

## PALAVRA E ESCRITURA\*

*Denyse Cantuária  
Universidade Estadual do Pará*

**RESUMO:** Este artigo analisa o diálogo criativo entre duas das mais relevantes vozes poéticas da cena brasileira contemporânea: Max Martins e Age de Carvalho. Partindo da correspondência trocada entre ambos, bem como de um livro escrito em parceria — no início mesmo da carreira do mais jovem, Age de Carvalho, e trinta anos depois da primeira publicação em livro de Max Martins, publicado no estado do Pará, de onde ambos provêm — o propósito é o de situar as afinidades e tensões de suas respectivas poéticas, bem como discutir as leituras comuns que ecoam em seus poemas — e que, mais propriamente podem ser entrevistas como um vigoroso diálogo. Este diálogo envolve a discussão de poetas tão diferentes em época e escopo quanto Shakespeare, Bashô, Blake, Paul Celan, Fernando Pessoa, Mário Faustino, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, entre outros. O modo como este elenco de poetas é traduzido ou modificado pelas diferentes sensibilidades, de Max Martins e de Age de Carvalho, é a tarefa mesma deste texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Max Martins; Age de Carvalho; poesia brasileira; diálogo.

**ABSTRACT:** This dissertation analyses the creative dialogue between two of the utmost poetical voices of contemporaneous Brazilian poetry: Max Martins and Age de Carvalho. Departing from the letters exchanged by the poets, as well as of a book written in partnership by them — at the very beginning of the career of the younger one, Age de Carvalho, and thirty years after Max Martins' first book, still published in their native state, Pará — the aim is to trace the affinities and tensions of their poetics, as well as the discussions of common readings that echoes in their own poems — and can be properly reviewed as a vigorous dialogue. This dialogue encompasses the discussion of poets as different in time and scope as Shakespeare, Basho, Blake, Paul Celan, Fernando Pessoa, Mário Faustino, João Cabral de Melo Neto and Carlos Drummond de Andrade, among others. The way such different poets are read by either Martins or de Carvalho and are quoted or modified by their different sensibilities is the very task of this text.

**KEY WORDS:** Max Martins; Age de Carvalho; Brazilian poetry; dialogue.

*Fizemos muitas vezes o juramento da guarda —  
na sombra quente de bandeiras impacientes, na  
contraluz da morte estranha, no altar-mor da nos-  
sa razão dita sagrada. E mantivemos também os  
nossos juramentos à custa da nossa vida secreta.*

Paul Celan (*Meridiano*)

## A TRANSFORMAÇÃO DAS CORES

*Negativo de Ricardo Reis*: Age de Carvalho

*He is dead and gone, lady,  
He is dead and gone;  
At his head a grass green turf,  
At his heels a stone.*

William Shakespeare  
(*Hamlet*)

Esta primeira leitura intertextual parte da recorrência de Fernando Pessoa e Max Martins em Age de Carvalho. Para fundamentar a análise dos poemas, utilizam-se passagens de Shakespeare e Mário Faustino.

De início, pretende-se ler nos poemas as formas como se expressam dois escritores de épocas e espaços bastante distintos: Fernando Pessoa, na pele do heterônimo Ricardo Reis, e Age de Carvalho. A seguir, a leitura procurará demonstrar como essas duas formas de construção poética se espelham uma na outra e, ao se refletirem, deslocam a ordem dos sentidos que revelam.

Esse deslocamento ultrapassa os limites da simples alusão de uma cena em outra descrita no poema. Em primeira instância, Age de Carvalho se afasta da leitura emitida pelo poema de Ricardo Reis para criar imagens diversas — mas que, criando vida própria, simultaneamente o ajudam a evocar outros poetas para compor o entretecido de vozes no qual se transforma seu próprio poema.

Negativo de Ricardo Reis

Bocas roxas (não de vinho),  
sobre a testa  
branca cresce a erva

Não te chamo Lídia:  
nada sabemos sobre  
o rio das coisas

A leitura desse texto poderia se transformar em um labirinto sem saída, não fosse a invocação do poeta que, mais que um interlocutor para Age de Carvalho, é a voz que ressoa por trás desse poema. “Negativo de Ricardo Reis” surge de um poema de Max Martins, “O Mal-Amado”. Mas de que forma isso ocorre? Como clarear esse terreno fértil de leituras de poetas e poemas, na medida em que esse poema, para ser lido, além da de Max Martins, clama por outras vozes, como Pessoa, Faustino e Shakespeare?

Pessoa, como poeta modernista, absolutamente coerente, buscou o exagero da objetividade, ou seja, a fragmentação da persona poética e o velamento de sua poesia. Assim, a análise partirá, aqui, do próprio heterônimo-autor, Ricardo Reis.

O exemplo mais citado pela crítica da dicção de Ricardo Reis encontra-se na ode “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”. Ali, o poeta declara o sabor orgiaco do vinho como um elemento capaz de apagar o gosto das horas.

Sobre a influência horaciana nos textos de Reis, vislumbra claramente na postura reflexiva diante da vida e na severidade com a qual ele apazigua as angústias metafísicas que afligem a consciência do poeta, vale citar um comentário de Benedito Nunes:

*Seja a vida sono ou sonho, esse pagão da decadência, espectador de si mesmo, procura identificar-se com a forma do lirismo antigo, exemplarmente horaciana, em que a subjetividade do poeta, ainda não se tendo firmado como centro da vida universal, permite que a experiência pessoal, expressada poeticamente, aproxime-se, sob a disciplina do pensamento, da narração objetiva dos estados de consciência, levemente matizados, sem grandes contrastes, e em harmonia com as coisas exteriores. Severo narro. Quando sinto, penso/palavras são idéias. (Nunes, 1976, p. 226)*

No desfiar da teia discursiva iniciada por Ricardo Reis, teia de poetas que se lêem mutuamente, encontra-se Age de

Carvalho. Esse manipulador do verso curto, escrito sempre no limite entre a linguagem e o silêncio — de onde a agudez de seus poemas. Uma agudez tal que parece abismar-se diante do material de que é feita a poesia.

A consciência da realidade ou da força da literatura como representação da realidade é capaz de trazer à tona a marca do leitor no autor Age de Carvalho, abrindo janelas para o aparecimento de outras vozes que se fazem ouvir em ressonância nos poemas em questão. Uma voz da qual emanam muitas outras vozes, e que pode ser considerada uma das maiores influências na literatura mundial dos últimos séculos, é a voz de William Shakespeare.

Sobre a leitura crítica de Shakespeare fala Harold Bloom em *O Cânone Ocidental*:

*Encarar a grandeza quando lemos é um processo íntimo e dispendioso, e jamais esteve em grande voga crítica. Agora, mais que nunca, está fora de moda, quando a liberdade e solidão é condenada como politicamente incorreta e não adequada à nossa sociedade angustiada. A grandeza na literatura ocidental centra-se em Shakespeare, que se tornou a pedra de toque para todos os que vêm antes e depois dele, sejam dramaturgos, poetas líricos ou contadores de histórias.* (Bloom, 1995, p. 479)

E é exatamente no ponto em que Age extrapola a leitura de Pessoa para entrar em Shakespeare, fazendo ecoar uma cena bastante específica de Hamlet em seu texto, que se observa a leitura de dois poetas da geração anterior à sua em Belém do Pará: Mário Faustino e Max Martins.

Mário Faustino, leitor e tradutor de sonetos de W. Shakespeare, conjuga, em seu poema “Solilóquio”, a sina do jovem Hamlet à náusea que o afligia: “Cantar aos ratos minha, nossa náusea/De anjos e deuses”. E, em “Balada”, (em memória do jovem suicida) *Hamlet* é citado diretamente como um poeta.

Max Martins, por sua vez discípulo de Faustino, no poema “O Mal-Amado” do livro *H’Era*, absorve a temática de *Hamlet*, para sua poesia sob outro enfoque. A afinidade temática com Faustino

e a impossibilidade do amor surgem da boca da personagem feminina da tragédia, Ofélia, e não do seu protagonista. (E vinha do mar um vento/pesaroso e boquiaberto;/um secreto ar de luto./adeus de pássaro em fuga/ou de Ofélia enlouquecendo).

O poema de Max é o primeiro negativo a ser escrito. Em meio a “cinzas e prantos”, é hora do “homem que se curva” (ao invés da mulher, Ofélia) e da “mulher que se renega”. A Ofélia do poeta se apresenta como aquela que deixará sua marca no homem amado: “no teu peito o meu espinho/misturado à minha mágoa,/minha lágrima no teu lenço,/minha flor no teu destino”. E na continuação do poema se transformará em uma mulher movida pelo desejo carnal, forte e cruel: “E suas mãos/(...)/Eram quentes, traiçoeiras, /que queimavam no tocar” — uma personagem totalmente reinterpretada e que se opõe à Ofélia de Shakespeare.

Vindo daí, o que parecia ser uma simples citação de Fernando Pessoa a ser recriada por Age de Carvalho, na verdade é o eco da canção entoada por Ofélia no ato IV, cena V de *Hamlet* (Shakespeare, 1998, p. 1100).

*Já morreu, senhora,  
Já se foi embora.  
À sua cabeça  
Verde tufo de erva,  
Aos pés uma pedra*

(Shakespeare, 1978, 230)

A descrição do pai morto lembra o fato de ser ele a personagem que impunha a Ofélia tomar consciência da “insanidade” de Hamlet após o encontro amoroso. Em cena posterior, Hamlet, inadvertidamente, assassina o pai de Ofélia — em um gesto de violência absoluta, ele a aproxima de sua própria loucura, e a transforma como que em um eco dele mesmo.

Partindo da cantiga da jovem Ofélia em *Hamlet*, passa-se pela Ode de Ricardo Reis, até chegar ao “Negativo de Ricardo Reis”, de Age de Carvalho. Mas o que têm em comum os três textos? Uma repetição de palavras que, mesmo em línguas diferentes, trazem sentidos que remetem ao nascer e ao morrer. Mais que isso, o

tema recorrente nos poemas em questão trata da morte como o único espaço possível para o nascimento da palavra, ou para o florescer da consciência do poeta.

“Bocas roxas de vinho” fala do corpo abandonado, que sabe dos desejos humanos, mas prefere a força da palavra morta, imutável e singular, capaz de descrever o vazio do mundo na composição do poema. A representação do interior da linguagem com o foco voltado para a forma de compor e articular a voz do poeta é uma temática recorrente na poesia moderna, como se pode observar a partir do 6.º verso, “Eternamente inscritos...”, e nos dois versos seguintes.

A segunda estrofe inicia com a descrição da cena, ou quadro, como prefere chamar o poeta, na qual a paralisia e a mudez serão os elementos capazes de inscrevê-los para sempre “Na consciência dos deuses”. Essa imagem antecipa a negativa descrita nos versos posteriores, 9 e 10, onde é melhor viver estático e silencioso a ter de participar da vida comum: “como os homens a vivem/cheia da negra poeira/que erguem das estradas”.

Após a negação do mundo dos homens, o poeta volta a afirmar sua opção pela temática dos deuses, um *tópos* recorrente em toda sua obra. Pois eles são os únicos capazes de demover com o seu exemplo “...aqueles/Que nada mais pretendem/Que ir no rio das coisas...”

As odes de Ricardo Reis são o reflexo de uma postura poética de quem se pretende sábio por se contentar com o espetáculo do mundo.

Em “Negativo de Ricardo Reis”, as “Bocas roxas, que não de vinho” remetem à imagem das “bocas dos mortos” — bocas de onde saíam palavras que, não valendo a pena serem ditas, melhor que silenciem para sempre. Especificamente neste verso, observa-se também, em Age, a opção contrária à de Ricardo Reis, ou seja, a de dizer não ao amortecimento da dor ocasionado pelo entorpecimento do vinho e assumir a racionalidade da morte em lugar do silêncio necessário à aprovação dos deuses buscada no poema anterior.

A consequência dessa negação manifesta-se claramente com o correr da leitura: os versos 3 e 4, na segunda parte do poema, parecem contaminados pela idéia de morte do corpo físico. Então, nada mais natural que “sobre a testa branca” cresça a erva — esses pequenos arbustos ou ervas daninhas que medram sobre os túmulos e são muito comuns nos cemitérios...

No final do poema, não é a intenção de Age de Carvalho convocar ou nomear a mulher, a amada ou quem quer que seja Lídia. Numa atitude mais radical de ceticismo diante da vida, ele apela para a consciência absoluta de não saber, e esse verbo está no plural “sabemos”.

Nada sabem sobre o quê? Nada sabem sobre o “exemplo dos deuses”, e em relação a ir “no rio das coisas”. Para Age de Carvalho, seria impossível deixar-se levar pelo comando dos deuses a ponto de segui-los até o “rio das coisas”. Simplesmente porque, no seu poema, não existem os que nada pretendem, nem mesmo os deuses para seguir, e o “rio das coisas” não passa de um outro movimento poético. Em seu texto há somente a serenidade do percurso daqueles que não se deixam iludir, mesmo que pelos limites da palavra.

Uma das grandes possibilidades, no exercício dos estudos comparativos em textos literários, incide na observação do processo dialógico travado pelos autores pesquisados. O lugar do discurso do autor é dado pelas diferenças enunciativas que chamam a atenção. São elas que, de tal forma, atam possibilidades de interpretação capazes de iluminar um único verso e este, ao se metamorfosear na passagem de um poema a outro, cria uma imagem complexa o bastante para evocar estudos posteriores.

O principal deslocamento de imagens desses textos é a “testa branca sob rosas”, de Ricardo Reis, e “sobre a testa branca cresce a erva” de Age de Carvalho. Nota-se claramente uma relação especular entre eles; a diferença das posições ativou a leitura em negativo dos textos.

Em “Negativo de Ricardo Reis”, Age opera nos intervalos do primeiro poema — melhor dizendo, revela o que poderia ser lido nas entrelinhas do discurso de Reis, fazendo da negação uma

outra forma de dizer o que não estava explicitamente dito. Da síntese invertida do primeiro poema, o que se observa mais parece um espectro dele próprio.

O termo *negativo*, em fotografia, tem como explicação técnica, em relação ao material, o fato de ser empregado exclusivamente na revelação de fotos em preto e branco. Então o negativo de uma foto P/B é a transformação ou inversão das cores utilizadas na chapa no fundo. O que era branco torna-se preto e, no contorno das imagens, conversamente, o que era preto vira branco.

Tal como um negativo fotográfico que revela o duplo da foto, “Negativo de Ricardo Reis” potencializa o conteúdo da ode de Ricardo Reis. Ao transformar suas cores e ao ampliar o que descreve, mesmo que indiretamente, atribui maior grandeza ao que fora “dito”, retirando do *em torno* toda a força da imagem e poder de velar a palavra. Não no sentido de dizer mais ou menos que o outro, mas de, na diferença, atribuir mais força ao que se diz.

### MAIS UMA VEZ A PEDRA

*Meditação para Bashô*: Max Martins

*cigarra: será que  
canta até  
não saber mais?*

Matsuo Bashô  
(trad. Ruy Vasconcelos)

O título faz referência direta ao poeta japonês Matsuo Bashô (1644-1694). Um viajante que percorreu as diferentes cidades do Japão e que, enquanto acompanhava as mudanças da natureza, interpretava-as como metamorfoses não exteriores ao homem. Em Bashô, homem e natureza eram filtrados por sua sólida formação no Budismo Zen e nas formas míticas tradicionais do Japão Medieval.

Em meados do século XVII, após uma série de guerras nas quais Kyoto fora quase destruída, advém um período de paz no Japão. Esse período propicia o surgimento de uma nova classe ur-

bana formada de mercadores e homens comuns, que interferem no circuito até então fechado da corte, afetando as estruturas da cidade e abrindo espaço para uma cultura mais ligada aos fatos externos e mundanos.

É em meio a esse cenário de abertura que Bashô acrescenta inovações à tradição poética japonesa, sem romper totalmente com o passado, ou seja, conseguindo imprimir a essa nova leva de poemas o sentimento que emanava dos clássicos, mesmo que construídos com técnica diferente. Foi um projeto no qual Bashô teve necessidade de muita experimentação para obter o apuro formal necessário, e da participação de outros poetas para partilharem e desenvolverem essa técnica.

Nesse sentido, Bashô é o responsável por ampliar os horizontes da poesia japonesa, a qual tem como principal característica apoiar-se sobre a medida silábica, visto que não utiliza a rima nem a versificação com acentos, mas é rica em onomatopéias, aliterações e jogos de palavras portadores de ligações para nós geralmente estranhas entre sons e sentidos.

O poema “Meditação para Bashô” constitui para Max Martins a tentativa de perpetuar no texto seu tédio diante das situações do cotidiano, através das repetições de palavras e cenas do dia-a-dia. O autor de *Não Para Consolar*, influenciado pelas modificações da segunda fase do modernismo, Drummond e Cabral principalmente, faz do tédio uma passagem para a catarse nos termos do Budismo-Zen.

Ao retirar a matéria para a construção do poema do vocabulário concreto, o texto encerra em si a possibilidade de lançar mais familiaridade à representação do vocábulo que se repete. Tal qual ocorre com Drummond, ao escrever “No meio do caminho tinha uma pedra”, o termo repetido redobra-se em concreção. A justaposição, tal como ocorre em “Meditação...”, é um recurso ampliador do conteúdo da palavra.

No caso do poema de Max Martins, o tom empregado pelo poeta parece soar desconhecido aos ouvidos. Esse estranhamento se deve às nuances da poesia japonesa que ecoam na

tentativa de traduzir um haikai de Bashô, e também à repetição de palavras como base estrutural do poema. Uma repetição criadora/devedora tanto da influência do haikai japonês, quanto do trabalho do poeta João Cabral de *A Educação Pela Pedra*, com sua concisão na utilização das palavras e na crueza da forma.

Para Max Martins, a poesia moderna assemelha-se à busca de um silêncio quase mineral. Um silêncio entremeado pela estridência da cigarra. Uma voz que se intercala às imagens da concretude da pedra e da abstração do silêncio e, em seguida, à união da pedra com o templo que retorna no final do poema.

Dedicado a Age de Carvalho, “Meditação para Bashô” é da década de oitenta e utiliza imagens recorrentes em outros poemas de ambos, tais como a pedra e o silêncio. Um bom exemplo dessa aproximação se encontra no poema de Age “Sobre um Corpo”.

Em “Sobre um corpo”, também da década de oitenta, Max é descrito como um poeta “caixa-de-árvore”, uma metáfora comum a ambos. Esta imagem fala do poeta-árvore, seus galhos como elos de ligação a outros poetas e o arvoredo como a cadeia de referências da qual emanaria a poesia. Um poema um dos mais narrativos — e porque não dizer — um dos mais ocupados por imagens, dentre os escritos por Age, em virtude de representar uma descrição do próprio Max, de sua cabana na praia do Marahu. Mas o que liga principalmente este poema ao “Meditação para Bashô” seria a interpretação de Age da forma pela qual Max Martins se apropria do imaginário/vocabulário oriental na construção/experimentação ocorrida nos textos desse período (a sentença/palavra a palavra, o poema...Onde o mestre, a trilha/estrelas? Outras palavras/tocaste, violento:/tempo, laser, Zen, Não).

O ponto mais importante, e que une os dois textos, vem da utilização do estilo do outro para descrevê-lo. Como isso ocorre? Para falar de Max Martins, o poeta Age de Carvalho escreve um poema nos termos da construção poética de Max. Inicia por fazer referência à árvore, uma imagem muito explorada nos estudos de ideograma de Haroldo de Campos, utiliza várias outras metáforas, fato incomum na sua poética, até chegar em “outras palavras” —

indício da conjugação entre suas vozes poéticas. E o poeta da fala enxuta prolonga seus versos, beirando a narratividade, para exprimir o outro.

Max, por sua vez, constrói um poema em forma de seta, como se fora um dos poemas-experimento da fase concreta em sua referencialidade espacial. A seta, tal qual o canto da cigarra, penetra o silêncio, como a voz de Age de Carvalho penetra com agudeza a página de seus poemas — uma pedra solitária, uma pedra templo, ou o próprio silêncio.

Observa-se, em Max Martins, a tentativa de traduzir um haikai de Bashô já com inúmeras traduções: a de Donald Keene, o responsável pela tradução direta do japonês; a de Octavio Paz, baseada na de Keene; e as dos brasileiros, como Paulo Leminski e o próprio Max, baseadas na de Paz.

O que chama a atenção para essas traduções não são exatamente as diferenças encontradas na forma de ler o texto do poeta japonês, mas sim, e especialmente, a forma como elas podem ser relacionadas entre si.

#### Donald Keene

*Such stillness —  
The cries of the cicadas  
Sink into the rocks* (Keene, 1953)

#### Octavio Paz

*Quietud:  
el canto de las cigarras  
se hunde en las rocas.*

*Tregua de vidrio:  
el son de la cigarra  
taladra rocas*  
(Paz apud Verçosa, 1996, p. 60)

(Tradução literal)

*Quietude:  
o canto das cigarras  
se funde nas rochas*

trégua de vidro  
o som da cigarra  
perfura rochas)

**Paulo Leminski**

*Silêncio  
o som das cigarras  
penetra nas rochas*

(Leminski apud Verçosa, 1996, p. 61)

Max Martins vai além da experimentação puramente formal da linguagem no poema. Pensada do ponto de vista da tradução, a literatura japonesa funciona como um novo apelo à criação do poeta, no momento em que o modelo convencional parece não responder às suas expectativas mais imediatas.

Na década de 50, os autores da corrente concretista são atraídos pela experimentação das imagens poéticas. O branco do papel torna-se um elemento estético relevante, passando a compor o texto poético, como se pode verificar na referência a Pound feita por Augusto de Campos em *À margem da margem*:

*A poesia concreta deveu muito a Pound, menos como influência direta — já que essa poesia, abolindo o discursivo, partiu para uma radicalização de métodos que se afasta por completo das perspectivas de um poema “épico” [...]. A grande contribuição que os poetas concretos vislumbra-ram na obra de Pound, do ponto de vista da evolução das formas poéticas, foi a aplicação do método ideogrâmico, como um processo conseqüente da aplicação lógico-discursiva do verso.* (Campos, 1989, p. 102)

Os caracteres ilustrarão o que mesmo um leitor que desconheça o método ideogrâmico poderá perceber: a relação entre as partes que o compõem. Nesses termos, os estudos desenvolvidos pelos poetas concretos, como se pode observar no texto de Haroldo de Campos, intitulado “Ideograma, anagrama, diagrama”, corroboram a idéia de que, tal qual o radicalismo de Mallarmé, os estudos dessa prática de escrita reinventam a forma de conceber a própria poesia:

*Esta, desde logo, a principal contribuição de Fenollosa à compreensão do funcionamento do mecanismo poético em qualquer língua, pois “o modelo chinês” apenas lhe servia de pedra-de-toque para a consideração do problema na poesia de língua inglesa (e, por extensão, nas línguas fonéticas do Ocidente).* (Campos, 1986, p. 33)

É como se da relação entre o aspecto pictural do ideograma e a constituição da natureza exterior (vide a conhecida aproximação entre a idéia de árvore e a construção das partes que a representa no caracter chinês), como estudado por Fenollosa, pudesse realmente ser absorvida pelo poeta uma “assinatura das coisas”. Haroldo de Campos atesta, no ensaio citado, a importância dos estudos de Ernest Fenollosa para uma revolução na literatura moderna (revolução esta que teria sido iniciada por Ezra Pound).

A aparência desveladora do ideograma, tal como é lida por Max Martins, transforma suas possíveis leituras em nada menos do que sombras, as máscaras de um teatro Nô, imagens de uma cultura na qual o gesto da escrita busca apreender e descrever o universo através do traço e dessa escrita a forma de composição de outras vozes.

## O CÍRCULO É ISSO

*O Círculo*: Age de Carvalho

*Uma educação pela pedra: por lições;/para aprender da pedra, freqüentá-la;/captar sua voz inenfática, impessoal/(pela dicção ela começa as aulas)./A lição de moral, sua resistência fria/ao que flui e a fluir, a ser maleada;/a de poética, sua carnadura concreta; a de economia, seu adensar-se compacta: /lições de pedra (de fora para dentro, cartilha muda),/para quem soletrá-la.*

João Cabral (*Uma educação pela pedra*)

Em seu segundo livro, *Pedra Um*, Age de Carvalho amplia o diálogo com a poesia iniciado em *A Arquitetura dos Ossos*. A desconstrução da palavra, o grão que não é grão, “a fala sem

sentido”. O grão de areia que se inscreve a partir do círculo e envolve a fala, a língua e dela a palavra, a letra, o “isso”.

Tematizar a natureza no grão de areia ilegível faz pensar sobre essa ilegibilidade se referir à tentativa de fazer surgir o texto de dentro do próprio texto. Ou seja, a carga de expressividade do poema se apresenta na medida em que o poeta resume ao máximo as imagens que permeiam os versos. Uma escrita em forma de desconstrução na citação do mundo natural como pano de fundo para o maduro diálogo do poeta com a escrita. Tal como se pode observar em *Uma educação pela pedra*, na continuação da epígrafe inicial deste texto: “No Sertão a pedra não sabe lecionar,/e se lecionasse não ensinaria nada;/lá não se aprende a pedra,/uma pedra de nascença, entranha a alma”.

Em “O círculo”, Age acaba por retirar das palavras o poder de nominar que as impregnava, depois de todos os poemas que já foram escritos. Essa leitura aproximada dos versos de João Cabral reflete um adentramento na estrutura da língua — fazer nascer “a poesia do entranhamento da alma” significa o esforço do poeta em ocupar os silêncios da escrita.

Essa opção remete mais uma vez a Max Martins, (principalmente em *O Risco Subscrito*), com quem Age compartilha o apreço pela lição do mestre na linguagem síntese, operada nos intervalos da escrita para dar forma ao que não parece poder ser dito senão com gestos contidos. É claramente uma lição cabralina.

Para Age de Carvalho, a experiência auto-reflexiva da linguagem revela-se em uma escuta. Uma escuta diferenciada, em forma de ecos, de fragmentos de leituras que ameaçam querer se libertar dos modos de perceber a poesia anteriores ao projeto moderno. Em Age, uma palavra potencializada ao máximo extrapola sua polissemia. Mesmo a pedra da poesia de Cabral pode, de sua “resistência fria” deixar “fluir” tantas outras palavras quantas forem necessárias para construir o poema.

“O CÍRCULO na areia, o/que no/grão de/grande/há” pode ser interpretado à luz de um texto de Jorge Luis Borges, extraído do livro de viagem intitulado *Atlas*, que trata um punhado de areia como

parte representativa do todo, do universo, e se inscreve no território do que pode ser lido como sua imensa biblioteca:

*A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, o deixei cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: Estou modificando o Saara. O fato era mínimo, mas essas palavras pouco engenhosas eram exatas e pensei que havia sido necessária toda minha vida para que eu pudesse dizê-las. A memória daquele momento é uma das mais significativas de minha estada no Egito.*

A partir deste trecho, a crítica Eneida de Souza recria um dos focos centrais do universo de Borges:

*Ao admitir ter sido necessária a experiência de toda a sua vida para pronúncia-la, [Borges] acredita ser o instante de encontro do passado com o presente o responsável pelo gesto inventivo, pela modificação do deserto. Transformar o Saara, ato performativo realizado no momento em que é ritualizada uma ação aparentemente banal — pegar um punhado de areia e deixá-lo cair silenciosamente — configura-se de certa maneira como metáfora da poética de Borges. (Souza, 1999, p. 74)*

A influência em Borges terá vindo, certamente, do poema de William Blake, “Um universo ver num grão de areia”. Da mesma forma, pode-se auscultar em Age de Carvalho a ressonância de Blake em Borges e de ambos, como num prolongamento harmônico, no próprio Age.

Escrever é uma forma de leitura, e a imagem do grão de areia remete a um diálogo com a poesia carregado de auto-reflexão. Uma metáfora crítica por excelência do sentido da escrita de dentro para fora. Não é unicamente metalinguagem poética, o que não se descarta em absoluto — seria, principalmente, uma escrita olhada de dentro.

A falta de voz que assola o poeta ou a voz sem voz alguma, a grandeza da procura, o “grão de/grande”. Essa passagem funciona como uma espécie de fissura no discurso da retórica,

libertando a escritura da sucessão temporal, instaurando-a na ordem do imaginário, o que recompõe a criatividade do escritor.

O CÍRCULO na areia, o  
que no  
    grão de  
    grande  
  
há  
  
sim sens, não nens  
a fala sem sentido  
  
que é  
isto: menos que  
isto, isso

O poema “O Círculo”, consoante à poesia de João Cabral de Melo Neto, executa uma escrita capaz de dar nome às coisas. Ele passa da conotação à denotação, em uma poética de retenção de imagens. A metáfora não é simplesmente uma figura de estilo, mas uma crítica de linguagem.

Age de Carvalho opta por renunciar aos exageros retóricos da linguagem, passando da concepção imagética e melódica ao apuro de uma escrita “quase” literal. Nesse sentido, a dicção cabralina, especificamente a expressa no livro citado anteriormente, funciona para o desenvolvimento desse processo reflexivo aprimorado por Age de Carvalho na última década.

A chave de leitura para esse poema passa, sem dúvida, pela imagem da circularidade — as palavras aproximam-se morfológicamente, como o “sim sens”, o “não nens” ou “isto, isso”, em uma construção que tritura a palavra ao suprimir textos meramente descritivos, conservando basicamente a estrutura de um poema quase sem palavras.

O cotidiano redesenha-se na relação de correspondência entre as palavras. O poeta decompõe agora não a vida real, mas o poema. Ele rascunha o problema de sua poesia na luta com a palavra, libertando a própria poesia a fim de desfazer-se dos conteúdos e prolongar a própria voz no silêncio ao qual se impõe.

Um escritor que se “a-parta” das palavras constrói seus textos dos cacos de uma escuta fragmentada pelo dizeres cotidianos. A leitura de dentro do texto pode ser interpretada na utilização do mundo natural como uma forma de pensamento e construção da escrita.

## A PASSAGEM

*Travessia 2: Max Martins*

*Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia.*

Guimarães Rosa (*Grande Sertão Veredas*)

A leitura do poema “Travessia 2”, de Max Martins, pode tomar como base a estreita relação entre dois livros seus, *Anti-retrato* e *H’Era*. A utilização de vocábulos marinhos e/ou fluviais (mar, preamar, maré, praia, ilha, rio) associados a termos orgânicos, vivos e residuais (tendão, fibra, sangue, raiz, pêlo etc.), equivalerá a uma arte erótica que veicula o labor reflexivo do poeta com a matéria da palavra. É o permanente lastro de uma interdependência cada vez maior, a partir dessa fase, entre a tematização da poesia e a tematização do amor. *Eros e Poiesis* serão a cara e a coroa do mesmo trabalho de linguagem.

Considerando a força da recepção que o projeto criativo de um poeta como Mário Faustino teve e continua tendo para a obra de seus companheiros de geração, observa-se em Max Martins a leitura atenta dos ensaios sobre poética escritos por aquele para o *Jornal do Brasil*, agrupados em livro com o nome de *Poesia Experiência*, e do livro de poemas *O Homem e sua Hora*.

Em “Vida toda linguagem”, Mário Faustino parte dos fragmentos da língua: “há entretanto um verbo/um verbo sempre e um nome/aqui, ali, assegurando a perfeição/eterna do período, talvez verso/talvez interjetivo, verso, verso/vida toda linguagem...”. A partir daí, ele reconstrói o mundo onde a enumeração e a nomeação parecem re-nomear a própria vida.

Na escrita deste poema, projeta-se a “frase perfeita”, que deveria ser “sem qualquer adjetivo”. Um verso no limite da língua mais limpa, limpa de ornamentação, uma poesia-ação (“há entretanto um verbo, um verbo sempre”). A semente da criação (feto) se alimenta da língua e evolui até tornar-se o “sêmen de homens maduros” — verbo-ação que depois torna-se memória (“bem o conhecem velhos que repetem, contra negras janelas, cintilantes imagens”).

Em “Travessia 2”, Max empreende uma viagem pela literatura que aporta em vários e diferentes cais, mas tem como companheiro nessa travessia o “verbo” que se transforma em “verso”, como descrito no poema de Faustino.

A palavra aliada ao desejo parte do poema de Faustino, e a criação poética faz ecoar na memória dos versos de Max a recorrência de temáticas também familiares a Age de Carvalho. Em *A Fala Entre Parêntesis*, por exemplo, lê-se na caligrafia de Age, no poema cinco: “Os corpos. Pronúncia constelada pelo amor/ e morte de Faustino, entre a crespa e a coroa/negra/e o teso nervo alojado em olho profundo/Corpos, falo”. Ou no poema dois: “E nós dois, dois/fálus críticos, acariciando esta cripta/que doura em sentidos, caverna/de grades negras, selva/de pura escrita, rubrica indecifrada:/(poesia)”.

Confrontando-se o poema de Max Martins com a prosa de Guimarães Rosa, sobretudo no que diz respeito à concepção da vida como travessia, percebe-se um diálogo do poeta com o prosador, que é mediado pelo poema de Mário Faustino, “Vida toda linguagem”, numa escritura que é mais que uma leitura comum, mas uma leitura rememorativa das impossibilidades amorosas descritas por Rosa.

Em *Grande Sertão*, Diadorim é anunciada como a “neblina” de Riobaldo, uma ambigüidade justificada pela questão do

nome, da coragem, da força, da doçura que o acompanha desde as memórias da infância, até a impressão de afundar no texto que Max Martins expressa, na alusão ao *Barco ébrio* de Arthur Rimbaud.

Logo após a citação de “Um lance de dados...”, de Mallarmé, para dar início à viagem ou “travessia”, o poeta escreve: “Todavia as traças/devoraram a infância”, referindo-se claramente ao momento em que Riobaldo atravessa o rio de frente para Diadorim e vislumbra em seus olhos a “morte e as traças”, para em seguida descrever a morte de sua própria mãe.

A relação mítica com o amor, associado ao desejo, às perdas e à morte no romance de Rosa é revelada delicada e eroticamente no poema de Max Martins, remete-se ao final de “Vida toda linguagem” (“leite jorrado em fonte adolescente,/sêmem de homens maduros”).

Da leitura do final do poema de Max, das referências feitas aos textos de Faustino e Age e ao romance de Guimarães Rosa, fica patente a maneira como o poeta traça a sua “Travessia 2” — sendo que outras travessias já haviam sido feitas, com citações textuais de Rosa, inclusive. Ele descentra o próprio caminho e retorna ao início do poema, à passagem, ao jogo com as vozes de outros poetas (Dados os laços/lançam-se os dados/os dedos dons, suas lanças/à travessia) no qual Mallarmé e Rosa se confundem na dicção de Max Martins.

## PALAVRA E ESCRITURA

*Poema 14: Max.Martins e Age de Carvalho.*

*Fizemos muitas vezes o juramento da guarda — na sombra quente de bandeiras impacientes, na contraluz da morte estranha, no altar-mor da nossa razão dita sagrada. E mantivemos também os nossos juramentos à custa da nossa vida secreta.*

Paul Celan, *Meridiano*.

Os quinze poemas do livro *A Fala entre Parêntesis* são o que se poderia chamar de um mapeamento das relações intertextuais criadas pelos dois autores estudados. Em termos mais diretos, uma

listagem das preferências de leituras ou do cânone particular de Max Martins e Age de Carvalho.

Na escolha das epígrafes: “Uma amizade não é talvez senão uma troca de léxico”, de Edmond Jabès e “Eu era dois, diversos?”, de Guimarães Rosa, já prevalece a opção por fazer dos poemas um exercício de ressonância multiplicador das vozes que lhes interessa trabalhar, a partir de um jogo japonês de escritas entrecruzadas de poemas.

No prefácio do livro, Benedito Nunes explicita detalhadamente as regras deste livro-jogo de experimentação poética. Dada a importância desse texto, editado apenas no circuito regional, cabe conferir a sua transcrição integral nos anexos deste trabalho.

A percepção interna e externa da obra, ressaltada no prefácio, define-se em termos de consonância e dissonância intelectual, para produzir, na leitura de um poema por outro, a experiência de uma poesia em diálogo. As outras vozes de poetas, como a de Celan, Blake, Paz etc., soam como acordes, aglomerados de sons simultâneos.

Desde o primeiro verso, o poema tematiza a escrita do próprio poema como uma possibilidade de inserir o ser (do poeta) no mundo da linguagem. O “argumento” da escrita passa a configurar-se no suporte da escrita — que é a língua — ao retornar nas vozes dos dois poetas conjugando-se com os outros poemas do livro.

“Este é que é o sudário” é a representação da página na qual acontece o registro do texto e da “teia” de tramas poéticas urdidas na e pela escrita. Entenda-se, nesse caso específico, a erotização da escrita como realização do desejo de emitir uma fala poética. Fala que se inscreve na vida ao desconstruir a idéia de morte carregada pelo termo *sudário* — uma referência a isso encontra-se em uma carta de Max Martins para Age de Carvalho, em que aquele diz: “Escrevo para afastar a morte...”, ao que este responde com o seguinte comentário: “... tu e o poema, tu, o poema”.

Nesse sentido, verifica-se uma inversão irônica do símbolo religioso, pois o sangue impresso no sudário de Cristo acena com

a possibilidade da redenção humana, tal como anunciada nos evangelhos. Já no sudário em que se inscrevem os poetas atuais, sendo ele imanente ao mundo, abrigam-se emoções tanto de conotação positiva quanto de conotação negativa, tal como a cólera.

Quando os poetas optam pela construção do *sudário-teia-poema*, visto que, para eles, o texto enreda as possibilidades da escrita, destaca-se a metáfora: “Este é que é o sudário”. Opera-se, assim, uma escolha bastante clara, que se manifesta na opção por nomear o seu próprio sudário — a poesia e a página do papel como espaço de seu ofício.

Quanto a isso, uma boa referência encontra-se na voz de João Cabral de Melo Neto, o autor de *A Educação Pela Pedra*, tão caro aos dois autores: “Poesia tentando salvar-se da morte, os monstros germinados no tinteiro”. A fala de Cabral ilustra muito bem o comentário da carta de Age, citada acima, a respeito de Max Martins: o poema transforma-se no metapoema, é a escrita aliada à vida.

Continua o texto: “A teia/em que me escrevo e me alivia/ do sangue aiante na sua cólera...”. Ato e função da escrita em andamento, enquanto constrói a trama tal qual a aranha ao construir sua teia, o poema monta para si um caminho que conecta pontos e se estende em todas as direções, servindo tanto para prender quanto para atrair. Alivia do sangue que grita, pulsando no enredamento da escritura, circunscreve a força na elaboração das palavras. A forma não é o simples efeito de domar a palavra, mas o suporte da teia, que passa a existir por si só após o ato da escrita efetuado pelo poeta.

“Este é o meu céu” representa a imensidão e a impossibilidade de dar conta do que se quer representar na escrita, os espaços criados para o movimento das constelações/construções de diferentes palavras que se contrapõem ao céu, na referência de caráter religioso ao sudário de Cristo.

O último verso da primeira estrofe do poema — “Numa bandeira turva...” — coloca uma escolha que não traz a marca do sentido imediato que se esperaria ver na palavra *bandeira*, não faz coincidir a imagem que carrega com a representação dela.

A bandeira que balança no céu do poeta é turva, remete à vaga imagem da poesia se constituindo em texto.

“A palavra sobrevoada por astros...” foi retirado de um verso da segunda estrofe do poema “Argumentum e Silentio”, de Paul Celan, que trata da relação entre a memória da palavra e da vontade de dizer, e a sua representação escrita — o dito no papel.

No final da década de 60, Max Martins tem o primeiro contato com a poesia de Celan, através de traduções nacionais oriundas do francês. Na década de 80, repassa suas leituras e seu interesse por este poeta a Age de Carvalho. A partir da década de 90, Age se torna um leitor apaixonado de Celan, lê sua obra no original, e passa a fornecer traduções deste poeta para os amigos de Belém.

Em Celan, Age e Max buscam imagens que permearão toda a ora de ambos, como a memória. É na dificuldade de libertar a palavra aprisionada “ao ouro e ao esquecimento” que se reconhece a memória no texto de Celan. Para Max e Age o “acorrentado” de que fala o poeta alemão talvez seja justamente essa impossibilidade de esquecer, aquilo que o faz lembrar eternamente — lembrar da voz do poeta que procura um registro para a palavra ligada à morte, ou “sobrevoada de estrelas,/submersa pelo mar”.

“Constelações de minha vida, uma jura/adorada no silêncio/ — eis-me...” a dicção do poeta parte mais uma vez da inversão do vocabulário religioso; ele não trata da religião, mas da inversão vocabular, diz da promessa ou jura da escrita, no silêncio que remete diretamente ao processo poético, como se pode observar nas duas últimas estrofes do poema de Celan.

Na passagem da segunda estrofe para a terceira, lê-se a corrupção do sudário, descrita ao longo da estrofe em que o poeta se inscreve no desejo da palavra “erótica-erosiva” como uma amarra que resguarda as marcas da pele, “aliciando a carne”, recortado pelos símbolos da vida, da morte e do sexo.

A terceira estrofe repete a imagem da solidão do poeta, a metalinguagem corrompe o sentido da escrita que se volta para o mundano, a carne, o corpo, o desejo, a clausura do papel na ilha que pode ser tanto o poeta, como o poema, ou o poético em sua luta

para expressar (negra na pele — eis/erótico-erosivo, o ideograma da morte/a flor da areia).

Resultando dessa dificuldade em nomear o texto, como se a escrita fosse a tentação e o verdadeiro mistério, obtém-se a fé do poeta na palavra como o único caminho possível conferido a si próprio na organização arbitrária das estrelas — signos componentes do espaço escolhido para o seu vagar.

Esse jogo, a *renga*, difere do que em uma leitura rápida pode ser considerado o desafio nordestino, por buscar a alternância de vozes que perfazem uma cadeia de poemas inconclusa. Uma cadeia aberta em que o último elo de uma seqüência pode dar início a muitas outras. Vale lembrar as palavras de um teórico da *renga*, Shinkei (século XVII): “A *renga* é o exercício espiritual para penetrar o talento e a visão do outro...”

## CONCLUSÃO

Esse texto introdutório à crítica da obra de Max Martins e Age de Carvalho, longe de pretender esgotar sua idéia inicial — partir da relação de cumplicidade de leituras experimentada por estes poetas, para proceder a uma análise conjunta de seus textos — acabou por se transformar em uma porta de entrada para a leitura de dois autores de excepcional qualidade do cenário nacional.

A expressão “palavras a esmo” foi originalmente utilizada pelo poeta Max Martins em carta destinada ao amigo Age de Carvalho. No contexto da carta, esta citação refere-se a um dizer descomprometido do falar comum, e acaba por projetar na relação com o outro — seja este outro Age, ou ele próprio enquanto leitor — a compreensão das incertezas acerca do fazer poético que movem sua criação.

Max Martins escreve “para afastar a Morte”, como ele mesmo afirma, preservando, assim, a sua humanidade no *corpus* da escrita e ocupando-se da poesia com a mesma atitude com que se ocupa da vida — com severo rigor na elaboração das imagens que realmente quer fixar para si e, juntando a isso momentos de crise, recuos e aproximações com a palavra poética que se multiplica

descontinuamente em sentimentos de força, solidão e desejo. Um texto do acervo pessoal de Max (carta dirigida a Age de Carvalho), dentro desse contexto de reflexão sobre a escrita, traduz informações sobre o trabalho realizado por ele:

*Sim, sem colagens ou desenhos, todo este tempo só para a escrita, para a carta.*

*Do lado o poema — “para toda-a-obra” dei cópia ao Bené, sei que gostou e deve ter falado muito bem “afiado, enfiado, fiado em si” ao Carlos Ávila que pediu-lhe o poema. O Bené já lhe enviou a cópia xerox que lhe dei: Carlos também pediu-me o “i-é”. Vou mandar.*

*Com toda a minha agonia desta última semana, estive quase todo os dias copiando, reescrevendo, meditando, CONTEMPLANDO — O poeminha numa sonda estreita.*

*Hoje, parei, ficará assim:*

*DANS UN SENTIER ÉTROIT*

*Desfazer-se do  
que era  
o conteúdo  
enfiando as estações  
a vida indo  
devagar  
com algum  
apoio musical  
da lua  
longe*

*Vivo pensando, pensar vagabundamente, poeticamente, penso nas palavras que se vão — o que quero agora? desfazer-me das palavras, escrevendo-a, sem as sentir, a esmo como não querendo nem tocá-las — no diário.*

*Depois cato-as, escolho-as e nas palavras agrupadas posteriormente — dou-lhes a minha vida para que a minha vida seja delas.*

*Do meu sangue morto, coagulado nessas palavras a esmo, intocadas, banho-as no meu sangue, no meu ser.*

*Não quero tirar de mim as palavras, não quero nelas o meu conteúdo, a minha biografia. Quero sim, nelas, a minha biografia, posteriormente.*

*Quero um tempo nelas, não imediato, imediatamente,*

*imediatista, citar as.*

*Queró-as só depois desfiadas as estações, a vida mais devagar, pensada, pensada no e com o poema, poema — pensamento — “música das esferas”*

*devaneios*

*(“com algum apoio musical da lua longe”)*

*assim tenho mais vida, prolongo-a devagar*

*(primeiro “desfazendo o conteúdo, o meu conteúdo, o Eu em estado de dicionário”); e mais ainda em meio a estado primário, eu-de-todo-mundo que não sou eu, eu perdido ou me perdendo nas dobras e nos embarços do falar comum comprometendo-me com o dia-a-dia.*

*Preciso vestir-me a camisa (paradoxalmente étroit) apertando o meu conteúdo elementar, suave, viscoso, e ir devagar.*

*Desfiando-me para falar*

*mais mais no alto,*

*com o apoio*

*musical*

*da lua,*

*mais longe*

*— para ser ouvido*

*eu sem eu,*

*menos eu,*

*mas mais fundo. OK.*

*O meu obrigado, o meu abraço pelo apoio.*

*E a nossa renga continua. Sim, irmãos na economia da poesia.*

Documento pessoal e poético, ao mesmo tempo revelador da circunstancialidade cotidiana e do trabalho do poeta, imerso no círculo da escritura, a refazer, a reelaborar, a contemplar, a carta é suporte da poesia, deslocada do seu lugar consagrado no livro de poemas. Tal deslocamento cumpre uma função eminentemente crítica, ao pôr lado a lado o texto biográfico, o texto poético e o texto reflexivo. Poeta como ele, Age de Carvalho repete o gesto crítico ao escrever:

*Munique, 15/12/90.*

*Max,*

*O ultimo (provavelmente) poema do ano, que venho procurando*

fechar há quase duas semanas. Fechou-se. O ano também. “Subsolitário”: segundo Borges, solitário viria do latim *sub*. Não consta no “Aurélio”. Deixo-me, no entanto, guiar pelo cego visionário. Há duas semanas te enviei um outro poema, “o número”, o meu *II* ali. Michel me telefonou para, entre outras coisas, elogiar o poema, para quem mandei uma cópia. Parece que gostou muito.

LANÇADA a pérola  
podre na taça: à minha saúde,  
in memoriam

rola na boca, mercante  
a palavra sub-  
marina, solitária

— a  
que me quis,  
dada — adotada,  
a  
que se porta, trans —  
rola,  
rola na boca mercante,  
sem o conforto  
da língua,  
ela  
turista terminal

Grande notícia: consegui, gravado num cassete de hora e meia os poemas do Celan lidos pelo próprio! já estou providenciando uma cópia para ti e aos amigos da Estrela. *Leitura Magistral.*

Ouvi Celan recitando seus poemas pela primeira vez, voz profunda, dolorosa, bem articulada, o R, o CH alemão nítidos. Pude adivinhar o homem triste e angustiado atrás daquela voz. Pensei em sua morte. Emocionei-me. Anotei com cuidado os títulos dos poemas enquanto ele ia lendo. Ouço o ruído do virar de página, às vezes a respiração numa pausa de um poema para outro. Aqui ele está presente, respira, respira, nunca abandona este lado. Longa gravação, uma hora e meia ouvindo-o. Lê dentro do poema, pois só ele existe, o real aqui. Sinto isso enquanto escuto-o. E o estalo absurdo do toca-fitas ao final da gravação. De volta ao lugar-nenhum.

Beijos nossos  
Age.

Sobre a escuta atenta dos poemas de outro “Lê dentro do poema, pois só ele existe, o real aqui”. O que significa para o poeta uma leitura de dentro do poema? E de que real ele está falando? Uma fala retórica sempre abre espaços para especulações de ordem retórica. “Só ele existe”, o poema que não pode ser esquecido, e funda na escuta de Age de Carvalho, o leitor de Celan, uma atividade criadora que se faz a partir de sua ausência. A voz que se revela em função do silêncio que emana da lembrança de outros textos.

Nesse sentido, ao discutir a forte cumplicidade de leituras traçada pelos dois autores escolhidos sob a temática das trocas intertextuais e da construção da própria poesia, observam-se as diferenças: no percurso conceitual descrito em suas obras, na forma de conceber a estrutura dos textos e na maneira com que procuram o tom mais apropriado para a criação de seus poemas.

Um processo criativo “quase” paralelo na construção dos poemas e uma afinidade poética que enriquece suas obras, ao mesmo tempo em que mantém a identidade da escrita em cada um deles.

## NOTA

\* Fonte: CANTUÁRIA, Denyse Figueiredo. *Palavras a esmo*: uma leitura das afinidades poéticas de Max Martins e Age de Carvalho. São Paulo, 2000. 102p. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica. A referida dissertação está em fase de reformulação para possível publicação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução por Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix, 1986.

CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Age de. *Ror* (1980-1990). São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CELAN, Paul. *Sete Rosas Mais Tarde*; seleção, tradução e introdução de João Barrento e Y. K. Centeno. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *O Meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELAN, Paul. *A Morte É Uma Flor*: Poemas do Espólio. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1998.

MARTINS, Max. *Não para consolar*: Poemas reunidos 1952-1992. Belém: CEJUP, 1992.

MARTINS, Max; CARVALHO, Age de. *A fala entre parêntesis*. Belém: SEMEC; Grapho, 1982.

NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo: n. 31, p. 171-183, out. 1991.

PESSOA, Fernando. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988. 465p.

SHAKESPEARE, W. *The complete works*. New York: Gramercy, 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.