

Carolina Anglada\*

Universidade Federal de Ouro Preto

# "Ser como o mar, voltando sempre": Max Martins e a tendência espiral

## Resumo:

Em oposição a certa proposta moderna de temporalidade teleológica, este ensaio evoca a poética de Max Martins, em uma leitura da tendência-espiral, para analisarmos os efeitos e desdobramentos de uma perspectiva curvilínea, recursiva, espaçante, tanto para a percepção das diferenças do moderno na poesia brasileira, quanto para uma teoria da poesia. Para tanto, estabelece-se um diálogo, sobretudo, com o pensamento morfológico de Goethe, com as fórmulas plásticas e patéticas de Aby Warburg e com a noção de erotismo de Georges Bataille.

## Palavras-chave:

Max Martins, poesia moderna, poesia paraense, espiral, torso

## Abstract:

In opposition to a certain modern proposal of teleological temporality, this essay evokes the poetics of Max Martins, in a reading of the spiral trend, to analyze the effects and developments of a curvilinear, recursive, and spacing perspective, both for the perception of the differences of the modern in Brazilian poetry, and for a theory of poetry. For this, a dialogue is established, above all, with the morphological thought of Goethe, with the plastic and pathetic formulas of Aby Warburg, and with the notion of eroticism of Georges Bataille.

## Keywords:

Max Martins, modern poetry, Para's poetry, spiral, torso

esse o-que-somos  
(caminho de volta,  
caminho de casa sempre),  
esse para-onde-vamos

quando súbito se abre a estrada  
(Age de Carvalho)

As mãos não tocam jamais o aéreo objeto,  
esquiva ondulação evanescente.  
Os olhos, magnetizados, escutam  
e no círculo ardente nossa vida para sempre está presa,  
está presa...  
(Carlos Drummond de Andrade)

### 1. “De um não-futuro”: espirais da modernidade

Benedito Nunes, no célebre ensaio “Max Martins, Mestre-Aprendiz”, sobre o poeta, seu conterrâneo e toda uma geração de escritores sediados em Belém do Pará, nos diz que na primeira metade do século XX, estes nada sabiam da poesia modernista metropolitana, nem mesmo da passagem de Mário de Andrade pela capital paraense em 1927. À época, o norte do país vivia um “isolamento provinciano” (Nunes 1992: 17), e esta incomunicabilidade se fazia notar, por exemplo, na predominância de poéticas com influência parnasiana-simbolista.<sup>1</sup> Nesse sentido, o Suplemento da *Folha do Norte* (1946 – 1951) teria sido uma primeira reação ao exílio intranacional, imprimindo, graças ao editor Haroldo Maranhão e seus colegas, a poesia de Carlos Drummond de Andrade ao lado da do paraense Ruy Barata, a de um poeta imigrante e tradutor como Robert Stock e a do piauiense Mário Faustino – estes últimos, mediadores fundamentais para as ambições modernistas dos poetas do norte.

O arguto crítico paraense – na esteira de um pensamento no qual também localizamos hoje Silviano Santiago, no tocante à comum percepção de uma ambivalência do escritor latino-america em relação ao seu lugar de enunciação<sup>2</sup> – identifica certa vantagem na distância geográfica e temporal do lugar que se convencionou identificar como origem das ideias modernistas. Por estarem como que numa espécie de *exceção* moderna, ao mesmo tempo dentro e fora das palavras de ordem, a poesia feita à distância pelo chamado *Grupo do Novos*,<sup>3</sup> teve a vantagem de *poder* não se seduzir pelo mito da identidade nacional que tanto entusiasmou certo movimento modernista sudestino, nomeadamente do Rio de Janeiro e de São Paulo. No lugar do movimento em direção às origens, estes abriram e multiplicaram as heranças, realizando uma espécie de *saber em extensão*, a demandar antes uma ruminação constante dos valores emergentes do que uma devoração intempestiva da alteridade.

Max Martins seria exemplar do que Nunes descreve como “orquestração de contrastes” (1992: 21), tendo publicado seu primeiro livro, *O estranho* (1952), um ano após o célebre *Claro enigma* de Drummond e a abertura coletiva dos poetas do Suplemento às questões e aos procedimentos modernistas. Portanto, os primeiros juízos destinados à obra do poeta paraense – e aos quais o olhar do crítico se soma, mesmo que depois tenha sido revisto – acabavam por atingir também o mineiro, sobretudo nos pontos a serem superados pela chamada “geração de 45”: o tom anedótico, por vezes vulgar, as rimas como soluções fáceis e certa limitação no tratamento formal do verso. O contrário seria, então, uma laboriosa artesanaria, encontrada nas ressonâncias e correspondências sonoras, nas acentuações e na escolha lexical, e que irá compor, pelo privilégio da distância de Max Martins, este tropismo entre as duas tendências que sua poesia realiza.

Sobre este tropismo, é perceptível já em *O estranho* uma profunda consciência crítica sobre a paixão genealógica a mover a poesia da primeira metade do século XX, notabilizando-se em poemas a tratarem de arquivos, memórias, heranças e nomeações. A perspectiva em defasagem de Martins lhe garante, portanto, um distanciamento em relação à noção de origem e mesmo de infância, como lemos nos seguintes versos: “Em vão procurarás o leite/ Em vão tuas mãos tatearão na treva”, “Na tristíssima volta ao lar paterno” (1992: 323). Até o passado parece entrincheirado pelo que o presente não oferece: “Enquanto não chegas/ A vida continua encurralada no vale” (1992: 328), poema amoroso cuja resposta parece advir nos versos de outro poema da obra: “Chegas, mas continuarás/ Na âncora jogada à praia tranquila” (1992: 333).

Se há, portanto, relação entre as posições modernistas, esta se dá, no caso de Max Martins, na ruminação constante sobre os tempos: “Nunca prosseguir. Venho apenas,/ ferindo trocos, plantando marcos./ Ser como o mar/ voltando sempre/ Sempre na praia” (1992: 336). Não por acaso, em poema publicado em 1982, a expressão “Claro ideograma” (1992: 160) ecoa o claro enigma drummondiano, em uma matriz que alcança o segredo poético pelo degredo mais além do que o nacional, no Oriente. Em outro poema, este da década de 1970, recentemente publicado na coletânea de inéditos e dispersos, *Say it (over and over again)*,<sup>4</sup> (etapa final do projeto da Editora da UFPA de publicação da obra completa do poeta paraense), o diálogo com o poeta mineiro é frontal:

**Sem esperança de escultura**

a CDA

eu vinha por um caminho

no meio do caminho

uma palavra

Pulo-a? lavro-a

faço com ela

amor

pedra sobre pedra  
pedra por pedra  
que é o amor?  
uma palavra só  
ou duas  
e sendo duas mais  
ou menos

zeros

(Martins 2021: 62)

Neste poema, a pedra não alegoriza uma possível angústia da influência. Ela se torna matéria de amor, entalhe do *pathos* na palavra, relação difícil de calcular, sem sinal, sem produto, sem esperança de escultura, *ex-cultura*. Trata-se de entender este ofício, a entrelaçar leitura e escrita, pelo que nele é, verdadeiramente, a busca pela “pedra do poema” (2021: 170), a “forma prisão” abordada por Santiago para nomear estas reincidências históricas. As referências a este caminho aberto por Drummond trabalham não para as soluções do poema, como pensara num primeiro momento Nunes, e sim para o que não se dissolve no tempo, o que é inação, o estranho a permanecer não-reconhecido.

Em poema posterior, a *pobreza* do poeta mineiro se encontrará com a *magreza* do poeta paraense, na famosa procissão do Círio, na cidade de Belém, na qual Nossa Senhora de Nazaré desfila entre uma multidão de fiéis. Assim Martins descreve o cruzar destes caminhos pelo que neles se encontra à margem de uma tradição unívoca, cujo excesso de imagem fadiga o olhar: “A virgem também usava um vestido branco,/ dominical. Mas sem seu corpo dentro e seu rosto me olhando,/ uma pedra no meio do caminho.// E eu procurando, procurando, contemplava as imagens/ com as minhas retinas tão fatigadas/ Era um branco absoluto na minha memória” (Martins 2021: 190).

Se o verso *faz* a memória, ao que se referiria este “branco absoluto”? Em sintonia com certa perspectiva que cruza modernidade e *crise*, Benedito Nunes avança na apresentação do poeta paraense com base em supostos momentos de tensão a dividirem sua obra, como se uma fase tendesse a sobrepor-se à outra. A primeira teria se dado pelo encontro com o modernismo e a consequência seria a adesão ao verso livre; a segunda, decorrente do contato com Robert Stock e as constantes traduções feitas pelo amigo de poetas de língua inglesa como Dylan Thomas, Elisabeth Bishop, William Carlos Williams, teria desembocado em poemas substantivados; a terceira e última se faria notar no trabalho topográfico do poema, a explorar o espaçamento, o ritmo, o lance de dados das palavras, na esteira tanto dos poetas concretistas quanto daqueles que compunham esta paideuma: Mallarmé, Bashô, Pound, Cummings.

Com Marcos Siscar e o incontornável argumento de *Poesia e crise*, sabe-se que nos discursos fundadores da modernidade, a estética, enquanto estratégia de formalização, se destaca por questionar a história, incluindo diferentes modos de com ela se relacionar, a citar por exemplo,

tanto o entusiasmo e o sentido de “mudança de vida” das vanguardas, quanto o cansaço, a cegueira e o esquecimento. Assim sendo, a obra polimorfa de Max Martins que, na perspectiva de Nunes, teria se desenvolvido “aos sobressaltos, descontinuamente” (1992: 27), ecoaria o que Siscar descreve como a “ambivalência do discurso da crise”, “um certo modo de explicitar o paradoxo, de fundar um outro tipo de uso da palavra, de experimentar a dupla condição (de artífice e vítima) do tempo presente” (Siscar 2010: 33). Àquela “orquestração de contrastes” preconizada por Nunes, vem-se somar o que o discurso da crise admite como “o direito à contrariedade” (Siscar 2010: 38), efeito de uma inclusão da experiência e da perspectiva do Outro interior, obscuro, na noção do próprio em poesia, como nos diz um dos poemas de Martins em diálogo com a antropofagia:

auto  
an  
tropo  
fagia  
    (homem  
    versus  
    nome)  
poesia  
é  
fome  
    de  
    si  
    mesmo  
(Martins 2021: 65)

O poeta devora a *obra do nome* em sacrifício à *obra do homem*, isto é, coloca a si mesmo em perdição, na descontinuidade que Nunes sensivelmente percebe. Pelo ter-lugar diferencial no discurso do presente que leve em conta o próprio lugar que falta à poesia, o poema sacrifica seu *topos*, fazendo variar a posição de inocente e culpado do poeta: “as linhas meditam/ Me ditam e assinam/ o assassinato” (1992: 178). Mais do que um círculo, a imagem forte deste movimento de uma metamorfose autoantropofágica, a incluir sobretudo o eu em sua divisão entre matéria e nomeação, fome e ferida, espera e realização, é o da espiral, como nos sugere o poema de mesmo nome, incluído em *Marahu* (1991):

### Espirais

Este é o próprio respirar da seda  
Ou a arte  
    (e a sede)

de se dar  
sedar-se  
rumo ao Oriente

Ou um aspirar aos céus  
da forma a conduzir-nos  
– as espirais

o espírito  
(Martins 1992: 52)

O espiralar se realiza na forma de um enlace, erótico porque performativo, no qual se confundem a “seda” e a “sede”, o “dar-se” e o “sedar-se”, as “espirais” e o “espírito”. As discretas diferenças entre um termo e outro dramatizam certa impostura da língua, não destinada a fixar posições, e sim a fazê-las variar. Este poema envolve o Outro, em um movimento ao mesmo tempo horizontal (de descentramento) e vertical (de aprofundamento,) latitude e longitude, sem grau certo entre vida e poesia. A espiral, nesse caso, é o que assegura o movimento teoricamente infinito, de projeção e replicação de imagens, reversibilidade de palavras, diferenciação discreta na repetição.

A noção de tempo decorre do gesto de seleção dos termos, e não o contrário. Este seria, inclusive, o movimento do “próprio respirar”, passagem entre o interior e o exterior, do detalhe ao todo, “um aspirar aos céus”. Ou como o poeta repete em outro momento, sobre uma “profundez móvel” (2021: 183 e 187). O curioso está no modo como o poeta realiza esse movimento de alargamento progressivo da paisagem às custas de uma contenção espacial, de um aprofundamento insituável, deslocante e desenraizado. O poema aumenta o raio espiralar do poema na medida em que estreita o dizer, *desescreve*, retorna sob a menor partícula, magra, pobre, areia da palavra.

A pesquisadora Sabine Mainberger, ao indagar-se sobre as causas da fascinação de Goethe pela forma espiralar, descobre que as linhas onduladas e serpentiformes preponderaram na passagem do século XVIII para o XIX, apesar de já estarem presentes em obras da Antiguidade (Laocoonte, Torso, Vênus de Medici), na natureza (botões de flor, músculos, silhuetas, conchas e casulos) e nos objetos criados pelo homem (cadeiras e espartilhos). Ao ensaio intitulado *Analysis of Beauty*, de 1753, escrito pelo inglês William Hogart, somaram-se outros, como os dois estudos de Johann Joachim Winckelmann, *Gedancken zur nachahmungder griechischen Werke* [Considerações sobre a imitação das obras gregas], de 1755, e *Geschichte der Kunst des Alterthums* [História da arte na Antiguidade], de 1764 – ambos centrais para a disseminação das linhas onduladas como sintoma de um cenário de reanimação da cultura neoclássica.

Em Goethe, a obsessão por essas linhas curvas se alimenta de sua atenta observação das plantas, para a qual os vasos espiralados e o arranjo botânico em torno de um eixo comum irão adquirir uma importância tremenda. Mainberger comenta a pesquisa do poeta alemão em

*A metamorfose das plantas*, e o modo como foi possível servir-se de um valor da época para diagnosticar uma tendência atemporal: “A pesquisa atual atribui-lhes uma ‘vida autônoma’, ou seja, ‘o poder de se mover por si mesmos e tomar uma determinada direção’” (Mainberger 2010: 207). De acordo com essa interpretação, há uma necessidade do ser vivo – do vegetal e do animal – de “descrever uma linha torta”; esse princípio chama-se “encurvação vital” (Mainberger 2010: 207). Por fim, as conversas com o botânico Carl Friedrich Philipp von Martius levam Goethe “a adotar a ideia de uma *tendência*-espiral ativa na vegetação” (Mainberger 2010: 207). É precisamente neste ponto que uma doutrina da beleza na arte e na natureza encontra no trabalho científico “uma situação *metódica* particular” (Mainberger 2010: 213).

Tal entrelaçar da história e da cultura, da ciência e da arte, da natureza e da fantasia, muito nos interessa no sentido de compreendermos a poética de Max Martins em sua *defasagem* espacial e temporal, a culminar em certo método, muito particular, de dramatizar esta posição periférica. Trata-se de perceber, por um grau máximo de tensão, um constante abrir-se ao tempo, como também pensou o historiador Aby Warburg sobre a “vida póstuma” – a *Nachleben* – dos Antigos, por meio da fórmula de *pathos* – a *Pathosformel* –, e que comprova certa relação intrincada entre os códigos expressivos das paixões e uma espécie de força centrípeta a gerar as mesmas formas corporais no tempo sobrevivente. Assim, com base na leitura que Giorgio Agamben faz da concepção temporal que subjaz a análise warburguiana das imagens, também nos deparamos com a espiral, desta vez no sentido de descrever uma hermenêutica:

Por efeito do conhecimento adquirido em cada passagem, o ir e vir da parte ao todo nunca é um regresso, de fato, ao mesmo ponto: em cada volta, alarga necessariamente seu raio e descobre uma perspectiva mais alta de onde abre um novo círculo: a curva que o representa não é, como tantas vezes foi repetido, uma circunferência, mas uma espiral que amplia continuamente suas voltas. (Agamben 2015: 123)

Em termos do que poderíamos nomear de uma poética de penetração espiralar na carnalidade do tempo, Martins evidencia que as soluções formais e as opções estilísticas adotadas em sua poética, muitas vezes fazem *retornar* certa herança (parnasiana, concretista, drummondiana, oriental etc). Trata-se de posição ética em que o drama da história acaba por se manifestar como um problema tanto de sobrevivência quanto de transmissão. Esse retorno, como defendemos, não é linear, nem diz respeito às noções de dívida e culpa, e sim a um encontro sempre fortuito com uma memória poética e imagética, capaz, no entanto – e este é o ponto central desta tese –, de realizar uma virada radical no significado dessa memória simbólica, que é também uma forma de pensamento pelos contrários, em deslizamento, paranomásico.

Em outro poema até pouco tempo inédito, presente em duas versões na coletânea *Say it (over and over again)*, diz-se de um “não-futuro”, como se o passado não parasse de passar e ampliasse continuamente suas voltas, seus retornos e repetições, dilatando o tempo. A percepção dos topoi poéticos é profundamente marcada tanto no que se refere ao verbo no passado “era”, quanto com uma memória retrospectiva, a buscar por “indícios”, como a “hera” – que









Não  
é a ilha

Não  
é a praia

E o mar  
(de nos fazermos ao)  
é só um nome  
sem

a outra margem  
(Martins 1992: 96)

O “mar” não tem “margem”. A diferença entre os termos é não só de tamanho, como também de corte. Tudo na poética de Martins em alguma medida se parece, pode avizinhar-se, reencontrar-se na volta da espiral, a não ser pelas variações da dimensão operada pela cesura. As semelhanças fônicas, se por um lado sublinham esta continuidade, erotismo da e na palavra, também marcam o risco do fechamento, de uma interrupção como narra o poema “Onamismo”. Dirá Bataille que “O erotismo abre para a morte” (2013: 47). É o que o poeta paraense prenuncia no poema elegíaco, “Túmulo de Carmencita, 1985”, em que diz da relação entre duração e imolação: “(a que descubro minha/ versão de não traído, não/ assenhorado” (Martins 1992: 77). Talvez a morte seja a única saída para o desassenhramento, uma saída, entretanto, *pelo fim para o fim*.

O uso quase *metódico* do espaçamento aqui, com versos de uma só palavra, e com avanços e retornos relativos ao caminho do verso, acaba por enfatizar ambigualmente o interdito que funda ao mesmo tempo a proibição e o desejo que é sempre desejo de ir além. Cálculo e fantasia compõem esta condição mista de um ritmo ao mesmo tempo determinado e amazônico. Cada linha do poema seria como uma maré, um canal que nos lembra, entretanto, daquele que por lá não passa, atravanca, ou daquilo que, na indignidade da inércia, precisa ser revirado, remontado, forçado. As partes de que a poesia é composta, por isso mesmo, são frágeis, castas, quase reversíveis pelo jogo da paranomásia e das assonâncias e aliteraões, de modo que somos levados a visualizarmos, paradoxalmente, aquela fantasia japonesa de que tudo é passível de ser desmontado, desfeito, reorientado espacialmente, como se, como nos afirma Bruno Latour, jamais tivéssemos sido modernos. O poema intitulado “marahu: a cabana” diz precisamente destas partes cambiáveis a projetarem uma arquitetura aberta ao infinito, na qual tudo ainda está por ser posicionado:



O soneto de Rilke a que aludimos, intitulado "*Arcaischer Torso Apollos*" [O torso arcaico de Apolo], fora traduzido por Manuel Bandeira e publicado no Suplemento da *Folha do Norte*, figurando entre outras tantas obras do poeta alemão divulgadas pelo jornal. Já a tradução de Mário Faustino, poeta fundamental para Max Martins, e publicada na coletânea organizada por Benedito Nunes, quando descreve esta estátua acéfala, provoca o olhar do observador a mirar o torso que "brilha ainda como um candelabro", composto por "mamilo", "rins", "sexo", "ombros". Em relação ao poema de Martins, é como se o poeta paraense tomasse os olhos de Rilke e desdobrasse a questão da mutilação violenta, redobrando o olhar sobre a ferida causada pela ausência da "cabeça inaudita/ onde as pupilas amadureciam".

Em comentário à tradução do alemão para o português, Willi Bolle afirma que a noção de "torso", do verbo "*zurückgeschraubt*", pode eventualmente ser pensada como "retroparafusado", indicando também uma relação com a mecânica dos corpos. De todo modo, nota-se um gesto de profanação do caráter divino das peças observadas, "deus-cloaca", "deus partido ao meio", a se converter em lócus de decomposição e fragmentação. Pode um organismo permanecer vivo, sem controle, rastejante, agarrando-se a muros e suportes, como a hera, neste poema, tornada "pasto de Deus"? Como compreender aquela "encurvação vital" de que falava Goethe quando se trata de um tronco abscindido, descontinuado, fechado em suas faltas e tornado "troço"?

Se no início deste texto mencionamos a predominância da tendência-espiral na passagem do século XVIII ao XIX, aqui retomamos um importante tratado de Johan Joaquim Winckelmann (ao mesmo tempo moderno e "barroco"), sobre o torso como alegoria de uma desfiguração e de uma busca afoita pela transcendência ou pela vida perdida – o que seria notório tanto no grupo escultórico de Laocoonte quanto na mão faltante do Apolo de Belvedere, muito estudada por Michelangelo. A reconstrução das partes perdidas se daria, então, não como materialidade e substancialidade, mas por meio da imaginação ou da *ekphrasis*, que formulam a narração e a descrição por meio de uma dinâmica que parte do plano médio para o plano do detalhe, sem descolar-se de sua estrutura mesma, como nos sugerem os versos de "Irene": "Incapaz de praticar o amor, ligo as janelas/ e continuo o plano em que teu rosto/ traça no ar a primeira flor noturna" (1992: 304).

No tratado "Descrição do torso de Belvedere em Roma", Winckelmann comenta a escultura mutilada de Hércules, em que faltam cabeça, braços, pernas e o alto do peito. Sensível ao privilégio ao pensamento, e prefigurando como a ausência desta parte poderia impedir a imaginação e o relato do corpo, diz-se, em saltos e por meio de tropos, desde aquilo que falta àquilo que não *faz falta*:

Se parece inconcebível mostrar o poder de pensar em outra parte do corpo exceto a cabeça, aqui se apreende que a mão de um mestre criador é capaz de dar espírito à matéria. Mostra-se para mim, ao delinear o dorso curvado por alta contemplação, uma cabeça, enlevada pela lembrança feliz de seus feitos assombrosos; e diante de meus olhos, a cabeça cheia de sabedoria e majestade se ergue, e juntam-se em meu pensamento os outros membros ausentes, que fluem a partir

do que está presente, efetuando, por assim dizer, uma restauração súbita (Winckelmann *apud* Rufinoni 2015: 211)

Vemos, então, como o torso, figura exemplar da espiral, opera como uma fratura exposta, um giro a espelhar na forma o conteúdo decaído, restaurando subitamente aquele passado no presente. Benjamin quando comenta este texto de Winckelmann em seu *Origem do drama barroco* enfatiza principalmente a capacidade de penetração alegórica no objeto artístico, muitas vezes lida como deriva e arbitrariedade:

Esse olhar penetrante encontra-se ainda no estudo de Winckelmann *Beschreibung des Torsos des Hercules im Belvedere zu Rom* (Descrição do Torso de Hércules no Belvedere de Roma): no modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro, o percorre num sentido mais clássico. Não é por acaso que isso acontece com um torso. No campo da intuição alegórica a imagem é um fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o *eidós*, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior. Nos *rebus* áridos que restam há uma intuição ainda acessível ao pensador melancólico, por confuso que este seja. (Benjamin 2011: 187)

Por mais que Winckelmann procurasse em sua leitura recuperar um olhar classicizante, determinando a beleza com base no que a escultura grega refletia, este só poderia fazê-lo se houvesse um lugar onde o olhar pudesse penetrar. Benjamin chega a mencionar que a alegoria (no caso, barroca) está presente precisamente nesses detalhes escondidos na desmedida ou no inaudito. Desse modo, tais pensadores não se afastam tanto quanto imagináramos. O mesmo podemos dizer de Max Martins que, ao fazer o poema circular e retornar sobre perfil ou torso de poesia, chega a convulsionar a temporalidade e a espacialidade, dispondo quinças onde o poema encurva, pende, cai. E se mirássemos o “torso mutilado” não pelo que ele perdeu, mas pelo que ainda não realizou? Não há falta no *Grupo dos novos*; estes poetas e intelectuais se formam precisamente sob um olhar ainda a ser construído sobre a história, e no caso de Max Martins, esta perspectiva é o que será retomada criticamente aliada ao erotismo. Se o olhar só penetra na fenda, é aí também que seus versos se desenham, “o entre tido não havido/ o não sido sucedido” (1992: 201).

A saber, a obra intitulada *60/35*, publicada em 1985, é composta por poemas nos quais a influência oriental trabalha por restituir o lugar do vazio ao questionar a ansiedade do gozo e a consumação conduzida pelo desejo de acúmulo. Trata-se de uma obra seminal para compreender como esta poesia paraense, a nascer do “que restou do sonho/ do veludo-vício do destino” (1992: 73), mantém-se pelo segredo, “Oculta de si própria/ e de seu nome/ cega”, “Guarda do silêncio/ antes do incêndio” (1992: 75). Além de mencionar o poeta Bashô, o jardim zen, o ideograma, e também a Ayesha, o mantra e o nirvana/samsara, um dos poemas desta recolha tem como título uma dedicatória ao mestre zen, Hakuin Ekaku, a quem é dirigida uma pergunta:

A Hakuin

Tu que me lês

tu vês

(talvez)

– isto é um cavalo?

(Martins 1992: 83)

Exemplo da efetivação de uma prática koan no texto é precisamente a dissolução da mecânica discursiva em prol de uma energia dissociativa, da isenção do sentido e do ofuscamento do rosto. Tanto a finalidade da descrição quanto a da definição são suspensas no poema com vistas a restituir o sentido que não houve. Ao leitor é dirigida uma fala, um desafio para que este se esvazie suficientemente a fim de avançar na leitura. Roland Barthes em sua obra célebre dedicada ao Japão, *O império dos signos*, nos descreve precisamente esta aprendizagem de um “corte sem eco” da linguagem, do qual o koan e o haikai seriam exemplares:

A denegação do “desenvolvimento” é aqui radical, pois não se trata de deter a linguagem num silêncio pesado, pleno, profundo, místico, nem mesmo num vazio da alma que se abriria à comunicação divina (o Zen é sem Deus); o que é colocado não deve ser desenvolvido nem no discurso nem no fim do discurso; o que é colocado é *fosco*, e tudo que dele podemos fazer é repeti-lo; é isso que se recomenda ao praticante que trabalha um koan (ou anedota que lhe é proposta por seu mestre): não se trata de resolvê-lo, como se ele tivesse um sentido, nem mesmo de perceber sua absurdidade (que é ainda um sentido), mas de ruminá-lo “até que o dente caia”. Todo o Zen, do qual o haikai é apenas o ramo literário, aparece assim como uma imensa prática destinada a *deter a linguagem*, a quebrar essa espécie de radiofonia interior que se emite continuamente em nós, até em nosso sono (talvez seja por isso que se impedem os praticantes de dormir), a esvaziar, a estupefazer, a enxugar a tagarelice incoercível da alma; e talvez o que se chama, no Zen, de *satori*, e que os ocidentais só podem traduzir por palavras vagamente cristãs (*iluminação, revelação, intuição*), seja somente uma suspensão pânica da linguagem, o branco que apaga em nós o reino dos Códigos, a quebra dessa recitação interior que constitui nossa pessoa [...] (Barthes 2007: 98, grifo no original)

Barthes fala da ruminação em uma experiência poética que dura até o momento em que o dente cai, abre-se uma fenda e a vivência da interpretação é revelada substancialmente precária. O pesquisador Raul Antelo, em prefácio a *O erotismo* de Bataille, retoma a apreensão da filosofia zen por Barthes, para dizer das lições do budismo ao nosso modo de ler: “A significância propõe, assim, a subjetividade do não-sujeito, diferenciada tanto da subjetividade do sujeito, quando de sua não-subjetividade” (Antelo 2013: 21). A poética de Max Martins, por seus diálogos com o Oriente, nos permite imaginar tal “subjetividade do não-sujeito”, como uma subjetividade de ninguém, um certo exercício de pessoalização do vazio ou *no vazio*.

Aquela tendência-espiral de que falava Goethe retorna aqui quando visualizamos este gesto de significância por um movimento de encurvamento e de circulação, por meio dos quais o que triunfa não é o sentido de um Eu, a soberania, a realização do desejo, mas algo que cai, sem fundo, sem margem, puro intervalo:

Nas entre-palavras ávidas (brechas  
abertas nas veias para quando) escrevo  
(escuto) as minhas quedas, ouço-me  
num estilhaçar de ecos  
secos  
em vitrais traindo-me  
(Martins 1992: 104)

Martins escreve *sobre e nas* brechas, no silêncio de um signo que só se abre se posto diante de outro. Os vitrais, nesta prática poética composta em diálogo tanto com a tradição modernista brasileira quanto com referências orientais, acabam por fazer prevalecer o que em toda reflexividade é máscara, volta do parafuso, reversibilidade. Tanto os espelhamentos ao nível do verso quanto ao nível semântico sugerem não tanto a ilusão, quanto a evasão do sentido, o seu tremular vertiginoso. Esses mesmos artifícios esclarecem-nos a parcialidade do ver e ser visto, e mais ainda, que por trás de tudo que reflete, que é reflexivo, há uma projeção, mais do que uma representação, sobre o mundo: “Atrás da máscara/ não há rosto – há palavras/ larvas de nada” (1992: 180).

#### 4. Rever(ter) em giro

Quando Benedito Nunes comenta a presença da forma cíclica na obra de Max Martins, diz que não se trata de uma curva fechada, posto que “a criação poética ora estudada nem se retraiu ao apelo da ambiência regional invasora, nem permaneceu insensível às intimações políticas da experiência histórica” (Nunes 1992: 42). Desenvolvendo um método bastante particular de elaboração das transformações poéticas realizadas pelo modernismo sudestino, anglo-saxão, germânico, e pela filosofia oriental, a poesia de Max Martins se engaja na sincronidade de uma inflexão amazônica e de um retorno histórico, como se revelasse, por esse ritmo entrecortado, descontinuado, sem pontuação, uma “Hora indiferente” (1992: 270) semelhante à esquizofrenia do tempo diagnosticada por Aby Warburg, e sobre a qual o historiador comenta no diário de sua Biblioteca de Ciências da Cultura [Kulturwissenschaftliche Bibliothek]:

A veces, en mi condición de historiador de la psique, es como si un reflejo autobiográfico me llevara a querer identificar en el mundo figurativo la esquizofrenia de Occidente; por un lado, la ninfa estática (maníaca) y, por otro, la divinidad fluvial de luto (deprimido) como dos polos entre los cuales la persona sensible busca en la creación su estilo. El antiguo juego del contraste: vida activa y vida contemplativa. (Warburg 2016: 169)



## NOTAS

\* Carolina Anglada é professora adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria da Literatura na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem (POSLETRAS - UFOP). Doutora em Literaturas Modernas e Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFMG (2018), com a tese *Arqueologias da forma: Herberto Helder, Nuno Ramos e Paulo Henriques Britto*. Continua suas pesquisas sobre teoria da forma, com particular interesse nas poéticas modernas e contemporâneas e nas relações entre literatura e filosofia.

<sup>1</sup> Como nos aponta o pesquisador Dawson Soares Cangussu, em artigo derivado de sua dissertação sobre os poetas e intelectuais paraenses, diz dos primeiros momentos desse grupo em direção ao modernismo: “Jovens como Benedito Nunes, Haroldo Maranhão, Max Martins e Alonso Rocha, formaram um grupo que representou uma contradição nos discursos dos modernistas, os quais acreditavam que o movimento já havia se instalado em todas as regiões e que todos os jovens ao tomarem conhecimento de literatura já se pendiam para a liberdade de expressão modernista. O fato é que esses jovens moradores de Belém não eram modernistas, e sim parnasianos.” (2010: 25).

<sup>2</sup> É sabida a tese central do crítico a respeito das relações entre a literatura latino-americana e europeia, sobretudo no que toca a sua reelaboração das noções de imitação, pureza e unidade. Ensaio como “O entre-lugar do discurso latino-americano” e “Eça, autor de Bovary” são exemplares deste modo de perceber a arte condicionada pelo colonialismo que acaba por negar ao artista o uso da “liberdade total”, impondo-lhe um trabalho com as “formas prisões” (Santiago 2019: 28).

<sup>3</sup> Para aprofundamento neste grupo de poetas, também reconhecidos por *Academia dos Novos*, e que num primeiro momento publicavam seus livros datilografados, o que culminou posteriormente no Suplemento, também denominado Arte-literatura, conferir os trabalhos preciosos de investigação de Marinilce Oliveira Coelho, *Memórias literárias de Belém do Pará: o grupo dos novos (1946 – 1952)*, e de Dawson Soares Cangussu, *O epicentro do Hotel Central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946 – 1951*.

<sup>4</sup> Importante frisar o trabalho excepcional da Editora da Universidade Federal do Pará em reeditar a obra completa de Max Martins, incluindo, ainda, *Say it (over and over again)*, que reúne a poesia inédita do poeta paraense, publicada esparsamente em jornais e revistas, além de fragmentos extraídos de diversas fontes. Este projeto de reedição teve início em 2015 e se concluiu em 2021, quanto a publicação do volume de inéditos.

<sup>5</sup> O neologismo do poeta se encontra no poema “Túmulo de Carmencita”, de *O risco subscrito*, e une “admiração” e “miragem”, dando a ver o processo fantasmático e muitas vezes ilusório dos processos de encantamento.

<sup>6</sup> O indecível repete-se na poética de Max Martins, mesmo em outros poemas de 60/35, como em “M/M”: “Pela solidão contra a solidão/ te escrevo/ e já não és/ minha// indecisa frase/ indecifrável” (Martins 1992: 85).

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2015), "Aby Warburg e a ciência sem nome", *A potência do pensamento: ensaios e conferências*, trad. Antônio Guerreiro, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 111-130.
- Antelo, Raul (2013), "O lugar do erotismo", in Bataille, Georges, *O erotismo*, trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 19-25.
- Barthes, Roland (2003), *O império dos signos*, trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes.
- Bataille, Georges (2013), *O erotismo*, trad. Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- Benjamin, Walter (2011), *Origem do drama trágico alemão*, Trad. João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- Bolle, Willi (1998), "Observações sobre um poema de Rilke: O torso arcaico de Apolo", in *Livro Aberto*, São Paulo, Cone Sul, 46-51.
- Cangussu, Dawson Soares (2008), *O epicentro do hotel central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951*, Dissertação (Mestrado), DEHIS, Universidade Federal do Pará, Belém.
- (2010), "Suplemento literário da Folha do Norte – uma evolução no suporte do escrito e da escrita em Belém do Pará, 1942-1951", *ArsHistorica*, Belém. n. 1, 25-33.
- Coelho, Marinilce Oliveira (2005), *O Grupo dos Novos: memórias literárias de Belém do Pará*, Belém, EDUFPA, UNAMAZ.
- Costa Lima, Luiz (2020), "Max Martins: a excepcionalidade paraense", <<https://revistacult.uol.com.br/home/max-martins-luiz-costa-lima>> (último acesso em 02/02/2022).
- Latour, Bruno (2013), *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*, Trad. Carlos Irineu da Costa, São Paulo, Editora 34.
- Martins, Max (1992), *Não para consolar: Poemas reunidos 1952 – 1992*, Belém, CEJUP.
- (2021), *Say it (over and over again): poemas inéditos, esparsos & fragmentos*, Belém, ed. ufpa.
- Mainberger, Sabine (2010), "'No redemoinho da tendência-espiral' – questões de estética, literatura e ciências naturais na obra de Goethe", *Estudos Avançados*, n. 24, v. 69, 203-218.
- Massi, Augusto (2019), "História de um ensaio", in de Carvalho, Age / Guimarães, Mayara Ribeiro, *Max Martins em colóquio: estudos de poesia*, Rio de Janeiro, 7Letras, 57-61.
- Nunes, Benedito (1992), "Max Martins, Mestre-Aprendiz", in Martins, Max, *Não para consolar: Poemas reunidos 1952 – 1992*, Belém, CEJUP, 17-43.
- Rufinoni, Priscila Rossinetti (2015), "Tradução comentada de 'Descrição do torso de Belvedere em Roma'", *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 23, Unicamp, 195-215.
- Santiago, Silviano (2019), "O entre-lugar do discurso latino-americano", in *Uma literatura nos trópicos*, Recife, CEPE, 9-30.
- Siscar, Marcos (2010), *Poesia e crise: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade*, Campinas, Editora da Unicamp.
- Warburg, Aby / Bing, Gertrud (2016), *Diário romano (1928-1929)*, trad. Helena Aguilã Ruzola, Madrid, Siruela.