, isto é, um modelo de imitação que se fundamenta na “distância crítica” que nem sempre privilegia o riso.

Dito isto, a paródia tem sido constantemente considerada parasitária, isso em virtude de a estética romântica propagar o discurso que privilegia a originalidade e individualidade de uma criação artística. Diante desse ideal, “a paródia precisa de alguém que a defenda, pois tem sido designada de parasitária” (Idem, p. 14). Vários são os discursos destinados a atacá-la, propagando uma aversão e repulsa a esse gênero. Para Hutcheon, “o que se torna claro com esse tipo de ataques é a força subsistente de uma estética romântica que aprecia o gênero, a originalidade e a individualidade” (Idem).

Na comparação entre paródia com outras formas de imitação, Hutcheon conclui que esse recurso é próximo à imitação criativa, por estar embasada em uma ideia de “rejeição filial”, e reitera que a “transcontextualização” irônica é um elemento que distingue paródia e pastiche ou ainda da imitação.

O pastiche é a reprodução de um texto, uma obra de arte que está fundamentada na “interpretação criativa” favorecida a partir da influência que um poeta demonstra por outros artistas. É interessante observar que o pastiche parece permitir o ato de escrever, fotografar, como o artista citado.

Após essa teorização a respeito dos recursos intertextuais, ainda assim não podemos afirmar que Martins fez nesta colagem uma paródia, homenagem ou pastiche, por exemplo, todavia, nossa hipótese central é a ideia de pastiche.

Diante disso, acrescentamos que Martins revisita as artes do passado, conforme comprovamos, e faz um reaproveitamento de uma fotografia, propondo talvez uma simples imitação, que não tem um caráter transgressor, geralmente atribuído à paródia.

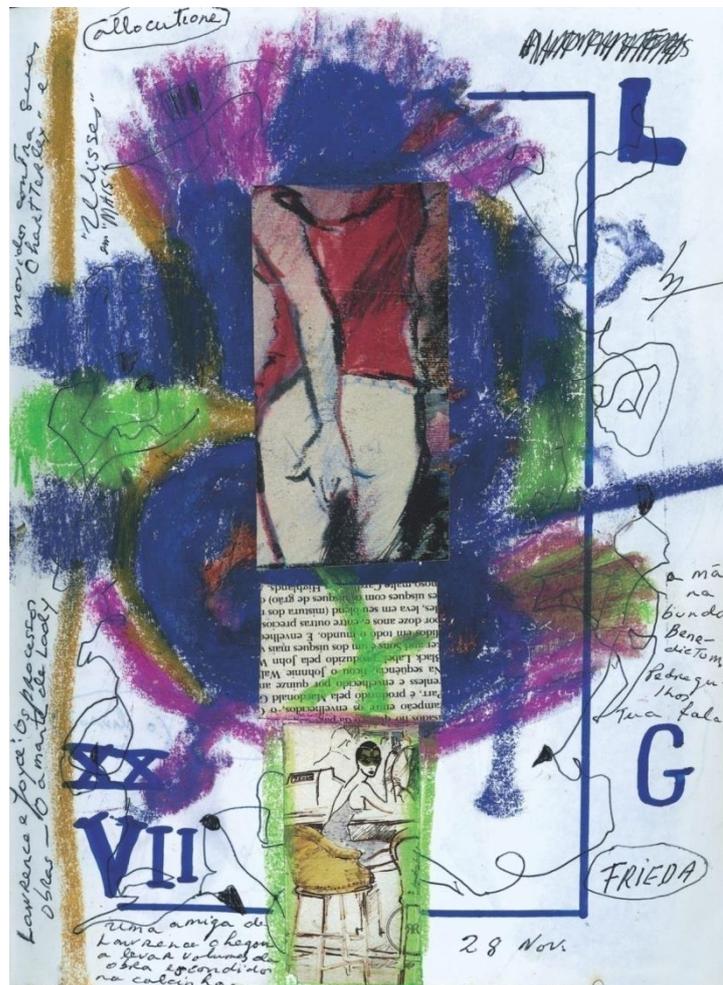
Nas colagens temos uma fotografia e vários discursos – tudo é reelaborado com uma singularidade digna de um “poeta por excelência”, ao reimaginar um corpo reinventado na coleta de elementos estéticos, históricos, simbólicos, dialogando em uma superfície híbrida, deixando sua marca individual, assim faz em suas colagens algo semelhante ao que disse Lavoisier: “na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”<sup>18</sup>. Desta maneira, a colagem gerencia uma intensa mobilidade artística que permanece de uma ilustração para outra, como veremos a seguir.

---

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/quimica/lei-lavoisier.htm>>. Acesso em: 12 de Mai de 2016.

### 3.4 As citações

Fig. 05: Colagem-corpo-03



Fonte:Idem.

A colagem-corpo-03 é composta por um tronco sem cabeça de costas (como lembra a pose de Kiki) e o fato de estar sem essa parte do corpo comprova sua fragmentação, mas este tronco possui um esboço de uma possível cabeça, diferente de sua integridade corporal. As partes superiores e inferiores do tronco aparecem revestidas por misturas de cores: azul, verde, lilás e outras tonalidades. Sua parte inferior está totalmente despida, enfatizando o tronco nu. Apenas uma mão é visível, a outra foi suprimida, mas essa mão está direcionada para a parte íntima do sujeito, que põe “a mão na bunda” (algo que se confirma no conteúdo imagético e verbal).

Ao lado desse tronco e ainda na parte superior há a tímida presença de uma bota (em tons de azul). Abaixo do corpo-tronco aparece a imagem de uma jovem mulher sentada em uma cadeira próxima a um objeto, provavelmente uma mesa ou escrivaninha (como se estivesse escrevendo ou refletindo). Ao lado dessa mulher aparece um objeto não identificado

com a seguinte inscrição: “7500”. Ao lado desse objeto há traços mínimos de um corpo fragmentado masculino, pouco elucidativo. Um braço dessa jovem foi inibido e o seu olhar é de alguém que de repente se distraiu. Ela usa óculos estranhos e em tons de verde. Ao lado dela, os poucos vestígios refazem a imagem de um dos braços de outro sujeito, a proximidade entre ambos expressa o contato entre os corpos, apesar de a ilustração novamente camuflar partes corporais nessa representação. Além disso, a imagem é preenchida por outras rasuras, fragmento de jornal e setas que parecem indicar para aquilo que está posto na imagem.

A colagem é uma representação composta por rastros: cortes, fragmentos, reinventados em novas modalidades e misturas. A pintura é um elemento muito importante na composição dessa imagem, pois se torna o fundo colorido que rasura os sentidos, acolhe os corpos e os diversos discursos apontados pelo verbo, assim como o fragmento de jornal posto de cabeça para baixo. O corpo-tronco nu e sem as curvas do corpo-violão está próximo ao verbo, às falhas e traços rasurados.

Na parte superior (lado direito desta imagem) há a figura de uma bota envolvida por um risco escuro que aponta para baixo. Essa bota lembra uma das primeiras colagens publicadas por Martins na obra *Não para consolar* (1992), como já reiteramos, e como veremos a seguir:

Fig. 06: Colagem-pássaro-bota.



MARTINS, MAX. *Não para consolar, poemas reunidos 1952-1992*. Belém: CEJUP, 1992.

Esta colagem é composta por um fundo claro onde está a imagem de um pássaro com um aspecto contrastante de tons: branco-preto, que repousa sobre uma bota (em tons de preto). Abaixo desta, há uma listra preta, talvez a própria sombra desse calçado ou um traço que acompanha o conteúdo verbal da colagem: “*Numa estrada de pó e esperança*”.

Como vimos, o pássaro é uma figura presente não apenas no poema *Contemplação*, de Martins, já que mais uma vez aparece nesta colagem, porém não enfatiza seu voo ou livre movimento, pois nesta ilustração ele perde essa capacidade de voar, já que surge estático sobre a bota e “*Numa estrada de pó e esperança*”.

É nessa estrada configurada pelo “*pó*”, sugerido pelo conteúdo verbal, que o pássaro aparece acompanhado pela bota. Nessa estrada a bota e o pássaro estão imóveis, talvez em busca de um destino, por isso permanecem “*nessa estrada de pó*”. Apesar disso, parecem estar diante de uma contradição: pó-esperança, talvez a esperança surja como possibilidade de se distanciar da finitude, da morte, sugerida pelo pó e pelo aspecto negro da bota.

Pássaro e bota podem sugerir uma relação paradoxal, no sentido em que o pássaro é apto a voar, por isso está quase sempre a percorrer o céu, ao contrário, por exemplo, da bota, que geralmente é utilizada pelos seres para caminhar na terra.

Destacamos ainda que a bota é um calçado que encobre apenas os pés e às vezes parte da perna. Como a ilustração mostra apenas um calçado, sua parte foi suprimida sugerindo a fragmentação da completude, alcançada talvez durante o percurso feito naquela estrada, deixando como lastro uma bota abandonada.

Da parte superior desta colagem nos direcionamos a outras fragmentações, pois o corpo aparece composto de recortes que ilustram uma silhueta rasurada em cenários e traços que acomodam as manifestações da imagem. Na disposição da página, o corpo é posto em foco e nasce da “organização” de fraturas e com reminiscências de uma atmosfera caótica.

A textura e a composição estampam a imagem de um corpo feminino recortado e em cores que mostra uma representação desfigurada: um tronco em meio às “desconstruções”. Dessa maneira, a imagem dinamiza o corpo-textual que anuncia outros discursos:

*“allocutione”/movidos contra Suas ChaRTTeRley’ e “UliSSes” em Mais” LawRence e Joyce: Os processos Obras – O amante de Lady XX/VII Uma amiga de LawRence chegou a levar volumes da obra escondidos na calcinha/[...] Campeão entre os envelhecidos, o [...] Parr, é produzido pela Macdonald [...] enless e envelhecido por quinze anos [...]. Na sequência ficou o Johnnie Wal Black Label, produzido pela John [...] Sons e um dos uísques mais [...] vendidos em todo o mundo. E envelhecido por doze anos e, entre outras preciosidades, leva em seu blend (mistura dos [...] uíques com os uísques de grão [...]”/A mão na bunda. Benedic-tum Pedregulhos Tua fala/G/FRIEDA /28 de Nov”/ “7500”(Colagem-Corpo 03).*

Assim, o corpo-textual: “*allocuttione*” é um vocábulo de origem francesa, que traduzido para o português significa “alocução”, verbo que cumpre sua “função” na disposição do corpo-tronco, pois anuncia um discurso curto e isolado posto na parte superior da colagem. O corpo verbal desta ilustração propõe diálogos inteiros e fragmentados e essa espacialização do verbo confirma a perda da integridade discursiva, mostrando como o corpo fraturado surge de supressões que comprometem o seu sentido original.

Nesse sentido, há um deslocamento do ato comunicativo, a escrita se fragmenta e se dilui inteiramente, mas o discurso prossegue: “*movidos contra Suas ChaRTTeRley’ e “UliSSes” em Mais” LawRence e Joyce: Os processos Obras – O amante de Lady XX/VII Uma amiga de LawRence chegou a levar volumes da obra escondidos na calcinha*”. Martins cita rasuradamente: *O Amante de Lady Chatterley (1928)*, de D.H. Lawrence e *Ulisses (1922)*, de James Joyce – obras que viveram “processos”. É a partir dessas pegadas verbais, deixadas pelo poeta, que interpretamos esses “processos”.

*O Amante de Lady Chatterley* narra à história de Constance Chatterley, uma jovem mulher recentemente casada, que enfrenta a realidade de uma inesperada separação de Clifford, seu marido, ao vê-lo partir para a guerra. No decorrer do tempo, ele retorna para seu lar, após ter sofrido um acidente que lesionou seus movimentos corporais, paralisando seus membros inferiores. Clifford – extremamente preocupado com seus negócios – se distanciava de sua esposa. Diante dessa situação: solitária e “distante” do marido, Constance desviou seus olhares para Oliver Mellors – um sujeito que também teve experiências amorosas frustradas, iniciando um relacionamento amoroso proibido.

Com base nisso, *O Amante de Lady Chatterley* foi considerada uma obra proibida no início do século XX e abolida em seu lançamento, em 1928, sendo editada oficialmente em 1960 pela editora Penguin. Após essa edição, a editora foi penalizada com um processo jurídico por contribuir na divulgação de conteúdo inapropriado para o leitor.

Em virtude disso, por volta do mês de outubro de 1960, Griffith-Jones, em exercício como promotor público, resolveu trazer a júri uma inquietante discussão em relação à legalização dessa obra, justamente por conter em sua narrativa contextos que iam de encontro aos valores morais e éticos, pois segundo ele disseminava ideias capazes de perverter o leitor.

Diante disso, destacamos que, em *Obras-primas no banco dos réus*, Maria Pallares-Burke comenta que *O Amante de Lady Chatterley* e *Ulisses* foram obras postas no cerne de uma discussão jurídica que consistia na proibição de suas respectivas publicações, considerando que cada uma delas foi editada em períodos distintos, apesar disso, ambas sofreram “processos”, em virtude de seus conteúdos terem sido considerados obscenos, dificultando suas publicações.

Ressaltamos que a obra de Lawrence sofreu com o “processo” em questão. Processo que teve início quando a editora Penguin Books reproduziu milhares de cópias e vendeu por valores irrisórios a obra “proibida”. Essa publicação não autorizada teve uma série de desdobramentos, principalmente por parte da mídia europeia, que difundiu significativamente essa questão, dando ênfase ao julgamento de *O Amante de Lady Chatterley*, transformando-o em um verdadeiro “espetáculo”. Esse procedimento teve uma duração de 32 anos, e, durante todo esse tempo, o livro esteve sob a ilegalidade, despertando inúmeras críticas, posicionamentos favoráveis e divergentes (PALLARES-BURKE, 1997).

À medida que *O Amante de Lady Chatterley* se consolidava como obra, a preocupação de Lawrence com os recursos financeiros para custeá-la crescia já que, o livro continha uma linguagem “inadequada” para a sociedade. A solução para este empecilho foi Lawrence financiá-la. Isso garantiu a fidelidade do texto, e abolia o risco de censura. Com a obra

publicada a censura britânica estava disposta a impedir isso. Essa tentativa ilegal de divulgação da obra ocasionou uma situação inusitada vinda de uma amiga de Lawrence, pois numa ocasião “sua amiga, por exemplo, chegara a carregar em sua calcinha alguns volumes da obra proibida” (Idem). Um ato como esse revela a dificuldade de circulação dessa obra e a boa vontade dos amigos de Lawrence.

Após uma série de questões que envolveram a obra de Lawrence, o autor faleceu. Somente décadas mais tarde, sua obra foi publicada oficialmente, sendo disponibilizada para o leitor no Reino Unido.

É interessante destacar que anos antes a célebre obra *Ulisses* também foi alvo de um “processo” – críticas e dificuldades – de aceitação por parte do público leitor, sendo considerada obscena e corrupta. Por causa disso, as autoridades norte-americanas realizaram um julgamento para decidir a respeito da legalidade dessa obra.

Diante disso, a revista “*The Little Review*” publicou entre 1918 e 1920 a obra *Ulisses*. Como já dissemos, a obra enfrentou duras críticas e resistência também em virtude de seu conteúdo. Esta revista foi acusada de contribuir com a difusão de conteúdos obscenos. Como consequência disso, a revista sofreu punições. Iniciou-se, então, uma luta jurídica em favor da publicação dessa obra. Naquele momento, a base jurídica em favor da livre circulação da obra não teve êxito, apesar de afirmar que o livro não sugeria a sexualidade apontada pelo júri (Idem).

Nesse enfoque, a ordem dos advogados de Nova York foi o palco de um dos mais enfáticos julgamentos literários da história. A apreciação em torno das obras foi sendo conduzida pelo advogado de defesa e o promotor, a audiência foi “amistosa”, e a decisão final conduziu todo o desenrolar desse “processo” (Idem).

A sentença proferida por Woolsey foi contrária à censura de *Ulisses*, pois, “tão logo se suprime algo, o contrabandista entra em cena” (Idem). Segundo Pallares-Burke, a visão dos observadores da audiência foi um dos grandes momentos desse processo, o discurso de defesa salientava que quanto mais a obra fosse proibida, mais sua curiosidade seria despertada.

Pallares-Burke entende que a sentença de Woolsey privilegiou questões relacionadas à mente, referenciando a intrincada relação humana como norteadora das experiências cotidianas e seus efeitos na maneira de ser do sujeito. Sob essa perspectiva, conclui:

a obscuridade de muitas passagens, bem como o uso de palavras indecentes eram, segundo Woolsey, aspectos obrigatórios desse esforço hercúleo de reconstituir a vida interior dos indivíduos, onde o inteligível, o sublime, o ininteligível e o asqueroso muitas vezes se sucedem e se confundem. Lendo

o livro na sua totalidade, e não em passagens isoladas, ficava evidente, argumentara Woolsey, que “*Ulisses*” fora escrito sem “intenção pornográfica” e que a excessiva preocupação dos personagens com temas sexuais fazia parte do realismo do autor [...] (Idem).

Diante desta discussão, outros desdobramentos estiveram presentes no discurso de Woolsey, favoráveis à legalização de *Ulisses*, sendo o livro admitido nos Estados Unidos. Encerrado este difícil julgamento, nenhum discurso contrário poderia ser dito.

Joyce e Lawrence viveram “processos”, além disso, partilhavam a indiferença pelo estilo um do outro. Por exemplo, Lawrence teria manifestado opinião contrária à decisão de Woolsey que absolveu *Ulisses*. Assim, ao manifestar sua opinião a respeito deste julgamento, Lawrence argumentou que *Ulisses* era “a coisa mais suja, mais indecente e obscena jamais escrita” (Idem). Com isso, Lawrence desconsiderava o estilo de Joyce. Em contrapartida, Joyce se desfazia de *O Amante de Lady Chatterley*, considerando-a uma obra desprezível. Eis os “processos” de Lawrence e Joyce.

Observando a obra (a colagem) de Martins, reconhecemos marcas que podem remeter ao texto de Pallares-Burke. Os fragmentos verbais de que Martins se apropria e põe em desordem na imagem se aproximam daqueles presentes no discurso da autora. Assim, sugerimos que essa combinação de desenhos e pinturas desarticulados em nova superfície pelo autor dialogam, de forma intertextual, com a obra dela.

Diante desta citação, discutimos mais uma vez a intertextualidade, a partir das considerações de Antoine Compagnon, que ressalta o recorte e a colagem surgidos a partir de uma brincadeira infantil, no entanto, visto como um recurso mais elaborado. Deste modo, “recorte e colagem são experiências fundamentais tais como o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” (COMPAGNON, 2007, p. 12).

Compagnon afirma que a citação tem esse poder de realizar o recortar, isto é, retirar um texto de outro contexto e “colar” em um novo suporte, como fez Martins. Assim, “quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase” (Idem, p. 13).

Neste viés, citar implica extrair um texto ou um fragmento e convertê-lo em outro texto, no entanto, ao fazer isso essa escritura se converte não mais em fragmento, mas se torna “membro” de um discurso, assim o trecho selecionado, “membro amputado”, é um discurso recortado, reitera Compagnon.

A leitura é o ponto de partida para o início de um ato de destruição e apropriação seja de um objeto, texto, entre outros elementos, algo que apronta o leitor para uma possível imitação ou citação.

Como parte do processo de citação está o grifo que é uma fase da leitura, é através deste que se marcam partes de um texto. Desta forma, o leitor se introduz no corpo textual e deixa suas marcações, rasuras, mutila-o e o torna seu, pois aquilo que se destaca é geralmente o objeto-alvo de suas transformações.

Ao ler um texto busca-se reproduzir aquilo que despertou a atenção. Nesse sentido, o trivial durante uma leitura é “o que eu recorto”, pois a citação é “um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriado dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo” (Idem, p. 37). Esse ato de citar se constitui à semelhança de uma “operação” em que aquele que cita é um “artesão” que realiza uma segregação de partes de um texto, imagem inteira e o transforma deixando as marcas de seu trabalho. Nessa perspectiva, a citação pode ser entendida como uma “cirurgia estética”, no qual o escrever é sempre um reescrever, pois a citação trabalha o texto e ao mesmo tempo o desloca, fazendo-o interagir.

Assim, “reescrever um texto, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem, glosa, citação e comentário” (Idem, p. 39). As ligações se tornam mais difíceis ao apontarmos a citação, pois este recurso requer cuidado, por isso é essencial conservá-las, integrando-as assim como elas se apresentam.

Diante destas considerações, é importante observar como a citação está posta na colagem de Martins. O trecho citado é reagrupado na colagem, podemos notar que as palavras soltas: “*Ulisses*” e “*mais*” são apresentadas entre aspas – este sinal tipográfico, como entende Compagnon, teria surgido no decorrer do século XVII por Guillaume que pretendia de certa forma “isolar” um discurso em estilo direto ou uma citação. Assim, “as aspas designam uma re-núnciação ou uma renúncia a um direito de autor. Elas operam uma sutil divisão entre sujeitos e assinalam o lugar em que a silhueta do sujeito da citação se mostra em retirada” (Idem, p. 52). Dessa forma, as aspas sugerem quem profere o enunciado, elas possibilitam um grau de liberdade ao texto citado.

Martins utiliza as palavras “*Ulisses*” e “*mais*” para incorporar a sua colagem toda uma discussão em torno dos processos das obras comentadas. Para isso, como já dito, faz uso de fragmentos do discurso de Pallares-Burke, transformando-o. Entendemos que a versão

maxiana é resultado de “um trabalho da citação, uma sobrevivência ou, antes uma manifestação do gesto arcaico do colar-recortar (a caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola)” (Idem, p. 58). Isso se confirma ao observarmos que as referidas palavras estão grafadas na ilustração.

De maneira similar e ainda fazendo uso da citação, Martins cita outros discursos fragmentados para serem interpretados. Dos processos de Lawrence e Joyce à sintaxe fraturada destaca a transição do discurso anterior para marcas de uísques reconhecidas mundialmente. Entre elas está o “[...] *Campeão entre os envelhecidos, o [...] Parr, é produzido pela Macdonald [...] enless e envelhecido por quinze anos [...]. Na sequência ficou o Johnnie Wal Black Label, produzido pela John [...] Sons e um dos uísques mais [...] vendidos em todo o mundo. E envelhecido por doze anos e, entre outras preciosidades, leva em seu blend (mistura dos [...] uíques com os uísques de grão [...])*”. Whisky Johnnie Walker Black Label (Walker's Kilmarnock Whisky) é uma marca de licor alcoólico escocês composto por cevada e grãos de cereais produzidos e preparados na Escócia, uma marca pertencente à empresa Diageo. O uísque é uma bebida diferencial e de gosto suave comercializada em todo o mundo, é considerada “envelhecida” por estar no mercado há 12 anos.

Como no exemplo anterior, Martins também incorpora um discurso fragmentado a esta ilustração, possivelmente um recorte de jornal, em que comenta como essa marca de bebida é distinta e bastante consumida. Assim, o trecho: “*Johnnie Wal Black Label*” surge na colagem e permite a compreensão daquilo que até então estava obscuro, até mesmo a sua posição na colagem é contrária ao discurso de Pallares-Burke. É nesse deslocamento de uma superfície para outra que se promove essa dinâmica da colagem.

É através dos fragmentos verbais deixados na imagem que é possível realizar uma “ativação de sentido”, como diz Compagnon, isto é, esses pedaços do verbo revelam o potencial comunicativo da citação. É por meio dessa “manobra” que eles são interpretados.

Esses discursos são dimensões no novo corpo criado pelo poeta e cada palavra grafada, desenhada ou pintada aparece dispersa e desintegrada. Diante de tantas informações registradas nas colagens, é possível observar que os fragmentos verbais adquirem valor simbólico.

A colagem desenha e rasura o verbo, mas em meio ao caos declara: “*a mão na bunda*” – uma expressão cotidiana – proferida em diferentes contextos e com várias formas de interpretação. Nesta colagem, entendemos que a imagem e o verbo sugerem a nádega como o objeto de desejo do sujeito que, finalmente, com a única mão que restou de sua inteireza,

alcança com a máxima liberdade a nádega – parte do corpo em foco nesta ilustração, e que marca a parte inferior do corpo.

Insistamos ainda para a forma e a nudez que a nádega se exhibe. A mão contorna o corpo e quase chega a desaparecer dentro dela, confirmando a profundidade de seu movimento. Assim, a mão delinea o corpo com seu livre acesso e “*a mão na bunda*” dá ênfase à corpulência despida e chama a atenção para o gesto exibido pelo sujeito, já que o glúteo quase sempre fica encoberto pela vestimenta. A nádega ganha voz e presença. No tronco nu a bunda exerce uma “atração” sobre o sujeito, pois posicionada de frente mostra a ação da única mão sendo efetivada, com isso, o sujeito demonstra o seu “domínio” sobre ela.

É na curva inusitada do corpo que o ato indiscreto, diferente, se efetiva, tocar no íntimo talvez tenha sido um anseio proibido, uma particularidade da essência do eu. O tempo passou, mas deixou no corpo um registro dessa atitude ousada. Assim, o sujeito representa seus anseios individuais, ao firmar a mão no glúteo, como sugerem verbo e imagem. A nádega se exhibe e adquire expressividade, apesar de estar atrelada à degradação da forma humana e ao amontoado de palavras soltas que confirmam a decadência da estrutura.

Outro detalhe que está bem próximo ao conteúdo verbal “*a mão na bunda*” são os traços rasurados que restituem a presença de uma seta que transita no espaço dessa corpulência e que parece apontar para a mulher de óculos (em tons de verde), como já dito. Aparentemente essa seta atravessa esse espaço onde está essa mulher (sendo sugestivamente “apagada” durante esse contorno) e novamente se direciona para baixo onde está o corpo verbal “*uma amiga de Lawrence chegou a levar volumes da obra escondidos na calcinha.*”

Na colagem, a nádega também tem função comunicativa: ilustra a palavra e confirma a interação imagem e texto. Ao enfocar o seu caráter simbólico, demonstra o viés comunicativo do verbo, que aponta para uma associação de ideias que ajudam a compor o corpo fraturado. Assim, a bunda coloca em foco um código imagético e linguístico sujeito a interpretações.

Ao analisarmos esta ilustração, acrescentamos que Martins se apropria do poema *As nádegas*, de Tereza Horta, posto na colagem-corpo-06, como veremos mais adiante, tentando mostrar talvez uma relação desta colagem com a poesia horteana, que também “passeia” pelo universo do corpo, mostrando como a nádega se exhibe.

O corpo é uma composição falante, que revela em traços dinâmicos os seus atos escritos que referenciam a datas e a palavras soltas: “*Bene-dictum*”. “*Pedregu-lhos Tua fala*” “*G*”, “*28 de Nov*”, “*FRIEDA*” são rasuras verbais que foram agregadas ao corpo. O verbo e as fragmentações são vestígios que permanecem de uma colagem para outra.

Assim, a colagem constitui, portanto, a confirmação das rupturas e combinações, Martins lida com essa tópica, ao tornar primordial as relações instauradas por suas combinações artísticas que mutilam o corpo em diversas dimensões.

Como vimos, Martins cria um corpo aberto a possibilidades criativas, com fraturas e contornos expressivos que constroem corpos fragmentados. A imagem é concretizada pelo corpo verbal e visual, onde se incluem tantos conteúdos expressos: movimentos, anseios, sentimentos, escritas conexas (e desconexas) que se cruzam na sobreposição de corpos formando um espaço de constantes remontes.

No próximo capítulo, o corpo adquire uma nova forma – uma estrutura “em crise” – com seu aspecto fragmentário e que começa a se estender e a esculpir corpos-sem-tronco. Assim, Martins desfigura e transfigura operando corpos indomáveis, compósitos, disformes, isto é, insubmissos.

## CAPÍTULO IV – CORPOS INSUBMISSOS

Martins faz de suas colagens obras em que há fortes indícios de corpos inacabados, com imagens multiformes que dialogam entre si, e com outros objetos e textos artísticos, entre uma forma e outras são notáveis os lastros que decompõe os sujeitos em porções mínimas, dilatadas, estendidas.

Desta maneira, os corpos fraturados dão lugar a outros corpos: estendidos, compósitos, fractais, ou seja, insubmissos. Com isso, surgem novos traços e deslocamentos a essa corpulência que vai se estendendo até expandir sua estrutura, perdendo cada vez mais seu tronco. A perda do tronco é um dos primeiros sinais dos desmontes sofridos pelo corpo, algo que sugere a consciência da morte. O verbo e a imagem sofreram esfalecimentos, isso se justifica diante da “independência” de suas fronteiras, que introduzem os acontecimentos intensamente desarticulados.

Com base nisso, as colagens exibem um universo caótico e mostram a transição do corpo estendido para um corpo-rostos, com discursos inteiros e corrompidos que se cruzam nessa corpulência.

As colagens de Martins apresentam como característica comum a acumulação de fragmentos, é notável que em algumas ilustrações o fragmento seja passível de leitura, em outras, o entendimento é tecido a partir de outros referenciais. Martins expõe, dessa forma, os corpos insubmissos.

Deste modo, os corpos insubmissos que aparecem nas colagens de Martins são “resultado” de um projeto estético que consiste em reelaborar a figura humana, confinando-a em um retrato de corpos indomáveis, inabarcáveis, rebeldes, disformes, compósitos e fractais.

Nas próximas colagens é possível observar a transformação do tronco (e do verbo) para o rosto, formando outros espaços em que a integridade foi mais lesada, pois a ênfase é ao detalhe, ao corte, a dilatações que modificam essa corpulência.

Na colagem seguinte, a metamorfose sofrida pelo corpo abre caminhos para corpos insubmissos que desenham superfícies mais extensas que as representadas anteriormente, pois a ilustração registra um estendimento da estrutura, que já caminha para sua máxima redução.

### 4.1 O diálogo colagem-quadrinha

Fig. 07: Colagem-corpo-04



Fonte: Idem.

A mistura de cores rasuradas: amarelo, preto e branco estampa o espaço da página em que está o corpo, também construído com uma fusão similar de colorações: vermelho, azul e branco. Na parte superior desta colagem há a figura de um sol, aliado a imagem de um corpo estendido, compósito, insubmisso e sem a forma corpo-violão, composto por uma cabeça diferente do resto de sua estrutura, envolvida por traços, linhas e outras rasuras, além de estar contornada por um espaço que sofreu rupturas.

Em relação à cabeça, apenas o perfil do rosto é visível, sua integridade é ocultada, pois ela perdeu inteiramente sua silhueta, já que foi deslocada de uma outra estrutura. Seu rosto é jovem, olhar fixo, aparentemente pensativo. Essa inibição parcial da face é uma recorrência em algumas colagens, como vimos. Aliás, essa cabeça (rosto, olhar, boca) é um vestígio que ganha mais evidência nas colagens mais adiante. A subversão sofrida na cabeça alterou a ordem e a composição de sua nova superfície, promoveu outras associações. Da cabeça ao corpo, houve mais mudanças na forma, que confere um aspecto mais compósito, disforme ao corpo estendido.

O aspecto estendido, mesclado e insubmisso desse corpo (dos membros superiores aos inferiores) mostra a dilatação da estrutura, se comparada às colagens anteriores. Nesse corpo as associações internas (misturas de cores) mostram que ele foi “atacado”, modificado, refeito – algo que acentuou a alteração de sua nova “identidade corporal”. Essa corpulência estendida, disforme, fractal, desenhada-pintada é mais alongada, desproporcional, não apenas nos braços e pernas, inclusive é bem próximo a um dos membros inferiores que estão os rascunhos verbais: “NÃO PODES TOCAR OS CÉUS COM AS MÃOS” – justamente aquilo que está posto na imagem, pois o corpo reproduz a (im) possibilidade de realização do sujeito.

Com isso, “NÃO PODES TOCAR...” parece nascer da impossibilidade: a impossibilidade de “TOCAR O CÉU COM AS MÃOS”. No dicionário de símbolos Chevalier e Cheerbrant (1996) afirmam que o céu é um signo que remete aos ideais divinos, à criação do universo e aos muitos mistérios a ele relacionados. Também podemos pensá-lo como expressão da transcendência, da elevação, por estar acima de nós, é um corpo celestial inalcançável em nosso terreno material, nesse sentido é muito difícil “tocá-lo”. Na colagem isso se reflete mais na tentativa de um “corpo impossível” realizar essa ação. Insistamos ainda nesse anseio manifestado pelo verbo que enfatiza uma suposta queixa: a confirmação da impossibilidade de “*tocar os céus*”, pois a imagem está estendida, surgindo a dificuldade de tocá-lo. O céu é infinito, ao passo que o corpo já está em sua finitude, salientando a consciência da morte, pois é notável sua forma rebelde, disforme e insubmissa. Na colagem o céu não é presente como referente, contudo, é enfaticamente reproduzido no verbo, e reforçado no corpo estendido, compósito e rebelde que se “debruça” ao tentar alcançá-lo.

Nesta imagem, há traços (em tons de preto) que envolvem o rosto e surgem como se fossem talvez o início de uma grade que contorna a cabeça do sujeito, quem sabe se tornando mais um empecilho para ele se aproximar do céu. Esse sujeito é “audacioso”, rebelde e insubmisso, pois “*não pode tocar*” com as mãos, mas tenta veementemente com o corpo que se alonga, isso está registrado em sua posição inclinada.

Além daquilo que já foi dito a respeito do céu, acrescentamos que este signo também está relacionado a ideia de salvação, talvez por isso a queixa do sujeito, como se este corpo estendido e disforme dele dependesse para garantir sua “salvação” e não sofrer mais corrosões em sua estrutura.

Além do céu, não presente como referente, outro símbolo surge ao lado do corpo, um sol rasurado. O sol aparece composto e atrelado a uma atmosfera negra que o reveste, está bem próximo à cabeça, direcionada ao céu. A mistura de tons (amarelo e negro) tenta ofuscar a verdadeira luminosidade dessa estrela.

Ainda a respeito disso, na antiguidade o sol estava associado à força e ao poder cósmico. Em relação às questões inerentes à criação do universo ou tradições religiosas ele foi considerado símbolo divino, assim como o céu. Nesta colagem o sol está ilustrado na parte superior da imagem e ao lado ou inclinado na direção daquilo que busca alcançar o corpo insubmisso.

Céu e sol, pelo brilho e significados intensos que carregam, são talvez os astros que inspiram o corpo a tentar alcançar aquilo que tanto almeja, e quem sabe até mesmo a própria posição ocupada por esses corpos celestes (sempre acima) surja como inspiração. Os raios do sol, apesar de terem suas partes ofuscadas, transmitem talvez a esperança do sujeito de “*tocar o céu*”.

O corpo insubmisso expande suas formas, no entanto, mostra as partes dos “braços” e “pernas” pintados, mas ocultados nas ilustrações anteriores, entretanto, não exatamente com a mesma fidelidade que o corpo deveria ter, os representa em desfio. As mãos, mesmo desconfiguradas, não desempenham a função de tocar. Assim, a dilatação sofrida pelo corpo elimina seu formato original, como disse Moraes: “decompor, dispersar: [...] serve para designar a ideia de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente” (Idem). Uma dispersão que é alcançada nesta colagem, pois Martins vai desenhando um corpo insubmisso, estendido e disforme que suprime a real integridade do sujeito.

É na “decomposição de unidade”, como destacou Moraes, que o corpo insubmisso representa o saldo da crise da consciência renunciada. Martins não só conservou a aparência estendida, compósita, fractal e o detalhe, mas os imbuíu de rasuras e restos postos na representação. Este é o estado incompleto, inacabado em que nos chegou a sua colagem: com efeitos da destruição da figura humana gasta pelo tempo. Assim, a colagem de hoje se inspirou no corpo passado, e serve como lastro da “fragmentação da consciência”.

Do corpo original restam apenas os fragmentos. Os efeitos das associações e dilaceramentos reelaboram corpos insubmissos, pois o que importa é “alterar a forma humana, a fim de alcançá-la aos limites de sua desfiguração [...]” (Idem).

Como já dito, esta versão corporal é mais estendida, disforme e compósita, pois numa “era de integridade perdida” o corpo já está em pedaços, pois a cabeça e o corpo se separam de sua origem primeira, e “ressurgem” inacabados e recompostos por dilaceramentos.

Essa dilatação que o corpo passa a ilustrar é importante para pensar as próximas colagens, em que surgem corpos mais desintegrados, que desfazem a estrutura já corrompida, esvaziando intensamente suas partes. Assim, essa forma ainda sofrerá outras mudanças. Com

base nisso, os traços neste corpo são indícios de um processo de extensão de uma estrutura (em transição) que se dilata ao tentar alcançar o céu.

O corpo verbal dessa estrutura: “*tocar o céu*” mostra um diálogo intertextual com a quadrinha “*Céu*”, de Manuel Bandeira, como veremos a seguir:

Céu  
 A criança olha  
 para o céu azul.  
 Levanta a mãozinha.  
 Quer tocar o céu.  
  
 Não sente a criança  
 Que o céu é ilusão:  
 Crê que não o alcança,  
 Quando o tem na mão.

(BANDEIRA, 1996)

Nesta quadrinha, também existe o anseio de “*tocar o céu*”, que parte de uma criança. Dessa maneira, o céu é visto como ilusão, algo que pode ser tocado, mas não exatamente de forma material.

Assim, “*A criança olha*” para o céu, movida talvez pelo encanto desse corpo celestial, pois ergue suas mãozinhas (utiliza partes de seu corpo) com a finalidade de “*tocar o céu azul*”. No entanto, a criança, com sua pureza, inocência, não entende que foi iludida por seus sentidos, pois o “*céu é ilusão*”, e alcançá-lo é um sonho.

Nesse sentido, a criança vive uma ingênua contradição ao crer que não pode alcançar o céu com suas mãozinhas, pois já o “*tem nas mãos*”. O conteúdo verbal da quadrinha lembra aquilo que a colagem anuncia na interação imagem e texto, apesar de a colagem não ilustrar a figura de uma criança e sim de um corpo estendido que não pode “*tocar o céu com as mãos*”.

Na colagem o corpo estendido também vê o céu como alvo, mas sua estrutura compósita, fractal e deteriorada pelo tempo e aliada as suas mãos inertes inviabilizam sua ação. A criança e o corpo ficam apenas a cultuar o céu, que é ilusão, pois não pode ser alcançado de forma concreta, porém pode ser tocado em outra perspectiva. Essas confusões de sentido comprovam a ilusão das mãos.

Na colagem, o corpo estendido é o cerne dos detalhes e da multiplicação de suas possibilidades, tendo em vista a capacidade de combinações, pois a imagem é fruto da técnica

de colagem, que efetiva desmontes e reelaborações, precipitando um intenso processo de deformação.

Martins é um artista que consegue demonstrar em suas colagens um retrato da perda do corpo inteiro, mostrando o surgimento de corpos indomáveis e insubmissos, salientando a primazia do tronco ao rosto. A colagem a seguir reitera aquilo que este corpo anuncia: corpos-sem-tronco.

#### 4. 2-A Autoapropriação

Fig. 08: Colagem-corpo-05



Fonte: Idem.

A colagem-corpo-05 é constituída pela sobreposição de cores: rosa, azul, misturado aos tons de preto; amarelo e verde contornam os rostos unidos na imagem. O primeiro rosto (na parte superior da colagem) é formado pela combinação de cores, olhos com contornos distintos e díspares, agregados em um formato retangular em volta de si; este rosto lembra uma máscara que parece esconder sua feição original. Abaixo dessa expressão, há uma

lacuna, um espaço negro que reveste as frações do segundo rosto: um olhar solitário e extraviado, acompanhado por uma mão, a outra foi suprimida, apesar disso aparece próxima aos rascunhos verbais. Abaixo dessas vozes há a ilustração de um rosto com os olhos fechados e de cabeça para baixo, contrariando a posição dos dois primeiros rostos, acompanhados por uma textura de rosas pretas – um detalhe que será discutido adiante.

Esta colagem esboça em sua estrutura olhares que ocupam posições diferentes e apresentam naturezas corporais que se mesclam em imagens, pinturas e conteúdos verbais. Os rostos desmontados mostram os diferentes contextos sendo reproduzidos. Dessa forma, o rosto humano dissociado do corpo-tronco, confirma as lesões instauradas em sua nova versão. Assim, os rostos dispersos e representados na ilustração (e sem a estrutura inteira que os completava) perderam propriedades.

O primeiro rosto (de máscara) na parte superior da ilustração se manifesta no corpo enquanto signo tatuado e deposita nessa estrutura toda uma linguagem enigmática, secreta, talvez. A máscara, a pintura (que envolvem esse rosto) ajudam a compor a nova superfície da face compósita e fractal que é uma estrutura deslocada de um outro objeto artístico, assim como os demais elementos. A máscara é um “disfarce” que busca revelar, esconder ou transformar a natureza dessa imagem.

Com base nisso, a máscara pode assumir vários significados, formas, sugerir sentimentos ou ainda operar como instrumento ou símbolo. Ao se valer desses mecanismos o corpo “ressurge”, se torna belo e diferente em novo espaço. Na ilustração se tornou um corpo mascarado com uma roupagem decorada, pois é composto por uma dimensão tridimensional.

Dito isto, o simbolismo da máscara está atrelado aos costumes de um povo ou tradição. Esta serve de adereço, objeto artístico, além disso, pode influenciar a identidade daquele que a utiliza. Existem diversos tipos de máscaras, como por exemplo, as funerárias e as teatrais. No que diz respeito às teatrais, elas procuram simbolizar os sentimentos e emoções universais, e mais: no teatro ainda eram utilizadas em representações de espetáculos catárticos. A partir dessas reproduções, o ser humano buscava fundamentos para compreender o seu verdadeiro papel no universo. Vale ressaltar que a máscara ainda representa o “rosto divino” do sol, conforme Chevalier e Cheerbrant. Nesta colagem, a máscara que está em combinação com os outros elementos apresenta essa “função” similar, já que também representa um rosto, ou melhor, o esconde. É nesse sentido que a colagem registra a associação dos múltiplos semblantes.

Do corpo fraturado restou apenas uma estrutura reduzida que agrupa os restos do corpo-rostro. É do interior destes corpos insubmissos que partem as vozes fragmentadas, como veremos a seguir:

*“poSSibilidade para-íSo a abriR a casa – ir câmara infinda. / ergue-se Torres deSapareci-das aos olhos / pálpe-bras de procurar e a inTegridade aTra-i e Corpo Templo inTerior êxTaSe pungente / tudo so-l-idão / morte meuir [...] das cidades um luto nosso / Ter lance é e [...] não mim me me há” (colagem-Corpo-05).*

Assim, “*poSSibilidade para-íSo a abrir a casa – ir câmara infinda*” sugere talvez uma ação praticável pelo sujeito ao se aproximar da casa – um lugar sublime, que ele compara a um paraíso. Dessa forma, ao adentrá-la, isto é, ao “*abrir a casa*”, poderá sentir o calor desse lar, transitar nele, deslocar-se de um lado para o outro como se estivesse em busca de algo, de alguém, ou quem sabe, de suas lembranças; e no fulgor dessa agitação, encontrar o seu espaço preferido: a “*câmara infinda*” – o pequeno quarto fechado que compartimentou e preservou suas vivências.

Essa “idealização” de paraíso, pensada a partir da palavra “*casa*”, lembra o poema “*A casa*” de Martins, presente na obra *H’era* (1971). Como vimos nesta colagem, a ideia de casa é sugerida como um paraíso, ao contrário do poema, como veremos: “*Esta casa é uma ruína,/quase terreno baldio:[...] Esta casa vem a baixo,/está prestes a cair. [...] Tantos anos se passaram,/tantos sonhos se esgotaram;/minha mãe nos sustentava,/ nos amava e costurava/[...]*”, a partir desses fragmentos, o verbo restitui uma estrutura em destroços da casa habitada pelo sujeito: “*Esta casa é uma ruína*” e está localizada em um espaço de terra “quase” inculto, sem grande importância, abandonado, com uma estrutura desgastada pelo tempo, a casa já prenuncia um possível desabamento, pois “*Esta casa vem a baixo*”, o seu estado material revela sua corrosão inteira, o que ocasiona não apenas um rompimento da estrutura, mas da própria representação daquele espaço tão afetuoso para os seus habitantes, um lugar em que o cotidiano ficou registrado.

Com o passar dos anos, a casa foi o recinto em que muitas ilusões e aspirações foram fantasiadas pelo eu poético, apesar disso, “*tantos sonhos se esgotaram;/*” e foram perdendo gradativamente a “força” e, conseqüentemente, consumidos, talvez pela dura realidade enfrentada diariamente, os sonhos ficaram apenas na imaginação. Na lembrança do eu ficou o registro de sua mãe, a dona de casa e mulher trabalhadora que garantia o sustento familiar através de suas atividades com a costura. A casa é um corpo material que foi se fragmentando aos poucos até que um dia poderá entrar em declínio.

É nesse sentido que o eu poético revela o seu saudosismo e lembranças vivenciadas naquela casa, que ressoam já distantes, porém as dificuldades daqueles momentos permanecem vivas em sua memória e preservadas pelo verbo.

Na colagem a casa é um elemento reconstituído pelo verbo, mas não presente como referente na ilustração. Diante desse diálogo colagem-poesia, entendemos que Martins parece dialogar com sua própria obra, funde elementos de sua poesia para compor a colagem.

O verbal da colagem reitera: *“ergue-se Torres de Sapareci-das aos olhos”*, as torres (ou suas partes) são erguidas pelo verbo e representadas pelo conteúdo icônico de forma corroída. Essas torres são ocultas ao olho centralizado na imagem devido sua posição, já que antecede esse olhar. O olho mais incompleto e disforme (aquele centralizado) dissemina a solidão prenunciada no verbo. As torres, apesar de desconfiguradas, suplantam a integridade desse olhar disseminando uma atmosfera negra que o acompanha. Essa parte do olhar solitário está alinhada com as vozes ofuscadas (grafadas em tons vermelhos e postas no espaço negro ocupado pela torre) quase imperceptíveis na ilustração, isso confirma a corrosão, a ruína do verbo. Devido à posição da torre, a inteireza do olhar foi inviabilizada, como se a representação dessa torre (apesar de pouco elucidativa) tivesse sido privilegiada nesse remonte.

Nessa combinação, o verbo, apesar de desintegrado, comunica: *“pálpebras de procurar e a integridade aTra-i e Corpo Templo inTerior e êxTaSe pungente/tudo so-lidão/morte meuir [...] das cidade um luto nosso”*. O corpo templo ainda está “edificado” na imagem disforme, compósita e insubmissa. É de seu interior que partem as vozes nostálgicas. A integridade do corpo (verbal e icônico) inexiste, mas a ausência do tronco na imagem comprova o desafio na estrutura, isso retém a atenção do verbo que se direciona ao corpo templo, e revela aquilo que está no íntimo, um arrebatamento do espírito atrelado a uma sensação de tristeza, melancolia, que aflige o ser. Nessa atmosfera, a sensação de estar só ou em um ambiente afastado remete a pensar que tudo que envolve o ser é solidão. A solidão desperta no sujeito sensações que o deixam aparentemente triste e apontam (na imagem e no verbo) a finitude, a morte.

A morte é um momento que marca a transitoriedade da vida, ela é um ciclo natural, que em um determinado tempo acontecerá, conforme é prenunciado pelo verbo: *“morte meuir [...] das cidades um luto nosso”*. A ilustração mostra um corpo-rostro (de cabeça para baixo, (em luto) como já dissemos) de olhos fechados, com um olhar calado para a vida, um olhar consciente da morte. O *“meu ir”* indica essa passagem para um outro plano.

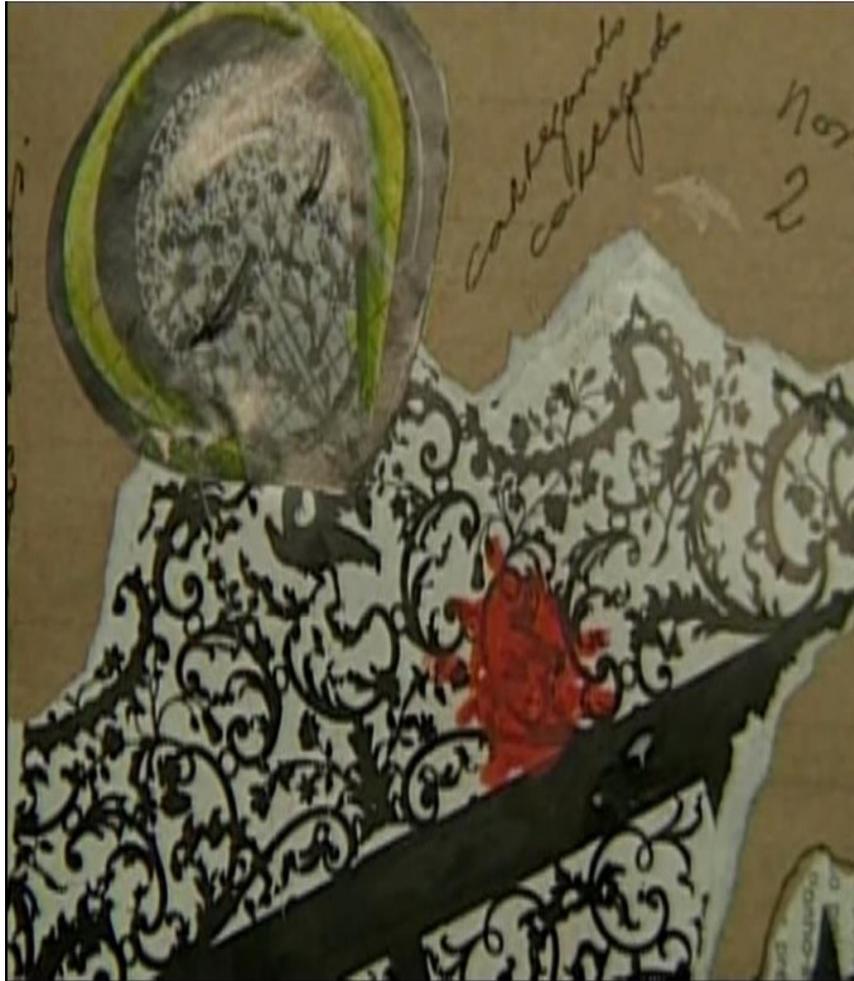
Assim, a consciência da morte e a corrosão do tempo refletem sobre essa estrutura corporal deixando rastros na representação dos sujeitos compósitos e insubmissos e no corpo de uma cidade em luto. A corrosão desintegra o resto do verbo que forma um contingente de ideias soltas: “*Ter lance é e [...] não mim me me há*”.

O rosto (em luto e de cabeça para baixo) é acompanhado pela mistura de colorações, mas um detalhe em especial, registrado por uma textura constituída por rosas pretas, que também faz alusão a ideia de luto, chama a atenção, não apenas por reafirmar a consciência da morte, mas por se tratar de uma composição ou detalhe presente em uma colagem de Martins, discutida a seguir.

Conforme já reiteramos, não dispomos da pesquisa e coleta dos dados históricos do acervo de Martins, e com o intuito de resgatar uma relação importante na colagem em análise recorremos à produção: “*Max Martins 80 anos*”, especificamente nos vídeos exibidos durante à mostra, pois dentre eles está uma produção da Universidade da Amazônia (UNAMA) de 1998, intitulada: “*Fazer como os pássaros cantar e voar*” – um vídeo com aproximadamente doze minutos que comenta dados biográficos, algumas páginas dos diários e trechos de poemas de Martins, assim como exibe curtos comentários de alguns estudiosos e pesquisadores da obra do poeta.

Em relação ao comentário das páginas dos diários do poeta, o vídeo mostra rapidamente uma colagem como veremos, exibindo-a de cima para baixo e à medida que a imagem é mostrada no vídeo, suas partes vão sendo ocultadas para mostrar sua continuidade, por isso não é possível captá-la de forma integral. É nesse sentido que fotografamos com fidelidade a parte superior desta ilustração, para estabelecermos um diálogo intertextual com a parte inferior da colagem em análise, assim nos detemos especificamente no detalhe da textura de rosas pretas. Esta colagem, assim como as demais, não possui título, por isso foi intitulada Colagem-de-rosas.

Fig. 09: Colagem-de-rosas



Fonte: MAX MARTINS 80 ANOS. *Homenagem aos 80 anos do poeta*.  
Belém: Fotum – Fotografia e eventos. DVD com tiragem limitada.  
Realização Sol Informática, julho de 2006.

Como podemos visualizar, esta colagem esboça a estrutura de um corpo construído por uma cabeça circular que mostra em seu interior diversos traços e um contorno em tons de verde; apresenta um olhar desfigurado (como se estivesse fechado) anunciando o encerrando de um ciclo da vida. Aliás, esse olhar aparentemente fechado é também representado pelo rosto em luto (de cabeça para baixo) da colagem anterior.

Nesta colagem-de-rosas, o conteúdo verbal anuncia: “*carregando/ carregado/ nós2*”, isto é, trata-se de um corpo “carregado” pela composição de rosas ou ainda “carregando” o luto de um corpo insubmisso. Seu corpo-tronco apresenta uma forma alongada, compósita, com uma textura composta por rosas pretas, composição que predomina em toda a ilustração (que aqui não aparece em sua completude, por isso ressaltamos essa informação). Além disso, é visível que esse corpo insubmisso exhibe em sua constituição uma “mancha” vermelha próxima à cabeça, como se fosse, talvez, o seu coração; esse pequeno detalhe se torna

bastante notório em meio a esse aspecto obscuro e negro configurado pelos tons das rosas. Além disso, podemos ressaltar que esse aspecto vermelho, lembra a textura que também acompanha o rosto em luto, já citado.

Durante a exibição do vídeo supracitado, que mostra essa colagem-de-rosas, o narrador afirma: “*Na morte ficou-lhe um perfume de rosa machucada*” (Idem). Diante desse conteúdo verbal, a consciência da morte materializa a ideia de finitude, de destruição da vida conservadas nos restos desses corpos insubmissos, como um perfume que destila um aroma “brando” e que aflora os sentidos, pois a morte perfuma a “rosa machucada” e sensivelmente ferida.

Com isso, o corpo foi afetado, há uma dispersão da face que está se apagando, cedendo lugar para o rosto dilacerado, compósito e insubmisso. O olhar concede ao corpo outra presença do sujeito materializado e desconfigurado. Mais extensões caracterizam a imagem, partes de uma mão disforme, também isolada, “sustenta” o olhar e o verbo rabiscado. O corpo expressa os olhares, os olhos fechados (de cabeça para baixo) na colagem-corpo-05 que confirmam o luto. O rosto se fecha e guarda não apenas a perda de sua totalidade, mas de sua existência humana desfeita.

É a partir desse fragmento de colagem que constatamos que Martins fez uma autoapropriação para recompor a ilustração anterior, já que sua constituição apresenta apenas traços desses detalhes de rosas.

Diante deste exemplo, reiteramos a concepção de Sant’Anna ao afirmar que a técnica da apropriação “identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico” (Idem, p. 42). Na produção de suas colagens, Martins não apenas utiliza objetos ou textos de outros artistas, assim como se vale de sua própria produção, por exemplo, ao utilizar fragmentos da colagem-de-rosas, para reproduzir a colagem-corpo-05.

Sant’anna (2003) salienta que a apropriação foi utilizada não apenas durante o Dadaísmo, mas se estendeu a pop arte. Nesse sentido, vários artistas manipulavam diferentes objetos para reelaborar suas obras.

Diante desta autoapropriação, o poeta vai deixando rastros de sua produção imagética, reelaborando-as de formas diversificadas, além disso, também propaga algumas ideias, a consciência da morte, por exemplo.

Em relação à colagem-corpo-05 é notável a condição compósita e disforme do corpo que perdeu inteiramente o tronco, mostrado nas colagens anteriores, passando a representar a dimensão de um corpo-sem-tronco. Isso permite mais aberturas à estrutura corporal que

começa a representar outras extensões mais deformadas, indomáveis e insubmissas. A partir dessas dilatações surgem outros espaços, entrecruzamentos verbais. Essa redução da estrutura comprova as perdas, as lesões, a consciência da morte, a corrosão do tempo.

Esses vestígios estão na redução do corpo-tronco para a expressão facial. Esta supressão de partes do corpo é algo que adquire mais ênfase na ilustração, é notória a perda sofrida na estrutura. Diferentemente das dimensões mostradas em colagens anteriores, este estado atual exhibe uma nova configuração. A colagem-corpo-05 reitera a essência dos diversos processos de combinações e vai além de um corpo fraturado ao desfazer o tronco. A atual natureza da imagem destaca o valor dos arranjos usados para compor corpos insubmissos.

De um corpo para o outro há distanciamentos provocados pela corrosão produzida na recriação. A justaposição dos elementos combinados fez nascer mais destruições e perdas nesses corpos insubmissos. Conforme já apontamos, os corpos insubmissos nas colagens de Martins nascem de reelaborações artísticas que justapõem elementos díspares em mesma superfície (corpos, objetos, poemas). Tal ideia foi bastante explorada por Breton, como já teorizamos.

Para entender a desfiguração no corpo, basta estabelecer uma correspondência entre as colagens em estudo. A partir da colagem-corpo-5 não há mais repetição do tronco, a corrosão o desfez, reduziu e ressignificou outro molde. A perda dessa forma inicial se deteriorou, restando apenas a representação do rosto.

A colagem sofreu rupturas, por isso o rosto se reproduz como produto de séries desconexas, alteradas a partir de uma unidade maior. O corpo ilustra essas desintegrações e favorece os entrecruzamentos, assim uma fecunda extensão entra em cena – a evolução das fraturas de antes, agora mais profundas, ocupam mais espaço, assim como o “povoamento” verbal que deixa ideias soltas. É a partir dessas extensões que o rosto ganha outra dimensão e assume uma forma compósita, fractal, rebelde e insubmissa e sofre uma deformação que lembra o já teorizado pensamento de Agamben: “todo rosto se contrai em uma expressão, enrijece em um caractere [...] o caractere é a deformação do rosto [...]” (Idem). Nesta colagem o rosto se expressa, fala, torna-se “caractere”. Essa deformação o corrompe e o esvazia.

É justamente nessa possibilidade de abertura que as extensões se dinamizam. Na colagem o rosto é privilegiado no novo corpo, já que surge mesclado, rebelde e insubmisso. A exposição do rosto surge como um dos elementos ressignificados por Martins.

O corpo-tronco ruiu, desapareceu em meio ao rosto, provocando outros remotes na estrutura insubmissa. A dimensão coletiva da colagem, isto é, a reunião de vários corpos,

ressalta esse desdobramento das interações que se estabelecem. Com o sumiço do tronco, as extremidades multiplicam-se e são construídos outros territórios corporais: compósitos, mesclados e fractais.

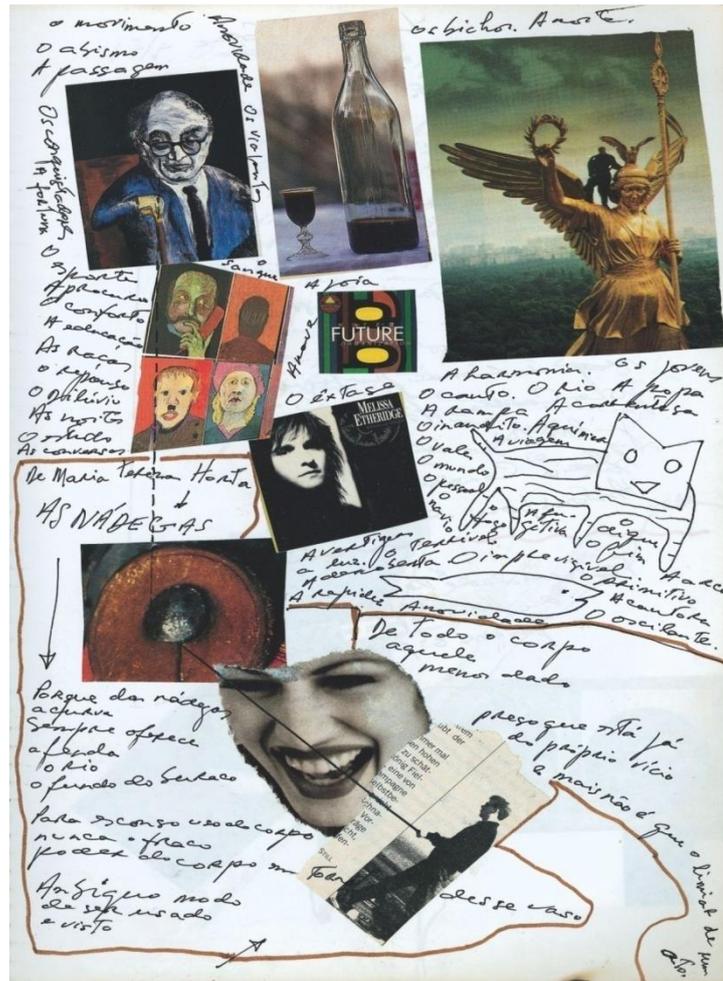
Nessa perspectiva, é visível nas colagens a extensão do espaço corpóreo, as partes fractais do eu que surgem das combinações, pois as colagens sofreram desmontes: o imaginário, o histórico, o cultural, tudo isso possibilitou a formação de espaços refuncionalizados. O corpo-rostro ganha autonomia, pois seus traços desconexos refletem a condição de corpos insubmissos.

Além do aspecto icônico, os pequenos trechos verbais dispostos na colagem, são “organizados” de forma fragmentada, talvez uma parte dessa informação tenha sido camuflada, corrompendo o sentido original.

Nas colagens maxianas são notáveis as mutilações que salientam as deformações na inteireza humana, pois esse artista contemporâneo estiliza e transforma sua arte, desumanizando-a, já que a partir desses cortes vai ocultando aos poucos o aspecto humano, cedendo lugar para um universo povoado por fragmentações deixando em evidência máxima as retalhações, os recortes, os rastros de um corpo bem distante de sua primeira origem. Dito isto, a caracterização da figura humana na colagem é a de um corpo que reflui em multiformas e que se torna cada vez mais anônimo – é uma figura que perdeu o tronco, ocasionando a perda de sua completude, como diz Ortega y Gasset: “estilizar é deformar o real, descentralizar. Estilização implica desumanização” (Idem). Uma desumanização que também é alcançada na colagem a seguir.

#### **4.3 Citações, apropriações e “roubo”.**

Fig. 10: Colagem-corpo-06



Fonte:Idem.

Esta colagem é preenchida por recortes de rostos masculinos e femininos posicionados de frente e de costas (sem o tronco), uma garrafa quase vazia acompanhada por um copo repleto de líquido, assim como a imagem de uma estátua com a presença de uma figura humana sobre si, capas de Cd's, pequenas rasuras que reconstróem a imagem de animais que lembram uns bichos (como descrito no conteúdo verbal) e um fragmento de jornal que aponta para os rostos recortados em volta das palavras.

Toda a colagem-corpo-06 é envolvida por distintos conteúdos verbais que se agrupam em mesma superfície. Na parte superior desta ilustração, as palavras “o movimento o abismo A passagem” acompanham o primeiro recorte corporal – um sujeito de óculos, pintado e posicionado de frente, uma de suas mãos aparece apoiada por algo que lembra provavelmente uma bengala, esse sujeito possui um aspecto empalidecido, pensativo e um rosto com traços de um sujeito amadurecido. De um de seus olhos parte uma linha pontilhada que se direciona para a parte inferior da colagem, que cruza o verbo e as demais ilustrações e aponta para uma figura estranha, esta, por sua vez, também recebe de um outro corpo (que não foi corrompido

e que está posicionado na parte inferior da imagem com um vestuário em tons de preto) uma linha pontilhada que o atravessa. Como a técnica de colagem permite essa mobilidade, este sujeito (recorte de jornal) foi adicionado junto às outras composições que ajudam a recriar um novo corpo. Ao lado daquele primeiro corpo, há um copo repleto de líquido e uma garrafa quase vazia, isso significa que alguém consumiu esse conteúdo, algo que retomamos adiante.

As palavras “*os bichos. À noite*” na parte superior da imagem estão acima de uma estátua (em tons de ouro, amarelo) que segura em suas mãos um cajado (mão posicionada para baixo), a outra (posicionada para cima) segura um ramo, na cabeça da estátua há talvez, um passado, uma história, uma conquista; no seu ombro esquerdo, há a fisionomia de um sujeito em pé, e uma paisagem que os acompanha.

Abaixo do primeiro sujeito de óculos (por onde passa a já citada linha pontilhada) há quatro recortes de sujeitos que perderam seu tronco, restando apenas o rosto, um desses sujeitos, posicionado de frente, segura com a mão um telefone vermelho, ao lado deste sujeito (que segura o aparelho) há um corpo de costas que é provavelmente para onde direciona seu olhar. Assim, um dos dedos desse sujeito está em sua boca, permitindo a ação da mão, que passeia pelo universo do corpo: da nádega (na colagem-corpo-03) a boca a mão se movimenta nesta colagem. O fato de o sujeito estar ao telefone nos faz supor que ele está dialogando com alguém, por isso seu olhar é reflexivo, além disso, na colagem-corpo-01, o verbo restitui a lembrança de “*Denise*” por meio do telefone, no entanto, naquela colagem não há um suporte imagético desse objeto, como é possível observar nesta ilustração. Ainda nesta imagem, há outros dois sujeitos em posição similar aos anteriores, mas com contornos faciais distintos e direcionados a algo ou alguém que possivelmente foi suprimido da representação, esses sujeitos são constituídos apenas pelo rosto, por isso são estruturas que perderam seu tronco, transformando-se em corpos insubmissos.

Como vimos, o olhar maxiano está voltado a expor formas humanas mais transfiguradas, reiterando uma proeminente desumanização em suas obras-colagens. Pautando-se na ideia de caos, de desprendimento da estrutura original, o poeta exhibe corpos insubmissos. Há um aprofundamento do corpo fraturado, criando outros efeitos, transformando ainda mais a estética corporal, pois há um redimensionamento da estrutura “perturbando” a ordem ao reunir em um só corpo o resultado de múltiplas associações.

Abaixo desses sujeitos há mais dois rostos disformes e insubmissos, são faces de duas jovens mulheres. O primeiro deles é de Melissa Etheridge, conforme o conteúdo verbal (como discutimos adiante). O segundo é um rosto sorridente, mas ao contrário do rosto de Etheridge, essa face sofreu mais esfalecimentos. Essas jovens mulheres também não apresentam mais o

tronco. Vale ressaltar que nesta colagem apenas a estátua (na parte superior da colagem) e o sujeito (na parte inferior) mantêm o seu tronco. Em meio a esses rostos compósitos e insubmissos, o verbo anuncia:

*“o movimenTo o abismo A passagem A novidade Os viajantes O sangue Os conquisTadores A fortuna O esporte A procuRa O conforTo A educação As Raças O repouSo O Dilúvio as noites O estudo As conversas o sangue A jóia. A nave O êxtase A rapidez, a novidade. O oscilante os bichos. A noite. A harmonia. Os jovens OcanTo. O Rio A popa. A rampa A correnteza O inaudito. Química A viagem O vale O mundo O pessoal O navio o fogo a vertigem a luz. O Terrível. A descobrirTa. O ImpreviSível . O primitivo a fu-gitiva o dique o fim/ A arca./UNITED FUTURE ORGANIZATION MELISSA ETHERIDGE BRAVE CRAZY A cantora. /De Maria TeReza Horta As nádegas / Porque das nádegas a curva Sempre oferece/a fenda/o rio/o fundo do buraco/Para esconSo uso do corpo/nunca o fraco poder do corpo em Torno desse vaso/Ambíguo modo de Ser uSado e visTo/De todo o corpo aquele/menos dado/preso que está já/ do próprio vício/e mais não é que o limiar de um ato (Colagem-corpo- 06).*

Dito isto, “o movimenTo o abismo A passagem A novidade Os viajantes...” são fragmentos dos versos do poema *Movimento*, de Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891) – poeta simbolista francês, considerado um dos precursores da poesia moderna. Durante sua produção poética publicou diversas obras, como por exemplo, *Illuminations – Coloured Plates* de 1874, intitulada na tradução brasileira “*Iluminações*” (1886) – uma obra-prima por mostrar novas abordagens para o terreno literário, anunciando novas perspectivas para um universo em que a linguagem condiciona o conceito de fragmentação. Vejamos esse poema em sua forma original, como aparece no livro citado:

## Movimento

O movimento em ziguezague na encosta das quedas  
do rio,  
O abismo da popa,  
A celeridade da rampa,  
A enorme passagem da corrente  
Conduzem através dos fulgores inauditos  
E a novidade química  
Os viajantes rodeados pelos turbilhões do vale  
E da corrente.  
São os conquistadores do mundo  
Que buscam a fortuna química pessoal;  
O esporte e o conforto viajam com eles;  
Levam consigo a educação  
Das raças, classes e animais, nesta nave  
Repouso e vertigem  
À luz diluviana,  
Nas terríveis noites de estudo.  
Porque na conversa entre os aparelhos, o sangue, as  
flores, o fogo, as jóias,  
Nas contas agitadas nesta borda fugitiva  
– Vê-se, retumbante como um dique além da rota  
hidráulica motriz,  
Monstruosa, iluminando-se sem fim, – sua provisão de  
estudos;  
Caçados no êxtase harmônico,  
E o heroísmo da descoberta.  
Nos acidentes atmosféricos mais surpreendentes,  
Um jovem casal se isola na arca,  
– É a antiga selvageria que se perdoa? –  
E canta e se situa.

(RIMBAUD, 2012, p. 51)

Considerando a fragmentação verbal frequente nas colagens de Martins, vamos analisar o poema citado a partir da versão maxiana, disposta nesta colagem. Neste sentido, entendemos que este poema é desmontado e reelaborado por Martins, que faz surgir então outra poesia. Com isso, reiteramos que o verbo posto a seguir preserva a forma escrita pelo poeta, conforme se observa:

*O movimenTo O oscilante do rio*  
*O abismo A popa.*  
*A rampa*  
*A passagem a correnteza*  
*O inaudito*  
*a novidade. química*  
*Os viajantes O vale*  
*Os conquisTadores O mundo*  
*A fortuna O pessoal*  
*O esporte o conforTo*  
*A educação*  
*As Raças os bichos. A nave*  
*O repouSo a vertigem*  
*à luz. O Dilúvio*

*Às noites O estudo O Terrível.*  
*As conversas O sangue o fogo A jóia.*  
*A fu-gitiva*  
*o dique*  
*O fim*  
*O êxtase A harmonia.*  
*A descoberta.*  
*Os jovens A arca*  
*O primitivo*  
*O canTo*

Diante da corrosão verbal teremos uma interpretação fragmentada em relação ao poema original, que sofreu uma quebra abrupta, já que Martins rasura os sentidos. Apesar disso, os fragmentos permitem uma releitura corrompida dessa poesia.

Em relação à forma desta nova poesia, algumas palavras foram modificadas, pois foram grafadas com uma alternância entre maiúsculas e minúsculas, como por exemplo, nos versos “*movimenTo*” e “*conquisTadores*” – algo que lembra uma das características do simbolismo, as maiúsculas alegorizantes. Outra mudança surge na palavra “*fugiti-va*” sugerindo uma divisão silábica. Além disso, há a substituição de “*um jovem*” para “*Os jovens*”, os acréscimos de palavras “*A procura, A rapidez, O primitivo*” e, principalmente, a forma compósita, fractal e disforme de uma parte significativa da versão de Rimbaud.

Após essas considerações, é visível que a versão maxiana rasura o verbo e o sentido, assim o rastreamos e propomos uma releitura. Os versos “*O movimenTo O oscilante do rio*” parecem sugerir o intenso balanço do oscilante do rio que agita a popa do navio e o conduz a um precipício profundo, que sucede da popa à rampa. Essa passagem (da popa à rampa) que se dá em meio à corrente de águas agitadas – é algo incrível e nunca visto antes, é o “*inaudito*”. Esse movimento é novidade para os viajantes.

Assim, os versos “*Os viajantes O vale Os conquisTadores O mundo*” apontam para os viajantes em excursão pelo vale, eles se transformam nos conquistadores do mundo e vão em busca de riquezas pessoais, de esporte e conforto para si. A educação, as raças e os bichos viajam nessa “nave” em que há uma atmosfera oscilante do sossego à perturbação. Durante essa viagem agitada pelas águas, as noites se tornavam terríveis com estudos e conversas que discutiam sangue, o fogo, a joia – algo meio paradoxal.

Nessa “borda fugitiva” o dique, isto é, a represa que “sustenta” as águas agitadas sofre esse impacto, se rompe e se finda, apesar disso, paira um estado do êxtase à harmonia – momento em que sucede a “descoberta” dos jovens, não da fortuna pessoal, o objetivo, mas do encontro com um tempo primitivo e histórico – a arca, o canto.

Os versos acima indicam a citação indireta ao poema *Movimento*, atrelada as alterações feitas por Martins. Temos assim mais um exemplo da intertextualidade nas colagens. A própria temática do histórico dilúvio é sugerida pelo jogo intertextual tanto em *Movimento*, de Rimbaud, quanto na reelaboração de Martins.

Na versão de Martins, os versos: “à luz. *O Dilúvio*” citam uma história narrada pela Bíblia Sagrada. De acordo com este livro, após reconhecer que a humanidade destilou sua maldade sobre a terra, Deus decretou o extermínio humano e instruiu Noé a construir uma arca e colocar nela um par de animais de cada espécie vivente na terra, com a finalidade de preservar a vida após esse dilúvio, conforme os versos: “*de tudo o que vive, de toda a carne, dois de cada espécie, macho e fêmea, farás entrar na arca, para os conservares vivos contigo*” (GÊNESIS, cap 07, versículo 17). É diante desta referência aos animais citados que “os bichos” são figuras sugeridas em *Movimento*. Na versão maxiana – há um resgate das representações rabiscadas destes bichos no verbo e imagem. Dentro da arca, Noé, sua família e os animais presenciaram a força das águas provocadas pelo dilúvio. Durante quarenta dias e quarenta noites elas predominaram sobre a terra, extinguindo todo o ser vivente que estava fora da arca. Após o dilúvio, as águas cessaram.

Diante desta discussão diluviana podemos acrescentar que Martins apresenta essa temática em seu poema “*Depois do dilúvio*”, presente na obra *H’era*. Inclusive além do poema *Movimento*, Rimbaud destaca essa temática em “*Após o dilúvio*”, que é o primeiro poema da já citada obra *As Iluminações*. É possível observar a aproximação dos títulos dos poemas desses poetas.

Da poesia à música, verbo e imagem anunciam: “*UNITED FUTURE ORGANIZATION*” – é um álbum – do trio Nu-jazz da United Organização Futuro (UFO). Trata-se de um grupo musical que foi composto pelos japoneses Tadashi Yabe, Toshio Matsuura e o francês Raphael Sebbag. Esse grupo surgiu em 1994, durante o lançamento do álbum que reuniu diferentes estilos da Organização *Red Hot*, com a finalidade de lançar um álbum que despertasse a atenção das pessoas para a epidemia de Aids que ocorria na comunidade africana-americana naquele ano. Dessa maneira, o lançamento do “*Álbum do Ano*”, como foi intitulado pela revista *Time*, objetivava angariar recursos financeiros para apoiar essa causa.

Como vimos, Martins se apropria da capa do álbum do trio Nu-jazz, mas não altera seu formato original, apesar disso, o recontextualiza junto a outros elementos também deslocados e o agrega ao corpo. O poeta se apropria de uma ilustração alheia, como faz com o álbum de uma cantora americana, citada a seguir.

Novamente, o verbo está posto na imagem: “*MELISSA ETHERIDGE BRAVE AND CRAZY A cantora*”. Etheridge (1961) é uma cantora e compositora de rock americana que compôs durante sua carreira musical dez álbuns, um deles é “*Brave and Crazy*”, lançado em setembro de 1989, é uma produção realizada pela *A & M Estúdios*. “*Brave and Crazy*” é uma letra de música citada pelo verbo representada pela capa do Cd da cantora – uma imagem que foi incorporada (sem modificações) a esta colagem, deixando lastros que interpretamos e traduzimos para: “corajoso e louco”, letra posta a seguir:

*Corajoso e Louco*<sup>19</sup>

*Se eu pudesse ter meu caminho  
Eu estaria dormindo no beco  
Em um sofá com um amigo e uma garrafa de gin  
Se eu pudesse ter meu caminho  
Eu estaria viajando com o circo  
Eu estaria domando todos os leões  
Não haveria como negar que eu era corajoso e louco  
Se eu pudesse ter meu caminho  
Eu não estaria sonhando, planejando, gritando  
OOh, o que eu faria  
Com você*

*Eu gostaria de ter sido cavalo  
Esse mendigo andaria  
Eu teria o meu bolo e o comeria  
Com um pouco sobre o lado  
Eu nunca iria querer dinheiro  
Eu nunca iria querer para os amigos  
Eu não teria que dar desculpas para a forma que eu estou  
Tremendo e louco  
Antes de ver seus olhos  
Eu estava no controle da minha alma e tudo  
OOh, o que eu vou fazer  
Com você*

*Fresco como uma regra  
Eu não iria fazer ninguém de bobo  
Mas eu continuo falando  
Na sombra  
Eu tinha uma sugestão perfeita para desaparecer  
Mas eu continuo a andar*

*Se eu pudesse ter meu caminho  
Eu conferiria agora mesmo  
Eu diria que para o meu almoço, querida, graças um monte*

---

<sup>19</sup> (Tradução: Márcia de Souza Pinheiro, 2016).

*Não ia dar certo de qualquer maneira  
 Mas esse desejo é demais  
 É alugado meu cérebro  
 Está mostrando prévias de seu corpo  
 Me deixando louco  
 E isso é loucura  
 Então, tudo o que eu posso fazer  
 É a mendigar, suplicar, você não vai me dizer por favor  
 O que eu vou fazer  
 Com você*

(ETHERIDGE, 1989)

Em *Corajoso e louco* o eu poético manifesta vários desejos: “*Se eu pudesse ter meu caminho/ Eu estaria dormindo no beco*”, ele estaria gozando de suas escolhas livremente, tomaria suas próprias decisões, vontades, e andaria pelas estradas da vida em busca do seu destino tão almejado. Talvez em algum momento dessa trajetória até chegasse a dormir “*no beco*”. Dessa forma, viveria um destino incerto, já que andaria por lugares estreitos, desconhecidos e não habituais.

Nesse fluxo de mudanças bruscas, não seria difícil pensar em sair desse lugar arriscado e mudar radicalmente para “*um sofá*” – um móvel – tão aconchegante para aproveitar o dia na companhia de um amigo, talvez o único em seu ciclo de amizade, ou o mais especial, a julgar a vida agitada que o eu levaria, por isso dedicaria momentos para curtir a vida, e apreciaria o licor de uma garrafa de gin. Com base nisso, destacamos que, na parte superior desta colagem, há uma garrafa quase vazia com um copo cheio de líquido. Como já dito, podemos pensar talvez numa suposta relação entre a garrafa na ilustração com o conteúdo verbal da letra de música em análise. Além disso, chamamos a atenção para o fato de a garrafa estar quase vazia, mostrando que o seu conteúdo interior foi quase todo consumido, quem sabe, a consumação do desejo do eu poético.

Assim, o anseio do eu poético é reafirmado: “*Se eu pudesse ter meu caminho/ Eu estaria viajando com o circo*” e percorreria outras trajetórias, fugiria para viver o fulgor dos grandes espetáculos, da vida agitada e sem território fixo, se atreveria até a domesticar “*todos os leões*”, e se transformaria em um homem ousado, valente. Diante desta ação seria “*corajoso e louco*” – um ser dual. Isso justificaria sua bravura ante ao perigo, mas isso só seria possível se o seu anseio se concretizasse.

Se o eu poético pudesse ter o seu caminho, como reafirma, não viveria um eterno devaneio: “*sonhando, planejando, gritando*”, não “habitaria” uma atmosfera de fantasias tão férteis, como não o alcançou, continua a regar suas aspirações, traçando detalhadamente seus

planos e até imagina como viveria (tão diferente) de sua atual condição, e não só: chega a emitir um clamor, uma queixa, que parte do seu interior, tão forte que alcança uma longa distância – um eco que o faz refletir: “*o que eu vou fazer / com você*”, parece que vive um eterno impasse, ou está “preso” a algo ou alguém, a lembranças, talvez.

Diante desse suposto autoquestionamento que perturba o eu, ele acaba revelando mais um anseio, desta vez, algo estranho: gostaria de “*ter sido cavalo*”, parece uma preferência pela vida circense (como domar leões, já dito) e assim assumiria uma constituição animal. Apesar disso, mostra algumas vontades mais descontraídas, comer bolo, por exemplo, e relata como ele desfrutaria desse alimento, algo tão simples e cotidiano, assim, mostraria o seu desapego a riquezas e a tudo aquilo que ela proporcionaria. O dinheiro não seria um desejo, assim como não pensaria em fortuna para os seus amigos. A insatisfação com a atual vida o faz querer fugir de uma proximidade com alguém, para não inventar pretextos para justificar a sua forma física, aparência, talvez esta não lhe seja agradável, assim como ser “*tremendo e louco*”, insensato, alucinado.

Assim, “*Antes de ver seus olhos*” – disse o eu poético – estava no controle de sua vida e de tudo aquilo que o envolvia, mas, a partir daquele contato, houve um desmoronamento de suas emoções e novamente o autoquestionamento: “*o que vou fazer/com você*”. Resolver isso ele não saberia, por outro lado, “*não iria fazer ninguém de tolo*”, não prejudicaria ninguém, apesar disso, no seu interior permaneceria um discurso que pareceria redirecioná-lo a tomar decisões, inibindo talvez sua própria aparência – suas reflexões feitas “*na sombra*”. Todavia, é nesse lugar sem brilho que surgem as ideias para ofuscar-se; tudo sugestão, pois suas caminhadas o levariam a sua realidade. No entanto, se “*pudesse ter*” seu “*caminho*” ele logo verificaria se esse trajeto não sofreria alterações, pensaria na pessoa amada e no seu almoço. Esses pequenos detalhes, o eu poético viveria apenas em seus sonhos, pois “*não ia dar certo de qualquer maneira*”, como revela seu lado pessimista.

Diante disso, o eu vive em um universo de contradições, entre atitudes corajosas e loucas, é audacioso para domar leões, no entanto, não manifesta esse mesmo atrevimento para escolher como um “louco” seus caminhos. Assim, passaria a viver enlouquecido, abandonaria tudo, viveria de esmolas e de questionamentos interiores, talvez eternos.

Da música à poesia “*De Maria TeReza Horta/As nádegas*”. Tereza Horta (1937) é uma escritora portuguesa que publicou diversas obras. Sua poética explora a sublimação do corpo, a libertação feminina, a vivência da sexualidade e sugere a temática do erotismo. Horta mostra como esse discurso se registra no corpo.

Diferentemente da forma em que o poema *Movimento* aparece, a poesia de Horta, posta a seguir, preserva sua integridade, pois é uma citação direta feita por Martins:

As nádegas

Porque das nádegas  
a curva  
sempre oferece  
a fenda  
o rio  
o fundo do buraco

Para esconso uso do corpo  
nunca o fraco  
poder do corpo em torno desse vaso

Ambíguo modo  
de ser usado  
e visto

De todo o corpo  
aquele  
menos dado

preso que está já  
do próprio vício  
e mais não é que o limiar de um acto.

(HORTA, 1983, p. 34)

Observemos como o poema *As nádegas* anuncia essa inversão dos termos nádega e curva e narra uma parte do corpo, pois a integridade não foi contemplada: “*Porque das nádegas/a curva/ sempre oferece/ a fenda/ o rio/ o fundo do buraco*”, o foco se volta à forma circular da nádega que “*sempre oferece*” a “*fenda*”. Aqui a fenda se converte na vagina, e o poema propõe a imagem de um rio que se transforma em um caminho fluido. Esse caminho é o próprio corpo que se reveste de múltiplos significados e que despertam nessa estrutura uma sugestividade erótica nas imagens corporais – são partes íntimas do corpo “descritas” pelo verbo. Assim, o verbo privilegia a nádega e fala daquilo que é interior a ela, e que não é exposto: “*a fenda/, o rio,/ o fundo do buraco*” e cria um universo criativo e aberto em que se redesenham os espaços dessa corpulência. A linguagem poética tem o incrível poder de converter um elemento em outro. Como vimos, o poema propõe a imagem da fenda, do rio, que se revestem de múltiplos significados.

Assim, a nádega assume uma perspectiva performática e cria um universo criativo, revelando a intensa possibilidade de evocar as formas sígnicas que apontam o intenso poder

do corpo: “*Para esconso uso do corpo/nunca o fraco/poder do corpo em torno desse vaso*”. Dessa maneira, o corpo se projeta em “*torno desse vaso*” e assume uma conotação nos versos a seguir: “*Ambíguo modo/de ser usado/e visto*”, pois a nádega tem o poder de ser vista e usada de forma ambígua.

Horta, ao dar voz ao corpo, mostra: “*De todo o corpo/ aquele menos dado/ preso que já está do próprio vício/ e mais não é que o limiar de um acto*” parece destacar a liberdade do verbo em sugerir os desejos do corpo. É notável que nenhuma possibilidade corpórea é rejeitada, não para no limiar do ato, pois o corpo é escravo dos vícios, deixando-o sem limites.

Nessa poesia horteana, o corpo é o instrumento fundamental que se transforma e se reveste de sentidos. Neste viés, sugere o elemento erótico e a sexualidade posta em uma linguagem metafórica que “revela” possíveis momentos de prazer do corpo. Essa corpulência se incorpora à linguagem para revelar os gestos, vontades e a liberdade de suas partes. Com base nisso, na colagem-corpo-03, de Martins, já discutida, o poeta também mostra como a nádega se exhibe.

Como vimos, Martins faz uma citação direta da poesia horteana e a incorpora a esta colagem, porém não modifica seus versos, como fez em *Movimento*. Assim, retomamos as considerações de Compagnon e destacamos: “isso é meu. Eis aí, segundo Rousseau, a origem da propriedade” (Idem, p. 139). Ao analisarmos esta colagem são notáveis os “empréstimos” utilizados pelo poeta para compor sua arte de recortes, ele ajunta não apenas fragmentos, isso mostra a presença de um corpo textual e imagético estrangeiro habitando na poética maxiana.

Reiteramos, portanto, que é por meio dos rastros, dos vestígios citados inteiros ou fragmentados que identificamos e interagimos com os restos deixados na imagem. Cada unidade (poesias, gravuras) transplantada para esta imagem foi recontextualizada, “a propriedade é fundamentalmente uma questão do discurso, de reconhecimento; ela se opõe ao confisco ou à posse” (Idem, p. 141). Isso significa que a posse fomenta a ideia de propriedade e ainda concede um “caráter de direito” a partir do momento em que se torna conhecido por todos como nova criação. Essa ideia de “posse é uma alienação, a apropriação seria o único remédio, a maquiagem de uma mercadoria roubada” (Idem). Desta feita, esse processo de “roubo” é aliado à técnica de colagem que permite às imagens criadas por Martins adotar outros “disfarces”, mutilar o real para obter um “novo serviço”. Neste viés, a apropriação é algo diferente de “tomar”, por outro lado, seria uma incessante caçada do poeta em busca de distintos objetos.

Diante da disposição da colagem, o verbo e o ícone mostram diferentes discursos dispersos e agregados a imagens que mostram rostos e ações que sofreram com a corrosão do

tempo. Em momentos, esses conteúdos dialogam entre si, em outros, carecem de um diálogo intertextual para construir um sentido mais aprofundado.

Do corpo fraturado ao insubmisso, a estrutura passa pelo universo corporal que exhibe multiformas desmembradas, pois a figura humana vai sendo descentralizada no corpo poético da colagem, sofre uma desumanização, por isso temos essa transição do corpo-tronco ao corpo-rostos, que surge mais desfeito e reelaborado a partir de remotes que gerenciam um corpo que acolhe vários discursos e personagens da história da arte, utilizando recursos como a citação a célebres pintores, poesias fragmentadas, como em *Movimento*, a valorização direta do discurso como em *As nádegas*, sugerindo o aspecto erótico no corpo – um elemento presente no surrealismo.

Em geral, as colagens maxianas são ricas em referências intertextuais e a diversos personagens, como já reiteramos, pois é possível observar isso através dos elementos da intertextualidade, seja por meio de citação direta ou indireta, ou ainda, como na colagem-corpo-02, a hipótese de pastiche. Além disso, o poeta faz autoapropriações para recompor sua arte.

Diante deste breve levantamento das relações intertextuais nas colagens, é relevante acrescentar o potencial desses recursos no processo de criação artística de Martins. Nesse sentido, acreditamos que o poeta confere o seu traço, o seu exercício plástico atento, crítico e tão singular as suas colagens, mas não deixa de admirar com “responsabilidade” obras alheias para compor as suas com muita originalidade.

Assim, os corpos verbais e visuais em formas compósitas e fractais que “falam” e deixam indícios, evocações de lembranças ou associações livres: discursos que se dilatam em corpos fraturados e insubmissos que realçam a inibição de partes, contornos “mal-acabados”, construções interrompidas, são elementos que introduzem descontinuidades, separando aquilo que estava junto, deixando lacunas nas novas combinações.

Na colagem o corpo se manifesta em traços, faces recortadas que se expressam em sujeitos-fragmentos. Nesse contexto, o verbo e a imagem são portadores de sentidos, pois descrevem as associações reelaboradas. Os corpos são elementos discursivos, enunciados que ditam as formas representativas do eu. Assim, a corporalidade do elemento humano é enfatizada por meio de imagens que interagem com as fraturas, olhares, lacunas, discursos interrompidos que reconstróem sentidos.

Com base nisso, o que podemos intuir nas colagens de Martins são os sujeitos imageticamente deformados, isto é, corpos fraturados e insubmissos que inauguram novos sentidos imagéticos; provocam outra realidade, pois o sujeito encontra-se multifacetado em

suas partes. O “ser” não é mais um, agora ele se torna “vários”, com partes conectadas por uma recriação artística.

Diante dessa reelaboração artística, Martins parece fabricar uma matriz corporal e ilustra suas colagens criando um corpo que aos poucos vai sendo modificado até sofrer mais lesões. Dito isto, essas estruturas aparecem, na disposição da página, mais desfeitas, deterioradas e em multiformas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vale ressaltar que ainda não é possível dizer tudo a respeito das categorias corpo e fragmentação nas colagens de Martins. Este trabalho é um dos pontos de partida para explorá-las ao promover uma reflexão histórica, estética, simbólica, cultural e intertextual.

Durante o decorrer deste trabalho esbarramos em alguns empecilhos que dificultaram o seu aprofundamento, como a temporária indisponibilidade do acervo de Martins, que inviabiliza a coleta dos dados históricos. Assim, não é possível estabelecer no atual estado da pesquisa essa recuperação de dados. Como deles não dispomos nos detemos em analisar o conteúdo icônico e os diálogos intertextuais, rastreando os signos e seus percursos poéticos que foram deixados pela palavra solta (ou não) que orienta os sentidos e permite a interpretação da colagem.

É a partir desses diálogos intertextuais que foi possível averiguarmos o que acontece em termos de citações dentro da colagem e até que ponto esta poética se transforma (ou é transformada). Todas essas modificações fazem da colagem um outro corpo ressignificado. Podemos pensar talvez que a colagem seja o reflexo de um projeto estético mais amplo e mais: que a “ideia de fratura” não se registra apenas no aspecto imagético ou verbal disposto na colagem, pois a fratura faz parte de um procedimento técnico, que mesclado a outros elementos rasura os corpos.

Martins não só se apropria de outros objetos e influências, transforma-os e desta maneira, caminha pelo território da intertextualidade, mesclando-os em um corpo já fraturado que se direciona a formas compósitas, rebeldes e disformes. Assim, mostramos as representações dos corpos fraturados e insubmissos nas colagens do poeta, averiguando as articulações estabelecidas entre si e com o contexto, possibilitadas pela descrição dos conteúdos icônicos e verbais que despertaram para a percepção visual da forma (corpo violão/corpo-rostão) privilegiada por Martins ao representá-los.

Na relação poética entre Ray e Martins estão os lastros que comprovam a forma corpo violão na colagem, de onde surge a hipótese de fratura, recorte, fragmentação. Assim, foram investigadas as colagens de Martins, a fotografia de Ray e outros diálogos intertextuais de que o poeta se apropria para recriar a colagem. Através deste estudo, podemos aferir que as técnicas por ele adotadas como o uso da sobreposição de corpos, colorações, recortes, congregados em um mesmo espaço poético foram subvertidos por meio de contextos surreais gerenciados pelo incessante uso de experimentações. Observamos ainda outras articulações sendo reproduzidas por um processo de citação como a introdução de texto literário

aparentemente “camuflado” na disposição da colagem, além dos cortes, desfigurações que ilustram essas composições e movimentos inusitados do sujeito vazio de sua integridade.

Após essas considerações, é possível apreender uma relação entre o trabalho artístico de Ray e Martins e suas apropriações com a imagem do corpo. Martins é um poeta contemporâneo atento aos questionamentos do seu contexto, principalmente o inquietante território da arte.

Diante do exposto, constatamos que as colagens de Martins revisitam a história da arte através do processo de fragmentação do corpo que, reelaborado pelo poeta, refuncionaliza os seus sentidos na contemporaneidade. Dessa forma, são apontados os caminhos para que a colagem surja como parte dessa criação artística e empreenda a figura humana como experiência.

Esta leitura das colagens não esgota as possibilidades de interpretações e permite ainda outros desdobramentos, pois a cada contato com essas ilustrações surgem novos entendimentos que podem ser enriquecidos, tornando difícil o “encerramento” da pesquisa. É por esse motivo que não apenas as colagens, mas a obra de Martins, merece ser discutida e apreciada pela crítica nacional, e, por que não, internacional.

## Obras de Max Martins:

- MARTINS, Max. *Diários de Max Martins - Cadernos de pintura*. Belém: Secult, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Poemas Reunidos (1952-2001)*. Belém: Cejup, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O cadafalso*. Belém: Cão Guia, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Não para consolar, poemas reunidos 1952-1992*. Belém: Cejup, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Para ter onde ir*. São Paulo: Massao Uno e Augusto Massi, 1992.
- \_\_\_\_\_. *60/35*. Belém: Grapho / Grafisa, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Cominho de Marahu*. Belém: Grafisa, 1983.
- \_\_\_\_\_; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grapho. 1982.
- \_\_\_\_\_. *O risco subscrito*. Belém: Mitograph, 1980.
- \_\_\_\_\_. *H'Era*. Rio de Janeiro: Saga, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O ovo filosófico*. Belém: Edição do autor, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Anti-retrato*. Belém: Falângola, 1960.
- \_\_\_\_\_. *O estranho*. Belém: Revista de veterinária, 1952.

## Sobre o poeta:

CAVALCANTE, Vasco. *Max Martins 80 anos – Homenagem da SOL Informática*. [Belém de 2015]. Inédito. Entrevista concedida a Márcia Souza.

CARVALHO, Márcia. *Diários do poeta*. O Liberal. 16 Dez 2006.

LIMA, Élida. *Cartas ao Max, limiar afetivo da obra de Max Martins*. São Paulo: Invisível Produções, 2013.

MARTINS, Max. *O jardim zen de Max Martins*. Belém, [março, 1999]. (Em: < <http://hospiciomoinhosdosventos.blogspot.com.br> > Acesso em: 10 de janeiro de 2014). Entrevista concedida a Ney Paiva.

\_\_\_\_\_. *As antenas do poeta. A província do Pará*. Belém, [março de 1990]. Entrevista concedida a Elias Pinto.

MAX MARTINS 80 ANOS. *Homenagem aos 80 anos do poeta*. Belém: Fotum – Fotografia e eventos. DVD com tiragem limitada. Realização Sol Informática, julho, 2006.

PAIVA, Ney Ferraz. *Diálogos sobre colagem e Max Martins*. Belém, [Belém de 2015]. Inédito. Entrevista concedida à Márcia Souza.

## Artigo, Dissertações e Tese:

ALENCAR, Melissa. *1952: A poesia de O estranho de Max Martins*. Belém: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFPA, 2011. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Lília Silvestre Chaves.

CANTUÁRIA, Denyse Figueiredo. *Palavras a esmo: uma leitura das afinidades poéticas de Max Martins e Age de Carvalho*. 2000. Mestrado PUC/SP. Orientador: Arthur Rosenblat Nestrovsky.

FILHO, Mariano Klautau de Araújo. *Para ter onde ir: a transformação da imagem e o movimento da palavra na poesia de Max Martins*. São Paulo: Programa de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2000. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Cecília Almeida Salles.

LIMA, Élide. *Cartas ao Max, limiar afetivo da obra de Max Martins*. São Paulo: Programa de Psicologia, PUC-SP, 2012. Dissertação de Mestrado. Orientador: Peter PalPelbart.

LIMA, Vivian Nunes. *Max Martins: Poeta plural. Modalidades poéticas*. Santarém: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFPA, 2006. Dissertação de Mestrado. Orientador: Cristophe Golder.

PINHEIRO, Lenilde Andrade. *Max Martins e a Modernidade: uma poética da (de tradução) da tradição ocidental*. Belém: Programa de Comunicação, Linguagens e Cultura, UNAMA, 2011. Dissertação de Mestrado. Orientador: Paulo Nunes.

QUEIROZ, José Francisco da Silva. *Por uma história da recepção da obra de Max Martins*. Belém: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFPA, 2012. Dissertação de Mestrado. Orientador: Gunter Karl Pressler.

SILVA, Ana Maria Vieira. *Eros e Poiesis – O erotismo na obra de Max Martins*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, UFMG, 2001. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Myrian Corrêa de Araújo Ávila.

\_\_\_\_\_. *A viagem poética de Max Martins: erotismo, vida e morte na natureza amazônica*. In: *Un Río de Palabras - Estudios Sobre Literatura Y Cultura de la Amazonia*. 1ª ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2007, v. 01.

SILVA, Helenice Aparecida Carvalho. *A Resistência no mundo da infâmia: uma leitura da poesia desviante em Max Martins*. Bragança: Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, UFPA, 2013. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Tânia Maria Pereira Sarmiento-Pantoja.

VIEIRA, Paulo Roberto. *Arte, Erotismo, Natureza e Amizade Os Diários de Max Martins*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, USP, 2014. Tese de Doutorado. Orientador: Therezinha A. P. Ancona.

## 5 BIBLIOGRAFIA GERAL

AGAMBEN, Giorgio. II volto. In: *Mezzisenza fine*. Note sulla política. Bollati Boringhieri: Torino, 1996, p. 74-80.

BANDEIRA, Manuel. *Os melhores poemas de Manuel Bandeira*. Seleção de Francisco de Assis Barbosa - 10ª ed. - São Paulo: Global, 1996.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.). 2. ed. 1. [reimpr.] *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail*. São Paulo: Edusp, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Ed. Católica, São Paulo, 1975.

BOSI, Alfredo. *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*. In: \_\_\_\_\_ (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 7-48.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil*: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações adotadas pelas Emendas Constitucionais nos 1/1992 a 68/2011, pelo Decreto Legislativo nº 186/2008 e pelas Emendas Constitucionais de Revisão nos 1 a 6/1994. – 35. ed. – Brasília : Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2012.

CHÉNIEUX- GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. Trad: Mário Laranjeira. – São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

COMPAGNON Antoine. *O trabalho da citação*. 2ª ed. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CHUCK, Paulo. *Rumo à vertigem (uma colagem)*. Revista USP, São Paulo, n. 83, p. 144-148, setembro/novembro 2009.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (orgs.). 2. ed. 1. [reimpr.] *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin Mikhail*. São Paulo: Edusp, 1994.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo. Ed: Perspectiva, 1968.

FONSECA, Karen. *Collage: A Colagem Surrealista*. In: Revista Educação - UnG, América do Norte, v. 4, n. 13, São Paulo, 2009.

GOMBRICH, Ernest. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed: Guanabara, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Simbolismo/ Modernismo*. In: MÓISES, Massaud (Org.). *A Literatura Portuguesa em perspectiva*. São Paulo: Atlas, 1994.

HORTA, Maria Tereza. *Poesia completa*. Portugal: Litexa, 1983.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2000.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. Introdução de Declan Kiberd; coordenação editorial de Paulo Henriques Britto. — 1ª ed — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KATZ, Helena; GREINER. *Por uma Teoria do Corpo mídia*. In: GREINER, Christine. *O Corpo. Pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo. Annablume, 2005.

LAWRENCE, D. H. *O amante de lady Chatterley*. Tradução de Sergio Flaksman; introdução Doris Lessing. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2009.

MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no estado do Pará: os suplementos literários da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.

MENDES, Murilo. Poliedro I. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.1043.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataïlle*. [1ª reimpr.] – São Paulo: Iluminaras, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. Revisão técnica de Vicente Cechelero. – 2ª ed. – São Paulo: Cortez, 1999.

PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. São Paulo: Núcleo, 1989.

RIMBAUD, Arthur. *As Iluminações*. Trad. Janer Cristaldo. EbooksBrasil, 2012.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. 7ª ed. Petrópolis, Vozes, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

TAPIASSÚ, Amarílis. *Asas da palavra*. Belém: Ed. da UNAMA, 2000.

## DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

ARBEX, Márcia. *Intertextualidade e Intericonicidade*. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/livrocoloqsem7.doc>>. Acesso em: 16 ago de 2013.

DIÁRIO DO PARÁ, 2012, p. 2, *Max Martins de volta ao leitor*. Disponível em: <<http://diariodopara.diarioonline.com.br/N-15-170>>. Max+martins+de+volta+ao+leitor.html. Acesso em: 12 dez de 14.

EIRÓ, Jorge. *Diários de Max Martins. A Plástica Entre Parêntesis*. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>>. Acesso em: 10 set de 2013.

ERNST, Max – *Uma Semana de Bondade*. In: Exposição das Colagens de Ernst. 2010 São Paulo. Disponível em: <[http://www.masp.art.br/masp2010/exposicoes\\_integra.php?id=66&periodo\\_menu=cartaz](http://www.masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=66&periodo_menu=cartaz)>. Acesso em: 17 jun de 2014.

ETHERIDGE, Melissa. *Bravy and Crazy*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/melissa-etheridge/brave-and-crazy-traducao.html#ixzz41aEtV7wC>>. Acesso em: 12 Fev de 2016.

HORTA, Maria Tereza. *À conversa com Maria Teresa Horta, por Maria João Cantinho*. In: <<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=261&sec=&secn=>>>. Acesso em: 20 Fev de 2015.

JOHNNIE-WALKER-BLACK-LABEL. Disponível em: <<https://www.casadabebida.com.br/whisky/whisky-johnnie-walker-black-label/>>. Acesso em: 10 Nov de 2015.

“LA FEMME 100 TÊTES”. Disponível em: <<http://www.kb.nl/bc/Koopman/1926-1930/c53-fr.html>>. Acesso: 31 dez de 2014.

PETIÇÃO PÚBLICA. Disponível em: <<http://blog://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2012/07/max-martins-petição-publica.html>>. Acesso em: 09 jan de 14.

LAVOISIER, Antoine. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/quimica/lei-lavoisier.htm>>. Acesso em: 12 de Mai de 2016.

MATSUURA, Toshio; SEBBAG, Raphael; YABE, Tadashi. UNITED FUTURE ORGANIZATION. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/UnitedFutureOrganization>>. Acesso em: 21 Fev de 2015.

MONTERPASSON, Kiki de. Disponível em: <<http://www/anosloucos.blogspot.com.br/2010/08/kiki-de-montparnasse.html>>. Acesso em: 10 Nov de 2015.

MELLO, Célia. *Man Ray e a Imagem da Mulher*. Fotografia contemporânea. Disponível em: <<http://fotocontemporanea.blogspot.com>>. Acesso em: 01 Jan de 2015.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *Obras-primas no banco dos réus*. Disponível em: <<http://www.biblioteca.folha.com.br/1/22/1997112302.html>>. Acesso em: 10 Nov de 2015.

\_\_\_\_\_. *O circo nacional*. Disponível em: <<http://www.biblioteca.folha.com.br/1/22/1997112302.html>>. Acesso em: 10 Nov de 2015.

PARIS É UMA FESTA: KIKI DE MONTPARNASSE. Disponível em: <<http://revistadonna.clicrbs.com.br/noticia/hq-narra-a-vida-de-kiki-de-montparnasse-modelo-e-musa-de-celebres-artistas/>>. Acesso em: 10 Nov de 2015.

PAZCHECO. *Man Ray: despreocupado, mas não indiferente*. Do próprio bolso. Disponível em: <<http://www.dopropriobolso.com.br>>. Acesso em: 01 Jan de 2015.

PASSETTI, Dorothea Voegeli. *Colagem e Antropologia*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n1/artigos/02-DodiPassetti.htm>>. Acesso em: 16 ago de 2013.

RAY, Man. *O Violino de Ingres.* Disponível em:<<http://www.discopunisher.com/2012/11/fotografia-man-ray-o-maior-fotografo-do.html>>. Acesso em: 10 Nov de 2015.

**ANEXOS**

## ANEXO A

**Entrevista realizada no dia 19/02/15 com o poeta e artista visual Ney Ferraz Paiva.**

### **1 Como você definiria a técnica de colagem?**

**Ney:** A colagem não é apenas uma técnica ou um processo de montagem artística – ela é o *princípio estético* da arte no século XX. Elementos de um contexto invadem ou contaminam outro para formar algo distinto e novo. Tal fragmentação não tornou possível apenas a fabricação de novas imagens, mas também invenções artísticas como o *ready-made*, de Marcel Duchamp. O mictório de porcelana comprado numa loja de materiais de construção em Nova York, assinado com o pseudônimo R. Mutt e inscrito numa exposição. Esse princípio também vai ser decisivo para a performance, a música e a informática. Entrada de dados e saída de informações. Tudo aparentemente muito simples vai fundamentar a forma de organizar a vida complexa a partir daí – arquivos, linguagens, comunicações. Tanto que o filme emblemático desse período pode ser considerado *2001: Uma Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrik, em que um computador elimina os tripulantes de uma nave espacial, depois de cometer um erro e recusar-se a admiti-lo.

### **2 Existe uma teoria da colagem? Se sim, em que ela consiste? Quais seus principais representantes?**

**Ney:** A colagem foi incorporada à arte moderna pelas vanguardas no início do século XX (cubismo, dadaísmo, futurismo, surrealismo). Esse é um dado importantíssimo para se compreender a atualidade, intensidade e força da colagem como o *princípio* estético que vai influenciar a produção de vários artistas importantes e o pensamento crítico disseminado a partir daí. Considero que esse pensamento não forma propriamente uma teoria da colagem, mas trata de uma abordagem crítica muito mais ampla da arte experimental, que vai se misturando, contaminando e sendo assimilada, e engendrando um novo campo de possibilidades.

### **3 Qual a origem da colagem?**

**Ney:** O uso mais remoto da colagem foi como suporte para os poemas dos calígrafos japoneses do século XII. Tratava-se, portanto, de uma técnica sumária de adequação da escrita e não de composição.

### **4 Quais os tipos de colagem existentes? (ou existiram).**

**Ney:** Há vários experimentos. A fotomontagem, a interferência, a gravura eletrônica, a performance (aliando texto, som e imagem).

### **5 Que contextos ou influências contribuíram para o surgimento da colagem?**

**Ney:** O desenvolvimento da indústria gráfica, da propaganda e do design; a divulgação de novas mídias como a fotografia, o cinema e a popularização dos jornais e revistas no decorrer do século XX – foram decisivos para o desenvolvimento das formas sofisticadas de colagem no ambiente da arte e da cultura.

**6 E a colagem no Brasil? Quais seus principais representantes? Que influências ela proporcionou ao campo artístico brasileiro?**

**Ney:** No Brasil a colagem se distingue das matrizes europeias e assume uma fisionomia própria. Dialoga com os poetas concretistas, com a fotografia autoral e o cinema novo. Faz uma inequívoca convergência com as obras consagradas de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel, Adolpho Leirner. E com as de Marcelo Cidade e Renata Lucas, mais recentemente. Penso que isso tem a ver com uma potência criativa muito própria da arte brasileira.

**7 Em sua opinião, o que favoreceu o despertar da técnica de colagem no poeta Max Martins?**

**Ney:** Não há nada artificial nisso. Max Martins tinha uma visão aguçada do que se fazia de arte no Brasil e no mundo, ao mesmo tempo filtrada pela literatura. E isso intensificou o contato da sua poesia com a visualidade. Os diários que manteve eu os defino como “espaços independentes de pesquisa estética”. Ele tinha um tipo de pesquisa muito variada. Agora, o que buscava era a palavra. O ritmo, a textura, a composição. Um denso painel instável da palavra, com incursão na cultura e no pensamento oriental, jamais composto de superioridade teórica ou formal.

**Entrevista realizada no dia 12/02/15 com o poeta e representante da Empresa SOL Informática, Vasco Cavalcante pela Homenagem prestada aos 80 anos de Max Martins, em 2006.**

**1 Como surgiu a proposta de homenagear o poeta Max Martins?**

**Vasco:** O Max Martins foi um personagem demais importante em nossas vidas, porque Jorge Eiró e eu, o tínhamos em nossa volta desde a infância, porque ele era nosso vizinho. O Max trouxe a luz de sua poesia para nossas vidas. O Jorge, poeta e artista plástico o absorveu em sua produção assim como eu em meus poemas. Coincidentemente um dos sócios da SOL, o Celso Eluan, que participou junto com a gente de uma produção de poesia independente e alternativa no início dos anos 1980, chamada Fundo de Gaveta, também tinha o Max Martins em grande estima e admiração como pessoa e principalmente como poeta. O Max, com sua escrita com teor oriental-amazônico-urbana-contemporânea nos encantava. Mas ele tinha também uma obra que ele fazia despreziosamente, e que era

pouco divulgada, que eram os seus Diários. Essa obra envolvia não só pequenas narrativas, como trechos de conversas, citações, pensamentos e poemas, mas também fotografias, colagens, lápis de cera, riscos, etc. Essas interferências tinham um apelo plástico maravilhoso e bem revelador que podíamos intitular o resultado de cada uma de suas páginas, como obras de arte.

### **2 Qual dia, mês, horário e ano foi realizada a homenagem ao poeta?**

**Vasco:** A homenagem ao Max Martins aconteceu no dia 12 de julho de 2006, a partir das 18h30, quando da inauguração da Galeria de Arte da SOL Informática. Durante o ensejo aproveitamos para comemorar seu aniversário de 80 anos, ocorrido no dia 20 de junho, um mês antes.

### **3 Como ocorreu a seleção das colagens apresentadas durante a exposição da Galeria de Arte da Sol Informática?**

**Vasco:** Jorge Eiró e eu fizemos uma curadoria com base em cerca de 24 Diários que nos foram cedidos pela família para esse fim. A discussão e preferência na seleção das 18 colagens para a exposição foram feitas pelo lado estético, já que a finalidade era a Galeria de Arte. Mas, como o Max e suas criações possuem uma excelência poética, então todas as páginas expostas tinham um grande conteúdo poético.

### **4 Como esteve organizada a noite da homenagem ao poeta? (Leitura de poemas, apresentações). Quem contribuiu durante as apresentações? (amigos, familiares, admiradores da obra do poeta).**

**Vasco:** Da noite da celebração aos 80 anos do poeta, é possível externar a doação emocional de todos os envolvidos. A programação do evento deteve-se inicialmente na apresentação de um trio de música erudita no palco do Café, com Adriana Paiva (piano), Arthur Alves (violoncelo) e Thaís Carneiro (violino). Logo após, houve uma pequena apresentação do evento feita pelo Celso Eluan, um dos sócios da SOL Informática e ardoroso fã do poeta, além de um recital dramático, com performances protagonizadas por Paulo Vieira (poeta), Carlos Vera Cruz (ator) e Alessandra Nogueira (atriz). Estes recitais foram divididos em três atos intercalados no resto da programação. Foram também passados dois vídeos em tevês de grandes dimensões suspensas na área do Café. *“Fazer como os Pássaros, Cantar e Voar”* com direção de Abdias Pinheiro contando com ajuda na produção de Paulo Nunes e texto de Josse Fares; e *“O Tao Caminho”* de Danielle Fonseca e Dimitri Maracajá.

### **5 Qual o (s) momento (s) mais emocionante (s) da homenagem ao poeta?**

**Vasco:** Isso é muito difícil afirmar. Tiveram vários momentos de grande emoção. Posso citar alguns:

A. Max Martins não iria comparecer a homenagem por ter estado muito doente nas vésperas do dia do evento, mas inesperadamente, logo após a primeira parte da programação, ele irrompe salão adentro acompanhado de sua neta Laís Martins, que ficou ao seu lado até o final da programação.

B. Foi feita uma homenagem ao aniversário dele, ocorrido um mês antes, com um bolo e um canto de “parabéns pra você”, nesse momento foi entregue a ele uma das páginas dos seus Diários, plotada em grande dimensão, o Max ficou demais emocionado, ele não tinha entendido direito o teor da exposição e ficou gesticulando querendo ir até o mezanino para ver todas as outras dezessete obras que estavam à mostra na Galeria.

C. O momento em que ele começa a olhar as páginas plotadas na galeria e se emociona falando muito e gesticulando, mesmo com certa dificuldade em se manter equilibrado depois de subir a escadaria que levava à Galeria.

D. O Discurso do poeta no final da exposição em que diz em uma das partes:

*“A poesia é uma arte que nos afeta muito e me afeta imensamente e continua noite após noite antes de me deitar para dormir, a me embalar na minha rede, me balançando, na grande viagem noturna que me trará sonhos, sonhos, sonhos, sonhos. E eu perduro sonhando ainda, felizmente, felizmente”*(Max Martins).

### **6É possível descrever a emoção expressa pelo poeta durante a homenagem?**

**Vasco:** Eu não conseguiria, acho que nenhum de nós, porque também estávamos muito emocionados com tudo e com ele. Nessa mesma fala final citada na resposta anterior, em um outro trecho ele diz:

*“Meus amigos, meus amigos. É com imensa satisfação, que estou dirigindo a palavra a todos.”;*

*“Eu sinto no coração uma satisfação imensa...”;*

*“Eu agradeço essa homenagem, a presença de vocês, com grande satisfação. É pena eu não poder mais usar palavras. Então, eu tenho vontade de dar cambalhotas aqui. Porque, tudo o que eu faço é um pouco de palhaço também.”* (Max Martins)

### **7 Comente a respeito do encontro: criação/criador (colagens ampliadas).**

**Vasco:** Bem, eu já o encontrava regularmente desde menino, porque ele foi meu vizinho, na Vila do IAPI, até os meus 28 anos. Foi ele quem leu criticamente meus primeiros arroubos poéticos. Esse dia, por tudo o que fizemos, pela dedicação e vontade de lhe fazer uma justa e merecida homenagem, foi muito bonito, porque tudo deu certo. Vê-lo emocionado pelo que fizemos nesse dia, jamais vou esquecer. Acho que quem lê e apreende Max Martins, jamais o perde, ele fica nos habitando com sua poética e seu olhar profundo sobre a vida para sempre.

**ANEXO B**

Imagens da Produção da SOL Informática;  
Documentos referentes ao Espólio de Martins;  
Nota de esclarecimento;  
Parecer nº 022/14 CPINT/UNIVERSITEC



**DIÁRIOS**  
**MAX**  
**MARTINS**  
**EM EXPOSIÇÃO**

**HOMENAGEM AOS 80 ANOS DO POETA COM MOSTRA DE IMAGENS DE SEUS DIÁRIOS, NA GALERIA DE ARTE DA SOL INFORMÁTICA (mezanino do café), NO DIA 12/07/06 ÀS 18h30.**



# MAX MARTINS 80 ANOS

## Os Diários de Max Martins - A Plástica Entre Parêntesis

O poeta Max Martins possui algumas dezenas de cadernos/diários onde ele há tempos costuma fazer suas anotações junto a colagens, grafismos, desenhos a pastel e nanquim. Esses diários, raríssimas vezes mostrados ao público, trazem fragmentos de seus poemas e de outros grandes poetas, notas dos "livros de sua vida", carinhosas referências a amigos e amores, pensamentos dispersos e observações cotidianas, escritos com uma caligrafia personalíssima, como ideogramas orientais em um "livro de cabeceira". Ele amalgama essa escritura a colagens diversas de gravuras, recortes de revistas, fotografias, selos de cartas e toda sorte de relicários gráficos que o poeta elege como matéria plástica. A alquimia poético-plástica do mago Max se completa com riscos subscritos a pastel, grafismos (jamais) inúteis, pinceladas a nanquim, guache ou qualquer outra tinta cósmica-orgásica. A copulêtera pictórica de MM é o clímax de uma gestualidade plástica tão vigorosa e impregnada de potência erótica, capaz de deixar qualquer Picasso brochado. Essa escritura-pintura-partitura resulta em uma exuberante fina estampa e, à maneira dos cahiers de todo grande artista, os diários de Max são objeto de desejo e adoração imagética para quem já teve o raro prazer de folhear suas páginas. Especialmente para nós admiradores da obra do mestre Max, que tivemos a árdua missão de selecionar, por conta das limitações de tempo e espaço, apenas 18 imagens para essa mostra. A Sol Informática, em homenagem aos 80 anos de Max Martins e comemorando seus 2 anos de instalação na Doca, presenteia a cidade inaugurando a Galeria do Café da Sol com a exposição de 18 reproduções inéditas de páginas dos diários do poeta, ampliadas e impressas em definição de alta qualidade e que agora poderão ser apreciadas por um público mais abrangente.

*Jorge Eiró - Artista Plástico*



**Curadoria:**

Jorge Eiró

**Produção:**

Vasco Cavalcante e Celso Eluan

**Colaboração:**

Paulinho Assunção e Paulo Maurício

**Participação:****Declamação de poemas:**

Paulo Vieira, Carlos Vera Cruz e Alessandra Nogueira

**Vídeo: Fazer Como os Pássaros, Cantar e Voar**

Direção: Abdias Pinheiro Produção: Abdias Pinheiro e Paulo Nunes

Texto: Josse Fares

**Vídeo: O Tao Caminho**

Danielle Fonseca e Dimitri Maracajá

**Música:**

Adriana Paiva (piano), Arthur Alves (violoncelo)

Thais Carneiro (violino)

**Realização****Apoio**



# MAX MARTINS

## 80 ANOS

**Produção**  
Sol Informática

**Edição de Imagens**  
**Montagem e Sonorização**  
Paulo Maurício

**Edição da Filmagem do Evento**  
Paulo Maurício e Vasco Cavalcante

**Capa e Rótulo**  
Vasco Cavalcante

- **Homenagem aos 80 anos do poeta Max Martins**  
(vídeo: FOTUM - Fotografia & Eventos)
- **Declamação de poemas no vídeo da homenagem**  
(Paulo Vieira, Carlos Verá Cruz e Alessandra Nogueira)
- **Músicos que participaram da homenagem**  
(Adriana Paiva - piano, Arthur Alves - violoncelo e Thais Carneiro - violino)
- **Fotografias da homenagem**  
(Abdias Pinheiro e Paulo Maurício)
- **O Tao Caminho**  
(vídeo: Danielle Fonseca e Dimitre Maracajá)
- **Fazer como os Pássaros, Cantar e Voar**  
(vídeo: Direção - Abdias Pinheiro. Coordenação e Pesquisa - Paulo Nunes e Josse Fares)
- **Praça da Poesia**  
(vídeo: Produzido pela Sol Informática em parceria com a Prefeitura de Belém, durante a inauguração da Praça da Poesia, dentro do projeto "Por Amor a Belém", em 2002)

Realização



Belém - Pará - Brasil

Jul/2006









DVD com tiragem limitada e direitos autorais reservados. Fica portanto proibida sua venda e reprodução desautorizada.









UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
MUSEU DA UFPA

NOTA DE ESCLARECIMENTO

O Acervo Max Martins incorporado em 2011 ao patrimônio da Universidade Federal do Pará – UFPA, passa por processo de legalização junto a Coordenadoria de Propriedade Intelectual - CPINT / UNIVERSITEC, de numeração 23073-026497/2012-54 e é objeto de vasta pesquisa jurídica para resguardar o Direito da própria UFPA, como de outros envolvidos. Com relação ao acesso ao Acervo, de acordo com o Parecer nº 022/2014 CPINT/UNIVERSITEC, da Diretora Maria Brasil de Lourdes Silva, os documentos inéditos não estariam disponíveis para acesso, conforme anexo. Isto exposto, fica indisponível o acesso aos diários do Acervo Max Martins, mas os dados catalográficos serão disponibilizados à pesquisa.

Belém, 13 de abril de 2015.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'RS', is written above the name of the signatory.

Raquel Santos (Bibliotecária do Museu da UFPA)



Universidade Federal do Pará – UFPA.  
 Agência de Inovação Tecnológica – UNIVERSITEC.  
 Coordenadoria de Propriedade Intelectual – CPINT/EDA.



Parecer nº 022/2014 CPINT/UNIVERSITEC  
 Em: 19/09/2014  
 Origem: MUSEU DA UFPA - Proc. Geral da UFPA  
 Referência: Processo 23073-026497/2012-54  
 Interessado: MUSEU DA UFPA  
 Destino: Procuradoria Geral da UFPA  
 Prioridade: Normal

Senhora Procuradora,

1. Retorna à análise desta Coordenadoria de Propriedade Intelectual o processo em epígrafe, contendo Parecer nº 1032/2014/FMS/PG, às fls. 206 a 209, para que esta CPINT faça as adequações necessárias no Termo de Cessão de Direitos referente ao Acervo do Poeta Max Martins, em face de fatos novos apresentados quando de reunião com representantes do Museu da UFPA, da Editora da UFPA, da Universitec, desta Procuradoria Geral, do Gabinete do Reitor.
2. Verificamos que nos autos, esta Coordenadoria já havia se manifestado em Parecer Nº 017/2014 CPINT/UNIVERSITEC, as fls. 51 a 54, dos autos, da lavra da Prof. Maria Brasil de Lourdes Silva à Diretora do Museu, sobre a questão suscitada pela mesma em relação a algumas obras inéditas do acervo do poeta Max Martins.
3. Assim, no sentido de dar continuidade para finalização deste processo, fizemos as alterações necessárias no Termo de Cessão de Direitos, mais precisamente na Cláusula Quarta – Da Utilização do Acervo, dando uma nova redação a Cláusula Quarta e ao Parágrafo Primeiro, para que o instrumento alcance os efeitos jurídicos legais, conforme redação abaixo:

**CLÁUSULA QUARTA – DA UTILIZAÇÃO DO ACERVO**

OS CEDENTES autorizam a CESSIONÁRIA a utilizar para fins de ensino, pesquisa e extensão, todo o acervo recebido, exceto os documentos inéditos que o compõe.

**Parágrafo primeiro:** Todas as obras do acervo poderão ser disponibilizadas para a comunidade acadêmica, para a consulta e reprodução em fotocópias, exceto os documentos inéditos.

Universidade Federal do Pará – UFPA.  
 Agência de Inovação Tecnológica – UNIVERSITEC.  
 Coordenadoria de Propriedade Intelectual – CPINT/EDA.  
 Endereço: Rua Augusto Corrêa, nº 01. Prédio de Incubação de Empresas de Base Tecnológica –



**UNIVERSITEC**  
Agência de Inovação Tecnológica - UFPA



**Universidade Federal do Pará - UFPA.**  
**Agência de Inovação Tecnológica - UNIVERSITEC.**  
**Coordenadoria de Propriedade Intelectual - CPINT/IEDA.**



4. Por fim, estas são as inclusões que esta CPINT tem a fazer em relação ao Termo de Cessão de Direitos, que anexo a este Parecer seguem 03 (três) vias do referido instrumento.

É o parecer,

RMJ

**Rosângela Rita Miranda Cavaleiro**  
**Coordenadora de Propriedade Intelectual**  
**CPINT/UNIVERSITEC/UFPA**

**Universidade Federal do Pará - UFPA.**  
**Agência de Inovação Tecnológica - UNIVERSITEC.**  
**Coordenadoria de Propriedade Intelectual - CPINT/IEDA.**  
Endereço: Rua Augusto Corrêa, nº 01. Prédio de Incubação de Empresas de Base Tecnológica -  
Bairro: Guamá. Cidade: Belém - PA. CEP: 66075 - 900. Telefone: (011) 3204 3000

## ANEXO C

Poemas de Max Martins:

Contemplação;

A casa.

Letras da Música de Melissa Etheridge:

Brave and crazy

## CONTEMPLAÇÃO

palavras-pássaros no horizonte de página

voam

vão

e voltam

voltam vozes

(ouves?)

vão

e voltam

(vês?)

## A CASA

Esta casa é uma ruína,  
quase terreno baldio:  
coração de minha mãe  
— esta terra de ninguém,  
está cheio e está vazio.  
Esta casa vem abaixo,  
está prestes a cair.  
Esta casa foi à lua,  
esta casa foi um tronco,  
foi navio  
com seu mar encapelado  
e bandeiras em abril  
(minha mãe na capitânea,  
na janela minha irmã).  
Tantos anos se passaram,  
tantos sonhos se esgotaram;  
minha mãe nos sustentava,  
nos amava e costurava  
nossa vida à sua alma  
como a roupa que vestia.  
Esta casa é uma ruína  
que dá pena a seus vizinhos.  
Sobem ervas nas paredes  
desta casa-soledade  
encolhida pela vida  
que dentro dela cresceu;  
esta vida que é poeira  
esta vida que é silêncio  
esta vida que é fechada

esta vida que é goteira  
nesta casa condenada.  
Esta casa tinha escada,  
esta escada três degraus.  
E no último tropeçaram  
êstes sete filhos seus.  
Nesta casa inda ressoa  
o pigarro de meu pai  
(seu cigarro era uma brasa  
nessa noite que o escondeu  
de seus filhos tropeçados  
nesta vida que os comeu).  
Esta casa vai cair!  
Veio abaixo nossa vida,  
veio a chuva, foi-se o sol;  
a lama sobe a escada,  
às paredes sobe o limo:  
esta casa enlouqueceu!

Nossa mãe se ressequiu.  
Sua vida é esta máquina  
que de surda enrouqueceu  
(único sinal de vida  
que a escada não desceu).  
Mas é forte esta sua lida,  
sua máquina que não pára  
que nos cose e nos trabalha.

(MARTINS, 1971, p. 311-312)

## Brave and crazy – Melissa Etheridge

If I could have my way  
 I'd be sleeping in the alley  
 On a couch with a friend and a bottle of gin  
 If I could have my way  
 I'd be runnin' with the circus  
 I would be taming all the lions  
 There'd be no denying I was brave and crazy  
 If I could have my way  
 I wouldn't be dreaming, scheming, screaming  
 Ooh, what am I gonna do  
 About you

I wishes were horses  
 This beggar would ride  
 I'd have my cake and eat it  
 With a little on the side  
 I'd never want for money  
 I'd never want for friends  
 I wouldn't have to make excuses for the shape that I'm in  
 Shaking and crazy  
 Before I saw your eyes  
 I was in control of my soul on the whole  
 Ooh, what am I gonna do  
 About you

Cool as a rule  
 I wouldn't play nobody's fool  
 But I keep on talking  
 Made in the shade  
 I had a perfect cue to fade  
 But I keep on walking

If I could have my way  
 I'd check out right now  
 I'd say out to lunch honey thanks a bunch  
 It wouldn't work out anyhow  
 But this desire's too much

It's rented out my brain  
It's showing previews of your body  
Driving me insane  
And that's crazy  
So all that I can do  
Is to beg, plead, won't you tell me please  
What am I gonna do  
About you

(ETHERIDGE, 1989)