

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

JOSÉ FRANCISCO DA SILVA QUEIROZ

**Por uma História da recepção da obra de Max Martins**

Belém  
2012

JOSÉ FRANCISCO DA SILVA QUEIROZ

**Por uma História da recepção da obra de Max Martins**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof.º Dr.º Gunter Karl Pressler

Belém  
2012

JOSÉ FRANCISCO DA SILVA QUEIROZ

Por uma História da recepção da obra de Max Martins

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Data da aprovação \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. GUNTER KARL PRESSLER – ORIENTADOR  
Universidade Federal do Pará

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> LILIA SILVESTRE CHAVES – MEMBRO DA BANCA  
Universidade Federal do Pará

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> CAMILA DO VALLE FERNANDES – MEMBRO DA BANCA  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> IZABELA GUIMARÃES GUERRA LEAL  
Universidade Federal do Pará – SUPLENTE

À memória de minha avó.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãs por todo o apoio prestado.

Aos amigos José Vitor e Inéia Abreu pela ajuda e incentivo durante todo o processo de pesquisa.

À Melissa Alencar, amiga e colega de curso, cuja dissertação teve enorme contribuição para que o presente trabalho fosse possível.

Ao professor Paulo Nunes pelo auxílio indispensável quanto ao acesso a jornais, revistas e dissertações que tratavam de Max Martins.

Ao pesquisador e amigo Paulo Vieira pela contribuição com documentos indispensáveis e raros.

Às bibliotecárias Raquel Carvalho (Museu da UFPA) e Cíntia Mendes (Academia Brasileira de Letras) pela prestimosa ajuda no acesso a documentos sobre Max Martins.

À professora Maria de Fátima do Nascimento que nos últimos meses de minha pesquisa contribuiu com informações e materiais preciosos.

Às professoras Marília Ferreira e Germana Sales pela ajuda em todos os embaraços que ocorreram no último ano do curso.

Aos professores do Curso de Mestrado em Letras José Guilherme, Sílvio Holanda, Izabela Leal, Lilia Chaves e Luís Heleno que contribuíram para o progresso de minha formação.

À direção da Escola Estudal Laureno Melo, representada pela professora Nayani Brito, pela liberação nas vezes que precisei me ausentar em razão das atividades acadêmicas.

Aos colegas de curso Dionne, Delmira, Kelly e Tiago.

Ao professor Gunter Pressler pela excelente orientação que me rendeu uma abertura de “horizontes” no campo acadêmico e teórico.

O poema só é poema quando encontra seu outro: o seu absolutamente necessário leitor.

Max Martins

## RESUMO

O presente trabalho busca compreender a recepção crítica da poética de Max Martins no decorrer de 50 anos de atividade artística. A partir de uma abordagem estético-recepcional, averiguaremos como as sucessivas leituras por parte de jornalistas e críticos determinaram a aceitação de sua produção e sua respectiva inserção dentro do cenário literário local e nacional. Baseando-se na perspectiva teórica da Estética da Recepção pretendemos assim compreender diacronicamente o efeito causado pela obra de Max Martins junto aos seus leitores imediatos, e conseqüentemente perfazer uma história de sua recepção. A abordagem realizada por meio dos pressupostos apresentados por H. R. Jauss (em *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*) - como o termo "horizonte de expectativa" - nos orientará quanto à historicidade da produção poética de Max Martins, esclarecendo o motivo que levou algumas leituras equivocadas de sua obra a se perpetuarem até o presente. Desse modo, por meio da reconstrução do "horizonte de expectativa" poderemos compreender a que *demanda* ou *pergunta* à obra de Max Martins atendeu no momento de sua publicação, além de averiguarmos como o trabalho de editoração da sua obra (G.Genette, 2009) influenciou sua leitura no decorrer do tempo, atualizando assim sua compreensão crítica e revelando algumas incongruências persistentes em estudos acadêmicos contemporâneos.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia, historicidade, recepção.

## ABSTRACT

This paper seeks to understand the critical reception of Max Martins' poetry over 50 years of artistic activity. It proposes investigate, by utilizing an aesthetic recepional approach, how the successive readings of journalists and critics established the acceptance of Max Martins' production and the insertion of this writer into the respective local and national literary scene. Based theoretically on Aesthetic Reception, this study attempts to understand diachronically the effect caused by the Max Martins' production in his immediate readers, and therefore make out a story of his reception. The approach of the assumptions made by H. R. Jauss (in *The History of Literature as Provocation to Literary Theory*) - such as the term "horizon of expectation" - will direct us as regards historicity of Max Martins' poetic production, explaining why some misreadings of his works perpetuate until the present. Therefore by reconstructing the "horizon of expectation" it will be possible to understand which demand or question the Max Martins' work attended at the time of its publication, furthermore to ascertain how the publishing of his works (G. Genette, 2009) influenced his reading over time, thereby updating their critical understanding and revealing some persistent inconsistencies in contemporary academic studies.

**KEYWORDS:** poetry, historicity, reception.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Anúncio da publicação do livro <i>O Estranho</i> presente na revista <i>Norte</i>	<b>70</b>
<b>Figura 2</b>	Capa do livro <i>O Estranho</i>	<b>72</b>
<b>Figura 3</b>	Orelha do livro <i>O Estranho</i>	<b>72</b>
<b>Figura 4</b>	Folha de rosto do livro <i>O Estranho</i>	<b>72</b>
<b>Figura 5</b>	Capa do livro <i>Anti-retrato</i>	<b>77</b>
<b>Figura 6</b>	Folha de rosto do livro <i>Anti-retrato</i>	<b>77</b>
<b>Figura 7</b>	Capa do livro <i>H'era</i>	<b>80</b>
<b>Figura 8</b>	Folha de rosto do livro <i>H'era</i>	<b>80</b>
<b>Figura 9</b>	Capa do livro <i>O Risco subscrito</i>	<b>84</b>
<b>Figura 10</b>	Contracapa do livro <i>O Risco subscrito</i>	<b>84</b>
<b>Figura 11</b>	Capa do livro <i>A Fala entre parêntesis</i>	<b>87</b>
<b>Figura 12</b>	Contracapa do livro <i>A Fala entre parêntesis</i>	<b>87</b>
<b>Figura 13</b>	Capa do livro <i>Caminho de Marahu</i>	<b>91</b>
<b>Figura 14</b>	Contracapa do livro <i>Caminho de Marahu</i>	<b>91</b>
<b>Figura 15</b>	Sobrecapa do livro <i>60/35</i>	<b>94</b>
<b>Figura 16</b>	Sobrecapa (encarte) e o livro <i>60/35</i>	<b>94</b>
<b>Figura 17</b>	Parte interna das páginas do livro <i>60/35</i>	<b>95</b>
<b>Figura 18</b>	Parte posterior das páginas do livro <i>60/35</i>	<b>95</b>
<b>Figura 19</b>	Capa do livro <i>Para ter onde ir</i>	<b>99</b>
<b>Figura 20</b>	Contracapa do livro <i>Para ter onde ir</i>	<b>99</b>
<b>Figura 21</b>	Sobrecapa e capa do livro <i>Não para consolar</i>	<b>102</b>
<b>Figura 22</b>	Livro <i>Poemas reunidos</i> com a sobrecapa	<b>106</b>
<b>Figura 23</b>	Capa do livro <i>Poemas reunidos</i>	<b>106</b>
<b>Figura 24</b>	Contracapa do livro <i>Poemas reunidos</i>	<b>106</b>
<b>Figura 25</b>	Capa do livro <i>O Cadafalso</i>	<b>111</b>
<b>Figura 26</b>	Capa da edição <i>Anti-retrato &amp; H'era</i>	<b>116</b>
<b>Figura 27</b>	Folha de rosto da edição <i>Anti-retrato &amp; H'era</i>	<b>116</b>
<b>Figura 28</b>	Contracapa da edição <i>Anti-retrato &amp; H'era</i>	<b>116</b>

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	11
<b>Capítulo 1 - Uma mudança de paradigmas</b> .....	14
1.1 Modernos e esquecidos.....	25
1.2 Leituras do Modernismo no Pará.....	39
1.3 Suplemento Arte-Literatura: um novo momento modernista.....	52
<b>Capítulo 2 - Os desafios da publicação no Pará</b> .....	61
2.1 Análise dos elementos paratextuais dos livros de Max Martins: 1952 – 2012.....	69
2.2 A publicação e a recepção crítica. ....	119
<b>Capítulo 3 - A crítica e o processo de recepção</b> .....	122
3.1 A estreia do poeta: <i>O Estranho</i> (1952). ....	128
3.2 O Segundo livro e a segunda premiação: <i>Anti-retrato</i> (1960).....	143
3.3 A publicação de <i>H'era</i> (1971) e a mudança de leitura. ....	150
3.4 A década de 1980: a crítica recebe quatro livros de Max Martins. ....	160
3.5 <i>Para ter onde ir</i> (1992): o livro perdido & <i>Não para consolar</i> (1992) , o prefácio crítico-retrospectivo de Benedito Nunes. ....	180
3.6 <i>Poesia reunida</i> (2001) e <i>O Cadafalso</i> (2002): duas coletâneas, o título de Doutor Honoris Causa, o fim da produção de Max Martins e a reedição de <i>Anti-retrato</i> e <i>H'era</i> (2012).....	191
3.7 Mudança no Horizonte de expectativas. ....	202
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	208
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	210
<b>ANEXOS</b> .....	221

## Introdução

Nos meus primeiros anos de atividade profissional, mesmo sem ter terminado a graduação, deparei-me com a responsabilidade de falar sobre um poeta paraense. Esse poeta era Age de Carvalho, selecionado como leitura obrigatória para o vestibular da UEPA, instituição onde me graduei. Eu ainda não tinha cursado a disciplina *Literatura Amazônica*, embora quando ela foi ministrada não tenha feito a menor diferença para minha formação; o caso é que me encontrava sem a menor referência para tratar de um poeta cujos primeiros versos lidos tinham me deixado a sensação de impotência. Não restava dúvida, era preciso pesquisar.

Iniciei procurando pelas histórias da literatura brasileira: não obtive nada. Perguntei aos meus professores que não souberam me indicar nenhuma obra que falasse sobre esse poeta, um dia descobri o volume *Introdução à Literatura no Pará*. Folheei esse livro ávido por achar alguma pista sobre Age de Carvalho, mas para minha surpresa poucas eram as informações e, para acréscimo de dificuldades, o seu nome estava associado ao de outro poeta, Max Martins. Se eu não conhecia o poeta que me levava a pesquisar por motivos profissionais o que pensar sobre o outro que intrometidamente me aparecia assim, sem razão nenhuma, parece que apenas para zombar de mim. Na época, por volta de 2004, a internet não tinha a força que tem hoje, mas já era uma ferramenta que se usava bastante. Pesquisei em vários *sites*, embora, tudo que eu achava falava mais sobre Max Martins do que sobre Age de Carvalho, e ao final de um mês eu sabia bastante sobre um poeta que não me interessava. Tive então de criar minha própria estratégia de leitura e comentário para ensinar aos meus alunos sobre a poesia de Age de Carvalho. O único texto que trazia alguma luz para mim era o posfácio, de autoria do professor Alonso Rocha Jr, da antologia *Seleto, antologia poética* (2004), uma compilação de poemas de Age de Carvalho. Anos depois, no curso de Especialização no qual conheci o professor Alonso, que me apresentou devidamente ao poeta Max Martins. Por isso, marco do ano de 2007 minhas leituras intencionais sobre a obra do poeta que foi o motivo desta dissertação.

Nos anos seguintes aos que estreitei o contato com os escritores paraenses ficou cada vez mais patente a inexistência de uma ordenação quanto à sequência histórica dos movimentos literários que se desenvolveram no Estado do Pará. Sempre que um autor local ganha alguma projeção na mídia ou no meio acadêmico costuma-se tratá-lo sob um enfoque subjetivo e, assim, a discussão sobre os aspectos propriamente literários ficam em segundo plano, sem que possamos conhecer o seu trajeto de publicações e a relação que os demais

autores venham a possuir ente si. Esse trabalho poderá parecer, em alguns aspectos, uma provocação à história da literatura dita nacional, mas, sem dúvida, o teor indagativo deve se aplicar ao nosso meio acadêmico que vacila sem conseguir sanar os problemas historiográficos da literatura paraense.

Nesses termos, o objetivo primordial de nossa pesquisa pautou-se pela investigação dos textos críticos que poderiam compor um quadro histórico concernente à recepção da obra poética de Max Martins e, a fim de nos munirmos de uma teoria que subsidiasse nosso intuito, recorremos aos conceitos da *Estética da recepção* para nos guiarmos dentro dessa perspectiva analítica, ou seja tomamos a compreensão de um texto literário a partir da atuação do leitor (crítico). Ao recolher e ordenar diversos documentos que atestam como a poesia de Max Martins foi lida durante várias décadas, pudemos evidenciar as transformações que um conjunto de produções literárias sofreu e, partir desses dados, identificar o momento de mudança das leituras críticas e acompanhar quais aspectos estéticos interessaram aos leitores críticos. O reconhecimento da historicidade da produção literária desse poeta perpassou ainda pela consulta aos volumes originais de cada livro publicado por Max Martins pois, da reflexão sobre cada exemplar, enquanto objeto artístico, nos permitimos problematizar o contexto literário com que cada obra viria a se relacionar ou desafiar.

Isto posto, podemos apresentar a dinâmica organizacional de nossa dissertação. O primeiro capítulo discute sobre os critérios que determinaram a formação do discurso que instituiu a origem e os fundadores do Modernismo brasileiro, o que nos permitiu questionar alguns paradigmas aceitos sobre os principais agentes e episódios que foram alçados como representantes máximos desse movimento literário. Para sustentar essa discussão nos valem da análise de algumas obras que versam sobre a historiografia literária nacional, pois semelhante reflexão será desenvolvida sob o enfoque proposto por Hans Robert Jauss (1994), que, ao questionar o papel da história da literatura na Alemanha, em 1967, acabou descortinando uma nova compreensão sobre o estudo científico do fenômeno literário. Logo, a proposta analítica do capítulo inicial deste trabalho incide, entre outras coisas, sobre os eventos que disseminaram os preceitos modernistas no Pará indagando a atuação de seus idealizadores e a consequente sobrevivência ou não de tal conjunto estético de valores. Ou seja: qual o motivo para o Modernismo no Pará ter sofrido tantos descompassos ao ponto de a primeira geração modernista desse Estado não ter sido reconhecida, nem valorizada pela geração na qual Max Martins iniciou sua carreira como poeta? Como a produção modernista local foi compreendida no Estado e fora dele? Em que circunstâncias se iniciou o segundo

momento do Modernismo no Pará e como o *corpus* estético influenciou o início da produção poética de Max Martins divulgada pelo Suplemento Literário do jornal *Folha do Norte*?

No segundo capítulo nos preocupamos em discutir sobre o trabalho de editoração dos livros de Max Martins. Segundo a teorização de Gérard Genette (2009) sobre a função dos *paratextos editoriais* pudemos compreender a importância da presença desses recursos extraliterários para a recepção da obra literária. Ainda nesse viés reflexivo tomamos o texto de Karlheinz Stierle, *Que significa a recepção dos textos ficcionais?* (2002), para demarcar as fronteiras entre um texto pragmático (paratexto) e um texto literário (poemas). Reconhecemos que a edição de um livro contribui sobremaneira para sua recepção e a desejada venda dos exemplares.

O terceiro e último capítulo incide com veemência sobre a análise das leituras críticas que cada livro de Max Martins recebeu, sejam elas provenientes de textos críticos acoplados à edição (o paratexto), divulgados por periódicos ou produzidos na Academia (agregações literárias ou Universidades). Por meio de um movimento diacrônico de retomada dos discursos críticos averiguamos a leitura inicial de uma obra para acompanharmos as outras leituras que poderão se afinar ou se afastar da interpretação primeira. É por meio da investigação subsequente da recepção das obras de Max Martins que efetivamos a discussão sincrônica das demais leituras, e com isso criamos o painel que pormenoriza a recepção de cada publicação do poeta. Intermediado por essa metodologia descritiva-interpretativa indicamos as alterações de leitura que a obra de Max Martins sofreu e nos permitimos avaliar como sua poesia se encontra perspectivada até o momento em que concluímos nossa dissertação.

Aos leitores deste trabalho convidamos, sem falsa modéstia, para que me acompanhem na problematização que encaminhou aos resultados apresentados nessa pesquisa.

## Capítulo 1 – Uma mudança de paradigmas

A Amazônia existe como mito, um destino para os que procuram o mundo primitivo, pouco industrializado e selvagem. Não se imagina, além das fronteiras amazônicas, a realidade em que se vive nos Estados e cidades que compõem o Norte brasileiro. Não imagina-se a Amazônia como um núcleo cultural que mantenha diálogo com os acontecimentos nacionais e mundiais, não se pensa, enfim, na produção literária produzida nessas paragens esquecidas do olhar das Capitais. Essa região periférica, ainda se mantém como depositária de alguns estereótipos que povoam o imaginário Ocidental; padecendo de velhos preconceitos e de leituras que enfatizaram o pitoresco dos costumes ou o exotismo das paisagens, alimentando fantasias e promessas de riqueza; criando, enfim, representações do “paraíso perdido” ou do “inferno verde”.

A falta de interesse que certos núcleos acadêmicos demonstram pela literatura feita no Norte não impede sua existência e seu desenvolvimento segundo os moldes e valores das metrópoles, ou mesmo, seu intercâmbio com o contexto artístico cosmopolita e multicultural. Max Martins na segunda metade do século XX, embora sempre tenha residido em Belém, produziu uma obra de envergadura e qualidade semelhantes às de outros poetas nacionais e estrangeiros. O local onde produziu sua arte não limitou seu gênio, nem mesmo o submeteu ao comodismo de discursos telúricos ou à produção de uma obra que explorasse o gosto exótico do estrangeiro. Sua atuação como poeta sempre explorou a proposição de novos métodos de composição literária, partilhando do mesmo impulso inventivo e revolucionário que marcou a literatura de vanguarda. Contudo, mesmo diante das inegáveis qualidades estéticas do poeta paraense, sua obra se mantém escondida, sem a apreciação adequada. Como entender, assim, semelhante olvidamento?

Esse questionamento nos lança num campo tenso, no qual a produção literária acaba sendo usada como subterfúgio para que se estabeleça um conjunto cultural como dominante. Uma voz prevalece sobre as demais, e quem detém o poder econômico possui a “melhor” literatura, a “estética de ponta”, as obras e eventos fundadores de tendências e, em especial, os métodos mais “confiáveis” para atestar a primazia de sua produção sobre aquelas desenvolvidas às margens das grandes metrópoles. Essa hegemonia constrói a polarização dos discursos críticos, gerando o apagamento de autores de um cenário maior da dinâmica literária e omitindo acontecimentos similares às experiências artísticas dos núcleos culturais dominantes.

Enfim, observar quais autores foram considerados importantes o suficiente para figurarem entre as crônicas do Modernismo brasileiro e, portanto, integrados a um novo conjunto canônico pela crítica especializada, é reconhecer uma questão polêmica. São diversas as razões que apontam evidentes equívocos não apenas de classificação, pois os próprios conceitos usados para definir a obra de um artista como modernista revelam posicionamentos políticos, mas também uma metodologia acadêmica que repercutiu um modelo de análise com pretensões hegemônicas.

Quem tenha lido os tradicionais manuais produzidos com o intuito de sistematizar uma história da literatura brasileira encontrará duas modalidades bem características. Primeiramente temos os compêndios que traçam a relevância das manifestações primitivas de textos escritos no Brasil colônia – sejam obras literárias, históricas ou sacras –, estendendo sua observação até a produção, mais especificamente literária, do século XIX, agora em contexto político que transitava para o Império. Livros como *História da Literatura Brasileira* (1888), de Sílvio Romero; *História da Literatura Brasileira* (1916), de José Veríssimo; *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho e *Formação da Literatura Brasileira* (1957), de Antonio Candido, convergem, cada um a seu modo, esforços para definirem um passado literário nacional, no qual há o despontar da consciência da identidade brasileira; e assim, procura-se determinar sobre que solo ideológico a literatura brasileira foi fundada.

Afrânio Coutinho, ao discutir a função dessas obras, comenta que

De Wolf a Sílvio Romero, e de José Veríssimo a Ronald de Carvalho, o problema da periodização vincula-se ao conteúdo nacional da literatura, e a história literária é a verificação desse crescente sentimento, a princípio mascarado de nativismo, e cada vez tornado mais consciente até abrolhar em verdadeiro sentimento nacional [...] A literatura, destarte, se restringe a um documento ou testemunho do fato político; a sua autonomia corresponde à afirmação da personalidade nacional do país recém-libertado do jugo da Metrópole (1980?, p. 22).

Sobre o critério usado por Antonio Candido de estabelecer o início da literatura brasileira a partir do Arcadismo, suprimindo o Barroco de sua “*Formação*”, sob a alegação de as “manifestações literárias” anteriores a 1750, não fazerem parte de um “sistema literário”, Coutinho construirá sua crítica ao considerar ser

[...] evidente que o conceito de literatura que esposa Antônio Cândido não é estético mas histórico-sociológico; para ele, literatura é fenômeno de civilização, é “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns”, que

são, “além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. [...] Por conseguinte, literatura brasileira só existe, para ele, quando constituiu o sistema grupal, critério de crítica sociológica aplicado ao fenômeno literário. Não desdenhando, porém, o critério, a sua aplicação é que vai invalidar a tese central, o princípio de ordem da conceituação historiográfica de Antônio Cândido (1980?, p. 39 – 40).

Nesses termos, a argumentação de Coutinho conclui que a pesquisa historiográfica de Romero, Veríssimo e Ronald assume o aspecto burocrático de converter o fenômeno literário em manifestação cívica, mero desdobramento de um subterrâneo desejo emancipador. Essa perspectiva reifica as manifestações literárias ao convertê-las em exemplo de um espírito nacional uno e integrador. Ao passo que, se o sistema literário que Antonio Candido diz existir a partir do Arcadismo é de fato procedente, e não mais uma saída conceitual, como explicar que o caráter integrador de um sistema artístico tenha sido seletivo e de curto alcance? Teríamos então um “curto circuito” no sistema? Ou seja, os momentos decisivos da literatura brasileira se dão em local específico, o sudeste. Ficando os demais estados somente assistindo tais momentos acontecerem, sem nada a fazer e nenhuma contribuição a dar. Se tal sistema é real ele só funciona para certo grupo de escritores.

Esses tratados pecam ao descreverem o panorama literário nacional sob uma ótica unilateral, utilizando critérios que variam entre conceitos históricos, sociológicos e estéticos. Desse modo, a historiografia da produção literária do Brasil se vê diretamente influenciada pelo centro de poder econômico. Somos apresentados à literatura brasileira por um roteiro que inicia pelo Nordeste, na segunda metade do século XVI, em meio a engenhos, canaviais, descrições nativistas de crônicas históricas postas como literárias e as imprecisões gregorianas; em seguida o olhar se restringe *ad eternum* a três estados do Sudeste. Minas Gerais aparece com o grupo Arcade e a atividade mineradora, em seguida o Rio de Janeiro, como capital do Reino Unido, e posteriormente, do Império, gesta o Romantismo que, por osmose, atinge São Paulo, que já ensaiava sua vocação para novo centro econômico. O eixo Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo se tornaria o centro não só de decisões políticas ou de maior circulação de capital, teria uma espécie de direito adquirido para produzir a literatura com a marca de brasilidade. As histórias da literatura nos apresentam ao Brasil literário sem o tamanho continental que a geografia demonstra.

Uma segunda modalidade de manuais de história da literatura, que podemos reconhecer e diferenciar daqueles citados anteriormente, caracteriza-se pelo alargamento dos limites e da

dimensão do fenômeno literário brasileiro. Tais obras determinaram novas fronteiras estéticas ao abordarem o trajeto das ideias de vanguarda e a consequente virada estética produzida pelo Modernismo. São obras que demandam um olhar sobre as iniciativas nacionais de afirmação artística no início do Século XX, período de maturidade intelectual em que os escritores brasileiros, diante de um cenário de modernização global, ansiavam por apresentar contribuição ao esforço artístico europeu. Surgem então os primeiros estudos que se debruçam e abordam a estética modernista no Brasil. Temos Sérgio Milliet, com *Panorama da Moderna Poesia Brasileira* (1952); Alceu Amoroso Lima, com *Quadro Sintético da Literatura Brasileira* (1959); Afrânio Coutinho, com *A Literatura no Brasil* (1955); Néelson Werneck Sodré, com *História da Literatura Brasileira* (1964); Alfredo Bosi, com sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970) e Massaud Moisés, com *História da Literatura Brasileira* (1983).

Nessas obras há sempre uma preocupação em determinar o momento fundador do Modernismo, seus representantes e obras fundamentais. Nesse afã, as conclusões se equivalem, salvo alguma escolha que difere quanto a datas anteriores à *Semana de Arte Moderna de 1922* – esta uma unanimidade – e as datas que marcariam o esgotamento do Modernismo. Além disso, a crítica questiona o que representou para o entendimento do país a ação revolucionária do movimento, pois sua repercussão extrapolou o debate formal, reacendendo a discussão em torno do conceito de literatura nacionalista e seu par tão controverso, a literatura regionalista. A retomada da questão nacional pelos escritores modernistas representava a necessidade do país se conhecer, afirmando a sua importância cultural frente à hegemonia da cultura europeia. É nesse viés que Vera Lúcia de Oliveira, em seu livro *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (2002), avalia o sentido do Modernismo no Brasil, reafirmando não só o caráter nacionalista como também o seu momento genésico.

Na verdade, é com o Modernismo que se consolidará, definitivamente, a emancipação das letras e das artes brasileiras. E o momento culminante, o ponto de junção de todas as discussões e polêmicas sobre o assunto, foi a Semana de Arte Moderna: para ela confluíram e nela acabaram colidindo entre si muitas das posições mais extremas do debate (OLIVEIRA, 2002, p. 63).

A crítica literária reedita, com a historiografia do Modernismo, o argumento que guiou a construção do cânone brasileiro entre os séculos XVI e XIX. As obras fundamentais, desse novo momento, continuam sendo aquelas que discutem a questão da brasilidade na literatura e

que foram produzidas a partir de um local cultural específico. Convém questionar que critério foi usado para se pensar o cânone modernista, e Wilson Martins (1965), mostra-se revelador ao comentar o seu método de análise, o qual não é diferente de nenhum dos métodos dos outros historiadores do nosso Modernismo.

A história literária, pelo menos como eu a entendo, é feita de exclusões e se define tanto pelo que recusa e ignora quanto pelo que aceita e consagra. Não há história sem crítica e sem espírito seletivo; estudar o passado, principalmente o passado literário, é compreendê-lo em sua natureza profunda, é descobrir-lhe um sentido e uma significação; ao mesmo tempo, a história literária, como a crítica, só encontra justificação enquanto existir conscientemente sob o signo da *qualidade* (MARTINS, 1965, p. 9).

O que Wilson Martins revela, na apresentação de seu estudo sobre o Modernismo brasileiro, é toda uma metodologia excludente que se propaga nos meios acadêmicos e reforça a manutenção de um paradigma centralizador. Afinal, o potencial estético não está circunscrito a um conjunto de estados ou de escritores, pois das margens e das periferias emergem vozes contestadoras que anseiam travar diálogo com os demais produtores de arte, tendo muito a acrescentar ao desenvolvimento dos gêneros literários. O Modernismo floresceu em outras regiões do Brasil, produzindo escritores com a mesma competência daqueles que estavam nas capitais do Sul. Convém arejarmos as histórias da literatura para podermos modificar os velhos conceitos e questionar as velhas verdades.

Nos estudos literários há um paradigma bem conhecido acerca do movimento modernista brasileiro: *A Semana de Arte Moderna em 1922*. Esse acontecimento, para grande parte da crítica literária, consiste em fato intocável para a compreensão da dinâmica de disseminação e a implantação dos ideais artísticos de vanguarda. A historiografia literária tradicional parece ter optado por canonizar esse evento a fim de promover um viés de pesquisa hegemônico. Ou seja, o Modernismo deveria ser entendido como manifestação cultural cujo epicentro, coincidentemente, está na capital econômica brasileira, a cidade de São Paulo. Nessa Capital, onde circula com abundância o “capital”, teríamos não só o evento fundador do movimento modernista, mas seus principais ideólogos, obras e órgãos críticos. Somos conduzidos a considerar que após a Semana de Arte Moderna o “espírito modernista” teria irradiado pelos demais estados brasileiros, sendo assimilado como método de composição e material conteudístico, criando uma cadeia de produção artística inspirada nas propostas reformadoras dos intelectuais paulistas. Em recente trabalho de Mônica Pimenta Velloso, *História & Modernismo* (2010), temos a dimensão de como se formalizou e instituiu o nascimento do Modernismo brasileiro:

A narrativa hegemônica do Modernismo foi uma construção empreendida pelas vanguardas paulistas, que a atualizaram ao longo das décadas de 1930 e 1950. Heloísa Pontes mostra que a rede foi ampla e diversificada, incluindo a Faculdade de Filosofia e Letras da USP, a imprensa através dos jornais (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*) e revistas (*Anhembi* e *Clima*) e editoras (*Nacional* e *Martins*) (VELLOSO, 2010, p. 23).

Desse modo, sob a égide paulista, suposto núcleo de nascimento do Modernismo, surge o conceito posto como mais relevante pelo meio acadêmico quanto ao contexto brasileiro, e que mobilizou grande parte da crítica e dos estudos acadêmicos. Tal conceito orienta trabalhos críticos e históricos a averiguar que *autores seguiram as propostas apresentadas durante a Semana de Arte Moderna de 1922 ou que se deixaram influenciar pelas obras dos líderes do movimento*. O fato histórico, a realização de um evento cultural local, ganhou proporções de marco definidor de toda uma mudança estético-ideológica, sem que nos demais Estados jamais houvesse perpassado o intento de mudança de horizontes. Esse conceito norteador quanto à origem do Modernismo brasileiro estende, concomitantemente a cariocas e mineiros a participação imediata no processo expansionista de novos preceitos artísticos, formando-se a tríade que irá definir a configuração e a valoração das iniciativas modernistas. Assim, apenas aqueles autores que se dispuseram a entrar em sintonia com paulistas, cariocas e mineiros mereceriam atenção e o título de *autor nacional*.

Porém, mesmo aqueles integrados à tendência em voga, mantendo diálogo com seus órgãos divulgadores são omitidos em estudos históricos; as produções literárias periféricas são ignoradas em nome de um vago conceito da primogenitura (*o que fez primeiro*). Aos outros autores que produziram algo diferente, ou apenas publicaram obras depois dos anos iniciais do Modernismo, sobrou a pecha medíocre de *regionalista*, *influenciado* ou mesmo *antiquado*. Quando observamos a tentativa, em alguns núcleos modernistas periféricos, de reivindicar sua participação no cenário geral de autores e obras que formaram a nova literatura nacional, por intermédio das várias identidades regionais, podemos perceber por parte da crítica sulista, que o conceito de regionalismo serviu a muitos senhores, ora amesquinhou autores e obras, ora exaltou arte e nação.

Maria de Fátima Morethy Couto, em seu livro *Por uma Vanguarda Nacional* (2004), ao discutir a implantação das vanguardas artísticas no Brasil, observa como Mário de Andrade se aproximou da discussão nacionalista que emergiu nos primeiros anos de prática modernista.

Embora não tenha sido o principal organizador da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade tornou-se um dos personagens-chave na virada

nacionalista do Modernismo brasileiro, ao tomar para si a tarefa de defender a independência absoluta da arte produzida no país e definir quais seriam as formas de expressão artística mais adequadas a nossa realidade. Mário de Andrade acreditava que o verdadeiro artista – fosse ele pintor, escritor ou músico – deveria ser o representante de uma cultura local (COUTO, 2004, p. 34).

Por isso, a afirmação identitária parte da constatação da diferença; embora a diferença seja encarada como um defeito, um desvio incômodo que deve ser esquecido. Não é possível negar que algumas regiões brasileiras não aparecem nas crônicas literárias por questões políticas. O atraso econômico, a pouca urbanização, o caciquismo político, dentre tantas outras questões, estão imiscuídas nos discursos literários canônicos, os quais, quando interpretam a literatura brasileira, na verdade a seccionam tendenciosamente. É nessa perspectiva que, ao tratarmos do Modernismo no Pará, do qual o poeta Max Martins foi ativo participante, seguiremos o posicionamento de Mônica Pimenta Velloso, de que nunca houve um Modernismo no Brasil, mas vários.

Em função dessas ideias que enfatizam o caráter complexo da experiência modernista brasileira torna-se procedente adotar o termo “Modernismos”. [...] Essa visão nos possibilita pensar o Modernismo brasileiro como o desencadeamento de vários movimentos que, ocorrendo em distintas temporalidades e espaços, atingiram de forma diferenciada, é claro, todo o País. Captando nos seus vários momentos, configurações e espaços, o movimento abarcou regiões, cidades e metrópoles brasileiras (VELLOSO, 2010, p. 29).

O Modernismo brasileiro, portanto, é um fenômeno mais complexo do que nos é apresentado pela historiografia literária tradicional. Há recuos, mudanças de posicionamentos, conflitos ideológicos, filiações estético-partidárias confusas e preconceitos vários. Para entendermos a diversidade da produção artística brasileira em meio ao século XX não basta olharmos os eventos instituídos e sacramentados como fundadores, nem mesmo rechaçarmos tais eventos para instituímos outros. Mostra-se necessário entender o diálogo entre os centros culturais e percebermos que há origens diferentes para cada manifestação modernista no Brasil.

Desde o início do século XX, movimentos culturais relacionados ao advento de uma sensibilidade modernista vinham acontecendo em várias cidades brasileiras. Ocorre que as dinâmicas e os ritmos culturais desses lugares necessariamente não condiziam com o perfil urbano e industrial-tecnológico de São Paulo. A coexistência do arcaico e do moderno marcando distintas temporalidades era uma realidade na vida cultural brasileira (VELLOSO, 2010, p. 28).

A perspectiva indagadora em destaque encontra-se em sintonia com as propostas de Hans Robert Jauss, que em 1967, ao apresentar a sua *Provocação à Teoria Literária* (1994), na aula inaugural da Universidade de Constança, dá início a uma nova perspectiva crítica, propondo que as pesquisas, que se direcionam para a sistematização de uma história da literatura, sejam realizadas a partir da compreensão do processo de recepção pelo qual um conjunto de obras passou, o que consiste reconhecer o historiador como um leitor que se encontra dentro de uma perspectivação histórica um leitor, cuja atuação deve ser mediada pela compreensão das demais leituras uma vez realizadas sobre as obras enfocadas. Essa alteração de premissa afirma-se claramente como um posicionamento revolucionário ao discutir os limites dos métodos de pesquisa mantidos pelas teorias formalista e marxista.

Jauss propõe, por intermédio de uma revisão do modelo habitual de historiografia literária, uma mudança de paradigmas a partir da substituição “dos preconceitos do objetivismo histórico” mantidos pelas “estéticas tradicionais da produção e da representação” (JAUSS, 1994, p. 25). E não é surpreendente que a abordagem escolhida por Jauss inicie pela problematização do papel da História da Literatura. Afinal, é ela que institui o cânone literário de uma nação, respaldando pesquisadores e leitores na manutenção de um juízo acerca do que vale a pena investigar ou que obras são dignas de se ler. Ao se criar uma lista ou manual que indique este ou aquele autor, esta ou aquela obra, o alcance da nomeação transcende a mera constatação de um fato, há sem dúvida uma ideologia que orienta e efetiva a escolha, de tal modo que o ato de escolher manifesta o uso do poder, criando um princípio para a leitura dos eventos literários de um povo.

Classificar um autor pressupõe estabelecer uma linha de leitura, ocasionando, ao longo do tempo, a consolidação de um parecer crítico, formando um parâmetro de recepção que tenderá a ser reproduzido e a influenciar as futuras leituras de uma obra ou conjunto poético.

A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética (JAUSS, 1994, p. 23).

A *Estética da Recepção*, em sua perspectiva inicial, consequentemente combativa, aponta como problemático o papel desempenhado pela história da literatura no cenário acadêmico alemão. De nobre e áurea pretensão de todo filólogo, se tornara em disciplina “mal-afamada” que “vive tão somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames

oficiais”. Em razão de critérios analíticos defasados, limitava-se a servir a “burguesia instruída [...] para solucionar charadas literárias” (JAUSS, 1994, p. 5). Seu alcance não chegava a tencionar de leve ao processo dinâmico do fenômeno literário, enveredando assim, pela criação de afirmações definitivas quanto ao valor e à relevância de uns poucos autores considerados clássicos. Nesse contexto, os fatos literários passam a ser encarados como fatos históricos e objetivos, portanto passíveis de uma análise descritiva e pontual, como se a produção literária passasse por um processo de evolução cujo objetivo, assim que fosse alcançado, não oferecesse nenhum novo dado, cabendo ao historiador somente o trabalho de recolher e catalogar as informações.

Esse enfoque reducionista ainda dispõe o fenômeno literário no idealismo das grandes obras, estas pensadas como exemplares e intocáveis, não deixando espaço para que nenhuma outra produção, quem sabe injustiçada, (re)apareça demonstrando uma imprevista qualidade. Logo, a *provocação* de Jauss, tanto à história de literatura como à teoria literária, nos serve de orientação para tratarmos os discursos e manifestações literárias que integraram e construíram a *recepção* do Modernismo brasileiro. Afinal, a historiografia desse conjunto estético se manteve sectária do mesmo procedimento historiográfico apontado até aqui. Ou seja, vaidosamente, atrai a atenção para uns poucos “eleitos” sem escrúpulos de apagar outros autores da “história”. Ao olharmos o que de praxe se reproduz nos compêndios reconhecemos que

[...] o historiador da literatura ordena seu material de forma unilinear, seguindo a cronologia dos grandes autores e apreciando-os conforme o esquema de “vida e obra” – os autores menores ficam aí a ver navios (são inseridos nos intervalos entre os grandes), e o próprio desenvolvimento dos gêneros vê-se, assim, inevitavelmente fracionado (JAUSS, 1994, p. 7).

Não se observa, assim, nenhum quadro histórico da literatura, pois obviamente não se abrange a totalidade de escritores ao longo dos séculos, ou mesmo, são colocadas novas questões acerca das transformações literárias advindas das obras que desafiam os modelos estéticos vigentes. A deficiência do modelo analítico da historiografia tradicional produz a omissão de quantos autores tenham permanecido na periferia econômica dos grandes centros urbanos, o que se manifesta no ensino acadêmico brasileiro, já que o método de abordagem ainda consiste em “uma enumeração meramente cronológica dos fatos ordenando seu material segundo tendências gerais, gêneros e ‘outras categorias’, para então, sob tais rubricas, abordar as obras individualmente, em sequência cronológica” (JAUSS, 1994, p. 6).

Na dinâmica da produção artística não podemos aceitar a *história da literatura* com seu discurso objetivista pautado na rigidez conceitual e classificatória que prescinde a qualidade estética de autores e obras por proporem um rompimento no *horizonte de expectativa*. Jauss (1994) argumenta em favor da qualidade literária de um texto que se apresenta como problema, discutindo os modelos estabelecidos de *forma* e *conteúdo*, apresentando inovações técnicas, diálogos inesperados e recriações semióticas. Nesse contexto, maior será o valor literário da obra aparecida como nova, se esta conseguir aumentar a *distância estética* quanto ao que se produz contemporaneamente. Como um corpo estranho que aparece na praia, a obra de arte deve desafiar o leitor a identificá-la, chocar a crítica e romper com o comodismo da arte massificada, tributária da estrutura mercadológica dos *Best Sellers*. A função da obra de arte é provocar, ato que a crítica acadêmica costuma ignorar ao se repetirem julgamentos responsáveis pela perpetuação de leituras parciais, excludentes e, por que não dizer, preconceituosas.

O esforço para a reconstrução do *horizonte de expectativa* consiste na primeira ação com a qual poderemos compreender a dinâmica da estética modernista brasileira, e não mais a partir de eventos já exaustivamente estudados e elegidos como intocáveis. Faz-se necessário reconhecer o processo da circulação dos conceitos *estéticos de vanguarda* em uma temporalidade brasileira e, ainda mais, amazônica. Enfim, o estudo da produção literária nesse contexto deve dar conta da cadeia de leituras que mediou a recepção de um autor qualquer e do momento histórico ao qual ele pertença. A investigação deve, nesses termos, debruçar-se sobre um conjunto poético específico, realizando desse modo, em primeira instância, um procedimento *diacrônico* para averiguar a *historicidade* da recepção de textos literários e, por fim, observar *sincronicamente* o estado em que se encontra a repercussão ou a fama da produção literária em destaque. Compreender os enredados liames do esforço produtivo literário requer um novo olhar, ao passo que se faz necessário reconhecer que “é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Diante de tais fatos é preciso assumir a postura benjaminiana de “pentear a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1991, p.157) e descobrir se certos autores merecem o esquecimento que os envolve ou se sofreram apenas preconceito.

Como nova proposta de investigação histórica para a literatura, Jauss amplia o prisma crítico ao abandonar os procedimentos das escolas críticas de enfoque imanentista. A obra que se via circunscrita a sua “autossuficiência”, passa a ser entendida com organismo vivo, se transformando a cada geração, sofrendo leituras que se reportam a outras já feitas ou sendo

interpretadas sob nova luz. O texto que se lê hoje não é mais aquele concebido pelo autor, pois ele sofreu um processo histórico de atualização, transformando-se em nova *resposta*, ou sendo capaz de produzir uma nova pergunta. Jauss acrescenta ainda que:

a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete (JAUSS, 1994, p. 25).

No particular brasileiro da estética modernista e seus desdobramentos, torna-se imprescindível entender a historicidade das publicações de manifestos e de revistas, juntamente com a reunião de escritores em volta dos novos valores artísticos concretizados pelos livros publicados. Somente assim poderemos compreender como as obras que integram o conjunto de antecedentes literários do Modernismo paraense, entre as décadas de 1920 e 1930, não serviram de referência para os escritores que produziram nas décadas de 1940 e 1950. Nessa conjuntura, investigar a recepção da obra de Max Martins pressupõe retomar os discursos estéticos que circularam no Pará e demais estados a fim de compreender a particularidade de sua poesia, bem como, a sua relação com as tendências criativas em voga no Brasil a partir de 1940. Ao averiguarmos o conjunto de circunstâncias que envolveram a produção literária desse autor poderemos iluminar o *processo de leitura* (recepção) que sua obra sofreu ao longo de 60 anos de atividade poética, lançando luz ainda sobre uma área maior da literatura paraense. Desse modo, iremos, em parte, acrescentar um capítulo a mais às crônicas do Modernismo brasileiro por meio da investigação da recepção da obra poética de Max Martins.

### 1.1. Modernos e esquecidos

O Modernismo no Pará não foi construído em virtude de uma filiação aos acontecimentos decorridos em São Paulo a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. O seu desenvolvimento seguiu uma rota característica marcada por momentos de entusiasmo, descompasso e omissões. Uma dinâmica própria regeu os eventos literários que deram o formato particular à divulgação do *corpus* estético que movimentou a intelectualidade centralizada em Belém.

Enquanto na cidade de São Paulo, pós Semana de Arte Moderna, sucedia-se a publicação da revista *Klaxon* (1922) e do volume de poemas *Pauliceia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade, marcos divulgadores do novo credo artístico, José Eustáquio de Azevedo<sup>1</sup>, no mesmo ano, em Belém, publicava a sua *Literatura Paraense*, obra que embora não versasse sobre o Modernismo, possuía naquela altura do século XX um significado de suma importância para as letras paraoaras. A obra de Azevedo constituía-se em uma tentativa de “preservar” uma história literária desconhecida para a maioria dos brasileiros, e em parte vivida por ele. No prefácio dessa obra, o autor ressentia-se do esquecimento e da incompetência dos historiadores, dos quais alguns omitiram as iniciativas literárias realizadas no Estado, além de outros terem inventado informações sobre os autores da terra. O mal-estar provocado pela falta de reconhecimento do Pará no contexto literário nacional repercutiu na tomada de posição de Eustáquio de Azevedo, que, sem rodeios, declara o que tanto o aborrecia.

Da história da literatura paraense, propriamente dita, ninguém, que eu saiba, até hoje tratou, nos vários compêndios e estudos que abordam o assunto e conhecidos são de todos nós. [...] O próprio Sr. José Veríssimo, saudoso escritor brasileiro e paraense erudito, de nós não cuidou nem de leve, ao menos... (AZEVEDO, 1990, p. 09).

A iniciativa de Eustáquio de Azevedo cumpre ainda uma função bem específica, antes de se pensar em uma revolução estética era preciso compreender e conhecer o processo de criação literária que vigorou em décadas anteriores. Não se podia destruir o que sequer sabia-se que existia. E bem mais do que esquematizar a literatura paraense, havia nessa iniciativa a reivindicação da participação do Pará na história brasileira, seja ela literária, ou política. O ano do centenário da independência do Brasil parece ter despertado a consciência do

---

<sup>1</sup> José Eustáquio de Azevedo nasceu em Belém no dia 20 de setembro de 1867. Foi poeta, jornalista e historiador literário. Participou da fundação da associação *Mina Literária* (1894) e foi membro fundador da Academia Paraense de Letras. Morreu em Belém, em 05 de outubro de 1943.

isolamento amazônico do resto do país, que somado à crise da economia gomífera ampliava o desejo de visibilidade e de participação dos intelectuais paraenses nas mudanças que a nação sofria.

Em sua tese de doutorado, Aldrin Moura de Figueiredo (2001), analisa com riqueza de detalhes, a relação entre as manifestações cívicas no século XX (Independência do Brasil e a Adesão do Pará) e o engajamento literário no Pará. Destacando a participação do pintor Theodoro Braga (1872 – 1953) na tentativa de “definir o papel e a importância da Amazônia na história do Brasil” (FIGUEIREDO, 2001, p. 116), tendo atuado tanto no cenário artístico, ao produzir a emblemática tela *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém* (1908), como também trabalhado em órgãos de instrução pública produzindo materiais pedagógicos sobre a história do Pará, e por iniciativa própria, recolhendo documentos históricos. A iniciativa do pintor paraense no início do século XX conheceria, em anos posteriores, por meio de jornalistas e literatos, a formação de um movimento artístico, no caso o Modernismo, com dupla caracterização; buscou-se a afirmação do Pará como parte do Brasil, além do desejo de renovação da produção literária. Essas particularidades demonstram que

no Pará, a história inventou o Modernismo e, certamente, o Modernismo criou uma certa leitura da história da nação. Se no princípio foi necessário pintar um novo passado amazônico, como na tela inaugural de Theodoro Braga, e com isso firmar uma nova interpretação da Amazônia na história do país, nos anos seguintes, foi imprescindível estabelecer os contornos políticos desse movimento intelectual, no intenso cotidiano de festas e datas cívicas revestidas de cunho literário. O Modernismo amazônico, vale dizer, se configurou no rescaldo de tudo isso, com o aprendizado e a indignação dos novos letrados locais (FIGUEIREDO, 2001, p.190).

Em 1923, o percurso de assimilação da estética modernista em Belém conhece o primeiro marco: em 15 de setembro sai o primeiro número da revista *Belém Nova* (revista de arte e mundanismo). Porém, a índole desse movimento no Pará não se formou em torno de uma ruptura completa com o passado, houve outra forma certa diplomacia entre os autores *Velhos* e os *Novos*. Com isso, muitos dos escritores envolvidos nas publicações de revistas como *Caraboo*<sup>2</sup> (1914), *Ephemeris*<sup>3</sup> (1916), *Guajarina*<sup>4</sup> (1919) e *A Semana* (1918 – 1940), ou membros de associações literárias como a *Mina Literária* (1895), a *Academia Paraense de*

---

<sup>2</sup> O primeiro número da revista *Caraboo* saiu no dia 17 de janeiro de 1914. Seu diretor era Romeu Mariz. (*Introdução à Literatura Paraense*, 1990, p. 185).

<sup>3</sup> *Ephemeris* (nome, em latim, significa diário, calendário, registro temporal) surgiu em 1916 e era dirigida por Lucídio Freitas, Tito Franco, Dejard de Mendonça e Alves de Sousa. (*Introdução à Literatura Paraense*, 1990, p. 275).

<sup>4</sup> Revista fundada em 1919. Teve como diretor-proprietário Francisco Lopes. (*Introdução à Literatura Paraense*, 1990, p. 197).

*Letras* (1900) e a *Associação dos Novos*<sup>5</sup> (1921), participaram e colaboraram com a *Belém Nova*. A proximidade entre “novos” e “velhos” se fez presente até no editorial que apresentava o primeiro número da revista. Severino Silva<sup>6</sup>, um autor “das antigas”, dava sua benção aos Novos ao assinar o pórtico de abertura do magazine. Ignácio Moura<sup>7</sup> e Estácio de Azevedo também demonstraram sua simpatia por uma iniciativa que pretendia movimentar o cenário cultural belenense. Contudo, nem só de aproximações entre o passado e o presente literário viveu a revista. O desejo reformista já estava manifestado, não exclusivamente por uma questão de discurso.

Os rapazes não apenas se diziam “novos”, mas eram identificados politicamente como tais. Diferentemente do que se viu nas décadas anteriores, o gosto pelo passado estava perdendo espaço para uma outra leitura da história, muito mais vinculada ao tempo presente (FIGUEIREDO, 2001, p.193)

A publicação da revista *Belém Nova*, cuja circulação se estendeu até o ano de 1929, apresentou quatro manifestos de grande veemência e representatividade para a criação de um ambiente reformista na capital paraense, foram eles: *O Manifesto da Beleza* (1923), de Francisco Galvão<sup>8</sup>; *À Geração que Surge* (1923), de Abguar Bastos<sup>9</sup>; *Uma reação necessária* (1923), de Bruno de Menezes<sup>10</sup>, e *Flami-n'-assú* (1927) (ou Flaminaçu, a grande chama), novamente de Abguar Bastos.

Tínhamos com esses manifestos um plano de ação que fornecia as linhas inovadoras do Modernismo, sintetizando e provocando os partidários da poesia parnasiana. O anúncio de mudanças trazido nesses textos irônicos, e por vezes subversivos, atacava o monumento da

---

<sup>5</sup> Os membros da *Associação dos Novos* foram, em sua maioria, responsáveis pela publicação da revista *Belém Nova*. Seus membros foram Ernani Vieira, Abguar Bastos, Jacques Flores, Paulo Oliveira, De Campos Ribeiro e Bruno de Menezes.

<sup>6</sup> Severino de Araújo Silva nasceu em 9 de maio de 1886 na Paraíba. Foi poeta, escritor e político. Trabalhou na redação da *Folha do Norte* e na revista *Belém Nova*. Foi membro da Academia Paraense de Letras, em 1912, é eleito Príncipe dos Poetas Paraenses. Faleceu no Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> Ignácio Batista de Moura nasceu no dia 30 de junho de 1857, na cidade de Cameté, e morreu dia 25 de fevereiro de 1929, em Belém do Pará. Foi fundador da Academia Paraense de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Escreveu um livro clássico na literatura paraense, *Viagem de Belém a São João do Araguaia*, trabalho em que descreve os acidentes geográficos, a fauna, a flora e, principalmente, o homem, nos seus costumes, na linguagem e na música e artes. É da autoria de Ignácio Moura o soneto que se tornou clássico, “Estátua do Progresso”.

<sup>8</sup> Francisco Galvão é natural do estado do Amazonas. Publicou os livros *Vitória Régia*, poemas (1912), *Cidade dos Loucos*, crônicas (1925), *Terra de Ninguém*, romance (1934), *A Academia de Letras na Intimidade*, inquérito literário (1937); *Trópico*, romance (1938).

<sup>9</sup> Abguar Bastos Damasceno nasceu na cidade de Belém do Pará em 1902. Atuou como jornalista, político e Bancário. Participou ativamente do movimento modernista paraense publicando poemas, manifestos e romances. Faleceu na cidade de São Paulo em 26 de março de 1995.

<sup>10</sup> Bruno de Menezes nasceu em Belém do Pará em 1893. Sua atuação como escritor, jornalista e sindicalista foi intensa e constante. Seus livros mais representativos são: *Crucifixo* (1920), *Bailado Lunar* (1924), *Batuque* (1931), *Maria Dagmar* (1950) e *Candunga* (1954). Faleceu em 1963 na cidade de Manaus.

poesia palavrosa e filosófica, erguido sobre o pedestal da “arte do verso” e do purismo idiomático. A face nova, irreverente e polêmica do Modernismo paraense, ganhava contornos afastando-se efetivamente da aura e da tutela dos moldes clássicos. São os manifestos, no Pará, os responsáveis não só por instruir e divulgar a “boa nova” literária, eles criaram a fronteira entre a tradição e a inovação, expondo problemas que transcenderam o âmbito das letras e possibilitaram a discussão da própria identidade amazônica. Foram ainda os manifestos que fomentaram a efetivação dos discursos que pediam por “arte nova”, fornecendo enfim os meios para fazê-la. Teorização e produção sempre definiram a força e a energia de qualquer movimento. Os poemas estampados na *Belém Nova* manifestavam a face inovadora da poesia paraense, dotada de preocupações e linguagens coincidentes com a nova realidade literária brasileira.

Francisco Galvão, no segundo número de *Belém Nova*, lança o *Manifesto da Beleza*, com o qual interpreta a revolução modernista como um movimento congregador e não como uma criação espetacular de uma parcela da intelectualidade brasileira. Suas palavras dão a dimensão do Modernismo como um movimento plural, formado pela contribuição de autores de diversas regiões e ramos da arte. São suas as palavras que afirmam: “São Paulo está com as nossas ideias. [...] Nós somos a força e a renovação do Brasil, do Brasil que aspira e quer a vitória da Beleza”. Podemos perceber que o escritor amazonense reitera o posicionamento independente e dialógico do Pará; logo, se em outros estados havia iniciativas literárias modernistas, o Pará também produzia a sua contribuição e procurava a integração. Francisco Galvão, ao fazer uma listagem de membros do movimento modernista, reforça o caráter não fronteiriço da arte, imaginando um poderoso espírito de coesão nacional, e, partindo dessa perspectiva nacionalista, refuta o contato com a literatura europeia. Ao fim do manifesto, conclama todos a participarem dessa renovação espiritual:

Vinde ter ao nosso chamado.  
 Porque nós estamos fazendo a grande obra da criação de uma  
 Arte puramente nossa, verdadeiramente nacional, dentro dos  
 limites da beleza.  
 Renovação!  
 Renovação!  
 Renovação!  
 Numa tarde cheia de sol, em setembro de 1923 (BELÉM  
 NOVA, nº 2, 30.09.23).

Com teor ideológico bem diferente do manifesto de Francisco Galvão temos a publicação de outro texto crítico marcado por palavras de ordem e uma proposta polêmica de

direcionamento estético. De autoria de Abguar Bastos, *À Geração que Surge!* refuta o caráter integrador da literatura modernista. A concepção nesse manifesto orienta a formação de um “conglomerado artístico” capaz de enfrentar a literatura sulista, requerendo por parte dos autores do Norte e Nordeste a união em torno de Academias, a realização de concursos literários e a publicação de livros que movimentassem o cenário cultural das províncias equatoriais. Abguar Bastos pretendia fazer da atividade literária um *cavalo de guerra* contra certa hegemonia da produção artística. O discurso identitário-ideológico de Abguar Bastos encontrará concretização em seus poemas publicados na *Belém Nova*, dos quais podemos citar uma série com o título de “Poema da Capital Desencantada” (1924). Para esse autor a criação literária deveria apresentar o “Modernismo como forma. Amazônia como conteúdo (seus mitos, suas lendas)” (1986, p.14).

Homens do Norte contra Homens do Sul, cada facção empunhando suas armas livrescas se digladiariam pelo prêmio de representar a identidade nacional por meio da literatura, o trabalho artístico serviria agora não mais como um exercício intelectual, manifestação da *intelligentsia* brasileira; as letras dariam munição para uma guerra civil literária. Podemos averiguar esse posicionamento “bélico” no trecho a seguir:

Criemos a Academia Brasileira do Norte!  
 Façamos os nossos imortais; coroemos os nossos príncipes de Arte; estabeleçamos concorrência; analisaremos os valores!  
 Publiquem-se livros! Movimentemos as estantes.  
 Que Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio da nossa renascença! (...)  
 Finquemos as bases da nova Babilônia. A Academia será a nova Semíramis!  
 Batalhemos! Sejamos japoneses no patriotismo!  
 (BASTOS, 1923, s/p).

Nessa concepção do significado da arte modernista fica flagrante o seu uso político e as implicações de um discurso regionalista que visava assumir o lugar de outros elementos culturais na representação do nacionalismo. O conflito entre centros de poder cultural ganha novo ânimo em razão do desejo geral dos artistas em afastar a literatura brasileira dos valores estrangeiros, substituindo-os agora por símbolos e motivos nacionais. Porém, como determinar tais símbolos e valores? Abguar Bastos não propõe uma solução, mas faz uma escolha: no Norte o Brasil em sua produção literária seria representado a partir de uma experiência amazônica.

Bruno de Menezes<sup>11</sup>, primeiro diretor de *Belém Nova*, também teve atuação vibrante junto às polêmicas modernistas. A experiência como líder sindical, ligado às ideias anarquistas, acabou por influenciar sua criação poética. Em 1920, com a obra *Crucifixo*<sup>12</sup>, o poeta já ensaiava versos híbridos nos quais se debatiam princípios cristãos, anarquistas e o experimentalismo simbolista. Dessa junção de elementos tão díspares surgiam os primeiros indícios da renovação modernista que se estamparia com propriedade no manifesto *Uma reação necessária*. Bruno então clamava por

Arte, isenta de modelos estrangeiros, livre de imitações escolásticas, independente no sentido lato da palavra, - regional – plasmando a vitalidade de uma raça. [...] satisfação de que muito se há feito para libertar-nos desse feio vício de copiar o que é alheio (MENEZES, 1923, s/p).

E ao ponderar a importância de *Belém Nova*, o órgão propagador da nova proposta estética, Bruno pedia por resistência contra as dificuldades que surgiriam contra o Modernismo. Compreendia, como Abguar Bastos, a necessidade de publicações de obras exemplares e um esforço contínuo em prol das reformas.

Mas não devem ficar só nessa revista as manifestações de seu espírito, os produtos vários de sua mentalidade criadora e esperançosa. Venham os livros a lume, enfeixando poesias e poemas, romances e crônicas d'arte e artigos de crítica. [...] Que nunca vos intimide a ideia de um insucesso... (MENEZES, 1923, s/p).

Já em 1924, com o volume de poemas *Bailado Lunar*, o poeta daria continuidade ao esforço pela implantação de uma tradição modernista no Pará. Muitos dos poemas que compuseram essa obra foram publicados na *Belém Nova*. O que demonstra o intuito progressivo de fornecer ao público novas opções para a familiarização com o Modernismo. Com a presença de um órgão divulgador, obras representativas e textos que definiam as intenções do movimento, almejava-se por fim ao ciclo de “imitações” que vigorava até então.

<sup>11</sup> Esse poeta usou os seguintes pseudônimos: João de Belém, Berilo Marques, Berilo e Zé Boêmio.

<sup>12</sup> Aldrin Moura de Figueiredo, em sua tese de Doutorado – *Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura da Amazônia, 1908 – 1929* – produz uma crítica muito interessante sobre o primeiro livro de Bruno de Menezes, *Crucifixo* (1920). Vejamos suas palavras. “Na obra, contudo, não havia lugar para a religião institucionalizada, para as gestas clericais e os ranços dos catecismos. Com ascendência no simbolismo de Cruz e Sousa, o poeta negro muito reverenciado por Bruno, o conjunto de poemas apresentava uma visão introspectiva do universo, sob um ponto de vista pessoal, humano e terreno. As lutas sociais de sua experiência anarquista misturavam-se à trajetória de um cristo também revolucionário, sofredor, rejeitado por suas ideias. [...] Nesse primeiro livro, Bruno de Menezes começava a construir sua gramática psicológica, tentando, de certo modo, burlar a gramática padrão. Aqui há certamente o interesse de exprimir em versos suas propostas estéticas, porém eivadas de conteúdo político. Isso tudo demonstra as incertezas do poeta em filiar-se a esta ou aquela escola literária, apesar do que sustentavam seus críticos”. (FIGUEIREDO, 2001, p. 211 – 212).

Em 1927, o *guerrilheiro literário* Abguar Bastos reacendia o discurso regionalista assente ao Modernismo brasileiro. O *Manifesto aos intelectuais paraenses*, também chamado de *Flaminassu*, apresenta uma organização sistemática de ideias e conceitos estéticos, sem contudo perder a pulsão identitária. Nesse polêmico documento literário Abguar Bastos se coloca como um profeta que clama, não mais do deserto, mas das matas amazônicas; faz ecoar o trom da *sapopema* que deveria guiar a mocidade paraense. E como chama que é, *Flaminassu* iluminaria a Amazônia por caminhos renovados. Abguar Bastos compreende que o Modernismo amazônico deve se expressar a partir da substituição vocabular capaz de comunicar uma realidade diversa da que povoava a literatura nacional, em sua opinião, ainda subserviente a dicção transoceânica. O aparecimento da Amazônia dentro do cenário literário nacional necessitava ser mediado pela afirmação da língua brasileira, ou melhor, amazônica.

FLAMI-N'-ASSÚ é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional; prevê as suas transformações étnicas; exalta a flora e a fauna exclusivas ou adaptáveis do país, combate os termos que não externem sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlate pelo açai, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de graças e sumaúma, a “flor de lótus” pelo “amor dos homens”. Arranca, dos rios as maravilhas ectiológicas; exclui o tédio e dá de tacape, na testa do romantismo, virtualiza o Amor, a Beleza, a Força, a Alegria e os herpes das planícies e dos sertões, e as guerras de independência, canta ruidosa os nossos usos e costumes, dando-lhes uma feição de elegância curiosa (BASTOS, 1927, s/p).

Abguar Bastos tenta realizar um amplo processo criativo, e por meio de seus manifestos, textos jornalísticos, poemas e principalmente sua prosa, almeja conseguir a atenção da crítica literária nacional. Os manifestos destacados encontram suas propostas desenvolvidas em seus romances, os quais interagem com um assunto corrente na literatura nacional em meio à década de 1930, o romance de caráter social. Temos então a publicação de *A Amazônia que ninguém sabe*<sup>13</sup> (1930), *Certos caminhos do mundo* (1936) e *Safra*<sup>14</sup> (1937); são essas obras que atraíram a atenção da crítica nacional para o nome de Abguar Bastos.

Essa múltipla atuação no cenário literário funcionou como demonstração prática de suas convicções artísticas. A polivalência criativa serviria como exemplo ao público que mais interessava, os jovens paraenses. Embora Abguar Bastos não tenha se notabilizado como

<sup>13</sup> Em segunda edição, de 1934, o título é substituído por *Terra de Icamabas*.

<sup>14</sup> Este romance chegou a ser traduzido para espanhol, no ano de 1939 (Buenos Aires). A versão foi feita por Bernardo Gordon. A obra fez parte de uma coleção intitulada “Coleccion Continente: Grandes Novelas Brasileñas”.

poeta sua inserção no contexto do Modernismo passou também pela lira, formalmente seus versos apresentaram os principais elementos da nova dicção poética. No mesmo ano da publicação do manifesto *Flaminassu* um poema de autoria de Abguar Bastos aparecia em *Belém Nova*, afinado com sua proposta de afirmar uma literatura do norte. A Amazônia se manifestava no poema “Uiara”.

Deus disse:

-Vai. Leva a beleza às mulheres da terra do Sol.  
depois volta, indescritível e simples para os lagos.  
UIARA!

Quando a lua é uma cabeça de velhinha  
a espiar o segredo das Amazonas.  
uiara vem, a flux, como um suspiro manso  
e sinuoso que desabrocha em mulher.

Os seus seios molhados chorando luzes d’água  
sobre a vitória-régia,  
confundem-se na superfície. E há quem diga:  
- Há um arrepio, ali, no meio da lagoa...  
Quem puder debruçar-se à beira quieta e ciliada  
das suas pálpebras,  
ver-lhe-á, pelos olhos claros,  
uma fresta maravilhosa do El-Dorado.  
Sua boca tropical é um golpe de papoula enérgica  
Sobre um meio-dia.  
UIARA!  
(BASTOS, 1927, s/p).

Abguar Bastos ainda participa da *Revista de Antropofagia* (1928) com a publicação de um *Poema* (o título é poema) sem dúvida significativo. Ao observarmos a pertinência desse ato em razão do *horizonte de expectativas* que envolvia o multifacetado escritor, percebemos a consciência de que produzir era necessário para ser ouvido. Até estar entre os que ele próprio criticava se fazia necessário. No poema que se seguirá perceberemos que a imagem da juventude, evocada por meio de uma figura feminina, ilustra a poesia modernista: jovem, confusa, ainda tropeçando, mas tendo o “universo que se despenha de seus cabelos”. A geração modernista paraense também se espelha neste pequeno esforço poético de Abguar Bastos.

Poema

Ela vai sozinha, tropeçando nas colheitas.  
Bate-lhe o sol nos ombros. Ela sente que um gosto humano  
deflora-lhe a boca e ilumina-a de absurdos.

Parece que um choro quer sorrir dentro de si.

Parece que o sangue dentro de si quer matá-la  
E jogar-lhe clarões por cima.

Aquilo é o universo que se despenha dos seus cabelos  
(BASTOS, 1928, p. 2).

O Modernismo assumiu foro de polêmica nacional, de tal modo que a imagem de brasilidade deveria ser reconstruída com elementos não urbanos e tecnológicos. Polemizando, não o caráter estético, mas o discurso de brasilidade que percorreu as tendências modernistas. O autor de *Flaminassu* acaba invertendo o jogo, se sua postura denunciava uma espécie de bairrismo, era exatamente o que ele desejava. Exaltar e mistificar a Amazônia como reação ao esquecimento político e literário.

A intenção combativa do autor foi levada às últimas consequências ao parodiar a visita de Mário de Andrade ao Norte, e a breve passagem pela cidade de Coari, no Amazonas. No capítulo *A Rainha do café*, do romance *Safra*, Abgvar retrata comicamente a chegada do escritor, cujo nome é substituído por Mário d'Almada, o qual servia de guia à “Rainha” e às duas “meninas”, sobrinhas desta última. Logo no desembarque instala-se certo constrangimento por Mário não ser conhecido naquelas paragens, nem mesmo pelo Promotor e pelo Juiz. As mocinhas indignadas indagam “Mário d'Almada. Nunca ouviram falar?”. Até que o personagem Teotônio surpreende:

Então é Mário d'Almada? Conheço-o muito de nome. Muita honra! Muita honra! O senhor tem um belo espírito revolucionário, ainda que eu não entenda bastante dos segredos da sua escola. Futurismo, cubismo, dadaísmo, não importa, meu caro. O senhor é parente do Oswald de Andrade, o romancista? (BASTOS, 1958, p. 136).

Mário d'Almada envaidecido com o reconhecimento exclama: “Olhe aqui. Este patricio me conhece. Já leu meus livros. Nestas alturas! Veja só!”. Mas após o breve entusiasmo por saber que seu nome chegará tão longe, o famoso escritor paulista se vê em novos apuros, as duas meninas começam a indagam pelo “Mapinguari”, a “mãe-d'água”, a “cobra grande”, o “curupira”, quando eles apareceriam? Sua resposta é melancólica: “Eu pensava encontrar Curupira em Manaus. Infelizmente o Brasil ainda está muito atrasado...”. Em seguida, volta-se para o nativo entendido de literatura, Teotônio, e pergunta: “Conhece Macopapaco?” Diante da negativa, declara: “Vai ser o herói de meu próximo romance”. Um caboclo que ouvia a conversa assusta Mário gemendo: “Ai! Que preguiça!”, novo deboche com o *papa do Modernismo*. Na sequência do capítulo, entre a admiração dos nativos, as perguntas sobre a procedência de gente tão fina e o motivo do título “Rainha do café”, Mário d'Almada

questiona novamente aos nativos sobre os seres mágicos da Amazônia, obtém somente novas recusas.

E como o os caboclos ficassem rindo, com a cara brilhando de óleo, os cabelos compridos, os olhos pequeninos e vermelhos, as canelas de fora, com uns pés horríveis plantados no chão, o poeta e as meninas acharam, de repente, que estavam defronte de seres muito esquisitos. O secretário nada dissera às meninas, mas compreendera que os caboclos estavam zombando, despistando, porque não queriam contar os segredos dos seus rios e das suas matas a qualquer estranho que chegasse e perguntasse. E continuaram piscando, matreiros, tomando confiança com os olhos e os beijos (BASTOS, 1958, p. 144 -145).

A atitude cavilosa dos caboclos amedronta os visitantes que embarcam apressados no navio. A impressão do contato com aqueles estranhos homens faz uma das meninas, ainda intrigada, questionar: “Mário, quem sabe se todos não são curupiras?”. Porém, “o poeta não respondeu. Estava sonhando com Macopapaco, o seu herói, tão tremendamente nacional, que só vivia dormindo e sonhando” (BASTOS, 1958. p. 145).

O tom polêmico de seus manifestos ainda repercutia nos romances, todos os quais foram norteados pela denúncia da miséria causada pela exploração do homem pelo homem; até seu único livro de poemas publicado, *Memorial da Liberdade* (1984), se pauta em versos críticos sociais. Embora, longe do Pará desde 1934, o escritor ainda se colocava como portavoz de um discurso marginal e dissidente, se furtando a estabelecer um intercâmbio cultural cosmopolita, antes pretendia que a Amazônia periférica ganhasse relevo dentro do discurso nacional pela afirmação de sua alteridade, com a discussão de seus dramas e a construção de seus próprios valores estéticos. Abgvar ansiava que Amazônia fosse nacionalizada literariamente por meio dos esforços locais, e não por intermédio da obra de escritores alienígenas.

Juntando-se aos esforços em prol do Modernismo paraense, Eneida de Moraes lançaria o livro de poemas *Terra Verde* (1929). E no mesmo ano, o poema “Açaí”, pertencente ao volume citado, seria publicado na *Revista de Antropofagia*. No mesmo 10º número da 2ª edição, uma coluna intitulada *Expansão Antropofágica* tentava dar conta do movimento modernista paraense. Os modernistas de Minas Gerais, do Pará e do Rio de Janeiro são saudados como entusiasmo, recebidos para o grande banquete antropófago. Vejamos a transcrição de um trecho dessa coluna.

A geração nova do Pará é uma das mais vigorosas do norte. É a mais fuzarca do Brasil. Isso por uma questão etno-geográfica. A mentalidade patente que

a natureza – através dos naturalistas – plantou em cada um dos seus elementos correspondente um espírito de diversidade que só pode ser percebido por quem viu a Amazônia.

Lá não há uma literatura moça. Há autores prováveis. Sem tempo para escrever continuamente. Nem necessidade de bolar livro. A imprensa os absorve. Se metem na política. Tocam o pau nos governos. Pintam o diabo. (O “estado do Pará”, jornal de ideias jovens, é o ponto de apoio e de convergência de quase todos. [...])

Bruno de Menezes, Eneida de Moraes, Ernani Vieira, Paulo de Oliveira, Sant’ana Marques, De Campos Ribeiro, Muniz Barreto e Orlando Moraes. Oito. Isso sem contar a classe dos antropófagos pais-de-família (que dizem que não são, mas são) Alcindo Cacela, Alfredo Ladislau, Edgar Proença, etc. (REVISTA DE ANTROPOFAGIA, 1929, p. 10).

As afirmações acima tangem um aspecto capital para o entendimento do Modernismo paraense: a produção de livros. De fato, poucas serão as publicações dos intelectuais envolvidos nesse primeiro impulso literário renovador, poucos também serão os meios físicos e materiais para a divulgação constante do conjunto crítico-literário de vanguarda. Diante disso, como formar nos leitores o gosto pela nova ideia literária? Absorvidos por necessidades práticas do cotidiano os militantes do Modernismo empregaram seu talento no serviço público e nas redações de jornal. As obras literárias que deveriam difundir a nova proposta artística saíram das prensas em intervalos longos e em número reduzido. O fim de *Belém Nova*, em 15 de abril de 1929, também representa certa desaceleração do movimento modernista, o qual se manterá por iniciativas individuais, mesmo dos autores que saíram do estado como Abguar Bastos, Eneida de Moraes e Osvaldo Orico.

Não é sem razão que outro dentre os fundadores do Modernismo no Norte, o poeta Bruno de Menezes, tenha com o livro *Bailado Lunar* (1924/1993) dado um passo importante na configuração de uma nova poesia. Embora, esse livro ainda apresentasse alguns sestros do passadismo, já cumpria seu caráter de guia propondo um estilo despojado, crítico e provocador. Temos em alguns poemas os sinais da modernidade que a cidade Belém apresentava. O movimento das ruas, as vitrines das joalherias, os bailes, o requinte e a pobreza imiscuídos; são os elementos que compõem o fulcro temático de uma poesia que se repensava, e com os versos livres dos moldes formais acertava o passo com a contemporaneidade. Os poemas desse livro demonstram pertencerem a um momento de transição, cujos valores e linguagens se fundem, criando algo diverso, estranho, moderno. O poema abaixo pode ilustrar o que foi dito.

Filmando

Ó figurinha de cinema!  
 Passaste,  
 em ondas de “organdy”  
 esvoaçante e serpentina.  
 Os braços nus, em gestos de haste,  
 a boca rubra e tão pequena  
 que nunca vi  
 mais pequenina.

Meu jarro ideal de Becerril...

E o teu olhar...  
 Ó minha “girl”, loura e risonha!  
 Queres um rei? Sou Boabdil!...  
 Dou-te um riquíssimo alcaçar,  
 Dou-te a Avenida do Bolonha!  
 (MENEZES, 1924/1993, p. 83).

Em 1931, sai a lume *Batuque*, volume de poemas refundido a partir de outro livro, *Poesia*, lançado no mesmo ano. Nessa obra, Bruno de Menezes mostra ter “cortado certas gorduras românticas” (ILDONE, 1990, p. 231). Uma vez que, a inventividade da linguagem e a preocupação estética em evocar os heróis negros e todo o seu *ethos* cultural, imprimem nos poemas uma dimensão política e social. O negro ganha relevo quanto às dimensões humana, social e religiosa. Sem dúvida há nesta obra o equilíbrio preciso entre o lirismo e a renovação estética, ocorre à integração ímpar do assunto popular, folclórico, sensual e religioso com os moldes oriundos da viragem modernista. Temos um digno monumento de vanguarda.

Porém, embora a mentalidade artística houvesse sido transformada e, dentro dos círculos jornalísticos, a tensão e a polêmica modernista mobilizassem parte da intelectualidade paraense, não havia um conjunto de publicações modelares, obras que representassem toda a dinâmica ideológica pela qual o Pará se movia. Os adversários da estética modernista ainda demonstravam força e rivalizavam pela atenção do público, os autores representantes das escolas oitocentistas ainda mantinham seu prestígio, e talvez tenha faltado uma manifestação pública dos autores paraenses, um ato tão significativo quanto a Semana de Arte Moderna para garantir um lugar de destaque ao Modernismo. O parco número de publicações literárias e o espaçamento temporal entre elas contribuíram para o silenciamento de preceitos e posicionamentos modernistas, o que significou o retorno de posturas estanques, modelos vazios em razão das repetições literárias tradicionais e a deserção de certos autores. A feição da literatura produzida no Pará nas décadas de 1920 e 1930 se prestou, em alguns casos, a servir interesses políticos, acadêmicos, e os próprios periódicos

considerados propulsores do Modernismo estampavam modelos poéticos que não apresentavam qualquer vinculação aos ditames revolucionários. Os esforços renovadores e as consequentes polêmicas que agitaram a capital paraense nos anos de 1920, após o fechamento da revista *Belém Nova*, diminuíram de intensidade.

Conhecemos, embora de forma lacunar, dado o número reduzido de exemplares disponíveis, que a revista *Terra Imatura* (1938 – 1942) se propôs novamente ser um órgão divulgador de uma cultura artística no Pará. No segundo número da revista há um editorial que sintetiza os princípios que a guiavam, os quais são manifestados por obras literárias que em comum mantinham a tematização da Amazônia. Assim, o romance *Terra Imatura*, de Alfredo Ladislau; o volume de contos *Inferno Verde*, de Alberto Rangel; e o livro de poemas *Terra verde*, de Eneida de Moraes são destacados como representantes não apenas da grandiosidade amazônica, como também de seus problemas e desafios, lê-se nessas escolhas literárias tutelares, o discurso bastante reproduzido que alterna a percepção edênica e a infernal a respeito da Amazônia. As obras em prosa citadas, mesmo sendo representantes de uma literatura epigônica finissecular caracterizada por um pretense realismo, prendem-se à concepção de que a Amazônia seria uma região ainda em formação, necessitando do esforço de seus habitantes para transformá-la. Doutro modo, o livro de Eneida de Moraes estava ligado ao movimento modernista representante da visão eufórica que seduziu muitos autores brasileiros nas primeiras décadas do século XX. Em todo caso, as obras relacionadas no editorial discutido poderiam evocar a intenção identitária pretendida pelo diretor da revista, Cléo Bernardo.

Contudo, nem só de inquietações locais a *Terra Imatura* se mantinha, esse periódico dividia-se entre as preocupações políticas e a discussão literária, além de dialogar com as produções de outros Estados. No número 5, a revista apresentou um artigo crítico de Romanguera de Oliveira intitulado: *O atual movimento literário no Rio Grande do Sul*, no qual se apresentam algumas obras de Érico Veríssimo, Mário Quintana e Darci Azambuja. No mesmo artigo de R. Oliveira há o destaque aos “escritores regionalistas”, como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. Quanto à produção literária paraense, podemos destacar o número 13 da *Terra Imatura*, em 1940, onde é feita uma antologia de “Poetas modernos da Amazônia”; dentre os nomes selecionados estão Adalcinda Camarão, Dulcinéia Paraense, Miriam Moraes, Bruno de Menezes, Carlos Eduardo, Cléo Bernardo, Paulo Plínio Abreu e Rui Guilherme Barata. Essa amostra da poesia produzida no Pará enfatiza que os princípios modernistas se mantinham vivos no Estado, talvez sem a visibilidade esperada, mas

conseguiram mobilizar um número considerável de poetas, alguns dos quais colaborariam posteriormente como o Suplemento literário da *Folha do Norte* (1946 – 1951).

[...] a revista *Terra Imatura* desenvolveu-se em várias linhas indicando novos itinerários e apontando a presença da poesia moderna no Pará. *Terra Imatura* marcou definitivamente o movimento literário paraense, mostrando ao resto do país o que se pensava e se fazia num “Norte” tão esquecido. Depois do fechamento da revista, por motivos financeiros, pode-se dizer que houve um “desfalecimento” na vida literária local. Somente a partir de 1946 a literatura paraense teve um novo impulso, caminhando em direção a seu amadurecimento, sobretudo com a estréia de uma nova geração que se firmou como poetas, críticos e escritores, publicando no suplemento literário da *Folha do Norte* [...] (COELHO, 2003. p. 85).

Os conceitos e técnicas literárias modernistas oscilaram no Pará entre períodos de divulgação e momentos de silenciamento, sobrevivendo ao fim dos veículos divulgadores para ressurgir anos depois por meio de corajosas iniciativas que sempre tentaram estabelecer uma conexão entre a produção local e as demais manifestações crítico-literárias de outros Estados.

## 1.2 Leituras do Modernismo no Pará

Dentre as discussões levantadas, nos parece de igual relevância ponderar quanto às leituras produzidas sobre o movimento modernista no Pará. Observar a historicidade desses discursos permitirá compreender as particularidades ideológicas e estéticas que determinaram a diferença de objetivos entre os escritores paraenses das décadas de 1920 e 1930, em relação àqueles que produziram dentre os anos de 1940 e 1950. Como o Modernismo paraense se desenvolveu à margem dos grandes centros culturais não restou mais que fragmentos para se tentar compor um mosaico desse movimento. A história do Modernismo paraense ainda se encontra em processo de construção, carecendo de uma sistematização séria por meio da compilação completa dos órgãos divulgadores, bem como, das obras literárias que representaram a concretização dos princípios reformistas. Tamanha ausência de um *corpus* uniforme para a pesquisa possibilitou que cada estudioso se achasse no direito de avaliar segundo seus interesses, omitindo as pesquisas já realizadas e tomando partido desse ou daquele autor como a figura fundamental do novo credo estético.

O primeiro intelectual que problematizou os acontecimentos literários na Belém dos anos de 1920 foi o poeta Bruno de Menezes. Em seu ensaio *À Margem do “Cuia Pitinga”* (1937/1993), as reflexões mais contundentes não perpassam pelas qualidades expressivas e cômicas da recém obra publicada de Jacques Flores<sup>15</sup>. O autor de *Batuque* desabafa sua frustração com o ofício literário em Belém, se considerando um sobrevivente, um dos poucos que não abandonou a produção artística se dedicando exclusivamente ao serviço público ou aos cargos administrativos para sobreviver. Para Bruno de Menezes as dificuldades financeiras, nos anos posteriores a derrocada da economia da Borracha, afetaram pesadamente a produção e o interesse por literatura no Pará. Os talentos literários que ensaiavam versos em jornais ou que conseguiram publicar algum livro foram desistindo, paulatinamente, dados os entraves financeiros que padeciam.

Para Bruno de Menezes, aqueles cujo destino traz “o fatalismo das letras”, em raros casos, não escapam “à trágica sorte dos Barqueiros do Volga”. Os escritores paraenses parecem integrar um grupo de trabalhadores forçados, que caso não saiam do estado estarão sujeitos ao silenciamento, perecendo para a arte, sacrificando o talento pela sobrevivência em algum emprego medíocre. A produção literária se associa, portanto, a noção do fracasso. Ser bem sucedido financeiramente não condiz com a figura do poeta, este acaba por se converter em “mendigo das letras, implorando, tristemente, ao passante: - Leia-me, por favor.” Assim,

---

<sup>15</sup> Trata-se do volume de poemas *Cuia Pitinga* (1936),

misturando humor e ressentimento, temos palavras que nos ajudam a entender os limites que o impulso modernista teve em solo amazônico em um primeiro momento.

No transcurso de 23 a 29, quando nosso clã sustentou galharda a flâmula de “Belém Nova”, e a “Província do Pará”, na segunda fase, se tornou o reduto acolhedor da gente iniciante ou já afeita às lides da imprensa, nesse lustro tivemos os nossos dias de redenção para as letras indígenas, porque todos nós, conscientemente, não nos envaidecíamos. [...] aquela revista expandiu com tal veemência nossas ideias reformistas que chegamos a insuflar nos centros culturais dos demais estados. E “Belém Nova” recebia na sua tenda os mais discutidos passadistas, como Misael Seixas, Spencer Cavalcante e outros, juntamente com os “vândalos irreverentes” da altíssima renovação (MENEZES, 1937, p. 394).

A força revolucionária que Bruno de Menezes reconhece nesse ensaio não contempla todos os desdobramentos consolidados pelos escritores atuantes em seus manifestos e obras. Há um interesse maior em desabafar, apontando causas e circunstâncias responsáveis pelo fracasso de tantos escritores, sejam modernistas ou não. Portanto, o advento do Modernismo não representou melhora quanto aos meios de divulgação da literatura, e embora se houvesse transformado os valores estéticos, propondo-se novas soluções de criação, além da problematizado do papel da Amazônia no contexto literário nacional; o alcance de tais conquistas se limitou a um grupo seleto de intelectuais, sem transpor as fronteiras temporais ou geográficas do Pará. As palavras do poeta deixam transparecer a frustração de alguém que embora tenha participado de um evento importante para a cultura de um povo se encontrava desprestigiado. O tom pessoal é inegável na passagem abaixo:

Nessas guerrilhas de transição estética fomos os precursores da brasilidade com bom senso, consoante observou Jonathas Baptista, antes de ir fazer sob a garoa da Paulicea. Eliminamos da nossa Arte o “ranço clássico”, que se fazia sentir no pensamento nacional com influência no setentrião. Filiamonos, depois, aos legionários de “festa” e “Era Nova”, panfletos estes de vasta circulação no Brasil, para mais tarde participarmos da investida antropofágica. Nessa hora alegórica publicamos “Bailado Lunar”, poema que se constituiu a novidade estética do momento (MENEZES, 1937, p. 394 – 395).

O romancista Dalcídio Jurandir, em carta que acompanha as duas edições<sup>16</sup> de *À Margem do “Cuia Pitinga”*, reitera “o ódio justo” aos entraves da arte e da cultura paraense. Afirmado que se não sobrava o dinheiro para o “bonde” ou “um pedaço de pão”, o poeta heroicamente persiste em seu ideal artístico, escapando da “realidade corrosiva” para “o sonho [...] a farrá entre as estrelas, as mulheres ideais, o abstrato e a miragem”. Dalcídio

<sup>16</sup> Tanto a 1ª edição de 1937, quanto à segunda edição de 1993.

endossa o caráter ferido das palavras de Bruno de Menezes, que nesse texto pungente e às vezes disperso, avalia como foi recebido o Modernismo no Pará.

Na sequência, dentre as pesquisas que dão conta do desenvolvimento do Modernismo brasileiro, reservando espaço para se tratar do movimento em outros estados, temos o estudo de Raul Bopp, com a obra *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922 – 1928* (1966). Nesse trabalho a perspectiva se afina com outros críticos, ou seja, o impulso reformista sucedeu ao contato com a cultura europeia que chaga ao Brasil pelas mãos de intelectuais paulistas, os mesmos que darão forma ao evento fundador, a Semana de Arte Moderna. Entretanto, o título dessa obra é realmente enganoso, pois o espaço que Raul Bopp reserva para tratar dos outros movimentos modernistas brasileiros é ínfimo, sem qualquer informação relevante ou parecer crítico sobre nenhuma obra escrita na Amazônia. De fato, o autor reduz todos os acontecimentos literários que se deram em Belém e Manaus a um comentário uniforme e rasteiro. Em outras palavras, a impressão que ele transmite é que tudo que ocorreu no Norte do país pode ser resumido ao parágrafo seguinte:

Em Belém, o grupo *Flaminiáçu*, com Abguar Bastos e Eneida; e em Manaus, o pessoal da revista *Redenção* agitaram a atmosfera de interesse pelo movimento modernista. Destacava-se, neste grupo, Nunes Pereira, profundo conhecedor de assuntos indígenas, estudados em suas fontes locais. Peregrino Júnior prestou também uma valiosa colaboração a esse movimento (BOPP, 1966, p. 56).

Mesmo tendo vivido em Belém e participado por algum tempo da vida intelectual da cidade, Raul Bopp deixa palavras sumárias e vagas, sem o menor juízo crítico, ou apreciação estética pela produção literária da década de 1920. O autor de *Cobra Norato*, referindo-se ao ano de 1921, em sua obra *Putirum* (1968), novamente resume a dinâmica da vida literária belenense aos encontros despojados no Grande Hotel, onde se discutia com “o Braguinha, o Proença, o Orlando, Clóvis Gusmão, o Abguar Bastos, Sant’Ana Marques, [...] e o Nunes Pereira”, os “fatos correntes, fofocas e anedotas”. Entre eles se “agitavam opiniões, notadamente no campo literário. Em geral, os modos de ver, nesses assuntos, arrematavam-se em blagues”. A falta de seriedade com que se encarava o esforço literário é amenizado pelo “bom senso, que assinalava o pesado artificialismo em coisas que se publicavam”. E quanto a iniciativa dos escritores paraenses em reagir a “uma poesia chorona e sem graça”, Bopp anota a marca nativista que se fazia comum, dali a alguns anos nos Manifestos Verde-Amarelo, Pau-Brasil e Flaminassu. São palavras sem valor crítico e tangem de leve a verve do movimento modernista paraense.

Fazia-se o inventário folclórico das coisas do Amazonas, com um ânimo de renovação. Passava-se em revista os contos da onça, histórias do “ai me acuda”, casos de assombração. Descobriam-se no fundo de cada lenda, aspectos sensatos de jurisprudência indígenas, (sobre a caça parida, a época das desovas etc.). Para dar ideia da dureza do acapu, por exemplo, diziam que a árvores, 100 anos depois de cortada, sentiu, pela primeira vez, uma ferroadinha na casca. Então exclamou: - Ai que me cortaram! (BOPP, 1968, p. 222).

Da apreciação de Raul Bopp não fica a menor noção de que houve a integração de escritores em torno de um ideal reformista, cujo órgão propagador, a revista *Belém Nova*, estampou ao longo de vários anos textos que dialogaram com as outras transformações artísticas no resto do Brasil. Suas palavras soam como de um turista que não prestou atenção em sua estadia na Amazônia, nem em sua gente, muito menos em sua arte.

Peregrino Júnior inscreve uma leitura diferente do Modernismo paraense ao publicar o opúsculo *O Movimento Modernista* (1954). Nesse breve ensaio apresentado em uma conferência na capital do Chile, o autor admite o protagonismo estético aos homens de letras de Belém. Para ele, o primeiro influxo reformador no estado deveria ser buscado por intermédio da revista *Efemeris*, cujos fundadores: Lucídio Freitas, Tito Franco, Dejard de Mendonça, Alves de Souza e Martins Napoleão puseram o Pará na dianteira do pensamento vanguardista brasileiro. Com eles Peregrino Júnior aprendeu “os nomes de Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Verhaeren, Nietzsche...” e “quando sobreveio, em 1922, a Semana de Arte Moderna, não tive dificuldade nem hesitação em aceitar o Modernismo (JUNIOR, 1954, p. 10)”. Ao que tudo indica Peregrino Júnior reconhece no Pará um núcleo cultural atento ao que se passava na Europa, recebendo autores estrangeiros que seriam reabilitados ao decorrer dos desdobramentos da modernidade e do Modernismo. Há inclusive um convite aos demais historiadores do Modernismo em prestar atenção ao que se passava em Belém.

Mas trazia do Pará uma lembrança que me tornava o espírito receptivo, apesar da sua imaturidade, para a renovação literária que se tentava. Era a lembrança de um movimento de província, que o Rio desconhecia completamente e que fora anterior ao Modernismo. Quero referir-me ao movimento do grupo da revista “Efemeris” [...] e que representou uma corajosa e afoita tentativa provinciana de renovação literária. Quem compulsar a coleção da Efemeris – até materialmente original, discreta, diferente – verá que o “grupo paraense” merecia a atenção dos críticos e dos historiadores literários do nosso tempo. Esse movimento, de resto, mostrava como as sementes do Modernismo estavam soltas no ar, há longo tempo, esperando apenas condições adequadas para germinar e frutificar... (JUNIOR, 1954, p. 05 – 06).

Todavia, a análise que Peregrino constrói possui seus limites. Não há citação alguma aos autores que produziram durante a década de 1920, e em especial após a Semana de Arte Moderna, pois é a partir de 1923 que se espalharão por Belém as ideias efetivas e os conceitos modernistas. Será o período em que Abguar Bastos, Bruno de Menezes, Eneida de Moraes, Francisco Galvão e Lindolfo Mesquita, todos reunidos à *Belém Nova* farão repercutir o impulso iconoclasta. O corte na linha histórica feito por Peregrino prejudica o entendimento da evolução dos preceitos de vanguarda; afinal, o material poético e ideológico que circulou por mão dos autores citados merecia igual atenção.

Em 1969, Peregrino Júnior publica outro ensaio, dessa vez específico sobre a Amazônia, no qual discorre acerca dos costumes, usos e da literatura. Há mesmo uma tentativa de sistematizar a *Literatura Amazônica* definindo-se “quatro surtos literários”. O autor assim os define:

O primeiro, marcado pela influência do naturalismo, deu-nos as obras de Inglês de Sousa e José Veríssimo; o segundo, pela influência forte de Euclides da Cunha; o terceiro, de sentido “ufanista” (Raimundo Moraes, Alfredo Ladislau, Jorge Henrique Hurly); o quarto, enfim, de orientação modernista (JÚNIOR, 1969, p. 122).

Novamente o autor peca pela imprecisão dos dados que fornece. Não foram Inglês de Sousa e José Veríssimo os únicos escritores que produziram durante o Naturalismo no Pará ou no resto do século XIX; bastaria uma consulta ao trabalho de Eustáquio de Azevedo, *Literatura Paraense* (1922), para perceber que havia uma tradição literária bem mais antiga no Estado, com nomes que ainda eram lembrados e homenageados em pleno século XX. Quanto ao Modernismo, o autor se permite fazer uma lista de romances “regionalistas”, os quais em sua maioria são elencados não por seu valor estético, mas em função de seu material antropológico. Os poetas, responsáveis no Pará pela reação à Musa acadêmica do Parnaso, ficaram de fora do estudo de Peregrino, somente Eneida de Moraes é citada por seu único livro de poemas, *Terra Verde* (1929). Não há também qualquer menção a eventos determinados que congregassem em Manaus ou Belém os escritores modernistas. Para remate de sua “pesquisa”, Peregrino Júnior aponta as únicas obras que

[...] excederam o âmbito do regionalismo, e se situaram num plano ecumênico, porque trouxeram, pela sua importância literária e documental uma contribuição extraordinária às letras amazônicas. Queremos referir-nos ao poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, a ao *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que se situam entre as obras mais importantes que a Amazônia inspirou (JÚNIOR, 1969, p. 134).

Basta-nos perceber que essa leitura reforça a imagem da Amazônia como fonte de inspiração para o estrangeiro, aquele que consegue captá-la com nenhum nativo se mostrou capaz de fazer. E como o autor deu ênfase para a prosa que se produziu na região e sobre ela, o impulso poético não seria próprio de nossos escritores, que teriam a inclinação para o folclore, às lendas e antropologia. Peregrino Júnior, repete o equívoco de Raul Bopp ao pensar que só porque esteve na Amazônia se tornou capaz de entendê-la em toda a sua complexidade humana e literária.

Outro paraense que também tencionou os eventos modernistas em breve ensaio foi o jornalista e poeta De Campos Ribeiro, por meio da conferência *Graça Aranha e o Modernismo no Pará*, com primeira edição em 1969. O título se mostra bastante estranho por inserir na já confusa historiografia do Modernismo paraense a figura de Graça Aranha, e com o desenrolar do texto tudo se complica ainda mais.

De Campos Ribeiro após assinalar a participação do autor de *Canaã* (1902) na Semana de Arte Moderna, bem como, a dissensão com a Academia Brasileira de Letras em 1924, reflete que tal atitude não passou de uma reedição das palavras de Tobias Barreto à Academia de Direito do Recife em 1882. O objetivo de homenagear o escritor maranhense acaba caindo por terra nesse ponto. Depois dessa introdução que atestaria a importância de Graça Aranha para o Modernismo brasileiro, temos a reprodução de uma entrevista de Mário de Andrade que se acercava de certas especificidades do conceito Modernismo, para assim refutar a alcunha de “futurista”, e só de leve nessa entrevista o nome de Graça Aranha é tocado. Porém, não há qualquer informação até este momento do texto que esclareça a contribuição de Graça Aranha para o Modernismo no Pará.

Quando De Campos Ribeiro decide voltar-se para os eventos literários paraenses acaba quase por invalidar o Modernismo no estado. Mesmo citando a Associação dos Novos, e sua ligação com o jornal *A Província do Pará* que mantinha a seção “Coluna dos Novos” divulgando os versos, crônicas e contos de seus integrantes, além da posterior fundação da revista *Belém Nova*, encabeçada novamente pelos membros da Associação; a proximidade dos Novos com os autores “velhos” teria comprometido o florescimento modernista, o que o faz concluir que:

Em condições assim, embora lhes acenasse a Arte Nova para deixar de lado os velhos moldes, e mesmo afirmando simpatias pela revolta de Graça Aranha e a admiração pelo grupo de Mário de Andrade, não Pará, como aconteceu em Pernambuco, a verdadeira poesia futurista (RIBEIRO, 1973, p. 17).

Ao prosseguir seu argumento, De Campos Ribeiro, ainda tratando da revista *Belém Nova* interpreta negativamente o Manifesto da Beleza (1923), de Francisco Galvão, publicado na mesma; para tanto o acusa de oportunista que acreditava “bastar ser modernista para ter um lugar ao sol das letras nacionais”. A crítica se baseia ainda no fato desse escritor ter publicado alguns anos antes o volume de poemas *Vitória Régia*, versos notadamente parnasianos; porém, não há comentário algum sobre a atuação de Francisco Galvão como colunista da revista *Mundo Literário*, e a linguagem modernista empregada em seus romances posteriores: *Terra de Ninguém* e *Trópico*. Válido também seria considerar que Francisco Galvão, ao estar morando no Rio de Janeiro, e manter correspondência com a revista *Belém Nova* legitimava a importância do Modernismo paraense.

De Campos Ribeiro ao concluir seu “despretensioso trabalho” elenca os “modernistas autênticos” que seriam: Eneida de Moraes, Bruno de Menezes, Sandoval Lage e Abgvar Bastos. E nessa oportunidade reproduz outro manifesto na íntegra, o Manifesto Flaminassu (1927), contrapondo a importância desse documento àquele de Francisco Galvão. Após nova lista de autores “novos” e “velhos”, encerra a suas “lembranças que objetivaram assinalar a influência do movimento renovador, deflagrado pelo escritor imortal que foi Graça Aranha, na vida intelectual do Pará” (RIBEIRO, 1975, p. 26). Contudo, não vimos qualquer ligação entre o Modernismo paraense e o Senhor Graça Aranha. Teríamos outro engodo literário?

Em 1972, o historiador e crítico literário Joaquim Inojosa<sup>17</sup>, ao apresentar na *Festa Paraense do Livro* a palestra, *Modernismo paraense*, produz interessante leitura do Modernismo paraense. Interessante e tendenciosa na verdade. Interessante porque ele é o único crítico, dentre os aqui discutidos, que constrói sua argumentação a partir da pesquisa de outros trabalhos sobre o tema, citando textos de Raul Bopp, Peregrino Júnior, De Campos Ribeiro, Georgenor Franco, Leandro Tocantins etc.. Não obstante, é tendenciosa ao desconsiderar e desmerecer os autores que defendem a autonomia da iniciativa reformista local. Para Inojosa, o pensamento modernista é indiscutivelmente um influxo externo, oriundo de São Paulo e difundido no Norte e Nordeste por sua “epístola paulina”, *A Arte Moderna* (1924). Não desejando perder o crédito por sua participação no movimento modernista, mesmo que seja como “menino de recados” dos intelectuais paulistas, o escritor pernambucano reafirma nas linhas abaixo o seu papel missionário sem o qual os estados setentrionais ficariam privados da “boa nova”.

---

<sup>17</sup>Joaquim Inojosa de Andrade nasceu em São Vicente Férrer, Pernambuco, em 1901. Participou ativamente do movimento modernista no Nordeste como agitador e ideólogo. Morreu no dia 12 de janeiro de 1987.

Embora desde 1922 a juventude paraense, com Eneida, Bruno e outros, se sentisse, a seu modo, revolucionária, somente a partir de 1924 se organizaria na defesa do ideal de renovação modernista. E o convite para a empreitada surgiria do Recife. Não apenas a revista “Mauriceia”, mas, sobretudo, a plaqueta “A Arte Moderna”, carta literária em que, em 5 de julho de 1924, eu convidava a Paraíba a aderir ao Modernismo, constituíram a voz do chamamento do Pará ao movimento renovador. Em 1923, Bruno de Menezes, mandava publicar naquela revista, o soneto “Evangelho”; mas no ano seguinte, brindava-nos com o seu na época extravagante *Bailado Lunar* (INOJOSA, 1994, p. 116).

Admitir qualquer independência de pensamento por parte de estados como o Pará ou o Amazonas é ir de encontro a toda uma tradição historiográfica que fincou os alicerces do Modernismo em São Paulo. E na tentativa de não contrariar esse consenso Inojosa lança mão da autoridade de Raul Bopp – “um conhecedor da Amazônia” – que no livro *Putirum* escreve uma pequena crônica sobre *Belém em 1921* (1968). O argumento, já conhecido por nós, é usado para reafirmar o atraso estético das letras paraenses ao circunscrever a atividade literária local àqueles encontros despreocupados no Grande Hotel onde se falava mal da literatura “chorona e sem graça”; assim, com palavras do genial autor de *Cobra Norato*, não haveria como, no Pará, se pensar no “Modernismo que explodiria em São Paulo, em 1922”. Nesse mesmo percurso interpretativo Inojosa refuta o argumento de Georgenor Franco<sup>18</sup>, na palestra *À Margem do Movimento Modernista*, sobre o estado do Pará nunca ter se “atrelado a carro de bois”, ou seja, ter desenvolvido um pensamento reformador desligado da tutela paulista. Como remate:

Na mesma São Paulo, em 1919, ainda vagavam pelas redações dos jornais, tentando organizar-se, os que seriam, depois, os líderes da Semana de Arte Moderna. Mas estes já sabiam o que queriam, ou como paradoxalmente escreveu Aníbal Machado, “o que não queriam”; quando os de Belém, bem assim os de outras províncias e até mesmo os do Rio, apenas “ansiavam”, o que não bastava para definir os ideais da geração (INOJOSA, 1994, p. 112).

O crítico pernambucano parece triunfante ao reforçar os paradigmas da historiografia do Modernismo brasileiro, pois em sua argumentação há grande ênfase quanto ao seu papel de transmissor dos preceitos modernistas, o que confirmaria sua participação como um protagonista interligado aos grandes autores de São Paulo. Mas Inojosa parece conhecer tão poucos dados da vida literária de Belém que afoitamente toma uma citação de Peregrino Júnior, a qual tratava da revista *Efemeris*, para explicar o papel da revista *Belém Nova*. Vamos ao texto:

---

<sup>18</sup> Esse autor se baseia nas palavras de Peregrino Júnior.

Naquele primeiro instante tratava-se, como afirmou Peregrino Júnior, de “uma corajosa e afoita tentativa provinciana de renovação literária”, mostrando “como as sementes do Modernismo estavam soltas no ar, há longo tempo, esperando apenas condições adequadas para germinar e frutificar” (INOJOSA, 1994, p. 113).

Começando a discussão por esse equívoco, Inojosa então prossegue afirmando que *Belém Nova* não fora criada “com o propósito inicial de divulgar o Modernismo”; contudo, sem esclarecer qual linha editorial que a definia, como em passe de mágica “ela se tornaria, meses depois, o órgão oficial, não mais dos ‘ansiados’, porém dos ‘vândalos do apocalipse”. A imprecisão se torna séria a partir de então, pois sem informar o ano de fundação da revista, como poderíamos acompanhar a transformação de um periódico dos “ansiados” em agora magazine de “vândalos”? Quem foi o responsável por tamanha mudança? Joaquim Inojosa parece não se importar com esses detalhes.

Ele parece ter convergido todos os seus esforços para fazer as duas mais contundentes afirmações. A primeira consistia em

Estabelecer, cronologicamente, Belém do Pará, como tendo sido a terceira capital do Brasil, excluído o Rio de Janeiro, a penetrar na campanha do Modernismo paulista, cabendo a Belo Horizonte, pelo Grupo Carlos Drummond de Andrade, em 1925, um quarto lugar que cedo se transformaria num dos principais e, nesse mesmo ano, Porto Alegre, com a visita de Guilherme de Almeida pregando modernidade e brasilidade, e Curitiba e Cataguazes, e outras cidades mais, até 1930 – cronologia de sentido meramente histórico, inalterável apenas quanto às importâncias pioneiras de São Paulo, Rio e Recife (1922) (INOJOSA, 1994, p. 116).

Quanto a essa primeira constatação, poderemos imaginar que se o movimento modernista fosse uma corrida o Pará teria ficado com medalha de Bronze. Mas do que valeria estar na dianteira se não havia disputa alguma, muito menos prêmio a ser alcançado, e o que se dirá dos atletas, todos anônimos; Inojosa não nomeia nenhum dentre aqueles que tenham participado de semelhante competição literária. Procurar primeiros colocados em nada favorece para o reconhecimento de um movimento artístico periférico, interessa doutra forma admitir algum pioneirismo (se houver) para se perceber que as manifestações literárias da margem em nada devem àquelas desenvolvidas na metrópole. Mesmo porque chegar em “terceiro lugar” não é façanha digna de tanto alarde.

A segunda afirmação, com certeza mais cara a Joaquim Inojosa, consiste em como o Modernismo chegou a Belém. Ponto mais controverso, já que o crítico perde todo o objetivismo e busca atrair os olhares para si.

Embora desde 1922 a juventude paraense, com Eneida, Bruno e outros, se sentisse, a seu modo, revolucionária, somente a partir de 1924 se organizaria na defesa do ideal de renovação modernista. E o convite para a empreitada surgira do Recife. Não apenas a revista “Mauriceia”, mas, sobretudo, a plaqueta “A Arte Moderna”, carta literária em que, em 5 de julho de 1924, eu convidava a Paraíba a aderir ao Modernismo, constituíram a voz do chamamento do Pará ao movimento renovador (INOJOSA, 1994, p. 116).

Nada restaria senão atender ao chamado dos “entendidos” de São Paulo trazido pelo expedicionário Joaquim Inojosa. De resto, os autores de Belém entrariam para a historiografia como seguidores e coadjuvantes, produzindo literatura segundo as lições da “cartilha”<sup>19</sup> de Inojosa. Tudo que houvesse se passado antes de 1924, em nada contribuía para o momento de então em que se discutiam os valores literários modernistas, e alguns poetas aderiam às experimentações técnicas do verso. Nesses termos, Bruno de Menezes teria lançado em 1924, a obra *Bailado Lunar* sob a influência da *Arte Moderna*, de Joaquim Inojosa, a tão afamada “epístola paulina”. Ou seja, da teoria se passava a prática.

Contudo, não é sob essa linha de pensamento que Francisco Galvão lê o impulso modernista paraense. Na revista *Mundo Literário*, já em 1923, ele assina a coluna *literatura nos estados* onde, indiretamente, contrapõe com argumentos mais coerentes, toda a estrutura armada por Joaquim Inojosa. O autor do *Manifesto da Beleza* principia sua interpretação constatando a indiferença com que se trata a literatura feita além da região Sul, e ao comentar a poesia de Bruno de Menezes produz um novo marco quanto à primeira obra publicada no Pará que já detinha traços modernistas anteriores ao ano de 1922.

Belém é um grande centro literário quase desconhecido aqui na metrópole. Dos nomes ilustres que vivem sob o calor equatorial daquelas terras adustas, pouco se sabe, uma vez que a província esconde, em doloroso mutismo, pela distância desoladora, o seu movimento intelectual. Assim é que, no Rio, não se conhece o reflexo dos grandes espíritos que ali trabalham, posto que estes agem enclausurados na sua arte, longinquamente, sem que se tenha notícia de suas obras. [...] Na poesia, há um nome que é necessário salientar. É um nome que vale por sua afirmação vitoriosa. Refiro-me a Bruno de Menezes, o singular artista de *Farândola das horas* e do *Crucifixo*. É um poeta emotivo; os seus versos são como óleo sagrado derramando-se pelas estrofes. Rigorosamente, a crítica há de julgá-lo simbolista pela maneira rebeldemente criadora de como escreve os seus versos. Porém eu o classificarei muito justamente de modernista, e assim o designo, pela originalidade dos seus versos bem feitos, num lirismo perfumado, tão diferente da craveira comum (GALVÃO, 1923, p. 105).

---

<sup>19</sup> No referimos ao manifesto de Joaquim Inojosa, *A Arte Moderna* (1924).

Ao que parece a literatura modernista no Pará não deve tanto a Joaquim Inojosa; quando muito poderíamos citar o comentário bem acertado que ele fez, na mesma palestra que nós discutíamos, acerca do artigo *Tradicionalismo, Regionalismo e Modernismo* de autoria de Leandro Tocantins, contido na obra *Vida, Cultura e Ação* (1969), no qual há uma afirmação sobre Manaus ter “aderido” ao Modernismo antes de Belém. A conclusão de Leandro Tocantins é de veras canhestra, ele afirma que o evento catalisador do Modernismo no Norte é a visita de Mário de Andrade a Amazônia em 1927, sendo Manaus a capital a ter ganhado “maior expressão”. Todavia, ao que sabemos por palavras do próprio autor de Macunaíma, não houve qualquer contato com os intelectuais das cidades de Belém e Manaus, não haveria enfim uma aura mágica que partiria do poeta paulista a converter os autores locais; sua passagem fora de mero turista, sem influência alguma para a literatura da Amazônia. E mesmo que a data de 1927 demarcasse para Manaus o início das divulgações dos princípios modernistas, Belém havia a alguns anos produzindo e discutindo o novo estilo literário.

Joaquim Inojosa, embora tenha acertado em parte na observação destacada, sobre os méritos de Belém e Manaus dentro da dinâmica modernista brasileira, não contemplou o alcance crítico que o artigo de Leandro Tocantins possui; sendo um texto bastante esclarecedor quanto às tensões que envolveram os Modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro em relação ao Grupo Regionalista de Pernambuco. Leandro Tocantins não só elenca os personagens dessa contenda e seus princípios ideológicos como indica as similaridades que tais movimentos acabaram por compartilhar.

Não pode restar nenhuma dúvida: o inter-relacionamento de ideias em conflito só de aparência, o profundo sentimento telúrico, a incorporação da riqueza linguística das regiões brasileiras no contexto literário, a valorização dos temas e das coisas tradicionais fazem do Modernismo e do Regionalismo-tradicionista salutareis integrativistas da personalidade brasileira. Cada um trouxe extraordinária contribuição para caracterizar o verdadeiro espírito nacional (TOCANTINS, 1969, p. 151).

Juntamente a todas essas leituras quanto ao percurso de implantação e desenvolvimento do Modernismo no Pará, temos ainda outra realizada por Péricles Eugênio da Silva Ramos em compêndio de expressão nacional, *A Literatura no Brasil – Era Modernista* (2004), obra produzida sob a direção de Afrânio Coutinho. Embora o texto não se trate de um estudo, ou mesmo uma discussão apurada, ele se torna válido por demonstrar a compreensão que se disseminou no resto do Brasil quanto à relevância dos acontecimentos literários ocorridos em Belém nas primeiras décadas do século XX. O autor, após fazer um

cuidadoso apanhado dos grandes acontecimentos modernistas em São Paulo, Rio e Minas; dedica algumas seções para apresentar o Modernismo em outros estados. Desse modo, na seção *Expansão do Modernismo. Poetas de Estreia Tardia*, o Modernismo paraense assim é apresentado.

Mas o novo credo espalhou-se por todos os pontos do Brasil, na fase heroica, do sul até o Amazonas, onde Abguar Bastos fundou um movimento também nacionalista – “flamiassu” – que não produziu poetas que extravasassem para o âmbito nacional. No Pará, Eneida, que depois se tornaria conhecida como cronista, publicava um livro de inspiração folclórica, *Terra Verde* (1929) [...] (RAMOS, 2004, p. 168).

É nessa breve nota que Para Péricles Eugênio da Silva Ramos resume tudo que há para se saber sobre a empreitada modernista em Belém. Com esse singelo parágrafo não teríamos qualquer atrativo para estimular a curiosidade de um pesquisador interessado em acompanhar o desenvolvimento modernista fora do eixo cultural consagrado. Quando muito uma leitura assim feita, despertaria a consideração de como o Norte brasileiro se achava desprovido de iniciativas literárias em plena ebulição da fase heroica do Modernismo.

Em face da obtusidade com se tratou o esforço modernista desenvolvido no Estado torna-se necessário comentar o livro *Introdução à Literatura no Pará* (1990), uma iniciativa da Academia Paraense de Letras. A concretização desse projeto coube aos acadêmicos Clóvis Meira, José Ildone e Acyr Castro. No que concerne ao início do século XX e aos desdobramentos do Modernismo paraense José Ildone articulou na segunda parte do livro o desenrolar histórico das iniciativas literárias aos seus órgãos divulgadores, que em geral eram periódicos (jornais e revistas). Mas a maior visibilidade dada pelo autor recai sobre as revistas que são elencadas devido ao seu poder de reunir escritores dos mais variados estilos e inclinações estéticas; e dentre o grande número de títulos, associados à outra infinidade de nomes de autores, sobressai o papel vanguardista de *Belém Nova* (1923 – 1929). Segundo José Ildone, a publicação dessa revista em 1923 se fez valiosa pela intenção que movia seus colaboradores como Bruno de Menezes, Abguar Bastos e Francisco Galvão; pois é por meio da iniciativa deles que seriam publicados os manifestos que viriam a determinar a tendência ideológica que moveria suas produções posteriores. Como forma de exemplificar o desempenho inovador da estética professada em *Belém Nova* são transcritos vários poemas que ilustram o vigor da poesia modernista paraense. Os resultados conseguidos por José Ildone se mostram claros pelo esforço comprobatório em recolher e possibilitar a leitura dos textos teóricos escritos por autores da região, como ainda os versos que concretizaram tais

ideais reformistas. A argumentação do acadêmico pautada em dados observáveis não deixa dúvida de que houve a circulação de princípios artísticos muito semelhantes àqueles que sabemos terem circulado nos capitais do Sul. Contudo, a pesquisa ficou um pouco dispersa ao final por não conseguir apontar as consequências desse momento modernista em décadas seguintes, limitando-se a discriminar uma longa lista de nomes de autores paraenses sem uma razão de ser.

A parte final dessa *Introdução à Literatura no Pará*, de autoria de Acyr Castro, não apresenta uma sistematização dos eventos que se deram após as décadas de 1920, 1930, 1940 e 1950. O autor da sessão *A literatura na segunda metade do século XX* tenta relacionar os autores paraenses às transformações formais catalisadas na poesia brasileira pelo movimento Concreto, porém o que conseguiu se resume a uma coleta de dados confusa que não chega a esclarecer o diálogo que existiu entre esses núcleos culturais. Em uma ou outra passagem temos informações conceituais que visam detalhar a produção literária deste ou daquele autor, são dadas ainda exemplos de experiências poéticas realizadas por determinados autores, mas sem o devido rigor sistêmico que um trabalho historiográfico requer. A argumentação que encerra essa corajosa iniciativa não deixa de ser interessante por demarcar o papel do Suplemento Literário do jornal *Folha do Norte* e das revistas *Norte* (1952) e *Amazônia* (1955); entretanto, a leitura na íntegra do livro em foco, e especialmente das partes finais, nos deixou a impressão de que o trabalho de pesquisa poderia ter se alongado um pouco mais para que pudéssemos tirar conclusões mais sólidas sobre os caminhos que o Modernismo percorreu no Estado.

Ao final da discussão dessas leituras sobre o Modernismo paraense percebemos como a falta de pesquisas sérias e aprofundadas competiu para o surgimento de uma diversidade de informações, muitas vezes desconstruídas, a respeito da Literatura Paraense. Além disso, os trabalhos acadêmicos ao centralizarem sua discussão nos nomes de maior evidência nacional tiraram todo o foco dos autores locais; ao que podemos somar o descuido com que se tratam os documentos literários no Estado, teremos vários responsáveis pela não transmissão de um legado bastante produtivo dos escritores modernistas paraenses às gerações seguintes. As décadas de 1920 e 1930 guardam em seus jornais, revistas e livros um conjunto considerável de material estético e crítico totalmente desconhecido pelos jovens que iriam se aglomerar em torno do *Suplemento Literário Arte-Literatura* (1946 – 1951), do *Jornal Folha do Norte*. Esses poetas, prosadores e críticos tiveram que redescobrir o que foi o Modernismo por uma via que nem de longe contemplou o movimento desenrolado no Pará.

### 1.3 Suplemento Arte-Literatura: um novo momento modernista

Os anos de 1940 marcam o surgimento de uma nova iniciativa de produção e crítica literária no Pará. Embora, a juventude que tenha construído esse momento de efusão artística em Belém desconhecesse as marcas e discussões que envolveram o Modernismo local em sua origem entre os anos de 1920 e 1930, sua atuação conseguiu estabelecer uma coesão de esforços não alcançada antes. A configuração de uma nova geração literária em Belém passou novamente pela fundação de um órgão difusor, responsável por congregar uma diversidade enorme de textos das mais variadas inclinações e abordagens estéticas. O Suplemento Literário Arte-Literatura<sup>20</sup> nasce como catalisador da cultura, incentivando a produção poética, admitindo o debate e promovendo a atualização.

A circulação do Suplemento Literário Arte-Literatura<sup>21</sup> (1946 – 1951) do Jornal *Folha do Norte* demarcou tanto o agrupamento da produção de jovens poetas, críticos e prosadores de Belém como também inseriu junto a essa intelectualidade os discursos que circulavam nos demais centros culturais do país sobre as polêmicas deflagradas pela Geração de 45. No estado do Pará há um momento de redescoberta do movimento modernista que coincide com uma etapa da produção poética brasileira em que se levantavam vozes críticas acerca da herança estética legada pelo Modernismo. As propostas temáticas e formais que impulsionaram a revolução poética nos anos de 1920 foram questionadas, instaurando-se um discurso sobre a “crise da poesia”. Para Álvaro Lins, no artigo *A crise da Poesia nas novas gerações* (1970/1947), a poesia brasileira estava “envelhecida” e “gasta”, passando por um período de automatismo cujas repetições dos modelos de composição, surgidos décadas antes, se esgotaram. Para ele os novos poetas chamavam “a atenção para as suas personalidades, mas não conseguiam realizar obras poéticas de grande valor como os seus companheiros da geração antecedente” (LINS, 1970, p. 23). Com palavras ainda mais enfáticas Álvaro Lins afirma.

Sente-se que os valores e padrões vigorantes há mais de vinte anos na poesia moderna já chegaram ao máximo das suas possibilidades, já foram suficientemente utilizados pelos poetas que têm hoje quarenta, cinquenta anos de idade. Estão assim envelhecidos, gastos, esgotados, sem que hajam sido substituídos por padrões e valores novos. Um estado de crise, por consequência. Os novos poetas brasileiros – e isto se verifica na leitura de quase todos os livros

<sup>20</sup> Segundo Melissa Alencar, “O *Suplemento Literário* da *Folha do Norte*, fundado por Haroldo Maranhão em 1946, surge como parte integrante do jornal *Folha do Norte*, que era propriedade do seu avô, o jornalista Paulo Maranhão. O tabloide dominical, que no início se chamava Arte-Literatura, depois, por volta de 27 de junho de 1948, passou a se chamar Literatura-Arte. Outras mudanças no nome se repetiram: em 20 de fevereiro de 1949, voltou a ser chamado Arte-Literatura, e por fim, em 3 de setembro de 1950, o Suplemento foi nomeado Arte-Letras” (2011, p.71).

<sup>21</sup> O primeiro número sai ao público em 5 de maio de 1946, o último número, num total de 165, sai em 14 de janeiro de 1951.

publicados ultimamente – acham-se situados literariamente entre um passado recente e um futuro incerto (LINS, 1970, p. 22 – 23).

A concepção que Álvaro Lins possui quanto à crise da poesia brasileira indiretamente ataca os poetas da Geração de 45. Se eles não conseguiam sobrepujar a geração anterior quanto à qualidade de criação, como entender obras menores que em tese repudiavam um passado sem propor nada novo? Respondendo a essa questão, Lins reconhece a década de 1940 como “um período incaracterístico, em que os autores se mecanizam na repetição ou se dissolvem na vacuidade” (LINS, 1970, p.24). A crise então se caracterizava pelo *status quo*. Havia a necessidade de uma renovação, mas nenhum poeta se apresentava apto para criar grandes obras, ou mesmo propor uma reformulação da expressão poética do momento coevo.

A leitura de Alceu Amoroso Lima (1959), sobre a atuação da Geração de 45 é bem menos dramática; para ele não havia crise, mas um processo de transformação literária natural, ou melhor, as mudanças e conquistas dos anos de maior intensidade das polêmicas entre a arte tradicional e a arte modernista, já haviam se incorporado a história da literatura brasileira. Por essa razão o autor propõe o conceito de *NeoModernismo* para definir o momento de produção poética encabeçado pelos poetas da Geração de 45. E em oposição às propostas do Modernismo, a atuação da estética neomodernista se caracterizaria por “uma transmissão voluntária de poderes, de uma geração a outra (LIMA, 1959, p. 104)”. É com grande simpatia que Alceu Amoroso Lima entende que

A partir de 1945, a coisa vem de mansinho, sem grandes chefes, sem manifestos, sem gritos de combate, sem o “sus” aos infiéis, sem o caráter de cruzada que, há trinta e cinco anos, ostentava a arrancada dos novos bárbaros de São Paulo e Rio, com revistas que invocavam a “antropofagia”, para assustar o povo pacato dos arraiais parnasianas e simbolistas. Hoje o que se nota, é uma indefinida transição de gostos, que procura chamar sobre si a atenção do grande público e, antes, se opera de novo, intramuros, sem que ele tome parte no debate (LIMA, 1959, p. 106).

Corroborando com a leitura de Alceu Amoroso Lima, o crítico e poeta Sérgio Milliet (1952), não enxerga crise na poesia brasileira, mas sim uma reconstrução que viera reparar os excessos de antes. Desse modo, a Geração de 45 se distinguia pela opção à disciplina no trabalho de composição poética, afirmando como seu traço específico o intelectualismo ante a emoção bruta e despeitada dos poetas dos anos 20; deixando-se enfim, o conceito de poesia como *arte experimental*, para reativar a poesia como a *arte do verso*.

A liquidação de 22 sucede um período construtivo. Ao jogo de palavras, ao malabarismo verbal e rítmico, de que usaram e abusaram os revolucionários, a

fim de destruir, de uma vez, a expressão incolor dos poetas pós-parnasianos, sucede a revalorização das palavras, a revisão dos ritmos, a criação de novas imagens e de novas soluções poéticas. A reconstrução apela para materiais novos, como ocorreu na indústria, ao passar-se do vidro e do metal à matéria plástica. Os jovens poetas exercitam-se na composição de uma poesia construtiva, severa mesmo, num movimento de reação que muito se assemelha, pelas intenções e até pelos resultados, ao movimento dos cubistas, de oposição, com sua geometria, à delinquência do desenho impressionista (MILLIET, 1952, p. 90).

Os poetas militantes do novo ideário<sup>22</sup> poético grosso modo são: Ledo Ivo, Bueno de Rivera, Domingos Carvalho da Silva, João Cabral de Melo Neto, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Alphonsus de Guimaraes Filho, entre outros de menor expressão. Ao interpretar o valor da iniciativa desses poetas, José Guilherme Merquior (1996), um dos mais inflamados críticos da Geração de 45, considera apenas João Cabral como um verdadeiro exemplo de grande poeta, o qual não merecia sequer ser considerado partidário dos “bons meninos” de 45. O poeta pernambucano superou o mero formalismo de seus confrades e (re)construiu uma poesia independente de um rótulo, sensata na integração da investigação linguística e formal com a liberdade psicológica de assuntos que vão do social ao filosófico. José Guilherme Merquior reconheceu João Cabral como o único autor dessa geração possuidor dos verdadeiros dotes de um legítimo poeta. A visão crítica de Merquior, fora certo exagero, observa de maneira muito enfática a construção da linguagem da maioria dos poetas inseridos na leva da Geração de 45. Vejamos um trecho do artigo de José Guilherme Merquior, *Falência da Poesia*, acerca dos sectários de 45:

Mas a linguagem de 45 é o avesso do poema-piada. Seu vocabulário parece nascido do dicionário de Cândido de Figueiredo. Suas imagens são “raras”, de rara anemia e abstração. Seus metros repelem a flexibilidade psicológica de 22. A poesia pôs gravata. Uma seriedade difusa se espalhou pelo verso. E uma “construção” de falso ar pensado; como se esses poetas, não tendo chegado a meditativos, ficassem apenas meditando [...] E o que foi pior, sem que fosse uma ordem de escola; foi antes um engano coletivo e irreparável (MERQUIOR, 1996, p. 51).

A Geração de 45 possuía o desejo de reencontrar a perdida dignidade da poesia, mas não possuía indivíduos capazes para tanto; o alcance da poesia de alguns ficou limitado ao período de ebulição de mais uma rixa literária. Uns bradavam pelo formalismo, outros pela liberdade, sendo

---

<sup>22</sup> A antologia *Panorama da nova poesia brasileira* (1952), organizada pelo poeta Fernando Ferreira de Loanda reuniu os seguintes poetas como partidários exemplares da Geração de 45: Mauro Mota, Dantas Mota, Manuel Cavalcanti, Bueno de Rivera, Domingos Carvalho da Silva, Manuel de Barros, José César Borba, Alphonsus de Guimaraens Filho, Paulo Armando, Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Cabral de Melo Neto, Paulo Mendes Campos, Marcos Konder Reis, Darcy Damasceno, José Paulo Moreira da Fonseca, Edson Regis, Hélio Pellegrino, Ledo Ivo, Geir Campos, Wilson de Figueiredo, Fernando Ferreira de Loanda, Afonso Félix de Sousa, José Paulo Paes e Fred Pinheiro.

que ao final de tudo sempre houve uma mescla de conceitos aparentemente opostos nos grandes poetas. As divergências entre os princípios de ambas as hostes acabou por se converter em mera polêmica sem um fundamento claro. Pois retomar valores da poesia tradicional não significava uma melhora na qualidade do que se produzia então no Brasil. Muito menos manter as rédeas soltas, quanto às normas da estrutura poética, não indicava amadurecimento em certos poetas. A discussão acabava por apontar que todos tinham razão na proporção em que ninguém sabia muito bem o que queria. Muito barulho se fez por um processo cíclico da literatura, natural e necessário; os avanços de todas as épocas têm raízes num passado ideológico que foi combatido, e no presente revisto e aceito pelos motivos que o fizeram ser rejeitado anteriormente. Tamanhas divergências são salutares, ainda mais quando a poesia conhece um grupo de poetas que rejuvenesce e requalifica a poesia, dando a ela uma nova forma capaz de manter a ponte com o já feito sem obstruir o caminho para novas descobertas. Alfredo Bosi, acerca do grupo de escritores que integraram a controvertida Geração de 45, afirma que

A atuação do grupo foi bivalente: negativa enquanto subestimava o que o Modernismo trouxera de libertação e de enriquecimento à cultura nacional; positiva, enquanto repropunha alguns problemas importantes de poesia que nos decênios seguintes iriam receber soluções díspares, mas, de qualquer modo, mais conscientes do que nos tempos agitados do irracionalismo de 22 (BOSI, 2004, p. 465).

Os jornais, largamente usados pelos primeiros modernistas como divulgadores de suas teorias, tiveram o mesmo papel decisivo no âmbito da nova polêmica literária instaurada na década de 1940. Embora o polo irradiador de novidades e a implementação de uma nova estética derivassem do eixo Rio – São Paulo – Minas, as províncias novamente comungaram do clima de tensão intelectual como agentes, afastando a imagem cristalizada de uma postura servil ante ao desenrolar das discussões poéticas. Em vários outros estados brasileiros houve a disseminação das correntes ideológicas do grupo de 45 por meio dos periódicos locais. A participação de intelectuais formados nos estados periféricos indicou amadurecimento, se entendermos que o pensamento crítico dos personagens envolvidos possibilitou uma discussão consciente antes da adesão ou do repúdio dos ideais poéticos em voga.

A relevância dos periódicos na década de 1940, como o *Suplemento da Folha do Norte*, se mostrou profícua aos velhos e jovens poetas, pois o fazer poético elevou-se a um estado de investigação e trabalho, fugindo da agudeza vocabular e do obscurantismo gratuito. Uma onda silenciosa, oriunda do Simbolismo, forneceu o entendimento de que a poesia deveria ser feita com os olhos na tradição, sem deixar o caminho da experimentação fechado, e o que admite esse

achado mais valioso se dá pelo descompromisso de partilhar de uma Escola Literária. *O Suplemento Arte-Literatura* do jornal *Folha do Norte* trouxe essa atmosfera combativa ao estado do Pará. Os autores responsáveis pela ebulição crítica e aqueles que atualizaram o cenário poético nacional colaboraram com o suplemento paraense. O intercâmbio entre autores do sudeste e os autores radicados em Belém rendeu, sob certo aspecto, um diálogo importante.

Alguns dos colaboradores locais desse suplemento, que se mostrava ideologicamente partidário dos poetas de 45, anos antes, haviam partilhado de ideias nada revolucionárias. Posteriormente, Haroldo Maranhão, idealizador e diretor do *Suplemento*; Benedito Nunes, Max Martins, Alonso Rocha, Cauby Cruz e Jurandyr Bezerra; formaram em 1945, a *Academia dos Novos*<sup>23</sup>. Essa Academia (de amadores ou amantes da poesia) promovia encontros em que o elogio aos autores consagrados era o mote, de tal forma que os poetas atuantes e responsáveis pela revolução modernista eram achincalhados como inaptos versejadores cuja inspiração provinha da anedota. Entre a atitude laudatória da tradição literária nacional, e a aversão da poesia de então, diga-se modernista ou inovadora; formava-se um ambiente intelectual sem o qual não se poderia entender a efusão de grandes autores da literatura local. Foi preciso, contudo, que uma centelha catalisadora forçasse o fim da Academia dos Novos, e conseqüentemente a postura tradicional de seus membros, abrindo a oportunidade de assimilação dos preceitos estéticos modernistas. Max Martins teve a ousadia de pôr fogo ao silogeu. Júlia Maués assim interpreta o gesto do futuro autor de *O Estranho*.

Uma das primeiras manifestações de rebeldia no grupo aconteceu por ocasião de uma reunião da Academia dos Novos, por volta de 1945, quando Max Martins, ocupante da cadeira de Machado de Assis, exclamou um *Morra a Academia!*, imitando o gesto de Graça Aranha depois da Semana de 22. Assim, interrompeu uma das sessões solenes, retirando-se da sala. [...] Max, então com 17 ou 18 anos, iniciou um processo de elogio ao Modernismo através de ensaios poéticos em versos livres, mesmo sem conhecer ainda a poesia dos demais participantes da Semana de Arte Moderna. Nesse sentido, a imitação do gesto de Graça Aranha, após uma acalorada discussão sobre a nova estética na Academia dos Novos, segundo a avaliação madura de Max, representou um ato de rebeldia romântica contra as formas poéticas que não mais o satisfaziam (MAUÉS, 1997, p. 12-13).

---

<sup>23</sup> Na dissertação de mestrado de Melissa da Costa Alencar – 1952: *A poesia de O Estranho de Max Martins* - temos um importante esclarecimento acerca da *Academia dos Novos*: “No início dos anos de 1940, conforme informou Benedito Nunes (1999), ele e Haroldo Maranhão, que se conheciam desde as atividades do Grêmio Cívico do Colégio Moderno, no então chamado curso ginasial, tinham fundado uma Academia dos Novos, com sede na casa de Benedito Nunes. Por sua vez, Alonso Rocha – cujo arquivo pessoal reúne, além da memória, passagens emotivas de uma geração -, juntamente com o primo Max Martins e o amigo Jurandyr Bezerra, encontravam dedicados a uma paixão comum, a procura do poético como força pulsante da vida, dessa forma ele formaram, também, uma Academia dos Novos [...]. As duas Academias se uniram. A sede da Academia era a casa de Benedito Nunes, “a casa das tias” (2011, p. 66).

Com o fim da *Academia dos Novos* e a posterior fundação do Suplemento Arte-Literatura passava-se de uma produção literária privada e amadora para outra de caráter pública que identificava os participantes como produtores de uma literatura atual, em especial caracterizada pela poesia, cujas propostas estéticas demarcavam um momento histórico diverso, abrindo portanto um novo *horizonte de expectativa* junto ao público e a crítica. Pela natureza imediatista do Suplemento, bem como, o ecletismo de textos, havia a possibilidade de compensar o silenciamento pela qual a literatura paraense passara; uma vez que os jovens da Academia, ou seja, que liam e repetiam o passado, se faziam agora autores modernos junto ao público leitor, produzindo e propondo novos problemas, dialogando com a produção contemporânea nacional. Afinal, o suporte jornalístico possuía o alcance mais abrangente, fornecendo em um único material impresso uma gama considerável de informações teóricas e literárias.

Marinilce Oliveira Coelho (2005), ao discutir o papel do Suplemento Arte-Literatura sintetiza sua importância em razão de seu caráter congregador, enfatizando não só os artigos críticos de autores de outros estados, mas estendendo tal relevância aos críticos autóctones.

Nesse tabloide dominical paraense publicaram-se temas ligados à literatura, ao surgimento de novos grupos literários no Brasil e ao pensamento filosófico do Pós-Guerra. O suplemento literário da *Folha do Norte* foi uma realidade influente com os intelectuais da região e deu vez ao melhor da poesia, da ficção e da crítica daqueles anos. A orientação e gosto de Haroldo Maranhão levaram a preferência à inovação moderna em termos de arte e literatura. Desse modo aproximou Marques Rebelo, Cecília Meireles, Mário Faustino, Sultana Levy Roseblatt, Benedito Nunes, Otto Maria Carpeaux, até formar, naquele, Pós-Guerra, um clima de vida literária em Belém que se fundiu na busca estética moderna e no interesse pela existência humana (COELHO, 2005, p. 145).

Assim, a poesia de Max Martins encontrava-se na confluência de dois círculos estéticos beligerantes: os “Modernistas Fundadores”, que com suas publicações exerceram uma espécie de magistério modelar, instituindo traços característicos e ditando a tendência quanto à forma ou o assunto; e os “Modernistas Reagentes”, os quais tendo surgido literariamente após a vitória do espírito reformista convencionado sob a égide da Semana de 22, pretenderam um retorno a uma poética de gosto oitocentista. Estes também classificados de maneira problemática pelo epíteto de Geração de 45. Correndo por fora surgiram os Concretistas em 1956 e todos os dissidentes dessa vertente que, não apoiando nenhum dos grupos citados, se punham como verdadeiros iconoclastas. Desse modo, Max Martins estreia, como poeta junto ao público, dentro de um contexto histórico marcado pela peleja literária, a troca de farpas, a publicação de antologias que se proclamavam detentoras do que de melhor se produzia, bem como o ressurgimento dos jornais como campo para que as batalhas ideológico-estéticas ganhassem visibilidade.

Max Martins participa do Suplemento Literário pela primeira vez em 23 de fevereiro de 1947, publicando o poema “Nesta noite eu sou Deus”. Com esse texto Max inscreve-se num círculo de debate e produção literária atual, se afastando definitivamente da sombra da *Academia dos Novos*. Seguiu-se, nesse mesmo ano, uma considerável participação no Suplemento. Em 30 de março temos o poema “Segunda Elegia para Sônia Maria”; em 13 de abril, mais um poema: “Poema (Não. Inúteis serão todas as palavras)”; em 22 de junho publica-se: “Dois poemas (I, II)”; em 19 de outubro dois poemas aparecem intitulados por “Duas Elegias para Sônia Maria”, dentre esses o primeiro já fora publicado no mês de março; fechando o ano de 1947, em 7 de dezembro, publica-se uma entrevista de Max Martins, dirigida por Peri Augusto, sobre os rumos da literatura paraense. Sobre esse assunto o poeta declara:

No Pará, entretanto, ainda se nota que nos moços falta um pouco de entusiasmo por suas reivindicações. Temos nossos princípios a impor e isso não conseguiremos de braços cruzados. Os caducos (*os poetas acadêmicos*), os “pulgas”, ainda se julgam nas letras regionais, assim como “donos” e não perdoam de maneira nenhuma os nossos “cacarejos”. Para eles poesia moderna é “Nordestino”, “Soldado da borracha” (Destino fatal dos arigós: Miséria, Maleita e ainda mais toda aquela versalhada) (MARTINS, 1947, p. 4).

As palavras de Max Martins refletem um pouco da tensão que se mantinha acesa entre os escritores “velhos” e os “novos”, transparecendo o tom inflamado com que os poetas modernos paraenses da década de 1940 defendiam seus princípios rejeitando qualquer dívida estética em relação às gerações anteriores, mesmo que esse afastamento do passado significasse o não reconhecimento da atividade modernista desenvolvida no Pará a partir da revista *Belém Nova* (1923 – 1929). Ao final de sua entrevista Max Martins “decreta” o “desligamento absoluto” entre os poetas “novos” daqueles que produziram em décadas precedentes.

No ano de 1948, a participação de Max será em menor intensidade. Em 28 de março tivemos o poema “Narciso”, em 8 de agosto será “Poema para Maria Lais”, e como último poema nesse ano publicado no suplemento tivemos, em 14 de novembro, “Elegia dos que ficaram”, dedicado a Eurico, pai do poeta. Porém, no mesmo ano de 1948, no único número da revista *Encontro* (1948), dirigida por Benedito Nunes, Mário Faustino e Haroldo Maranhão, publica-se o poema “Auto-retrato” de Max Martins. No ano de 1949 não se encontrou qualquer registro de poemas de Max publicados no Suplemento.

Já em 1950 o Suplemento Arte-Literatura traz, no dia 29 de janeiro, os poemas “Esperança” e “Porto”; em 3 de setembro do mesmo ano saía o poema “Poema (Ocorre-me o

poema)”; em 19 de novembro saem “Epigrama do ano santo” e “Soneto”; e no dia 24 de dezembro o *Suplemento* traz uma seção especial intitulada *Dez poetas paraenses*, cuja seleção e apresentação dos poetas da nova geração literária paraense foi feita pelo poeta Ruy Barata; Max Martins é apresentado em pequena biografia e tem os seguintes poemas publicados: “Por quê?”, “A varanda”, “Poema (Neste momento...)”, “O filho” e “Poema sem norte”. Em 31 de dezembro outros poemas de Max são publicados no *Suplemento*: “Poema (De súbito escrevo teu nome)”, “Pedreira”, “Muaná da beira do rio” e “Elegia dos que ficaram”; curiosamente nesse mesmo número um artigo de autoria de um leitor, de nome João Afonso (pseudônimo usado por Benedito Nunes), tece críticas sobre aqueles *Dez poetas* da edição anterior, essa será a primeira crítica que a poesia de Max Martins receberá.

Em 1951, no último número do *Suplemento Arte-Literatura*, em 14 de janeiro, saem quatro poemas de Max, todos sem título, mas por uma questão prática tomaremos o primeiro verso de cada: “Não entenderás meu dialeto”, esse será o poema de abertura do primeiro livro de Max, *O Estranho* (1952), nesse volume receberá o título de “Estranho”; os outros três poemas também estarão em *O Estranho*, sendo eles: “Ó amadas de todas as noites”; “Ocorre-me o poema”<sup>24</sup> e “Só”.

No ano de 1952, na primeira edição da revista *Norte* (1952), cujos editores eram Benedito Nunes, o próprio Max e Orlando Costa, temos o anúncio do primeiro livro de Max Martins: *O Extranho*, grafado “estranhamente” com *x* no lugar do *s*. A notícia ainda trazia o nome do dono da editora, *Hermógenes Barra*, como responsável pela publicação. Nessa mesma edição da revista *Norte*, datada do mês de fevereiro, temos três poemas de Max: “No túmulo de Carmencita”, “Elegia” e “Poema (Ocorre-me o poema)”; além de um texto crítico, *Em torno de uma estreia* (1952), sobre o romance *Uma grande marcha de sol*, recém-lançado de Sultana Levy. No segundo número de *Norte* (março-abril), Max publica o poema “O Espelho”, e no terceiro (julho-agosto) e último número dessa revista teremos “Poema alheio”.

A participação no *Suplemento Arte-Literatura* e nas revistas citadas marcou a obra pré-editorial de Max Martins. Essa fase chega ao fim quando em 31 de julho de 1952, no *Jornal Folha do Norte*, sai a notícia sobre a publicação de *O Estranho*, obra supostamente impressa pela gráfica da *Revista de Veterinária*. Max Martins se tornava autor de livro, passível, como foi, de pareceres críticos e de integrar um seleto grupo de poetas que conseguiram publicar uma obra no Pará. E a partir de *O Estranho* iniciaremos a discussão sobre o processo de recepção da poesia de Max

---

<sup>24</sup> Em *O Estranho* esse texto receberá o título de *Poema*.

Martins, primeiramente tomando os paratextos que circundam seus livros, para em seguida analisarmos os textos críticos que ao longo do tempo determinaram seu lugar na poesia brasileira.

## Capítulo 2 – Os desafios da publicação no Pará

À recepção de qualquer obra literária contribui não só o próprio texto, pois “para garantir sua presença [do livro enquanto objeto artístico] no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” se articula um discurso concomitante criado pelo *paratexto*, por intermédio do qual “um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 09). Sob essa perspectiva, a recepção da obra poética de Max Martins deve passar não somente pela crítica jornalística ou pelos trabalhos acadêmicos. Tomaremos as edições originais de seus livros<sup>25</sup> com um duplo objetivo: primeiramente, inserir os *paratextos* na dinâmica de leitura e de reflexão da poética de Max Martins; uma vez que muitos deles foram elididos em edições compilatórias posteriores. Em seguida, ponderar como os *paratextos*, ou seja, o material extraliterário que envolve seus poemas publicados em livros, pode ter influenciado na recepção de sua obra, sendo que alguns desses paratextos já representam um processo recepcional.

Como já foi apresentada a instância pré-editorial da poesia de Max Martins, que consiste em sua colaboração em periódicos, sua inserção em contexto literário específico e a identificação pública de seu trabalho estético, ou seja, a ocupação de um papel social como poeta; resta-nos entender o momento em que o *poeta* se torna *autor* de um livro, fato que requer a compreensão de que o texto literário necessita de um conjunto de elementos capazes de torná-lo em *obra literária* para um *público*, na acepção sociológica; ou para os *leitores*, na acepção recepcional. Deparamo-nos então, com duas modalidades textuais reunidas pelo trabalho editorial para criar o livro que será identificado como *obra de arte*, nos referimos, portanto, ao texto *pragmático* e ao texto *ficcional*.

Segundo a teorização de Karlheinz Stierle (2002), o texto pragmático se articula entre o produtor e o leitor pela existência de um plano de *ação verbal*, que após a identificação do *estado de fato* que o texto apresenta, torna-se necessário uma tomada de posição, ou ainda, a efetivação do caráter centrífugo do mesmo. Em outras palavras, o texto pragmático projeta-se

---

<sup>25</sup> Ao utilizarmos os substantivos “livro” e “obra”, para nos referirmos às publicações de Max Martins, tentaremos fazer a distinção conceitual coerente com o significado que desejamos transmitir. Ou seja, o vocábulo “livro” se refere ao objeto projetado e executado por um trabalho gráfico que se destina a leitura por um público, possuindo um preço ao mercado consumidor e uma relação com o processo de demanda e procura. Quando utilizarmos o vocábulo “obra” nos referiremos ao trabalho poético ou literário que foi produzido por um autor, sendo dotado de características específicas de linguagem e recursos estéticos perceptíveis por parte do(s) leitor(es). Em resumo, o “livro” se referirá ao objeto editado e entendido pela indústria editorial como bem de consumo, e doutro modo a palavra “obra” deverá ser entendida como “obra literária”, produto oriundo do exercício criativo do autor sobre o verbo. É claro que em determinados contexto para que não incorrêssemos em prolixidade essas palavras poderão figurar como sinônimas.

para fora de si mesmo, necessitando de uma *perspectivização* em um *horizonte externo*, logo, prático e identificável perante o mundo.

O texto recebe sua orientação pragmática por meio de sua correlação com um esquema de ação verbal. Mas só ganha dimensão pragmática própria ao passar da inserção no esquema para uma situação concreta. À medida que a ação verbal é atribuída a um falante e a seu papel em um contexto situacional dado, a própria ação verbal adquire sua determinação concreta. Só assim se estabelece a distância pragmática do leitor quanto ao texto. À medida que a ação verbal é atribuída a um falante e ancorada em uma situação, o leitor pode assumir um papel que a pragmática do texto lhe destina e tomar posição diante deste papel: seja atualizando-o, seja recusando-o, seja ainda constatando que a alternativa não lhe concerne (STIERLE, 2002, p. 128).

Ao analisarmos os livros de Max Martins, identificamos que seus paratextos, enquanto textos pragmáticos requerem uma atitude do leitor, pois propõem uma orientação quanto à maneira que o livro será encarado e lido. Ao que parece, o texto que se apresenta como literário, passa por um processo de legitimação, se estabelecendo a partir da formatação com que é disponibilizado ao leitor, recebendo enfim o “selo de literatura”, segundo Jonathan Culler. Materialmente a obra literária se propõe “embalada” por um conjunto de textos que atestam sua literariedade, sua ficcionalidade e seu gênero. Para que o livro, enquanto artefato artístico, se presentifique aos leitores, a sua condição literária é forjada por um discurso não literário. Em outras palavras, os paratextos determinam o status de texto ficcional aos poemas de Max Martins. Ainda segundo Stierle,

A marca básica do texto ficcional é, não obstante todas as referências à realidade, o seu caráter de colocação (*Setzung*). Sob este pressuposto, a relação do texto com a realidade não é uma simples função de uma realidade a ser retratada, mas sim de uma poética da ficção, que pode ser ora mais, ora menos relacionada com a realidade e com a experiência coletiva da realidade (STIERLE, 2002, p. 131 – 132).

A questão até aqui discutida se concentra sobre a composição e a recepção do livro enquanto texto literário; porém, o mesmo se vê envolvido por um conjunto de textos extraliterários cujo princípio básico é apresenta-lo ao leitor. Esses textos que circundam o discurso literário, exercendo a função de índice de qualidade ou influenciando na leitura, são definidos por Gérard Genette (2009), como *paratextos editoriais*.

Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que

oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder (GENETTE, 2009, p. 09 – 10).

Um paratexto, portanto, assume um caráter muito específico ao concretizar a existência do texto literário, indo muito além de sua função de “antessala” e fronteira entre dois discursos distintos, mas dialógicos. O paratexto reflete que o livro passou por um processo de composição que envolveu decisões e escolhas em razão de um provável *leitor*. Seja como bem de consumo, ou objeto estético; o livro ganha esta ou aquela formatação, se apresentando deste ou daquele jeito, a fim de atrair a atenção dos leitores em geral, ou de leitores específicos. O paratexto pode refletir não só uma estratégia para o consumo do livro, mas pressupõe, em certos casos, uma escolha ou afirmação estética.

Contudo, além dessa definição mais genérica sobre o paratexto editorial, é preciso que tomemos os desdobramentos desse termo teórico em favor de sua aplicabilidade analítica. Para tanto, o paratexto é formado por dois conceitos complementares: o peritexto e o epitexto. O primeiro corresponde ao material verbal que está “em torno do texto (literário), no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas” (GENETTE, 2009, p. 12). Desse modo, os *peritextos* que trataremos nos livros de Max Martins são os seguintes: *o nome do autor, o título, o release*<sup>26</sup>, *as dedicatórias, as epígrafes, o prefácio e o posfácio*. Portanto, analisaremos a funcionalidade de tais peritextos no processo de significação e recepção da obra poética em destaque. O segundo conceito a ser discutido, ou seja, o epitexto, se caracteriza por estar situado fora dos limites da edição, contudo

[...] ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros) [...] (GENETTE, 2009, p. 12).

O *epitexto* se configura, enfim, como um instrumento muito mais propagandístico em favor do livro, se dirigindo a indivíduos que em tese não procuravam o contato com um texto que anuncia uma publicação literária. Essa natureza errática mantida pela mídia impressa ou

---

<sup>26</sup> O termo em questão é uma forma subtraída de *press-release*, que na tradução do francês para o português substitui a expressão *le prière d'insérer*. (GENETTE, 2009, p. 97). Torna-se oportuno antecipar que Genette compreende o termo *release* não somente como o texto publicado nos jornais, ou em outros meios, acerca de um livro recém-lançado, mas também compreende os textos impressos nos exemplares de um livro, chamando esse texto de anúncio como *release* de capa. Genette chega a citar exemplos de “livros em que o *release* encartado repete o da capa, e até livros com dois *releases* diferentes, um encartado e outro impresso na capa”. Finalmente, o autor fala do *release* moderno situado “mais perto do texto, na capa ou na orelha do livro” (GENETTE, 2009, p. 102).

virtual, também favorece na divulgação do livro, levando o nome do autor e o nome da obra a ocupar espaços não previstos. O epitexto age como um batedor, indo à frente do texto literário, levantando expectativa ou provocando a curiosidade. Convém, deste modo, acompanhar a definição abaixo.

É epitexto todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado. O lugar do epitexto é, pois, *anywhere out of the book*, em qualquer lugar fora do livro – sem prejuízo, é claro, de uma inscrição posterior no peritexto, sempre possível e da qual encontraremos diversos exemplos: ver as entrevistas originais anexadas a edições eruditas póstumas ou os inumeráveis fragmentos de correspondências ou de diários íntimos citados nas notas críticas (GENETTE, 2009, p. 303).

Genette distingue ainda duas modalidades de epitexto: o público e o privado. Esse primeiro se presta a uma divulgação midiática de fácil identificação, proliferando em diversos meios e noticiando sobre determinado livro, às vezes, à revelia de autor e editor. Já o segundo, por sua destinação específica a amigos, parentes e editores; torna-se mais complexa sua averiguação, como no caso do espólio de Max Martins que se encontra sob a responsabilidade do Museu da UFPA, ainda inacessível ao público e aos pesquisadores. Por essa razão nos deteremos, neste trabalho, ao epitexto público. Enfim, o peritexto e o epitexto (entendidos por nós, desde já, como textos pragmáticos) convergem para um processo de recepção repleto de nuances, em que se observam diversos indicadores de leitura, muitos deles, a serviço de uma afirmação estética junto aos leitores e a crítica. A função de tais recursos editoriais transcende a mera apresentação, cabendo a eles a inequívoca pretensão de seduzir, para que nesse momento de “conquista” do leitor, atenda a gostos preestabelecidos ou imponha-se como novidade.

Destarte, como já definimos nosso procedimento de análise, bem como, qual a perspectiva teórica a ser usada, resta-nos elencar os volumes das obras de Max Martins que baseiam o prosseguimento da investigação em curso. Eles são os seguintes: *O Estranho* (1952), *Anti-retrato* (1960), *H’era* (1971), *O Risco subscrito* (1980), *A fala entre parêntesis* (1982), *Caminho de Marahu* (1983), *60/35* (1986), *Para ter onde ir* (1992), *Não para consolar* (1992), *Poemas reunidos* (2001), *O Cadafalso* (2002) e *Anti-retrato & H’era* (2012). É evidente que estas edições não apresentarão uniformidade quanto à disposição e existência dos paratextos, ficando a cargo da conveniência descritiva reconhecer as

manifestações paratextuais específicas em cada publicação. Mesmo porque, cada obra de Max conheceu uma editora diferente. Difícil então precisar o lugar dos peritextos das edições de Max Martins, pois cada obra conhece um design diferente, um formato único e uma composição particular. Afinal, o paratexto editorial não se limita ao texto impresso, pois essa definição também abrange o lugar de impressão.

Feitas essas definições, torna-se necessário, antes de passarmos à discussão dos paratextos editoriais, ressaltar algumas curiosidades que envolveram as publicações dos primeiros livros de Max Martins, isso faremos para termos algumas orientações preliminares, além de ressaltarmos os *desafios da publicação* de um livro no Pará.

Max parece nunca ter se preocupado com seu “papel social” de poeta, ainda mais nos anos de sua juventude. O intervalo de tempo entre seus três primeiros livros: *O Estranho* (1952), *Anti-retrato* (1960) e *H’era* (1971), denunciam seu descompromisso com um virtual público leitor, ou mesmo, a pretensão de fama. Essa distância, às vezes de quase uma década entre uma obra e outra, revelam bem mais que o desinteresse com a edição de sua poesia, não significando, porém, a desistência do trabalho poético. Publicar livros não era a questão essencial. Criar poesia sempre foi para ele o mais importante.

A fuga da publicidade, as edições de baixa tiragem e as publicações “acidentais” reafirmam uma personalidade desprovida de pretensões e veleidades. É o próprio Max que relata em entrevista concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto, no ano de 1990<sup>27</sup>, como alguns de seus livros foram publicados. Quanto ao primeiro, *O Estranho*, a ideia partiu de um amigo entusiasmado com os versos de Max então publicados no *Suplemento da Folha do Norte*. O poeta comenta:

Eu confesso que não trabalho para publicar meus livros, me dá preguiça; a publicação sempre tem o dedo, a mão e o coração de meus amigos. “O Estranho”, por exemplo: eu tinha a seleção de poemas, isso em 1951, quando um amigo me procurou e disse que ia publicar um livro através de uma cooperativa, uma ação entre amigos. Então esse amigo, que não era outro senão o Oliveira Bastos, levou os originais e os entregou na Revista do Veterinária, do Hermógenes Barra (MARTINS, 1990, p. 8).

Porém, o amigo de Max, Oliveira Bastos, não teve tempo para continuar a empreitada, e o próprio poeta não tinha “nenhuma disposição para levar a iniciativa adiante”. Max ao

---

<sup>27</sup> O jornalista Elias Ribeiro Pinto, como homenagem ao poeta, falecido em 2009, republica a entrevista parcialmente no jornal *Diário do Pará*, em 15 fev. 2009.

receber a ligação de Hermógenes Barra<sup>28</sup>, informando “que o livro estava composto”, responde um tanto contrariado: “Paciência. Meramente por acaso eu sou o autor dos poemas”. E o livro não planejado se tornou realidade com uma tiragem de 500 exemplares. O modesto volume de versos, contanto com 23 poemas, recebeu o prêmio *Vespasiano Ramos*<sup>29</sup> concedido pela Academia Paraense de Letras (APL). O dinheiro que recebeu<sup>30</sup> juntamente com a comenda foi usado para pagar a edição. Esse livro, publicado meio ao acaso, não representou um sucesso de vendas, ficando restrito a posse de amigos, sem conhecer nenhuma reedição até o ano de 1992.

Com o segundo livro, *Anti-retrato*, novo percurso imprevisto. Max Martins, mais uma vez, se deu ao trabalho de somente compilar os poemas que compuseram esse livro. Apresentou essa seleção ao concurso de poesia da APL, em 1958, e recebeu novamente o prêmio *Vespasiano Ramos*, sendo a obra publicada dois anos depois. Na mesma entrevista o poeta esclarece:

Veio o “Anti-retrato”, de 1960, e que também não foi publicado por iniciativa minha. Eu havia apresentado os originais desse livro a um concurso da Academia Paraense de Letras, e ele foi premiado. Como havia um convênio com a editora Falângola para publicação de livros premiados pela APL, o “Anti-retrato” ganhou uma edição de mil exemplares (MARTINS, 1990, p. 8).

Contudo, mais curioso foi o destino que o livro teve ao ser finalmente publicado. A obra “chegou apenas à livraria Dom Quixote, do Haroldo Maranhão”. E Max ficou com o *Anti-retrato* espalhado pela casa, e num gesto de total desprendimento resolveu

[...] mandar um menino jogar fora os livros nos covões de São Brás, onde hoje é o Terminal Rodoviário. Anos depois, amigos me comunicaram que possuíam o “Anti-retrato”. “Mas eu não dei o livro”, retrucava. “Jogaram pela minha janela”, respondiam. Pois bem, esse menino, em vez de jogar os livros nos covões, passou a distribuí-los pelas casas, jogando-os pelas janelas, como se fazia antigamente com os almanaques (MARTINS, 1990, p. 08).

O livro que fora agraciado com um prêmio, ganhando uma edição bem acabada, com interessante capa produzida por Jomendes e noite de autógrafos na livraria Dom Quixote<sup>31</sup>, acabou sendo disperso a mando do autor, um tanto abusado com o objeto em que sua poesia

<sup>28</sup> Hermógenes Barra foi dono da revista *Amazônia* que circulou da década de 1950 no Pará.

<sup>29</sup> O prêmio *Santa Helena Magno*, concedido pela Secretaria de Educação do Pará, foi criado pela Lei n.º 501/1952. Vários são os textos que atestam Max Martins ter recebido essa premiação, porém não conseguimos encontrar nenhum documento que comprove essa informação.

<sup>30</sup> O valor pago foi de 4 mil cruzeiros.

<sup>31</sup> Essa livraria era de propriedade de Haroldo Maranhão.

houvera se transformado. Outro livro clandestino, que poucos conheceram, desprezado com uma indiferença budista.

Já o terceiro livro, *H'era*, sequer Max sabia que seria editado. Foi um presente de Benedito Nunes e outros amigos. Os quais possuíam vários poemas do autor, que parecendo um semeador descuidado, xerocava seus versos para espalhar aos quatro ventos sementes de poesia. O poeta em artigo que escreveu para o jornal *Diário do Pará*, em 1980, aconselha aos poetas jovens fazer como ele, xerocar seus poemas e distribuir aos amigos. Nas palavras a abaixo Max explica a gênese de *H'era*.

O “H'era” quem organizou foi o Benedito Nunes. Eu escrevia os poemas e dava-os para os amigos. O Bené resolveu juntar esses poemas, para isso convocando amigos comuns, e publicou o “H'era” pela editora Saga, do Rio de Janeiro, que faliu depois. O “H'era” foi publicado em 71. Eu não sabia dos arranjos que o Benedito Nunes e esses amigos estavam fazendo, pois o trato era fazer uma surpresa para mim. O Bené deu o título ao livro de um poema meu e me deram o livro de presente de Natal (MARTINS, 1990, p. 08).

É com este livro que Max assumiu, pela cobrança dos amigos, a responsabilidade de divulgar sua poesia, assumindo de uma vez por todas seu papel de poeta junto à sociedade. E ainda pela influência alheia se “tornou conhecido no meio poético de Minas, Rio, São Paulo, e nasceu daí uma grande correspondência”. Vemos que a distância entre o ato criador e os desdobramentos advindos da publicação de um livro, objeto artístico-mercadológico (?), é enorme no caso de Max Martins. Sua poesia parece se realizar somente quando fracassa enquanto bem de consumo, ganhando significado nas edições “magras”, de apenas uma tiragem, sem grande apelo comercial e anseio de agradar ao grande público. Contra esse modo indiferente do poeta, Antonio Candido (2006, p. 85) diria que ele “está, na verdade, rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se para o leitor ideal em que a obra encontrará verdadeira ressonância”.

Todavia, essa atitude de renúncia significa uma escolha cujo alcance ultrapassa a mera vaidade de escrever para um grupo de iniciados. Em entrevista<sup>32</sup> ao professor Oswaldo Coimbra, Max afirmou: “Escrevo para o meu bem, como se fosse para mim. Mas escrevendo para mim, procuro seduzir o outro. Procuro dotar minhas palavras de altas voltagens”. Escrever para si é buscar a auto-compreensão, é necessitar de meios de se expressar contra a loucura que o silêncio traz. Escrever para si é ainda conviver com a solidão do ato poético que

---

<sup>32</sup> Esse depoimento de Max Martins foi gravado pelo jornalista e professor Oswaldo Coimbra num seminário que reuniu alguns dos mais brilhantes produtores de texto do Pará, no Núcleo de Artes da UFPA.

renuncia a tudo, para só assim atingir o outro. Somente quando decaído e isolado é que o poeta consegue seduzir o “outro”, e não querendo ir ao leitor se chega a ele. Max Martins “quis ser poeta”, conhecendo ou pressentindo as renúncias que teria de fazer para tanto. Benilton Cruz ao discutir no posfácio da edição antológica, *O Cadafalso* (2002), o lugar da poesia de Max, observa a postura marginal dessa obra, ou ainda, o seu deslocamento do sistema literário oficial, se distinguindo pela pesquisa estética e linguística, sem almejar a publicidade que envaideceu a tantos artistas.

[...] o seu estar à contramão dos meios de massa, do tipo à margem da sociedade, a rejeição total da poesia acadêmica e formalizada, o seu modesto sossego quase no anonimato, a sua “carona” na poesia zen dos beatniks, como também eram chamados alguns poetas dessa época (CRUZ, 2001, p. 178).

Max Martins fez uma poesia que fugiu ao encarceramento das tendências e das escolas, criando-se entre os poetas que a viam a poesia como uma espécie de missão, uma alternativa de vida, e por que não, um enfrentamento ao utilitarismo da sociedade. O fato de Max ter publicado pouco o põe a serviço da arte, mas escapando a mercadologia dos bens de consumo. Os livros que vieram após *H’era*, ainda se mantiveram como “objetos” estranhos, limitados e raros; restritos aos bibliófilos, estudiosos e raros leitores de poesia. Não fosse grande parte de sua obra ter sido reunida em 2001, na edição do livro *Poemas Reunidos*, mais clandestina teria se tornado sua produção, escondida e valiosa *como o ouro que entre os cascalhos vela*<sup>33</sup>.

Após essa breve apresentação poderemos nos orientar para, a partir de agora, passarmos à análise dos paratextos editoriais concernentes às publicações dos livros de Max Martins.

---

<sup>33</sup> Os versos são de Olavo Bilac, do soneto “Língua Portuguesa”, pertencente ao livro *Tarde* (1919).

## 2.1 Análise dos elementos paratextuais dos livros de Max Martins: 1952 – 2012.

### *O Estranho* (1952)

A primeira notícia do livro de estreia de Max Martins aparece, em 24 de dezembro de 1950, na edição especial do *Suplemento* literário do jornal *Folha do Norte*. Nessa edição, organizada por Ruy Guilherme Barata, há uma antologia com notas biográficas e alguns poemas dos *Dez poetas paraenses*<sup>34</sup> selecionados a fim de representar a nova geração literária que florescia em Belém. O texto que apresentava Max Martins como poeta vem ombreado por uma fotografia díspar, se compararmos com aquelas que identificam os outros poetas. A imagem mostra Max pronto para acender um cigarro, gravata em desalinho e certa pose de indiferença, contrastando fortemente com a postura séria de seus parceiros de verso nas demais fotografias. A nota preparada por Ruy Barata não desmente o caráter extravagante da foto de Max Martins. Vejamo-la.

Max da Rocha Martins, 24 anos. Nasceu em Belém. Casado, tem uma filha, Maria da Graça. Católico apostólico romano, Marques Rebelo, Graciliano Ramos e Ciro dos Anjos são, entre nós, os romancistas preferidos. Entre estrangeiros gosta de Proust e Gide. Bach, Mozart e Chopin são os seus compositores. Comerciarário. Carlos Drummond de Andrade, o absoluto entre os mais velhos. Ruy Guilherme Barata, Paulo Plínio Abreu e Ledo Ivo entre os mais novos. Gosta muito de Rilke e Fernando Pessoa. Politicamente é socialista. Acredita na paz e acha um crime a bomba atômica. Seu primeiro ato poético foi ter sido preso aos 12 anos, como apedrejador de mangueiras. Trocou certa vez, em Abaetetuba, o livro do “imortal” Corrêa Pinto, por uma calça tropical. Tem um livro a publicar: “O Estranho” (BARATA, 1950, p. 4).

O título do livro anunciado, *O Estranho*, parece reforçar o caráter ímpar do poeta. Além de ser essa a primeira nota publicitária que seu livro recebeu, o qual só sairia dois anos depois. Tínhamos não mais um poeta ocasional, mas um autor em potencial. Em fevereiro de 1952, a revista *Norte*, em seu primeiro número, traz um breve e enigmático anúncio. No final da página 81, um pequeno retângulo estampa o nome de Max Martins, logo abaixo há a expressão *O Extranho*, seguida pelo substantivo *poemas*, esse anúncio finaliza com a indicação da editora: *H. Barra*. Teríamos, portanto, a segunda informação publicitária sobre o primeiro livro de Max Martins. Alguns meses depois, em 31 de julho de 1952, no jornal *Folha do Norte*, uma nota de considerável tamanho, anuncia a publicação do “livro de poemas

<sup>34</sup> Os poetas selecionados por Ruy Barata foram: Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Floriano Jaime, Haroldo Maranhão, Mário Faustino, Maurício Rodrigues, Max Martins, Paulo Plínio Abreu, e o próprio Ruy (Guilherme) Barata.

*O Estranho*, de Max Martins” (*FOLHA DO NORTE*, 1952, p.3). Vejamos um fragmento desse epitexto.

Acaba de sair, em edição do autor, impressa nas oficinas gráficas da “Revista de Veterinária”, o livro e poemas “O estranho”, de Max Martins, jovem poeta paraense de há muito conhecido e louvado em nossos meios intelectuais. Está em nossas mãos um número de “O estranho”, exemplar de feição modesta mas de bom gosto, entre cujas páginas encontramos poemas como este, que refletem o que há de novo, e de pessoal na poesia de Max:

“Não entenderás o meu dialeto  
Nem compreenderás os meus costumes.  
Mas eu ouvirei sempre as tuas canções  
E todas as noites procurarás o meu corpo.  
Terei as carícias dos teus seios brancos.  
Iremos amiúde ver o mar  
Muito te beijarei  
e não me amarás como estrangeiro”.

O crítico Benedito Nunes (“B. N.”) apreciando o novo livro na orelha da edição, é quem melhor poderá informar os nossos leitores do que significa “O estranho” para o momento intelectual paraense. [...] (*FOLHA DO NORTE*, 1952, p. 03).

Nesse texto publicitário temos a reprodução integral de uma “apreciação crítica” de autoria de Benedito Nunes (trataremos dela adiante), a qual está presente na orelha esquerda do livro em questão servindo-lhe de *release*. No dia 12 de setembro de 1952, Benedito Nunes se pronunciaria em artigo, *A estreia de um poeta*, também publicado na *Folha do Norte*, sobre as virtudes e deficiências da obra do poeta estreante. Iniciava-se, nesse contexto, o processo de recepção da poesia de Max Martins.



**Figura 1:** Anúncio da publicação do livro *O Estranho* presente na revista *Norte* (1952).  
**Fonte:** Biblioteca Arthur Viana.

Os epitextos que noticiaram a publicação d’*O Estranho* exerceram uma função preparatória, orientadora e informativa, apontaram para o texto literário e poderiam ter

influenciado em sua percepção imediata. Aos leitores do jornal *Folha do Norte*, já familiarizados com os versos de Max Martins que periodicamente eram publicados no extinto *Suplemento Arte-Literatura*, fica a informação a fim de gerar certa expectativa, atiçando a curiosidade de um público que acompanhava o desenvolvimento da produção literária paraense. Feitas essas considerações podemos deixar os epitextos e nos concentrarmos nos elementos peritextuais que compõem a edição d’*O Estranho*.

A capa desse livro, sem adornos ou recursos pictóricos chamativos, nos apresenta o nome do autor, *Max Martins*, na parte superior, seguido do título, *O Estranho*, escrito todo com letras maiúsculas e ortograficamente correto, tendo a indicação genérica *poemas* logo abaixo. Na parte inferior da capa há a data de publicação escrita em algarismo romano, MCMLII, mas em nenhuma parte da capa ou em qualquer outra parte do livro temos a indicação quanto à editora. Essa informação se propagou (e foi aceita) por meio de epitextos, primeiramente a revista *Norte* se encarregou de indicar que a publicação d’*O Estranho* estava sob a responsabilidade de “H. Barra”; em seguida, o jornal *Folha do Norte*, por meio da nota publicitária referida a pouco, informa que o livro foi impresso “nas oficinas gráficas da ‘Revista de Veterinária’”; e a partir da entrevista que Max Martins concedeu ao jornalista Elias Ribeiro Pinto, em 1990, na qual o poeta confirma que seu primeiro livro foi produzido por Hermógenes Barra, responsável pela “Revista de Veterinária”, se formalizou a origem editorial d’*O Estranho*.

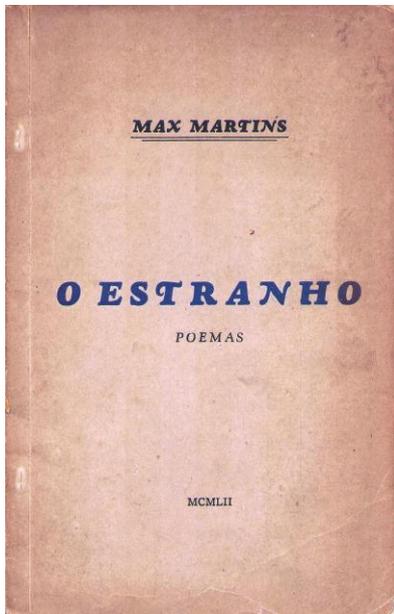
A folha de rosto traz novamente o nome do autor, Max Martins; o título da obra, *O Estranho*; a indicação genérica, *poemas*; e o ano da publicação, dessa vez em algarismo arábico, 1952. Na folha de rosto não há nenhuma referência quanto à premiação concedida ao livro pela Academia Paraense de Letras (o prêmio “Vespasiano Ramos<sup>35</sup>”), isso se dá por motivos óbvios, a edição foi publicada a expensas do autor; além do que, o parecer que concede o prêmio ao livro de estreia de Max Martins data de 15 de janeiro de 1953. Esse modesto volume, ao longo de sua extensão, se mostra desprovido de outros elementos peritextuais, nos restando problematizar o nome do autor, o título, o *release* e a dedicatória.

O nome do autor, seja em sua forma própria e real (*onimato*), seja uma criação fictícia (*pseudonimato*), passou durante muito tempo sem o devido *lugar* para ser estampado.

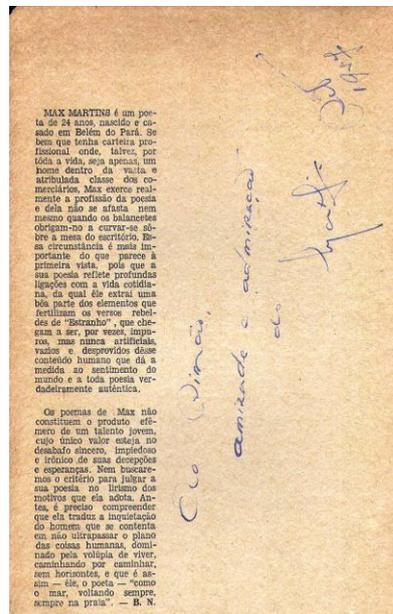
---

<sup>35</sup> Em ata da Academia Paraense de Letras, de 7 de dezembro de 1952, temos a informação de que a comissão responsável pela concessão do Prêmio *Vespasiano Ramos* ficou a cargo dos acadêmicos Bruno de Menezes, Adalcinda Camarão e Jurandir Bezerra. Nesse mesmo documento o título da primeira obra de Max Martins está escrito com *x* ao invés de *s*.

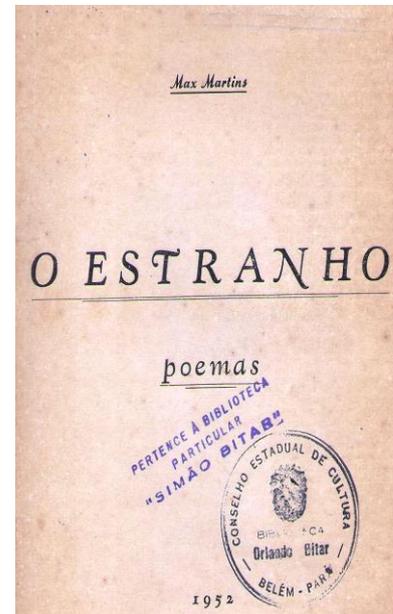
Contudo, em nossos dias, embora a localização do nome do autor se mostre evidente quanto ao espaço que lhe é destinado, a sua importância e significado possuem nuances a serem considerados. Max Martins adota seu nome de batismo para se lançar como autor e poeta, optando por suprimir o sobrenome *da Rocha*, o qual ao longo dos anos será esquecido, criando-se quase uma dupla identidade; Max Martins, poeta; Max da Rocha Martins, cidadão, empregado, funcionário público. O nome que assume a autoria d'*O Estranho* não poderia ser ignorado, pois era corrente entre os leitores do *Suplemento Arte-Literatura* e “nos meios intelectuais” (NUNES, 1952, p.3); tínhamos um nome que merecia atenção e até mesmo respeito, e embora fosse o nome de um poeta estreado sua história pré-editorial respaldava sua primeira publicação.



**Figura 2:** Capa d'*O Estranho* (1952).  
**Fonte:** Biblioteca Arthur Viana.



**Figura 3:** Orelha d'*O Estranho*.  
**Fonte:** Biblioteca Arthur Viana.



**Figura 4:** Folha de rosto d'*O Estranho*.  
**Fonte:** Biblioteca Arthur Viana.

Para Genette (2009, p. 72) “[...] o título, como aliás o nome do autor, é um objeto de circulação – ou, se se preferir, um tema de conversação”. O título acaba sendo uma espécie de resumo do trabalho literário publicado, pois quando nos referimos a um determinado volume é por intermédio do título que construímos um parecer e definimos o valor da obra. Diríamos que *O Estranho* representa *tais* características estilísticas, tendo *tais* inovações estéticas, mostrando outras *tantas* particularidades temáticas e expressivas; ou seja, o título carrega as marcas de um julgamento crítico que tenderá, ou não, a ser modificado no momento que ganhar novas edições. A nomeação que o título *O Estranho* impõe ao conjunto de poemas de Max Martins propõe alguma cautela por parte dos críticos e dos leitores, já que o artigo definido *O* circunscreve uma definição especial ao substantivo masculino *estranho*, quase um

desafio; afinal, não se trataria de qualquer “estranho”, mas de um poeta ou de um livro ímpar. Como recurso de sedução, o título apela ao conceito do desconhecido para instigar a curiosidade dos prováveis leitores.

Quanto ao *release* que se encontra na orelha esquerda dessa edição, o qual foi reproduzido na mídia jornalística como uma estratégia de promoção do livro lançado, temos uma situação em que se “indicava aos diretores de jornal que o editor lhes pedia para inserir, integralmente ou não, esse pequeno texto em suas colunas, para informar ao público a publicação da obra” (GENETTE, 2009, p. 98). O fato do *release*, de autoria de Benedito Nunes, ter sido divulgado pelo jornal *Folha do Norte*, em 31 de julho de 1952, comprova essa prática. Vejamos esse texto.

Max Martins é um poeta de 24 anos. Nascido e casado em Belém do Pará. Se bem que tem uma carteira Profissional onde, talvez, por toda a vida, seja apenas um nome dentro da vasta e atribulada classe dos comerciários, Max exerce realmente a profissão da poesia e dela não se afasta nem mesmo quando os balancetes obrigam-no a curvar-se sobre a mesa do escritório. Essa circunstância é mais importante do que parece à primeira vista, pois que a sua poesia reflete profundas ligações com a vida cotidiana, da qual ele extrai uma boa parte dos elementos que formalizam os versos rebeldes de *Estranho*, que chegam a ser, por vezes, impuros, mas nunca artificiais, vazios e desprovidos desse conteúdo humano que dá a medida ao sentimento do mundo e a toda poesia verdadeiramente autêntica. Os poemas de Max não constituem o produto efêmero de um talento jovem, cujo único valor esteja no desabafo sincero, impiedoso e irônico de suas decepções e esperanças. Nem buscaremos o critério para julgar a sua poesia no lirismo dos motivos que ela adota. Antes é preciso compreender que ela traduz a inquietação do homem que se contenta em não ultrapassar o plano das coisas humanas, dominado pela volúpia de viver, caminhando por caminhar, sem horizontes, e que é assim - ele, o poeta – “como o mar, voltando sempre, sempre na praia” (NUNES, 1952, s/p).

O *release* identifica Max Martins sob características, digamos simpáticas. Ele é apresentado como um jovem chefe de família que exerce a profissão de comerciário, e, embora imerso nas atribuições dessa atividade tão pouco “poética”, se mantém paralelamente empregado noutra profissão, só que esta sem remuneração, “a profissão da poesia”. Benedito finaliza essa apresentação discutindo os aspectos “rebeldes” e “impuros” da poesia de Max Martins, porém não o faz com intuito pejorativo, mas a fim de ressaltar a íntima ligação que os versos do poeta mantêm com o mundo. As palavras de Benedito Nunes apontam para o valor de *O Estranho*, livro que mereceria, portanto, ser comprado.

O último elemento peritextual que *O Estranho* apresenta é a dedicatória. Esta aparece da seguinte forma na página subsequente a folha de rosto da primeira edição: *Em memória de*

*meu pai. À minha mãe.* Essa dedicatória foi mantida nas duas coletâneas da poesia de Max Martins publicadas em 1992 (*Não para consolar*) e 2001 (*Poemas reunidos*)<sup>36</sup>. Não nos restam dúvidas de que o dedicador ansiava estender a seu livro um caráter afetivo, que se comprova em alguns poemas, cujo tema dialoga com o episódio do falecimento do pai do autor, assunto que se propaga em livros posteriores juntamente com a figura materna tentando suprir tamanha ausência. Teríamos, enfim, duas possíveis “chaves” para a compreensão do livro: a saudade (do pai) e a homenagem (à mãe)? Questão de difícil resolução, ao menos se a considerarmos pertinente. Podemos dizer, repetindo as palavras de Genette (2009, p. 123), que “a dedicatória de obra sempre depende da demonstração, da ostentação, da exibição: mostra uma relação intelectual ou privada, real ou simbólica, e essa mostra está sempre a serviço da obra, como argumento de valorização ou tema de comentário”. A dedicatória d’*O Estranho* parece marcar a presença de um passado que o poeta não conseguiu superar e por isso o transforma em tema de sua poesia, como a infância que paira em muitos versos do livro, ou mesmo como a recordação paterna. Esse tom pessoal reitera ainda mais que “a dedicatória da obra [...] é a mostra (sincera ou não) de uma relação (de um tipo ou de outro) entre o autor e alguma pessoa, grupo ou entidade” (GENETTE, 2009, p. 124). Max Martins ao homenagear os pais os coloca como incentivadores (diretos ou não) do talento que ora apresentava ao público.

A primeira publicação de Max Martins ficou desfavorecida pela ausência de um melhor trabalho editorial, se entendermos que a presença de mais paratextos signifique maior cuidado e eficiência em transformar o livro em um “produto” mais atraente para os leitores. Contudo, é importante compreender que a leitura dos paratextos, aqui discutida, sempre é uma tarefa em potencial, podendo ser realizada ou não. De tal forma que essa condição comercial d’*O Estranho* se cria somente como hipótese, pois sabemos que o livro teve apenas 500 exemplares publicados, além de só voltar a ser editado 40 anos depois, por meio da coletânea *Não para consolar*, edição que suprimiu três poemas que constavam na edição original, como também retirou o título *elegias* que dividia o livro em duas partes<sup>37</sup>.

À parte todas essas particularidades que envolveram a edição d’*O Estranho* Max Martins já havia se tornado um artista reconhecido pelos meios jornalísticos em Belém, tanto

<sup>36</sup> Vale lembrar que a edição de *Não para consolar* (1992) e *Poemas Reunidos* (2001) traz o livro *O Estranho* (1952) incompleto, não constando os poemas “Branco branco”, “Poema I” (Só sem o cálice e o lápis), “Poema III” (Neste momento está faltando uma palavra mágica).

<sup>37</sup> Como proposta de leitura para *O Estranho*, tomamos o poema de abertura, *O Estranho*, como uma espécie de advertência ao leitor, uma preparação para os temas que se seguiriam. Em seguida há a temática da infância e do amor, concluída pela temática da morte (evocação pessoal), a qual se encontra marcada no livro pelo título *Elegias*, perfazendo também uma divisão textual do livro.

que, em 1955, o poeta é entrevistado por Jurandir Bezerra, um amigo dos tempos da Academia dos Novos e do Suplemento da *Folha do Norte*. Essa reportagem, publicada na revista *Amazônia*, de propriedade de Hermógenes Barra, abordou a atividade intelectual de Max, questionando-o sobre suas preferências literárias e seu posicionamento político. O poeta ao ser interpelado pelo entrevistador sobre futuras publicações, responde assim:

Sim. Tenho um pronto: - TREZE POEMAS E UM SÓ MISTÉRIO, que talvez publique no próximo ano. E tenho preparado, também, uma CHAPLINIANA, cujo trabalho, embora modesto e despretensioso, está merecendo o meu melhor carinho. Nesse trabalho incluo, além duma cronologia biográfica de Charles Chaplin, relação de seus filmes, etc., uma pequena antologia sobre o criador de Carlitos (AMAZÔNIA, 1955, s/p).

Os anúncios desses dois livros – um de poemas e outro biográfico – não se fizeram concretizar em textos publicados; mesmo que as palavras do autor pareçam bastante enfáticas quanto à proximidade da publicação e a atenção que ele dispensava a tais obras. Temos aqui um caso de paratexto (o título) sem o correspondente texto literário, coisa que não é rara se pensarmos nos vários livros da Antiguidade que são conhecidos apenas pelos títulos. Max Martins só voltaria a ter nova obra publicada em 1960, sendo o seu livro *Anti-retrato*, um produto de outra premiação literária. Passemos a ele.

### *Anti-retrato*<sup>38</sup> (1960)

A edição de *Anti-retrato*<sup>39</sup> (1960) é uma das mais particulares dentre todas as obras publicadas de Max Martins. Essa particularidade se dá exatamente pelo trabalho gráfico que apresenta os poemas ao leitor. A capa dessa edição não possui os recursos sedutores tão explorados no século XX pelos editores; ou seja, os peritextos: título e nome do autor, não estão visíveis. A contracapa<sup>40</sup> também não apresenta qualquer informação relevante sobre gênero ou autoria, somente a editora e seu endereço estão impressos. Não podemos dizer contudo, que a capa seja muda como acontecia com os livros “na era clássica” (Genette, 2009, p. 27); todas essas ausências parecem ser propositais.

Se a capa, enquanto lugar que sustenta determinados peritextos, não recebe o título que denomina o livro do qual faz parte, por outro lado ilustra pictoricamente o título da obra<sup>41</sup> ao estampar um “anti-retrato”; isto é, o que se enxerga é uma imagem que mais parece rabiscos aleatórios, os quais não reproduzem ou representam nenhuma forma conhecida, nada é retratado. O que se vê são apenas linhas negras e confusas sobre um fundo branco exercendo a função de um título imagético, o anti-retrato; e este título só é revelado verbalmente na página de rosto juntamente com o nome do autor. Porém, mesmo quando lemos o título *Anti-retrato* não poderemos fazer um ligação direta a um gênero literário específico, somente na página de número 7, reconhecemos tratar-se de um volume de poemas.

As exíguas dimensões do livro impediram ainda que o título e a sua autoria fossem dispostas na lombada, sendo necessário abrir o volume para saber do que ele trata. Essa é uma edição que desafia o possível leitor a abri-lo para decifrar a charada da capa. Se confrontarmos a edição *d’O Estranho*, com a edição de *Anti-retrato*, e tomarmos o lugar em que o título<sup>42</sup> deveria aparecer, no caso a capa, iremos nos deparar com uma situação complexa, pois se a capa serve de suporte para o anúncio da obra, e conseqüentemente é o espaço onde ela é denominada; teremos, respectivamente, a primeira publicação de Max

---

<sup>38</sup> Embora a atual ortografia portuguesa determine que uma palavra composta, cujo prefixo terminado por vogal, e sucedido por radical iniciado pela letra *r*, deva perder o hífen, sendo acrescentada outra letra *r*, optaremos por grafar o nome do livro e todos seus correlatos segundo a forma antiga.

<sup>39</sup> Esse livro teve uma tiragem de mil exemplares.

<sup>40</sup> A informação sobre a editora é a seguinte: Falangola, trav. Campos Sales, 193. Belém - Pará.

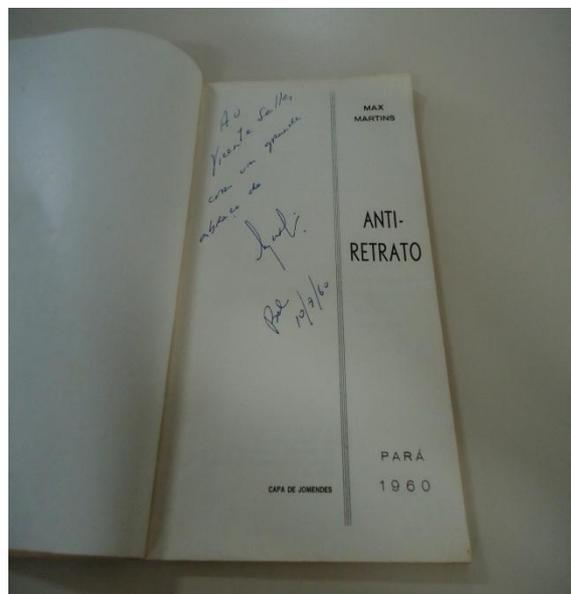
<sup>41</sup> Essa consideração, com certeza, não deve ser óbvia ao leitor, o qual talvez chegue a essa conclusão após uma leitura cuidadosa e detida do livro, considerando não apenas o aspecto verbal, mas todo o design do exemplar que tiver manuseado.

<sup>42</sup> Genette (2009), ao problematizar a função do título, estabelece sua nomenclatura acerca da comunicação que o “nome da obra” pode vincular. Assim, o título *temático* seria aquele que revela algo característico da obra, como eventos principais ou secundários; personagens ou o protagonista, e, certo conteúdo simbólico que o texto literário venha apresentar. Doutra forma, temos o título *remático* que se mostra revelador do gênero textual da obra impressa, como: Odes, Elegias, Sonetos, Contos, Novelas, Ensaios, etc..

apresentando a si mesma de maneira imediata, pois a capa identifica a obra e seu conteúdo, não deixando dúvidas sobre sua condição genérica. Doutra forma, a segunda publicação de Max se furta dessa obviedade; afinal a capa, como já dissemos, cria mistério ao não denominar, indicar conteúdo ou valorizar a obra que envolve.



**Figura 5:** Capa do livro *Anti-retrato* (1960).  
**Fonte:** Biblioteca do Museu da UFPA.



**Figura 6:** Folha de rosto do livro *Anti-retrato*.  
**Fonte:** Biblioteca do Museu da UFPA.

Mas se faltam peritextos na capa, lombada e contracapa; os mesmos abundam na folha de rosto. Nela encontramos, o nome do autor, que está à direita da página, após quatro linhas verticais que servem como um tipo de divisória; um pouco abaixo se encontra o título do livro em letras maiores, e no fim da página o nome do estado (Pará) e o ano de publicação (1960). No lado esquerdo dessa mesma página em letras pequenas temos o nome do autor da arte que ilustra a capa, Jomendes. Fica a cargo da página de rosto fornecer os indicativos que poderão atrair o interesse do leitor, pois é nesse espaço do livro que saberemos que o autor *d'O Estranho* publicou uma nova obra. Quem apreciou a primeira publicação de versos de Max Martins poderá acompanhar essa nova experiência poética.

A página seguinte traz a dedicatória do autor na margem direita. Dessa vez o livro é dedicado aos amigos: Alonso Rocha, Benedito Nunes, Eurico Martins Filho, Jurandyr Bezerra, Max Boudin e Robert Stock. Cria-se agora uma relação mais intelectual do que familiar, embora o irmão de Max esteja entre os homenageados (Eurico Martins Filho), os demais dedicatários eram intelectuais e artistas que direta ou indiretamente participaram de sua formação estética. Essa dedicatória pode ajudar a compreender a evidente evolução nos motivos e preocupações poéticas de Max Martins; afinal, o ato de dedicar seu segundo livro

para jovens intelectuais demarca sua filiação a uma corrente artística local, contemporânea e atuante. Dividindo espaço com a dedicatória, temos uma nota impressa na margem esquerda da página: *Este livro obteve o primeiro lugar no Concurso Literário da Academia Paraense de Letras de 1958*. Essa breve informação acaba funcionando como o *release* do livro, uma vez que aos críticos tal informação não exerceria o mesmo impacto que poderia exercer sobre o leitor. A nova premiação atestaria o real pendor do poeta para a arte poética, confirmando que sua estreia não fora somente promissora, pois agora se confirmava seu talento com outra comenda. Há, portanto, no fato de se ressaltar a segunda láurea concedida a Max um apelo claro direcionado ao leitor, a colocação dessa informação pode ser compreendida como um legítimo “selo de qualidade”. A obra foi lida, avaliada e julgada por “especialistas”; se encontrando apta para ser adquirida pelos leitores.

Todavia, se essa nota esclarece a procedência do livro, servindo de índice para que o leitor leia os poemas com mais cuidado e atenção; a ata da premiação concedida pela Academia Paraense de Letras (APL), mostra que a escolha de *Anti-retrato* para receber o prêmio *Vespasiano Ramos*, gerou polêmica entre os membros da comissão julgadora. O texto abaixo data de 30 de dezembro de 1958.

[...] CONCURSO DE POESIA – À seguir, o acadêmico Jurandir Bezerra leu o seu parecer e do acadêmico Ápio Campos sobre os dois livros de poesia apresentados ao concurso de 1958 da Academia, ambos os pareceres favoráveis à concessão do prêmio Vespasiano Ramos ao autor de “Anti-retrato”. O acadêmico De Campos Ribeiro leu após o seu parecer sobre o mesmo concurso, reconhecendo méritos no autor de “Anti-retrato”, mas manifestando-se contrário à láurea, porém favorável à menção honrosa. Na forma do regulamento a matéria foi resolvida pelo plenário, tendo falando a respeito os acadêmicos De Campos Ribeiro, Jurandir Bezerra, Eldonor Lima, Ernesto Cruz e Georgenor Franco. O plenário, por maioria de votos, decidiu conceder o prêmio Vespasiano Ramos, de 1958, ao autor do livro “Anti-retrato”. Procedida a identificação do autor, verificou o plenário tratar-se do poeta Max Martins, que, em 1952, recebeu idêntico prêmio, com o seu livro “O Estranho” (APL, 1958, p. 01 – 02).

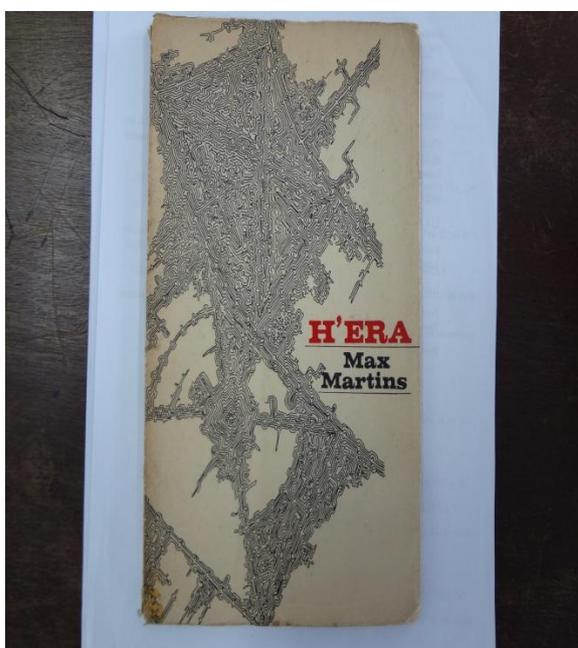
O texto em questão, mesmo não sendo dirigido ao público, se for colocado na dinâmica proposta por esse trabalho, pode nos indicar o impacto que o livro causaria ao leitor comum, ou seja, aquele que não é um crítico, um poeta ou um teórico da literatura. A recepção de *Anti-retrato* supõe que seus versos seriam difíceis de ler, talvez contrários ao gosto estético em voga, estranhos às expectativas vigentes. Não à toa os poemas de Max Martins causaram certa confusão entre os acadêmicos da APL.

Na sequência dessas páginas introdutórias, ao se folhear *Anti-retrato*, percebe-se uma divisão em três partes demarcadas pelas letras minúsculas *a*, *b* e *c*. O sumário que se encontra no final do livro confirma essa divisão. Porém, nas três edições posteriores desse livro esse três “capítulos” são elididos. Os títulos dos poemas também se encontram em local inusitado, nenhum deles está acima dos poemas, mas ao lado, em disposição vertical, após as linhas já destacadas que dividem cada página do livro. Todas essas particularidades concedem ao volume um aspecto de edição artesanal, única, contrária ao tipo de formatação comum na maioria dos livros. Essa edição ostenta uma presença artística incomum, como se fosse um anti-livro.

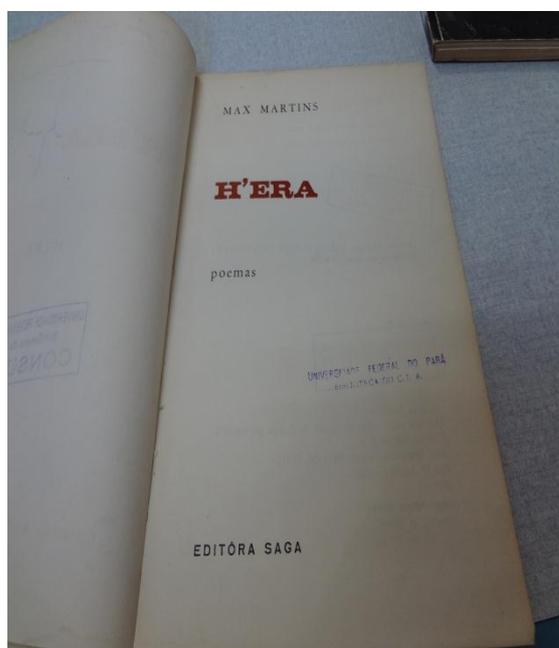
Assim, ao passo que um livro é composto de forma a ser chamativo ao leitor, como enfatiza Genette (2009), sendo circundado por peritextos que fornecem indicações claras quanto a sua “qualidade”, a segunda obra de Max Martins se mostra avessa às práticas propagandísticas que uma edição costuma conter. Genette ressalta ainda o pragmatismo da atividade paratextual ao compreender a edição de um livro como um trabalho que envolve recursos de várias linguagens e a utilização de diferentes gêneros textuais, todos esses elementos convergindo para um único fim: conquistar o leitor, ou ao menos, causar o interesse do manuseio de um exemplar. Por essas razões, somos tentados a dizer que a dessemelhança que essa edição apresenta contribuiu para o seu fracasso de vendas, o que culminou com o descaminho que o autor deu a muitos exemplares.

### *H'era*<sup>43</sup> (1971)

A edição do livro *H'era* (1971), se mostra bem mais profissional em virtude da colocação elaborada e estratégica dos peritextos. A capa traz nas orelhas um *release*, e após as folhas de guarda segue-se a página do anterrosto, lugar que em que o título da obra se repete; em seguida há a página de rosto contendo nome do autor, título do livro e nome da editora; na página com as informações legais da editora, endereço da mesma, e a indicação dos profissionais que trabalharam na edição desse livro, temos a referência as publicações anteriores de Max Martins. Como últimos elementos pré-textuais, seguem-se a página que contém a epígrafe do livro e o respectivo sumário dos poemas.



**Figura 7:** Capa do livro *H'era* (1971).  
**Fonte:** Biblioteca do Mestrado (UFPA).



**Figura 8:** Folha de rosto do livro *H'era*.  
**Fonte:** Biblioteca do Mestrado (UFPA).

Todos esses recursos editoriais dão ao terceiro livro de Max Martins um formato mais comercial, condigno com a intenção de Benedito Nunes, o editor, de promover a poesia de Max até então restrita aos leitores paraenses. Esse livro teve uma resenha de autoria também de Benedito Nunes publicada, em 1973, na revista portuguesa *Colóquio/Letras*, nº 14. Esse texto se mostra apresentativo ao referir-se aos dois livros anteriores do autor, além de esboçar um breve percurso evolutivo pelo qual a produção poética de Max Martins passou, destacando-se com maior ênfase o trabalho inventivo que a linguagem sofreu entre o primeiro livro e o mais recente do poeta. Em 1976, Antonio Hohlfeldt, publica no jornal *Correio do Povo*, do Rio Grande do Sul, um artigo intitulado *Alguma poesia do Norte e Nordeste*, no qual

<sup>43</sup> Informações técnicas: livro publicado pela editora Saga, desenho da capa Waldir Saruby de Medeiros, montagem da capa: Dounê.

o livro *H'era* é contemplado com uma análise bastante detida e de cunho estilístico. O autor desse artigo associa o terceiro livro de Max Martins às tendências poéticas conhecidas como *Geração de 45* e o *Concretismo*, reconhecendo um diálogo entre o autor de *H'era* e a produção poética contemporânea no Brasil. Embora, os textos de Benedito Nunes e Antonio Hohlfeldt não sejam propriamente *epitextos* da maneira como definiu Gérard Genette (2009), eles acabaram desempenhando um papel divulgador, promovendo o livro *H'era* a um possível grupo de leitores.

Ao passarmos para os elementos peritextuais, observamos que a capa não está mais muda como aconteceu ao livro *Anti-retrato*. O título em coloração vermelha tem lugar logo abaixo ao nome do autor, grafado na cor preta. Há ainda um trabalho pictórico ilustrando a capa, criando a impressão de uma massa que se espalha sobre uma superfície branca, talvez uma referência ao vegetal, *hera*, evocado pelo título. A capa, em seu desdobro ao qual chamamos *orelhas*, traz um *release* de autoria de Benedito Nunes, o qual sem dúvidas “serve para “indicar” à crítica, antes de qualquer leitura eventualmente inútil, de que espécie de obra se trata e, portanto, para que espécie de crítica convém dirigir a leitura – para o uso, em suma, dos chefes de redação” (GENETTE, 2009, p. 98). Não obstante, bem mais que dirigido a crítica, o *release* se presta a antecipar ou esclarecer ao leitor aspectos temáticos e estilísticos do livro que está sendo manuseado, folheado e previamente lido. Sem poder fazer uma análise mais detida quando a completude do volume que tem em mãos, o leitor pode decidir por comprar o livro ao consultar o *release*, iniciando nesse momento um processo de recepção ao criar seu *horizonte de expectativas*. O texto de Benedito Nunes nesse quesito se mostra bastante atrativo, sendo um ótimo propagandista de *H'era*.

Agora, quanto ao nome da obra, *H'era*, ele sugere uma multiplicidade de leituras, dada a sua formação fragmentar; teríamos dentre os possíveis significados: planta ornamental, deusa da mitologia grega, a 3ª pessoa do singular do pretérito perfeito do verbo ser, o substantivo feminino que indica período de tempo; e, Antonio Hohlfeldt, no artigo citado, afirma sem dificuldade que o título se refere à composição entre os vocábulos “hora/era”, justificando sua afirmação por meio da citação de um fragmento do poema de abertura do livro em questão. Contudo, essa conclusão não se sustenta; e talvez, o melhor seja observar todos os significados suscitados. Além do que, o título *H'era* cabe dentro da definição, proposta por Gérard Genette (2009), de *título temático*, ou seja, aquele que de alguma forma consiga estabelecer um diálogo com o conteúdo do livro, seus personagens, ou situações narradas. Todavia, Genette refere-se a títulos de livros em prosa, narrativas em geral, sendo

necessário para este momento fazermos uma modalização do conceito. O título *H'era* se torna visível no poema homônimo que abre o livro, o que nos faz pensar numa antecipação de um texto e os assuntos por ele abordados, mas tal raciocínio não pode ser estendido aos demais poemas do livro, já que eles não se apropriam ou interagem com os significados propostos pelo título. Quanto ao caráter “aliciante” que o título *H'era* desempenha, diria ainda Genette (2009, p. 86) que “um bom título diria o suficiente para atizar a curiosidade e pouco o suficiente para não saturá-la”. Essa definição parece sob medida para o terceiro livro de Max Martins, o qual é nomeado por um breve e provocativo “vocábulo”.

Quando o livro *H'era* foi lançado, em 1971, o nome de Max Martins já gozava de reconhecimento suficiente para ser incluído, por Carlos Rocque, em seu trabalho enciclopédico: *Antologia da Cultura Amazônica* (1970), entre os representantes das letras paraenses. O texto abaixo nos apresenta o poeta *Max da Rocha Martins*.

Nasceu na capital paraense no ano de 1926. Laureado pela Academia Paraense de Letras com o livro *Anti-retrato* (que conquistou o prêmio Vespasiano Ramos), isso depois de já haver, em 1952, conquistado idêntico galardão com o livro *O Estranho* (ambos de poesias). Possui, ainda, duas obras inéditas. Foi jornalista profissional (redator e secretário da Folha do Norte), e é colaborador do Suplemento Literário de O Estado de São Paulo. Foi, também, diretor da revista Norte, literária e noticiosa. Alto funcionário do Centro de Erradicação da Malária (ROCQUE, 1970, p. 438).

O nome Max Martins se tornava agora mais íntimo do contexto literário ou poético do Pará, afinal, mesmo indiretamente Carlos Rocque anuncia possíveis publicações do poeta, ressaltando sua atuação no meio jornalístico. A circulação do nome do poeta se fazia enfim, associada à expectativa de alguma notícia editorial sobre seu próximo livro. Não mais distinguiríamos o nome Max Martins do gênero poético.

O livro *H'era* é o primeiro de Max Martins a conter uma epígrafe. Esse peritexto, *O sexo = o déficit*, pertencente ao poeta e escritor Lawrence Durrell<sup>44</sup>, se mostra elucidativo quanto ao tema erótico e sexual que percorre vários dos poemas dessa obra. Essa epígrafe também abre ao leitor o diálogo com o tema que se tornara ainda mais evidente, a erotização da linguagem. A função da epígrafe, segundo Genette

consiste num comentário do *texto*, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente. Esse comentário pode ser claríssimo [...]. É na maioria das vezes enigmático, de um significado que somente se esclarecerá, ou

---

<sup>44</sup> Lawrence George Durrell (27/02/1912 – 7/11/1990), foi um expatriado novelista britânico, poeta, dramaturgo, e escritor viajante. Preferia ser considerado um autor cosmopolita. Seu mais famoso trabalho é a tetralogia *The Alexandria Quartet*.

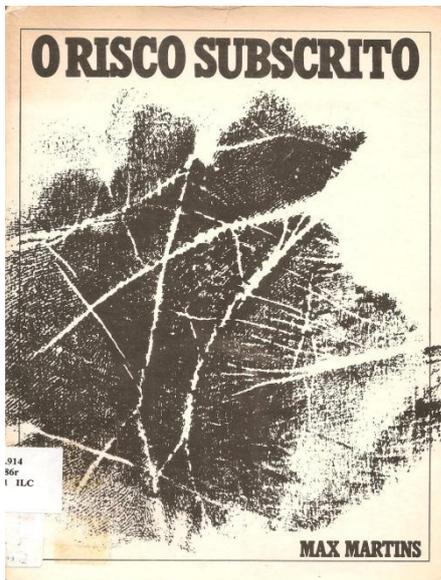
confirmará, com a plena leitura do texto. [...] Essa atribuição de pertinência fica a cargo do leitor, cuja capacidade hermenêutica é não raro colocada à prova [...] (GENETTE, 2009, p. 142).

A epígrafe assume a missão de antecipar temas, e fornecer pistas para uma provável interpretação. Pelo pragmatismo de sua colocação nas bordas do texto literário, torna-se agente de promoção não mais da obra literária, e sim do significado proposto pelo autor, que indiretamente deseja promover um tipo de leitura para seu texto. A epígrafe é um recurso de autoridade do autor, que empresta do talento alheio o poder para fixar a significação de seu trabalho criativo.

Ao fim da análise dos peritextos discutidos podemos percebê-los como recursos que enriquecem e ampliam a condição artística do livro, transmitindo uma aura de profissionalismo ao trabalho editorial de *H'era*, proporcionando ao leitor o contato com um livro planejado para ser consumido e comentado. O formato quase amador que os dois primeiros livros de Max exibem, cedem lugar, a partir dessa edição, a um trabalho editorial planejado.

### *O Risco subscrito*<sup>45</sup> (1980)

A quarta publicação de Max Martins, *O Risco subscrito*, repete o estrategismo paratextual de *H'era*. Os peritextos são escolhidos e dispostos com o intuito de atrair possíveis leitores, de tal modo que os textos de *release* ressaltam a qualidade da poesia, vinculada no livro atual, por meio da exaltação da qualidade artística de *H'era*. O sucesso de crítica do terceiro livro de Max ajuda na divulgação da edição seguinte. A capa, em sua condição de montra, oferece ao observador a imagem de uma *palma de mão* que dialoga com o título do livro; o desenho em questão, que lembra uma impressão digital, mostra as linhas da mão se entrecruzando como riscos subscritos, traços que se relacionam, se envolvem e se escondem. O título da obra, em letras em caixa alta, posto na parte superior da capa, reforça a relação com o desenho da mesma; ficando logo abaixo, em letras menores, o nome do autor.



**Figura 9:** Capa do livro *O Risco subscrito* (1980).  
**Fonte:** Biblioteca do Mestrado (UFPA).



**Figura 10:** Contracapa do livro *O Risco subscrito*.  
**Fonte:** Biblioteca do Mestrado (UFPA).

Podemos destacar inicialmente o curioso número de textos de *release*. Esses vários autores são elencados a atestar a importância e o significado da poesia de Max Martins, mesmo que a maioria desses textos não se refira ao livro em que se encontram. Com exceção do primeiro *release*, de autoria de Pedro Pinho de Assis, localizado na orelha esquerda; os demais textos de propaganda, postos na orelha direita<sup>46</sup> e contracapa<sup>47</sup>, se referem ao livro *H'era*; os quais nos permitem perceber que em outro contexto constituíram-se como *epitextos*,

<sup>45</sup> Informações técnicas: livro publicado pela Editora Mitograph, subvencionado pela Semec (Secretaria Municipal de Belém), desenho da capa de Emmanuel Nassar.

<sup>46</sup> Os autores são em ordem de citação: Acyr Castro, Lúcio Flávio Pinto, Antonio Hohlfeldt, João de Jesus de Paes Loureiro e Vicente Cecim.

<sup>47</sup> O texto em questão pertence a Benedito Nunes, publicado na revista *Colóquio/Letras* (1973).

agora apropriados por um trabalho editorial a fim de promover a nova edição de poemas de Max Martins. Os *releases* que o *Risco subscrito* traz, embora contribuam e muito para a valorização da obra de Max Martins, podem gerar alguma confusão, pois não se prendem ao número de poemas que o livro contém, criam um engodo ao leitor. Afinal, se falam tanto do livro *H'era*, não seria melhor comprá-lo ao invés da edição atual? É provável que a pressa em preparar a edição de *O Risco subscrito* tenha contribuído para a reciclagem dos textos elucidados.

O título, talvez por nomear uma obra poética, necessita do caráter redundante e misterioso que parece transmitir. As leituras possíveis despertam duas ideias, a primeira nos faz entender o substantivo *risco*, como perigo e ameaça, o qual se encontra *subscrito*, ou seja, aceito e aprovado. Seria o risco admitido pelo autor ou pelo leitor? A segunda possibilidade, compreende a palavra *risco* com o sentido de *traço*, *linha* ou *desenho*, que sendo *subscrito* se vê coberto pelos contornos de uma assinatura. Teríamos escrita sobre escrita, tinta sobre tinta, escrita sobre rabisco? Ou ainda, poderíamos entender que *O Risco subscrito*, por ser um título temático, antecipa algum assunto dos poemas do livro, como a metalinguagem, e o modo particular de Max Martins compor seus poemas, ou seja, sua escritura.

Ao deixarmos a capa e abirmos o livro nos deparamos com a página de rosto, seguida pela página que traz informações técnicas e legais sobre a edição, bem como, o nome dos livros anteriores do autor. Segue-se ainda a página com as epígrafes do livro, e finalmente a dedicatória. As três epígrafes d'*O Risco Subscrito*, se mostram claramente como “um comentário do texto” (GENETTE, 2009, p. 142), admitindo também uma aproximação com o título. Há na relação entre título, epígrafe e texto, tamanha cumplicidade que os peritextos auxiliam consideravelmente no esclarecimento de certas tendências e propostas estéticas de Max Martins, a interação entre *texto pragmático* e *texto ficcional* consegue nessa edição um êxito surpreendente. Então, tomemos as epígrafes.

*Tu es celui qui écrit et qui est écrit,*  
de Edmond Jabès;

*I have nothing to say  
and I am saying it  
and this is poetry,*  
de Jhon Cage;

*Et après? - Quoi écrire, maintenant? Pourrez-vous encore écrire quelque chose?*  
– *On écrit avec son désir, et je n'en finis pas de dédirer,*  
de Roland Barthes

O trabalho poético, a dependência do ato de escrever por parte do autor e o aspecto auto-reflexivo que a poesia pode assumir; são assuntos contemplados nas epígrafes transcritas, criando-se um profícuo diálogo entre poemas e os autores epigrafados.

Em *O Risco subscrito* Max Martins volta a fazer uma dedicatória. Contudo, inusitado é quem o poeta escolhe como dedicatário: *Geoffrey Firmin*<sup>48</sup>; este não é um amigo, escritor ou parente, mas um personagem fictício, que estranhamente ainda se encontra *no inferno*. Vicente Cecim comenta, na revista *Leia/Livros* (1981), o possível significado dessa dedicatória.

Continuando a avançar para as regiões mais íntimas do livro, uma outra inscrição nos advertirá de que, nele, tudo o que iremos encontrar é dedicado “a George Firmin no inferno”, mas nós sabemos, já em pleno texto, mais tarde, que esse inferno é sobretudo a região de um desejo: o de interrogar a vida em todas as direções (CECIM, 1981, p. 06).

Semelhante dedicatória permite invocar novamente os temas presentes nos poemas do livro, sendo um comentário, uma explicação do autor a ser observada no momento da leitura. Pela condição particular dessa dedicatória percebemos as leituras de Max Martins sendo deglutidas para integrar sua produção poética, ficando claro em muitos dos poemas do livro as referências, apropriações e diálogos como diversos autores.

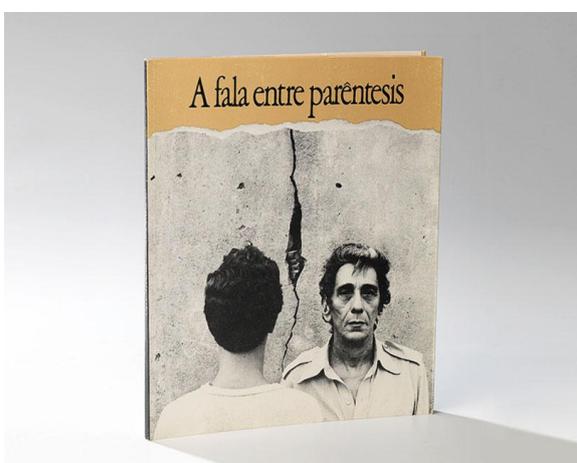
Finalmente, ao “entrarmos” no livro, já tendo percorrido toda a gama semântica dos peritextos, reconhecemos a estrutura do livro, ou seja, sua divisão e organização. Há um poema de abertura, intitulado “No princípio era o verbo”, título que sem dúvida retoma a temática metalinguística referida anteriormente. Como primeira parte ou capítulo do livro temos “Rosa da Neurose”, seguida de “O Risco Subscrito”, “O Ovo Filosófico” e “Restos De Hera”. A discussão a cerca dos peritextos dessa edição nos permite inferir que houve escolhas claramente tomadas pelo editor, como no caso dos textos de *release*, uma vez que eles se propõem a anunciar o livro, enquanto artefato comercial. Doutra forma, a escolha da epígrafe, da dedicatória e a divisão do livro em eixos reflete a preocupação do autor com a maneira que o leitor deveria encarar e ler o seu livro.

---

<sup>48</sup> Protagonista do romance *Under the Volcano* (1947), do escritor inglês Malcolm Lowry.

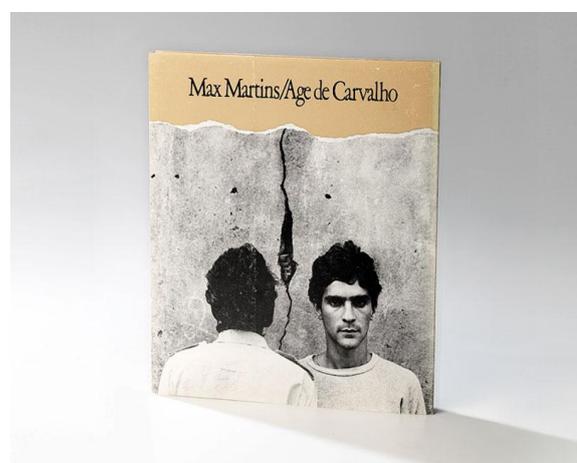
### ***A Fala entre parêntesis (1982).***

*A Fala entre parêntesis* é o livro mais comentado de Max Martins, feito em parceria com Age de Carvalho, à moda da *Renga*, foi a obra que mais conheceu (re)edições, quatro ao todo. A primeira edição, que podemos chamar de original, é lançada, em 1982, pela editora *Grapho/Grafisa*, de Belém; a segunda edição consiste numa coletânea de livros de Age de Carvalho, intitulada *ROR*, lançada em 1990, pela *Livraria Duas Cidades* em parceria com a *Secretaria de Estado e Cultura de São Paulo*; a terceira edição faz parte do livro *Não para consolar*, publicada em 1992, pela editora *Cejup*, de Belém; a última edição se encontra no volume *Poemas reunidos*, publicada pela *Editora da UFPA*, em 2001.



**Figura 11:** Capa do livro *A Fala entre parêntesis* (1982).

**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>



**Figura 12:** Contracapa do livro *A Fala entre parêntesis*.

**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>

Pela época de sua primeira edição, o livro *A Fala entre parêntesis* conheceu considerável atenção por parte da crítica (esses textos serão tratados com propriedade no terceiro capítulo deste trabalho). Por hora nos interessa conhecer os discursos promocionais que envolveram o lançamento e a divulgação d’*A Fala entre parêntesis*. Para este momento, consequentemente nos referimos aos epitextos que deram conta desse livro no momento de seu lançamento. Portanto, antes mesmo de seu lançamento, *A Fala*, já recebia seu anúncio na mídia paraense; ou para sermos mais precisos, teríamos um caso de *epitexto editorial*, “cuja função publicitária e ‘promocional’ não envolve sempre de maneira muito significativa a responsabilidade do autor” (GENETTE, 2009, p. 305). Desse modo, no jornal *A Província do Pará*, em 30 de maio de 1982, o jornalista Rosenildo Franco alardeia com a nota: *Age e Max. A Fala entre parêntesis*, o livro de Max Martins e Age de Carvalho.

O livro já está prontinho da silva. Pronto e bonito. O lançamento será na próxima sexta, no hall do teatro da Paz. Mil convidados, que, por cento, estão ávidos para conhecer “A Fala Entre Parêntesis”, que os poetas Max Martins e Age de Carvalho escreveram juntos, num desafio maravilhoso de criatividade. Hoje, neste segundo caderno, Cecim escreve coisas lindas sobre o livro e os dois poetas. O livro foi feito com paciência oriental, mas valeu a pena. É a pura poesia ocupando seu espaço, com tudo o que tem direito (A PROVÍNCIA DO PARÁ, 1982, s/n).

Jornais como *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de Minas* e *Diário de Minas* também deram conta do lançamento d’*A Fala* pouco tempo após sua publicação. Porém, são textos bem mais interessados na questão estética que comercial do livro. Enfim, essa edição marcou sua presença no cenário poético nacional, reafirmando o caráter inovador que a poesia de Max Martins propunha em obras anteriores.

Ao nos determos na edição d’*A Fala entre parêntesis* a ousadia do *design* é outro ponto atrativo do livro. Essa publicação traz pela primeira vez a foto de Max Martins (junto com Age de Carvalho) na capa, proporcionando por meio dessa presença imagética a divulgação do “poeta”, cuja face tende a se tornar um motivo de comentário, e um recurso sedutor a valorizar esse e os próximos livros de Max. Outra novidade dessa edição se dá pelo lugar que o título da obra e os nomes dos autores ocupam; afinal, se o título *A Fala entre parêntesis* se acha no lugar esperado, ou seja, na capa; os nomes dos autores estão na contracapa, local em que as fotografias dos respectivos autores se mostram sob novo ângulo. Podemos entender que a escolha de deslocar os nomes dos autores tenha um toque proposital, já que na capa enxergamos uma fotografia que mostra Max Martins com a face voltada para frente, e Age de Carvalho com a face no sentido oposto; logo acima o nome do livro. Ao se virar o livro, tomando a contracapa, outra fotografia exhibe Max Martins de costas e Age de Carvalho com a face amostra, e sobre cada um dos poetas, o nome correspondente. Essa edição precisa ser manuseada para revelar-se completamente; afinal, Max e Age não eram conhecidos de um público maior por seus rostos, mas sim pelo nome e títulos das obras<sup>49</sup>.

A dedicatória dessa obra poderia gerar alguma discussão, já que um livro que tem dois autores pressuporia dedicatórias distintas, mas tal problemática desaparece quando consideramos que os autores, de comum acordo, dedicam o livro a indivíduos que corresponde afetos de ambos os poetas. Por isso, o livro é dedicado a *Maria Sylvia* e *Benedito Nunes*, os quais são amigos de Max e Age. Esse caso retoma o conceito de Genette (2009) sobre o caráter privado que a dedicatória assume, e como reafirmação do laço de amizade

---

<sup>49</sup> O primeiro livro de Age de Carvalho chama-se *Arquitetura dos ossos* (1980).

entre dedicadores e dedicatários; vemos Benedito Nunes retribuir o livro que lhe foi oferecido ao assinar o prefácio dessa edição. Dele trataremos adiante.

O livro todo brinca com o duplo: dois autores, dois dedicatários, duas epígrafes; e estas últimas amplificam a relação de duplicidade característica dos poemas do livro. Vejamos as epígrafes.

*Une amitié, ce n'est peut-être qu'un échange de lexique,*  
de Edmond Jabès;

*Eu era dois, diversos?,*  
de Guimarães Rosa

O verso de Edmond Jabès acaba sendo um comentário que confirma a relação de amizade inferida desde o momento em que o leitor percebe que *A Fala* é um livro de dupla autoria, esses laços artísticos e de amizade se confirmam ainda no prefácio e na leitura de alguns poemas da obra. Doutro modo, a segunda epígrafe, uma frase retirada de *Grande sertão: veredas* (1956), somente reitera o caráter dual assumido pelo livro que repercute na autoria.

O prefácio d'*A Fala entre parêntesis*, intitulado *Jogo Marcado*, é de autoria de Benedito Nunes, que embora já tivesse escrito alguns textos utilizados como *releases* em edições anteriores de Max Martins, assina agora um texto de maior extensão, que é colocado na localização própria de um prefácio, ou seja, dentro do livro, mas preliminarmente anterior ao texto literário. Seguindo as definições de Genette (2009), o *prefácio original* consiste no texto publicado quando nos deparamos com a primeira edição de um livro; já quanto a sua autoria, teríamos um *prefácio alógrafo*, que em outras palavras significa aquele que foi produzido por um escritor para apresentar a obra de outro(s). E por ser um texto limiar, servindo de porta de entrada ao livro, torna-se claro que é o leitor o “principal destinatário do prefácio, [que] não sente dificuldade em identificar e receber o que lhe cabe, evidentemente por meio de um terceiro ou por cima do ombro” (GENETTE, 2009, p. 173).

Benedito Nunes procura preparar o leitor nesse prefácio a fim de que realize uma leitura eficaz do livro, informando-o por isso, sobre o estilo empregado em sua composição; no caso a *renga*, uma técnica japonesa em que dois ou mais poetas construíam um longo poema com a soma de seus esforços e linguagens, perfazendo um *jogo poético*. Desse modo, Benedito Nunes aponta o primeiro livro que transpôs a *renga* para o ocidente: *Renga, a Chain of Poems*, George Braziller, New York, 1971; fazendo essa citação para enaltecer o caráter ousado e ímpar de semelhante livro, *A Fala entre parêntesis*, ter sido criado no Brasil com

uma qualidade estética incomparável. Ao fim do prefácio são destacados os poetas Matsuo Bashô, Georg Trakl, Paul Celan, Edmond Jabés e Octavio Paz, por serem homenageados por meio da apropriação de alguns versos seus ao conjunto poético d'A *Fala entre parêntesis*. Temos enfim um texto prefacial técnico, elucidativo e ao mesmo tempo didático.

Esse livro é também encarado como obra de maturidade poética de Max Martins, composta em conjunto com seu “discípulo” Age de Carvalho, representando a transmissão de conhecimento do velho poeta ao jovem. O trabalho editorial que produziu semelhante livro se assume como intermediador competente entre o discurso pragmático e o texto literário, não sendo surpreendente que a maioria da crítica, ao se referir ao livro, inicia por algum elogio ao trabalho editorial que o apresenta.

### *Caminho de Marahu*<sup>50</sup> (1983)

Com *Caminho de Marahu* temos outro livro que explora os recursos fotográficos e imagéticos na composição editorial, conseguindo com esse procedimento pragmático: a colocação de imagens e uma fotografia no interior do livro; estabelecer um discurso paralelo aos poemas. A edição convida ao manuseio de um exemplar; pois se estendidas, capa e contracapa, formam a imagem da proa de um barco, sendo essa mesma figura que a partir de ângulos e perspectivas diversas se repetir-se-á no interior do livro.

A composição dessa edição não mostra muitas novidades paratextuais. O título do livro e o nome do autor se encontram na capa, bem próximos um do outro, em cor branca, contrastando com um fundo negro; na contracapa, estão os mesmos peritextos, na mesma disposição espacial, tudo muito semelhante à capa; contudo, a escrita do nome do autor e do nome do livro está ao contrário, se o leitor se dispusesse a por a contracapa diante um espelho veria que ela reflete a imagem da capa, do mesmo modo que a capa, se posta em frente do espelho, reflete a contracapa. Talvez esse ludismo não ataque todo leitor, mas o livro possibilita tal liberdade.



**Figura 13:** Capa do livro *Caminho de Marahu* (1983).  
**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>



**Figura 14:** Contracapa do livro *Caminho de Marahu*.  
**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>

Na parte interna do livro encontram-se a página de anterosto com o título da obra escrito da maneira normal e da forma invertida, como na capa e na contracapa; em seguida temos a página de rosto, a página com as informações legais, técnicas e uma lista de obras do autor. Essa lista se mostra interessante por elencar entre as obras do autor as edições artesanais que o próprio Max Martins produziu; contudo, delas não há qualquer notícia no

<sup>50</sup> Informações técnicas da edição: edições Grápho, editora Grafisa, projeto gráfico e interferência nas fotos: Age de Carvalho; arte final: Juarez Forte; foto da capa: Miguel Chikaoka; foto de Max Martins: Ronaldo Moraes Rêgo; composição (photon): Vanildo Mota.

presente momento. Finalizando o cotejo dos elementos pré-textuais encontramos ainda o sumário, a dedicatória e a epígrafe.

A dedicatória desse livro mostra-se problemática, uma vez que o mesmo é dedicado para Solange, de quem não foi possível descobrir a identidade ou nenhum grau de proximidade e parentesco com Max Martins. É comum a epígrafe se mostrar obscura, e até mesmo o título levantar discussões sobre o seu significado, mas a dedicatória não costuma furtar-se a uma explicação básica mediante uma pesquisa.

A epígrafe desse livro consiste em um verso de Fernando Pessoa, ou para sermos mais exatos, de Álvaro de Campos. A frase em questão, *Mais vale arrumar a mala*, estabelece o diálogo com o título que sugere jornada ou viagem, da mesma forma que o ato de preparar as malas assim também o faz. Essa epígrafe consegue criar uma ligação com poemas do livro como “Viagem”, “Exílio I”, “Exílio II” e “Errância”; portanto, sugerem um assunto que o livro tenderia a expressar. Seguindo a conceituação de Genette (2009) podemos ver nessa epígrafe o caráter de comentário incisivo acerca do texto literário, capaz de apontar certa possibilidade de leitura.

A edição de *Caminho de Marahu*, como se tornou evidente, não possui um número considerável de peritextos, muito menos, ao longo da pesquisa, encontramos epitextos que pudessem esclarecer ou lançar alguma luz sobre o contexto de sua produção. Mas essa ausência não faz o livro ser desinteressante, ao contrário, é nessa edição que observamos intervenções iconográficas, poemas visuais e o fac-símile do poema *Esta égua que pasta a geografia*; e como uma ironia ao próprio trabalho editorial de um livro, que apresenta a famosa *página de rosto*, o último poema do livro é antecedido por uma “página do rosto”, nela temos uma fotografia de Max Martins. O poeta nos observa fechar o seu livro.

**60/35<sup>51</sup> (1986)**

60/35 é o livro de Max Martins que não tem formato de livro<sup>52</sup>, ao menos o formato mais corrente em edições contemporâneas. O seu aspecto de panfleto (a dimensão vertical do material impresso) reúne fotografias, textos verbais e números. Esse exemplar ao ser manuseado possibilita a interação de todos os seus recursos sógnicos, proporcionando uma leitura de múltiplas linguagens. O título, bastante inusitado, não é verbal; temos ao contrário duas dezenas<sup>53</sup> que demarcam; a primeira, a idade do poeta, e, a segunda, o tempo da relação de Max com a poesia. Esse título é acompanhado pela indicação genérica, *poemas*, quem sabe para não causar nenhuma confusão ao leitor.

Torna-se complexo tratar do lugar dos peritextos nessa edição em virtude do formato incomum desse livro. O seu design impede que possamos determinar com clareza o espaço da capa, da folha de rosto, da contracapa etc.. O desafio inicia pelo que podemos inferir ser a sobrecapa. Esta traz na parte frontal as indicações básicas sobre o livro: nome do autor e título, mas como recurso artístico e informativo adicional, há uma fotografia do poeta, a qual é repetida na parte posterior sob um ângulo diferente. Na parte interna encontramos informações técnicas sobre a composição da edição, uma lista de obras<sup>54</sup> do autor, o órgão que subsidiou a impressão, além do nome da editora. Acerca da função e significado da sobrecapa, Genette a compreende como um anexo [...] “da capa, tendo um [...] carácter removível, e constitutivamente efêmero, que convida o leitor a livrar-se dela tão logo cumpriu sua função de cartaz, e eventualmente de proteção” (GENETTE, 2009, p. 30). Todavia, não podemos entender a sobrecapa de 60/35 sob a definição de recurso descartável, sua presença se faz intimamente ligada ao projeto gráfico do livro, ganhando relevância estética no contexto geral de cada exemplar. E sob tais pressupostos, a importância de uma sobrecapa, em determinadas edições, é capital para afirmar sua condição de obra de arte. Nesses termos

---

<sup>51</sup> Informações técnicas sobre essa edição: livro publicado pela editora Grápho, programação gráfica: Age de Carvalho; Arte final: Juarez Fonte; Fotos: Octavio Cardoso; Ampliação fotográfica/letreros: Mauro Moreira; Fotocomposição: Claudemir B. Vasconcelos.

<sup>52</sup> Frequentemente, o design das coisas cotidianas é invisível. A não ser quando o aspecto de uma coisa é radicalmente diferente daquilo que esperamos, raramente pensamos em sua aparência. Presumimos que os livros devem se parecer com “livros”: retângulos verticais com letras cifradas. Qualquer desvio desse padrão (pouco importa quão sutil ele seja) sugere que está acontecendo alguma coisa muito diferente. A peculiaridade pode ser inefável, mas é genuína (HENDEL, 2006, p.09).

<sup>53</sup> Na parte interna da sobrecapa, temos as seguintes informações: *Edição comemorativa dos 60 anos de idade e 35 de poesia*.

<sup>54</sup> Não se deve confundir com o *release*, embora possam estar lado a lado num encarte ou numa capa, o eventual resumo biográfico e/ou bibliográfico que (ao contrário do *release*) não diz respeito especificamente ao texto que acompanha, mas tem em vista, sobretudo, situá-lo no campo mais amplo de uma obra ou de uma vida (GENETTE, 2009, p. 106).

A função mais evidente da sobrecapa é chamar a atenção por meios mais espetaculares do que aqueles que não se pode ou não se quer permitir numa capa: ilustração chamativa, menção de uma adaptação cinematográfica ou televisiva, ou apenas uma apresentação gráfica mais agradável ou mais individualizada que as normas de uma capa não permitem (GENETTE, 2009, p. 31).

Ao deixarmos a sobrecapa, ou melhor, ao abri-la, encontramos sob a forma de encarte as páginas onde os poemas estão impressos, nos deparamos enfim com o livro. A capa não ostenta a fotografia do autor, mas as outras informações já destacadas estão presentes. Ao passarmos para a primeira página, local onde os primeiros poemas estão, encontramos no mesmo espaço a dedicatória do autor *para Age de Carvalho*. A cada página virada, ao fundo dos poemas, como uma marca d'água, aparecem gradualmente os números que formam o título da obra. Quando o livro é todo aberto, uma vez que suas páginas não são encadernadas, pois toda a sua extensão faz parte de uma única folha de papel dobrada para formar doze fólhos; temos no lado contrário aos poemas uma fotografia do poeta que ocupa cinco páginas. Logo, diante essa estrutura tão diversa, *60/35* é o tipo de livro que não requer somente ser lido, mas precisa ser manuseado para que possamos compreender toda a sua estética.



**Figura 15:** Sobrecapa do livro *60/35* (1986).

**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>



**Figura 16:** Sobrecapa (encarte) e o livro *60/35*.

**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>

Agora que já tratamos do formato dessa edição, destacando algumas das características mais notáveis, tomaremos os peritextos citados para uma análise individual. Mesmo em número pequeno, os recursos editoriais empregados no sexto livro de Max Martins competem ainda para que se forme uma pré-recepção de seus poemas. Afinal, na altura em que *60/35* foi publicado o poeta já era conhecido no meio intelectual brasileiro. Então, comecemos pelo título.

O título, *60/35*, é um dos menos óbvios que podemos averiguar dentre todos os *nomes* das obras publicadas de Max Martins. Em si esse título não comunica nada sobre o conteúdo do livro, restando a indicação genérica, mencionada anteriormente, a responsabilidade de situar o leitor. O título, formado por essas duas dezenas, não admite ser classificado nem como *temático* ou *remático*. A não ser que entendamos tais números aniversariamente, para a partir desse consenso apontarmos como assunto do livro a celebração do nascimento do indivíduo Max Martins, e conseqüentemente, o nascimento metafórico do poeta. Somente assim, poderíamos tomar o título, *60/35*, como temático. Além do mais, essa nomeação numérica só se explica ao observarmos na parte interna da sobrecapa o significado que cada algarismo possui, não sendo feita essa leitura, o raciocínio anterior deixa de ter fundamento.



**Figura 17:** Parte interna das páginas do livro *60/35*.  
**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>



**Figura 18:** Parte posterior das páginas do livro *60/35*.  
**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>

O nome do autor, Max Martins, foi bastante midiaticizado entre os anos de 1980, década em que o poeta mais publicou livros, quatro ao todo. O seu nome apareceu em jornais do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Rio Grande do Sul e no Pará. Max deixara de ser um poeta promissor, tornando-se uma referência no contexto poético brasileiro. O poeta Max Martins, possuía uma digna nomeada, se fazendo respeitado nos meios intelectuais ao ponto da edição em destaque ser uma homenagem a sua atuação como artista. Tínhamos um nome que circulava, servindo de “motivo de conversação”, e ao aparecer na capa de um livro exercia a agora óbvia função de valorizar a edição apresentada com esse nome.

A dedicatória dessa obra se dirige ao também poeta Age de Carvalho<sup>55</sup>, que no conjunto da produção poética de Max Martins foi mais que um amigo, tornando-se parceiro criativo, e sendo identificado como discípulo e herdeiro da estética maximiniana. Por isso, mas do que nunca, nessa edição observamos que “o dedicatário é sempre, de alguma maneira, responsável pela obra que lhe é dedicada, e à qual ele leva, *volens nolens*, um pouco de seu apoio e, portanto, de sua participação” (GENETTE, 2009, p. 124). E nesse caso, Age de Carvalho efetivamente contribuiu para a confecção dessa edição ao ser o programador gráfico dela. Temos, enfim, circunscrito na dedicatória tratada, tanto uma relação simbólica quanto material que envolve dedicador e dedicatário.

*60/35*, publicado em 1986, é também o livro que marca outro período de silêncio editorial de Max Martins, teríamos uma nova edição de seus versos somente em 1992, com a obra inédita *Para ter onde ir*, e a coletânea *Não para consolar*. Essa última edição demarca uma retrospectiva sobre a atividade poética de Max, bem como, representa outra homenagem ao poeta que há 40 anos lançava seu primeiro livro.

---

<sup>55</sup> Acyr Castro (1984) se referiu a Age de Carvalho como o *Príncipe de Gales* da poesia paraense, e quanto a Max Martins chegou ao ponto de compará-lo a um “Deus”.

***Para ter onde ir*<sup>56</sup> (1992)**

*Para ter onde ir*<sup>57</sup> é um livro ofuscado pelo sucesso e a acolhida da crítica em relação a publicação de *Não para consolar*. No prefácio que introduz esse último livro, Benedito Nunes chega a citar o novo lançamento de Max Martins, apontando caminhos de leitura e transcrevendo um poema na íntegra. Temos com esse texto um trabalho quase de divulgação, como um tipo de epitexto dentro de um peritexto. Convém sua leitura.

Talvez um novo começo já se tenha produzido em *Para Ter Onde Ir*, livro ainda inédito, série de vinte poemas escritos segundo as regras do jogo da sorte prescrita pelo *I CHING*, e nos quais paira a serenidade da aceitação do Destino. Lançando esses dados, o Magister Ludi parece afirmar o trágico da vida e do amor sem a resignação e os artifícios de evasão do pessimismo. O amor fati nietzscheano ressoa em "A Fera":

Das cavernas do sono das palavras, dentre  
os lábios confortáveis de um poema lido  
e já sabido  
voltas

para ela - para a terra  
maleável e amante. Dela  
de novo te aproximas

e de novo a enlaças firme sobre o lago  
do diálogo, moldas  
novo destino

Firme penetra e cresce a aproximação conjunta  
E ocupa um centro: A morte, a fera  
da vida  
te lambendo

Para o Eu que desponta nesses versos, em nova metamorfose, caem as "grades" do mundo. A "fera" do desejo não o atormenta e a Arte Erótica abre-lhe o caminho da sabedoria (NUNES, 1992, p. 43).

As palavras enfáticas do crítico e amigo de Max Martins indicam uma poesia em processo, ainda sendo construída, ganhando novas possibilidades interpretativas, se espalhando na pesquisa estética e propondo novos problemas para os leitores; sejam eles críticos ou não. Fora essa referência, *Para ter onde ir* não costuma ser integrado ao número dos livros de Max Martins, salvo alguma citação do título, como acontece no *release* presente

<sup>56</sup> Ainda segundo Yurgel Caldas (2000) esse livro foi publicado em maio de 1992 pela editora *Massao Ohno*, sendo o responsável pelo projeto editorial Augusto Massi.

<sup>57</sup> Informações técnicas: editora *Massao Ohno*, projeto gráfico: Age de Carvalho; Fotos Béla Borsodi; Composição: Martina Hunter.

na orelha da edição de *Poemas reunidos* (2001). Mas embora nessa segunda edição compilatória *Para ter onde ir* seja nomeado, acaba não integrando os livros reeditados. Torna-se um fantasma, sem corpo, sem crítica, uma mera aparição. *Para ter onde ir* é o único livro de Max Martins que não conheceu uma segunda edição.

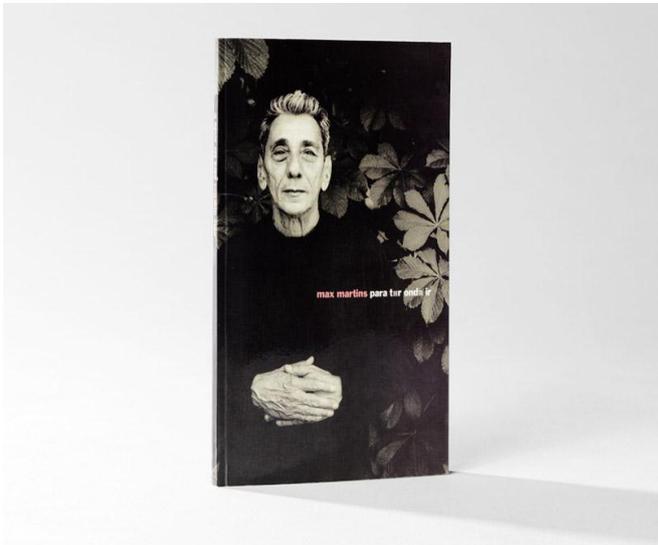
Outro fator que talvez seja negativo para esse livro consista em seu projeto gráfico. Não que o design seja sofrível ou mal-acabado, pelo contrário, temos uma bonita edição em *Para ter onde ir*. O problema pode residir na semelhança entre *Para ter onde ir* e *Não Para consolar*. Ambos os livros foram planejados por Age de Carvalho, sendo as fotos das capas da mesma fotógrafa, Béla Borsodi; e do mesmo modo a composição das capas foi realizada por Martina Hunter. Parecia mesmo inevitável que *Para ter onde ir* não ficasse “com a cara” de *Não Para consolar*.

Enfim, a semelhança imagética que as duas edições compartilham não pode ser tão preponderante para determinar o sumiço de *Para ter onde ir*. Os motivos possíveis também não fazem parte dessa investigação, embora iremos sugerir algumas possibilidades no capítulo 3. Portanto, passemos agora aos peritextos.

Quando tomamos a capa de *Para ter onde ir*, o recurso fotográfico que apresenta o poeta ainda se faz expressivo. A imagem de Max Martins domina toda a capa. Ele parece encarar o observador-leitor, em pose contemplativa, mãos cruzadas sobre o abdômen, trajando blusa preta de mangas longas, tendo ao fundo algumas folhas. O poeta ganha um ar misterioso, enigmático. Ao compararmos essa fotografia com aquelas que aparecem em jornais e revistas, ou mesmo as que ilustram seus livros anteriores; temos um tipo de evolução do personagem Max Martins. Na década de 1950, vimos o poeta enquanto jovem, desleixado, fumando, investido da imagem romântica do poeta; na década de 1980, surge a figura do poeta maduro, o mestre e andarilho; enfim, na década de 1990, Max assume a postura de sábio, do poeta *Magister ludi*. Deixando a significativa fotografia da capa, podemos tratar do nome do poeta, este escrito em letras minúsculas, se encontra na mesma linha do título da obra, que salvo algo engano interpretativo, parece querer sair da capa, ir ao encontro da ação enunciada.

O nome de Max Martins, reclamando a autoria de *Para ter onde ir*, consegue ativar um conjunto considerável de expectativas, ainda mais quando o lugar da capa apresenta fotografia tão representativa, sustentando juntamente o nome do autor e o nome do livro. Essa convergência de peritextos ressalta a função do *onimato* como “meio de colocar a serviço do livro uma identidade, ou, melhor, uma ‘personalidade’” (GENETTE, 2009, p. 39). Max

Martins representa bem mais que o nome de um autor de um livro, sua presença em uma capa ativa a curiosidade para percebermos um indivíduo particular, artesão da palavra, especial em sua condição de poeta; e porque não, alguém que tem algo a dizer, e o faz por meio da poesia.



**Figura 19:** Capa do livro *Para ter onde ir* (1992).  
**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>



**Figura 20:** Contracapa do livro *Para ter onde ir*.  
**Fonte:** Biblioteca do Museu da UFPA.

O título *Para ter onde ir* no conjunto da obra de Max Martins evoca um assunto recorrente: a jornada. Em livros como *H'era* e *Caminho de Marahu* torna-se evidente, em alguns poemas, a propensão do *eu lírico* em recorrer a imagens de caminhos percorridos, descolamentos e o retorno de certa viagem empreendida. A jornada se torna em elemento catalizador da descoberta introspectiva, como ainda da investigação da linguagem; esse tema na poesia de Max Martins se revela em um fornecedor de conhecimento. Peregrinar é conhecer-se, conhecendo-se pela linguagem e no trajeto cursado. Como em nenhum outro livro, *Para ter onde ir* se apropria da temática da jornada, tornando-se o título claramente *temático*. Afinal, a admoestação repetida em poemas como “Ir”, “Sem abrigo”, “Em viagem” e “A cabana” é quanto à necessidade do ato de deslocar-se, viajar, partir.

*Para ter onde ir* não traz uma epígrafe. Porém, a dedicatória *Ao velho poeta* desafia “nossa capacidade hermenêutica”. Contudo, o próprio Max Martins iluminou o mistério quanto ao *dedicatário* desse livro. A pedido do jornalista Elias Ribeiro Pinto, o poeta produziu um “texto-roteiro” sobre suas leituras e atividade poética, que então foi publicado no jornal *A Província do Pará*, entre 1990 e 1991 (quem nos dá essas informações é Elias Ribeiro Pinto). Mas, em 01 de maio de 2001, no jornal *Diário do Pará*, o texto é publicado novamente e o trecho que discutiu o significado da dedicatória segue abaixo.

O meu livro, *Para ter onde ir*, [...] tem uma dedicatória: Ao Velho Poeta. Aparentemente simples, levará porém os futuros leitores à interrogação: quem é esse Velho Poeta? O Velho Poeta é muito poetas, escritores, romancistas, filólogos, ensaístas, amigos, meus pais; aqueles que direta ou indiretamente tiveram vívida influência sobre minha formação de poeta. [...] Assim, pois, o *Para ter onde ir*, que é um diálogo comigo mesmo, é dedicado, afinal, a mim próprio (DIÁRIO DO PARÁ, 01/05/2001).

Essa dedicatória tão pequena, quem diria, tinha uma intenção tão abrangente, repleta de uma acepção subjetiva, dotada de enorme carga pessoal, e sendo uma mistura de dedicatória *pública* e *privada*. Todavia, ela só comunica essa significação em razão da definição fornecida por Max Martins, sem isso o leitor cairá no obscurantismo de uma dedicatória que aparenta ser mera exibição do poeta.

O *release* desse livro situado em sua contracapa nos apresenta uma situação interessante sob a retomada de paratextos. Vejamos esse texto na íntegra.

Max Martins nasceu em 1926, em Belém do Pará. A partir de sua estreia com os poemas de *O Estranho*, em 1952, até este oracular *Para ter onde ir*, a poesia de MM evoluiu com o nascimento das vanguardas e impôs-se individualmente para tornar-se uma voz isolada dentro do panorama da lírica brasileira. Isolamento paradoxal, que do remoto solo amazônico leva essa voz a ocupar os territórios da invenção e renovação poética. Há exatamente dez anos, apontava Benedito Nunes no prefácio<sup>58</sup> aos poemas de *H'era*: “Eis o tributo que a terra exige de seus raros poetas, principalmente daqueles que, como o autor deste livro, persistem, a despeito do estado de solidão a que se expõem, em fazer da poesia um modo de ser, sempre recomeçado: travessaria de margem a margem do profundo solo da palavra poética, subsistente por baixo do solo nativo.

Como um texto publicitário esse *release* apela às frases apologéticas tentando caracterizar o lugar e a relevância do trabalho poético de Max Martins. Embora, seja de bom tom questionar, até que ponto configura-se em estratégia eficiente de promoção desse livro e do seu autor, caracterizar a poesia de Max como “voz isolada dentro do panorama da lírica brasileira”; ou ainda, uma obra situada no “remoto solo amazônico”. O discurso em questão recorre ao exotismo barato que a mídia utiliza ao apresentar a cultura produzida na Amazônia, e a fim de respaldar semelhante afirmação surge uma citação imbuída de autoridade, transcreve-se o *release* que Benedito Nunes escreveu sobre o livro *H'era*. Novamente vemos um paratexto ser retomado com o intuito de promover uma nova edição de um livro de Max Martins. O que comprova como determinadas leituras se repetem historicamente criando um *horizonte de expectativa* sobre autores em geral.

---

<sup>58</sup> O lugar de um paratexto é característico de sua função.

### *Não para consolar*<sup>59</sup> (1992)

A luxuosa edição de *Não para consolar*<sup>60</sup> reedita todos os livros publicados de Max Martins antes dos anos 1990, além de apresentar a inédita coletânea de poemas intitulada *Marahu poemas*. Essa edição compilatória recebeu o prêmio *OLAVO BILAC*<sup>61</sup>, em 1993<sup>62</sup>, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Por ser um livro que reuniu sobre um mesmo título quase toda a poesia de Max Martins, esse volume foge ao formato “magro”, às edições finas de poucas páginas; inaugurando um formato mais encorpado, denotando uma “*literatura séria*” (GENETTE, 2009, p. 22) como convém a um poeta experiente e consagrado.

Como primeiro elemento paratextual digno de discussão, tomemos a *sobrecaça*. Esta exerce perfeitamente sua função atrativa trazendo a fotografia do poeta, nome, título do livro e o logotipo da editora. Por ser parte da capa, se torna um lugar de promoção do livro, e nesse caso traz dois *releases*; o primeiro, de autoria do jornalista Elias Ribeiro Pinto, está na parte interna, o que corresponderia às orelhas; e o segundo, de autoria do crítico Benedito Nunes, vem impresso na parte posterior da sobrecaça, localização equivalente à contracapa. O texto de Elias Ribeiro Pinto se faz claramente apresentativo, como um mestre de cerimônias que inicia um baile ou reunião solene; o leitor é convidado a entrar e ficar à vontade com o trabalho editorial produzido. Benedito Nunes, por sua vez, esboça o método de composição de Max Martins, que ao longo dos anos teria se modificado em “sucessivos ciclos”, dentre os quais a pesquisa estética foi o principal móvel transformador em sua obra. Ao passarmos da vitrine em que a sobrecaça consiste, temos a capa onde sem surpresa estão nome do autor, sua fotografia, título da obra, e símbolo da editora. A contracapa reproduz novamente o título da obra e uma bibliografia do autor. Antes mesmo de abriremos e lermos essa edição já estamos bem informados sobre seu conteúdo, sendo possível criar uma série de perspectivas.

No caso do livro *Não para consolar*, o nome do seu autor, um *onimato*, atribuiu ao livro um determinado valor e desperta uma expectativa, uma vez que Max Martins é um nome conhecido do público leitor de poesia. Assim, “o nome do autor cumpre uma função contratual de importância variável conforme os gêneros” (GENETTE, 2009, p. 42). Ou seja, a autoria de uma obra pressupõe uma recepção do público, e quanto maior for a repercussão do

---

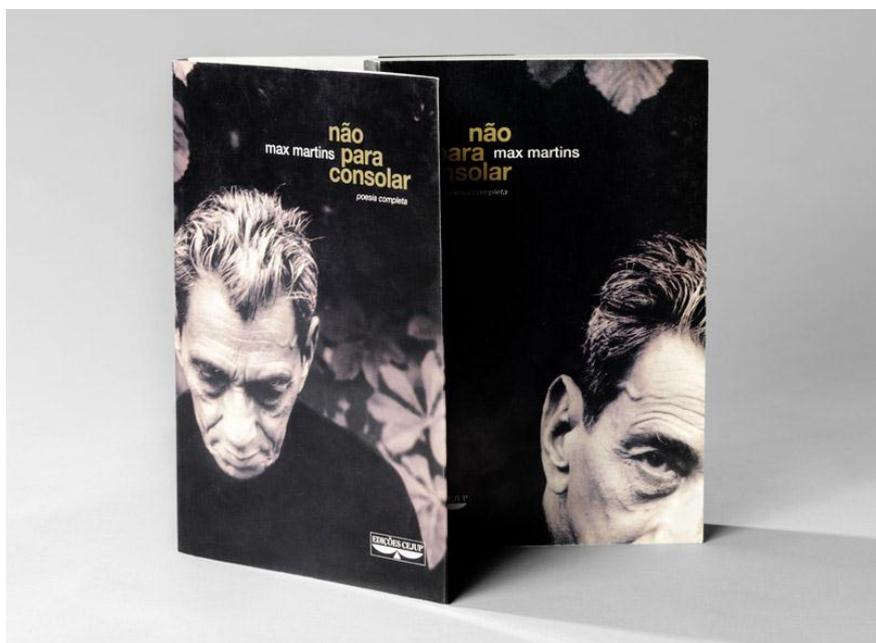
<sup>59</sup> Informações técnicas: livro publicado pela editora Cejup, editores: Gengis Freire e Ana Rosa Cal Freire; Coordenador editorial: Elias Ribeiro Pinto; Projeto Gráfico/capas: Age de Carvalho Graphics, Ltd; Fotos das Capas: Béla Borsodi; Composição/capas: Martina Huntter; Foto da *página do rosto*: Ronaldo Moraes Rego.

<sup>60</sup> Segundo o artigo *Um mundo sem cegos* (2000), de Yurgel Caldas, a publicação de *Não para consolar* ocorreu em dezembro de 1992.

<sup>61</sup> A premiação foi dividida entre Yeda Prates Bernis, autora do livro *Rosto do silêncio*; Vicente Cecheleiro, autor de *Só matéria do mundo*; e Antonio Carlos Osório, autor da obra *O silêncio e suas raízes*.

<sup>62</sup> Último ano em que essa premiação foi concedida.

nome do autor, mais convidativo se mostrará o livro que possuir em sua capa este ou aquele nome. Afinal, o nome Max Martins é associado diretamente ao gênero lírico.



**Figura 21:** Sobrecapa e capa do livro *Não para consolar* (1992).  
**Fonte:** <<http://www.age-graphics.com/>>

Todavia, o peritexto que se sobressai na sobrecapa ou contracapa é o título da obra, seja por sua cor ou tamanho das letras. Além disso, *Não para consolar* se inscreve como um título que se sobrepõe aos títulos das obras enfaixadas nessa edição. Sua presença conduz a atenção do leitor para a existência de uma obra nova de Max Martins, embora como indicação genérica, tenhamos *poesia completa*, contrariando a expectativa de ineditismo. Mesmo porque, no mesmo ano de lançamento dessa publicação compilatória outro livro de Max é lançado: *Para ter onde ir*. Por conseguinte, o título *Não para consolar: poesia completa*, ao mesmo tempo em que cumpre sua função sedutora, comete um equívoco de informação, pois a obra *Para ter onde ir*, tanto não consta nessa primeira edição de poemas compilados, quanto não estará na segunda publicação compilatória intitulada *Poemas Reunidos*<sup>63</sup>: 1952 – 2001 (2001). Portanto, o título que tratamos até aqui desaparece nessa edição mais recente, sendo substituído agora por outro bem menos convidativo, o que demonstra que a conveniência da nomeação de uma obra depende de circunstâncias alheias ao trabalho criativo do autor. O sentido, quem sabe mais rasteiro elucidado pelo título *Não para consolar*, seja exatamente a ideia contrária ao consolo; os motivos que existem são para celebrar o poeta e homenageá-lo. O ano de 1992 é significativo, pois há 40 anos Max Martins estreava como poeta publicado; e

<sup>63</sup> Esse novo título corrigiu o equívoco da edição anterior, *Não para consolar: poemas completos*.

a intenção de festejar-lhe os anos de dedicação à poesia se estende aos textos peritextuais dos releases, prefácio e o próprio título.

Se a obra *Não para consolar* é uma homenagem feita a Max Martins, o poeta decide por sua vez celebrar os laços de amizade, que se confundem com suas relações intelectuais; destarte, a dedicatória é dirigida para Haroldo Maranhão<sup>64</sup>, Francisco Paulo Mendes<sup>65</sup> e James Bogan<sup>66</sup>. E nesse contexto, temos um caso em que a dedicatória se faz tanto pública<sup>67</sup> quanto privada<sup>68</sup>, pois, os dois primeiros dedicatários eram amigos de longa data de Max. Haroldo Maranhão foi colega da *Academia dos Novos*, parceiro do *Suplemento Arte-Literatura*; e, portanto, um facilitador da publicação dos primeiros poemas do poeta. Doutro modo, o professor Francisco Paulo Mendes é apontado como líder espiritual dos jovens escritores do Pará, entre as décadas de 1940 e 1950, sendo ele considerado (salvo exagero) pelo próprio Max como um influenciador de seu despertar poético para o Modernismo. Sobre esses dois dedicatários, poderíamos dizer que o poeta reitera a relação de amizade. Por outro lado, o poeta americano James Bogan, último homenageado, representa uma relação mais recente, criada quando Max Martins já estava conhecido como grande nome da poesia brasileira (é claro que podemos dosar essa afirmação); e por esse motivo, a proximidade entre os dois poetas se dá mais em função de um interesse intelectual e criativo do que por uma amizade de antiga. James Bogan, ainda acompanhou a visita de Max Martins aos E.U.A. para palestrar sobre sua obra, além de ter traduzido para o inglês muitos de seus poemas. Convém considerarmos que a edição de *Não para consolar* traz o livro *Marahu poemas*, cuja dedicatória se dirige a dois tradutores da poesia de Max para o francês e para o italiano, respectivamente, Michel Riaudel e Sérgio Wax.

Na página seguinte à dedicatória, temos a epígrafe<sup>69</sup> referente à *Não para consolar*, as palavras citadas pertencem ao poeta norte-americano Wallace Stevens<sup>70</sup>, sendo os versos

---

<sup>64</sup> Haroldo Maranhão (Belém, 7 de agosto de 1927 – Rio de Janeiro, 2004) foi escritor, jornalista e advogado brasileiro.

<sup>65</sup> Francisco Paulo do Nascimento Mendes (1910 – 1999). Professor de literatura brasileira e portuguesa.

<sup>66</sup> James Bogan é professor de arte, poeta e cineasta, leciona na Missouri University of Science & Technology in Rolla desde 1969. Seu título de Ph. D. foi obtido a partir da pesquisa realizada na University of Kansas sobre a pintura de William Blake relacionada a arte e a literatura.

<sup>67</sup> O dedicatário público é uma pessoa mais ou menos conhecida, mas com quem o autor expressa, através de sua dedicatória, uma relação de ordem pública: intelectual, artística, política ou outra (GENETTE, 2009, p. 120 – 121).

<sup>68</sup> Entendo por dedicatário privado uma pessoa, conhecida ou não do público, a quem uma obra é dedicada em nome de uma relação pessoal: de amigo, de família ou outra (GENETTE, 2009, p. 120).

<sup>69</sup> Pois as epígrafes de cada coletânea de poemas são mantidas, individualizando cada livro.

<sup>70</sup> Wallace Stevens (2/10/1879 – 2/08/1955) foi um poeta modernista americano. Ele nasceu em Reading, Pennsylvania, educado em Harvard e posteriormente na New York Law School, assim passou grande parte de sua vida trabalhando como executivo em uma companhia de seguros em Hartford, Connecticut. Seus poemas

finais do poema *The major abstractions is the idea of man*. São eles os seguintes: *Not to console Nor sanctify, but plainly to propound*<sup>71</sup>. Tais versos usados como epígrafe são de capital importância pela relação que mantêm com o título da edição, eles reforçam uma atitude de austeridade que não admite lamentação ou remorso<sup>72</sup> diante da vida, do tempo e da arte. Por isso, a epígrafe, se mostra como um tipo bem característico de peritexto pois, sendo um fragmento literário, é elemento introdutório apropriado por um autor e retirado do contexto original para servir a outro fim, às vezes, explicativo ou enigmático; porém sempre antecipador de alguma mensagem.

A epígrafe é por si só um sinal (que se quer *índice*) de cultura, uma palavra-passe para a intelectualidade. No aguardo de hipotéticas resenhas nos jornais, de prêmios literários e de outras consagrações oficiais, ela já é um pouco a sagração do escritor, que por meio dela escolheu seus pares e, portanto, seu lugar no Panteão (GENETTE, 2009, p. 144).

Finalmente, o último *peritexto* a ser problematizado, o prefácio. Este exercerá grande repercussão junto à totalidade do volume que nos dispusemos tratar. Genette, assim define o conceito de prefácio: “Chamarei aqui de prefácio toda espécie de texto preliminar (preliminar ou pós-limiar), autoral ou alógrafo, que consiste num discurso produzido a propósito do texto que segue ou que antecede” (2009, p. 145). Dessa maneira, em razão das modalidades de prefácios existentes, teríamos em *Não para consolar* um tipo específico, ao que se chama de “prefácio alógrafo autêntico, pelo qual um escritor apresenta ao público a obra de outro escritor” (GENETTE, 2009, p. 145). A presença do prefácio denominado *Max Martins: mestre-aprendiz*, contém uma autoridade clara, em razão do seu caráter crítico e histórico, bem como quem o assina possui as prerrogativas, pessoais e acadêmicas, necessárias para atribuir ao texto a devida relevância estética junto ao leitor comum ou crítico. Benedito Nunes, autor do prefácio que se tornou antológico, se permite realizar uma retrospectiva não só da produção poética de Max Martins, e reflete a sua própria participação nos eventos literários desenvolvidos no Pará a partir da década de 1940, considerando também outros autores que integraram um esforço comum para a renovação da produção literária local. Enfim, a função deste prefácio se cumpre quanto à determinação do tipo de leitor esperado. A

---

mais conhecidos são: "Valley Candle", "Anecdote of the Jar", "Disillusionment of Ten O'Clock", "The Emperor of Ice-Cream", "The Idea of Order at Key West", "Sunday Morning", "The Snow Man", and "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird". Com a coletânea desses e de outros poemas coligados no livro *Collected Poems*, o poeta recebeu o Prêmio Pulitzer de Poesia em 1955.

<sup>71</sup> Tradução livre. Tampouco consolar. Nem santificar, mas claramente expor.

<sup>72</sup> É uma função de comentário, às vezes decisivo – de esclarecimento, portanto, e como tal de justificativa, não do texto mas do *título* (GENETTE, 2009, p. 141).

discussão proposta por Benedito Nunes pressupõe um leitor afeito à criação poética e às transformações estéticas e da linguagem do verso. Portanto, a conjugação dos *peritextos* nome do autor, título, *release*, dedicatória, epígrafe e prefácio, influenciaram sobremaneira a recepção dessa coletânea de livros do poeta Max Martins.

Afinal, o autor do prefácio não se limita a apresentar a obra, pois estipula conceitos temáticos, características estilísticas, chegando a analisar detidamente algumas obras do poeta. Esse prefácio serve quase como um manual de instruções para o livro.

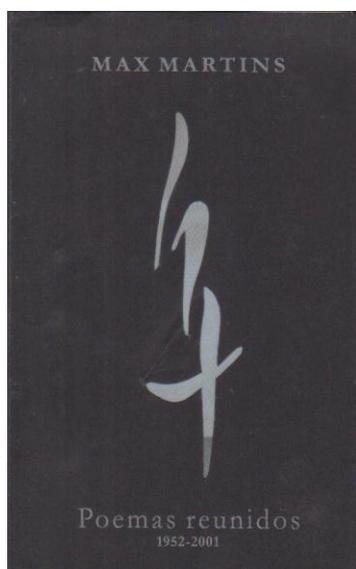
Como última observação, o título de qualquer obra, ao fugir do controle do autor e do editor, pode aparecer em espaços inesperados divulgando a edição de um livro. Recolhemos assim, três notícias de jornal que, embora não se refiram exclusivamente ao livro *Não para consolar*, não deixam de ser uma propaganda para Max Martins. Desse modo, no *Jornal do Comércio* (Recife), em 24 de junho de 1993, temos a matéria: *ABL entrega prêmios literários*, anunciando o local e o horário da cerimônia de laureamento, seguindo-se uma lista dos livros premiados, dentre os quais lemos o título do livro *Não para consolar*, um dos premiados. No dia seguinte, pelo mesmo jornal, outra matéria relatando como se desenvolveu a cerimônia de premiação na *Academia Brasileira de Letras*, traz novamente uma lista de premiados do ano, nela está *Não para consolar* de Max Martins. O jornal *Folha de S. Paulo*, em 6 de julho de 1993, publica a nota intitulada: *Prêmio Olavo Bilac vai para quatro autores*. O texto correspondente vem abaixo.

Academia Brasileira de Letras divulgou o nome dos vencedores do prêmio Olavo Bilac: Vicente Cechelero, pelo livro “Só Matéria do Mundo”, Antonio Carlos Osorio (“O Silêncio e suas Raízes”), Max Martins (“Não Para Consolar”) e Yeda Prates Bernis (“Rosto do Silêncio”) (FOLHA DE S. PAULO, 06/07/1993).

Poderíamos afirmar que a primeira edição compilatória-antológica da obra de Max Martins foi um sucesso de crítica, recendo uma divulgação até certo ponto gratuita e imprevista. O design dessa edição também contribuiu para sua divulgação, sendo a riqueza de elementos paratextuais um atrativo a mais ao leitor-comprador. *Não para consolar* é um exemplo de como o trabalho de editoração pode enriquecer o texto literário, convergindo a atenção do público para a presença de uma obra de arte, o livro.

***Poemas reunidos*<sup>73</sup> (2001).**

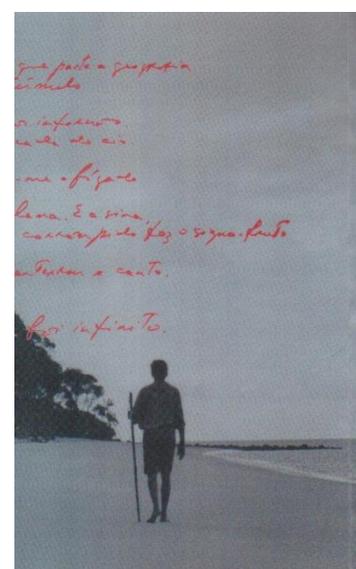
A edição do livro *Poemas reunidos: 1952-2001*<sup>74</sup> demarca o fim da produção poética de Max Martins. Tivemos com essa edição a última coletânea de versos inéditos do poeta sob o título *Colmando a lacuna*; e entre a novidade de um conjunto recente de poemas organizados sob o formato de livro fica o indício de uma despedida. Max Martins não publicaria nenhuma nova obra daí em diante. Essa edição cumpre, ainda hoje, uma função divulgadora permanente, por ser a única obra publicada de Max Martins que conheceu reimpressões ao longo dos anos, possibilitando aos leitores adquirirem exemplares novos, o que mantém o nome do poeta em circulação.



**Figura 22:** Livro *Poemas reunidos* com a sobrecapa.  
**Fonte:** arquivo pessoal.



**Figura 23:** Capa do livro *Poemas reunidos*.  
**Fonte:** arquivo pessoal.



**Figura 24:** Contracapa do livro *Poemas reunidos*.  
**Fonte:** arquivo pessoal.

O *design* desse livro repete o formato da edição de *Não para consolar*. Temos uma sobrecapa que apresenta o *release* nas orelhas; bem como, a capa traz uma fotografia de Max que se encontrava originalmente no livro 60/35; os livros compilados estão em ordem decrescente pelo ano de publicação; o prefácio é de autoria de Benedito Nunes: *Max Martins, Mestre-Aprendiz*; as epígrafes e as dedicatórias de cada livro foram conservadas; além do respeito à disposição gráfica dos poemas continuar inalterado. A sensação que essa edição transmite, quando passamos a folheá-la, é de que nos deparamos com uma versão atualizada

<sup>73</sup> Informações técnicas. Produção editorial: Laís Zumero; Capa: Maria Alice Penna; foto da capa: Octávio Cardoso; revisão: Ponto Press (José dos Anjos Oliveira, Lairson Costa); editoração eletrônica, escaneamento, fotolitos: Ponto Press; Impressão gráfica: Gráfica Chaco.

<sup>74</sup> Salvo o livro *Para ter onde ir*, todos os livros de Max Martins se encontram incluídos nessa edição.

de *Não para consolar*, mesmo a editora EDUFPA<sup>75</sup> responsável por *Poemas reunidos* ser outra, o aspecto visual interno do livro se manteve o mesmo.

Porém, se há semelhanças entre as edições de *Não para consolar* e *Poemas reunidos*, notam-se diferenças consideráveis. São os paratextos mais externos do livro que criam uma diferenciação entre ambas as publicações. Não há como confundir um exemplar com outro, a fotografia de Max que está na sobrecapa de *Não para consolar* não se repete na edição de *Poemas reunidos*; as letras escolhidas para comporem o nome do autor e o título da obra também diferem de livro para livro. A distinção visual que existe entre as obras fica mais clara se considerarmos o mais óbvio, os livros possuem nomes diversos. Se confrontarmos ainda as capas, teremos outro contraste evidente; enquanto a capa de *Não para consolar* é muito semelhante à sobrecapa em razão da foto do autor e dos peritextos presentes, a edição de *Poemas reunidos* distingue fortemente nos formatos de letras e nas cores usadas na composição da capa e da sobrecapa. Enfim, cada edição consegue manter identidade própria, salvo as semelhanças apontadas.

O trabalho editorial de *Poemas reunidos* torna evidente o uso intencional dos recursos editoriais como um atrativo a mais ao leitor. A sobrecapa, embalagem dessa edição, evidencia uma mensagem enigmática e atrativa. A sua cor negra serve de suporte para o nome do autor e o título do livro, ambos em coloração cinza; e o que parece ser um ideograma vazando a superfície da mesma é na verdade a assinatura de Max, o que revela um pouco da coloração também cinza da capa, impondo o contraste entre a cor cinza e a cor negra. Essa assinatura é vista pela primeira vez no livro *Caminho de Marahu* (1983), disposta ao lado do último poema desse livro. A parte posterior da sobrecapa traz uma reprodução de uma fotografia de Max Martins figurando a imagem de um andarilho, acima dessa figura há a reprodução fac-similar do poema “Esta égua que pasta a geografia”. Ambos os recursos icônicos fazem parte de edições anteriores, respectivamente: os livros *60/35* e *Caminho de Marahu*. A lombada, seja da sobrecapa como da capa, traz o título da obra, o nome do autor e o logotipo da editora. Essa edição valorizou o quanto pode os espaços de promoção que o livro dispõe, se apropriando ainda de certos recursos semióticos e formais para compor uma publicação nova.

Quanto ao *release*, assinado pela professora Dr.<sup>a</sup> Ângela Maroja, o texto enfatiza o percurso das publicações de Max Martins e sua atividade intelectual pública, diretor da Casa da Linguagem; e particular, a participação em saraus e nos encontros com os amigos. Ao deixar esse aspecto mais pessoal, a autora do *release* destaca “duas grandes virtudes” na

---

<sup>75</sup> Editora Universitária UFPA.

poesia de Max: “a habilidade [...] em transmutar em liberdade o que, originalmente, parece ser injunção do destino”, e, “tematizar o próprio processo da escritura”. Ângela faz questão de dizer que destacou apenas duas virtudes da poesia do *magro poeta*, ficando ao leitor a responsabilidade de conhecer e descobrir as outras. Esse texto age efetivamente como uma apresentação, como uma estratégia publicitária, e até como um guia sobre o indivíduo Max Martins; não deixando dúvidas sobre a importância do livro e de seu conteúdo.

O título *Poemas reunidos* não é pretencioso quanto *Não para consolar*, pois não se anuncia como nome de um livro inédito de Max Martins, assumindo sua condição de obra compilatória, sendo informativo e direto; contudo, pouco encantador. Temos um caso de um *título remático*, o qual determina o gênero literário da edição, além de sua função seletiva e organizadora. Cabe perceber ainda a conotação que traz o título interno do livro novo, *Colmando a lacuna*. Este se afirma como nomeador de poemas nunca publicados, ou seja, o livro *Poemas reunidos* integra o já conhecido da poesia de Max e o inédito. Esse título joga com noção de conjunto e de agrupamento, transparecendo por meio da marcação temporal *1952-2001*, a ideia de que dispomos de um livro que abarca uma grande soma de textos de Max Martins, coligando diversos livros publicados no intervalo de tempo citado.

Em 2001, ano em que Max Martins teve nova reedição de seus livros, já ficava mais que evidente que poderíamos considerá-lo um autor que atraía a atenção dos leitores, alguém cujo nome se tornara em recurso propagandístico, sendo capaz de valorizar o volume que o estampasse. O nome *Max Martins* ganhou o status de elemento comercial, sendo atrativo e sedutor, capitaneando certa imagem que o artista evoca; percorrendo em todo caso, a trilha da consagração aberta pela divulgação que os leitores fazem. São eles que levam o nome do poeta adiante, promovendo e resguardando sua memória e o seu lugar na produção poética contemporânea.

Se o nome de Max Martins remete a essa gama de sentidos, o poeta também transporta alguns nomes queridos para o conjunto de sua obra. A dedicatória do livro *Poemas reunidos* atesta o quanto o trabalho poético para Max consistia em doação e homenagem, não significando nada o ato de produzir arte, sem haver a possibilidade de compartilhá-la e oferecê-la. Tomemos a dedicatória em questão.

Ao poeta Murilo Mendes no ano do seu centenário de nascimento.

À minha mulher Maria Laís. Às minhas filhas Maria da Graça e Maria de Nazaré. Aos meus netos Max Delson Martins Santos, Dilson Martins Santos e Laís Maria Martins Santos.

À memória de meu pai, Eurico Alves Martins. À memória da minha mãe, Maria do Rosário da Rocha Martins (MARTINS, 2001, p. 18).

Os dedicatários são em sua maioria parentes muito próximos, indivíduos a quem o poeta atribuiu capital importância no percurso de sua criação poética. A menção aos pais retoma a homenagem que o poeta fez quando do lançamento de seu primeiro livro, como que reafirmando o lugar que eles ocupam em sua vida como uma fonte de “inspiração” ainda presente. Em especial nos poemas publicados no *Suplemento Arte-literatura*, a presença do pai falecido se torna marcante, da mesma forma que a mãe do poeta fica imortalizada no poema “A casa”, penúltimo poema do livro *H’era*. Maria Laís, esposa de Max, também teve os poemas “Esperança” e “Porto”, dedicados a ela; ambos foram publicados em 29 de janeiro de 1950, no *Suplemento Arte-literatura*. No livro *O Estranho*, o poema “A varanda”, é dedicado a Maria Laís, e em 1983, como o livro *Caminho de Marahu*, o poema “Navegar por mim”, possui a mesma dedicatória. Max então, em nova edição de sua obra quase completa faz um gesto de carinho com suas palavras a sua família. Murilo Mendes, outro dedicatário, já fora homenageado com o poema “Minigrama para Murilo Mendes”, no livro *O Risco Subscrito*, e pela coincidência entre sua data de nascimento, e o ano de publicação de *Poesia reunida*, Max lhe faz um segundo tributo.

O livro *Poesia reunida* parece ser uma edição definitiva, editado em 2001, ganhou sucessivas reimpressões, mantendo-se como obra que além de recolocar os livros de Max num contexto atual, fornece ao leitor, na sessão *poemas traduzidos*, algumas traduções de seus poemas feitas para o inglês, francês, italiano, alemão e espanhol. O leitor é apresentado ainda à faceta tradutória de Max Martins, que como forma de homenagem ao poeta francês Edmond Jabès, falecido em 1991, traduziu alguns versos seus. As fotografias que encerram o livro, compondo a sessão *Poeta e seus amigos*, mostram o lado humano, as “afinidades eletivas” e algumas viagens que Max Martins fez não como uma pessoa comum, mas como um artista. Esse material iconográfico imprimiu a imagem do poeta para a posteridade.

### *O Cadafalso*<sup>76</sup> (2002).

Se a edição do livro *Poemas reunidos* representa uma homenagem a Max Martins, a edição de *O cadafalso: antilogia 1952 - 2002*<sup>77</sup> (2002), organizada pelo poeta Ney Ferraz Paiva, aparenta ser um protesto. A sua presença e proposta ao leitor é bastante interrogativa, desafiadora e mesmo extravagante. Fazemos tais afirmações com certa facilidade, uma vez que o título, pela diferença de fonte empregada na escrita da palavra *cadafalso* (antecedida pelo artigo *o*), sugere não apenas uma estrutura de execução e suplício, o patíbulo; orienta finalmente a leitura da frase “o cada falso”. Em outras palavras, o pronome indefinido ao ser substantivado pelo artigo indica uma variedade de “coisas” enganosas e falsas. O título aponta alguma falácia, ou várias delas. Segue-se ao título uma pseudo informação genérica, pois se o livro não é uma *antologia*, como as duas coletâneas discutidas anteriormente, esse livro assume a condição de *antilogia*, se tornando em todo caso uma contradição, um confronto. Até a indicação temporal que o título carrega tem aparência de provocação, *O Cadafalso* vai além de *Poemas reunidos*, se vangloriando assim de possuir algum ineditismo em 2002<sup>78</sup>. Outro recurso que tende a aumentar o valor comercial dessa edição está no suporte midiático, que conjugado ao material impresso, o livro propriamente dito, traz um material em áudio: um Cd com trinta poemas declamados por Max Martins e um depoimento. Mesmo esse livro não trazendo uma fotografia<sup>79</sup> do poeta, acaba tendo sua voz.

Ainda nos limites da capa, ou melhor, em suas bordas, as orelhas nos “acenam” com um texto de *release*, sendo ele que com mais veemência, juntamente com o texto situado na contracapa, justifica nossa afirmação inicial acerca do caráter de protesto dessa reunião de poemas. O *release* que se encontra nas orelhas<sup>80</sup> constitui-se interessante por ser formado com o auxílio de um epitexto. Ney Ferraz Paiva, autor desse texto promocional e incisivo, retoma a

<sup>76</sup> Livro publicado pela editora *Cão Guia*.

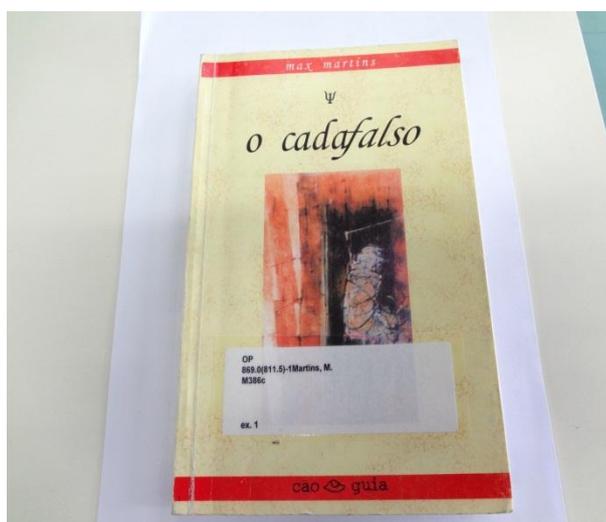
<sup>77</sup> Informações técnicas. Produção editorial: Ná Figueiredo; capa: Flávio Pimentel; pintura da capa: Paulo Ponte Souza *Antes de mim* (1996); foto: Béla Borsodi; composição: Benoni Araújo e Domingos Valente; ficha catalográfica: Terezinha Lima.

<sup>78</sup> A edição desse livro, dividida em duas sessões, traz em sua primeira parte 7 poemas d’*O Estranho*, 6 poemas do *Anti-retrato*, 1 poemas inédito “Robert Stock volta a Nova York”, 7 poemas do livro *H’era*, 9 poemas do livro *O risco subscrito*, 3 poemas do livro *A fala entre parêntesis*, 4 poemas do livro *Caminho de Marahu*, 2 poemas do livro *60/35*, 3 poemas do livro *Marahu poemas*, 5 poemas do livro *Para ter onde ir* e 6 poemas do livro *Colmando a lacuna*. A segunda parte intitulada *Escritos em chinês* agrupa os poemas da obra de Max Martins que possuem relação com a cultura oriental. É curioso notar que a edição de *O Cadafalso* não faça referência a edição de *Poemas reunidos* e mesmo assim traga vários poemas de *Colmando a lacuna*.

<sup>79</sup> Na verdade esta edição traz na orelha esquerda uma fotografia de Max Martins que já encontraríamos no livro *Poemas reunidos*, capítulo *Poeta e seus amigos*. Parece-nos que a sessão de fotografia feita em Viena, pela fotógrafa Béla Borsodi, em 1990, criou uma imagem bastante poderosa de Max Martins, sendo ela repetida em diversos outros formatos e situações.

<sup>80</sup> O texto aparece em um site (<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=445&sec=&secn=>) com o título *A Barbárie Verbal de Max Martins*.

entrevista de Max Martins dada a Elias Ribeiro Pinto, citada páginas atrás (ver página 50), ou para usarmos a nomenclatura de Genette (2009), trata-se da retomada de uma *conversa*<sup>81</sup>. Ney Ferraz Paiva constrói seu argumento sob a ótica do isolamento e do fracasso, definindo a poesia de Max Martins como obra “errática” e “abandonada”, mas sobrevivente. Uma poesia que malgrado as dificuldades continuou crescendo, tornando-se algo imensamente rico, embora sem a visibilidade merecida. A contracapa mostra outro *release* também de autoria de Ney Ferraz Paiva, um texto que sem fugir ao teor combativo acrescenta “uma bago a mais de pimenta<sup>82</sup>” ao discurso inflamado quanto ao esquecimento de Max Martins.



**Figura 25:** Capa do livro *O Cadafalso* (2002).  
**Fonte:** Biblioteca Arthur Viana.

Na parte interior do livro as dessemelhanças continuam, como algum exagero. O livro é dedicado à *memória de Robert Stock* (1923 – 1981); que segundo as palavras de Max Martins foi um amigo (e poeta) que teve grande influência sobre sua formação poética.

Ele [Robert Stock] me apresentou o William Carlos Williams, o Dylan Thomas – poeta que passei a admirar muito -, o E. E. Cummings (antes da onda do Concretismo eu já conhecia o Cummings). [...] Foi Bob Stock quem revelou para mim um Henry Miller, escritor de minha predileção, que estou sempre lendo e relendo, e ainda os poetas de língua inglesa (MARTINS, 2009, s/p).

No caso de *O Cadafalso* a dedicatória e o dedicatário não geram surpresa ou grande dificuldade de identificação ao leitor, caso esse seja um conhecedor da trajetória poética de Max Martins. O traço curioso se dá ao observarmos que logo abaixo da dedicatória há uma

<sup>81</sup> Em princípio mais tardias, mais aprofundadas, conduzidas por um mediador mais diretamente motivado, respondendo a uma função menos de divulgação e de promoção, a conversa tem foros de nobreza mais conceituados do que a entrevista (GENETTE, 2009, p. 319).

<sup>82</sup> A frase é de Machado de Assis, do conto *Capítulo dos Chapéus*, obra *Histórias sem data* (1884).

citação de um trecho de um poema de Robert Stock. A presença de tais versos (traduzidos) nos leva a questionar, seria essa transcrição já uma epígrafe? Posto que o lugar não seja convencional, há um espaço específico para cada peritexto, ambos devem estar próximos ao texto, mas cada um ocupando um lugar próprio. Torna-se conveniente considerar que semelhante citação faça parte da dedicatória, uma homenagem que envolve uma breve apresentação da verve do poeta americano e de seu tradutor, o amigo em comum Mário Faustino.

Na página seguinte temos as duas citações que se caracterizam com mais propriedade como epígrafes, elas são de Federico Fellini e Maurice Blanchot. A extensão de cada epígrafe, respectivamente, é desigual, enquanto a primeira não passa de duas linhas, a segunda consiste em um parágrafo imenso. A brevidade das epígrafes é uma característica básica, pois ela não é uma justificativa ou uma explicação, devendo fornecer o mínimo de comentário sobre o texto literário, antecipando algum tema sem chamar atenção de mais para si; a epígrafe dá acesso, e não deve prender o leitor logo na entrada do livro, correndo o risco de tornar-se enfadonha se assim proceder. A colocação da epígrafe<sup>83</sup> de Blanchot peca por seu excesso.

As epígrafes ao discutirem o processo de criação poética e a função da literatura acabam assim por encontrar uma ligação fácil com os assuntos de algumas composições do livro, as quais sem referendar sua procedência, entram na dinâmica da *antilogia*. Por isso, a variedade de poemas reunidos nessa edição (ou amontoados) possibilita ao leitor estabelecer a relação que lhe aprouver com os textos epigrafados. Vemos então tanto a liberdade de leitura como a confusão de ideias.

A encerrar o livro temos um *posfácio*, único encontrado em todas as edições dos livros de Max Martins. Esse texto, intitulado *Um Tao Poeta*, de autoria de Benilton Cruz, também deve ser inserido na *instância prefacial* como Genette (2009) classifica. Em outras palavras, o texto que remata o livro *O Cadafalso* se mostra como *pós-liminar*, uma produção que em tese comenta sobre a obra finalizada pelo leitor, tecendo um comentário pertinente e por vezes esclarecedor. O prefácio vem sempre em auxílio do texto literário como um guia, se posto no início, ou um salvador, se colocado no final.

Por sua localização e seu tipo de discurso, o posfácio pode pretender exercer apenas uma função curativa ou corretiva; a essa correção final é compreensível que a maioria dos autores prefiram as dificuldades e os

---

<sup>83</sup> E essa particularidade se repete no interior do livro, quando passamos a sua segunda parte intitulada *Escritos em chinês*, temos novas citações, epígrafes internas de autoria de Henry Miller e Malcolm Lowry.

dislates do prefácio, cujas virtudes são pelo menos a esse preço monitorias e preventivas. Aqui, como alhures, é melhor prevenir do que remediar, ou punir (GENETTE, 2009, p. 212).

Mas se um texto se presta a introduzir, advertindo ao leitor sobre aspectos particulares da obra; ou ultimar, explicando algum ponto obscuro, reconhecemos na presença de um prefácio (pré-liminar/pós-liminar) uma ambiguidade quanto a sua colocação. A essa problemática Genette abre um espaço para a discussão.

O maior inconveniente do prefácio é o fato de que ele constitui uma instância de comunicação desigual, e mesmo desprovida de rigor, pois nele o autor propõe ao leitor o comentário antecipado de um texto que este ainda não conhece. Por isso se diz que muitos leitores preferem ler o prefácio depois do texto, quando souberem “do que se trata”. A lógica dessa situação deveria, então, levar a constatar semelhante movimento e propor antes (isto é, mais tarde) um posfácio, no qual o autor poderia epilogar, quando ambas as partes têm conhecimento de causa: “Agora os senhores sabem tanto quanto eu, vamos então conversar” (GENETTE, 2009, p. 211).

Não há de fato uma escolha adequada ou infalível quanto à colocação de um prefácio, cabendo às circunstâncias da edição a tomada de uma decisão que pode contribuir para a leitura do livro e sua compreensão final. Uma vez que os peritextos como o título, o nome do autor e o *release* se mostram como anunciadores do livro, como suas vitrines; o prefácio está mais ocupado com a eficiência da leitura, a fruição do texto literário. No caso do posfácio *Um Tao Poeta*, ele não é tanto um texto que oriente a leitura do livro, ou que faça ressalvas explicativas resgatando algum significado perdido; sua função é bem mais abrangente ao proceder fazendo uma avaliação da produção poética e interpretando o conjunto da obra de Max Martins.

### *Anti-retrato & H'era*<sup>84</sup> (2012)

O livro *Anti-retrato & H'era* é a edição mais recente da poesia de Max Martins promovida pelo jornal *Diário do Pará*. Essa publicação faz parte de um projeto que visa à valorização da “cultura paraense”, tendo como um dos objetivos a publicação de livros de escritores do Estado inacessíveis ao público em geral. Essa edição, portanto, é um material promocional com tiragem limitada, disponível apenas para “leitores” do jornal que recolhessem determinado número de selos impressos no periódico durante uma semana específica, preenchendo com eles uma cartela para só assim poderem trocá-la por um exemplar do livro em questão. Na matéria *Orgulho do Pará: Série revê escritores paraenses*<sup>85</sup>, publicada no *Diário do Pará*, em 13 de outubro de 2011, o jornalista Ismael Machado<sup>86</sup> anuncia o futuro lançamento da coleção de livros.

A série faz parte do projeto *Orgulho de Ser do Pará*, uma bandeira em prol do que o estado tem de melhor e que vem sendo levantada pelo Diário envolvendo todos os aspectos positivos que o estado possui. [...] *O Pará de todos os Versos, de todas as Prosas* vai reunir dez escritores paraenses de peso, como Ruy Barata, Max Martins, Vicente Salles, Bruno de Menezes, entre outros, que serão reeditados em edições especiais pelo jornal (MACHADO, 2011, p. 18).

O anúncio do lançamento da edição de *Anti-retrato & H'era*<sup>87</sup> é marcado pelo artigo *O retorno do maior de nossos poetas* (2012), assinado pelo jornalista Elias Ribeiro Pinto. Nesse artigo além de um resumo do percurso criativo de Max Martins, suas relações intelectuais e o percurso acidentado de suas primeiras publicações, Elias Ribeiro Pinto enfatiza a importância da iniciativa do jornal *Diário do Pará*, e como um bom texto de promoção encerra assim seu artigo publicitário.

É uma obra compacta, breve no tamanho, mas que habita os vastos territórios da invenção e da renovação do verso, a inquietante obra do maior poeta paraense, que fez avançar a nossa cartografia poética, conquistando novas fronteiras da linguagem, da vida toda linguagem. [...] E dois desses livros, os fundamentais *Anti-retrato*, de 1960, e *H'era*, de 1971[...] estão reunidos no imperdível oitavo volume da coleção “Pará de todos os Versos, de todas as Prosas” (PINTO, 2012, p. 16).

<sup>84</sup> Informações técnicas: editora Diário do Pará; curador: Elias Ribeiro Pinto; capa/projeto gráfico: Atorres; editora: Emiliania Costa; editoração eletrônica: Alexandre Cruz; fotos da capa: banco de dados Diário do Pará/acervo escritores; revisão: Ana Lídia Azevedo de Campos; Impressão: KSK Gráfica e Editora.

<sup>85</sup> Destaque para a fotografia de Max Martins.

<sup>86</sup> Parte desse artigo é formado por palavras do jornalista e responsável pela coleção, Elias Ribeiro Pinto, que concedeu entrevista a Ismael Machado.

<sup>87</sup> Oitavo livro da coleção.

No mês seguinte outro texto de divulgação da edição de *Anti-retrato & H'era* é publicado pelo jornal *Diário do Pará*. O texto que reproduziremos abaixo vem acompanhado pelo chamativo título, quase um cartaz pela dimensão que ocupa na página do jornal: *Max Martins, o maior poeta paraense de todos os tempos. Aqui, no Diário do Pará*.

O ilustre poeta Max de Rocha Martins é o autor desta semana da série colecionável *Pará de todos os Versos, de todas as Prosas*, que faz parte do projeto *Orgulho de ser do Pará*. Max tornou-se imortal na poesia paraense. Elogiado por Benedito Nunes e outros grandes poetas brasileiros, em seus 82 anos de vida deixou milhares de versos de uma poesia latente, verdadeiras pérolas de uma alma iluminada. Você certamente se sentirá fascinado em “Anti-retrato & H'era” (DIÁRIO DO PARÁ, 2012, p. 10).

Os epitextos editoriais que reunimos acima promovem essa edição a partir de um apelo regionalista, cuja intenção extrapola a divulgação da poesia de Max Martins, pois o insere dentro de um contexto ideológico e político ao qual o poeta se mostrava indiferente, rejeitando abertamente títulos como “poeta amazônico” ou “poeta paraense”. Em texto escrito pelo próprio Max Martins, a pedido do jornalista Jaime Bevilaqua, e publicado no extinto jornal *O Estado do Pará*, em 08 de junho de 1980; o poeta assim definiu sua atuação artística.

Mas a única realidade que me preocupa quando estou escrevendo meus poemas, é a palavra. E basta para sabermos que a palavra é que é a grande realidade do homem. Não escrevo sobre a Amazônia. Acho que é a Amazônia que me escreve. Fazendo seus poemas, o poeta só é responsável perante a sua língua. E talvez nem isso. Eu, por exemplo, escrevo chinês. Sou um traidor da pátria (MARTINS, 1980, s/p).

E em entrevista ao então jornalista Jurandir Bezerra, para a revista *Amazônia*, em 1956; quando questionado pelo entrevistador sobre sua posição política, Max se limitou a dizer: *Sou poeta*. Sua concepção de arte, desvinculada de um discurso político, se manteve por toda a sua vida, sem nunca ter desejado honrarias que o levassem de encontro a seus princípios artísticos. Max nunca se rendeu à moda da poesia telúrica, recendendo a tacacá ou povoada de mitos da floresta.

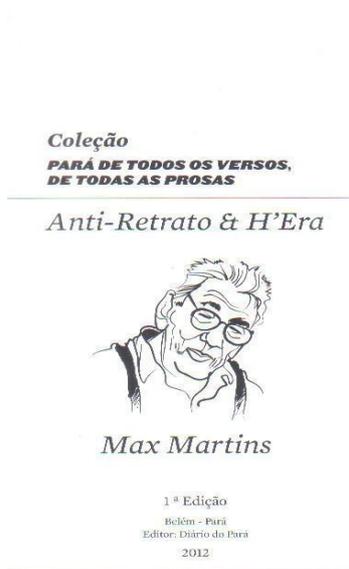
A edição de *Anti-retrato & H'era*, fora todo o discurso oportunista que a envolveu, é um dos livros de Max Martins que recebeu maior divulgação, estando anunciado na mídia impressa, televisiva e virtual. Por ser material promocional, sua presença não supre o problema que a coleção *Pará de todos os Versos, de todas as Prosas* tendia solucionar, pois os livros editados não são destinados às livrarias, tendo um alcance reduzido e temporal. Terminado o período de vigência do projeto, ou sendo concluída a publicação da coleção,

ficará novamente aos sebos a responsabilidade de comercializar os exemplares que venham a ser vendidos.

Dos epitextos aos peritextos, dos quais trataremos agora, temos considerável material a ser analisado. A capa dessa edição é sem dúvida a menos atrativa e a mais repleta de informação. O(s) título(s) do(s) livro(s) e o nome do autor aparecem emparedados por indicações como: a coleção a qual a edição pertence; o nome do projeto que possibilitou a impressão do livro, e a empresa responsável pela editoração. A lombada repete o nome da coleção de livros, como também o nome do autor. Porém, o mais problemático, para fins comerciais e artísticos é a ilustração que a capa apresenta; uma espécie de caricatura de Max Martins baseada numa fotografia infeliz tirada nos últimos anos de vida do poeta (essa foto é reproduzida na contracapa da edição). Para quem estava acostumado, desde a edição de *A fala entre parêntesis*, com a imagem de um Max Martins despojado, e em edições posteriores, a emblemática figura de andarilho; ou ainda, de um senhor de idade, mas ainda forte e disposto, se depara agora com a imagem da decrepitude. Mesmo porque, os livros que essa edição reuniu são obras de sua juventude, merecendo uma *retratação* mais condigna.



**Figura 26:** Capa da edição *Anti-retrato & H'era*.  
**Fonte:** arquivo pessoal.



**Figura 27:** Folha de rosto da edição *Anti-retrato & H'era*.  
**Fonte:** arquivo pessoal.



**Figura 28:** Contracapa da edição *Anti-retrato & H'era*.  
**Fonte:** arquivo pessoal.

A contracapa<sup>88</sup> reproduz um *release*, que embora não tenha sua autoria manifesta podemos atribuí-la ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. Para tanto, basta confrontarmos esse peritexto com o fragmento do artigo (nesse momento um epitexto) *O retorno do maior de*

<sup>88</sup> A contracapa indica, localizada na parte inferior da mesma, os patrocinadores da coleção *Pará de todos os Versos, de todas as Prosas*. Os órgãos públicos e privados são os seguintes: Governo do Pará, Vale, Unimed, Vivo, Esamaz, Cerpa, Celpa e Banco da Amazônia.

*nossos poetas*, reproduzido anteriormente. Observaremos, salvo algumas diferenças, uma passagem idêntica compartilhada entre o *release* e o texto jornalístico. Diríamos ainda que o *release* dessa edição se confunde com certas informações biográficas e bibliográficas, projetando-se além de sua função de “apresentação elogiosa do livro”.

Ao passarmos para a parte interna da edição nos deparamos com a *página de rosto*, neste espaço paratextual são repetidas todas as informações da capa, inclusive a “caricatura do autor”; todavia, há alguns dados adicionais, tais como: número da edição; cidade e estado (Belém-Pará) onde o livro foi impresso; o responsável pela edição (Diário do Pará) e ano de publicação. Nas páginas seguintes teremos algumas menções legais, o sumário, e finalmente, o *programa* ou *manifesto da coleção*. Mesmo o texto do manifesto da coleção não sendo entendido por Genette como um elemento paratextual ele merece um breve comentário, pois esse texto que encontramos na mais recente edição da obra de Max Martins carrega uma noção de valor que pode influenciar os leitores desavisados.

A intenção do manifesto da coleção é bastante pontual: promover a empresa (o Grupo RBA<sup>89</sup>) e os seus ideias. O texto se orienta desde o início para a exaltação de um virtual “orgulho de ser paraense”, fundamentado na geografia e na cultura do estado, mesmo que tal sentimento esteja adormecido, necessitando, portanto de alguma iniciativa que o “resgate”. Por isso, a publicação de livros de escritores paraenses surge como estratégia para “inocular” o sentimento de amor ao Estado e aos seus escritores. Nada mais falacioso do que o intuito redentor de valores estereotipados, ou mesmo, a tendência pedagógica que esse discurso encerra. Todavia, os parágrafos finais desse manifesto guardam um pequeno parecer crítico, mesclado com as palavras antológicas de Benedito Nunes, pertencentes ao prefácio *Max Martins: Mestre-Aprendiz*, publicado pela primeira vez na edição de *Não para consolar* (1992). Vamos ao excerto.

*Anti-retrato* (1960) e *H'era* (1971), reunidos neste volume, representam momentos fundamentais na evolução da poesia de Max Martins, o maior dos nossos poetas. Como disse Benedito Nunes, o melhor dos críticos que Max teve, “os dez anos entre *Anti-retrato* e *H'era* marcam o estabelecimento de duradouras ‘afinidades eletivas’ de Max com poetas e romancistas nacionais e estrangeiros: como o Carlos Drummond de Andrade de *Claro Enigma* e também o Jorge Lima de *Invenção de Orfeu*; com os simbolistas franceses no original, aos quais lentamente acedeu por essa paciência da descoberta, que é a volúpia do autodidata consequentemente; com Gerard Manley Hopkins e Dylan Thomas”. O leitor tem nas mãos duas preciosidades, dois marcos históricos da poesia paraense e a consolidação de

---

<sup>89</sup> Rede Brasil Amazônia de Comunicação. Presidente Jader Barbalho.

uma voz única, *isolada*, dentro do panorama da lírica brasileira (DIÁRIO DO PARÁ, 2012, p. 08. Grifo nosso).

A falácia se repete nessas palavras que aparentam ser elogiosas. Afinal, o autor do texto tenta ressaltar o lugar que Max Martins ocupa junto à cultura paraense, enquanto que as palavras de Benedito Nunes o emancipam, relacionando-o com a produção poética internacional. O manifesto tenta restringir o alcance da poesia de Max ao defini-lo como um poeta “isolado”, ignorando a relação dialógica que Benedito Nunes enfatizou com os poetas de língua portuguesa, francesa e inglesa. Há uma tentativa de submeter à obra de Max Martins ao cenário regional, vinculando-o ao pretense “orgulho paraense”, intenção que não se molda aos versos cosmopolitas do “magro poeta”.

Os demais peritextos, como o nome do autor e o título da obra, não apresentam nenhuma novidade significativa. O nome *Max Martins* ainda desperta, por parte dos leitores afeitos a poesia, o interesse costumado. Desde 2001 e 2002, com as obras *Poemas Reunidos* e *O Cadafalso*, não tivemos o nome de Max Martins envolvido em nenhuma nova iniciativa editorial. Max Martins se encontrava sem nenhum título novo<sup>90</sup>. Portanto, a última edição de seus versos, o livro *Anti-retrato & H'era*, usa como atrativo os dois títulos, a fim de despertar a atenção para um livro duplo (dois em um, típica estratégia promocional), capaz de oferecer aos leitores acesso a um conjunto considerável da obra poética do autor.

---

<sup>90</sup> A edição *Poemas Reunidos* ainda pode ser encontrada na livraria da UFPA desde sua data de publicação, em 2001, até o presente momento, por isso não compreendemos o motivo de a Coleção *Pará de todos os versos, de todas prosas* proclamar ser responsável por trazer a obra de Max Martins de volta ao leitor, quando uma iniciativa mais bem acabada já existia.

### 2.3 A publicação e a recepção crítica

O trabalho literário costuma ser pensado somente no âmbito da criação, e com isso o olhar do estudioso limita-se a investigar apenas o esforço estético, a motivação ideológica, a inovação linguística e o diálogo entre formas de composição e autores. Porém, esse enfoque relega a materialidade do objeto estético, e toda uma série de ações técnicas envolvidas na produção de um livro, a um campo não científico que interessaria apenas à curiosidade de bibliófilos. Contudo, para o êxito de um livro outros elementos influenciam diretamente, como o processo de divulgação, a formatação da edição, o trabalho ilustrativo associado à obra, o tipo de papel, e claro, o preço do “produto” ao consumidor.

A obra de arte literária se constitui dentro da dinâmica do mercado como bem de consumo, e assim pressupõe um comprador, independente se tal indivíduo se configurará em leitor. A importância da editora, o comentário de críticos em jornais e revistas, as entrevistas concedidas pelo autor e toda uma gama de fatores extraliterários poderão determinar o sucesso ou fracasso de uma obra de arte. Se o público for atraído para um livro por sua capa, por seu apelo ideológico ou sua fama repentina; autor, obra e editora saem ganhando, mesmo que isso, às vezes, não signifique a sucessão de novas edições de um livro.

Nenhum escritor é de fato dono de sua fama, e poucos são os que fazem seu prestígio unicamente pelo talento; se não houver a conjunção de fatores editoriais envolvidos por trás de um livro recém-publicado, poucas são suas chances de que ele ganhe projeção entre um público considerável de leitores-compradores. Não dizemos com isso que o texto literário é refém da mediação paratextual, mas sim que a presença e a ação desse recurso pragmático torna possível a criação de um *horizonte de expectativa* capaz de influenciar o leitor comum e o leitor crítico.

A condição *pragmática* de um elemento de paratexto é definida pelas características de sua instância, ou situação, de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória da mensagem [...] (GENETTE, 2009, p. 15).

O texto literário quando passa pelo processo editorial se investe de um discurso adjudicatório<sup>91</sup>; o qual é criado pelos *textos pragmáticos* (os paratextos), que oferecidos ao leitor, buscam atraí-lo para o contato com o *texto ficcional*. Logo, o leitor quando munido de

---

<sup>91</sup> O esquema de ação verbal não só determina a dimensão pragmática do texto, mas, ao mesmo tempo, implica as condições elementares para a figura de relevância do texto e para as oposições constitutivas, demarcadoras do campo do campo temático da figura de relevância. A adjudicação da ação verbal e de sua figura de relevância a um esquema de ação verbal é o dado elementar do que se mostra, no mundo da literatura, como adjudicação de um texto a seu gênero (STIERLE, 2002, p. 126).

pré-noções concedidas por *peritextos* ou *epitextos*, tornar-se-ia influenciado a conhecer o texto entendido como estético ou artístico. O paratexto, em todo caso, é o veículo que conduz o leitor, encaminhando-o a um “esquema de ação verbal” (STIERLE, 2002, p. 126), abrindo-lhe as portas ao contato com o livro.

Ao tratarmos das edições dos livros de Max Martins reconhecemos a função crítica dos paratextos e sua atuação preparatória à recepção do texto literário. O momento da publicação de cada livro é marcado por algum elemento paratextual que invariavelmente é apropriado pelo leitor crítico; ou em outras situações, o trabalho editorial retoma um texto crítico a fim de compulsar o leitor comum a conhecer um novo livro de Max Martins, envolvendo-o na rede de um discurso paratextual. A relação entre texto pragmático e texto ficcional organiza-se em função do leitor, seja ele especializado ou comum. O paratexto não apenas marca a presença do livro, mas também funda um procedimento de recepção.

K. Stierle (2009) interessa-se pela compreensão dos procedimentos de recepção do texto ficcional (recepção pragmática, recepção quase-pragmática, etc..), distinguindo nesse percurso o que é texto pragmático e o que é texto ficcional. Nossa perspectiva modaliza essa intenção, utilizando a diferenciação feita por ele para aplicá-la no processo de recepção de um texto literário intermediado por textos pragmáticos, aos quais, pelo contexto material são definidos aqui como paratextuais. Reconhecemos na dinâmica de publicações dos livros de Max Martins textos que embora não controlem a recepção de sua poesia favorecem determinados discursos e leituras. Os peritextos que apresentam as edições do poeta repetem certas afirmações, bem como a autoria e os respectivos julgamentos críticos. Desde a publicação de *O Estranho*, em 1952, essa gama de interpretações ecoa até mesmo na publicação mais recente de *Anti-retrato & H'era*, em 2012.

Todavia, devido ao desaparecimento das edições originais desses primeiros livros de Max Martins tornava-se complexo observar a *historicidade* do discurso crítico produzido sobre sua poesia. Desse modo, a consequente e esperada subtração de alguns paratextos, no momento em que os livros do autor foram reeditados em formato compilatório, favoreceu a manutenção de leituras equivocadas da poesia do autor e sua inserção em contextos ideológicos estranhos a seus princípios estéticos. O apagamento de alguns desses textos criou uma lacuna para o entendimento sistemático da crítica sobre o poeta, e quando algum peritexto reaparece acaba descontextualizado e submetido a leituras unilaterais. A retomada dos paratextos proporciona a ampliação da capacidade hermenêutica sobre a obra de Max

Martins, e ao relacionarmos esses textos com o material crítico poderemos reconstruir diacronicamente o processo de leitura que sua poesia sofreu.

As informações reunidas servirão de plataforma para a realização do trabalho mais árduo: a análise do grande cabedal crítico formado a partir de mais de 50 anos de atividade poética. Assim, poderemos conhecer o processo de recepção que elevou Max Martins a condição de maior poeta paraense, sem contudo figurar entre os grandes poetas brasileiros do século XX.

### Capítulo 3 – A crítica e o processo de recepção

Hans Robert Jauss, logo na primeira tese de *A história da literatura como provocação à Teoria literária* (1994), mostrou a sua preocupação com o “objetivismo histórico” imiscuído às histórias da literatura. Essa perspectiva linear adotada pelas “estéticas tradicionais da produção e da recepção” entende a obra literária como um dado factual, como se o evento quanto à publicação de um livro tivesse as mesmas consequências que um fato histórico possui. De tal modo, que o aparecimento de uma obra literária desencadeasse uma série de outras obras, sendo elas tributárias de um texto original e “clássico”, não havendo espaço para a investigação que percebesse a existência de obras refratárias, alheias a um influxo primacial. A investigação literária que se dizia histórica não passaria de uma falácia, de uma invenção com foro de verdade. Podemos pensar em dogmas literários com os quais se poderia afirmar por todo o sempre a qualidade de um grupo de obras catalogadas “objetivamente” pela história da literatura. Ou seja, se o que de mais importante produzido pela literatura de um país já fora recolhido e organizado em um compêndio canônico não haveria nada mais a ser dito, a pesquisa literária se resumiria em aperfeiçoar os dogmas, sem propor novas obras ou reconhecer as transformações de um dado gênero literário.

Diferentemente do acontecimento político, o literário não possui consequência imperiosas, que seguem existindo por si sós e das quais nenhuma geração posterior poderá escapar. Ele só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras, ou seja por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la (JAUSS, 1994, p. 26).

Posteriormente, em *History of art and pragmatic history* (2010/1970), Jauss define com mais fôlego a diferença entre a *história das artes* e a *história pragmática*. Ele demonstra o equívoco cometido ao se pensar que o estudo histórico das artes, ou no caso mais específico da literatura, seria mais coerente e fácil de observar do que a história social. Essa suposta facilidade de investigar a literatura provém ainda de trabalhos ligados a um pensamento humanista que se servia de “biographies of writers, in the order of their dates of death, sometimes divided up into categories of authors” (JAUSS, 2010, p. 46). Por isso, Jauss chega a afirmar a existência de uma “lei da ficção” que orienta as narrativas históricas. E atento a sua proposta de renovar a investigação da história da literatura sob a ótica hermenêutica ele propõe o seguinte.

The question, which enables the past work of art to affect us still or anew, has to be implicit because it presupposes the active mind's testing the conventional answer, finding it convincing or otherwise, discarding it or putting it in a new light so that the questions now implied for us may be revealed. In the historical traditions of art, a past work survives not through eternal questions, nor through permanent answers, but through the more or less dynamic interrelationship between questions and answer, between problem and solution, which can stimulate a new understanding and can allow the resumption of the dialogue between present and past (JAUSS, 2010, p. 69-70).

Contra uma investigação literária que espera analisar um dado pronto, a obra literária se mostra como um objeto em transição, sendo transformado a cada leitura realizada no decorrer dos anos. O fenômeno literário se mostra como um acontecimento flutuante passível de encenar desaparecimentos, releituras e rompimentos de posições. A obra literária uma vez chegada ao público conhecerá uma dinâmica constante de transformações, atendendo ou desafiando o gosto dos leitores, sendo admitida ou rejeitada pela crítica, sobrevivendo ou sendo esquecida dentro de um horizonte histórico. E mesmo que uma obra conheça o esquecimento, nada impedirá, em um momento qualquer, o seu retorno ao processo dialético que é o experimentar dos leitores.

Assim como em toda experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra até então desconhecida há um "saber prévio", ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida (JAUSS, 1994, p. 28).

O posicionamento em relação à obra de Max Martins consistiu em analisar *diacronicamente* as leituras críticas produzidas sobre sua poesia, dando azo para que fosse possível reconstruir o *horizonte de expectativa* em que cada livro seu foi publicado. O recorte *sincrônico* possível então de ser feito a partir de nossa posição atual permitiu compreender as *perguntas* que a obra de Max Martins provocou, a que gostos atendeu, se a crítica manteve considerações de valor ou se elas foram transformadas.

A mudança histórica de produção literária é apreensível mesmo sem a compilação e apresentação exaustiva de todos os fatos e filiações diacrônicas, bastando para tanto que se leia a mudança diacrônica, bastando para tanto que se leia a mudança diacrônica na continuidade dos acontecimentos a partir do resultado histórico, isto é, que seja descortinada

no corte transversal plenamente analisável do sistema sincrônico e seja perseguida em novos cortes (JAUSS, 1994, p. 49).

A recepção da poesia de Max Martins acompanha o percurso da publicação de seus livros, a cada obra lançada foi se configurando um parecer crítico que influenciaria o modo como suas obras seguintes seriam percebidas. Desde 1952, quando lança seu primeiro livro, *O Estranho*, até 2001, quando foi publicado o livro *Poemas Reunidos: 1952 – 2001*, cujo volume apresenta entre obras já editadas, um livro inédito, intitulado *Colmando a lacuna*; podemos reconhecer e apresentar uma série de leituras ocupadas em caracterizar a produção de Max Martins, sob diversos enfoques estéticos ou teóricos. Diante desses fatos materiais, quanto à *publicação de um livro* (obra literária) e sua *recepção crítica*, faremos a análise das leituras realizadas ao longo de mais de cinquenta anos de atividade poética. Investigar a trajetória produtiva do poeta Max Martins consiste em perceber a *historicidade* das leituras de seus livros, bem como a utilização de discursos teóricos empregados nas análises realizadas nesse processo de recepção.

Resta-nos definir ainda os tipos de documentos que analisaremos e a ordem pela qual tomaremos esses textos. Em páginas atrás definimos que os paratextos editoriais já representavam um estágio da recepção da poesia de Max Martins, havendo em alguns deles um determinado posicionamento valorativo que configura um tipo de *experiência estética* característica: a leitura crítica. Todavia, no decurso da análise de tais textos nos eximiremos de retomar as considerações sobre a função e a presença de um paratexto, uma vez que as informações acerca dessa modalidade textual já foram dispostas no capítulo 2. Portanto, na dinâmica da análise da recepção crítica da obra de Max Martins, além dos paratextos que serão (re)colocados dentro de uma *série histórica*, dado seu caráter crítico-valorativo, estarão os artigos críticos publicados em jornais, revistas, livros e os trabalhos acadêmicos, que de uma forma ou de outra, formaram a “fama” do poeta Max Martins. É possível distinguir ainda textos de “apresentação” sobre Max Martins, ou seja, aqueles que não pretendem produzir um julgamento sobre a sua poesia, pois se restringem a caracterizá-lo como poeta a partir de outros textos críticos, e com uma postura antológica passam a elencar obras, esboçando um perfil biográfico e transcrevendo, em alguns casos, uns poucos poemas. Semelhantes textos oferecem material para estimarmos a repetição de leituras capazes de cristalizar opiniões preconceituosas, inexatas ou pertinentes.

Quanto à ordem em que esses textos críticos serão discutidos, nos permitiremos duas possibilidades a serem empregadas: a primeira corresponde à abordagem dos textos que se

detiveram sobre obras específicas do autor, estando ligados diretamente a recepção de um livro recém-publicado, produzindo assim uma crítica pontual e imediata. A segunda possibilidade refere-se aos textos que abordam em momento posterior à publicação de determinadas obras de Max Martins, identificando nelas certas características de composição ou de assunto, por isso alguns textos poderão ser retomados ao longo do trabalho. É evidente que a cronologia em que os livros de Max foram publicados terá influência nas abordagens indicadas, posto que cada obra apresentou uma questão nova aos leitores, requerendo da crítica que a cada década reconhecesse as transformações pelas quais a poesia do *magro poeta* passou, e assim necessitasse atualizar os pareceres críticos uma vez declarados.

Como nos interessa dar visibilidade à historicidade da recepção da obra de Max Martins torna-se pertinente reafirmar que o fenômeno literário, para nós, só é compreensível em sua totalidade quando observamos os três agentes que o formam e estabelecem sua existência: o autor, a obra e o leitor. Essa premissa nos permite perceber que o texto literário não é autossuficiente, mas um “produto” que visa à comunicação, e como tal requer um receptor que lhe “concretize” a significação. A obra literária não admite, portanto, uma leitura essencialista ou monolítica cujo significado permaneceria inalterado durante os anos subsequentes, a figura do leitor crítico estabelece o processo em que o “experienciar dinâmico” modifica a obra literária tornando-a, a cada nova geração de leitores, em *resposta* diferente para questões coevas ao novo momento histórico em que ela foi recebida. Ao passo que a obra literária é alterada dentro de uma cadeia histórica faz-se indispensável conceber como em gerações passadas outras *perguntas* podem ter sido suscitadas pela mesma obra, e a cada contexto histórico diferente poderíamos pesquisá-la sob perspectivas diversas, uma vez que “levantar uma história da recepção significa conhecer a obra através do debate crítico, filológico e histórico e, de outro lado, conhecer as forças históricas que favorecem ou desfavorecem a leitura e o debate da obra” (PRESSLER, 2006, p. 26).

A crítica literária em si é uma atividade controversa, passível de despertar sentimentos que em nada contribuem para a tarefa de interpretação da obra de arte. O crítico literário, em nossa compreensão, é um leitor, mas do qual se esperam palavras de orientação, esclarecimento, e, talvez com algum temor para os autores ou o deleite dos demais leitores, se espera ainda encontrar uma leitura incisiva e ferina. Um autor ao publicar uma obra expõe-se a todas as reações, das quais podemos destacar o entusiasmo dos leitores com o lançamento de um livro e o seu possível sucesso de vendas, porém não menos importante, e quem sabe se mais aguardada é a atenção cedida pela crítica, que em sua “sapiência” daria o veredicto final,

com o qual se dirá num futuro incerto, que tal autor fez muito sucesso entre os leitores, entretanto nunca agradou a crítica, ou ainda, leríamos o inverso: um autor que arrebatou a crítica, sem nunca ter sido acessível a um grande número de leitores.

O papel da crítica, e por extensão do crítico é valiosa e imprescindível para o fenômeno literário, são as palavras desse leitor, especializado ou mais interessado, que ficarão para a posteridade, e a elas sempre se recorrerá com o intuito de entender ou reavivar qualidades e deficiências de um autor qualquer. As razões que demonstram o atrito entre a obra a ser julgada e o indivíduo que a julga são de ordem, em alguns casos, pessoal, e por isso mesmo distante da objetividade que deveria haver em uma atividade avaliativa. O crítico no século XIX, segundo Wolfgang Iser (1997), visava à descoberta do enigma do texto, que quando feita esvaziaria a obra literária restando apenas à habilidade de interpretação do crítico a ser discutida; somente a explanação sobre o processo de captura do sentido teria interesse. Como se o sentido fosse algo que pudesse ser subtraído do texto, o qual quando consumido se tornaria “uma casca vazia”. Semelhante postura cria uma competição da qual o autor muitas vezes não quer participar, pois a ele não interessa se um suposto mistério de sua obra foi descoberto, lhe convém saber se os leitores leem seu texto, as outras questões virão em seguida. Essa crítica dita “parasita” não foi abandonada de todo, entretanto acreditamos em um posicionamento ainda mais nocivo ao esforço literário: a bajulação do crítico. Talvez ao constatar esse comodismo da crítica literária, quanto à composição e formação do *cânone literário brasileiro*, que Flávio R. Kothe (2003) tenha pensado em um “*establishment* da literatura brasileira” capaz de manter

diversos procedimentos para apresentar como tipicamente brasileiro o que é português ou a tradução livre de textos espanhóis, franceses, alemães, norte-americanos, etc., ao mesmo tempo que se bloqueia o confronto entre a “Canção do exílio” e Goethe, “O navio negreiro” e Heine, *O Cortiço* e Zola, “Violões que choram” e Verlaine, *Macunaíma* e a picaresca clássica, etc. a história da literatura brasileira é a história da atualização da paráfrase a modelos externos que são neutralizados e não reconhecidos. Há sempre uma atualização retardada, que é apresentada como movimento original e originador. O requentamento malfeito da produção alheia é apresentado como gestação original para criar a ficção da identidade nacional que, embora imposta, é proposta como autêntica, proibindo-se assim o reconhecimento de valores alternativos maiores. O pior vence o melhor (KOTHE, 2003, p. 25).

Podemos abrir uma ressalva junto às palavras de Flávio R. Kothe, uma vez que a produção literária não necessita de uma suposta “pureza” para possuir valor. A apropriação de formas e modelos literários não é somente marca de dependência cultural, mas em casos dos

quais estão na citação acima poderíamos reconhecer o diálogo cultural, e não somente um “requeentamento”. Mas enfim, a opinião de Kothe aponta para uma postura hegemônica da crítica brasileira, com a qual convém tomarmos as palavras de T. S. Eliot, que em seu texto *A função da crítica* (1997/1923), disserta sobre o que chamaríamos de comodismo da crítica literária, quando se instala uma tendência interpretativa que acaba criando leituras repetitivas, das quais a obra literária fica em segundo plano e o que se observa é o afetamento do crítico que por fazer coro ao gosto médio dos leitores e dos críticos se promove à custa de sua “opinião” crítica.

O crítico, assim se poderia pensar, a justificar a sua existência, deveria procurar disciplinar preconceitos e manias pessoais — taras a que todos estamos sujeitos — e harmonizar discordâncias com tantos dos seus colegas quanto possível, na busca comum do vero juízo. Ao vermos que é exactamente o contrário que se verifica, começamos a suspeitar que o crítico ganha a vida devido à violência e extremismo da sua oposição aos outros críticos, ou então, devido a insignificantes excentricidades que lhe são próprias com as quais consegue temperar as opiniões que os homens já possuem e que, por vaidade ou preguiça, preferem conservar (ELIOT, 1997, p. 38 – 39).

O trabalho do crítico é em todo caso a recepção dos textos literários, e ao registrar sua leitura baseada em conceitos da teoria literária, ou em outros instrumentos teóricos, fornece ao leitor comum mecanismos que o ajudem a ler e formar o processo de significação da obra literária. A recepção que a obra de um autor sofrerá no transcurso dos anos conhecerá transformações, mudanças e refluxos; mesmo que uma leitura acabe ganhando maior destaque entre as outras que existirem poderemos (re)construir, numa cadeia temporal, uma *história da recepção* capaz de dar conta das particularidades que mantiveram determinados enfoques críticos em evidência.

Nossa pesquisa foi um pouco além da proposta de Jauss, uma vez que ele admite não haver necessidade de uma retomada “exaustiva de todos os fatos e filiações diacrônicas”. Porém, a intenção que moveu nossa pesquisa mostrou a necessidade de se abranger o maior número possível de leituras sobre a obra de Max Martins para que se pudesse entender as transformações pelas quais ela passou e, munidos desse conjunto de dados, podermos apontar uma nova perspectiva crítica-historiográfica para a poesia contemporânea brasileira. Com esses pressupostos e com os olhos fixos na cadeia histórica de leituras, nos permitimos contribuir para se fixar uma sistematização sobre a compreensão da poesia de Max Martins. Só nos resta agora discorrermos sobre o processo analítico realizado.

### 3.1 A estreia do poeta: *O Estranho* (1952)

O crítico que merece maior atenção, dada à repercussão, ao pioneirismo e a continuidade de suas leituras sobre a poesia de Max Martins, é Benedito Nunes. Ele é responsável não apenas pela crítica que noticia a publicação do livro *O Estranho*, em 1952, mas também pelo *release* que informa e pretende seduzir o leitor para a poesia do então poeta debutante. Contudo, mesmo antes de Max ser um poeta publicado Benedito já possuía uma leitura crítica sobre seus poemas divulgados no Suplemento Arte-Literatura. Podemos voltar a edição do Suplemento de 31 de dezembro de 1950 para tratarmos de outro texto crítico de Benedito Nunes que, disfarçado sob o pseudônimo de João Afonso, analisava os poemas dos *Dez poetas paraense* (Ver capítulo 2, p. 43) apresentados na edição anterior do Suplemento. Sobre Max Martins ele declarou o seguinte.

Numa das fotografias aparece o sr. Max Martins acendendo um cigarro. Eis aí um motivo que ele não deixaria de aproveitar. A sua poesia tem o cotidiano como matéria prima. Dela extrai a substância para os seus versos. É uma poesia perigosa, da qual a beleza pode escapar de um momento para outro, ficando, em seu lugar, apenas o pitoresco e o anedótico. Mas o que mais acho admirável e em virtude do que não tenho dúvidas quanto à possibilidade do poeta conseguir exterminar essa ameaça de uma vez por todas, é o profundo sentimento de viver que lateja nesses poemas. Quem sabe até se não foi essa necessidade furiosa de viver que transparece em seus versos, que o levou a procurar a segunda vida que a poesia dá? A vocação para a vida teria forçado o aparecimento da vocação poética (NUNES, 1950, p. 4).

A leitura de Benedito Nunes enfatiza como característica que sobressai nos versos de Max Martins a relação deles com o cotidiano, tomando seus poemas como uma representação da realidade, posicionamento ainda tributário da compreensão platônica sobre a arte, uma avaliação ainda tocada pelos modelos clássicos quanto aos temas que caberiam à poesia. A questão dos assuntos cotidianos destacados nessa crítica vai de encontro ao momento literário que o Brasil vivia na década de 1950, os poetas e a crítica contemporânea da *Geração de 45* questionavam a herança estética legada pelos autores modernistas das décadas passadas, havendo o desejo não somente de superação de seus modelos, mas uma corrente antagônica se formava a ponto de considerar como defeitos as liberdades formais e temáticas utilizadas pós 1922. A ironia, o humor e mesmo os poemas de inspiração cotidiana, formam alvos dos ataques desse novo grupo de poetas, que se aproximou mais ao formalismo e a disciplina da composição poética. É sob esse contexto ideológico que Benedito Nunes destaca nos versos de Max Martins a “beleza” prestes a ceder lugar ao “pitoresco e anedótico”, vendo sua poesia

como “perigosa”, na qual se observa a “fúria” do poeta que toma a poesia como um complemento de sua vida, um escape, “uma segunda vida”. O crítico faz referência à fotografia que acompanhava a edição especial do *Suplemento* quanto aos *Dez poetas paraenses*. Essa foto de Max Martins, comentada páginas atrás, serve de suporte para o crítico ancorar sua leitura quanto ao poeta tomar a poesia como um enfretamento a vida, o seu protesto e a sua rebeldia. Benedito inscreve Max entre os poetas intimistas, confessionais, e porque não, de ares românticos, mas acaba fugindo a um confronto com as características da poesia modernista.

Benedito Nunes no texto de orelha d’*O Estranho*, dessa vez sem o subterfúgio do pseudônimo, se mostra muito próximo da crítica anterior. Novamente ele destaca as “profundas ligações com a vida cotidiana”, enxergando nos “versos rebeldes” do primeiro livro de Max um defeito que afastaria seus poemas da “poesia verdadeiramente autêntica”. A impureza de seus motivos seria o traço perigoso que Benedito se mostra tão preocupado, tentando até desviar a atenção do leitor dessa característica inconveniente para mostrar que se tal aspecto existe é em razão da “inquietação humana” que a poesia de Max traduz. Max Martins seria um tipo de intérprete das limitações do homem que “dominado pela volúpia de viver” se encontra “caminhando [...] sem horizontes”. Semelhante interpretação novamente foge ao debate estético modernista, preocupando-se em enfatizar sempre o conteúdo humano, íntimo; a representação da vida por via da poesia.

Embora esses textos indiquem a que linha ideológica Benedito Nunes se filiava ao iniciar sua carreira de crítico literário, o seu texto que maior repercussão causou ao longo dos anos é sem dúvida o artigo crítico *A estreia de um poeta* publicado no jornal *Folha do Norte* em 12 de agosto de 1952. Esse texto contempla, por sua extensão, um quadro mais amplo de detalhes e informações que posicionam Max Martins dentro do contexto literário brasileiro. De início Benedito Nunes ressalta sua admiração pela poesia de Max Martins, mostrando-se um leitor que acompanha a trajetória desse poeta a algum tempo, reconhecendo por isso alguns defeitos que ele define como a imperfeição e a desordem de seus versos, posto que essa poesia se encontrasse em processo de formação. O crítico retoma sua observação quanto a espontaneidade, a ironia e o confessionalismo presentes nos poemas de Max Martins, só que dessa vez encara semelhantes traços como diferenciais, sendo eles responsáveis por impedir que esse poeta estreante fosse confundido no futuro com os poetas acadêmicos que produzem antologias à moda clássica, sob a tutela de Orfeu. Mas essas são observações que Benedito não considera como principais, ele julga importante medir “o valor da experiência poética

refletida nas páginas de *O Estranho*". E sob essa premissa passa a discorrer sobre as impressões que os poemas lhe causaram, mostrando o "pior" e o "melhor" do livro recém-publicado.

Como primeiro defeito que Benedito Nunes destaca nos poemas d'*O Estranho* teríamos a relação entre esses versos e "o que o movimento modernista teve de superável". O que corresponderia ao "anedótico, a facilidade de soluções poéticas e o desprezo formal pelo verso como unidade rítmica". Diante de semelhantes escolhas estéticas o crítico estabelece a comparação que acompanharia a poesia de Max doravante.

Aqui e ali, lendo esses vinte e três poemas, percebemos logo que o poeta, talvez insensivelmente, adota aquela verve superficial que, estampada nos primeiros poemas de Carlos Drummond de Andrade - e apenas em alguns deles - foram um mero acidente, sem relação com o humorismo doloroso e irônico de "A Rosa do Povo". Mas esse espírito de graça, e mesmo de troça, não chega a prejudicar totalmente a poesia de Max Martins, que possui inegavelmente um grau bastante acertado de originalidade (NUNES, 1952, p. 03).

*O Estranho* de Max Martins seria uma versão atrasada de *Alguma poesia* (1930) de Drummond? Estaria então o poeta paraense em descompasso com a "evolução literária" da poesia brasileira? Como medir essa originalidade em meio a soluções estéticas consideradas ultrapassadas? Essas questões propostas por Benedito Nunes são quase insolúveis, pois fica subentendido que a liberdade formal e o tom humorístico são características típicas e exclusivas dos primeiros livros de Carlos Drummond, fazendo com que Max estivesse ligado inexoravelmente a uma única "fonte" do Modernismo. Parece então que o grande defeito da poesia de Max Martins seria sua filiação à herança dos modernistas de 22, pois afinal o poeta conseguiu ser original mesmo lidando com elementos poéticos supostamente superados. A "visão humorística" de Max teria outro diferencial, seria ácido, descambando para imagens vulgares e jocosas. Para ilustrar esse humor anedótico Benedito Nunes cita os versos abaixo:

"Grande record:  
Volteando teu corpo de 21 anos".

"Amas a lua e Santo Antonio Maria Zacaria  
E alheia passas entre cadilacs limpa".

"Em que mala estará a Pierrot cor de jerimum?  
Velocípede - revolução - Felisberto de Carvalho".

Benedito Nunes, após avaliar os efeitos negativos que a expressão humorística traz aos poemas de Max Martins, encaminha sua crítica para uma abordagem biográfica, tomando

novamente a concepção de que a poesia é uma representação da vida de seu autor. As experiências pessoais do poeta são sugeridas para explicar os fragmentos de versos anteriormente citados, os quais denotariam a infância e a vivência escolar de Max. Por isso, poemas como “Do poema da infância” (I e II), “O filho”, “Menina triste”, “Segunda elegia para Sonia Maria”, “Branco Branco” e “Narciso” representam tanto um exemplo de poemas inacabados, ainda sem terem passado por todo um processo de “sazonamento”, como indicariam a incompatibilidade entre a expressão lírica e a personalidade do autor. Assim,

Também é preciso dizer logo, uma vez que estamos mostrando deficiências da poesia de Max Martins, que certas tiradas à Walt Whitman, lido em tradução não lhe fica bem. A poesia de “O Estranho” não está no “Sol dos caminhos”, nem nas “manhãs whitmanianas” que ficam deslocadas em nosso ambiente tórrido e anti-eufórico (NUNES, 1952, p. 03).

Benedito Nunes julga a poesia de Max Martins segundo um implícito conhecimento da vida pessoal do autor, e ao achar disparidades entre a vida pessoal do poeta e seus versos não pode deixar de considerar esse desencontro como outro defeito estético. Além da comparação à ironia drumonniana, temos a associação ao verbalismo eloquente de Walt Whitman, o qual não combinaria com a personalidade de Max. É digno de nota o aparecimento do nome do poeta Fernando Ferreira de Loanda, sectário da Geração de 45, mas esse aparece apenas como um comparativo que visa elevar as qualidades de composição de Max Martins, pois ao inserir um “soneto” em seu livro de estreia, marcado “de um parnasianismo disfarçado”, o poeta d’*O Estranho* consegue ser superior a “qualquer experiência náutica do Sr. Ferreira de Loanda”.

Ao prosseguir pontuando os defeitos estéticos d’*O Estranho* a crítica de Benedito Nunes deixa o nível do conteúdo e entra no nível da forma. Ele considera a fragmentação dos versos de Max como um “desprezo pela forma”, ou “outro cocoete dos belos tempos de 22”. E para justificar sua avaliação quanto a presença de versos inúteis dos poemas de Max, Benedito considera que o verso teria uma função específica, que seria possibilitar a “adequação da palavra à imagem que nasceu no espírito”; por isso o verso seria o veículo que possibilita essa transposição da “experiência poética”, não podendo fugir a esse funcionalismo, ou mesmo ao seu caráter representativo, sob pena de tornar-se “supérfluo”. Diante desse julgamento podemos reconhecer que os versos arbitrários e inúteis que Benedito teria identificado dentre os poemas d’*O Estranho* são na verdade uma marca do Modernismo, Max Martins somente utilizava os recursos conquistados pela revolução literária do início do século XX. Em outras palavras, a desordem versificatória não passaria de um elemento da contemporaneidade literária ocidental.

Após averiguar todos os “defeitos” da poesia de Max Martins, Benedito Nunes comenta suas qualidades, o que haveria de “melhor” nesse livro de estreia. Porém, é um tanto confuso perceber que os pontos fortes dos poemas de *O Estranho* estejam no “lirismo sereno” e no “humor velado”, aspectos não muito diferentes daqueles que antes foram apontados como obsoletos ou que não caíam bem ao poeta. Há como última parte dessa crítica à centralização de análise nos poemas que finalizam o livro, as três elegias que sob um olhar biografista identificariam a tragédia pessoal de Max Martins, a perda de seu pai. Esses poemas servem para mostrar o lado sério, dorido e compenetrado do poeta, que lamentando a morte do pai entraria em um nível de dignidade poética condizente com a seriedade própria da poesia. Benedito vê na lamentação das elegias um jeito “gauche”, à maneira de Charles Chaplin”; os versos de Max teriam um modo cômico de ver a morte e encarar as limitações humanas. Ao citar a influência de Álvaro de Campos que lamenta a passagem da infância no poema “Aniversário”, temos outra relação com a poética do Modernismo, as lembranças da vida, as perdas e as experiências da juventude construiriam um só motivo poético que Benedito Nunes define como poesia do “cotidiano”, nele está “a fonte de seus motivos”.

A crítica de Benedito Nunes encerra dando as boas-vindas a um poeta com um enorme potencial a desenvolver, reconhecendo-lhe qualidades invejáveis a muitos autores contemporâneos. Porém, junto a esse elogio ficam às advertências quanto ao estado inicial dessa poesia “vacilante” e “imperfeita”, não sendo aceitável fazer nenhuma asserção definitiva quanto ao seu valor; contudo, tornava-se possível observar a que conceitos e modelos estéticos a poesia de Max Martins foi relacionada, sendo aproximada à obra incipiente de Carlos Drummond de Andrade, ao intimismo do heterônimo pessoano Álvaro de Campos, ao exagero expressivo de Walt Whitman e o humor modernista com que retratava o cotidiano.

O livro de estreia de Max Martins não passou despercebido pela crítica local, sendo recebido por um crítico próximo ao círculo intelectual do qual participava, estava sua obra sendo inserida em uma série histórica da produção modernista brasileira, compartilhando de características estéticas comuns à fase *heroica* e a *reflexiva*. *O Estranho* é uma obra que representa bem a transição pela qual a poesia nacional passava. Além da recepção por parte da crítica esse livro ganhou a atenção da Academia ao receber o prêmio “Vespasiano Ramos”<sup>92</sup>, concedido pela Academia Paraense de Letras (APL). A responsabilidade pelo parecer crítico

---

<sup>92</sup> No ano de 1952, os livros que concorreram ao Prêmio “Vespasiano Ramos” foram: *A Palavras esquecida*, de Cauby Cruz; *O Estranho*, de Max Martins e *Carmes e Acrosticário*, de Soares Carneiro.

que concedeu essa comenda ao livro de Max Martins ficou a cargo da acadêmica e poetisa Adalcinda Camarão. Datado de 13 de janeiro de 1953, o texto que expõe os motivos da escolha de *O Estranho* como obra “superior”, reconhece logo de saída a poesia de Max Martins como “evoluída”, estando ciente da “plena liberdade de inspiração” que essa “atividade especulativa” necessita.

Adalcinda reconhece o lirismo que percorre com mais intensidade alguns poemas do livro como “Elegia em junho” e “O Estranho”; nesses versos haveria o equilíbrio entre a “palavra” e a “emoção”. Inspiração e trabalho estariam em comunhão adequada. O gênero lírico conhece na obra de Max Martins contribuições para sua transformação, mostrando-se renovado pelo influxo do Modernismo. E ao reconhecer a relação desses versos com contexto poético do século XX, Adalcinda Camarão detalha o que há de novo e envolvente nos versos d’*O Estranho*.

Poesia moderna e vigorosa, de grandes recursos e estudos para a crítica. Cada poema de *O Estranho*, de Max Martins, dispõe de uma estrutura própria e não há um poema igual ao outro. [...] O que importa em tudo é a mobilidade poética. E é justamente neste detalhe que se insere a poesia de Max Martins, uma das grandes conquistas da poesia moderna brasileira. É preciso frisar, contudo, que nem um dos dois concorrentes a que me refiro (trata-se de Cauby Cruz e Max Martins) tem preconceito acadêmico que os impeça de fazer da poesia um Universo livre, flexível e belo. Diz o poeta inglês Spender que “os grandes poetas sempre mantiveram um maravilhoso equilíbrio entre a palavra poética e a palavra falada do idioma”. É evidentes o que encontro no *O Estranho*, onde a preocupação do poeta é descobrir sempre uma relação entre o que ele ouve e o que sai do mundo interior dos seus versos (CAMARÃO, 1953, s/p).

A leitura de Adalcinda se concentra sobre o que há de modernista n’*O Estranho*, do que podemos retomar a “mobilidade poética” e o “equilíbrio entre a palavra poética e a palavra falada do idioma”; ou seja, a falta de uma regularidade formal nos poemas dessa obra não corresponderia a um desprezo pelo “verso como unidade rítmica” como apontou Benedito Nunes, mas ilustrariam a poesia como trabalho de experimentação, do qual novas possibilidades de composição trariam “grandes conquistas [à] poesia moderna brasileira”. Doutro modo, a junção entre a expressão poética da palavra e sua correspondente coloquial não teria o caráter “superficial” e “banal” que Benedito também fez referência, essa correlação entre as duas modalidades da linguagem, a primeira vista díspares, seriam o modo particular com o qual o poeta modernista expressaria sua visão de mundo para marcar sua dicção estética.

Adalcinda Camarão concorda em premiar *O Estranho* sob a alegação de que essa obra se mostra íntegra em qualidades poéticas coevas, sendo um exemplo das potencialidades da poesia brasileira. A leitura dela lança o livro de Max Martins para um conjunto mais amplo de diálogos, pois não cria comparações, prefere antes reconhecer o que ele compartilha das conquistas já então típicas do Modernismo nacional. Embora o texto de Adalcinda se mostre interessante pela articulação que mantém com a estética modernista ele ficou restrito ao meio acadêmico na APL, não tendo a mesma influência conquistada pela crítica de Benedito Nunes. Talvez por isso, possamos reconhecer na nota crítica de Jurandir Bezerra, publicada na revista *Amazônia* em março de 1956, considerações muito próximas das observações feitas no artigo *A estreia de um poeta*.

Há nos poemas de Max Martins o que poderíamos chamar uma poesia de nervos, marcada de um sensualismo ingênito que sob certos aspectos transforma o sentimento puro numa poesia expressionista, sem que ele tenha consciência deste fenômeno. O espiritual em sua poesia permanece ainda no sentimento e talvez por isso a profunda identificação de sua poesia com seu EU que existe de fato, em seus poemas, tenha resultado no desinteresse pelo valor da palavra. Tudo isso, talvez influenciado ainda pelo seu próprio temperamento, verificamos assim, que muitos poemas de “O Estranho” trazem-nos uma mensagem humana em linguagem, às vezes imprópria. Entretanto, nota-se que um “Porto”, “Poemas sem norte”, “Poema”, “Elegia de junho”, e “Elegia”, há um como que equilíbrio de ritmo e substância, sendo que “Porto” é um dos poemas onde se poderá encontrar a expressão interior, espiritual e estética do poeta (BEZERRA, 1956, s/p).

Num primeiro momento, Jurandir Bezerra observa um traço estilístico nos versos d’*O Estranho*, o que ele chama de “sensualismo ingênito”, sendo o primeiro a reconhecer o fundo erótico na poesia de Max Martins, tema cada vez mais evidente em livros futuros. Ao perceber essa “poesia dos nervos” Bezerra encontra uma definição original sobre a obra em discussão, ele enxerga uma “poesia expressionista”, portanto uma comunicação particular do poeta que transmite suas experiências pessoais sob um molde alegórico, universalizando os sentimentos privados. Mas em seguida há novamente a associação de sua expressão poética como uma representação de seu “temperamento”, essa relação entre vida real e vida poética seria a responsável pela falta de preocupação com o aspecto formal, essa face da “linguagem, às vezes imprópria” de sua poesia ficaria em desacordo com os temas poéticos que pediriam maior seriedade. Parece-nos novamente que a poesia modernista de Max Martins está sendo explicada a partir de conceitos clássicos concernentes ao que “convém” a ser utilizado como material poético, o que necessitaria de uma linguagem elevada para que todos os seus poemas possuíssem o “lirismo” verdadeiro.

Na década de seu lançamento a primeira obra de Max Martins conheceu ao menos duas linhas de leituras relevantes. A mais conhecida, tendo maior penetração por sua retomada anos mais tarde, foi realizada por Benedito Nunes, ela consistiu em reconhecer traços modernistas ultrapassados n' *O Estranho*, mostrando a relação com a produção inicial de Carlos Drummond, além de atestar o lado íntimo e pessoal que esses versos em fase de evolução mostravam. A poesia de Max Martins é vista como imperfeita e de linguagem imprópria, mas cuja força e originalidade a fazem digna de atenção. Jurandir Bezerra embora possua uma leitura interessante sobre o primeiro livro de Max acaba ficando muito próximo das considerações feitas por Benedito Nunes, nos parece que suas observações seguem os ditames propostos n' *A estreia de um poeta* e apenas se afinam ao já afirmado. Por sua vez, a leitura de Adalcinda Camarão entende *O Estranho* como uma obra perfeitamente integrada aos preceitos estéticos do Modernismo, usando das conquistas desse movimento com desenvoltura e precisão.

As duas leituras a que *O Estranho* foi submetido se mostram opostas, embora sejam alimentadas por concepções estéticas coevas, mas cuja aplicação interpretativa atendeu a interesses diversos. Vemos que o ato da leitura crítica consegue criar parâmetros de recepção sobre uma obra literária ressaltando ou ignorando elementos expressivos, dando-lhe a visibilidade que o crítico seja capaz de enxergar, não raro seja que às vezes esse “leitor” não consiga perceber o que a obra propõe ou o que ela responde. Agora se confrontarmos essas leituras realizadas próximas à publicação d' *O Estranho* com outras feitas em décadas posteriores, poderemos averiguar “a mudança diacrônica na continuidade dos acontecimentos a partir do resultado histórico, isto é, que seja descortinada no corte transversal plenamente analisável do sistema literário sincrônico e seja perseguida em novos cortes” (JAUSS, 1994, p. 49).

A perspectiva estética verificável no decorrer de toda a discussão levantada por Benedito Nunes, presente na crítica *A estreia de um poeta*, se pauta em uma tensão entre os traços formais dos poetas da Geração de 22 e os da Geração de 45. Em razão desse momento histórico-literário o livro *O Estranho* de Max Martins se mostra uma obra híbrida, na medida em que apresenta características do primeiro momento do Modernismo, como também as marcas típicas da poesia da Geração de 45. É diante dessa convergência de estilos e tendências que perceberemos que Benedito Nunes mostra sua adesão ao ideário coevo à década de 1950, repudiando assim o humor, o coloquialismo, e a antidiscursividade presentes em alguns poemas do livro. Já quanto aos poemas que ilustram o trato com a linguagem

intimista, a presença da forma fixa do soneto, o tom confessional e certo pessoalismo nas *elegias*, o crítico demonstra grande simpatia e rende as melhores palavras de sua crítica.

É nessa medida que a primeira leitura de Benedito Nunes fundará um *horizonte de expectativa* quanto a poesia de Max Martins criando inclusive uma perspectiva de recepção, de certa forma negativa, pois ele será encarado como um poeta isolado, quando sua produção *responde* a um momento específico da literatura nacional. Max Martins passa a ser lido como um “diluidor de Drummond”, quando a afirmação mais acertada seria que ele dialogou com poetas das duas primeiras gerações do Modernismo brasileiro. Max não existe como poeta em função de Drummond, mas a partir de um conjunto de publicações e embates literários desenvolvidos em quatro décadas de Modernismo brasileiro. Na década de 1970, Nunes lerá novamente o autor de *H'era* (1972) como um “herdeiro, através de Carlos Drummond, e na linha sinuosa que uniu Losango Cáqui a Pau Brasil, do descritivismo irônico e sentimental do Modernismo”. Tais palavras, presentes na orelha dessa edição lançada por uma editora no Rio de Janeiro (Editora Saga), se repetirão ainda na revista portuguesa *Colóquio/Letras*. O crítico afirmará que Max Martins

partiu dum lirismo declamatório e burlesco, expressão de rebeldia individual através do verso livre, que Carlos Drummond de Andrade lhe ensinara a prosificar, para chegar hoje, usando livremente das palavras no verso desarticulado, a um lirismo de penetração, em que *sondagem existencial* e *jogo verbal* se correspondem (NUNES, 1973, p. 92).

A força e a autoridade de Benedito Nunes imprimem sua marca indelével na poesia de Max Martins, seus textos críticos servem de parâmetro para outras leituras como no caso de Ângela M. Maroja que, no artigo crítico: *Por que a poesia de Max Martins*<sup>93</sup>?, ao discutir os temas do erotismo e da metalinguagem circunscritos na obra desse poeta, firma sua “leitura”, de tendência filosófica, no trabalho de Benedito Nunes publicado na revista *Colóquio/Letras*, em 1973. Assim, Maroja traça a “evolução” do poeta, identificando *O Estranho* como uma obra “perdida no ninho”, se aproximando não sem surpresa da opinião do mestre Benedito. Suas palavras não escondem essa filiação.

O primeiro livro de poemas de Max Martins – *O Estranho* (1952) –, ainda muito próximo da linguagem lógico-discursiva, (regida pelo princípio de identidade e não-contradição), é quase um corpo estranho no corpus poeticus de Max Martins. Destaco, entretanto, dois poemas, que, pela temática, num,

---

<sup>93</sup> Temos a informação no trabalho *ABC do magro poeta Max Martins* (1992), de José Arthur Bogea, que este texto foi publicado a primeira vez no jornal *O Liberal*, no ano de 1984. A referência dada por Bogea não indica dia ou mês.

a conversa com o par amoroso, noutro, a procura da palavra perdida, se alinham no curso logo-erótico que marcará os livros seguintes (os poemas referidos são “Estranho” e “Poema III”) (MAROJA, 2000, p. 54).

A humilde obra de estreia de Max Martins é novamente amesquinhada. Até o seu caráter inovador e modernista se vê subtraído na leitura de Ângela Maroja, que “salva” dois poemas do livro, reforçando a impressão negativa que acompanhamos.

As leituras realizadas por Benedito Nunes de fato fizeram escola. Em 1996, quando alguns poemas<sup>94</sup> de Max Martins foram adotados como *leitura obrigatória* para os vestibulares da Uepa, Ufpa, Unama e Cesupa/Cesam, o jornalista João Carlos Pereira lançou um livro didático com explicações biográficas e ponderações críticas sobre a poesia de Max Martins e outros autores paraenses<sup>95</sup> também inseridos no conteúdo programático dessas instituições. Nesse livro, de forte apelo comercial, fortuitamente produzindo, podemos reconhecer a influência das leituras de Benedito Nunes. As palavras do jornalista são as seguintes a respeito do poema “Poema”, da obra *O Estranho*:

O leitor poderá perceber que o poeta anuncia o poema – um território de liberdades – mas avisa, ou lamenta, que em torno dele (do poeta e do poema) há a religião, a pátria e o calor, que limitam seus movimentos. Sua realidade de vida está diante do texto. Ele, como a maioria das pessoas, é “homem de vários documentos” (já reparou como somos presas de números de documentos como carteira de identidade, CPF, título de eleitor, certificado de reservista, carteira de motorista, carteira profissional, passaporte, senha de banco...?) e vive uma “vida besta, meu Deus!” O vocativo *meu Deus* é explícita referência assinalada ao poema “Cidadezinha Qualquer”, de Carlos Drummond de Andrade. Quando acontece de um texto de um autor “entrar” no texto de outro, ou a ele fazer referência, ocorre a *intertextualidade* (PEREIRA, 1996, p. 71).

Sem esclarecer muito bem o motivo para o vocativo “meu Deus” ser proveniente da obra drummoniana, João Carlos Pereira se insere entre os críticos de Max Martins que o leram a partir do ângulo inaugurado pelo autor de *Oswald Canibal*. Não existe discussão estética, mas a tentativa de identificar pistas que relacionem o poema ao cotidiano, quando o mais prudente seria averiguar o funcionamento dessa expressão no interior do poema. Nesse caso, como solução simplista, ver em Max um reflexo de Drummond seria uma saída tanto para atestar a relevância da obra do poeta paraense quanto para reforçar um parecer crítico, em

<sup>94</sup> Os poemas selecionados foram: “Poema”, do livro *O Estranho*; “Para sempre a terra”, do livro *O Risco Subscrito*; “Saltimbanco”, do livro *Marahu Poemas*; “Sub”, do livro *Anti-retrato*; “Escrevo duro”, do livro *Marahu Poemas*; “Ver-o-peso”, do livro *H’era*, e “Copulêtera”, de *Caminho de Marahu*.

<sup>95</sup> Os demais escritores paraenses foram Eneida de Moraes, Haroldo Maranhão, Lindanor Celina, Waldemar Henrique.

certa medida, histórico. Júlia Maués, em sua dissertação de mestrado defendida em 1997<sup>96</sup>, também compartilha da perspectiva em discussão, porém observa o momento histórico em que Max Martins lança seu primeiro livro, relacionando sua estreia com o embate poético que se desenrolava na década de 50 no Brasil. Vejamos o excerto seguinte:

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 (MAUÉS, 2002, p. 96).

O retorno às *fontes críticas* e a percepção da *historicidade* de certas leituras revelam o motivo que levou, 40 anos após a publicação de *A estreia de um poeta*, Benedito Nunes a se retratar quanto ao parecer crítico sobre *O Estranho*, reconhecendo ainda a relação que seu posicionamento teve com a *Geração de 45*. Nas palavras de Benedito Nunes, temos a crítica da crítica:

A tacada em Max atingia Drummond por tabela. Criticava os dois, fazendo, até na condenação ao fragmentarismo, o jogo dos anti-modernistas da “geração de 45”. Mas nem a poesia do primeiro se moveria na direção daquele amadurecimento que lhe prescrevia como um término saudável após a cura por depuração, nem foi superficial ou acidental a verve dos primeiros poemas do segundo. A leitura do conjunto da obra de Max revela um outro curso temporal e força-me a criticar a minha crítica (NUNES, 1992, p. 22).

A partir deste excerto pertencente ao prefácio, *Max Martins, Mestre – Aprendiz*, contido na edição antológica de *Não para consolar*, publicada em 1992, podemos medir a repercussão de certas leituras ao longo dos anos, e ao averiguarmos o *horizonte de expectativa* criado em um período específico, assistiremos também sua substituição por outro; só que neste particular, Benedito Nunes tanto inaugurou como rompeu a mesma linha de leitura, realizando a  *fusão de horizontes*. É diante desta nova leitura que Benedito Nunes retira Max Martins da classificação de poeta menor, pois ele passa a ser visto como criador de seu próprio estilo poético. A noção trazida pela palavra “aprendiz” denota ainda o caráter de experimentação que a obra de Max Martins sempre possuiu, e se ele foi leitor de outros autores esse fato o insere na tradição literária nacional agora como protagonista, um igual. Assim, em um novo momento histórico, pudemos assistir a leitura de Benedito Nunes indo de encontro à leitura de Adalcinda Camarão.

<sup>96</sup> Em 2002, a dissertação de Júlia Maués é publicada em volume pela editora da Universidade da Amazônia.

É diante dessa nova perspectiva que podemos compreender o fato de *O Estranho* ter passado longos anos como uma obra incompreendida, tendo sido ofuscada em razão de uma leitura crítica ter-lhe apontado falhas que ao final de uma observação diacrônica, não passavam de aspectos característicos de seu momento histórico. Visível também se torna o fato de Benedito Nunes ter se retratado, em 1992, quanto ao julgamento equivocadamente sobre *O Estranho*, houvessem leituras que ainda mantiveram relação com a crítica feita em 1952, o que indica ainda um desvio das propostas estéticas que essa obra apresentou ao seu horizonte imediato, prejudicando em parte sua recepção contemporânea. Essa retomada das leituras críticas por meio de “cortes transversais” nos permite acompanhar o fenômeno literário a partir

[d]A distância que separa a percepção atual, primeira, do significado virtual – ou, em outras palavras: a resistência que a obra nova expõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível (JAUSS, 1994, p. 44).

Outra situação interessante acerca da interpretação de *O Estranho* pode ser acrescida se avançarmos mais uma década e observarmos como essa obra foi lida. A Universidade da Amazônia, por meio da revista *Asas da Palavra* (2000), promoveu uma homenagem a Max Martins. No artigo de abertura dessa revista, intitulado *O Estranho Max e as insubmissões da Academia dos Novos*, de autoria de Amarílis Tupiassu, reconhecemos a retomada do texto *Max Martins, mestre-aprendiz* (1992), de Benedito Nunes.

A leitura de Amarílis Tupiassu capta a presença “transgressora” dos versos modernistas de *O Estranho*, que com uma atitude “antropófaga” toma do diálogo com os poetas contemporâneos a liberdade formal para também se afirmar como obra que interage e contribui para a tradição modernista da poesia brasileira. A perspectiva ressaltada aqui reforça a figura de Max Martins como um criador, um poeta

[...] liberto dos padrões uniformizados, da hegemonia, das assepsias, dos amaneirados românticos e parnasianos; daí saber-se *estranho*, estrangeiro; daí a consciência aguda de que, no leito do idioma poético, a poesia do estranho constitui um dialeto, um falar incompreensível, organizando em sua esteira uma outra sintaxe, outra semântica, outra fonética diferenciadora à procura da maravilha, inscrita também na etimologia do vocábulo estranho, a marca das grandes linguagens (TUPIASSU, 2000, p. 16).

Nesse novo momento histórico *O Estranho* se encontra liberto da interpretação “fragmentária” uma vez realizada por Benedito Nunes. A perspectiva construída faz a obra de

estreia de Max Martins equivaler a um estágio dentre tantos outros referentes às transformações pelas quais a poesia modernista brasileira passava na década de 1950. Como uma obra que reflete seu tempo ela mostra as fronteiras entre o apreço pela liberdade criativa e a tentativa de estabelecer de novos modelos de expressão poética.

Todavia, mesmo após a visada que acompanhamos a respeito da obra inicial de Max Martins encontramos uma leitura equivocada na dissertação de mestrado de Vivian Nunes Lima, *Max Martins: poeta plural, modalidades líricas* (2006). Esse trabalho coloca as obras *O Estranho* e *Anti-retrato* em uma posição de sujeição, “devendo” algo aos poetas que Max Martins leu e “devorou”.

Desde o começo da carreira, o poeta é tributário de escritores nacionais: Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Mário Faustino, e também escritores norte americanos, ingleses, franceses como Robert Stock, Gerard Manley Hopkins e Dylan Thomas, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, que até hoje estão presentes na forma de representar seu poema [...] A partir de *Anti-retrato* as influências de poetas do porte de Carlos Drummond e Jorge Lima fixam ainda mais a poética de Max Martins. As leituras novas consolidam as experiências particulares do autor, construindo metáforas que particularizam cada vez mais sua poética (LIMA, 2006, p. 17-18).

Se Max Martins fosse “tributário” de Carlos Drummond, Jorge de Lima e outros autores estrangeiros o que haveria de interessante em sua poesia? Na verdade, a leitura de Vivian Nunes reproduz a histórica concepção de que os autores da periferia copiam os autores do centro, lhes devendo os traços estéticos e as temáticas empregadas, ideia que apenas desmerece e inferioriza a produção artística marginal. Ler determinados escritores não significa que eles sejam “fonte” para a criação, uma influência da qual não se escapa, restando ao autor marginal a condição de imitador, capaz somente de produzir uma obra menor. No lugar da relação deficitária de “fonte” e “influência”, os trabalhos de Adalcinda Camarão, Benedito Nunes (o de 1992) e Amarílis Tupiassu entronizam *O Estranho* em uma relação dialógica e natural, da qual se reconhece essa obra como produção original, não mais uma imitação “requentada”. Mostra-se conveniente reconhecer que Mário Faustino não teve influência sobre a obra de estreia de Max Martins, uma vez que esse último publica seu primeiro livro em 1952, ao passo que Mário Faustino<sup>97</sup> só viria a publicar *O Homem e sua Hora* em 1955, ou seja, se a questão em foco for a “primogenitura”, seria Mário “tributário” de Max. Ainda se compararmos os estilos desses poetas veremos que Mário Faustino tem uma

---

<sup>97</sup> Mário Faustino pela época do lançamento de *O Estranho* se encontrava em Covina, na Califórnia, estudando no Pomona College (CHAVES, 2004. p. 190 – 204).

poesia muito mais afinada com os poetas da *Geração de 45*, trazendo preocupações religiosas, clássicas e formais para seus poemas, enquanto Max Martins se mostra mais transgressor, familiarizado com a iconoclastia dos poetas de 22.

Em outro trecho da dissertação, ao tratar especificamente do livro *O Estranho*, Vivian Nunes Lima afirma:

Em 1952, Max lançou seu primeiro livro *O Estranho*, afinado com seu tempo. Apensar do resultado precário da impressão, consegue chegar à posteridade para análise de sua produção. A obra reflete o Modernismo, ampla convenção em oposição às convenções anteriores. A criação do autor também se fundamenta no verso livre, execrando as estruturas sacralizadas pelo parnasianismo tardio. No poema “Estranho”, o primeiro da obra, o qual intitula o livro, os traços do Modernismo citado, já estão nítidos (LIMA, 2006, p. 36).

Além de vagas e imprecisas as afirmações de Vivian Nunes não articulam a produção de *O Estranho* com os acontecimentos literários que se desenrolavam pela época de sua publicação. O Modernismo que há em *O Estranho* não consistia mais em uma oposição ao parnasianismo, já que a preocupação com as regras de versificação tornava-se um dos elementos reativados pelos poetas da *Geração de 45*, de tal modo que um soneto faz parte desse livro. As preocupações estéticas mais claras ficam por parte da integração entre as possibilidades de criação disponíveis na década de 1950, uma vez que nessa década era possível contar com um número maior de recursos e propostas poéticas, tínhamos uma vastidão de possibilidades formais, experimentações linguísticas e inovações temáticas. Ser modernista nessa altura consistia em saber lidar com a tradição literária do século XIX, retomada e relida, juntamente com a presença marcante da nova tradição poética do século XX.

Ainda tratando sobre a mudança de leitura pela qual *O Estranho* passou, Paulo Nunes e Josse Fares publicam na revista *Trilhas* (2007) o artigo: *De sudários, ideogramas e sons farpados*, no qual discutem entre outros assuntos, a recepção de *O Estranho*. Eles destacam a crítica de Benedito Nunes, *A estreia de um poeta*, como uma leitura que não reconheceu a multiplicidade de recursos modernistas presentes nessa obra de Max Martins, e consideram por fim como o saudoso crítico anos depois retificou suas afirmações por meio do prefácio de *Não para consolar* (1992). A atenção que eles deram a tal mudança de leitura sobre *O Estranho* vem apenas confirmar o novo *horizonte de expectativa* agora existente.

Ao final desse apanhado retrospectivo torna-se necessário reconhecer o excelente trabalho realizado por Melissa Costa Alencar em sua dissertação de mestrado: *1952: A poesia*

de *O Estranho de Max Martins* (2011). Esse estudo dedicado exclusivamente a primeira obra de Max Martins retoma e explica os conceitos de *modernidade*, *Modernismo* e *moderno* para poder inserir Max Martins em contexto maior da produção poética ocidental do século XX. Com o cuidado que teve em definir o que é poesia modernista, sendo subsidiada pela obra de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna* (1956), ela pode demonstrar como *O Estranho* se relaciona perfeitamente ao seu momento histórico-literário. Consoante a isso, a pesquisa configura o quadro local do movimento modernista levantando suas gerações e órgãos divulgadores. O terceiro e último capítulo da dissertação é dedicado a análise dos 23 poemas d'*O Estranho*, sendo antecedido por uma competente investigação sobre sua recepção, finalizando pela análise da editoração e da variação linguística entre a edição de 1952 e a de 1992. É leitura indispensável para qualquer estudioso da poesia de Max Martins.

É mais que patente o processo histórico de recepção pelo qual *O Estranho* passou. A pesquisa de Melissa da Costa Alencar só vem a somar ao conjunto de leituras que retomou essa obra para recolocá-la em destaque, compreendendo sua importância e recompondo seu momento histórico. A distância histórica ainda nos proporcionou a vantagem de contarmos com uma série de leituras que descreveram a potencialidade de significação que uma obra literária possui, sendo possível acompanhar o processo dinâmico pelo qual ela transformou-se devido à ação do leitor crítico.

### 3.2 O Segundo livro e a segunda premiação: *Anti-retrato* (1960)

Não muito distante temporalmente d’*O Estranho* uma segunda obra de Max Martins é editada em 1958, trata-se de *Anti-retrato*. Esse livro organizado pelo próprio autor venceu o concurso de poesia *Vespasiano Ramos* promovido pela APL nesse ano. A publicação só veio a ocorrer em 1960 como tratamos no capítulo 2. O espaço temporal que separa *O Estranho* de *Anti-retrato* nos permite perceber uma transformação radical na recepção crítica que a poesia de Max Martins conheceu. Essa segunda obra é considerada como um divisor de águas dentro de sua produção, demarcando um amadurecimento visível nos temas, linguagem e usos de procedimentos versificatórios.

Benedito Nunes, sempre atento ao trabalho poético de Max Martins, ao apresentar o livro *H’era* (1972), em texto presente nas orelhas da primeira edição, indica que essa poesia já se transformara por meio de uma “maior densidade semântica do verso em *Anti-retrato* (1960)”. Essa obra, segundo o crítico, anuncia a passagem de uma poesia pessoalista, aquela das “anotações líricas”, para outra, agora afeita à prática experimentalista, preocupada com a “interpretação do mundo da linguagem”. Seriam poemas que se voltariam para a investigação da linguagem poética, criando uma poesia que se pensa. Na revista *Colóquio/Letras* (1973), Benedito Nunes ainda tratando sobre *H’era*, para confirmar a distância desse livro em relação a’*O Estranho*, acaba dedicando alguns trechos dessa resenha-analítica para discorrer sobre *Anti-retrato*. Somos então alertados para uma poesia agora caracterizada pelo trabalho com a palavra, em que se destacam poemas metalinguísticos constitutivos de um *jogo verbal* que oscila entre a “sondagem existencial” e o “lirismo da carência e escassez”.

Esse jogo verbal se define a partir de *Anti-retrato* (1960), que, aparecido numa fase de revisão crítica da poesia brasileira, marcada pela ascensão do Concretismo, já fraturava o verso e valia-se da fisionomia gráfica dos vocábulos. Servem-lhe atualmente todos aqueles recursos – enxertia de palavras, pausas parentéticas, *mots-valises*, trocadilhos, espaçamentos e disposições tipográficas – que despistam e perturbam o pensamento enunciativo, em provento da plena vigência da lógica dos significantes, com a multiplicação dos significados que produzem, como sucessivas inscrições da memória, no espaço da página (NUNES, 1973, p. 92).

A contextualização presente no trecho destacado concede uma aura de inovação à *Anti-retrato*, que por coincidência ou não é editado no mesmo ano em que a revista *Noigrandes 4* publica o *Plano-piloto para a poesia concreta* (1958). Nesse texto-manifesto, como em *Poesia Concreta* (1955), assinado por Augusto de Campos; *Arte concreta: objeto e objetivo* (1956), assinado por Décio Pignatari; e *A temperatura informacional do texto* (1960),

assinado por Haroldo de Campos, fica claro que a revolução estética proposta por esses três poetas se baseou na pesquisa, que tanto retomou a poesia do século XIX de poetas simbolistas franceses, como buscou o contato como a poesia feita no século XX de E. E. Cummings ou por Dylan Thomas, indo de encontro ao oriente pela apropriação da visualidade do ideograma. Os três arautos do Concretismo fizeram uma revolução pela relação. Benedito Nunes está atendo para a semelhança de propostas que há entre os versos dos poetas paulistas e àqueles que compuseram *Anti-retrato*.

Ao que se sabe por meio de uma entrevista (conversa, como quer Genette) concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto, na década de 1990, Max Martins fez achados poéticos semelhantes aos que foram feitos pelos poetas paulistas pela época do advento da poesia concretista. A proximidade com os poetas de língua inglesa teria sido intermediada por Mário Faustino que egresso de estudos realizados no Pomona College, na Califórnia, retornava a Belém por volta de julho de 1952. Nesse período o americano Robert Stock, poeta e figura quase lendária, também se encontrava em Belém, produzindo e traduzindo poemas, compartilhando seu conhecimento, deixando sementes para o porvir<sup>98</sup>. O autor de *Anti-retrato* declarou, quando questionado sobre a influência que Mário Faustino teve sobre sua poesia, o seguinte:

Ele (falando de Mário Faustino) me apresentou novos autores. Mas é bom lembrar que antes do Mário eu tive contato com um poeta norte-americano que morou em Belém, o Robert Stock. Ele me apresentou o William Carlos Williams, o Dylan Thomas – poeta que passei a admirar muito -, o E. E. Cummings (antes da onda do Concretismo eu já conhecia o Cummings) (MARTINS, 2009, s/p).

Cabe-nos inferir que muitas das referências poéticas tidas por Max Martins foram compartilhadas pelos os irmãos Campos e Décio Pignatari, somente o acesso e as circunstâncias dessa aproximação estética foram outras. Tudo indica que Mário Faustino e Robert Stock foram agentes disseminadores junto a poesia de Max Martins de uma nova realidade composicional, dando-lhe acesso a poetas de língua inglesa que comporiam o seu quadro de (re)leituras. Por sua vez, Max nunca negou que leu os textos teóricos do Concretismo, mas manteve autonomia para fazer achados, buscar diálogos e criar seu próprio estilo. Alguns anos depois, em entrevista concedida novamente a Elias Ribeiro Pinto, Max comenta seu contato com a produção teórica e poética do Concretismo.

---

<sup>98</sup> Convém conferir o capítulo *O poeta da Matinha* in CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult; IAP; APL, 2004. p. 226 – 228..

[...] naquela época, nos começo dos 60, os debates em torno das vanguardas, do Concretismo estimularam meu interesse em ampliar minhas leituras sobre poesia, conhecer novos poetas, embora o *Anti-retrato* ainda seja meio tímido nesse aspecto. A visualidade passou a me interessar muito, tanto que anos depois publiquei poemas visuais. A visualidade na poesia me interessou até antes do Concretismo quando eu li os poemas do Apollinaire, os Caligramas. E também na juventude me interessei por zen-budismo. Justamente a visualidade, o ideograma, na poesia oriental, me abriu novos campos para o poema (MARTINS, 1996, p. 11).

As palavras de Max Martins deixam entrever sua atuação como um pesquisador, um poeta que estava consciente da necessidade do contato com novos poetas para que sua poesia avançasse, se transformando e não se estagnasse na repetição de modelos estilísticos. É diante desse pressuposto que levantamos a questão: Max teria sido um precursor do Concretismo não reconhecido pela crítica nacional? Benedito Nunes não chega a dizer que sim, mas no texto transcrito anteriormente, ele enumera e nomeia os recursos que aproximavam *Anti-retrato* do movimento que abalaria a compreensão e a produção poética no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960. Max Martins mostrava-se atual com seu segundo livro compartilhando à distância de uma movimentação teórica e criativa responsável por se opor à tendência formalista da *Geração de 45*. Se confrontarmos os versos d’*O Estranho* com os de *Anti-retrato* talvez o que se imponha como diferença preponderante seja o desaparecimento da ambiguidade, não encontraríamos mais o hibridismo da fusão entre a proposta dos “iconoclastas de 22” e a dos “regeneradores de 45”, a poesia de Max Martins se encontrava em novo estágio, interagindo e compartilhando com um novo “ciclo histórico”.

Com *Anti-retrato* a poesia de Max Martins sofreu considerável alteração de leitura, seus versos passaram de impuros para preocupados com a escavação do significado da palavra. Uma nova demanda se apresenta, surgindo da crítica de Benedito Nunes, em 1973, ao menos dois temas destacados como principais: o Amor e a Palavra.

Seguindo, a proposta inaugurada por Nunes concernente ao erotismo da linguagem em *Anti-retrato*, Ângela M. Maroja, em 1984, amplia essa interpretação, indo à busca do vocabulário sugestivo do poeta, dissecando seus poemas para extrair-lhes as raízes dessa visão erótica.

D’*O Estranho* à publicação do *Anti-retrato* (1960), há um salto qualitativo na poesia de Max Martins, principalmente a nível das metáforas que se tornam cada mais vez ousadas. (Refiro-me à metáfora no sentido amplo da relação entre palavras por subversão do sentido ordinário, originando um terceiro termo que não é exatamente o termo-síntese mas um novo, inusitado e inaudito). Um vocabulário característico se configura. E com ele, aquela

condição apontada por Barthes que confere à palavra um alcance erótico, isto é: “se for inesperada, succulenta pela novidade”, diferente do uso “natural”, e sem surpresa de cada palavra enquanto estereótipo. O vocabulário da poesia de Max Martins abre-se a partir do *Anti-retrato* em três vertentes. Há um veio em que as palavras selecionadas pelo poeta tem um sentido erótico e/ou genesíaco, conotando muitas vezes umidade ou fertilidade: hímen, ventre, testículo, sêmen, pólen, mestruo, larvas, semente, raízes, serpente, limo, gosma... Em contraste, há os conotadores de dureza, secura e/ou esterilidade e carência: pedra e similares semânticos osso, mármore, muro: os adjetivos duro, seco, oco... Por fim, indicando a tendência evasivo-mística do poeta, surgem pássaros, pombos, aves voadoras (MAROJA, 2000, p. 55).

A leitura de Ângela Maroja se encaminha de forma diferente ao desviar-se do contexto histórico em que *Anti-retrato* foi gestado, preferindo discutir o uso estilístico das metáforas e o vocabulário poético empregado. A análise desse vocabulário pressupõe discussão do tema, do objeto artístico do poema, e da cosmovisão presente nos versos. Três são as vertentes dessa manifestação vocabular: 1) o erotismo genesíaco, com palavras que evocariam a ideia da fertilidade; 2) o uso de palavras que sugeririam a esterilidade e a dureza; 3) e os vocábulos que representariam a evasão mística por meio de substantivos semanticamente “alados”. Quanto aos dois primeiros grupos de palavras destacados subsiste a questão da sexualidade e do erotismo, ou ainda, a sexualização sofrida pelas palavras quanto à descrição de cenas, objetos e seres. Como exemplo disso são citados os poemas: “Amargo”, “A nova flor”, “No túmulo de Carmencita”, “O amor ardendo em mel” e “Ciclo final”. Não há, todavia, o desenvolvimento ou a exemplificação da questão “evasivo-mística”, nenhum poema é citado para que acompanhem esse desenrolar temático. A leitura de Ângela Maroja prossegue com um intuito didático oferecendo uma nomenclatura que favoreça a identificação estilística de metáforas, paradoxos, oximoros, paronomásias e analogias. Vemos essa interpretação refugar, contentando-se em descrever o nível semântico dos poemas de *Anti-retrato* não temos acesso ao ponto mais relevante, que seria a compreensão de como todos os elementos estilísticos ressaltados convergem para expressar a relação entre o Amor (Eros) e a Palavra (Logos), uma vez que essa correlação é alçada como preponderante.

Maroja acaba seu artigo reconhecendo que o traço erótico (por ela não discutido em *Anti-retrato*) se mostra como substancial e marcante a partir do livro *H'era* (1971), se espraiando n’*O Risco subscrito* (1980) e em *Caminho de Marahu* (1983). Essa conclusão ainda se adianta a perspectivar como a poesia de Max Martins se afasta do falar cotidiano chegando ao estágio de seus versos servirem de crítica à linguagem, acusando um olhar que irá prevalecer no futuro: Max Martins, um poeta que reflete sobre a palavra.

A leitura que explora e enfatiza em *Anti-retrato* o assunto erótico, o amor e seus desdobramentos é feita por Benedito Nunes no já comentado prefácio *Max Martins: mestre-aprendiz* (1992). A riqueza desse texto é evidente por seu autor ter traçado um panorama de toda obra de Max Martins publicada até então, se detendo sobre cada livro para percorrer “as crises” sofridas pelo poeta. Ao se concentrar sobre o livro em foco, Nunes agora relega a relação com o Concretismo para segundo plano, indo buscar outro aspecto, segundo ele, mais marcante.

*Anti-Retrato* avançaria timidamente nesse domínio [quanto ao Concretismo]. Mas foi nesse livro que a temática do amor carnal começou a tornar-se o centro da obra de Max, desde então ligada à ideia de poesia enquanto arte exigente e ao mesmo tempo exercício de vida (NUNES, 1992, p. 25).

Descortina-se uma compreensão valiosa sobre o segundo livro de Max Martins, nele a poesia seria uma missão de vida, um exercício, uma arte que requer dedicação contínua e paciente. Mas embora o esforço de criação poética requeira tanto é por meio dele que se obtém esclarecimento sobre questões humanas como o amor, o sexo e a linguagem. A poesia é o instrumento (quem sabe a pá de *H'era*) que dá acesso a tais respostas, todavia indo além, incitando novas e tentadoras indagações. Antes de aprofundar a discussão sobre o amor carnal, Benedito abeira-se sobre a “profissão de fé” encarada por Max Martins.

*Anti-retrato* - aparentemente um anti-estranho - retoma já na perspectiva da poesia como “trabalho de arte”, o que significará a composição intelectualmente controlada do poema, enquanto objeto estético autônomo. No início daquele livro, esse trabalho é figurado metaforicamente enquanto transação com as coisas ou com suas imagens: uma artemágica ou uma difícil artesanaria praticada por um equilibrista-aprendiz que tenta caminhar sobre o arame tenso da palavra: “Da ponta do arame / a frase / sem(o)equilíbrio / escapa” (“O Aprendiz”) (NUNES, 1992, p. 32).

A orientação de *Anti-retrato* ilustra uma experiência diferente daquela que os versos d’*O Estranho* evidenciavam; essa distinção de propostas poéticas talvez se esclareça na afirmação contundente sobre o primeiro livro de Max ir de encontro ao segundo (*Anti-retrato* seria ainda um *Anti-estranho*). Cada vez torna-se mais evidente que a leitura de Nunes quer conceder a obra *Anti-retrato* o papel de predecessor do viés crítico e filosófico que a poesia de Max assumiria. Contudo, o poeta ainda em fase de “aprendizado” não detinha total domínio sobre as ferramentas do “ato poético”, conseguindo domínio sobre esse campo “somente em *H'era*”. Parece restar nessa crítica os resquícios da evolução de Benedito Nunes vaticinou ser o fim necessário para os versos d’*O Estranho*. Parece-nos que o crítico quis realmente dizer

foi o seguinte: em *Anti-retrato* não temos um grande poeta, mas já estamos perto, falta apenas um pouco mais de “maturação”. Outra transição se mostra, uma nova fronteira é ultrapassada, por isso enxergávamos

[...] Que a passagem de um a outro ciclo importa numa mudança de registro ou de clave dos anteriores temas, a encenação autobiográfica não mais se limitará à lírica do vulgar. "*Max, Magro Poeta*", de *Anti-Retrato*, uma réplica à "*vida besta*", embarca num *Bateau Ivre* de ocasião, vogando sobre um mar de mar, metáfora da poesia fervilhante que em todas as coisas comemora sua amorosa epifania (NUNES, 1992, p. 32).

A descoberta feita pelo poeta seria a nova forma de compreensão do fazer poético, daí a epifania presente nos versos citados por Nunes do poema “Max, magro poeta”. Em *Anti-retrato* Max Martins teria redescoberto a função da poesia, e com isso tido ingresso ao multifacetado tema do Amor.

O amor, grande tema que centralizará a obra de Max, anuncia-se em *Anti-retrato* na surdina da metonímia do corpo feminino sobre o friso histórico da velha Belém, hoje sepultada, em "*Cidade Outrora*" ("*Os seios de Angelita: eis a cidade/ outrora curva sem princípio e bruma/ onde a aurora nascia dos parapeitos lusos /...*"), ou no mar noturno de "*Amargo*", onde boia o "*mênstruo da madrugada*". Mas é só com o pleno advento da carnalidade em poemas como "*Copacabana*" ("*Preamar de coxas/ sugestão de pelos/ úmidos/ no verde mar azul /...*"), "*Tema a*", ("*Ocaso duro coito/ dos cactus/ nuvens menstruadas/ testículos/ entre espinhos/ ...*") ou "*Variação do Tema a*" ("*Meio dia entre o macho/ a pino/ e a fêmea tensa/ ao meio/ ...*"), que as imagens da Natureza alcançam porte cósmico. Em grande número, essas metáforas cumulativas, incisivas (ou "*lancinantes*", na terminologia de Oswald de Andrade), em enunciações que descrevem ou rememoram, sexualizam a Natureza e naturalizam o sexo (NUNES, 1992, p. 32 - 33).

A estratégia de recolher um vocabulário poético para corroborar a procedência do tema amoroso se faz presente em outro momento de interpretação de *Anti-retrato*. Nesse caso a perspectiva de leitura associa o Amor e sua manifestação erótica e carnal ao domínio da linguagem com a qual se reconstrói as relações humanas por meio da identificação com a natureza e sua estilização metafórica. É como se Max transferisse a linguagem certo libido que se espalha pelos seres e coisas que ele utiliza em seus versos, fazendo de alguns poemas depositário da tensão sexual humana. Enfim, com a obra *Anti-retrato* “*Eros e Poiesis* serão a cara e a coroa do mesmo trabalho de linguagem. A Poética equivalerá a uma arte erótica que veicula, sob o tropismo fálico do corpo feminino, o labor reflexivo do poeta com a matéria das palavras” (NUNES, 1992, p. 33).

A influência do prefácio de *Não para consolar* (1992) sobre a interpretação da obra de Max Martins é fenomenal, ele deixa marcas em leituras posteriores, produzindo um horizonte ao qual sempre se quer concorrer e integrar, como se ao lhe fazer vênua o renome de seu autor recobrisse aquele que se apropria de seu argumento. Isso nós podemos captar de outro fragmento pertencente à dissertação de Vivian Nunes Lima, mesmo que ela não identifique suas fontes<sup>99</sup>.

Em *Anti-retrato* (1960), nota-se a evolução do poeta para o Concretismo, além da tendência por palavra com sentido erótico, principalmente no nível das metáforas que agora são muito mais ousadas e significativas. Nesta obra a temática do amor carnal ligado à poesia torna-se uma constante. A figura do feminino e a liberdade dos versos incorporados ao branco do papel, agora fazem parte do seu exercício poético, evidenciados em *Cidade outrora* ou *Tema A* (LIMA, 2006, p. 36).

O texto de Vivian N. Lima é uma versão sintética de todas as considerações feitas por Benedito Nunes, e se põe na esteira de leituras mais elaboradas e consistentes como no caso do texto de Ângela Maroja. O mérito do trabalho de Vivian consiste somente em reconhecer o que já se fazia óbvio no prefácio de *Não para consolar*, engrossando o coro dos que leram *Anti-retrato* com a cartilha do grande mestre. A leitura de Benedito Nunes atravessa visivelmente as palavras de Vivian deixando a impressão de estarmos diante de uma paráfrase oportunista (*sempre mais do mesmo* como diria Renato Russo). O momento em que a dissertação de Vivian Nunes Lima foi concluída, no ano de 2006, admitia uma reflexão sobre uma obra acabada, Max Martins publicara seu último livro *Marahu poemas*, em 2001, dentro da coletânea *Poemas reunidos*, que contava novamente como *Max Martins: mestre-aprendiz* como prefácio, esse texto de Benedito Nunes reforçava-se efetivamente como o maior trabalho interpretativo sobre a obra de Max Martins, sendo natural sua presença mesmo que velada em outros trabalhos.

O cotejo dessas leituras concernente a obra *Anti-retrato* a consideram como um “salto evolutivo”, desligada das preocupações vulgares e íntimas presentes n’*O Estranho*, mostrava-se atenta às propostas estéticas contemporâneas ao Concretismo, esmerando-se no trato com a palavra e adotando o acento indagativo sobre o Amor e suas faces. Essa nova postura do poeta Max Martins iria se firmar em seu terceiro livro do qual trataremos na sequência.

---

<sup>99</sup> Talvez seja somente coincidência, mas os poemas citados por Vivian Nunes Lima estão entre aqueles que Benedito Nunes elenca como representantes do erotismo e do jogo poético.

### 3.3A publicação de *H'era* (1971) e a mudança de leitura

As leituras que deram conta de *Anti-retrato* (1960) procuram reconhecê-lo como uma espécie de antessala para o livro *H'era* (1971), o que inevitavelmente antecipa a compreensão sobre essa última obra, ou seja, ela seria a consolidação das propostas esboçadas no livro publicado em 1960.

O primeiro texto crítico sobre *H'era* vem acoplado às orelhas da própria edição original. Esse texto de autoria de Benedito Nunes nos deixa cientes de que nos poemas do terceiro livro de Max Martins encontraremos seus temas refundidos “numa experiência formal amplificada”. Em *H'era* a poesia envereda pela noção de *arte poética* reunindo a “encarnação erótica” – modalidade temática essencial – ao “exercício contemplativo” da linguagem. Nessa obra, o tema erótico ganharia então três planos de manifestação, dos quais:

O primeiro plano, puramente fálico, dessa encarnação, corresponde ao tropismo sexual do corpo; o segundo, que o substrato orgânico das imagens prediletas do autor confirma, é o da sexualidade dirigida às coisas, que passam a constituir zonas erógenas do grande corpo do mundo sanguíneo e fibroso, vegetal e fluvial, moldado à semelhança geográfica da região amazônica; o terceiro, que dá sentido aos dois anteriores, é o do sexo investido no verbo (NUNES, 1971, s/p).

A problemática de *H'era* estaria concentrado então no erotismo do corpo humano, no erotismo da natureza e das coisas, e no erotismo da linguagem. O jogo poético de Max Martins almejaria erotizar tudo que abarca. Para desenvolver essa conceituação Benedito Nunes evoca o procedimento formal da fragmentação presente nos poemas, mas de cujo desmembramento vocábulo-versificatório poderíamos enxergar a violência pletórica da “região amazônica”. A formatação dos versos de *H'era* espelharia a “escassez material e espiritual da região amazônica”, tendo no poema “Ver-o-peso” o exemplo mais bem acabado dessa relação entre a forma poética e a região geográfica evocada ou retratada.

Como poemas que expressariam esse fundo “amazônico” Benedito Nunes cita: “Travessia II”, “X”, “H'era” e “Koan”. Adviria, portanto, da junção entre o *tema* erótico transfigurado na região amazônica e da sua *forma* fragmentária a possibilidade da “fruição contemplativa” da realidade. Dessa contemplação

[...] o poeta de *H'era*, remontando à aura etimológica de palavra esconsa e venérea, descobre o recíproco envolvimento dos significantes – lavar, ferir, cavar ou penetrar – com ela relacionados, e que assinala o íntimo parentesco entre os planos verbal, cósmico e genital da encarnação erótica (NUNES, 1971, s/p).

Em um único corpo poético temos diversos temas e posturas estéticas imbricadas, coligando um amplo repertório de questões, conceitos e desafios. A interpretação contida nas “orelhas” de *H’era* se espalha na revista *Colóquio/Letras* (1973), onde Benedito Nunes apresenta esse trabalho poético por meio de paráfrases de sua leitura anterior, só que agora direcionado para um público especializado e acadêmico. Em seu terceiro livro Max Martins se mostraria cômico de suas potencialidades, “usando livremente das palavras no verso desarticulado, [como também de um] lirismo de penetração, em que *sondagem existencial* e o *jogo verbal* se correspondem” (NUNES, 1973, p. 92). Observamos que a leitura de Benedito Nunes se cristaliza no texto de 1973, se aprofundando nas definições analíticas sem perder a coerência em relação ao que fora declarado anos atrás. E com a segurança de uma leitura refundida o “mestre Bené” nos entrega os “segredos” de *H’era*.

A sondagem verbal está catalizada por referenciais genesíacos que, tomando por base a analogia entre *carne e verbo*, entre *eros e logos*, latente a poesia de Max, estendem as coisas exteriores os signos duma representação erótica do mundo. As metáforas densas que sexualizam a imagem da natureza (“Ocaso duro coito dos cactos” – “Meio-dia entre o macho/a pino/ e a fêmea tensa”) ou neutralizam a imagem do Sexo como em “Copacabana”, descrição dum mar afrodisíaco (“Preamar de coxas”), não esgotam esses referenciais genesíacos, distribuídos pelas diversas escalas – vegetais, animais, fluviais, anatômicas – de conotações complementares, que adquirem, em geral, um sentido ao mesmo tempo cósmico e escatológico, e assinalam as dimensões concretas da existência situada do poeta, que vive e escreve em Belém do Pará: o mundo amazônico, a partir do qual ele se indaga, se compreende e se disfarça (NUNES, 1973, p. 93).

O esforço interpretativo de Benedito Nunes logra viabilizar o acesso a uma poesia que em *H’era* se deixa entrever cada vez mais definitiva quanto às preocupações temáticas responsáveis por requer do poeta uma competência maior no trato com a palavra. O estilo de Max Martins se revelaria mais apurado, fazendo-o lidar com referências que extrapolam a associação com um único método poético ou filiação de Escola. A preocupação estética em *H’era* seria bem mais produtiva, fazendo do sexo e do erotismo o assunto propulsor quanto ao caráter orgânico da linguagem. Seres, coisas e palavras copulariam deixando prenhe a poesia que morre e renasce nos campos de *H’era*.

Apenas como remate de sua interpretação Benedito Nunes encerra seu texto crítico fazendo uma aproximação importante. Em *H’era* Max Martins continuaria o jogo poético iniciado por Mallarmé no *Un Coup de Dés*, e ao ser posto nessa linha da tradição da poesia ocidental se vê alçado ao posto de instigador da linguagem, um revolucionário do verso, um “poeta para poetas”.

Ao seu título, *H'era* (substantivo e verbo), podemos voltar repetidas vezes como a um objeto que se contempla. O texto poético é também um caminho para a contemplação – *Koan* que servirá, após o silêncio provocado pelo paradoxo de Shan-hui (A pá nas minhas mãos vazias), de apoio a novo lance dum jogo verbal sempre recomeçado – Travessia – II - mostra-nos que, exposto a inevitável naufrágio nas condições estritas em que se realiza (a região é a *mesa verde* que aí aparece suportando a folha em branco da escrita), esse lance, continuação do gesto de Mallarmé, perdura no próprio inacabamento da existência sondada. (-Todavia/toda via é verso inacabado?/lançam-se os dados/Risco a travessia). A carência interior e exterior assumida, “aguando o sêmen da linguagem”, e por isso sem poupar amor e verbo, redundante, sob o prisma do erotismo, numa “explicação órfica da Terra”, que é, conforme escreveu Mallarmé a Verlaine, “le seul devoir du poete et Le littéraire par excellence...”. Vem dessa origem e desse compromisso a inabalável presença da poesia de Max Martins no conjunto da poesia brasileira atual (NUNES, 1973, p. 93).

A visibilidade que Benedito Nunes deu aos recursos estéticos apresentados em *H'era* marcarão as leituras subsequentes dessa obra, os dois textos que analisamos servirão de referência sempre que houver qualquer tentativa de lançar uma nova interpretação sobre essa obra. O jornalista Acyr Castro, em 1973, por meio do hoje extinto jornal *A Província do Pará*<sup>100</sup>, ao fazer sua crítica sobre *H'era*, admite o quão relevante é a leitura de Benedito Nunes a respeito do terceiro livro de Max Martins, referindo-se diretamente ao “prefácio<sup>101</sup>” da obra.

Benedito Nunes, o maior ensaísta, o maior dos críticos – de todo o país –, já falou sobre a importância da coletânea. Está no prefácio. Não há nada além daquilo; só que a antologia, banhada em luz e mar, foi o que se publicou de melhor, em 72, em matéria de poesia, e no Brasil inteiro (CASTRO, 1980?, p. 22).

Acyr Castro ao invocar a autoridade de Benedito Nunes prossegue seu texto crítico em conformidade ao que fora evidenciado, porém orientando-se por uma perspectiva mais próxima das loas do que da interpretação.

<sup>100</sup> Segundo consta na orelha do livro *Risco Subscrito* (1981), Acyr Castro publicou essa crítica em 1973, no jornal *A Província do Pará*, a mesma informação está no trabalho de José Arthur Borgeá, *ABC do Magro Poeta* (1992); contudo em ambas as fontes não constam referência ao dia, nem ao mês de publicação. Pudemos encontrar o texto completo de Acyr Castro publicado no livro *Um fio de lâmina* (1980?), porém essa edição não traz data de publicação. É possível supor que os textos que compõem esse livro e que tratam da obra de Max Martins foram escritos entre os anos de 1970 e 1980, pois Acyr Castro não se refere a nenhuma obra de Max Martins posterior à publicação de *O Risco subscrito* (1980).

<sup>101</sup> A concepção que já apresentamos no capítulo 2 quanto à presença, localização e função do paratextos às vezes não encontra um paralelo nos livros que compõem as edições das obras de Max Martins. Todavia, nossa escolha metodológica se pautou pela coerência argumentativa exposta por Genette, nos servindo de sua nomenclatura para analisarmos os paratextos recolhidos.

Um trabalho-labirinto, supersensível, de elasticidade rara na “nuance” mais fina, delicada, *H’era* é uma obra-prima, à margem da percepção poemático visual, menos perfeição de forma que proposta de plenitude na feitura de uma poesia que se edifica no processo, por isso mesmo da mais impressionante atualidade. Ou para os que se decidem (ou se anima) a poder absorvê-lo, uma cosmovisão total, globalizante, tipo caixa de surpresas, mais do que a superfície ou o interior do espírito, o verdadeiro corpo, pele e sexo, da região por completo. Livro difícil, em essência – porque mais luminosa a construção que o dimensiona, as várias faces do lirismo, redescoberta súbita do poeta Max (CASTRO, 1980?, p. 22 – 23).

Paira nas palavras de Acyr Castro a vacuidade conceitual, pois ao chamar *H’era* de “obra-prima” não somos apresentados a nenhuma descrição de sua técnica poética, ou a poemas que ilustrem a inovação conseguida ou a “impressionante atualidade” desses versos que se edificam em “processo”. Como esse último conceito, outros são usados sem expressarem informação relevante, tais como a “percepção poemático visual”, a “elasticidade rara na ‘nuance’ mais fina” e “as várias faces do lirismo”, essas expressões se constroem como frases de efeito, mas das quais não enxergamos o objetivo a que se propõem, ficando perdidas em meio a palavreado frouxo. A “caixa de surpresa” vale como uma metáfora interessante para referir-se a *H’era*, mas não se impõe mais do que um recurso retórico que evidencia o óbvio: *H’era* é um livro requintado, preocupado com a forma expressiva dos versos, o que o torna um “livro difícil”, transgressor de *horizontes*.

No entanto, Acyr Castro consegue, no mesmo texto por nós destacado, construir uma leitura que contempla certas questões estéticas, enveredando pela contextualização dos desdobramentos do Modernismo literário brasileiro a fim de relacionar *H’era* com tais transformações e propostas estilísticas.

Ele (tratando de *H’era*) integra as influências modernistas, mostradas em *O Estranho* e abertas à intensa densidade verbal desde *Anti-retrato*, aos experimentos linguísticos com que, nos últimos doze anos, vem erguendo o equilíbrio entre o exercício artesanal e a magia erótica, de duplo significado, típico dos seus temas de base. Essa duplicidade é uma presença agressiva, ora puramente fálica, de projeção sensorial, ora na estilização erógena da imensa fibra massificante e fluvial de que se compõe o universo verde onde nasceu, vive e morre em trânsito o poeta Martins, máximo em ser o que é: macho e amazônida. São textos ágeis, translúcidos, flexíveis – embora vazados num rigoroso apuro da linguagem, conceituada matematicamente no espaço físico do verbo, substantivamente escrito. Pequeno volume de pouco mais de cinquenta páginas, generalizando quarenta poemas, se cumprem em diversificado sentido, da manipulação formal das metáforas ao despojamento plástico vocabular dos dados criativos de que dispõe, e, o melhor, totalmente despido de narcisismo e/ou pedanteria. Vinculado a uma atitude fenomenológica, resulta num livro muito significativo, além de signficante, sem nada de estático, sequer de imitativo (em que a lição apreendida em

Octávio Paz); pelo contrário: é poesia, como na lição de Paz, que se refaz dinamicamente em contato com a vida – pura dialética do real, que liberta ao mesmo tempo que condiciona ou predetermina realisticamente (CASTRO, 1980?, p. 23).

Acyr Castro ao destacar “as influências modernistas” presentes nos três primeiros livros de Max Martins compreende essa produção poética como um trabalho cuja marca da transformação é indelével, uma poesia do vir-a-ser, da qual a “magia erótica” e o “exercício artesanal” compõem um núcleo temático comum. O plano erótico, na leitura de Castro, encontra-se interligado a representações da natureza amazônica, aproximação essa que não deixa de transparecer o que fora proposto por Benedito Nunes. As ramificações que ora são expostas permitem-nos acompanhar o conluio no qual residem sobre o mesmo solo Amor, Poesia, Natureza e Poeta; permutando ações e metamorfoseando-se um no outro. Deixando o aspecto temático, Acyr Castro discorre sobre o “rigoroso apuro da linguagem”, mas sem se aprofundar, cita por fim a maneira do poeta lidar com as palavras, ou seja, a manipulação do verbo feita por Max, e encerra afirmando que em *H’era* existe uma relação consubstancial entre o ato poético e a realidade.

O texto de Acyr Castro oscila entre uma intenção descompromissada de uma apresentação propagandista e outra postura mais conscientemente crítica, que tenta teorizar e explicar esse novo estágio da produção “maxmartiniana”. Essa leitura se sustenta por sua função pedagógica, é simples e chamativa, fornecendo ferramentas básicas para que um leitor pouco afeito com a experimentação poética consiga captar essa diversidade estilística-conceitual. Há nas leituras de Benedito Nunes e Acyr Castro uma proximidade considerável em relação ao enfoque dado ao trabalho poético de Max Martins, ambos os críticos, atuantes no Pará, se mostraram leitores que vinham acompanhando o trajeto de publicações do autor de *H’era*, e por esse contato tão próximo ficam à vontade para ler o terceiro livro de Max sob um ângulo retrospectivo. Por isso, é de capital importância analisarmos uma crítica exógena sobre *H’era*, e ultrapassando os limites do Estado, temos a leitura de Antonio Hohlfeldt publicada no jornal *Correio do Povo* (Porto Alegre), em 1976. Esse texto intitulado *Alguma poesia do Norte e Nordeste* se propõe a apresentar alguns poetas de qualidade, que pela distância geográfica dificilmente seriam conhecidos no Rio Grande do Sul ou nos demais estados vizinhos. A saber, os poetas expostos são: José Mário Rodrigues (pernambucano), Max Martins e João de Jesus Paes Loureiro.

Antonio Hohlfeldt toma o texto das orelhas de *H’era* para fundamentar sua apreciação, e com a frequência de costume, Benedito Nunes serve de guia para introduzir o leitor crítico a

poesia de Max Martins. Nesse caso, sob a ótica de um crítico distante da realidade amazônica, se fez logo de saída a caracterização de Max Martins como um poeta experiente, revelando uma obra repleta de nuances linguísticas, formais e temáticas, das quais se pode vislumbrar a constelação de referências de que o poeta se valeu.

De geração bem mais antiga, a se julgar pela apresentação de Benedito Nunes, é o paraense Max Martins, que estreou em 1952 com o livro chamado “O Estranho” e de quem acabamos de ler agora “H’era” composição de “hora/era”, que se explica logo no poema homônimo que abre o volume, e do qual citamos início e finalização: (3)

“Em verdes eras – fomos  
era num muro  
canto chorado pelo vento  
.....  
agora se desamam  
ou se desdizem – h’era  
amor tecido contra um muro” (HOHLFELDT, 1976, p. 10).

O crítico então se orienta para reconhecer em *H’era* as influências de dois grandes momentos da literatura brasileira contemporânea: a Geração de 45 e o Concretismo.

Com influências fortes da geração de 45, sobretudo dos poemas de intensa composição estilística, de trabalho aprofundado da palavra, de sua exploração sintática, semântica e até mesmo morfológica, esta poesia é de uma leitura mais exigente, mais dura para quem gosta de lirismo fácil e romântico, mas de uma força sedutora, advinda sobretudo de uma tendência telúrica e simultaneamente panteísta. Telúrica, por buscar na natureza a expressão de forças vitais humanas, de identificar-se à natureza e através de suas imagens expressar-se, e panteísta, na medida em que aproxima a imagem teística e, assim, aproxima o próprio homem desta afirmação suprema do Ser. O vocabulário, por isso mesmo, é extremamente erótico e sensual, havendo a diferença a ser notada pela maneira como se expressa, mais direta ou indiretamente, de maneira objetiva ou melíflua, que muito nos lembra poéticas como a dos hebreus antigos ou dos árabes, inclusive por apoiar-se sobretudo em elementos que constituem ações e substantivos ligados às zonas erógenas. Por outro lado, o trabalho é até mesmo fonético na pesquisa da palavra e seu significado leva o poeta à composição de admirável inventividade (...) (HOHLFELDT, 1976, p. 10).

A preocupação formal claramente visível nos poemas de *H’era* parece ser confundida como o formalismo de alguns poetas da Geração de 45. Enquanto a proposta desse grupo literário almejava o retorno de estruturas e formas tradicionais, Max Martins por sua vez criava sua maneira de expressão, fazendo da pesquisa um manancial inesgotável de inventividade. Porém, é com bastante clareza que Antonio Hohlfeldt reconhece o quanto os versos de *H’era* exigem do leitor, atribuindo essa dificuldade de fruição a uma “tendência

telúrica e simultaneamente panteísta” dos poemas. O telurismo seria manifestado pelo intercâmbio entre a natureza e a existência humana; enquanto que o apelo “erótico e sensual” que recobre imagens e transborda no vocabulário daria o tom panteísta com o qual a criação novamente se faz pelo verbo, e o poeta se equipararia ao Criador. Haveria na poesia de Max Martins um acento místico, quase sagrado que aproxima sua poesia daquela “dos hebreus antigos e dos árabes”. Essa percepção compunge-nos a dizer que o poeta envereda pela língua adâmica, renomeando as coisas e as palavras, o que justificaria a pesquisa fonética tão marcante em alguns poemas da obra. Na sequência, do texto Antonio Hohlfeldt demarca a relação entre *H’era* e o Concretismo, sendo essa a mais enfática relação por nós encontrada dentre as leituras coligadas.

Este livro, note-se bem, é de 1971, e traz, portanto, além de toda a herança anteriormente mencionada, por certo também a contribuição significativa dos movimentos paulistas dos anos 60, em especial o Concretismo, inclusive pela utilização da composição múltipla de tipos de tamanhos diferentes e inclusão de sinais gráficos não apenas alfabéticos, como o & comercial e outros semelhantes, utilização de parêntesis para isolamento ou valorização de letras e sílabas significantes dentro de uma palavra, e assim por diante [...] (HOHLFELDT, 1976, p. 10).

Nos parágrafos finais o texto crítico de Hohlfeldt analisa os elementos formais e semânticos empregados por Max Martins na composição de seus poemas. O léxico utilizado é discutido, além de certas escolhas estróficas ou do posicionamento dos versos. É o momento em que se tenta observar aspectos amazônicos, ou mesmo regionais na poética de *H’era*. Criase a impressão de que a ausência deles seja prejudicial para a obra de um poeta que vivia em um Estado do Norte do Brasil.

Mas nem se pense, por isso, que o poeta esteja desligado de sua região. Pelo contrário, as tendências, antes indicadas, sobretudo a do telurismo levam-no a identificar-se extremadamente com a paisagem, mas a sua paisagem, ou seja, aquela do norte, que o Pará lhe ensinou, e daí a inclusão de um vocabulário até regional, marcado também linguagem indígena tupi, e assim por diante [...] A grande inventividade de Max Martins permite-lhe universalizar o regional, como bem demonstram poemas como “Ver-o-peso”, ou mais adiante “A casa”, o melhor poema da coletânea, para mim [...] (HOHLFELDT, 1976, p. 10).

A leitura de Antonio Hohlfeldt mostra-se precisa e segura ao apresentar aos leitores um resumo das qualidades artísticas de *H’era* fazendo isso sempre com a exemplificação de versos e expondo suas impressões pessoais, o que faz da leitura desse texto um agradável convite à poesia de Max Martins. Contudo, Antonio Hohlfeldt peca na leitura que faz do

poema “Os Tambores da Noite”, pois enxerga nele a temática da negritude, quando o verso final desse poema se refere a um sentido metafórico e não racial.

É difícil saber se a crítica de Antonio Hohlfeldt foi lida e divulgada<sup>102</sup> no Pará conseguindo assim uma repercussão que influenciasse outros críticos, o que sabemos é que um trecho de seu texto serviu de peritexto a edição de *O Risco subscrito* (1980). O enfoque da crítica de Antonio Hohlfeldt se equipara às leituras de Benedito Nunes e Acyr Castro ao menos no que tange o contorno erótico ramificado em representações do amor e da natureza; a nota que destoa no texto de Hohlfeldt das demais leituras se refere à atenção por ele concedida a formatação Concretista de alguns poemas de *H'era*, essa presença de recursos estéticos do Concretismo é evocada de leve por Nunes e Castro. Estes críticos aderem a uma descrição mais preocupada com o conteúdo, com o nível estilístico dos poemas, e ao se referirem à organização estrófica o fazem apenas para destacar a “sondagem verbal” e o “apuro da linguagem”. Chamamos a atenção para esse fato por termos encontrado no texto de Ângela Maroja, *Por que a poesia de Max Martins?*, a atribuição dos recursos Concretistas a obra *Caminho de Marahu* (1983), e quando ela se propõe a comentar *H'era* assim o faz dentro do horizonte de leitura das críticas de Benedito Nunes e Acyr Castro.

A partir de *H'era* abra-se cada vez mais o corte, a fenda erótica, de que fala Barthes, entre as duas margens em que a língua materna do poeta se redistribui no ato da escritura. Acirra-se o conflito entre a margem obediente, conforme, canônica do rio da linguagem, e a outra margem, móvel, vazia e subversiva. “A outra margem” de contornos imprecisos e imprevistos onde deságua, diria Max, “o sêmen da linguagem”, o “verso perverso”, “a outra margem” para onde acena e aponta “a fala em riste”; a heresia sibilina do “vício da beleza”. Aí, precisamente aí, no interstício das duas margens, sobrevoam os “indecorosos pássaros da linguagem”, “pássaros sujos da poesia-ilha, exílio do poeta”. [...] Poesia que se exclui voluntariamente da linguagem corrente, popular, poesia que assumiu a palavra descolada do objeto a que se refere, que assumiu, portanto, a alienação da palavra na sociedade industrial e capitalista; poesia que, em sua autorreflexibilidade, encaminha-se para o silêncio búdico; poesia que vê no ideograma chinês a possibilidade exemplar de se recuperar o sentido virginal da palavra; poesia em que a mudança da realidade passa pela mudança da linguagem (MAROJA, 2000, p. 58 – 59).

Na crítica de Ângela Maroja vemos consolidar-se a leitura de *H'era* como uma obra em que a poesia se vale do recorte erótico e sexual para discutir a linguagem, essa definição auferida por consequência uma “dificuldade” de leitura aos poemas desse livro tornando-os construção especial, especializada em problematizar o signo linguístico, assumindo, portanto

---

<sup>102</sup> Um trecho do texto de Antonio Hohlfeldt está presente na orelha da edição do livro *O Risco subscrito* (1980).

uma atitude quase filosófica. Ângela Maroja ainda chega a citar a relação da poesia Oriental com a obra de Max Martins, mas não reconhece nessa proximidade às referências que subsidiaram a visualidade e o aproveitamento espacial comum aos poemas de teor Concretista. Nessa linha histórica de recepção Benedito Nunes vem a reinterpretar *H'era* no prefácio de *Não para consolar* (1992). O texto *Max Martins: mestre-aprendiz* em razão de sua dimensão crítica e histórica nos fornece, diante de seu caráter retrospectivo, diversas aberturas para grande parte da produção de Max Martins, e ao repensar o significado de *H'era* dispondo-a dentro de um ciclo criativo marcado por crises, acaba por identificá-la como aquela onde reconheceríamos sua terceira crise criacionista.

As crises que acometeram o trabalho poético de Max Martins, segundo Benedito Nunes, adviriam do contato com novas linguagens poéticas, momento em que o poeta se depararia com a necessidade de reformular seus conceitos sobre a arte do verso, e assim recriar-se enquanto poeta. *H'era* responderia como obra concebida a partir da descoberta das possibilidades produtivas da exploração espacial, visual e icônica das palavras organizadas sob uma perspectiva multivalente, “verbivocovisual”. Acrescente-se a isso “o tema da viagem que aparece em *H'Era* associado à aventura de travessia da página, lugar de decisão arriscada geradora do poema” (NUNES, 1992, p.25). E como uma reafirmação de sua leitura feita na década de 1970, Benedito Nunes enxerga em *H'Era* “a tematização da poesia ou do ato poético, destinada a ser, de maneira explícita, o acompanhamento de todos os outros temas” (NUNES, 1992, p. 29).

Benedito Nunes tenta estabilizar a compreensão sobre *H'era* fincando marcos temáticos, percorrendo as técnicas de composição, além de reservar-lhe um lugar claro dentro de um processo de “evolução” da produção poética de Max Martins. Nessa obra o poeta teria alcançado a maturidade, ascendendo à condição de Mestre. Quando então contrapomos a leitura realizada por Ana Maria Vieira Silva, no texto *A viagem poética de Max Martins* (2007), às outras leituras discutidas, ficamos diante de uma tentativa de concessão de um novo horizonte de leitura para *H'era*. Segundo a autora dois motivos prevaleceriam na poesia de Max Martins: a viagem e o erotismo. É lógico que nessa afirmação não há nada de novo, uma vez que já percorremos outros textos críticos que abordam esses “motivos”, mesmo porque Ana Maria Silva baseia sua fala na crítica de Ângela Maroja que, como sabemos, está relacionada com um texto de Benedito Nunes. A novidade fica por conta do olhar que Ana Maria Silva lança sobre a questão da viagem, está é refletida como uma representação do ambiente amazônico, entendido ufanisticamente como território de distâncias quase

intransponíveis, de natureza ameaçadora e grandiosa, mas que fornece ao poeta referências para sua poesia. Ao analisar os poemas “Travessia I, II, III e IV” os vocábulos que por acaso têm relação com a natureza são interpretados quase literalmente, como no caso de “Travessia I”, que ao ter alguns versos transcritos recebe a seguinte leitura:

Apesar de, no início, o poema conter certo ar de grandiosidade, em que o poeta é um *barco livre*, sem rota definida, podendo aportar em qualquer lugar, inclusive no porto das letras francesas, ao final, o texto desperta do sonho, pois a viagem termina “no rio defunto/impaludado”. Ora, quem conhece os rios da Amazônia sabe que eles são o *habitat* de inúmeros insetos transmissores de doenças tropicais, como a malária ou o “impaludismo” (SILVA, 2007, p.114).

Parece-nos tão equivocada a compreensão sobre a região Amazônica de Ana Maria Silva como sua tentativa de submeter à linguagem poética de Max Martins ao trivial exotismo folclórico, é como se versos de *H’era* contivessem preocupações localistas, “ribeirinhas”, do “caboclo paraense”. E, ao contrário, Max é um poeta que se insere dentro de uma experiência urbana, e toma das palavras sem filiação ideológica ou regional, seu território é um idioma amplo, sem peias da floresta ou das lendas que servem somente para entreter turistas. O texto de Ana Maria Silva reproduz em maior escala o discurso de Antonio Hohlfeldt, que como um crítico “alienígena”, queira ver em *H’era* versos exóticos e sujos do humo da floresta.

A retomada das leituras críticas dentro do espectro diacrônico e sincrônico nos concede duas maneiras de apreender os poemas de *H’era*. Eles seriam a manifestação acentuada da preocupação do poeta com seu instrumento de trabalho, a linguagem verbal. Porém, essa preocupação se impõe em um nível mais amplo, desmembrando o signo linguístico para explorar sua representação gráfica, sua camada fonética e as possibilidades combinatórias do uso morfossintático. A segunda forma de apreender os poemas de *H’era* seria identificá-los como um esforço de apropriação das experiências Concretistas, o que faria dessa obra uma herdeira do último grande movimento estético brasileiro pós-revolução Modernista. A terceira obra de Max Martins conheceu um grupo de leituras que se não foram equivalentes em todos os enfoques, ao menos se mantiveram interligadas por percepções comuns e facilmente observáveis. Talvez esse livro seja o que causou menos controvérsia entre os críticos, demandando um olhar uniforme sobre temas e usos verbais.

### 3.4 A década de 1980: a crítica recebe quatro livros de Max Martins

A década de 1980 representou a mais fértil em termos de publicação para Max Martins. Tivemos como o deságua de uma produção que se mantinha acumulada em processo de construção e encontrava o momento propício para se revelar, extravasar-se.

O livro *O Risco subscrito* (1980) inaugura essa década tão produtiva sendo uma compilação de poemas que incluía tanto textos inéditos como alguns publicados em edição artesanal, como o caso de *O ovo filosófico* (1975). Acyr Castro comenta o processo de organização dessa edição.

*O Risco* reúne poemas da “rosa da neurose” (1976/1979), do primitivo “risco subscrito” escrito basicamente em 1971 a 1976, desse maravilhoso “O Ovo filosófico” de 75 e “restos de Hera” (1966, 1967, 1968, 1970, 1971). No material selecionado, em contagem regressiva, subscrever riscos significa reaprender a vida: “Tu tua palavra nua”. “Sua face envidraçada” (CASTRO, 1980?, p. 30).

A sequência de datas apresentadas por Acyr Castro nos faz perceber que *O Risco subscrito* é o resultado de um processo de criação demorado, e por isso deveria congrega uma diversidade de temáticas como também de momentos criativos distintos. Podemos concluir que como obra poética esse é um trabalho de Max Martins feito sobre o entrecruza de conceitos estéticos, permitindo a afirmação de tendências esboçadas e retomando traços ou experiências formais de obras anteriores. Bem mais que uma obra da maturidade *O Risco subscrito* significaria um momento de reflexão sobre tudo o que o poeta realizara, .

Como nota crítica de apresentação (um *release*), disposta na orelha esquerda do livro, temos um texto de autoria de Pedro Pinho, no qual transparece um procedimento de leitura responsável por visualizar o aspecto formal da linguagem poética, recapturando com isso um discurso que aproxima Max Martins de outros poetas-críticos, capazes de criar por meio da investigação vocabular seu próprio universo, seu próprio idioma.

São poemas que se impõem de imediato pela essencialidade do pensamento poético que escavam (até o osso ou mesmo o oco do sentido, para usarmos ríspidas metáforas do próprio autor) e pela criatividade altamente elaborada e controlada de sua fatura formal, rigorosa e exímia como um risco. Esse “risco subscrito”, ao mesmo tempo superficial e profundo, tênue e contundente, que se traça nas fimbrias do corpo e da letra, e que se arrisca até os *limites da linguagem*. Tal conluio (arriscadíssimo) da forma frágil, e difícil com a violência calma do pensamento e do desejo (conluio tensamente erótico), na poesia deste ávido poeta, e que a faz eminentemente gráfica e até icônica, inscreve essa poesia, sua escrita fina, na moderna concepção e prática da escritura e a coloca em perfeita sintonia com a mais

avançada teoria atual do texto (não é por acaso, aliás, que uma das epígrafes do livro é extraída de Roland Barthes) (PINHO, 1980, s/p. Grifo nosso).

A leitura de Pedro Pinho se direciona para o formalismo, reconhecendo esse traço como principal no conjunto dos poemas. Mas essa constatação não é gratuita, em *O Risco subscrito* vemos como em nenhuma obra anterior o uso acentuado do espaço da página promovendo a participação do leitor na construção da significação; o ludismo verbal prevalece requerendo outras competências de percepção além da capacidade de abstrair o plano semântico das palavras, para uma efetiva compreensão dos poemas compete possuir a destreza combinatória responsável por encontrar outra ordem sintática não linear, mas reflexa e móvel.

Talvez o que Pedro Pinho tenha desejado destacar seja o fundo experimentalista de *O Risco subscrito*, nele se pode enxergar a concepção da criação poética radicalizada, avançando cada vez mais para a dissolução da discursividade e do conceitualismo cartesiano, pois a cada poema surgem enigmáticos novos signos linguísticos, novos achados neologísticos. Vicente Cecim, em texto publicado no jornal *Zeppelin* (1980), ao fazer a leitura dessa obra, mesmo antes de sua publicação, incide sua análise exatamente no ponto de convergência das potencialidades do exercício criador de Max Martins, o momento da investigação vocabular.

Numa poesia que se ramifica, há várias direções a seguir, e, se não se trata de interpretar – o que frequentemente se consuma como traição – é preciso conhecer o seu sabor: experimentá-la, porque em seus momentos mais intensos ela é pura experimentação. E isso era tudo para a literatura que permanecerá. Ainda que essa experimentação constante se faça na vertical, pondo a pergunta e a repetindo, como os círculos no lago que avançam para as margens sem perder seu centro vicioso, até que o impulso inicial se dissolva, cesse a busca e tudo durma (CECIM, 1980, p. 18).

Com *O Risco subscrito* chegamos ao laboratório da linguagem, uma zona de testes onde “la crítica del lenguaje se llama poesía” (PAZ, 2001, p. 98). Aqui a poesia se organiza em torno da criação e da desconstrução, nesse processo os poemas concebidos parecem afirmar o vazio da linguagem, sendo necessário que outro caminho se inicie, não mais o do poeta em busca da linguagem, agora é o momento do poema trilhar a senda da significação, concretizar-se à leitura, admitir que o leitor contribua para seu sentido e o refaça na jornada que sempre começa a cada nova leitura. Essa interação entre poeta e leitor se mostra explicitada na metáfora da pedra atirada na água utilizada por Vicente Cecim, tal imagem tenta recuperar a dificuldade de compreensão dos poemas d’*O Risco*. Assim, o ato poético uma vez realizado (a

pedra lançada) cria “ondas de significação” que se distanciam cada vez mais do significado primeiro do poema, essas ondas reverberariam até atingir o silêncio, momento de reflexão em que se tentaria recuperar o estágio original do sentido poético.

A leitura de Vicente Cecim prossegue ressaltando a “zona de testes” em que se transformou a poesia de Max Martins, este alquimista do verbo.

Quer dizer: lavrar a forma, ele sabe, não significa deixar de dizer interrogar o invisível ser e o visível estar no mundo. Também aqui, e por esse ângulo da abordagem, é preciso apontar a existência de um poeta que trama o amplo, o vasto horizonte, ocidentalizando o Oriente, orientalizando o Ocidente. Max chegou, em quase todos os poemas atuais, à abolição da retórica pela prática do poema constelação. O que se vê, se diz - tudo se move, querendo se dissolver, extraindo da própria dissolução sua maneira de estar vivo. Pulsar, respirar, ficar sem fôlego também ou estar inerte para a reflexão - a vida em todas as suas cadências, enfim, é o que quer uma poesia sobretudo falada com verdade (CECIM, 1980, p. 18).

O fazer poético se tornaria então em exercício de pesquisa, de invenção e de combinação. Para Vicente Cecim a poesia de Max Martins é o resultado do trabalho, é uma poesia do desempenho que funde opostos, abolindo o verso declamatório e pomposo para erguer o poema fragmento, o poema ruína cujas partes não formam um todo, mas o sugerem pela visualização de um amplo mosaico composto da herança poética Ocidental e da descoberta da mística Oriental. Nesse texto de 1980, Vicente Cecim tenta acompanhar a travessia feita por Max Martins de *H'era* a *O Risco*, e não se sabe se é por sua influência que a edição desse último livro carregue vários textos que tratam sobre *H'era*, o que pode insinuar uma transmissão de experiências ou mesmo uma continuação de propostas.

No ano seguinte, na revista *Leia/livros* (1981) editada em São Paulo, Vicente Cecim mantém sua leitura sobre *O Risco* *subscrito* chegando a referir-se ao seu texto publicado no jornal *Zeppelin*, repete-se então o diálogo entre *H'era* e *O Risco*, como também a afirmação de que Max Martins é um poeta pesquisador afeito a busca do novo e disposto a questionar a linguagem por intermédio da fusão de culturas.

[...] Max Martins é Mallarmé ecoando numa outra constelação, esta, a Amazônia. Mas aqui não cantaremos nada, aqui o lugar é o de um olhar, não o de louvor. Nada de poesia de mimética regional nos ameaça. O Risco Subscrito é um livro que se dá sob um outro encanto, mais abrangente. Quando de sua noite, embriagada, o personagem Malcolm Lowry veio ao encontro de Max Martins como um outro guia nesta selva selvagem para um outro Dante e sua viagem, foi para nos anunciar um território onde o signo de uma roda mística é a lei. Aqui, Ocidente e Oriente se entregarão a uma necessária colisão cultural. Sobre *H'era* uma vez escrevi que ocidentalizando o Oriente, orientalizando o Ocidente, Max havia chegado em quase todos os

seus poemas à abolição da retórica [...] Esse confronto cultural é no texto que ele quer se resolver. Ou não se resolverá, e o texto é apenas aquilo que aponta para um lugar fora do corpo, que será talvez aquele lugar fantasmático identificado como o lugar de todos os lugares (CECIM, 1981, p. 06).

Esse último texto de Vicente Cecim encerra assumindo um tom político ao denunciar a cegueira “da vida cultural” do Brasil que até então não reconhecera Max Martins como um dos grandes poetas brasileiros do século XX. “O país ainda ignora esta voz e seu secreto eixo. Editores dormem um sono profundo, que se parece tanto com a morte” (CECIM, 1981, p. 06). Surge finalmente uma questão de mérito e de reconhecimento: como é possível desconhecer ou não valorizar tantas conquistas estéticas, inovações formais e o dialogismo ousado de Max Martins? Segundo Cecim a resposta pertenceria à posteridade.

Até esse momento é possível traçar com segurança um horizonte de leitura sobre *O Risco subscrito*, afinal os textos de Pedro Pinho e Vicente Cecim tratam de aspectos globais dessa obra: o experimentalismo, a preocupação imagética, a fusão de culturas e de referências poéticas. Com isso temos uma interpretação genérica, já que a análise não se aprofunda em aspectos particulares ou pontos específicos. As pistas são dadas pelos críticos, ao leitor fica a responsabilidade de saber usá-las. Doutra forma, Acyr Castro em *Um fio de lâmina* (1980?), opta por abordar os poemas que compõem *O Ovo filosófico*, terceira parte d’*O Risco*. Sua estratégia de leitura consistiu em detectar os tropos e as figuras de linguagem aplicadas nesses poemas, indo ao ponto de tomar o “ovo” como um símbolo que fora usado para representar o olhar do poeta sobre a linguagem e a existência.

[...] Uma extraordinária operação formal: à fragmentação necessária do conjuntivo tecido de suas células, reino pictórico – cor, geometria, linhas, luz – acresce o acionar de al(i)terações de morfologia de espesso dizer sintético, não apenas vocabular mas inclusive ideológico quanto à elaboração semântica, com suporte em estilemas cuja polinomia vem carregada de voltagens. Estilisticamente, refulge na maximítica saga que é essa monografia (verdadeiro ensaio sobre o poético ato de Viver) um fluxo de assonâncias que se estreleçam, sem nenhum ponto morto entre tema e subtemas; a examinar o ovo, a dissecá-lo, a desmontar, nele, o pressentido, o que virá, aquilo provável, o esperado, afinal as mil facetas da chegada, mesmo o já coágulo e pode ser colhido, se (dele) falo e/ou com (ov) o duplo estágio do esgotar, tematicamente, o (des) ovar, geramundo “Um olho Novo Vê Do Ovo” – nós, face às nossas próprias perspectivas – e, reflexivo, o gesto de pensamentar (“Poemovo”) a revalorização da existência. A maestria de Max Martins “está no ver” [...] (CASTRO, 1980?, p. 28 – 29).

Acyr Castro se permite concluir que a grande capacidade do poeta está em sua visão, na maneira como capta a realidade, no uso simbólico que faz dos objetos e das coisas. Ao

tomar o “ovo” e fazer dele um instrumento filosófico o poeta recupera um dos temas que o acompanha desde *H’era*, a dualidade entre o *Ser* e o *Estar*, a complexa fronteira entre a aparência e a essência. O “ovo” aparenta ser um amuleto que representa o limite entre o visível e o invisível, mas diferente de um objeto é algo vivo, embora sua imobilidade insinue o contrário. O “ovo” é ambíguo como o fazer poético, como o limiar entre o conhecer e o ignorar. “*O Ovo filosófico* expõe, desenvolve, codifica e reestrutura um dos aspectos mais fascinantes da poesia de Max, o estar-em-volta-de” (CASTRO, 1980?, p. 29). Max Martins se moveria em volta da ambiguidade, do mistério do “ovo”, troca de posição para captá-lo, e a cada nova investida do olhar um ângulo, uma faceta nova se descortina, se doa a interpretação que paradoxalmente não responde, mas duvida.

Benedito Nunes também dedicou uma parte de seu texto *Max Martins: mestre-aprendiz* (1992) à elucidação do(s) poema(s) d’*O Ovo filosófico*. Só que essa abordagem é muito mais sutil, temos um olhar comparatista que tenta descerrar a origem criativa dos poemas “ovíparos” de Max Martins. Porém, como observação inicial teríamos “a visualidade, que é também uma tentativa de dicção impessoal, não rememorativa” (NUNES, 1992, p. 38); ou seja, haveria um esforço do poeta para se afastar de uma “encenação autobiográfica” e atingir o estágio de teorização da linguagem poética anunciado desde *H’era*. A fim de traçar um tipo de pré-história do “ovo marmatiniano” surge então a relação com a poesia de João Cabral de Melo Neto, por meio da série de quatro poemas intitulados “O ovo de galinha” (1961/1997), e o conto “O ovo e a galinha” (1964/1999), de Clarice Lispector. Essa aproximação com outros textos de temática semelhante concede a liberdade de se observar como o ovo é transformado pela ação estética, como é transposto para o plano verbal e se torna em objeto poético. Benedito Nunes inicia sua interpretação comparativa pelo “conto-enigma” de Clarice Lispector, e compreende essa narrativa como “uma experiência do ofuscamento que a linguagem exerce sobre quem escreve ou lê” (NUNES, 1992, p. 41). Poderíamos depreender que ao se focalizar um ovo, em razão de sua semelhança com tantos outros, o observador não prestaria a atenção devida a ele, generalizando o olhar, se afastando das particularidades que cada ovo teria. Essa estrutura serviria para alegorizar como a linguagem nos afasta dos seres e coisas a que se referem, a repetição de um nome apagaria a existência da coisa em si, tal qual a proliferação de palavras e especulações nos afastam do ovo que Clarice só compreende quebrando-o. Doutra forma os poemas de João Cabral se afastariam do subjetivismo, tomando o ovo em sua condição material, desligado de qualquer

carga mística, pois esse contato se daria a partir de uma contemplação empírica, tangível; ao se manusear o ovo desapareceria qualquer indício de mistério.

Somente a partir dessas leituras é que Benedito Nunes inicia sua interpretação do poema “Um olho novo vê do ovo”. Nele o tema exposto seria o da “troca de posição” entre aquele que vê e aquilo que é visto, um sendo transformado no outro, um assumindo a perspectiva alheia. O ovo e o olho permutariam de posição e a partir dessa movência os significados das palavras se criariam, fazendo o “jogo poético”. Entretanto, Max Martins estaria mais preocupado com o ovo em sua condição de signo linguístico, sujeito a decomposição fonética e gráfica. Somente diante dessa instância de linguagem manipulável acústica e imagetivamente se poderia decodificar a questão levanta por Benedito Nunes: “Como pode ser gerado na página um objeto verbal novo, ao mesmo tempo legível e visualizável?” (NUNES, 1992, p. 40). A resposta, quem sabe, seja a percepção por parte do poeta do quão difícil é compor uma poesia nova quando todas as experiências parecem já terem sido feitas. Em outras palavras, como ver o “ovo novo” quanto todos parecem tão iguais?

Motivado por essa problemática Max Martins teria investido no trabalho com a “fisionomia e com *desenho* dos significantes; pois, além disso, importaria o que as palavras fazem imaginativamente” (NUNES, 1992, p. 40). Essa técnica de composição empregada corresponderia ao esforço de criar a forma poética nova, a expressão que revelasse a linguagem em suas diversas dimensões, em sua “eterna novidade”. A partir desse argumento Benedito Nunes compreendeu que

No trajeto de *O Ovo Filosófico* a *O Risco Subscrito*, alternam-se e misturam-se o visual e o discursivo, o estilo de concentração estimulado pela poesia espacial e o modo lírico reflexivo. A disponibilidade do espaço praticada naquele livro consolida-se no último. Em ambos, porém, os versos fragmentados, recortados em unidades mínimas de ritmo e significação, refazem uma discursividade mais tensa, espasmódica, de súbitas estridências e silêncios interruptivos, de subentendidos e riscos subscritos, como traço do decalque de uma palavra represada ou reprimida noutra. A logofonia concorre com a logografia dentro da desenvoltura lúdica atingida pela poesia de Max (NUNES, 1992, p. 41).

Além de *O Risco subscrito* ter recebido um conjunto de leituras em geral semelhantes e preocupadas em fornecer uma visão panorâmica, até mesmo cautelosa sobre os poemas desse livro, há um consenso que o enxerga como o acúmulo de uma estreita relação com o trabalho criador que lidava com a exploração multifacetada da linguagem. A quarta obra de Max Martins seria a sua afirmação como poeta, sua ascensão ao nível de um *Magister Ludi*.

Os anos de aprendizagem no trato com a poesia habilitariam Max Martins a transmitir seu legado, formando seus herdeiros ou assumindo a tutela de um discípulo. Parece que seu livro seguinte, *A Fala entre parêntesis* (1982), concretiza esse rito de passagem; Age de Carvalho, um poeta mais jovem, dialoga com Max, o mestre, e dessa conversa surge uma experiência inusitada em língua portuguesa, com originalíssimo resultado.

Destarte, se com *O Risco subscrito* a poesia de Max Martins recebeu dos leitores críticos uma acolhida elogiosa pelo trabalho formal realizado, que se espalhou na inovação com que o poeta refletiu sobre o uso da linguagem, decompondo as palavras e reinventando-as; o livro ulterior, *A Fala entre parêntesis* (1982), causou certo espanto aos críticos, que de certo modo recorreram superficialmente sobre a proposta temática dessa *renga* em português.

A profusão de críticas sobre *A Fala entre parêntesis* somente confirmou o quão inesperado foi seu aparecimento no cenário poético brasileiro. Embora, a produção de Max Martins já mostrasse uma relação forte com a cultura Oriental desde *H'era*, a publicação de um livro que se intitulava uma *renga* revelou uma fronteira surpreendente para a criação poética, podendo mesmo ativar uma discussão em torno do trabalho de investigação do poeta e sua função como um revelador de técnicas e autores para os leitores de um idioma qualquer. Ainda como elucidação preliminar, sobre a recepção d'*A Fala*, podemos inferir que essa obra continuou uma prática comum na poesia de Max, o gosto pelo diálogo. Porém, nessa obra a “conversa” com outros poetas alcançou um nível pessoal, Max Martins não só se apropriou de versos e imagens de outros autores como escreveu na companhia física de outro poeta, fazendo de uma prática até então solitária um exercício de desprendimento e concessão.

Sobre o cotejo do volumoso número de leituras tomemos de início o prefácio, *Jogo Marcado*, do livro *A Fala entre parêntesis*. Nesse texto transparece a preocupação de Benedito Nunes em preparar o leitor para o contato com os poemas dessa obra. O crítico informa a respeito da primeira iniciativa Ocidental de uso da técnica da *renga* referindo-se ao livro: *Renga, a Chain of Poems* (1971), composto por quatro poetas nativos de idiomas diferentes; na sequência há uma explanação sobre a origem, forma e princípios que regeriam essa modalidade japonesa de poesia, tudo isso é feito para reafirmar a importância dessa realização poética no Brasil.

Este livro não é produto de simples co-autoria; encerra um único poema dos dois poetas, a dois concebido e a dois escrito – único mas feito da interligação de vários poemas que alternadamente compuseram ao longo de meses, criação em comum na qual exercitam, intencionalmente, o

antiquíssimo jogo da *renga*, praticado pelos letrados japoneses desde o século XIV, segundo regras estritas. A transposição conhecida desse jogo para o verso ocidental, precedente imediato de *A Fala entre Parêntesis, é Uma Cadeia de Poema (Renga, a Chain of Poems*, George Braziller, New York, 1971) elaborada entre quatro poetas de nacionalidades diferentes, o mexicano Octavio Paz, o francês Jacques Roubaud, o italiano Eduardo Sanguineti e o inglês Charles Tomlinson, num hotel de Paris, onde os reuniu esperto e prestimoso editor, durante cinco dias de convívio, em abril de 1969 (NUNES, 1982, s/p).

Nesse prefácio, Benedito Nunes considerou importante ressaltar o ludismo e a independência artística assumida por essa obra desligada de preocupações imediatistas e de modismos. Como uma criação voltada para a descoberta do potencial dinâmico da poesia nela se congregaria diversas vozes da literatura Oriental e Ocidental. Ao se reportar diretamente ao leitor no final do texto, o crítico pretende indicar uma linha de recepção para essa obra, sugerindo chaves de interpretação ao citar poetas homenageados n’*A Fala*, prossegue assim na tentativa de elevar a iniciativa poética de Max Martins e Age de Carvalho a uma condição ímpar no cenário brasileiro, requisitando finalmente um lugar para esse livro entre as grandes realizações da contemporaneidade poética.

Atente o leitor para o diálogo de poema a poema, e de cadeia a cadeia, que se desenrola nesse espaço poético, dentro do qual, em meio a diversas homenagens literárias, versos de Bashô, de Trakl, de Paul Celan, de Edmond Jabés e de Octavio Paz, assinalam o caminho do encontro, através das palavras, também celebrado nesta *renga*, dos dois poetas-amigos reunidos pelo tempo sem idade da expressão, cavalgando juntos a “égua aveludada, juventude”, que o mais velho sojiga - e levam a tensa conversação do texto a estender-se às duas tradições poéticas, a oriental e a ocidental, igualmente por eles festejadas (NUNES, 1982, s/p).

As leituras que se seguiram discutindo a complexidade e a originalidade d’*A Fala entre parêntesis* possuem uma dívida com o texto de Benedito Nunes, se bem que nenhum dos críticos posteriores tenha feito questão de esconder o valor e a influência dessa crítica sobre seus próprios textos. Ao contrário, é bastante valorizada a referência às palavras do consagrado crítico paraense.

Vicente Cecim no jornal *A Província do Pará*, em 30 de maio de 1982, publica a primeira notícia sobre o lançamento d’*A Fala entre parêntesis*. O texto em questão é um misto de entrevista e crítica literária onde vemos serem recuperadas informações do prefácio desse livro, mas a fundamentação da leitura de Cecim está feita sobre o “ludismo” de uma obra que apresenta “um outro engajamento”, “aquele de uma invenção que é solidária porque investiga, na linguagem, as outras regiões onde se move o homem em demanda da sua mais

secreta identidade” (CECIM, 1982, s/p). O que se tenta afirmar com isso é a distância entre a poesia de Max/Age de um “engajamento social” por vezes requisitado do escritor/poeta enquanto um agente social. E o caso seria exatamente esse: a poesia de Max a cada obra nova se voltaria mais para a teorização da poesia e da linguagem. Max Martins tinha consciência disso ao afirmar, em um dos raros textos que escreveu para um jornal, que “a única realidade que me preocupa quando estou escrevendo meus poemas, é a palavra. E basta para sabermos que as palavras é que é a grande realidade do homem” (MARTINS, 1980, s/p).

Outro leitor crítico que recebeu *A Fala* no Pará foi o jornalista Acyr Castro, e essa recepção se mostrou bem mais técnica do que promocional. No texto *Uma dupla ou quase um duplo*<sup>103</sup> (1986/1982), à parte das apresentações dos autores, temos uma concisa descrição do estilo “progressivamente seco, desossado, sintético” do estro maxmartiniano. A leitura de Acyr Castro não deixa de expressar o espanto que tal produção lhe causou.

Os dois, Max & Age, desafiam a todos com essa coisa estranha, esquisita, inolvidável, que intitularam de *A Fala Entre Parêntesis*, a desafiar a quantos admiram o trabalho de um e de outro. Um desafio consciente, orgulhoso, soberbo. No prefácio do livro, Benedito Nunes explicita o *jogo marcado* da façanha a quem ambos se entregaram: a tensa conversação do texto à montante do tempo ou à jusante da linguagem (CASTRO, 1986, p. 72).

Posteriormente, o jornalista pinça alguns elementos que indicariam a problemática que movimentou uma obra tão desigual.

Em 15 páginas e 15 poemas, temos um desenho transparente de um perfil poético que é mais uma transfiguração que, mesmo, um evoluir na carreira dos dois poetas. Juntos, eles se transmutam em temas obsessivos: o claro do muro, o noturno da lembrança, os reflexos e a lâmina da escritura, o corpóreo incendiar-se, o falo, o pelo da caligrafia. São as cores do gozar. A flor da areia. A seta atravessando a treva. [...] E essa cuidadosa (do quão maravilhosa é, realmente, a poesia), martirizada, pensada e enxuta descoberta foi feita numa brincadeira a dois – só possível pelo simples verificar-se que do nada somente se consome extrair beleza, verdade, lucidez poética quando quem brinca é um, autêntico, poeta. No caso, um duplo. Ou uma dupla, Max & Age. Que, aqui, é a mesma e única coisa (CASTRO, 1986, p. 73).

Com bastante sutileza Acyr Castro retomou a relação entre a linguagem poética e o erotismo, contudo não se aprofundou nesse confronto, mas com igual argúcia compreendeu que a criação poética é um jogo em que as palavras são as peças que se movem, que são lançadas e que se combinam; todavia a partida em que Max e Age jogaram foi diferente, não

---

<sup>103</sup> Esse texto foi publicado originalmente no jornal *A Província do Pará*, em 1982.

contou com o labor solitário, pois surgiu de uma contenda em que não houve vencedores, a não ser “uma troca de palavras” que rendeu por fim o diálogo do conhecimento.

Acyr Castro ainda se debruçou sobre *A Fala* no artigo *Cantares de amigo* (1986/1982), publicado originalmente no jornal *A Província do Pará*. Nesse texto o autor reedita a impressão de estranhamento que o livro de Max e Age causou aos leitores. Esse estranhamento, segundo Castro, provém do estilo de vida automatizado de uma sociedade sem tempo para “brincar” com a poesia.

Brincar é próprio da arte, sobretudo depois que a obra artística perdeu o sagrado da sua “seriedade”, ela mesma posta em questão, caso não queira ficar obsoleta. Nesta nossa época de automatismos e de comunicação básica, vivencial. Não que eu queira assim; é que assim foi ficando e só não o será ou seria se retornássemos, pudéssemos fazer isso, à era pré-industrial (CASTRO, 1986, p. 74).

No que concerne ao resultado prático dessa investida poética, Acyr Castro frisa a “informação original, nova” que *A Fala* possui, e em especial para Max Martins essa obra representaria uma afirmação de sua ousadia criacionista que consolidaria o radicalismo d’*O Risco subscrito* superando *H’era*, livro “mais bem comportado”. O fator de ineditismo é flagrante na percepção de Castro (e não somente na dele), demonstrando quase um encantamento diante de “uma aventura intelectual amorosamente empapada de sensualidade” (CASTRO, 1986, p. 74). Esse enleio ou devaneio que *A Fala entre parêntesis* causaria aos leitores em geral poderia ser um sintoma da especialização da linguagem poética, que convergida para a experimentação se furtaria de uma recepção imediatista, desafiando, como diria Jauss, as obras literárias de “gosto culinário”.

*A Fala*, como uma obra em que o hermetismo vigora, pode ter levado o crítico a lançar mão de metáforas que pudessem facilitar, ou oferecer uma aparência menos obscura para os poemas desse livro. Deprendemos assim que as metáforas sobre a “aventura e o jogo verbal” usadas em geral para explicá-lo, admitem a necessidade do conhecimento de algumas “regras” para a compreensão da “partida” ou a participação na “empreitada” fundada pelo exercício poético. A brincadeira poética n’*A Fala entre parêntesis* não seria para todos, do mesmo modo que Max Martins seria um “poeta-para-poetas”.

Não obstante, como fora anunciado no início desse seguimento da dissertação, *A Fala entre parêntesis* conheceu uma repercussão rápida fora do Estado. O livro foi lançado em maio de 1982, e em agosto desse mesmo ano tivemos outras leituras publicadas em jornais do Rio de Janeiro. A primeira notícia que pudemos colher fora do Pará foi divulgada no *Jornal*

*do Brasil*, em 06 de agosto, no caderno “divirta-se”, coluna “livros”. Esse texto, sem autoria declarada, consiste numa nota publicitária onde se advinha à influência do texto de Benedito Nunes, *Jogo Marcado*.

Um livro de primorosa qualidade gráfica: *A fala entre parêntesis*, dos poetas paraenses Max Martins e Age Carvalho. *A Fala* é a primeira tentativa brasileira de produzir uma *renga*, modalidade japonesa de poesia em que os autores (dois ou mais) vão dando continuidade ao que os demais escrevem. Uma das experiências mais conhecidas de *renga* na literatura ocidental foi *A Chain of Poems*, feita nos anos 70 pelo mexicano Octavio Paz, o francês Jacques Roubard, o italiano Eduardo Sanquineti e o inglês Charles Tomlinson (Graphos; 48 páginas, Cr\$ 1 mil 300) (JORNAL DO BRASIL, 1982, s/p).

Obviamente a função desse texto não é crítica, sua intenção comercial se afirma pelo tom elogioso, havendo a comparação com o livro *Renga, a chain of poems* e a marcação d’*A Fala* como primeira *renga* brasileira. Essa nota de divulgação pretende em todo caso originar uma expectativa nos leitores de poesia, provocando um interesse que deveria aumentar por meio dos textos críticos subsequentes, ao menos é o que podemos imaginar quanto aos consumidores de cultura literária e leitores de jornal do Rio de Janeiro.

O jornalista Carlos Meneses produziu o texto *Dois poetas paraenses publicam poemas escritos a quatro mãos, à moda da “renga”*, publicado no jornal *O Globo*, em 25 de agosto de 1982. Embora nesse texto sejamos informados que a origem d’*A Fala* se deva a uma sugestão de Benedito Nunes para que Max Martins e Age de Carvalho traduzissem o livro *Renga, a chain of poems*, o que despertou nos poetas o desejo de eles próprios fazerem uma *renga*; Carlos Meneses não se arrisca a discutir os poemas d’*A Fala entre parêntesis*. Ele preferiu ficar numa zona de conforto ao citar informações históricas e formais sobre a maneira de composição da *renga*, e juntamente a trechos parafraseados do prefácio desse livro, informou sobre o lançamento d’*A Fala* por uma livraria local<sup>104</sup>, como também da participação de Max Martins e Age de Carvalho da *Oficina Literária Afrânio Coutinho*.

Em 29 de agosto de 1982, no mesmo jornal *O Globo*, Helena Cunha Parente publica a crítica: *Do Pará, um poema criado a quatro mãos*. Nessa leitura d’*A Fala entre parêntesis* há além de referências ao prefácio de Benedito Nunes, uma contextualização muito pertinente quanto ao lugar que essa obra ocupa no cenário coetâneo da poesia ocidental. Evoca-se o caráter desafiador desses versos, aquela presença crítica de uma linguagem recriadora.

<sup>104</sup> O livro *A Fala entre parêntesis* seria lançado na livraria Xanan no dia 30 de agosto de 1982.

A poesia do século XX frequentemente se mostra enigmática e de difícil compreensão pelos simples caminhos da racionalidade. Como se o poeta precisasse de novos conteúdos emocionais e inéditas estruturas linguísticas para poder expressar a realidade dissonante de nossa época. Os belos poemas de Max Martins e Age de Carvalho pertencem a essa linha e intencionalmente optaram por vasta plurivalência significativa e não menos ambiguidade de sentido, empenhando-se em procurar estágios pré e ultrarracionais da consciência (PARENTE, 1982, s/p).

Parece-nos ainda que Helena Parente enxergou um quê de nonsense nos versos d'*A Fala*, mas essa lógica do absurdo ela designou de “estágios pré e ultrarracionais da consciência”, o que poderia reforçar a ausência de uma linguagem discursiva responsável por turvar a significação objetiva desse “jogo” com palavras. Os poemas dessa obra estariam inscritos em uma zona de formação dos significados, não cabendo ao leitor a apreensão imediata do sentido, mas sim estar preparado para encontrar fragmentos dele. Ao final da crítica Helena Parente se concentra em fornecer uma noção global dessa obra de autoria dupla.

Temos a poetização da própria arte de poetar, “a fala entre parêntesis”, simbolizada em ricas imagens do ato erótico, dos vedados espaços de sentidos indecifrados, da angústia de escrever ou da fera do silêncio. As imagens se desdobram no “claro” escuro/de imagens subterrâneas, entre “flechas ferindo-se no espelho – reflexos”. De flecha em flecha, de pedra em pedra, de cinza em cinza, se vai vislumbrando o corpo desejado; entretanto, depois da luta, quando poema salta do “deserto da página”, sobrevém a sensação de morte. Como se a vida da palavra custasse o preço da morte do silêncio, de onde o poema nasceu. [...] “A fala entre parêntesis” diz de modo vigoroso o mistério do ato de criar, quando se trava o combate entre a palavra e o silêncio. No espaço da língua, os dois poetas deixam entrever, através de metáforas, as emanções da secreta força que pulsa aquém e além da palavra, o Silêncio intransponível (PARENTE, 1982, s/p).

Logo de saída vemos que em parte a leitura de Helena Cunha Parente se aproxima bastante daquela realizada por Acyr Castro, e essa coincidência se dá em especial pela mútua percepção de que *A Fala* não é uma produção comercial, mas uma realização altamente artística, que não atende a modas, mas a princípios estéticos como a técnica da apropriação. A particularidade da leitura de Helena Parente se firma pela metaforização da criação poética, observada sob a alegoria de uma “luta” entre a palavra e o silêncio, o que vem a substituir a percepção lúdica de outras interpretações. Quando pensamos nessa “peleja” do ato poético sobrevém uma ideia de aniquilação, de derrota por parte do poeta que na tentativa de nomear de sobrepujar o silêncio nunca consegue atingir a expressão exata, posto que “los nombres se

evaporan, son aire, son un sonido engastado en otro sonido y entre otro, un murmullo, una débil cascada de significados que se anulan” (PAZ, 2001, p. 54).

Após essa série de leituras que nos possibilitaram entrever a recepção imediata d’*A Fala entre parêntesis*, encontramos duas notícias curiosas que deram conta de seu lançamento e inovação estética. A primeira é publicada na revista *Status*, em março de 1983, Fausto Cunha é quem assina a coluna *Livros*.

Dois poetas paraenses, Max Martins e Age de Carvalho, o primeiro bem conhecido no chamado mundo das letras, o segundo ainda jovem, fazem um poema a quatro mãos dentro da difícil técnica japonesa da *renga* – que Benedito Nunes explica no prefácio. *A Fala Entre Parêntesis* (ed. Grapho) resulta num poema surpreendentemente uno, denso, sem nada de artificialismos, com o parceiro mais moço, Age, sustentando o confronto com o experiente e consagrado Max (CUNHA, 1983, p. 25).

Mesmo esse texto não possuindo nenhuma informação nova daquelas que acompanhamos ao longo das críticas anteriores, é válido atentar para os adjetivos que são atribuídos *A Fala* e aos seus autores, pois há uma dose de comicidade quando Max Martins é chamado de poeta “consagrado” por Fausto Cunha, o que nos faz pressupor que ele fosse conhecido nacionalmente, por isso é tão inusitado o poeta paraense ter sido tão mal identificado na coleção *A Literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho. O texto abaixo é de autoria de Assis Brasil

Max Martins está no Maranhão escrevendo a sua boa poesia. Mantendo-se na área verbal, a sua poesia não é mais o intrincado metafórico, mas uma saída para novas e criativas imagens linguísticas. Publicou, em 1982, *A fala entre parêntesis* (BRASIL, 1997, p. 268).

Essa gafe entrega a indiferença histórica com que o Cânone brasileiro trata os autores periféricos. Não obstante, essa questão que nos levaria a outras ponderações, e nesse contexto o que nos interessa é ainda captar alguma sombra de crítica nesses dois últimos textos. Fausto Cunha lê *A Fala entre parêntesis* como “um poema surpreendentemente uno, denso, sem nada de artificialismos”, consideração que remeteria ao hermetismo apontado por outros críticos, embora seja feita a ressalva de que tal dificuldade não é gratuita. A leitura de Assis Brasil se orienta por demonstrar *A Fala* como “uma saída para novas e criativas imagens linguísticas”, sendo assim um livro que representaria o vigor da produção poética brasileira.

Nessa altura da produção poética de Max Martins é possível notar a formação de um *horizonte de expectativa* bem diferente daquele que acompanhou sua obra nas décadas de 1950 e 1960. Porém, pela extensão, e quem sabe necessidade do imediatismo jornalístico, a

maioria das leituras aqui compiladas repetiu-se quanto a um olhar genérico sobre os poemas desse livro. Saímos das leituras desses textos sabendo muito sobre a *renga*, seus autores, e as impressões de cada crítico; mas nada do que disseram é específico para apreendermos as técnicas de composição ou o assunto básico de cada poema; falou-se muito da investigação poética, do ludismo e da teorização da linguagem, mas não pudemos constatar onde isso se aplica. Parece-nos que *A Fala entre parêntesis* se tornou em um exemplo de uma obra não compreendida. Mas longe dessa incompreensão ser ruim para ela, ao contrário, segundo Jauss a obra literária que desafia o gosto estético vigente constrói novos parâmetros artísticos contribuindo para o desenvolvimento de um gênero.

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da “culinária” ou ligeira. (JAUSS, 1994, p.31).

*A Fala entre parêntesis* poderia ser elevada a condição de referência para a produção literária nacional em razão de sua proposta estética causar estranhamento ao leitor, impondo um rompimento de horizonte, marcando uma não familiar movimentação na produção poética. Teríamos enfim uma obra que cria um novo horizonte de expectativa, e com isso alargaria as fronteiras da experiência literária no Brasil.

Após o lançamento de um livro tão comentado como foi *A Fala*, no ano seguinte Max Martins publicou seu sexto livro, *Caminho de Marahu* (1983). Nessa obra podemos encontrar um misto de temas, referências e modelos poemáticos experimentados em obras passadas. Nela depreendemos o assunto da viagem, o tema familiar materno, o erotismo da linguagem, o diálogo com o haikai e a cultura Oriental, além da presença de poemas visuais que Max Martins vinha desenvolvendo juntamente com colagens desde a década de 1970.

A nós pareceu estranho não termos encontrado um número maior de leituras sobre *Caminho de Marahu*, imaginávamos que essa obra receberia a mesma atenção que a crítica dispensou *A Fala entre parêntesis*. Além do que, o estilo criativo que acompanhou a produção de Max se manteve em *Caminho de Marahu* coerente com suas escolhas estético-formais. O trabalho editorial também foi privilegiado, o que poderia ter sido outro atrativo para a discussão crítica. Do título de *Caminho de Marahu*, a partir do texto de J. Arthur Bogéa, *Abc do magro poeta* (1992), se criou ainda a relação entre a propriedade que Max Martins possuía

na ilha de Mosqueiro – a cabana da praia de Marahu –, com a terra mítico-idílica do famoso poema de Manuel Bandeira, “Vou-me embora pra Pasárgada”.

Entretanto, a primeira crítica que tivemos notícia sobre *Caminho de Marahu* foi publicada no jornal *O Globo*, em 19 de fevereiro de 1983. O autor, Edilberto Coutinho, encara esse livro de Max Martins como a manifestação de um esforço criativo semelhante àquele realizado pela estética Concretista.

Max se revela além de poeta, um pesquisador e crítico, na linguagem de Décio Pignatari e dos irmãos Campos, ou de Ferreira Gullar (o da fase concreta ou neoconcretista) e João Cabral com seus parâmetros (desculpem a má palavra) mais remotos (da modernidade) em Mallarmé – por exemplo – ou mais recentemente e de forma ostensiva, em Ezra Pound (COUTINHO, 1984, s/n).

A leitura de Edilberto Coutinho é mais uma que ombréia Max Martins à Stéphane Mallarmé, comparação cuja pertinácia e conveniência consistiu em merecida distinção, talvez mesmo uma necessária justiça a obra de um autor que desenvolveu sua poesia obtendo resultados de alto valor artístico, provocando a cada livro uma “revolução” na lírica, tal como o poeta francês fizera no século XIX. O primeiro crítico a traçar esse paralelo entre os dois poetas foi Benedito Nunes ao discutir os poemas de *H’era*. Este livro dialogou enfaticamente com a “militância” e as teorias disseminadas pelos poetas Concretos, os quais são conhecidos pelo audacioso trabalho de tradução vinculado a teorização no campo da poesia. A percepção crítica de Coutinho admite a inserção de Max Martins em uma tradição poética brasileira de vanguarda nascida “na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas” (CAMPOS, 2006, p. 06).

A segunda crítica a receber *Caminho de Marahu* é de autoria de Reynaldo Valino Alvarez, o texto foi publicado no *Jornal das Letras*, em maio de 1984. Nessa leitura há um breve apanhado das publicações de Max Martins, havendo o destaque para “a qualidade gráfica” de seus livros, o que deixa entrever a estreita relação que a poesia de Max possui com as artes visuais. Quanto à discussão da obra o crítico destaca que

Neste seu novo livro, o poeta paraense Max Martins prossegue na exploração metódica dos domínios da palavra, ora sintaticamente estruturada em composições onde está presente o discursivo, ora isolada no branco do papel, como todo um universo semântico por desvendar (ALVAREZ, 1984, p. 04).

O método de composição poética ganha destaque nessa ponderação, pois os versos apresentariam um revezamento entre o aspecto discursivo e o aspecto fragmentário da

linguagem; com isso teríamos uma poética que requereria do leitor a competência verbal e visual para a fruição dos poemas dessa obra. O trecho em destaque reafirma Max Martins como um esteta, o Magister Ludi<sup>105</sup>.

A influência da poesia oriental se configura, neste “Caminho de Marahu”, por alusões frequentes, citações e transposições literárias. Não é por acaso que alguns poemas têm a disposição espacial amplamente difundida entre nós a partir do Concretismo, com base na escrita ideográfica. A qualidade gráfica é uma característica dos livros publicados pelo autor, que se preocupa claramente com a apresentação visual da obra como objeto de arte e produto de consumo. O projeto gráfico é de Age de Carvalho, outro poeta que faz do “visual” de seus livros componente essencial com relação ao todo que eles representam (ALVAREZ, 1984, p. 04).

Ao finalizar sua leitura Reynaldo Alvarez cita algumas técnicas de composição poética como a alusão, a citação e a transposição. Ao focalizar esses aspectos formais surge quase naturalmente a correlação com o movimento Concretista que buscou nos ideogramas orientais a força visual da caligrafia e da imagem que a mancha gráfica sugere. Do mesmo modo Max Martins também o fez em seu constante processo de inovação poética. Podemos inferir que o poeta em seu afã investigativo coletava de suas leituras algumas técnicas que favoreciam a renovação de sua expressão lírica, se mostrando um mestre que humildemente desejava aprender. Em seu trajeto criativo as transformações vieram sempre mediadas pela leitura e pela descoberta, sem nunca submeter sua criação às facilidades de um estilo academizado ou que se mostraria desgastado.

Max Martins encerra a década de 1980 com a publicação de um livro-homenagem, falamos da coletânea de versos *60/35* (1986). Esse livro teve como “padrinho” o jornalista e então Secretário de Cultura<sup>106</sup> do Estado, Acyr Castro, que se mostrou muito vaidoso pela edição de um novo trabalho de Max Martins ter sido patrocinada pela Secretaria que estava sob sua gestão. No jornal<sup>107</sup> *A Província do Pará*, em 20 de novembro de 1986, publica-se a manchete *Hoje tem Max 60/35*, e no texto correspondente há ênfase ao nome de Acyr Castro como secretário de cultura, sendo o “responsável” por subsidiar a comemoração dos 60 anos de idade e os 35 anos de trabalho poético de Max Martins. Posteriormente em livros como *Introdução à Literatura no Pará* (1990a), obra de tendência histórica, uma tentativa de sistematizar a produção literária paraense, Acyr Castro define a atuação de Max Martins como

---

<sup>105</sup> O mestre do jogo.

<sup>106</sup> Secdet: Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo.

<sup>107</sup> No jornal *O Liberal*, também em 20 de novembro de 1986, há uma nota que anuncia a publicação de *60/35* indicando horário (às 19h00min) e local da sessão de autógrafos (Centur).

a do “nosso mais importante produtor de signos poéticos (CASTRO, 1990a, p. 356)”. Em antologias como *Introdução à Literatura no Pará. Vol. III* (1990b) e *A Lira na Minha Terra*<sup>108</sup> (1993), se repete um mesmo texto em que Acyr Castro faz referência a sua contribuição para a publicação de *60/35*.

MARTINS, MAX – Em 1986 o Governo do Pará, nos meus idos de Secretário de Cultura, Desportos e Turismo. “60/35” (Edições Grapho, projeto gráfico de Age de Carvalho), festejou os 60 anos de idade e os 35 de poesia deste que é, sem dúvida, o nosso *miglior fabbro*, o produtor do poema por excelência nas terras do soneto sem fim. Se há poetas e não apenas possibilidades de, como quer, lúcido, Paul Valery, não creio que sejam muitos aqueles que, no Brasil, dele se acerquem, quer como matéria-prima de leitura, quer na estrita funcionalidade do que nele é, basicamente, qualitativo. A maioria dos sons e efeitos visuais de Max são, essencialmente, seus temas, os estritamente necessários ao que o poeta se propõe naquilo que, na verdade, diz (CASTRO, 1993, p. 286).

A qualidade que Acyr Castro almejou destacar em *60/35* acaba tendo aplicação aos outros livros de Max Martins publicados na década de 1980. Os efeitos visuais e sonoros representariam uma exploração contundente da inventividade linguística manifestada na poesia de Max, o que poderia defini-lo como um poeta que cria sua forma de expressão renovando o uso do material verbal. A leitura de Acyr Castro ratifica o posicionamento da crítica quanto ao estilo poético particular de Max Martins, tomando-o como um inventor de novas formas de composição, um artesão do verbo, um poeta-pesquisador que concentraria sua atenção no manejo expressivo da palavra. Max Martins é enfim para crítica um esteta. Não obstante, parece que o estetismo do *magro poeta* não agradava a todos, ao menos é o que percebemos no artigo *Max Martins: poesia do Pará n'América*, de Maria Elisa Guimarães, publicado no jornal *O Liberal*, em 15 de novembro de 1988.

O poeta entretanto não sufocou o cultor de imagens. Ao contrário dessa dimensão plúrima é a matriz do conceito que tem da palavra. “Acusado”, rotulado por alguns de “trabalhar a palavra” onde o sintagma assume o significado de poeta seco, alienado no frio artesanato verbal ou na montagem meramente cerebral dos termos Max Martins, sereno e lúcido observa que esquecemos, muitas vezes, o estatuto da palavra anterior à escrita. [...] Com efeito, a poética da palavra em Max Martins, conquista uma outra expressão traduzida na concreção e na vicariedade da palavra poética (GUIMARAES, 1988, s/p).

---

<sup>108</sup> Como o texto que fora publicado primeiramente em *Introdução à Literatura no Pará. Vol. III* (1990b) é o mesmo que se encontra no livro *A Lira na Minha Terra* (1993), repetindo-se até os mesmos poemas selecionados (todos de *60/35*: “De um poema sonhado”, “Consolo”, “Isto por aquilo”, “Negro e negro”), não teremos nenhuma indicação no livro de 1993 às publicações de *Não para consolar* (1992) e *Para ter onde ir* (1992).

As palavras de Maria Elisa Guimarães deixam visível que havia algumas leituras que acusavam Max de fazer uma *arte-pela-arte*, uma poesia desvinculada da “realidade amazônica”. O fato é que Max Martins sempre rejeitou a poesia sectária, embebida em ideologias regionais e discursos identitários; sua realidade poética era feita do contato com a palavra sem interesses propagandícios ou veleidades. A autora do texto aborda as dificuldades da tradução dos poemas de Max Martins como uma demonstração do alto padrão artístico de sua poesia em resposta aos detratores dela.

[A] ludicidade remetida, a um só tempo, à topografia existencial, à cósmica e à erótica, o erotismo, por sua vez, inscrevendo-se em planos disseminados, do ludismo do desejo, sua transgressão ou negação, ao esquecimento, recusa ou interrupção – tudo isso faz com que a poesia de Max Martins – e ele mesmo reconhece – presente, além das habituais, alguns tipos especiais de dificuldade à tradução (GUIMARAES, 1988, s/p).

O destaque dado à tradução da poesia de Max Martins recebeu real notoriedade em outros dois artigos também publicados nesse mesmo número d’*O Liberal*. O primeiro intitulado de *Um paraense no projeto Brazilian poetry reading*, relata a visita que Max Martins fez a três Universidades do Missouri (Saint Louis, Columbia, Rolla) e a revista *River Stix* como parte do projeto *Companheiros das Américas*. Por ocasião da estadia do poeta nos Estados Unidos houve a oportunidade de divulgação de sua poesia em português e por meio de traduções para o inglês feitas por James Bogan. O artigo que encerra essa reportagem sobre Max Martins tem por título: *A poesia e sua transcrição*, nesse texto são apresentados poemas do livro *60/35* na versão original e em traduções para o inglês, essa estratégia é o ensejo para anunciar que esse livro, junto com outros poemas, fora traduzido integralmente por James Bogan compondo agora uma obra de multi-linguagens, pois além dos versos teríamos colagens; o título em inglês ficou *60/35 poems and xerox collages* (1988).

A tradução da obra *60/35* representa outra forma de recepção marcada agora pelo rompimento das barreiras da língua portuguesa, colocando Max Martins em um cenário internacional. A coincidência entre a viagem do poeta a América e sua estreia como autor traduzido amplificam a importância de sua obra, fazendo enfim de *60/35* não apenas um livro-homenagem, mas o torna em obra de intercâmbio entre idiomas e culturas, prática que Max realizou por meio de suas pesquisas, apropriações e de suas “traduções intersemióticas” das formas orientais da *renga* e do *haikai*.

A década de 1980 termina para Max Martins transformando-o em ícone, um artista do verso que conseguira realizar grandes feitos poéticos durante paciente e demorado processo

de criação. A consagração veio após sete trabalhos publicados, todos desafiando a crítica, demandando dificuldade de leitura, impondo novo olhar sobre o trato com a linguagem verbal e seus níveis significativos. A década seguinte concedeu a Max Martins uma continuação de homenagens, reafirmando o reconhecimento que não se fez vão diante das surpresas que os leitores teriam com as obras *Para ter onde ir* e *Marahu poemas*.

### 3.5 *Para ter onde ir* (1992), o livro perdido & *Não para consolar* (1992), o prefácio crítico-retrospectivo de Benedito Nunes

A década de 1990 foi bastante movimentada para Max Martins, embora isso se deva mais a consolidação de sua fama do que pelo volume de obras publicadas ou as suas correspondentes leituras críticas. Nesse intervalo de dez anos podemos observar o crescimento do interesse pela personalidade de Max, o que se faz sentir pelas matérias ou entrevistas publicadas em jornais do Estado que utilizaram um discurso superlativo para promover a imagem de um poeta sábio, místico, um indivíduo que possuía uma visão particular da realidade, e da arte em geral. O olhar dirigido pela mídia sobre o indivíduo Max Martins pretendeu focalizar suas opiniões, seus planos para publicações futuras, e mesmo a “estranheza” de seu modo de ser. Mas na mesma proporção que a fama de sua personalidade crescia a sua obra poética ficou submetida ao lugar-comum, pouco se falou sobre o caráter estético ou se tentou construir novas leituras que visibilizassem sua poesia em momento histórico distinto. A iniciativa que supriu em parte essa ausência de leituras sobre a obra de Max Martins se deve a Benedito Nunes, cujo prefácio à coletânea *Não para consolar* (1992) destinou-se a ser uma espécie de “prestação de contas” na qual o crítico analisou e instituiu o lugar desse conjunto poético dentro da produção literária nacional.

Quem inaugurou essa década de interesse crescente por Max Martins foi o jornalista Elias Ribeiro Pinto. Este realizou com o poeta uma importante entrevista intitulada: *As antenas do poeta*, publicada no jornal *A Província do Pará*, em 25-26 de março de 1990. Como introdução ao diálogo que traçou uma retrospectiva da carreira de Max, reafirmando suas amizades e proximidades intelectuais, Elias Pinto firma-se em um discurso que provoca e recrimina a crítica literária nacional por desconhecer a produção *maxmartiniada*, embora ela fosse equivalente às demais obras poéticas que figuravam no *Cânone literário* de então. Porém, a pretensão do jornalista é pedagógica também, essa entrevista serviria para desvendar aos leitores paraenses o seu poeta mais representativo em plena atividade criativa.

Max Martins é um dos melhores poetas do país. Pena que o país não saiba disso. Caso o leitor suspeite de algum exagero na afirmação, basta comparar os últimos livros de Max Martins com as obras mais recentes publicadas por alguns daqueles que a crítica literária nacional considera os grandes nomes da poesia brasileira. Apesar da escassez material e espiritual da Região Amazônica, o poeta paraense, nas palavras do professor Benedito Nunes, “persiste em fazer da poesia um modo de ser, sempre recomeçado”. [...] Para o leitor que vive no desconhecimento de um poeta maior conterrâneo (e contemporâneo), que essa entrevista sirva de guia à geografia poética de Max Martins, e que a visite feito um turista aprendiz. Para o leitor iniciado na poética do autor de *Caminho de Marahu*, fica a certeza de que já

desconfiava, há algum tempo, da verdade da frase inicial dessa apresentação. Ambos são bem-vindos à porta da entrevista que segue. Não façam cerimônia – entrem sem bater (RIBEIRO, 1990, p. 08).

Após esse introito a entrevista é conduzida a fim de evidenciar assuntos específicos como as publicações futuras, o processo de editoração dos primeiros livros (*O Estranho, Anti-retrato, H'era*), a relação com a crítica literária e o *cânone*, e finalmente a percepção de Max Martins sobre o significado do trabalho poético. Essa entrevista em determinado momento deixa transparecer por parte do entrevistador a preocupação (por/com) a obra de Max ter “uma fortuna crítica muito pobre”, essa constatação problematiza a necessidade da existência de um leitor especializado responsável por divulgar e inserir a obra de um poeta em um “sistema literário”. Se sobre um autor não há leituras críticas divulgadas nos meios midiáticos ou acadêmicos cabalmente sua produção não receberá o destaque comercial necessário para gerar um demanda por novos leitores. A produção literária carece da mediação do leitor crítico da mesma forma que a obra literária requer a participação do leitor comum para lhe atribuir significado. É partindo dessa relação dialógica, e talvez não consciente, que Elias Ribeiro Pinto levanta semelhante discussão sobre a ausência de leituras compiladas quanto à obra de Max Martins. Somos postos diante da inexistência de uma sistematização histórica que dê conta da produção literária no Estado, fato que indiretamente expõe a deficiência dos estudos literários produzidos nas universidades brasileiras. Não se pesquisa a literatura produzida no Brasil, mas sim a literatura produzida em alguns Estados brasileiros sem que haja o intercâmbio salutar dessas pesquisas.

Embora, seja de grande valia o destaque que Elias Ribeiro tenha dado a dispersão das leituras críticas sobre a poesia de Max Martins, existe logo no início da entrevista uma notícia que precisamos destacar nesse momento, ela se refere à edição de dois livros do poeta. Este primeiramente se refere à edição de sua “poesia completa” que estaria a alguns anos planejada para ser publicada pela editora *Max Limonad* (São Paulo), mas essa editora falira; agora o projeto estaria sob a responsabilidade da editora *Iluminuras* (São Paulo) sendo prevista a saída do prelo para março de 1990, não há nenhuma referência ao nome dessa compilação da obra completa de Max Martins. Sabemos contudo que esse projeto não saiu como o planejado, uma vez que sua “poesia completa (reunida)” só foi publicada em 1992 pela editora Cejup. Em seguida, ao ser questionado pelo entrevistador, Max fala de seu mais novo livro, *Para ter onde ir*. Este trabalho teria sido composto na Áustria e seria publicado por um grupo cultura de Belém intitulado “Madame Clã”, sendo prevista a impressão para o segundo semestre de

1990. Novamente este projeto não se concretizou como Max informou, o livro em questão foi publicado pela editora paulista Massao Onho também em 1992.

No ano seguinte, em 17 de dezembro de 1991, no jornal *O Liberal* publica-se a matéria *O Máximo tecelão do verbo*. Esse texto enfoca a futura publicação da coletânea de “toda a obra” de Max Martins, cujo título *Não para consolar* abrigaria um conjunto de poemas inédito, por nome de *Marahu poemas*. Anuncia-se, além disso, que esse volume trará as *colagens* que o poeta fazia em seus diários, as quais ele chamava de “xerogravuras”. Ao encerrar a matéria o jornalista Betto Paiva informa do livro inédito *Para ter onde ir*, que mesmo sem previsão de lançamento sairia por uma editora paulista. É cômico notar que o livro que não tinha data para seu lançamento, *Para ter onde ir*, acabou sendo publicado em maio de 1992, enquanto que *Não para consolar* só veio à lume em dezembro desse ano. Serão essas as publicações que terão o papel de recolocar a produção poética de Max Martins em evidência durante a década de 1990.

Mas antes de tratarmos da recepção crítica dessas obras mostra-se pertinente evidenciar uma homenagem que Max Martins recebeu intermediada pela Universidade Federal do Pará, falamos do “panfleto-abecedário” *ABC do Magro poeta* (1992), de autoria de J. Arthur Bogéa. Como o título dessa publicação sugere trata-se de um texto introdutório, um tipo de mapeamento da produção poética de Max que reúne fragmentos críticos e de entrevistas, lista de livros, temas e técnicas de composição; ou seja, é um manual que prepara o leitor para iniciar a leitura dos livros de “magro poeta”. Esse trabalho só apresenta dois limites, o primeiro corresponde, talvez por sua data de composição e escrita, a ausência de informações a cerca dos volumes *Não para consolar* e *Para ter onde ir*. O segundo limite, mais sério, diz respeito à bibliografia informada estar desorganizada em relação ao que é citado no corpo do texto e aquilo que está indicado nas referências, além de termos constatado que muitas das fontes então com a data errada ou a inexistência de uma data que possibilitasse a pesquisa à fonte original. Contudo, sua função é claramente divulgadora e pedagógica por fornecer um conjunto básico de informações ao leitor comum sobre um poeta de verve tão complexa. Além do que, o panfleto de J. Arthur Bogéa confirma o interesse recente (naquele momento histórico) pela figura e pela obra de Max Martins. Podemos agora deixar a mídia jornalística e tratarmos da recepção do primeiro livro inédito de Max Martins publicado nos anos de 1990.

*Para ter onde ir* (1992) foi uma obra publicada pela editora de Massao Ohno. Este fora um famoso editor de livros de poesia que na década de 1960 promoveu a divulgação do trabalho de jovens poetas paulistas por meio da publicação d'*Antologia dos novíssimos* (1961). A atuação de Massao Ohno ao longo dos anos o tornou em referência no cenário editorial independente de poesia, suas publicações eram em pequena tiragem, mas compensadas pelo esmero da apresentação gráfica do texto poético. O oitavo livro de Max Martins se encontrava em mãos de um editor com larguíssima experiência com a publicação de poesia, afeito à maneira artística com que Max deseja que seus poemas fossem divulgados.

Embora saibamos da qualidade visual de *Para ter onde ir*, e hoje conheçamos que esta obra fora o resultado de um “experiência de composição”, ela ficou em certa maneira obscurecida dentre as demais publicações de Max Martins. Durante nossa pesquisa não encontramos nenhuma crítica imediata a sua publicação, somente nos anos de 2000, mas em um contexto acadêmico, é que nos deparamos com duas leituras de considerável importância. A primeira leitura corresponde à dissertação de mestrado: *Para ter onde ir – a transformação da imagem e o movimento da palavra na poesia de Max Martins* (2000), de José Mariano Klautau de Araújo Filho. Nesse trabalho o autor utilizou como aporte teórico principal a teoria da Crítica Genética (sob enfoque Peirceano) para evidenciar o processo criativo que deu origem a obra *Para ter onde ir*. Segundo Mariano Klautau Filho essa obra de Max Martins seria uma espécie de continuação dos poemas do livro *65/35*; assim, o poeta ao terminá-lo teria consultado o *I Ching* para saber se foi “bem sucedido naquela série de poemas” (FILHO, 2000, p. 54). Segundo Mariano Klautau, os documentos analisados nessa dissertação formam alguns diários de Max Martins datados de 1986, os quais continham “poemas em formação”; e o exemplar do poeta do *I Ching*, *o Livro das Mutações*.

Durante a leitura da dissertação nos assaltou a curiosidade de saber como o seu autor teve contato com esses diários, se todos os poemas de *Para ter onde ir* poderiam ser explicados pela consulta aos diários e o *I Ching*, e se os manuscritos dos poemas poderiam ser acessados por outros pesquisadores. Infelizmente, o trabalho não responde a essas perguntas, nem mesmo lista na bibliografia os documentos da “gênese” de *Para ter onde ir*. Após o primeiro capítulo, onde se expõe os conceitos teóricos da Crítica Genérica, a argumentação se resume a uma descrição meramente diagnóstica. Os poemas exemplificados são relacionados à sua versão manuscrita e aos trigramas e hexagramas que serviram para a composição de tais versos. No último capítulo há o reforço de que o *I Ching* foi o elemento indispensável para

que o poeta construísse sua cadeia imagética-conceitual culminante nos poemas de *Para ter onde ir*.

Observamos, nos documentos apresentados, que o poeta tem no *I Ching* um repertório verbal, hexagramático, filosófico e visual. Este repertório é o seu leme. Ele utiliza a bússola mas o mapa está sempre ali, concreto. Ao longo do processo de criação dos poemas ele terá um porto sempre seguro, a paisagem que o Livro das mutações lhe ofereceu. Esta paisagem é imutável na sua tendência de movimento [...] O *I Ching* ajuda o poeta a lembrar, propõe o jogo entre lembrança e esquecimento, ilumina as palavras do poeta, dialoga com ele na busca da “harmonia entre os dois contrários” e na fusão do que conflita e complementa ao mesmo tempo (FILHO, 2000, p. 127).

A dissertação de Mariano Klautau Filho instiga no leitor o desejo pelo contato com os métodos de composição de Max Martins, nos apresentando um poeta que se renovava enquanto criador de novos estilos, sem repetir-se ou cristalizar-se em preceitos estéticos. É como se um novo poeta surgisse a cada obra publicada, o que nos faz conceber Max Martins como um autêntico *chameleon poet*. No entanto, não tivemos contribuições muito significativas com essa dissertação para a interpretação do livro que lhe serviu de assunto. Ao contrário, ficamos diante de um texto que se preocupou demasiado com a demonstração da origem dos poemas de *Para ter onde ir* e suas fontes materiais e verbais. Sentimos falta de uma estratégia ou proposta de leitura para seus poemas, algum destaque temático, alguma inferência interpretativa a partir do material genésico consultado; algo que mostrasse uma relação dessa obra com o projeto poético que Max Martins mantinha, afinal se essa obra possuía uma ligação com *60/35* conviria explorar nem que fosse de leve essa proximidade.

Ainda no meio acadêmico outra leitura produzida sobre *Para ter onde ir* corresponde a dissertação: *Ocidente/Oriente; a poética de Max Martins e o I Ching* (2001), de Yurgel Pantoja Caldas. Esse trabalho, pensado a partir de conceitos da Literatura Compadara, desdobrou-se nos artigos: *Ocidente/Oriente: a poética de Max Martins e o I Ching* (2003a) e *Max Martins, tradutor do I Ching* (2003b). Da análise desse material pudemos depreender como o autor explorou o contato da poesia de Max Martins com a tradição literária oriental, mostrando a apropriação desse imaginário cultural, além da técnica de composição baseada na brevidade e na contemplação da realidade.

Em outra perspectiva Yurgel Pantoja Caldas observou com muita lucidez a relação dos escritores latino-americanos com a cultura sino-japonesa, e em especial enfatizou a aproximação de Max Martins com o *I Ching*. A discussão levantada nesses estudos propôs que

Max Martins pode ser considerado um tradutor do *I Ching*, a partir do momento em que *Para ter onde ir* constitui o resultado de várias consultas ao *Livro das mutações*, cuja leitura e interpretação dos hexagramas levaria à composição, propriamente dita, de cada poema. Em outras palavras, cada poema do livro de Max Martins obedece a alguns caminhos (espaços de orientação) apontados pelas linhas formadoras dos hexagramas do *I Ching*. (CALDAS, 2003b, p. 160).

Na esteira das leituras que pontuaram a presença de um fulcro Oriental na poesia de Max Martins o trabalho de Yurgel Caldas investiga a capacidade de ressignificação desse patrimônio filosófico e formal dentro do contexto Ocidental. Com isso, avança por um campo de conceituação que alarga o significado da tradução, vista agora não somente como a transposição de um idioma para outro, pois a prática tradutória se investiria de uma capacidade de tomar os signos imagéticos orientais – a visualidade dos ideogramas, e do haikai – e transformá-los em poesia no idioma português. Essas duas dissertações mostraram que *Para ter onde ir* foi uma das obras de Max Martins submetida a uma técnica de elaboração bastante sofisticada, assimilando o jogo oracular do *I Ching*, bem como, traduzindo seu alcance filosófico e visual. Contudo, essa obra não conheceu nenhuma reedição, tornando-se outro raro exemplar dos livros de Max Martins.

O mesmo não podemos dizer da coletânea *Não para consolar*, uma compilação que fundamentou uma perspectiva quase definitiva sobre a interpretação da obra e a atuação de Max Martins no cenário literário paraense, isso é devido ao “prefácio crítico-retrospectivo” de Benedito Nunes, uma das leituras mais abrangentes da poesia maxmartiniana. Outro aspecto que reforça a importância de *Não para consolar* se deve ao poder transformador exercido sobre a própria constituição das obras poéticas reeditadas de Max, pois muitos de seus livros foram mutilados sobre esse novo formato. Em outras palavras, o número de poemas que constituía livros como *O Estranho*, *Anti-retrato*, *H’era* e *Caminho de Marahu* é inferior àqueles que estão dispostos nessa edição compilatória. Há também a supressão da divisão em três partes que originalmente organizava *Anti-retrato*, como a ausência das datas de composição dos poemas de *Caminho de Marahu* inscritos no sumário. Diante desses fatos percebemos o quão enganoso foi o subtítulo de *Não para consolar, poesia completa*.

A nossa preocupação se restringirá desse momento em diante ao prefácio de *Não para consolar*, uma vez que ele se mostrou como uma leitura que versou não só sobre temas e técnicas poéticas utilizadas por Max Martins, mas criou o mito do poeta rebelde decretando “morte à academia”.

O tão contundente prefácio de *Não para consolar* (1992), *Max Martins: mestre-aprendiz* foi escrito por Benedito Nunes em dezembro de 1991, sendo publicado no volume em questão somente ao findar o ano de 1992. O impacto que esse texto teve sobre a obra e os leitores (críticos ou comuns) de Max Martins mostrou-se enorme. Benedito Nunes produziu uma leitura que ultrapassou as fronteiras de um simples prefácio, tornando-se texto antológico, conhecendo publicações na revista *Asas da palavra* (2000); na segunda compilação dos livros de Max, *Poemas reunidos* (2001); e na coletânea de artigos de Benedito Nunes, *A Clave do poético* (2009).

A extensão, o conjunto de indicações históricas, a preocupação em sistematizar os eventos literários da Belém dos anos de 1940, e a interpretação da obra de Max Martins, fazem do prefácio de *Não para consolar* um texto de difícil classificação. Ao sair do contexto prefacial ele ganha autonomia se firmando como um ensaio de tendência didática, mas com profundidade suficiente para que possamos usá-lo como referência teórica para qualquer pesquisa sobre o segundo momento do Modernismo paraense. Em sua primeira seção a crítica-retrospectiva – *Max Martins: mestre-aprendiz* – se mostra como uma mediadora entre a estreia de Max Martins como poeta publicado e o momento em que sua obra ganha novo veículo de divulgação. Benedito Nunes cria uma dinâmica “rememorativa” que almejou recompor o meio intelectual do qual Max Martins participou, é assim que conhecemos os membros de uma geração literária composta pelos jovens: Jurandir Bezerra, Alonso Rocha, Haroldo Maranhão, Cauby Cruz, Mário Faustino, e o próprio Benedito Nunes; em sintonia com esses novos literatos estavam Rui Barata, Paulo Plínio Abreu e o professor Francisco Paulo Mendes.

Nessa geração de intelectuais e aspirantes a escritores Benedito Nunes destaca os membros da *Academia dos Novos* (Jurandir Bezerra, Alonso Rocha, Haroldo Maranhão, Benedito Nunes e Max Martins), uma vez que eles ao ignorarem os desdobramentos do Modernismo em cenário local e nos demais Estados demonstravam encontrar-se em um vácuo histórico, desligados do momento coevo da literatura brasileira, “honravam o Parnasianismo”. Em determinado momento do texto surge uma pista para que possamos entender porque “embora já tivesse dezoito anos de idade, o Modernismo ainda não ingressara em nossas antologias escolares” (NUNES, 1992, p. 17). Os jovens de Belém, e possivelmente do resto do país, careciam de uma transmissão formal quanto aos eventos literários nacionais, o currículo escolar estaria defasado, não dando conta da “revolução literária” dos anos de 1920. Seria esse um assunto que não competiria aos estudantes, mas somente a certa elite

“esclarecida”? Parece que sempre se teme ensinar a juventude exemplos de rebeldia, pois enquanto os alunos secundaristas se mantivessem “desfrutando” das abstrações vazias da “musa impassível” eles não partilhariam do espírito crítico e debochado que o Modernismo trouxe a literatura, responsável por ativar preocupações que transcendiam o campo artístico.

Outra questão polêmica diz respeito ao gesto de insubordinação de Max Martins, que gritando “– morra à Academia” sacudira seus confrades do engessamento passadista do silogeu amador. Benedito Nunes comparou esse rasgo dramático de Max Martins ao discurso de Graça Aranha, *O Espírito Moderno*, proferido na Academia Brasileira de Letras em 1924. Nessa ocasião o autor de *Canãa* se desligava da ilustre assembleia de imortais em favor dos ideais modernistas e modernos. Não há nenhuma informação plausível que indique o conhecimento de Max Martins sobre o ato insurgente de Graça Aranha, a atitude do adolescente Max seria uma revolta isolada, sem fundamentação ideológica; somente com a distância histórica é que Benedito Nunes estabeleceu essa comparação. Mas se ficou o discurso de Graça Aranha documentado para a posteridade, do gesto de Max Martins restou somente à memória do fato e a sua frase explosiva.

Do gesto de rebeldia de Max Martins à fundação do Suplemento Literário do jornal *Folha do Norte*, em 1946, há um lacuna difícil de preencher. Não sabemos o que cada membro da *Academia dos Novos* (1942-1944) fez antes de se congregarem com outros intelectuais locais em torno do tabloide dirigido por Haroldo Maranhão. O que sabemos é a indiscutível importância desse órgão jornalístico para a reinserção das discussões literárias no cenário paraense, da mesma maneira que a existência de um meio divulgador possibilitou que às experiências poéticas de Belém fossem conhecidas por um público considerável. Sem o Suplemento Arte-literatura talvez *O Estranho* não existisse. O primeiro livro de Max Martins é o reflexo da tensão que o Suplemento captava, em suas páginas veríamos os próceres da *Geração de 45* afirmando seus princípios contra os modernistas iconoclastas de 22. Nenhum dos colaboradores do caderno literário da *Folha do Norte* ficou imune ao influxo dos poetas-teóricos de 45; quando *O Estranho* ganhou sua “modesta edição” tivemos Benedito Nunes fazendo a famosa leitura (*A estreia de um poeta*) que aconselhava a Max Martins depurar seus versos, tornando-os puros por apresentarem marcas superadas do humorismo dos primeiros modernistas. Benedito Nunes se retrataria dessa opinião tão ao gosto dos “meninos bem-comportados de 45”.

Dando continuidade a sequência narrativa proposta por Benedito Nunes somos lembrados de alguns episódios que antecederam a publicação de *O Estranho*. Surge a

enigmática figura de Robert Stock como um “revelador da realidade” para Max Martins, e este por sua vez se ariscava como editor, junto com Benedito Nunes e Orlando Costa, da efêmera revista *Norte* (1952), outro periódico que não queria deixar Belém apagada no cenário literário nacional. Toda essa preparação se justifica pela necessidade de se manter a coerência do relato indispensável para que a origem de Max Martins como poeta fosse retomada, somente dentro desse cenário reconstruído seria possível traçar sua “evolução” estética ao longo dos quarenta anos de atividade poética assinalados por Benedito Nunes. É diante de todas essas referências que o crítico-prefaciador de *Não para consolar* ancora sua leitura interpretativa da obra de Max Martins, e assim o faz ao propor a “teoria das crises”.

Segundo Benedito Nunes a poesia de Max Martins poderia ser explicada a partir da tensão e da resolução de três crises criacionistas, o que representaria uma transformação nos motivos e métodos do exercício poético. Teríamos como elemento propulsor da *primeira crise* a descoberta da estética modernista que se contrapunha aos moldes poéticos tradicionais, por essa razão a publicação de *O Estranho* (1952) representaria o domínio de novos procedimentos composicionais como o uso do verso-livre; e embora não seja declarado abertamente, a obra de estreia de Max Martins traria alguma influência da Geração de 45 ao ter assimilado “o trabalho de arte com o embalo da inspiração” (NUNES, 1992, p. 20), esse influxo seria demonstrável pela presença do poema “Soneto”. Ainda como força catalizadora do Modernismo Max Martins teria buscado lições pelo contato com os primeiros livros de Carlos Drummond de Andrade: *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Sentimento do mundo* (1940), *José* (1942) e *A Rosa do povo* (1945). Dessas obras Max teria extraído as marcas do humorismo, do linguajar descuidado e do tom autobiográfico; nas palavras de Benedito Nunes o poeta mineiro fora “o maieuta” do poeta paraense, aquele que lhe infundira a desestabilização conceitual e formal da poesia para levá-lo a posse de um novo estro.

Porém, o conhecimento adquirido com Drummond e os demais autores do primeiro impulso modernista não representou para Max Martins uma estabilização do trabalho poético, *O Estranho* seria apenas uma plataforma para o poeta iniciar nova transformação, passando por nova crise da qual sairia um poeta diverso. A *segunda crise* da produção poética de Max Martins adviria do contato com autores de língua inglesa, revelados por Robert Stock, e da leitura do livro *O homem e sua hora* (1955), de Mário Faustino. Este poeta, segundo Benedito Nunes, conseguiu estabelecer a ligação da “mais refinada tradição do verso à metáfora moderna”, e dessa junção, inspirado em Ezra Pound, formalizou sua atuação como a do crítico responsável por revelar, transmitir e produzir obras que desenvolvessem o idioma (poético?).

O próprio aspecto concretista dos livros subsequentes de Max Martins teria sua gênese no contato com a poesia e os textos críticos de Mário Faustino. Seria a partir dessa convergência de propostas que *Anti-retrato* (1960) se revelaria como a solução da segunda crise, e por consequência a definição de novos horizontes temáticos, dos quais Benedito destacou: o amor carnal, a poesia como exercício de vida, e, bem mais um recurso estético que um tema, a topografia espacial na composição visual dos versos. A descoberta da potencialidade iconográfica da palavra deflagraria a *terceira crise*.

Teríamos, portanto, com a *terceira crise* o amálgama do aprendizado oriundo da leitura de autores heterogêneos: prosadores, poetas, alguns ocidentais, outros orientais; a mistura de misticismo e religião, e a convivência da linguagem visual com a discursividade semântica. As obras *H'era* (1971), *O Risco subscrito* (1980), *A Fala entre parêntesis* (1982) e *Caminho de Marahu* (1983), manifestariam uma profusão de referências artísticas empregadas na produção poética, essa exorbitância indicaria novo desajuste. A poesia de Max Martins durante essa crise se mostraria caleidoscópica e vertiginosa, à procura de uma expressão estável, somente concretizada no livro *60/35* (1986). Contudo, uma nova crise seria encetada na década de 1990, e como força motriz a compilação *Não para consolar* trouxe o livro *Marahu poemas* (1991).

Verifica-se, por certo, em *Marahu Poemas*, para retomarmos observação anterior, uma desestabilização do estilo firmado em *60/35*. Em conjunto, essa primeira seção da presente coletânea é uma espécie de recapitulação das diversas dicções, incluindo a forma epigramática, que o autor tem praticado. Todavia, vislumbra-se uma indecisão no regime das imagens e uma oscilação na consolidada convivência de Eros e Poiesis, que denunciam uma crise do pessimismo trágico. Na verdade, todas as vias percorridas por esse "*camaleon poet*" (Keats) são inacabadas e recomeçadas. Talvez um novo começo já se tenha produzido em *Para Ter Onde Ir*, livro ainda inédito, série de vinte poemas escritos segundo as regras do jogo da sorte prescrita pelo I CHING, e nos quais paira a serenidade da aceitação do Destino. Lançando esses dados, o Magister Ludi parece afirmar o trágico da vida e do amor sem a resignação e os artifícios de evasão do pessimismo [...] (NUNES, 1992, p. 42 – 43).

Com *Marahu poemas* e *Para ter onde ir* teríamos a abertura para outra transição no estilo poético de Max Martins, essas obras revelariam uma *quarta crise* em sua produção, só que em novo contexto o poeta se mostraria disposto a recuperar escolhas estéticas empregadas em obras anteriores, e assim guiado pelo oráculo chinês, o *I Ching*, inovaria o procedimento criativo de seus versos. Ao jogar com os hexagramas de tradição milenar estaria jogando com a linguagem poética renovada, e ao retomar técnicas de composição fragmentárias estaria se

aproximando cada vez mais da percepção objetiva que os poetas orientais possuem da realidade. Desse contato, agora mais substancial com a poesia Oriental, Max Martins teria percebido que a palavra deve ser o que diz, do mesmo modo que o leitor deve enxergar o ser que é dito.

A publicação de *Para ter onde ir e Não para consolar* foi um fato marcante dentro da atividade poética de Max Martins, com essas edições tivemos a reinserção dos livros do poeta junto ao mercado editorial implicando conseqüentemente numa divulgação midiática dessas obras. Os leitores da década de 1990 puderam conhecer a trajetória criativa de Max nos últimos 40 anos, sua produção estava acessível como nunca antes esteve. Diante desse cenário tão propício fica fácil entender a razão do tratamento dileto que o poeta recebeu.

O reconhecimento de Max Martins como um artista participante das vanguardas estéticas brasileiras coincidiu com as primeiras iniciativas para a sua institucionalização. Os jornais e a Academia (de Letras e a Universidade) tiveram nesse processo um papel determinante. Logo em 1993, a compilação de suas obras – *Não para consolar* – recebeu o *Prêmio Olavo Bilac* da Academia Brasileira de Letras. No ano de 1996, alguns poemas de Max Martins foram indicados como leituras recomendadas pelos vestibulares da Ufpa, Uepa, Unama e do Cesupa/Cesam. Ainda no ano de 1996, no dia 22 de dezembro, o jornal *A Província do Pará* publica a entrevista de Max Martins, *As antenas trêmulas do poeta*, concedida ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. Nela o poeta é questionado sobre sua relação com o Modernismo e o Concretismo, sua opinião sobre seus poemas serem “obrigatórios” aos estudantes que aspiram uma vaga ao ensino superior; bem como, lhe é perguntado sobre suas “crises” de criação, outra referência ao prefácio de Benedito Nunes.

Essa entrevista segue o padrão apologético das matérias *Max Sabor: o senhor das palavras*, publicada n’*A Província do Pará*, em 10 de fevereiro de 1997; como também, a “entrevista-crítica” *O Poeta e as faces da morte*, publicada n’*O Liberal*, em 16 de março de 1997. Neste ano Max Martins ingressa timidamente no Cânone literário nacional, o seu nome é disposto dentro da coleção *A Literatura no Brasil* (1997) como um poeta pertencente “a nova literatura brasileira”. A atuação artística de Max Martins recebe outro impulso quando a revista *Unamazônia*, em junho de 1998, revela sua faceta de “artista plástico” ao reproduzir colagens desenvolvidas em seus diários.

Finalmente, a expressividade da poesia de Max Martins recebe a atenção que um patrimônio cultural necessita. A redistribuição de sua obra, o enfoque da mídia impressa, a

inserção de seu nome entre os autores que faziam parte do currículo escolar demonstram a formatação de uma recepção que tenderia a ser consolidar na década seguinte. O magro poeta deixará o século XX “coberto de glórias” sem que ninguém possa dizer que não o viu passar.

### 3.6 *Poesia reunida* (2001) e *O Cadafalso* (2002): duas coletâneas, o título de Doutor Honoris Causa, o fim da produção de Max Martins e a reedição de *Anti-retrato e H'era* (2012).

Max Martins chegou ao século XXI como um poeta capaz de acrescentar algo novo a sua produção, mantendo-se com fôlego suficiente para dialogar com a poesia contemporânea brasileira. Ao adentrar a era da informação digital não deixou de ser um “poeta problema” recebendo merecidamente as homenagens que novamente lhe renderam.

No último ano do século XX a Universidade da Amazônia (Unama), por meio de seu Núcleo Cultural (Casa da Memória), produziu o documentário sobre Max Martins: *Fazer como os pássaros: cantar e voar* (2000)<sup>109</sup>. Entrecruzam-se nesse vídeo o olhar sobre a vida e a obra do poeta, surgem fotografias e colagens suas; poemas seus são recitados, e a presença dos depoimentos de professores universitários, alguns deles amigos de Max, buscam formalizar sua importância dentro da produção literária nacional. A revista *Asas da palavra* (2000), vinculada ao curso de Letras da Unama, dedicou o seu 11º número a Max Martins. Nessa edição-homenagem estão artigos críticos inéditos e outros já publicados, como o famoso *Max Martins: mestre-aprendiz*; também temos textos apologéticos (*Do Max ao Max, Hoje vejo a voz do poeta...*), além de um jornalístico (*O máximo tecelão do verbo*), e três baseados em dissertações de mestrado (*A relação do poeta Max Martins com o poeta Age de Carvalho, Um mundo sem cegos, Travessias de Max: imagens e palavras*). Essa variedade de enfoques confirma que as leituras sobre a poesia de Max Martins foram construídas ora a partir de uma proximidade pessoal, ora com um distanciamento objetivo e científico. Certos artigos demonstram que seus autores, ligados ao rigor acadêmico pela profissão, desejavam despir-se das formalidades e imprimir um acento mais fraterno ao seu texto, quiseram enfim falar sobre Max não somente como um objeto de pesquisa, pois para eles não se tratava de um poeta distante, conhecido por intermédio dos livros, esses professores falavam de um amigo.

Em 2001, o interesse acadêmico representado pelas iniciativas da Unama encontrará correspondência na publicação compilatória da poesia de Max Martins realizada pela Universidade Federal do Pará, falamos do livro *Poemas Reunidos* (2001). Com semelhante edição os versos de Max Martins se dispunham aos leitores em um formato abrangente, poderíamos conhecer grande parte de sua atividade poética e ainda contarmos com uma nova coletânea de poemas, a obra *Colmando a lacuna* (2001). Acompanhando esse momento de recolocação histórica de sua poesia temos reeditado o prefácio crítico-retrospectivo *Max*

---

<sup>109</sup> *Fazer como os pássaros: cantar e voar* (2000). Direção: Abdias Pinheiro. Coordenação e Pesquisa: Paulo Nunes e Josse Fares.

*Martins: mestre-aprendiz*, de Benedito Nunes. Infelizmente, o texto que em 1992 abrangia todas as obras publicadas de Max Martins não foi atualizado para dar conta de *Colmando a lacuna*; a relevância da interpretação desse prefácio se mantinha a mesma, sua influência se mostraria inalterada, mas os anos que o separam de seu objetivo inicial, do emprego dado uma década depois, ignoram a historicidade da leitura produzida. A obra de Max Martins não é a mesma que Benedito Nunes interpretara nos anos de 1990, a própria compreensão sobre seu lugar dentro da realidade cultural amazônica estava modificada, já que no mesmo ano de 2001, o poeta que fora sempre lembrado como um autodidata, alcunha conferida talvez para compensar sua “baixa escolaridade”, recebia o título de *Doutor Honoris Causae*.

A comenda recebida na virada do século por Max Martins teve “o dedo” de um amigo, e não qualquer um, mas aquele que viu o poeta debutar com *O Estranho*, e o acompanhou a cada novo lance de sua poesia, servindo-lhe mesmo de editor, divulgador, várias vezes foi seu crítico, e não poderia ter sido outro para requisitar o título que distinguiria Max dentro da “categoria de pensadores”. Benedito Nunes é quem escreve o parecer de mérito para a concessão da láurea de Doutor ao “magro poeta”.

Na construção da justificativa que reconhecia a importância dos poetas para a sociedade, Benedito Nunes, com imparcialidade, argumenta.

A poesia não resolve questões determinadas como a ciência, não discute conceitos como a filosofia, nem os aplica como a técnica. Mas nela se estampa a nossa condição de falantes, de seres dotados de sensibilidade, que só entendem o que o entendimento articula por meio de palavras. A criação poética é o atestado de nossa humanidade, o que significa dizer que é o atestado de nossa finitude (NUNES, 2001, p. 01).

Mesmo o poeta não tendo uma atuação pragmática meio social, sua função como artista que lida com a palavra é alertar e revelar aos homens sobre seus limites, as contradições do mundo e as transformações que a humanidade por vezes ignora. Os poetas são os últimos a serem ouvidos, mas são os primeiros a perceber a mudança das “coisas”. Benedito Nunes destaca essa clarividência que um *vate* possui, e demonstra que de tempos em tempos as “comunidades de sábios” estendem homenagens aos artistas da palavra, seja por meio de uma “coroa”, um ramo de “louros”, ou mais modernamente, por meio da concessão de títulos. Os motivos para que Max Martins recebesse o título de *Doutor Honoris Causae* são dispostos por Benedito Nunes em cinco etapas resumidas a seguir: 1) o volume de publicações marcado pelo desenvolvimento poético em surtos e ciclos; 2) a fisionomia estilística que abrangeu diversos temas e recursos poéticos; 3) a influência sobre outros poetas

devido a sua atualidade estética; 4) a recepção crítica local e em outros estados; e, 5) a recepção internacional por meio de traduções para o francês, inglês e italiano.

O recebimento desse título vem confirmar a institucionalização de Max Martins como um artista sério, digno de atenção, e cuja obra poética suscitaria o interesse para a realização de pesquisas universitárias. Não é sem motivo que no intervalo de dois anos, 2000 e 2001, quatro dissertações de mestrado tenham sido defendidas fora do Estado do Pará. Em São Paulo tivemos os trabalhos: *Palavras a esmo: uma leitura das afinidades poéticas de Max Martins e Age de Carvalho* (2000), de Denyse Figueiredo Cantuária; e, *Para ter onde ir – a transformação da imagem e o movimento da palavra na poesia de Max Martins* (2000), de José Mariano Klautau de Araújo Filho, ambas as dissertações foram produzidas na PUC/SP. Em Minas Gerais, por meio da UFMG, tivemos a pesquisa de Yurgel Pantoja Caldas, *Ocidente/Oriente: Uma leitura de Max Martins através do I Ching* (2001); e, a de Ana Maria Vieira Silva, *Eros e Poesis – O erotismo na obra de Max Martins* (2001).

Podemos considerar nesses primeiros anos de 2000 outras referências relevantes acerca da obra do poeta homenageado. Tivemos assim a antologia *Poesia do Grão-Pará* (2001), organizada por Olga Savary; a *Enciclopédia de Literatura brasileira* (2001), dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa; e a participação na antologia *Amazônica dossier*, promovida pela revista portuguesa *Construções portuárias* (2002).

Cada uma dessas publicações possui, respectivamente, um objetivo específico. A primeira se mostra preocupada em registrar dados biográficos de maneira objetiva, até burocrática, temos Max Martins definido como um “autodidata e funcionário público”, em seguida é feita uma lista em ordem cronológica de seus livros publicados, embora o livro *H’era* não seja citado. Seis poemas são selecionados como exemplo de sua produção poética. Quanto a *Enciclopédia de Literatura brasileira* sua estrutura é meramente descritiva e catalográfica, nela temos o nome de batismo e o nome “artístico” de Max Martins seguido de sua data de nascimento, bem como sua ocupação profissional: funcionário público. O texto finaliza com a ordem em que seus livros foram publicados, incluindo sua participação na antologia *Dez poetas paraenses*, realizada pelo jornal *Folha do Norte*, em 1950. Finalmente, a revista portuguesa *Construções portuárias* identifica Max Martins como “um dos maiores e mais secretos poetas brasileiros”, cita a coletânea de sua obra feita pela UFPA (*Poemas reunidos*), fala do prefácio de autoria de Benedito Nunes, mas era ao datar o Prêmio Olavo Bilac em 1997. Como exemplo de sua produção são selecionados 14 poemas nessa antologia.

Não distante temporalmente das homenagens e publicações citadas, a obra de Max Martins conheceu outra compilação, trata-se da “antilogia” *O Cadafalso* (2002), uma coletânea de poemas que apresenta o posfácio intitulado *Um Tao poeta*, de autoria de Benilton Cruz. Nesse texto é feita uma leitura que apresenta a tentativa de construir um novo horizonte de expectativa sobre a obra de Max Martins.

No capítulo 2 comentamos que os *releases* dessa publicação possuíam um objetivo ideológico muito claro: o protesto. O posfácio em questão mostra-se sintonizado com esse objetivo contestador, tanto que sua construção inicia por meio de indagações a respeito do método e da teoria capaz de compreender a poesia de Max Martins. As indagações levantadas se mostram como um recurso retórico de seu autor, pois a diversidade de elementos referidos serão explicados ao longo da explanação. A problemática levantada se mostra a partir do argumento de que a poesia de Max Martins está assinalada pela união de duas tradições poéticas: a Ocidental e a Oriental. Partindo dessa premissa Benilton Cruz faz a primeira alegação inovadora.

Max não é um poeta *beat*, nunca foi um poeta *beat*, e não tem sentido ser poeta *beat* em um país onde não se tem carros *trailers*. Porém, Max traz algumas coisas do comportamento dessa geração: o seu estar à contramão dos meios de comunicação, do tipo à margem da sociedade, a rejeição total da poesia acadêmica e formalizada, o seu modesto sossego quase no anonimato, a sua “carona” na poesia zen dos beatniks, como também eram chamados alguns poetas dessa época. Mas o mais *beat* em sua poesia é indisciplina na disciplina zen por vias de uma linguagem orgânica, erótica, poesia aberta a diálogos com outras tradições, outras vozes, um andarilho pelas incessantes renovações da poesia (CRUZ, 2002, p. 178).

O comportamento do poeta Max Martins encontraria correspondência na atitude “marginal” dos poetas americanos da *Geração beat* (1950 – 1960). Essa aproximação não se daria tanto por Max ter sido um poeta de ações revolucionárias, nem mesmo por ter abandonado suas obrigações profissionais para vagar pelo Brasil em busca de iluminação e experiência. Embora ele nunca tenha se dado a aventuras que o pusessem na contramão da ordem social, sua poesia se mostrou avessa à divulgação massificada mantendo-se na periferia da cidadela da Academia. A poesia de Max Martins como a produção dos escritores beatniks não se prestava a assuntos palatáveis, acessíveis e de fácil deglutição; não falamos de obras que se sujeitem às loas, nem promovam o otimismo; estamos tratando de uma arte provocadora, subversiva. Mas se os autores americanos causavam furor com suas atitudes irrefletidas e seus livros “impuros”, Max Martins desafiava com seus versos esteticamente pensados nos quais a violência firmava-se pelo uso da palavra, sua reconfiguração e a

apropriação inesperada dos “vocábulos indigentes”, erotizados. Max se mostraria um subversor ao ter criado uma sintaxe própria, o seu “dialeto”.

Essa relação criada por Benilton Cruz nos leva a pensar que embora a poesia de Max Martins não tenha um engajamento político, tal ausência de intenções partidárias possibilita outra manifestação ideológica: a defesa do seu modo de fazer poesia. Não obstante, se Max mantinha, mesmo que virtualmente, sintonia quanto à liberdade de criação com os poetas beats, porque não procurarmos um contato entre a produção poética brasileira da *Poesia Marginal*, a *Geração mimeógrafo* (1970). Muitas das edições dos livros de Max Martins tiveram o toque artesanal, foram edições “xorografadas”, impressas para serem dadas, desviando-se de todo o aparato mercadológico das editoras.

Benilton Cruz produz uma leitura que compreende Max Martins como um tipo de poeta “marginal”, um “beat fora de época”. Por extensão, se esse poeta está apartado de um centro de poder cultural, ao se afirmar sua “deserção” dos mecanismos oficiais de divulgação, sua poesia é instalada num gueto, tendo com semelhante localização os benefícios de ser uma arte autônoma, como os preconceitos de ser uma arte hermética, pouco acessível. Afinal, se houve o interesse de institucionalizar a produção poética de Max Martins com a edição do livro *Poesia reunida* (2001) e a concessão do título de *Doutor Honoris Causa* (2001), existe um movimento contrário por meio da publicação de *O Cadafalso* (2002). No posfácio dessa edição Benilton Cruz não se refere a nenhuma das homenagens recentes que Max Martins recebera como o documentário *Fazer como os pássaros: cantar e voar* (2000), e a revista *Asas da Palavra* (2000), especialmente dedicada ao poeta. Ao leitor desavisado poderia parecer que Max Martins estava relegado ao ostracismo. Sequer a compilação de sua obra – *Poesia reunida* – é relacionada na discussão desenvolvida, quando o autor do posfácio mobiliza sua atenção sobre as publicações da obra de Max resta o elogio ao livro *Para ter onde ir* (1992), e, com mais ênfase, a *Não para consolar* (1992).

*Não para consolar* constitui-se na mais elaborada obra de poesia já feita no Pará. Uma consistente referência. Um acertado título já anuncia uma palavra hoje muito necessária à poesia: a palavra “não”. É preciso negar uma vez que a poesia é um ir no sentido contrário. A primeira negação na poesia de Max Martins é a do verbalismo da tradição barroca que domina a poesia brasileira (CRUZ, 2002, p. 185).

A omissão indica uma recusa em favor da afirmação de outros valores, leituras e ações. Ao se renegar a publicação de *Poesia reunida*, o livro *O Cadafalso* anseia tomar para si a qualidade editorial demonstrada em *Não para consolar*. Entretanto, além de um discurso

polemista de fundo editorial, paira no excerto acima outra proposta de leitura idealizada por Benilton Cruz, para ele a poesia de Max Martins representaria um rompimento dentro da tradição poética brasileira, sua obra seria a manifestação de um “ultraorfismo”.

Max é um antiorfeu: recusa-se a ceder ao fragmento, embora o exorte, exilasse, junta-se em seus cacos poderosos. Seu trabalho é com as cifras. Ao lermos sua poesia, percebemos que esse poema é a sua existência. Seu antiorfismo é o de enfrentar os estilhaços. Medi-los até encontrar sua luz. Curá-los? Eis a borda do abismo, andar de constas em torno dele (CRUZ, 2002, p. 183).

O texto crítico de Benilton Cruz propôs a releitura da obra de Max Martins, perspectivando para ela a compreensão de que não estamos diante de uma poesia previsível, que sague padrões estéticos e temáticos esgotados. A relação entre a tradição poética Ocidental e Oriental se encontraria no cerne da proposta poética de Max Martins, e desse diálogo surgiria uma obra por excelência antiacadêmica, o que parece concretizar a “profecia” feita, em 1952, por Benedito Nunes: “*O Estranho* não representa nenhuma tendência para o formalismo, o que impedirá que, no futuro, ingressar numa possível antologia Orfeu”. Benedito se referia ao livro de estreia de Max Martins, e sem saber acabou, nesse momento inicial, acertando por que “caminhos” a poesia de Max não seguiria.

A publicação de *O Cadafalso* poderia marcar não somente a demanda por uma nova compreensão da poesia de Max Martins, afinal é a partir do ano da publicação desse livro que surgiram leituras ocupadas em reconhecer o crepúsculo de sua produção poética. A saúde debilitada por sucessivos derrames acaba levando a atenção da mídia para as memórias do poeta, o que ele teria para contar, o que o inspirava a criar. Não se esperava mais de Max Martins nenhuma obra nova, nenhuma novidade quanto a poemas inéditos. Entre 2006 e 2007 seus diários com suas colagens são editados e chegam a receber destaque por seu lançamento na XI Feira Pan-Amazônica do Livro (2007), mas se os jornais acompanharam sua estreia como poeta, divulgando seus primeiros poemas, e ao longo de vários anos integraram seu nome aos de tantos autores importantes para a cultura brasileira, será por meio da mídia jornalística impressa que teremos decretado o fim da produção poética de Max Martins.

No dia 20 de maio de 2007, o jornal *O Liberal* publicou o artigo *A palavra está na rede, preguiçosa*, de autoria de Márcia Carvalho. Nessa matéria a autora demonstra que seu texto corresponde a uma tentativa frustrada de realizar uma entrevista com Max Martins, porém o que ela conseguiu por meio de frases ditas com esforço a ajudaria a “decifrar um pouco do que o poeta traz dentro do si”. Mas antes de adentrar no “escaninho” de Max a

jornalista o apresenta reforçando sua importância e participação no cenário cultural de Belém, embora informe alguns dados errados<sup>110</sup>, incompletos, e certos clichês.

Um dos maiores poetas brasileiros, o escritor paraense Max Martins enfrenta hoje as limitações impostas pela idade e por três AVCs. A memória já está comprometida e a rotina é a mesma de qualquer pessoa na faixa dos 80 anos: o confinamento doméstico que o leva do terraço para a sala, da sala para o quarto, numa casa simples do bairro de São Brás, próximo do terminal rodoviário de Belém. [...] Max Martins, o intelectual autodidata que a *partir dos anos 30 movimentou* a capital paraense ao lado de outros célebres nomes como Mário Faustino, Haroldo Maranhão e Benedito Nunes, hoje é um idoso cuja saúde inspira cuidados. Dos tempos de boemia e entrega total à escrita desafiadora, restam as lembranças que aos poucos se dissipam ou se acomodam em algum recanto do peito (CARVALHO, 2007, p. 09. Grifo nosso).

Na sequência dessa introdução Márcia Carvalho instiga Max a falar sobre certos assuntos, e assim o poeta declarou seu carinho pela cidade de Belém, tratou de sua participação em encontros no Central Hotel, a colaboração na revista *Encontro*, sua atuação como crítico de cinema, as viagens que fez pela Europa; citou também as homenagens que recebia, mesmo não podendo comparecer a elas; discorreu sobre suas amigadas, destacando os amigos Édison Ferreira e Benedito Nunes; e ao findar a matéria o poeta falou do seu amor pela literatura e que vivia um tempo em que relia seus autores preferidos, restando ainda a nostalgia por sua casa de Marahu, propriedade que não visitava a algum tempo.

Mas se o que nos referimos parece ter um tom de despedida e comisseração, pois o texto deseja deixar claro que Max Martins não era o mesmo, e se em várias passagens da matéria algumas expressões tentam ressaltar a decrepitude do poeta, a surpresa fica por conta de outra matéria de Márcia Carvalho, esse texto de menor extensão é produzido a partir de uma entrevista feita com uma das filhas de Max, Maria da Graça.

Ela conta que recentemente o pai foi submetido a um exame de ressonância magnética que detectou um avançado comprometimento dos neurônios. “No caso dele, a perda de memória é irreversível. Além disso, ele perdeu a visão de um olho e a mesma doença está afetando o outro. Ele apenas acha que ainda consegue ler” (CARVALHO, 2007, p. 09).

A nós parece que o objetivo dessa matéria jornalística foi despedir-se da produção poética de Max Martins, e encerrar qualquer expectativa por um livro de poemas inéditos. Teríamos o momento em que poderíamos considerar a obra do poeta completa, e a ela só

---

<sup>110</sup> Max Martins não poderia ter participado da movimentação cultural de Belém nos anos 1930, já que nasceu em 1926.

voltaríamos a discutir criticamente após a morte de seu autor. As atenções da mídia se voltavam para o agravamento de seu quadro de saúde. Já em 01 de fevereiro de 2008, o jornal *Diário do Pará* noticia o internamento de Max Martins em razão de “complicações vesiculares”. O jornalista Lúcio Flávio Pinto, em seu *Jornal Pessoal* (2008), chegou a cobrar apoio do governo do Estado quanto aos cuidados médicos de Max Martins; criava-se um clima de comoção e expectativa por seu passamento.

No dia 10 de fevereiro de 2009, os jornais *Amazônia*, *Diário do Pará* e *O Liberal* noticiaram a morte<sup>111</sup> de Max Martins. O jornal *Folha de São Paulo*, três dias após o falecimento do poeta, publicou a matéria *Mesmo à distância, Max Martins, morto aos 82, foi referência para poetas do país*. O seu autor, Manuel da Costa Pinto, tentou sintetizar em seu texto a trajetória poética e o diálogo que a obra de Max manteve com as transformações estéticas brasileiras, e partindo dessa constatação “denunciou” a ausência de seus livros “do circuito editorial do Sudeste”.

O poeta paraense Max Martins -que morreu em Belém na última segunda-feira, aos 82, de complicações clínicas, após uma pneumonia- dialogou à distância com as tendências literárias modernistas e contemporâneas, até o momento em que sua própria obra se tornou referência para poetas de vários quadrantes do país. Ainda é difícil encontrar seus livros, muitos publicados em edições artesanais, mas existem dois volumes abrangentes: *Não para Consolar: 1952-1992* (Cejud) e *Poemas Reunidos: 1952-2001* (Editora da Universidade Federal do Pará) (COSTA PINTO, 2009, s/p).

Em outra passagem do texto de Manuel da Costa Pinto o antológico prefácio: *Max Martins: mestre aprendiz* é citado como explicação para o relativo esquecimento da produção poética do “poeta paraense”. O conceito geográfico relacionado ao pertencimento de Max a um determinado Estado brasileiro é utilizado para enfatizar a mensagem do título, ou seja, o poeta que demonstrou tamanha potencialidade artística não recebeu reconhecimento maior em razão do seu local de produção poética.

No Pará, as exéquias ao poeta são assinaladas pelo destaque a inventividade de seu trabalho poético; Max Martins é alcunhado de “buda amazônico”, um poeta “longe de formalismos” e um “autodidata”. Muitos dos discursos proferidos nesse momento de luto recorrem a conceitos estéticos que reforçam o estilo modernista de sua poesia, a linguagem artisticamente trabalhada, a visualidade de seus versos, a sua veia de “artista plástico” e sua amorosa dedicação à palavra poética. Todas as matérias de jornal nesse período preocupam-se

---

<sup>111</sup> Max Martins faleceu na tarde do dia 09 de fevereiro de 2009, por isso se entende que a notícia tenha sido publicada no dia seguinte.

em cristalizar a ideia de que a obra de Max Martins está alheia às discussões políticas e identitárias, sendo uma produção que poderia circular em qualquer meio cultural, já que compartilhou de diversas vanguardas literárias.

Não obstante, em 2010 se inicia uma campanha jornalística por meio jornal *Diário do Pará* que buscava valorizar “Personalidades Históricas” paraenses. Max Martins é então inserido em um discurso regionalista que culminará com a reedição de dois livros seus por meio do projeto *Orgulho de Ser do Pará*. Em 2012, com a coleção promocional *Pará de todos os versos e de todas as prosas*, temos a publicação de *Anti-retrato & H’era* (2012), livro que encarna uma nova leitura da poesia de Max Martins.

A publicação do livro *Anti-retrato & H’era* é precedida por uma preparação bem planejada. O jornalista Elias Ribeiro Pinto inicia um trabalho de reprodução de algumas entrevistas que realizou com Max Martins na década de 1990, e assim, logo em 15 de fevereiro de 2009, a entrevista *As antenas do poeta* recebeu uma republicação parcial no *Diário do Pará*. Por meio do texto que antecede a entrevista com Max Martins, o jornalista se justifica quanto a semelhante iniciativa; sua atitude seria tanto uma homenagem como uma forma de requisitar a reedição dos livros do poeta. Seguindo a sequência de publicações-homenagens o *Diário do Pará* traz outro fragmento de uma entrevista de Max Martins concedida no ano de 1990 ao jornalista Elias Ribeiro Pinto. Em 05 de março de 2009, republica-se outra parte da entrevista *As antenas do poeta*, porém com o título modificado para *A poesia não morre* (Max Martins: uma viagem em direção a abismos).

Na série *Personalidades Históricas* o *Diário do Pará* novamente rende homenagem a Max Martins. Em 21 janeiro de 2010, tivemos a publicação de um fascículo especial com texto de Fábio Nóvoa em que os superlativos abundam para caracterizar a importância da obra do poeta. Não obstante, mesmo o material impresso possuindo uma foto do poeta que tomou uma página inteira, reproduções de suas colagens e o famoso poema “Copulêtera” disposto em dois tamanhos diferentes, as informações elencadas são reproduções de outras tantas reportagens e textos críticos que pudemos acompanhar durante nossa pesquisa. Até a lista dos livros publicados de Max Martins está incompleta, faltaram nessa relação os volumes *Poemas Reunidos* (2001) e *O Cadafalso* (2002).

Em 16 de fevereiro de 2010, no mesmo jornal em questão, é publicada a matéria *Max Martins: mente brilhante na literatura*, assinada pelo jornalista Sérgio Augusto. Nessa matéria nada de novo se acrescenta ao que já se sabia sobre a participação de Max Martins no cenário cultural belenense das décadas de 1940 a 1960. Todavia, existe no final da matéria a

exaltação ao “orgulho” que Max teria por ter nascido no Pará, e consoante a essa ideia de pertencimento se reforça o apelo quanto à personalidade do poeta, marcada pela simplicidade, por sua educação informal e sua sabedoria. O poema “Ver-o-peso” é citado como uma forma de enfatizar o telurismo maxmartiniano.

Elias Ribeiro Pinto em sua empreitada pela “imediate reedição” dos livros de Max Martins efetua outra ação para esse fim. No dia 01 de maio de 2011, o jornalista republica no *Diário do Pará* um texto escrito por Max Martins em que o poeta relaciona alguns dos autores que fizeram parte de sua formação intelectual, esse material vem intitulado como *Leituras de Max Martins: a universidade do poeta*. Existe nessa “declaração-explicativa” de Max Martins uma intenção pedagógica e instrutiva que busca revelar as referências que lhe serviram em sua “universidade da poesia”. O conselho do poeta consiste em ler bastante, ler os mais variados autores, sejam eles “criadores” ou críticos; e não apenas textos teóricos e literários, mas também os dicionários “etimológicos, analógicos, de mitologia, os botânicos, os de mecânica celeste, os históricos, culinários, os almanaques e catálogos, e qualquer coisa do chão, como acha o Manoel de Barros” (MARTINS, 2011, s/p).

Finalmente, após tantos pedidos pela reedição dos livros de Max Martins, o jornalista Elias Ribeiro Pinto pôde anunciar, em 29 de janeiro de 2012, no seu artigo *O retorno do maior de nossos poetas*, a publicação de um volume que trazia as obras *Anti-retrato* e *H’era*. A dinâmica do texto de Elias Ribeiro Pinto se pauta pela demarcação histórica da geração literária a qual Max Martins pertenceu, e sob esse enfoque o jornalista faz uma paráfrase do texto de Benedito Nunes – *Max Martins: mestre-aprendiz* – além de recolocar a serviço de sua argumentação algumas falas de Max Martins retiradas da longa entrevista que realizou com o poeta em 1990. Da junção de informações históricas, conceitos estéticos e declarações do poeta, tornava-se oportuna a construção de um discurso que promovesse um empreendimento que atenderia a uma demanda dos leitores de poesia como também reposicionaria uma parte da obra de Max Martins no cenário editorial paraense. As palavras a seguir fecham a matéria que vinha divulgar um ato vitorioso para os amantes da “cultura paraense”.

E dois desses livros, os fundamentais *Anti-retrato*, de 1960, e *H’era*, de 1971 (o livro que o poeta me autografou, no primeiro de nossos muitos encontros e entrevistas, quando ele era inspetor da extinta Sucam, e desde então consegui reunir todas as suas primeiras edições), estão reunidos no imperdível oitavo volume da coleção *Pará de Todos os Versos, de Todas as Prosas* (PINTO, 2012, p. 16).

A leitura que Elias Ribeiro Pinto realizou das obras *Anti-retrato* e *H'era* mostrou-se repetitiva, não apresentando qualquer posicionamento crítico que renovasse a compreensão sobre esses poemas novamente editados. Essa reedição é na verdade uma *seleção*, posto que a quantidade de poemas que se encontravam nas edições originais desses livros não é a mesma encontrada na edição de 2012. Em se tratando de *Anti-retrato*, o poema “No espelho” não foi incluído; no livro *H'era*, houve uma lacuna maior, dos 40 poemas da edição original apenas 26 estão presentes. A escolha de certos poemas e a supressão de outros se mostrou tendenciosa, revelando talvez uma pretensão diretiva sobre o que convém ler da produção de Max Martins.

O texto de Elias Ribeiro Pinto não traz uma atualização da leitura da poesia de Max Martins, seu objetivo é particularmente ufanista e de caráter propagandista. O que se enxergou, com a publicação do livro *Anti-retrato & H'era*, foi antes a reafirmação de uma leitura consagrada que trouxe o ensejo necessário para a promoção da campanha publicitária de uma empresa (RBA). O “orgulho de ser paraense”, discurso identitário relacionado a essa campanha, tentou constranger a poesia de Max Martins, restringindo-a a simples ideologia regionalista. Tivemos a afirmação de uma leitura que submeteu as preocupações estéticas do poeta a uma visada ingênua capaz de atribuir questões não pertinentes a sua obra.

### 3.7 Mudança no Horizonte de expectativa

Trilhamos um longo percurso para poder esboçar a sistematização da recepção crítica da obra de Max Martins. A partir da coleta de vasta documentação, que envolveu textos críticos, entrevistas concedidas pelo poeta e a leitura de todos os seus livros publicados, nos encontramos de posse de informações que sustentam algumas certezas, e nos permitem fazer outras afirmações.

Se nos reportamos à recepção do primeiro livro de Max Martins – *O Estranho* – publicado em 1952, e tomarmos as críticas produzidas em momento próximo ao seu lançamento, como àquelas leituras feitas anos depois, perceberemos a transformação do horizonte de expectativa. Mas além de constatarmos como a leitura crítica pôde ser substituída por outra, observamos que os primeiros críticos dessa obra divergiram quanto a sua compreensão. O texto crítico de Benedito Nunes, *A estreia de um poeta* (1952), se mostrou capaz de impor ditames interpretativos que perduraram até o ano de 1992, quando por meio do prefácio à coletânea *Não para consolar*, o crítico retificou seu julgamento estabelecendo novo horizonte de leitura para o livro de estreia de Max Martins. Porém, a poetisa e acadêmica Adalcinda Camarão, por ocasião do prêmio “Vespasiano Ramos” concedido pela APL, já havia feito uma leitura, em 1953, que conferia ao livro *O Estranho* a interpretação que Benedito Nunes só viria a dar 40 anos depois. A obra de estreia de Max Martins trazia as características típicas da poesia modernista, tanto as que fizeram parte da Geração de 22 como outras mais específicas da Geração de 45. Porém, a consolidação dessa leitura demorou algum tempo para ser divulgada, pois somente com sua visibilidade tornou-se possível reconhecer qual o contexto literário que *O Estranho* representava, ou ainda, a que princípios estéticos esse livro desafiava ou se referia. Pudemos perceber o quão importante é compreender o que uma obra literária significa para o seu tempo a fim de podermos acompanhar as transformações de sua recepção.

A dinâmica de leitura e interpretação da obra literária não segue caminhos previsíveis, do mesmo modo que o texto literário não se mantém inalterado no decorrer histórico de sucessivas leituras. Por mais que certo parecer crítico ao surgir acabe prevalecendo sobre outros e influenciando leituras críticas subsequentes, haverá o momento em que uma nova demanda forçará o rompimento dessa compreensão estabelecida. A obra literária, sob esse viés, é entendida como sistema comunicativo móvel transformado pela participação do leitor crítico. Corroborando com a intenção de nossa pesquisa Regina Zilberman, ao discutir a teoria

da estética da recepção, assim se refere ao processo de construção e modificação do significado do texto literário.

A capacidade da obra de desprender-se de seu tempo original e responder às demandas dos novos leitores é reveladora de sua historicidade. Porém, para ocorrer esse desdobramento futuro, é preciso que, desde o começo, ela estabeleça algum tipo de comunicação com os primeiros destinatários. O vínculo com a época de aparecimento antecipa aquela historicidade, que se propaga para o futuro desde as modalidades iniciais de recepção. Esta fica registrada principalmente pela crítica literária, que, poder-se-ia acrescentar, não parece apenas documentar a circulação da obra ao longo de sua trajetória; também ela tem caráter formador, repercutindo na leitura contemporânea e influenciando a valorização do texto perante o público e a sua localização no fluxo cronológico. Se a crítica documenta a história dos efeitos da obra, responsabiliza-se igualmente por esses últimos, sob este aspecto correspondendo com mais nitidez ao papel ativo que a estética da recepção espera conferir ao leitor (ZILBERMAN, 1989, p. 100 – 101).

Entretanto, a investigação que realizamos foi muito além da observação de somente uma obra literária, nossa pretensão se estendeu a todo o conjunto de publicações que encerra a produção de Max Martins, por isso tornou-se possível depreender como a leitura de uma obra foi capaz de influenciar a interpretação de outras; embora, algumas das produções subsequentes, como o caso do livro *Anti-retrato* (1960), tenham requisitado um novo conjunto de conceitos para erguer uma compreensão correspondente. O segundo livro de Max Martins, *Anti-retrato*, descortina uma nova proposta poética predispondo os leitores críticos a encararem essa obra como um estágio de transformação, um marco de mudança nas escolhas e nas técnicas do fazer poético. Essa percepção levou os livros *H'era* (1971) e *O Risco subscrito* (1980) a ser lidos como exemplos de obras que dispuseram da herança Concretista, e assim estão inseridos dentro de uma tradição, de um horizonte esperado. Por mais que haja particularidades temáticas ressaltadas pela crítica, como o erotismo linguístico, a poesia de Max Martins costumou a ser compreendida como o resultado previsível da utilização das teorias da vanguarda poética brasileira iniciada na década de 1950.

O livro de Max Martins que rompeu essa compreensão formalizada de sua poesia corresponde *A Fala entre parêntesis* (1982). Essa obra de caráter experimentalista demonstrou como a compreensão dos leitores críticos se transformou, e as leituras sobre ela destacaram a inventividade poética posta a serviço da renovação estilística. O diálogo com a poesia japonesa, como a apropriação e a reconstrução da técnica da *renga*, criou outra referência na poesia brasileira distinguida pelo ineditismo, concretizada em meio a(s) pesquisa(s) do(s) autor(es) e capaz de descortinar todo um horizonte de possibilidades

inventivas. A publicação das obras *Caminho de Marahu* (1983) e *60/35* (1986), representou para a produção de Max Martins a continuação de suas experiências formais, como a assimilação de poetas lidos ao corpo de sua poesia. Os críticos entenderam que o esforço criativo de Max Martins se baseava na seleção de mecanismos expressivos que pudessem auxiliá-lo a expor sua concepção sobre a linguagem, verbal em princípio, mas que aos poucos foi se abrindo para transmitir a “informação poética” por intermédio da visualidade. Enquanto objetos artísticos os livros *Caminho de Marahu* e *60/35* são as edições que exploraram com muita propriedade a capacidade de apresentação e de expressão dos poemas impressos no papel, neles vemos a plasticidade que as palavras podem exercer devido ao manejo a que elas foram submetidas. A distribuição dos livros de Max Martins, ou seja, o trabalho de editoração de sua poesia permitiu-lhe uma maneira de lidar e de interferir no mundo. Formou-se a compreensão por parte da crítica que a produção poética de Max Martins está umbilicalmente relacionada com as potencialidades semânticas e semióticas da palavra, seu esforço criacionista era puramente moderno, vanguardista.

Na poesia de vanguarda, então, o poeta além de exercitar aquela *função poética* por definição voltada a estrutura mesma da mensagem, é ainda motivado a poeatar pelo próprio ato de poeatar, isto é, mais do que por uma função referencial ou outra, ele é complementarmente movido por uma *função metalinguística*: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta (CAMPOS, 1969, p. 152 – 153).

Pudemos observar que os críticos na década de 1980 produziram leituras que permitiram à obra de Max Martins passar por transformações de compreensão sem deixá-la engessada sob uma aparência de estetismo vazio. A leitura dos críticos captou a proposta de sua poesia como a manifestação metalinguística dotada de um esforço de crítica da linguagem alheio ao qualquer engajamento sócio-político.

Na década de 1990 a recepção das obras *Para ter onde ir* (1992) e todas aquelas enfaixadas na edição de *Não para consolar* (inclusive *Marahu poemas*) seguiu princípios produzidos pela leitura de Benedito Nunes por meio do “prefácio” *Max Martins: mestre-aprendiz*, e dessa interpretação se construiu uma metodologia que abarcou todas as outras publicações de Max Martins, tendo indiretamente apagado o que fora criado por outros leitores críticos em décadas passadas. Somente no decênio seguinte é que pudemos conhecer leituras acadêmicas, ligadas a programas de pós-graduação, que tentaram erguer outra compreensão acerca da poesia de Max Martins, e foram elas que iniciaram a discussão sobre os últimos livros publicados pelo poeta, recaindo o interesse em especial sobre a obra *Para ter*

*onde ir*. Já quanto às obras *Marahu poemas* e *Colmando a lacuna* (2001) reconhecemos a quase ausência de leituras que tenham almejado interpretá-las. São obras que carecem de uma investigação crítica a fim de se estabelecer uma relação com a produção poética anterior.

Foi possível observar ainda que enquanto a crítica se preocupou com as questões estéticas tivemos transformações nas leituras, a poesia de Max conheceu associações proveitosas, foi relacionada a um contexto amplo de estilos literários, e integrou-se ao grupo de poetas brasileiros que fizeram da pesquisa um instrumento de composição. Porém, quando houve a abordagem ideológica que tentou explicar a obra de Max Martins em razão do contexto regional de sua produção, a qualidade dos textos críticos decaiu e se observou grande número de repetições, quase sempre baseadas nas palavras de Benedito Nunes. Criou-se a tendência de tratar de maneira superficial dos temas e dos mecanismos poéticos de Max Martins, como se tudo o que fosse preciso dizer sobre sua obra já tivesse sido dito por Benedito Nunes, por isso o olhar crítico sobre sua poesia foi substituído por abordagens históricas a cerca do momento em que o poeta iniciou sua produção.

Instalou-se o marasmo crítico sobre a poesia de Max Martins promovido principalmente pelos jornais no fim dos anos de 1990 e ao longo dos anos de 2000. As leituras vinculadas pela mídia impressa não fomentaram nada que pudesse contribuir para a alteração quanto à compreensão do seu fazer poético. Em substituição a crítica jornalística foram os trabalhos produzidos nos cursos de mestrado que iniciaram um processo de releitura de sua obra. Destacamos as dissertações de Mariano Klautau Filho e Denyse Cantuária realizadas na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, no curso de Mestrado em Comunicação e Semiótica, ambas defendidas no ano de 2000. E ainda fora do Estado do Pará tivemos na Universidade Federal de Minas Gerais, no Mestrado em Letras, as pesquisas desenvolvidas por Yurgel Pantoja Caldas e Ana Maria Vieira Silva, dissertações essas defendidas em 2001.

Torna-se interessante perceber que a abordagem acadêmica no nível de mestrado sobre a obra de Max Martins tenha iniciado nos Estados do Sul do Brasil, o que poderia indicar uma possível inserção de sua produção no cenário modernista nacional, mas não foi o que ocorreu. A primeira dissertação desenvolvida no Pará que se dedicou ao estudo da obra de Max Martins foi de autoria de Vivian Nunes de Lima (*Max Martins: poeta plural, modalidades líricas*), sua pesquisa estava vinculada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA), sendo concluída no ano de 2006. Mais recentemente, em 2011, tivemos o trabalho de Melissa da Costa Alencar (*1952: a poesia de O Estranho de Max Martins*), também vinculado ao Mestrado em Letras da UFPA, e comentado páginas atrás

onde destacamos a qualidade e a perícia com que a pesquisadora realizou a análise do primeiro livro de Max Martins inserindo-o dentro de uma tradição regional, nacional e internacional. Chamamos a atenção agora para a dissertação de Lenilde Andrade Pinheiro (*Max Martins e a Modernidade: uma poética (de tradução) da tradição ocidental*) realizada por meio do Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura promovido pela Universidade da Amazônia (Unama), e defendida em 2011. Nessa pesquisa tivemos uma competente análise de como a poesia de Max Martins teria assimilado os recursos vanguardistas do verso apresentado por Charles Baudelaire, bem como houve a discussão do seu lugar enquanto um poeta latino-americano, além dessa dissertação finalizar com a leitura crítica de alguns poemas de Max Martins sob um viés semiótico com o resultado realmente proveitoso.

No ano de 2012 pudemos visualizar outro estágio no processo de recepção da poesia de Max Martins por meio da edição do livro *Anti-retrato & H'era*. Essa publicação foi utilizada como instrumento propagandístico de apelo regional e que se prestou a imprimir sobre a produção do poeta um selo identitário, limítrofe, mercadológico e de clara conotação política. Entretanto, a presença dessas obras 60 anos após a publicação quase artesanal de *O Estranho* representa o interesse e o apreço que obra de Max Martins desperta, o que se evidencia com veemência em razão de seus poemas terem sido indicados no ano corrente como leitura para o vestibular da Universidade do Estado do Pará. Outra publicação, também em 2012, que homenageou a poderosa produção do *magro poeta*, foi a plaqueta *No lugar do sangue*, produzida bem ao estilo artístico dos primeiros livros de Max, trouxe ilustrações de Paulo Ponte Souza que dialogam com os poemas selecionados<sup>112</sup> para essa edição. Essa atenção que a poesia de Max Martins recebeu/recebe de instituições privadas e públicas somente comprova o movimento de institucionalização pelo qual sua produção vem passando. Sua obra tornou-se patrimônio do Estado, exemplo de genialidade paraense, construção estética que ultrapassou fronteiras nacionais e internacionais, e se mostra um veículo com o qual se pode “ensinar” conteúdos artísticos.

Hoje, além de toda a recepção acadêmica, Max Martins se encontra inserido no grande sistema de informações que é a Internet, seus poemas estão em diversos sites nos quais podemos lê-los, ouvi-los, e em determinados “sítios da rede”, até pela própria voz do poeta. Sua imagem, e muitos dos poemas de seus livros estão acessíveis a todos que se interessarem pela leitura crítica ou apenas pelo prazer da fruição estética, sua produção difundida cada vez

---

<sup>112</sup> Os poemas selecionados foram: “No lugar do sangue”, “H'era”, “Rasgas a fria noite como um dardo”, a frase-poema “What is there to say?” e “Após a conclusão”.

mais vem ocupando o lugar que a obra de todo o gênio tem o direito. E na tentativa de definir esse magnífico esforço poético muito se produziu e ainda se produzirá, pois diante dessa complexidade estética surge à necessidade de explicá-la, o que justifica termos encontrado o número tão grande de críticas, e após a leitura delas nos permitimos acrescentar algumas palavras, uma vez que tratamos de um poeta que se apropriou e traduziu muito da cultura oriental, explorou a plasticidade gráfica ao lidar com a visualidade da organização espacial de seus versos, sendo um poeta místico ao buscar influências religiosas diversas, explorador da sonoridade das palavras, erótico ao sexualizar a linguagem, alquimista do verbo e o inventor de uma linguagem “estranha”. Max Martins fez por merecer a recepção que se acercou de sua obra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da recepção da obra poética de Max Martins teve como “efeito colateral” adentrar questões que em princípio não foram de interesse primário da pesquisa realizada. Nosso objetivo, já exposto páginas atrás, consistiu em entender como, numa cadeia histórica, um juízo de valor se formou sobre a poesia desse autor, como seus livros foram lidos, como essas leituras influenciaram a compreensão contemporânea de seus poemas, e até que ponto determinadas leituras foram eclipsadas por outras que receberam maior divulgação. Todavia, ao adentrarmos na discussão de como o *leitor crítico* interpretou a poesia de Max Martins, reconhecendo as suas capacidades estéticas, ou a inventividade das formas e outras tantas virtudes artísticas, questões diversas impuseram-se alargando sua rede de relações. Afinal, se jornalistas, críticos literários e tradutores demonstraram interesse pelo trabalho poético de Max Martins, como entender que sua obra se veja excluída do *cânone literário nacional*? Ou ainda, se Max Martins integrou um movimento literário que dialogou com a agitação crítica e produtiva da literatura brasileira nas décadas de 1940, 1950 e 1960, como entender que ele e os demais autores paraenses, tenham ficado de fora das “crônicas modernistas”?

O trabalho historiográfico que paralelamente foi feito ao da pesquisa sobre a recepção da obra de Max Martins nos revelou as fragilidades do próprio ensino acadêmico quanto ao processo crítico que institui os “grandes nomes” da literatura brasileira. O critério estético nem sempre prevalece, pois com a imposição de certo grupo de autores, acontecimentos e “fatos” para o ensino universitário, o que acaba implicando a definição do currículo das séries iniciais, percebemos forças políticas e ideológicas atuando na formação do *cânone nacional*, propagando definições excludentes, afirmando dependências culturais. Adentramos em um problematização que pode instigar outros estudiosos a questionarem os “paradigmas” que definem o pensamento acadêmico em vigor, podendo mesmo esboçar uma reação da periferia cultural brasileira por sua inserção igualitária num cenário discursivo dominado até agora por uns poucos personagens.

A essas questões, relevantes em todo caso, a análise dos documentos recolhidos em longa pesquisa poderão fornecer indicativos que auxiliem trabalhos com enfoques pontais quanto à historiografia literária local e nacional. E quando o interesse do pesquisador recair sobre a produção poética de Max Martins, essa investigação poderá ser um auxílio capaz de fornecer as indicações básicas que circundaram a discussão teórica debruçada sobre a criação desse poeta. Ao nos dispormos a escrever uma história da recepção da obra de Max Martins pudemos reafirmar sua importância para a literatura brasileira, acompanhar sua participação

nas transformações estéticas que dinamizaram por décadas o cenário cultural nacional e, sem surpresa alguma, observarmos que a potencialidade poética de uma produção artística independe do local de sua produção, não sendo as fronteiras geográficas o fator determinante para a qualidade e o vigor de uma manifestação que toma a linguagem como sua matéria prima. Max Martins foi um poeta plural, dotado de inúmeros recursos expressivos, usava da palavra além de seu poder semântico, desmembrando-a, criando novos signos linguísticos, fazendo da leitura um exercício. A cada poema um novo desafio, a cada verso várias possibilidades de leitura, um “poeta problema”, situado muito além do Modernismo, bem além de Escolas e de conceitos fáceis. Max Martins foi gênio, um “samurai amazônico”, um poeta que fez sua própria Escola e com sua poesia recriou a linguagem poética.

A obra de Max Martins não precisa somente de homenagens, mas almeja principalmente o contato com mais leitores.

## REFERÊNCIAS

### Textos do autor

MARTINS, Max. *O Estranho*. 1952.

\_\_\_\_\_. *Anti-retrato*. Belém: Falângola Editora, 1960.

\_\_\_\_\_. *H'era*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1971.

\_\_\_\_\_. *O Risco subscrito*. Belém: Mitograph Editora, 1980.

\_\_\_\_\_. *A Fala entre parêntesis*. Belém: Grapho/Grafisa, 1982.

\_\_\_\_\_. *Caminha de Marahu*. Belém: Editora Grafisa, 1983.

\_\_\_\_\_. *60/35*. Belém: Editora Grápho, 1986.

\_\_\_\_\_. *Para ter onde ir*. São Paulo: Augusto Massi e Massao Ohno Editor, 1992.

\_\_\_\_\_. *Não para consolar: poemas reunidos 1952 – 1992*. Belém: CEJUP, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poemas reunidos: 1952 – 2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Cadafalso*. Ney Ferraz Paiva (org.). Belém, Cão-Guia, 2002.

\_\_\_\_\_. *Anti-retrato & H'era*. Belém: Diário do Pará, 2012.

\_\_\_\_\_. *No lugar do sangue*. Plaquete. Belém: Edições do Escriba, 2012.

\_\_\_\_\_. “Nesta noite eu sou Deus”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 23 fev. 1947.

\_\_\_\_\_. “Segunda Elegia para Sônia Maria”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 30 mar. 1947.

\_\_\_\_\_. “Poema”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 13 abr. 1947.

\_\_\_\_\_. “Dois poemas (I, II)”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 22 jun. 1947.

\_\_\_\_\_. “Duas Elegias para Sônia Maria”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 19 out. 1947.

\_\_\_\_\_. Posição e destino da literatura paraense. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 7 dez. 1947. Entrevista concedida a Augusto Peri.

\_\_\_\_\_. “Narciso”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 28 mar. 1948.

\_\_\_\_\_. “Elegia dos que ficaram” – para Eurico, meu pai. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 14 nov. 1948.

\_\_\_\_\_. “Esperança” e “Porto” – Para Maria Laís. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 29 jan. 1950.

\_\_\_\_\_. “Poema”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 3 set. 1950.

\_\_\_\_\_. “Epigrama do ano santo” e “Soneto”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 19 nov. 1950.

\_\_\_\_\_. “Poema”, “Pedreira”, “Muaná da beira do rio”, “Elegia dos que ficaram”. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 31 dez. 1950.

\_\_\_\_\_. “Não entenderás meu dialeto”, “Ó amadas de todas as noites”, “Ocorre-me o poema”, “Só”. 14 jan. 1951.

\_\_\_\_\_. “Auto-retrato”. *Revista Encontro*. nº 1. 1948.

\_\_\_\_\_. “No túmulo de Carmencita”, “Elegia”, “Poema”. *Revista Norte*. nº 1, fev. Ano I. 1952.

\_\_\_\_\_. “O Espelho”. *Revista Norte*. nº 2. Ano I. 1952 / março-abril.

\_\_\_\_\_. “Poema alheio”. *Revista Norte*. nº 3. Ano I. 1952 / julho-agosto

\_\_\_\_\_. Max Martins: poeta sem títulos. *Revista Amazônia*. Belém. Maio 1955. Entrevista concedida a Jurandir Bezerra.

\_\_\_\_\_. Poeta Max Martins: não escrevo sobre a Amazônia. É a Amazônia que me escreve. *O Estado do Pará*. 08 jun. 1980. . Entrevista concedida a Jaime Bevilacqua.

\_\_\_\_\_. As antenas do poeta. *A Província do Pará*. 25-26 mar. 1990. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

\_\_\_\_\_. As antenas trêmulas do poeta. *A Província do Pará*. 22 dez. 1996. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

\_\_\_\_\_. *Uma inesquecível conversa com Max Martins*. Entrevista realizada no Núcleo de Artes da UFPA. Belém: 2000. Entrevista concedida a Oswaldo Coimbra.

\_\_\_\_\_. As antenas do poeta. *Diário do Pará*. 15 jan. 2009. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

\_\_\_\_\_. Max Martins: uma viagem em direção a abismos. *Diário do Pará*. 05 mar. 2009. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

\_\_\_\_\_. Leituras de Max Martins: a universidade do poeta. *Diário do Pará*. 01 maio 2011. Entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto.

### Textos sobre o autor

ACADEMIA PARAENSE DE LETRAS. Ata da décima segunda sessão ordinária de 7 de dezembro de 1952. Material cedido ao acadêmico por Melissa da Costa Alencar.

ACADEMIA PARAENSE DE LETRAS. Ata da sessão extraordinária realizada em 30 de dezembro de 1958. Material cedido ao acadêmico por Melissa da Costa Alencar.

AMAZÔNIA. Morre o poeta Max Martins. 10 fev. 2009.

ASAS DA PALAVRA. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. V. 5. N. 11. Belém: UNAMA, 2000.

ALVAREZ, Reynaldo Valino. Panorama da Poesia Brasileira. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, 1984.

AUGUSTO, Sérgio. Max Martins: um dos grandes nomes da literatura nacional. *Diário do Pará*. 16 fev. 2010.

ALENCAR, Melissa. 1952: *A poesia de O Estranho de Max Martins*. Dissertação. UFPA: Belém, 2011. Orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilia Silvestre Chaves.

BRASIL, Assis. Relações e perspectivas. In. *A Literatura no Brasil*. COUTINHO, Afrânio (org). Vol. 6. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Global, 1997.

BARATA, Ruy Guilherme. Dez Poetas Paraenses. *Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte*. 24 dez. 1950.

CALDAS, Yurgel Pantoja. *Ocidente/Oriente: Uma leitura de Max Martins através do I Ching*. Dissertação. UFMG: Belo Horizonte, 2001. Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Antonieta Pereira.

CALDAS, Yurgel Pantoja. *Ocidente/Oriente: a poética de Max Martins e o I Ching*. Belo Horizonte, v. 6, ago. 2003a, p. 173-179.

CALDAS, Yurgel Pantoja. *Max Martins, tradutor do I Ching*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 21. Brasília, janeiro/junho de 2003b, p. 159 – 164.

CAMARÃO, Adalcinda. *Julgamento das obras poéticas do Concurso de Poesia da Academia Paraense de Letras*. Arquivos da APL. 15 jan. 1953.

CANTUÁRIA, Denyse. Palavra e Escritura. *Revista Moara*. Nº 14. Julho/Dezembro, 2000. p. 69 – 96.

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.

CARVALHO, Age. *Ror (1980 – 1990)*. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

- CARVALHO, Márcia. A palavra está na rede, preguiçosa. *O Liberal*. 20 maio 2007.
- CARVALHO, Márcia. Diários do poeta. *O Liberal*. 16 dez. 2006.
- CASTRO, Acyr. *Um fio de lâmina*. Belém, Falangola: 1980?.
- CASTRO, Acyr. *O Grão da Escrita*. Belém, Falangola: 1984.
- CASTRO, Acyr. *Além do deserto: textos*. Belém: Falangola, 1986.
- CASTRO, Acyr. Cantares de Amigos. *A Província do Pará* 10 out. 1982.
- CECIM, Vicente. Rara consciência. *Leia/Livros*. São Paulo. Ago. 1981.
- CECIM, Vicente. 15 pedras. *A Província do Pará*. 30 maio 1982.
- CHIBA, Mari. Max Martins morre aos 82 anos. *Diário do Pará*. 10 fev. 2009.
- COUTINHO, Edilberto. O poeta em busca do parceiro amoroso. *O Globo*. 19 fev. 1984.
- COUTINHO, Afrânio (org). *A Literatura no Brasil: relações e perspectivas*. Vol. 6. 4ª ed. São Paulo: Global, 1997.
- COSTA PINTO, Manuel da. Mesmo à distância, Max Martins, morto aos 82, foi referência para poetas do país. *Folha de São Paulo*. 12 fev. 2009.
- CONSTRUÇÕES PORTUÁRIAS*. Dossier Amazônica. Maio 2002. p. 15 – 26.
- CRUZ, Benilton. Um Tao Poeta. In. MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. São Paulo: Augusto Massi e Massao Ohno Editor, 1992.
- CUNHA, Fausto. *Revista Status*, sessão Livros, mar 1983.
- CUNHA, Helena Parente. Do Pará, um poema criado a quatro mãos. *O Globo*. 29 ago. 1982.
- DIÁRIO DO PARÁ*. Max Martins, o maior poeta paraense de todos os tempos. Aqui, no Diário do Pará. 06 fev. 2012.
- DIÁRIO DO PARÁ*. Saúde frágil inspira cuidados. 1 fev. 2008.
- FRANCO, Rosenildo. Age e Max. *A Província do Pará*. 30 maio 1982.
- FILHO. José Mariano Klautau de Araújo. *Para ter onde ir – a transformação da imagem e o movimento da palavra na poesia de Max Martins*. 2000. PUC/SP. Orientadora: Cecília Almeida Salles.
- FOLHA DE SÃO PAULO*. Prêmio Olavo Bilac vai para quatro autores. 06 jul. 1993.
- GUIMARÃES, Maria Elisa. Max Martins. *O Liberal*. 15 nov. 1988.

HOHLFELDT, Antonio. Alguma poesia do Norte e Nordeste. *Correio do Povo/Caderno de Sábado*. 22 maio 1976.

*JORNAL DO BRASIL*. Caderno “divirta-se” Coluna Livros. 06 agos. 1982.

*JORNAL DO COMÉRCIO*. ABL entrega prêmios literários. 24 jun. 1993.

*JORNAL DO COMÉRCIO*. ABL entrega prêmios do concurso de 1993. 25 jun. 1993.

LIMA, Vivian Nunes. *Max Martins: Poeta plural. Modalidades poéticas*. Dissertação de mestrado em letras/estudos literários. Orientador: Cristophe Golder. Santarém, 2006.

LEAL, Cláudio De La Rocque. O Poeta e as faces da morte. *O Liberal*. 16 mar. 1997.

LOBATO, Guto. Poeta não será esquecido. *Amazônia*. 11 fev. 2009.

LOBATO, Guto. O voo do poeta maior. *O Liberal*. 11 fev. 2009.

MACHADO, Ismael. Orgulho do Pará: Série revê escritores paraenses. *Diário do Pará*. 13 out. 2011

MARTINS, Max. Em torno de uma estreia. *Revista Norte*. Nº 1. Mar. 1952, p. 79

MANESCHY, Orlando. Max Sabor: o senhor das palavras. *A Província do Pará*. 10 fev. 1997.

MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no Estado do Pará: o suplemento literário da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.

MENEZES, Carlos. Dois poetas paraenses publicam poema escrito a quatro mãos, à moda da renga. *O Globo*. 25 ago. 1982.

MEIRA, Clóvis. *A Lira na Minha Terra: poetas antigos e contemporâneos no Pará*. Belém: Pará, 1993.

*NORTE*. Belém, nº 1, fev, Ano I, 1952.

*NORTE*. Belém, nº 2, mar/abr, Ano I, 1952.

*NORTE*. Belém, nº 3, jul/ago, Ano I, 1952.

NÓVOA, Fábio. Max Martins, magro poeta. *Diário do Pará: Personalidades históricas*. 21 jan. 2011.

NUNES, FARES, Paulo & Josse. De Sudários, ideogramas e sons farpados: uma palavra sobre a poesia de Max Martins. *Trilhas: revista de ciências humanas e educação*. V. 09. Nº 20. Novembro de 2007. p. 35-40.

NUNES, FARES, Paulo & Josse. Fazer como os pássaros: algo sobre a poesia de Max Martins. *Ato – Revista de Literatura*. nº 04. Belo Horizonte. Maio de 2008.

NUNES, Benedito (João Afonso). Artigo crítico. *Folha do Norte*. 31 dez. 1950.

NUNES, Benedito. Max Martins, mestre-aprendiz. In: *A Clave do poético*. (Org. Victor Sales Pinheiro). São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Benedito. Crônica de uma Academia. In: *Revista da Academia de Letras*, Belém, v. XL, s/n, p. 186, 1999.

NUNES, Benedito. *Colóquio/Letras, Lisboa*. Recensões Críticas, nº 14, Jul. 1973, p. 92-93.

NUNES, Benedito. *Max Martins, mestre-aprendiz*. In: MARTINS, Max. Não para consolar: poesia completa. Belém: Cejup, 1992.

NUNES, Benedito. A estreia de um poeta. *Folha do Norte*. 12 set. 1952. p. 03.

NUNES, Benedito. *Parecer sobre o mérito de concessão do título de doutor Honoris Causae ao poeta Max Martins*. Pasta pessoal do acadêmico. 2001.

*O LIBERAL*. *Max Martins: para ter onde ir*. 20 jun. 2006.

*O LIBERAL*. Universidade homenageia o poeta. 26 jun. 2001.

PAIVA, Betto. O máximo tecelão do verbo. *O Liberal*. 17 dez. 1991.

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

PEREIRA, João Carlos. *Autores Paraenses: as leituras do vestibular: Eneida, Haroldo Maranhão, Lindanor Celina, Max Martins, Waldemar Henrique*. Belém: Editora Cejup, 1996.

PONTES, Mário. Uma renga e um álbum. *Jornal do Brasil*. 6 ago. 1982.

PINTO, Elias Ribeiro. O retorno do maior de nossos poetas. *Diário do Pará*. 29 jan. 2012.

PINTO, Lúcio Flávio. Max Martins: o poeta maior. *Jornal Pessoal*. Set. 2008. nº 425.

ROCQUE, Carlos. *Antologia da Cultura Amazônica*. Vol. II. Belém, Amazônia Edições Culturais Ltda: 1970. p. 438 -439.

ROCHA, Eduardo. Morre o poeta Max Martins aos 82 anos. *O Liberal*. 10 fev. 2009.

SAVARY, Olga. *Poesia do grão-pará: antologia poética/organização, seleção e apresentação de Olga Savary*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001.

UNAMAZONIA: órgão noticioso, crítico, cultural, consagrado à integração latino-americana. V. 1, N. 0, Secult, junho de 1998, p. 34-41.

VIEIRA SILVA, Ana Maria. *Eros e Poiesis – O erotismo na obra de Max Martins*. Dissertação. UFMG: Belo Horizonte, 2001. Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Myrian Corrêa de Araújo Ávila.

VIEIRA SILVA, Ana Maria. *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*. 1<sup>a</sup> ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2007, v. 01.

### **Bibliografia geral**

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BASTOS, Abguar. Abguar Bastos/Entrevista. *Suplemento Cultural*. Belém, Ano 5, Nº 49, jul/ago. 1986.

BASTOS, Abguar. Poema da Capital Desencantada. *Belém Nova*. Nº 10 maio 1924

BASTOS, Abguar. Flami-n'-assú. *Belém Nova*. Nº 74. 15 set. 1927.

BASTOS, Abguar. Uiara. *Belém Nova*. Nº 75. 30 set. 1927.

BASTOS, Abguar. À Geração que Surge. *Belém Nova*. Nº 05. 10 nov. 1923

BASTOS, Abguar. *Safra: romance*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1958.

BASTOS, Abguar. *Memorial da Liberdade*. São Paulo: Edux, 1984.

BASTOS, Abguar. Poema. *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Flávio R. Kothe (org.), Florestan Fernandes (Coor.). 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas Volume I*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet – 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 224.

BEZERRA, Jurandir. *Os limites do pássaro*. Belém: Cejup, 1993.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 42<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BOPP, Raul. *Putirum: poesias e coisas de folclore*. Rio de Janeiro: Editora Leitura S/A, 1968.

BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil: 1922 – 1928*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

CAMPOS, Haroldo de. *Comunicação na poesia de vanguarda*. In: A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da Literatura brasileira*. 9ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1953.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

COELHO, Marinilce Oliveira. *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003. Orientador: Dr.º Francisco Foot Hardman.

COELHO, Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos: memórias literária de Belém do Pará*. Belém: EDUFPA, 2005.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: A crítica brasileira em busca de uma identidade artística*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1980?.

CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult; IAP; APL, 2004.

CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. tradutor: Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

ENEIDA. *Terra Verde*. Pará: Livraria Globo, 1929.

ELIOT, T. S. A função da crítica. In. *Ensaio de Doutrina Crítica*. Guimarães Editores, Lisboa, 1997.

FRANCHETTI, Paulo (org). *Haikai*. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, Unicamp, 2001. Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

GALVÃO, Francisco. Literatura nos Estados. In. *MUNDO LITERÁRIO*. nº 13. Volume IV. 5 maio 1923.

GALVÃO, Francisco. O Manifesto da Beleza. *Belém Nova*. nº 02. 30 set.1923

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HENDEL, Richard. *O design do Livro*. Tradução: Gerson de Souza e Lúcio Manfredi. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ILDONE, José; CASTRO, Acyr; MEIRA, Clóvis. *Introdução à literatura no Pará*. Belém: Cejup, 1990.

INOJOSA, Joaquim. *Sursum Corda!* Rio de Janeiro: Edição do autor, 1981.

INOJOSA, Joaquim. *A Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1984.

INOJOSA, Joaquim. Modernismo paraense. In: *Bruno de Menezes: a sutiliza da transição*. Belém: Cejup, 1994.

*I CHING*. Rio de Janeiro: Editora Renes, 1972.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário – Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Ato da Leitura – Uma Teoria do Estético*. Vol. 1 e 2. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora 34, 1997 e 1999 (Coleção Teoria).

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. *Por uma hermenêutica literária*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. p. 11-29.

\_\_\_\_\_. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. Trad. Marion S. Hirschman. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 305-358.

\_\_\_\_\_. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: Universit of Minnesota Press, 2010.

JÚNIOR, Peregrino. *Três ensaios: Modernismo, Graciliano, Amazônia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969.

KOTHE, Flávio. R. *O Cânone Republicano I*. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da Literatura brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LINS, Álvaro. *Teoria Literária: poesia, romance, teatro, biografia, crítica*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1970.

LISPECTOR, Clarice. *A Legião Estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MENEZES, Bruno de. Uma reação necessária. *Belém Nova*. Nº 05. 10 nov. 1923.

LOANDA, Fernando Ferreira de (org.). *Panorama da nova Poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Orfeu: 1951.

CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé/Augusto de Campos*, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira – o Modernismo (1916-1945)*. São Paulo: Cultrix, 1965.

MAUÉS, Júlia Antônia Maués Correa. *A modernidade literária no Estado do Pará: O suplemento literário da Folha do Norte*. Belém: Editora da UNAMA, 2002.

MENEZES, Bruno. Bailado lunar. In. *Obras completas: obra poética*. Vol. I. Belém: Secretaria Estadual de Cultura: Conselho Estadual de Cultura, 1993.

MENEZES, Bruno. À margem do cuia pitinga. In. *Obras completas: ficção*. Vol. III. Belém: Secretaria Estadual de Cultura: Conselho Estadual de Cultura, 1993.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do Poema: ensaios de crítica e de estética*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MILLIET, Sérgio. *Panorama da Moderna Poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Volume III. 6ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp: Blumenau, SC: FURB, 2002.

PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 2001.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil: A recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005. Um estudo sobre a formação intelectual brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.

*POESIA SEMPRE*. Poética do Japão. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional. Ano 10. nº 17, Dezembro 2002.

*REVISTA DE ANTROPOGAGIA*. Edição Fac-similar. Introdução de Augusto dos Anjos. São Paulo, 1976.

RIBEIRO, De Campos. *Graça Aranha e o Modernismo no Pará*. 2ª ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. (Org. Luiz Antonio Barreto). Vol. I. Rio de Janeiro: Imago Ed, Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 2007.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a Recepção a Recepção dos Textos Ficcionalis?. In: *A Literatura e o Leitor. Textos de Estética da Recepção*. L. Costa Lima (Org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

SAMUEL, Rogel. *Novo manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

TOCANTIS, Leandro. *Vida, cultura e ação*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1969.

*TERRA IMATURA*. Espécie de editorial de Terra Imatura Ano I. n. 2. Belém, maio. 1938.

*TERRA IMATURA*. Poetas modernos da Amazônia. Ano III. n. 13. Belém, 1940.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia & Modernismo brasileiro*. 20ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura brasileira*. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

VELLOSO, Monica Pimenta. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

### Sites visitados

[http://www3.ufpa.br/multicampi/images/LINK/Entrevista%20Max%20Martins\\_por%20Oswaldo%20Coimbra.pdf](http://www3.ufpa.br/multicampi/images/LINK/Entrevista%20Max%20Martins_por%20Oswaldo%20Coimbra.pdf) > Acesso em: 10 jan. 2012.

<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=445&sec=&secn=>>Acesso em: 10 ago. 2011.

<http://www.age-graphics.com/>> Acesso em: 20 mar. 2011.

## ANEXOS

**Anexo 1** – *Release* presente nas orelhas do livro *H'era* (1972).

Em **O Estranho**, (1952) seu primeiro livro, Max Martins foi, como poucos de sua geração, herdeiro, através de Carlos Drummond, e na linha sinuosa que uniu Losango Cáqui a Pau Brasil, do descritivismo irônico e sentimental do Modernismo. Contra-balançando “as anotações líricas de momentos de vida”, inerentes a esse descritivismo, a maior densidade semântica do verso em *Anti-retrato* (1960); abriu o caminho para interpretação do mundo da linguagem que revelam os seus poemas dos últimos anos, inéditos em livros, e reunidos na parte inicial dessa coletânea. Como se pensa hoje iniciasse atividade que há vinte anos exerce, com piedoso amor, inalterável dedicação, Max refunde agora seus temas numa experiência formal amplificada. Modo de ser, a poética da existência é também uma espécie de encarnação erótica, operada em diferentes planos, e um gênero de exercício contemplativo. O primeiro plano, puramente fálico, dessa encarnação, corresponde ao tropismo sexual do corpo; o segundo, que o substrato orgânico das imagens prediletas do autor confirma, é o da sexualidade dirigida às coisas, que passam a constituir zonas erógenas do grande corpo do mundo sanguíneo e fibroso, vegetal e fluvial, moldado à semelhança geográfica da região amazônica; o terceiro, que dá sentido aos dois anteriores, é o do sexo investido no verbo. Como a terra pletórica que se reparte em ilhas, raízes e águas, o verso dos últimos poemas de Max se fragmenta em unidades significativas de extensão desigual, que formam, em conjunto, a topografia da existência individual situada e enraizada em seu espaço ambiente, de que os melhores exemplos são **Travessia II, X** e **H'era**. Mas é em **Koan** que a tendência possessiva do erotismo converte-se, por um jogo de reflexos interdependentes, que encobrem e descobrem a realidade, numa fruição contemplativa do mundo. Nesse verdadeiro **Koan**, porque forma e objeto de contemplação, o poeta de **H'era**, remontando à aura etimológica de palavra esconsa e venérea, descobre o recíproco envolvimento dos significantes – lavrar, ferir, cavar ou penetrar – com ela relacionados, e que assinala o íntimo parentesco entre os planos verbal, cósmico e genital da encarnação erótica. Tal descoberta, indício da unidade mística das coisas, é penosa e arriscada. Pois ao cavar os sulcos verbais onde semeia, ao escavar-se e penetrar a carne da linguagem, o poeta se fecha e torna-se cavo. “Sagitário inútil sou”, dirá ele, em certo verso. Deve-se isso ao fato de não ter Max Martins, que nasceu e vive em Belém do Pará, ficado imune, apesar do ideal de quietude da **Visio mística** a que chegou, ao vazio e à escassez material e espiritual da região amazônica, que bem refletem tanto num poema como **Ver-o-peso** quanto no dilacerado isolamento da consciência individual expresso em toda sua obra. Eis o tributo que a terra exige de seus raros poetas, principalmente daqueles que, como o autor deste livro, persistem, a despeito do estado de solidão a que se expõem, em fazer da poesia um modo de ser, sempre recomeçado: travessia de margem a margem do profundo solo da palavra poética, subsistente por baixo do solo nativo. É aí, nessa outra região natal, que Mas, seguindo novo caminho, interpela a linguagem até o limite extremo do paradoxo – “a pá nas minhas mãos vazias” – onde o sentido, já silêncio, soçobra na existência pré-reflexiva do corpo. (Benedito Nunes).

**Anexo 2** - *Release* presente na orelha esquerda do livro *O Risco subscrito* (1980).

### **O Risco subscrito**

São poemas que se impõem de imediato pela essencialidade do pensamento poético que escavam (até o osso ou mesmo o oco do sentido, para usarmos ríspidas metáforas do próprio autor) e pela criatividade altamente elaborada e controlada de sua fatura formal, rigorosa e exímia como um risco. Esse “risco subscrito”, ao mesmo tempo superficial e profundo, tênue e contundente, que se traça nas fimbrias do corpo e da letra, e que se arrisca até os limites da linguagem. Tal conluio (arriscadíssimo) da forma frágil, e difícil com a violência calma do pensamento e do desejo (conluio tensamente erótico), na poesia deste ávido poeta, e que a faz eminentemente gráfica e até icônica, inscreve essa poesia, sua escrita fina, na moderna concepção e prática da *escritura* e a coloca em perfeita sintonia com a mais avançada teoria atual do *texto* (não é por acaso, aliás, que uma das epígrafes do livro é extraída de Roland Barthes).

**Anexo 3** – Texto presente na contracapa do livro *O Risco Subscrito* (1980).

A sondagem verbal está catalizada por referenciais genesíacos que, tomando por base a analogia entre *carne e verbo*, entre *eros e logos*, latente a poesia de Max, estendem as coisas exteriores os signos duma representação erótica do mundo. As metáforas densas que sexualizam a imagem da natureza (“Ocaso duro coito dos cactos” – “Meio-dia entre o macho/a pino/ e a fêmea tensa”) ou neutralizam a imagem do Sexo como em “Copacabana”, descrição dum mar afrodisíaco (“Preamar de coxas”), não esgotam esses referenciais genesíacos, distribuídos pelas diversas escalas – vegetais, animais, fluviais, anatômicas – de conotações complementares, que adquirem, em geral, um sentido ao mesmo tempo cósmico e escatológico, e assinalam as dimensões concretas da existência situada do poeta, que vive e escreve em Belém do Pará: o mundo amazônico, a partir do qual ele se indaga, se compreende e se disfarça. É na perspectiva desse mundo, rarefeito e carecente, que o amor se converte numa exigência ancestral, primitiva. Afim à sabedoria do sangue a que Lawrence apelava, e reclamando aquela disponibilidade para o obscuro sintetizada em “Koan”, como a “oblique glacé confrontation with the mysteries” de que nos fala Henry Miller, o amor do poeta paraense reflete e absorve, no entanto, a ação erosiva e desgastadora do meio: “E veio Amor, este amazonas/fibras febres/e mênstruo verde/este rio enorme, paul de cobras/onde afinal boiei e enverdeci/amei/e apodreci.”

.....

A carência interior e exterior assumida, “aguando o sêmen da linguagem”, e por isso sem poupar amor e verbo, redundante, sob o prisma do erotismo, numa “explicação órfica da Terra”, que é, conforme escreveu Mallarmé a Verlaine, “le seul devoir du poete et Le littéraire par excellence...”. Vem dessa origem e desse compromisso a inabalável presença da poesia de Max Martins no conjunto da poesia brasileira atual.

Benedito Nunes - Colóquio/Letras, Lisboa, 1973.

**Anexo 4 – JOGO MARCADO:** prefácio do livro *A fala entre parêntesis* (1982).

**Benedito Nunes**

Este livro não é produto de simples co-autoria; encerra um único poema dos dois poetas, a dois concebido e a dois escrito – único mas feito da interligação de vários poemas que alternadamente compuseram ao longo de meses, criação em comum na qual exercitam, intencionalmente, o antiquíssimo jogo da *renga*, praticado pelas letras japonesas desde o século XIV, segundo regras estritas. A transposição conhecida desse jogo para o verso ocidental, precedente imediato de *A Fala entre Parêntesis, é Uma Cadeia de Poema (Renga, a Chain of Poems*, George Braziller, New York, 1971) elaborada entre quatro poetas de nacionalidades diferentes, o mexicano Octavio Paz, o francês Jacques Roubaud, o italiano Eduardo Sanguineti e o inglês Charles Tomlinson, num hotel de Paris, onde os reuniu esperto e prestimoso editor, durante cinco dias de convívio, em abril de 1969.

As regras originais do gênero obrigam os participantes a escreverem, de cada vez, dois grupos de três e dois versos (o primeiro com 5/7/5 sílabas, o segundo com 7), utilizando somente certos temas e palavras, a fim de que, ao cabo de sucessivas rodadas, indefinidamente multiplicáveis, seja obtido um poema total da interconexão dos vários grupos, sempre diferentes quanto ao conteúdo, tratados como poemas autônomos e entre os quais não deve haver continuidade exterior. Assim como a forma de uma corrente ou cadeia só existe em função dos elos que a constituem, assim também a forma do poema total, poema de poemas, não é senão a que resultado relacionamento mútuo de suas partes componentes. *Renga* significa justamente cadeia de poemas. Jamais concluída, cadeia aberta, o último elo de uma sequência pode ser o começo de muitas outras. Jogando cada qual em sua própria língua nativa as demãos da partida, a cadeia que os quatro poetas estrangeiros compuseram desdobra-se, na verdade, em quatro outras no sentido da leitura horizontal dos versos, e cada uma dessas quatro em sete no sentido vertical – ao todo, cento e dois poemas (o italiano Sanguineti, autor designado do último, preferiu o silêncio), que admitem combinações em ambas direções. As sete seções verticais e as quatro horizontais obedecem à forma estrófica preferencial das literaturas europeias depois do Renascimento, o soneto, considerado, de comum acordo, o equivalente europeu da *renga*. Livre adaptação desses procedimentos às dicções de seus parceiros, *A Fala Entre Parêntesis* começa por um soneto, montagem de versos, cada qual tirado de um dos 46 poemas que formam 14 cadeias (número estrófico do soneto), 2, 3 e 4 elos, engendrando a cadeia única, total, por todos formado.

Tal é a compenetração estilística entre os diversos poemas que se torna difícil, ou quase impossível, salvo recorrendo-se à caligrafia, identificar o parceiro a quem pertencem. O encadeamento interno, a continuidade sem juntas, que é o princípio básico do jogo, exige dos participantes, no momento da composição, um grau de consonância afetiva e intelectual capaz de permitir a qualquer deles retomar no seu poema a experiência do outro, casando-a, seja por semelhança ou por contrastação, à sua própria. Essa consonância, através de oposições e aproximações, é o que assegura a unidade dispare da linguagem dos diferentes poemas, fazendo da *renga*, de acordo com a doutrina de Shinkei, teórico do jogo no século XV, “exercício espiritual para penetrar o talento e a visão do outro”. As artes poéticas do Ocidente separaram as regras da criação das normas da ação individual e do esforço de conhecimentos.

As do Oriente preescrevem ao indivíduo, além do uso técnico de ritmos, de padrões formais e esquemas de sonoridade, um conjunto de atitudes, de maneiras de pensar, de ver e de conceber as coisas, de conduzir-se relativamente aos outros seres e aos seus companheiros

de ofício. É como se o poeta necessitasse de uma ética para realizar-se esteticamente, e como se só pudesse escrever belos versos aprendendo a relacionar as formas da linguagem com as formas de sentimento e conhecimento do mundo, ambas postas em prática, conjuntamente, no mesmo exercício mental que vinculou os nossos dois autores. Entretanto, não se pode adotar, sob pena de desnaturalizá-los, processos de criação verbal nativos de determinada cultura sem adotar-lhes, também, os valores estéticos, éticos e espirituais correspondentes. Mas o risco de artificialidade que isso comportaria foi contornado dentro da expressão lírica, reflexiva e metafórica, própria de ambos. Quem os acusasse de exotismo quanto à forma, esqueceria o que a arte do século XX deve às culturas primitivas, à Índia, à China e ao Japão. Basta lembrar o parto do cubismo sob as sugestões da escultura africana em Picasso, os empréstimos mais recentes da música de Messiaen às tonalidades da música hindu e, nos últimos tempos, a fecunda influência para a poesia, à de há muito em contacto com o *hai-kai*, da escrita ideográfica chinesa. Não se poderia também incriminá-los por haverem tratado a poesia como jogo, posto que, tanto quanto a arte em geral, a poesia é o produto da tendência lúdica no homem, franca em certas épocas históricas, enfraquecida em outras, ora de alcance coletivo, ora se desenvolvendo no âmbito de castas senhoriais e de grupos palacianos, nas sociedades agrárias, pré-industriais. Entre os chineses ou entre os chamados povos primitivos, o jogo da poesia ou a poesia como jogo ocupou o lugar de uma prática cerimonial e cerimoniosa; nessas sociedades, os improvisadores de versos receberam tratamento de exceção que hoje reservamos aos especialistas do saber, e que a Idade Média concedia aos trovadores, que nos legaram a gaia ciência, a arte de poetar.

De novo, durante o Barroco, o espírito lúdico, sofreado pela disciplina clássica, invadiu a literatura; entre nós, ninguém o traduziu melhor do que Gregório de Matos, no século XVII. É já quando avançada ia a sociedade industrial, uma das obras fecundantes da poesia, que recuperou esse espírito na forma da verbalização reflexiva peculiar à lírica moderna, foi o poema de Mallarmé, *Un Coup de Dés (Um Lance de Dados)*, jogo de azar com palavras sobre o pano branco da página, ou antes, o modelo da criação poética como grande jogo e do poeta como *Magister Ludi*. Os versos de Max Martins e Age de Carvalho, aqui publicados, nada têm a ver com a orientalice, ou seja, com a moda, quase um exotismo da atual cultura de massa, dos padrões de pensamento e de comportamento das civilizações orientais, adotados superficial e imitativamente. Para nós, ocidentais, a novidade da renga está menos no seu princípio formal, equivalente à sintaxe por justaposição dos líricos modernos e à montagem cinematográfica, do que no fascínio de seu estilo de fazer poético, associativo, em companhia. Poder-se-á chamá-lo, por analogia com o *symphilosophieren* - o *sinfilosofar* dos românticos alemães - a reflexão filosófica produzida por mútua simpatia, mediante o confronto dialogal dos pensadores reunidos – um *simpoetar*: a criação entre poetas, na reciprocidade das experiências individuais em debate, compartilhadas, que se harmonizam, sem perder as suas diferenças, opostas mas não antagônicas, pelo comum foco da linguagem que as une entre si, como na música os acordes tonais unem várias linhas melódicas. Porque os parceiros são de certa maneira contendores, travando um embate, a renga é jogo; e porque esse embate trava-se na linguagem, sem ela e dentro dela, através de seus “labirintos”, de sua “dança indefinida”, “do sinuoso grafito” da escrita, por baixo do qual passa a corrente subterrânea do inexpresso, do apenas subscrito no corpo das palavras, renga é, como prática verbal, uma forma de lirismo dilatado, a difícil passagem do subjetivo ao inter-subjetivo.

O título adotado, *A Fala Entre Parêntesis*, pode significar tanto o “claro-escuro” do corpo e da alma, a caverna do sexo, redutíveis a uma exteriorização plena, e que também são “linguagens subterrâneas”, quanto a clausura das diferenças de expressões individuais, suspensas, desligadas, e deixando que apareça o idioma comum da inter-subjetividade, já como espaço poético onde se operam desencobrimentos e revolvimentos de palavras e de coisas, entremeadas de significações e de silêncios interrompidos. Atente o leitor para o

diálogo de poema a poema, e de cadeia a cadeia, que se desenrola nesse espaço poético, dentro do qual, em meio a diversas homenagens literárias, versos de Bashô, de Trakl, de Paul Celan, de Edmond Jabés e de Octavio Paz, assinalam o caminho do encontro, através das palavras, também celebrado nesta renga, dos dois poetas-amigos reunidos pelo tempo sem idade da expressão, cavalgando juntos a “égua aveludada, juventude”, que o mais velho sojiga - e levam a tensa conversação do texto a estender-se às duas tradições poéticas, a oriental e a ocidental, igualmente por eles festejadas. Na partida que jogam, sem vencedor nem vencido, tampouco existe adversário. Só a contingência de se lidar com palavras, de se utilizarem naipes já marcados por significações comuns, que vacilam a cada lance, constitui, como em toda poesia, jogo da linguagem à jusante ou à montante do tempo, a única adversidade necessária. Pois que para os autênticos poetas, apenas o tempo, que joga conosco-“brinquedo de criança”, segundo Heráclito é o verdadeiro e oculto parceiro, o contendor e a contenda.

**Anexo 5** – *Release* presente na contracapa do livro *Para ter onde ir* (1992).

Max Martins nasceu em 1926, em Belém do Pará. A partir de sua estréia com os poemas de *O Estranho*, em 1952, até este oracular *Para ter onde ir*, a poesia de MM evoluiu com o nascimento das vanguardas e impôs-se individualmente para tornar-se uma voz isolada dentro do panorama da lírica brasileira. Isolamento paradoxal, que do remoto solo amazônico leva essa voz a ocupar os territórios da invenção e renovação poética. Há exatamente dez anos, apontava Benedito Nunes no prefácio aos poemas de *H'era*: “Eis o tributo que a terra exige de seus raros poetas, principalmente daqueles que, como o autor deste livro, persistem, a despeito do estado de solidão a que se expõem, em fazer da poesia um modo de ser, sempre recomeçado: travessaria de margem a margem do profundo solo da palavra poética, subsistente por baixo do solo nativo.”

**Anexo 6** – *Release* presente na orelha do livro *O Cadafalso* (2002).

*Por Ney Ferraz Paiva*

Alguém que joga fora sua própria obra. Assim o poeta Max Martins enfrenta há 50 anos a perfídia e a opressão que o nega. Seu primeiro livro “O Estranho” [1952] nunca chegou às livrarias. “Anti-Retrato” [1960] não teve destino melhor: ficou empilhado dentro da casa do poeta, até mesmo no banheiro do seu escritório. “Foi quando resolvi mandar um menino jogar fora os livros nos covões de São Braz, onde é hoje o terminal rodoviário. Anos depois, amigos me comunicavam que possuíam o Anti-Retrato. ‘Mas eu não dei o livro’, retrucava. ‘Jogaram pela minha janela’, respondiam. Pois bem, esse menino, em vez de jogar os livros nos covões, passou a distribuí-los pelas casas, jogando-os pelas janelas, como se fazia antigamente com os almanaques”. Estamos diante de uma literatura sustentada apenas pela precariedade, não pelo seu valor de mercado; errática e alheia, desloca-se do seu destino objetivo para um lugar sem referências nem memórias: um labirinto se fazendo. Da longínqua Belém dos anos 1940, desde sempre destinada a não ser porto nem metrópole, e das “anotações líricas” desse período, o poeta chega, na contramão de si mesmo, a uma escrita que convive com o fracasso de ocupar com a palavra os territórios vazios: cavar e lavrar seus sulcos. Impassível, ela [a rosa de Celan/e de ninguém] se fecha à sua volta como uma armadilha. “Colmando a Lacuna” [2001] comprova: mais uma vez, acossado pelas costas, a palavra, a frase, o verbo [os chamados do tigre] lhe atravessam. Max Martins escreve de dentro de uma cova, cada vez mais funda. Desce à merda da palavra, revolve a sua lama. Não se submete às superficialidades, escava contra elas, esconde-se, retira o que disse [seu indizer] nesse subscrito jogo da linguagem. Eis aqui o seu lance: não identifica sua fala a um pensamento qualquer, a uma cultura dominante que lhe sirva de moldura e espelho. Desde “O Estranho” [livro dedicado à memória de seu pai e à sua mãe], Max multiplica imagens desfeitas da infância, ou melhor, desescrevê-las, estranhando-se nelas, desterritorializando sua fala, para assim se livrar das nostalgias maternas e das culpas em relação ao pai – nada mais que isso e a um tempo tudo isso. Em “Anti-Retrato” o poeta se espelha como uma pessoa que não se parece com os da família, um bicho, uma aberração. É sem os cosméticos da linguagem que a escrita de Max modifica seus traços, a hera misteriosa revolve tudo [o teu grotesco/na impossibilidade de me deter/já me consola]. O não-consolo do poeta se dá pelo indefinido de suas imagens adversas, sinuosas, inexatas. Só como aberração essa escrita funciona, deslocando-se no pouco do seu buraco, no tempo exíguo de um grito e, no entanto, temos sempre expresso aí um transcurso de tão longa duração: a intensidade e não o significante importa para essa poesia arrastada entre paredes, de dilaceradas peles e órgãos revolvidos. De um jogar fora para um jogar dentro – eis a malograda linha divisória dessa geografia em transe, ligada subterraneamente à linguagem que não se quer poder, mas rastro, erro. Essa anti-fala mais uma vez lançada nos covões, em seu limiar de morte, só por acaso recolhida.

**Anexo 7** – *Release* presente na contracapa do livro *O Cadafalso* (2002).

***Por Ney Ferraz Paiva***

Este livro se fez à revelia de si mesmo, como desconstrução de uma obra inscrita numa constelação de circunstâncias adversas, mas que nunca prescindiu ao seu conjunto, ao pensar & ao agir do poeta. Aquele que se neutralizou em relação ao grupo apenas para nos fazer passar a sua fala, tem na poesia, como ensinou Robert Stock, a única meta a ser atingida: “como a boca/tocaste o imundo/felaste esta fala/de esquecimento maduro/aprendeste o coágulo”. Aqui, um livro desmancha outro, desestoriza a escrita & se torna barbárie verbal, uma luta irremediável nos desertos da página. A poesia se inicia no vazio & retorna a ele, a um mundo fora do mundo, uma vez que os andaimes de sustentação erguidos nos espaços públicos do mercado, instauram os limites extremos do concebível: rejeição, censura, condenação. O lugar da poesia no mundo cotidiano se confirma como um cadafalso da invenção – ela segue sendo a pior das ocorrências.



**Anexo 9** – Fotografia do lançamento do livro *Anti-retrato* (1960) na livraria Dom Quixote, de propriedade de Haroldo Maranhão.



Anexo 10 – Ata da sessão na Academia Brasileira de Letras na qual se concedeu a Max Martins o Prêmio Olavo Bilac.

ATA DA SESSÃO PÚBLICA EXTRAORDINÁRIA  
REALIZADA EM 24 DE JUNHO DE 1993  
(31.005 a. DA FUNDAÇÃO)

Às dezessete horas sob a presidência do Sr. Austregésilo de Athayde, foi aberta a sessão, presentes os Srs. Acadêmicos: Dom Marcos Barbosa, 1º Secretário; Evaristo de Moraes Filho, 2º Secretário; Geraldo França de Lima, Diretor da Biblioteca; Nélida Piñon, Diretor do Arquivo; Alberto Venâncio Filho, Afrânio Coutinho, Arnaldo Niskier, Aurélio de Lyra Tavares, Carlos Nejar, Eduardo Portella, Josué Montello e Lêdo Ivo.

O Sr. Presidente fez um breve discurso abrindo a sessão solene para entrega dos prêmios literários deste ano.

O Sr. Evaristo de Moraes Filho, Segundo Secretário, leu o Relatório de entrega dos prêmios literários.  
(Relatório Anexo)

O Presidente deu início a entrega dos prêmios na seguinte ordem:

- PRÊMIO OLAVO BILAC - Yeda Prates Bernis obra Rosto do silêncio; Vicente Cecheleiro obra Só matéria do mundo; Max Martins obra Não para consolar e Antonio Carlos Osório obra O silêncio e suas raízes.
- PRÊMIO ARTUR AZEVEDO - Amélia Sparano obra Nas malhas da rede; Murilo Dias César obra A velha guarda.
- PRÊMIO MONTEIRO LOBATO - Ruth Rocha e Otávio Roth obra O homem e a comunicação
- PRÊMIO SILVIO ROMERO - Maria Hilda Xavier Gouveia obra Imagens e criatividade no lirismo de Virgília Woolf e H. Pereira da Silva obra Rio de Janeiro na obra de José de Alencar.
- PRÊMIO AFONSO ARINOS - Charles Kiefer obra Um outro olhar e Julieta de Godoy Ladeira obra Agenda em aberto.
- PRÊMIO ASSIS CHATEAUBRIAND - Gilson Rebelo obra O personagem principal.

24 DE JUNHO DE 1993

- 202 -

PRÊMIO FRANCISCO ALVES - Afrânio da Silva Garcia obra - O verbo no Português (Tipos e tempos)

Menção honrosa para Renira Lisboa de Moura Lima obra - Maturidade Sintática

PRÊMIO JOSÉ VERÍSSIMO - José Geraldo Pires de Melo obra A viva luz da estrela morta e Nilton Freixinho obra O poder permanente da história.

PRÊMIO OSVALDO ORICO - Vicente Salles obra - Memorial da Cabanagem

#### O ROMANCE BRASILEIRO

- Para falar sobre O Romance Brasileiro, tema do Curso de Literatura da Academia deste ano o Presidente deu a palavra aos acadêmicos srs. Josué Montello e Afrânio Coutinho.

#### REGISTRO DE PUBLICAÇÃO - O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro - 1590 - 1990.

- Dom Marcos Barbosa entregou para a Biblioteca da Academia uma publicação comemorativa dos quatrocentos anos de existência do Mosteiro de São Bento intitulada O Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro - 1590 - 1990.

O Presidente deu a palavra ao Sr. Nilton Freixinho que falou em nome de todos os premiados. (Palavras Anexas)  
O Presidente agradeceu a presença de todos e deu por finda a sessão.

ENCERRAMENTO - Nada mais havendo a tratar, o Presidente deu por encerrada a sessão. E eu, Evaristo de Moraes Filho, 2º Secretário, lavro a presente ata que subscrevo e assino.

Evaristo de Moraes Filho  
2º Secretário

Austregésilo de Athayde  
Presidente