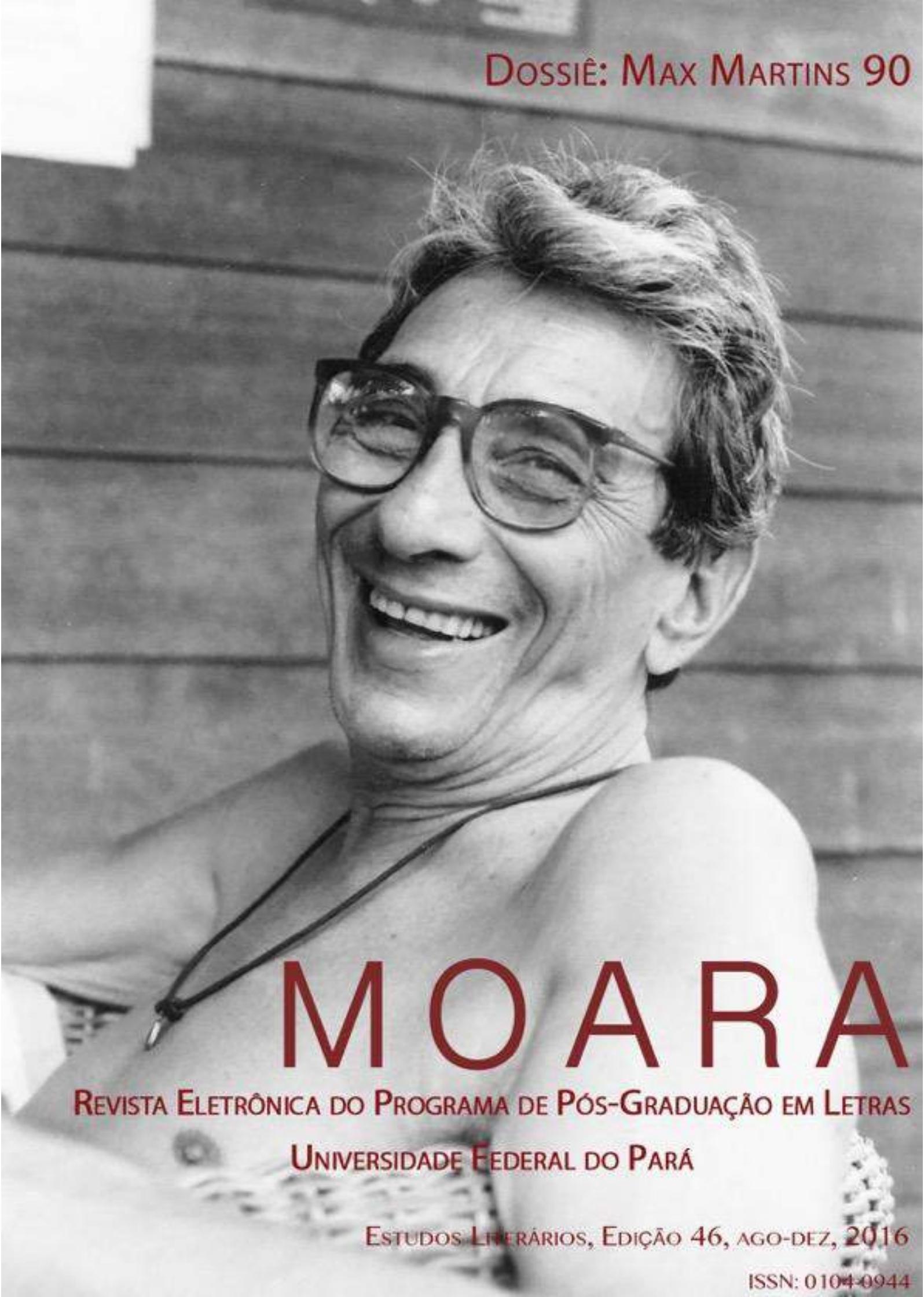


DOSSIÊ: MAX MARTINS 90



# MOARA

REVISTA ELETRÔNICA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

ESTUDOS LITERÁRIOS, EDIÇÃO 46, AGO-DEZ, 2016

ISSN: 0104-0944

# Sumário

## DOSSIÊ: MAX MARTINS 90

---

<b>APRESENTAÇÃO</b> Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA)	5
Dois poemas inéditos de Max Martins Lume! Clara. Claríssima Manuscrito de MM, seguido de depoimento de Amarílis TUPIASSÚ	9
Max Martins: depoimento ao Museu da Imagem e do Som (1996)	12
Carmina de Magister Ludi: o estilo tardio em Max Martins <i>Carmina de Magister Ludi: the late style in Max Martins</i> Abílio PACHECO	40
Corpos fraturados nas colagens de Max Martins <i>Fractured bodies in Max Martins collages</i> Márcia de Souza PINHEIRO & Tânia Maria Pereira SARMENTO-PANTOJA	60
A poética subversora de Max Martins <i>The subversive poetry of Max Martins</i> Amarílis TUPIASSÚ	77
Uma inesquecível conversa com Max Martins: Entrevista a Oswaldo Coimbra	96
Leituras de Max Martins: a universidade do poeta <i>Max Martins's reading: the university of the poet</i> Elias Ribeiro PINTO	110
Max Martins e o suplemento <i>A Folha do Norte</i> <i>Max Martins and A folha do Norte literary review</i> Lília Silvestre CHAVES	112

A experienciação da morte na poesia de Max Martins <i>The experience of death in Max Martins' poetry</i> Natália Lima RIBEIRO & Antônio Máximo FERRAZ	132
Flor e pedrarias <i>Flower and rocks</i> Tarso de MELO	152
De conversa em conversa: Benedito NUNES & Max MARTINS – Entrevista	162
A correspondência poética de Max Martins e Age de Carvalho <i>The poetic correspondence of Max Martins and Age de Carvalho</i> Mayara Ribeiro GUIMARÃES	170
História de um ensaio Augusto MASSI	191
“Eu era dois, diversos?” – <i>A fala entre parêntesis</i> revisitada Age de CARVALHO	198
<i>A fala entre parêntesis</i> Ensaio fotográfico de Ronaldo Moraes RÊGO	204

## OUTRAS FALAS

---

A personagem infantil homoafetiva sob a luz da “différance” derridiana <i>The homoaffective child character in the light of derridian “différance”</i> Benedito Teixeira de SOUSA	220
As viagens de Máiquel pelo <i>Mundo perdido</i> , de Patrícia Melo <i>Máiquel's travels in Mundo perdido, by Patrícia Melo</i> Fernando Reis SENA & Daiana Nascimento dos SANTOS	236
Seriedade e subversão em <i>Kanaken-Gandhi</i> , de Osman Engin <i>Seriousness and subversion in Kanaken-Gandhi, by Osman Engin</i> Dionei MATHIAS	249

A poética do outro em <i>Niketche</i> : figuras da alteridade na literatura moçambicana <i>The poetics of the other in Niketche: figures of otherness in the literature of Mozambique</i> Maiane Pires TIGRE & Isaiás Francisco de CARVALHO	267
Escrever sem palavras: a escrita ideogrâmica em Clarice Lispector <i>To write without words: ideogrammic writing in Clarice Lispector</i> Marília Gabriela Malavolta PINHO	287
Um clássico provinciano: <i>Minha vida de Menina</i> , de Helena Morley <i>A provincial classic: the diary of "Helena Morley"</i> Patrícia Cristine HOFF	305
O caráter problemático de Paulo Honório <i>The problematic feature of Paulo Honório</i> Raul Azevedo de Andrade FERREIRA	321
Memória e história em Xosé Lois García: a poética dos vencidos <i>Memory and history in Xosé Lois García: the poetic of the losers</i> Sirlei da Costa FONTOURA & Cláudio José de Almeida MELLO	343

## APRESENTAÇÃO

Este dossiê, organizado por Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA), Augusto Massi (USP) e Tânia Sarmiento-Pantoja (UFPA), faz parte dos eventos que desejam homenagear os 90 anos do poeta paraense Max Martins (1926-2009), comemorados postumamente em junho do ano passado.

O caráter eminentemente multidisciplinar da obra de Max Martins promove a articulação de sua poesia com problemas concernentes às noções de memória, cânone, tradição, modernidade, e suas antinomias – esquecimento, traição, (re)invenção – no campo da poesia, da comunicação e das artes, temas tratados neste dossiê, a partir de colaborações relevantes tanto para o estudo de sua criação literária como visual.

Apresentamos aqui importantes contribuições de artistas, críticos e professores através de depoimentos, ensaios e material iconográfico sobre a produção do poeta, sendo a maior delas proveniente do próprio Max Martins, que comparece com quatro entrevistas, uma delas dada ao Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1996, praticamente inédita e de inestimável valor para futuras pesquisas. Esta é, possivelmente, a mais extensa entrevista de Max Martins já publicada, pertencente à coleção *Depoimentos para a posteridade*, do acervo do MIS.

A entrevista concedida a Benedito Nunes foi gravada em vídeo na casa do filósofo, em 2002, pela professora e jornalista Regina Alves, e contou com a presença de Maria Sylvia Nunes. Este registro, igualmente raro, foi apresentado pela primeira vez no *Colóquio Max Martins 90*, entre 14 e 17 de junho de 2016, no Centro de Eventos Benedito Nunes, no campus da Universidade Federal do Pará (UFPA), na cidade de Belém. O evento, que pretendeu colocar em perspectiva nacional o estudo e a projeção de sua obra, foi um esforço conjunto de pesquisadores comprometidos com a divulgação de sua fortuna crítica, ampliada agora com este dossiê.

Dentre os textos de destaque, cito o ensaio de Age de Carvalho, que trata da longa amizade entre os poetas, acompanhado do ensaio fotográfico completo, de autoria de Ronaldo Moraes Rêgo, utilizado na primeira edição de *A fala entre parêntesis*. A amizade é também tema do ensaio de Mayara Ribeiro Guimarães, que apresenta um

panorama da correspondência poética, ainda não publicada, de Max e Age durante os anos de 1980 e 2002, com cartas inéditas apresentadas em primeira mão neste dossiê.

Na perspectiva de uma relação entre imagem e escrita na produção poética de Max Martins, Augusto Massi reflete sobre a centralidade da fotografia e da caligrafia na construção de sua identidade poética, e Tânia Sarmento-Pantoja e Márcia de Souza Pinheiro investigam os aspectos estéticos e intertextuais dos corpos fraturados em suas colagens.

Lília Silvestre Chaves ressalta a inserção das letras paraenses na modernidade nacional, através da trajetória da Academia dos Novos e da relação de amizade entre Max Martins e Benedito Nunes, e Tarso de Melo refaz o percurso literário e biográfico de Max Martins, avaliando sua inserção no mercado editorial brasileiro, desde seu primeiro livro até *Colmando a lacuna*, destacando ainda a obsessão em torno da crise da linguagem enquanto motor de criação poética. Este tema também é abordado por Amarílis Tupiassú, no enlace entre tempo, memória e poesia em poemas que vão desde *O estranho* até *Para ter onde ir*. Abílio Pacheco, por sua vez, põe em evidência a fragmentação do sujeito e do corpo no estilo tardio de Max Martins, em contexto sócio-político brasileiro. Antônio Máximo Ferraz e Natália Lima Ribeiro realçam a discussão em torno da temática da morte e do exercício da memória na poesia de Max Martins.

Coroando todo este esforço, o dossiê revela aos seus leitores dois poemas inéditos de Max: *Clara. Claríssima* e *Lume!* O primeiro, gentilmente cedido pela professora Amarílis Tupiassú, foi um presente ofertado por Max, quando esta ministrava um curso dedicado à sua poesia, na Casa da Linguagem. Age de Carvalho também possui uma versão, algo alterada, deste poema, recebida em carta e datada de 18 de dezembro de 1997. “Lume!” é mencionado pelo poeta no depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som, agora transcrito integralmente na *Moara – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará*.

Estendemos assim, com o presente dossiê, a larga homenagem que a Universidade Federal do Pará e o seu Programa de Pós-Graduação em Letras prestaram ao poeta em 2016, com o *Colóquio Max Martins 90*, que reuniu nomes expressivos da crítica e da poesia brasileira, discutindo durante uma semana a criação poética do poeta.

Evento pioneiro entre nós, pois nenhum outro escritor mereceu até hoje um colóquio inteiramente dedicado à sua obra em nossa instituição.

Agradeço àqueles que contribuíram para a realização deste dossiê: Age de Carvalho, pelo constante auxílio, leitura diligente e autorização de uso da correspondência trocada com Max Martins; Ronaldo Moraes Rêgo, Regina Alves, pela cessão do material audiovisual inédito; Amarílis Tupiassú, pela cessão de poema inédito; Dayseane Ferraz da Costa, diretora do MIS/SIM/SECULT, pela autorização e cessão do arquivo pertencente ao Museu da Imagem e do Som; Eduardo Marinho (USP), pela revisão e preparação final deste dossiê; Maria Sylvia Nunes, sempre; e meus colegas de pesquisa, Augusto Massi (USP) e Tânia Sarmiento-Pantoja (UFPA). Um agradecimento especial à família de Max Martins.

*Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães (UFPA)*

*DOSSIÊ:*  
*MAX MARTINS 90*

**Lume!**

Lume para a caverna

musas

emes de mim

usem-me

---

Comentário do próprio poeta no depoimento ao MIS do Pará, em 1996:

“Eu anotei nos meus cadernos um poema novo, em que começo, um poema que quero que seja longo, para escrever durante um ano, que tenha 365 versos, vamos dizer assim, como o começo de uma autodisciplina para me forçar a escrever. E eu começo, e naturalmente, isso pode até não entrar no poema, sair do poema, até uma coisa biográfica. ‘Lume!’, com exclamação.

(...) Então aí, esse primeiro verso, desse poema longo que quero fazer e que mal começou, é uma invocação e uma convocação das musas. E tem muitas musas que, por acaso, são ‘emes’, de nomes com M, que coincidem com o meu, com meus dois ‘emes’. Então o M já passou a ser uma coisa também mítica. Isso é importante. Porque a coisa mais importante que existe na vida é o amor.”

Recebido em 13 de dezembro de 2016.  
Aprovado em 15 de dezembro de 2016.

**Max Martins, *poema inédito***

**Clara. Claríssima**

A não-paixão segundo ela      Ir  
vivendo o que for sendo  
zen

Eu sou o que não diz      Eu  
sou o que não sei  
suo

escrevo-escravo falo  
pedregulhos na planura  
rastejando  
as quatro estações  
são

Clara Clarice  
infinita mente alma  
viva  
vival

---

O poema nos foi cedido gentilmente pela Prof. Amarílis Tupiassú, que o recebeu das mãos do poeta quando ministrava curso na Casa da Linguagem, em Belém, em meados dos anos 1990.

Recebido em 7 de dezembro de 2016.  
Aprovado em 8 de dezembro de 2016.

Clara. Claríssima

A não-paração segundo ela 12  
vivendo o que foi sendo  
zen

Eu sou o que não diz Eu  
sou o que não sei

Suo

escravos-escravos falsos  
pedregulhos na planície  
rastefando  
as quatro estações

São

Clara Clarice  
infinitamente alma

Viva

Vival

Manuscrito de Clara. Claríssima, de Max Martins

“A Casa da Linguagem movia curso a alunos pobres. Um se organizava à volta de poemas de Max que eram leitura obrigatória ao Vestibular. Eu ‘lia’ esses poemas aos estudantes. E proibía o Max de comparecer. Quando dava fé, lá ele entrava sorrateiro. Ia até ele e dizia: ‘Sai, Max, vai embora’, ele me dava um beijo e ficava e, de quando em vez, fazia revelações sobre os poemas. Um dia, aliás, uma noite, ao final da aula, sem falar, empurrou na mesa do professor esta folha, sem data de feitura. A data do fato também morreu em mim. Esqueci de perguntar”.

Belém, 7 de dezembro de 2016,  
Amarílis Tupiassu

Recebido em 7 de dezembro de 2016.  
Aprovado em 8 de dezembro de 2016.

**Max Martins:**

**Depoimento ao Museu da Imagem e do Som – 1996**

Este depoimento do poeta Max Martins, em forma de entrevista, faz parte da coleção *Depoimentos para a posteridade*, pertencente ao acervo do Museu da Imagem e do Som/SIM/SECULT-PA, em Belém, e foi realizado em 1996, no ano em que Max completava setenta anos. O grupo de entrevistadores (até onde pudemos identificar) foi composto pelas professoras Amarílis Tupiassú e Josebel Akel Feres, por Márcio Maués e Denise Cantuária, embora torne-se muitas vezes difícil compreender quem está perguntando.

O poema “Lume”, mencionado por Max e incluído nesta transcrição, é inédito.

Devido à baixa qualidade de gravação em certos trechos, nos quais não nos foi possível fazer a transcrição, mantivemos a lacuna, indicando-a através de colchetes no texto.

Agradecemos a cessão deste importante material, aqui pela primeira vez apresentado ao público, à Sra. Dayseane Ferraz da Costa, diretora do Museu da Imagem e do Som, Pará.

A transcrição desta entrevista foi feita pela professora Mayara Ribeiro Guimarães, com revisão de Age de Carvalho.

Recebido em 13 de dezembro de 2016.  
Aprovado em 15 de dezembro de 2016.

*Queria que falasses, de início, como foi a tua infância, que me descrevesse como era tua vida na primeira infância, tua casa, tua cidade e as primeiras lembranças.*

**Max Martins:** Bom, nasci em Belém, em 1926, numa casa que já não existe hoje, na João Balbi, ao lado do Socor. Não sei se vou morrer no Socor, próximo de onde nasci, onde era a casa do meu avô. E minha infância foi muito pobre. Meu pai era um caixeiro de livraria, a extinta, já há muitos anos, *Livraria Maranhense*.

Era paraense, minha mãe paraense também. Meus avós, pelo lado paterno, eram portugueses, e, pelo lado de minha mãe, eram ele cearense e ela paraense também. Em se tratando de minha infância, de parentes, avós, dou logo destaque para essa minha avó portuguesa, Marieta, que foi e é uma de minhas musas. Tanto que, num poema muito antigo, falo em “Marieta dos meus anos mais”. Era com ela que eu passeava. Acompanhava-a nos seus namoros, e com quem, me dei sempre muito bem. E o que tenho de alegre, devo um pouco a ela porque era uma mulher extrovertida. Acho que em Portugal, tinha sido uma cantora de cabaré, qualquer coisa assim. Então, tinha um quê de boêmia e isso passou para mim, um pouco.

Fiquei nesta casa, onde nasci, não me lembro o tempo, mas, vamos dizer, talvez um, dois anos. Depois, morei ali perto, na antiga 22 de Julho, hoje Alcindo Cacela, até os meus quatro anos de idade. E depois passei a morar na Travessa da Piedade, próximo à Praça da República, e só saí dessa casa na Piedade já casado, em 1952 ou 53, para o local onde moro hoje, que é ali em São Brás, na vila do IAPI. O que mais poderia dizer da infância? Uma infância de garoto pobre, jogando bola no meio da rua. Mas na minha infância, por exemplo, citarei um fato que, fico imaginando, talvez tenha sido a partir daí que nasceu a vontade de me exhibir, de ser artista, qualquer coisa assim. Eu me lembro, era muito garoto, devia ter cinco, seis anos de idade, estava entre garotos e garotas, e um dos garotos se exhibia bastante, fazia uma espécie de representação teatral e as garotas se abriam pra ele, sorriam de alegria, e fiquei com inveja do garoto. Devo ter tentando também me exhibir, dizer coisas ou piadas, sei lá, mas nunca esqueci disso. E penso que aí esteja a origem de eu me exhibir, hoje, e chamar atenção para mim.

***Como era a cidade nesse tempo, como era Belém, nessa parte da tua vida?***

**MM:** Belém era gostosa, muito porque era gostosa a minha infância, com aquela avó, com o desvelo, o amor de minha mãe, e os irmãos, que começaram a nascer depois de mim, até sete. Belém era muito simpática porque, como disse, eu dava passeios com essa minha avó e com meu pai. Com minha mãe era mais difícil; mãe não saía de casa naquele tempo, era só trabalhar, lavar a roupa, cozinhar, lavar as fraldas e as roupas do filho e preparar o filho para ir ao colégio. Saía mais com essa minha avó, que morreu quando eu tinha mais ou menos oito ou dez anos, não sei; e com meu pai, e com uma tia minha, que era também minha madrinha, irmã do meu pai. Com meu pai, por exemplo, ia muito ao cinema. Lembro de muitas filas no cinema *Popular*, que ficava aqui na Magalhães Barata e Independência. Era no cinema *Popular*, em frente à Celpa. Ao lado era a fábrica de cerveja Paraense e era um cinema muito interessante, no seu aspecto arquitetônico e sua localização, porque ficava no meio de um jardim, que tinha flores e plantas, e eu ia muito com meu pai, com esta minha avó e minha tia. Não só no cinema *Popular*; íamos muito ao cinema. Íamos em outros cinemas como o *Guarani* e o cinema *Universal*, que ficava ali na Cidade Velha. Íamos muito ao cais, principalmente quando chegava o navio com guardas marinhas, porque minha avó paquerava os aspirantes, com seus espadachins. A Marieta. Aliás, penso, está em minha cabeça ainda dedicar o meu próximo livro à “Marieta dos meus anos mais”.

***Como era a Marieta?***

**MM:** Era bonita. Aos meus olhos, era. Tinha qualquer coisa de artista para mim... As fotos dela... Ela era forte. Eu tinha uma foto dela com o busto bem decotado. Muito exibida. E minha mãe não a tolerava, naturalmente. Era uma sogra fora de série.

***Max, e a escola? Que escola tu frequentavas e como era a vida escolar nesse tempo?***

**MM:** A primeira escola era a Alcindo Cacela, em frente à minha casa. Professora Nini Maia. Um dia, meu avô atravessou a rua e me levou na escola. O banco em que eu sentava ficava na entrada da casa, numa espécie de corredor. Eu e outros meninos. Meu

avô me entregou à dona Nini/Mimi e foi embora. Dois minutos depois, olhei a porta e fugi. Fui pra casa. Minha mãe fez um sermão tremendo, prometeu palmadas, e me levou de novo. E fui chorando, mas acabei me calando e ficando por lá porque tinha medo das palmadas. Então, essa foi a primeira escola.

*E ficaste nela muito tempo?*

**MM:** Não. Pouquíssimo tempo. Mas, antes disso, de ir para essa primeira escola, pra essa primeira professora, eu já tinha tido um início de alfabetização, na minha casa. Posso dizer, se bem me lembro, que, quando fui para essa escola, eu já sabia mais ou menos ler.

*Aprendeste com a tua mãe?*

**MM:** Com minha mãe e com meu pai. Um dia, meu pai tomou uma folha de cartolina branca, riscou os quadradinhos como se fosse um tabuleiro de xadrez e colocou ali as consoantes em preto e as vogais em vermelho, e botou na parede e começou. Meu pai, talvez nos sábados ou domingos, naquele tempo não tinha folga aos sábados, e minha mãe, durante o dia, foram me ensinando a formar sílabas, palavras etc. Aliás, muitos anos depois, fiz um poema em homenagem a esse começo, de meu pai e minha mãe, um poema visual que deve ter nascido daí, dessa visualidade, um pouco solene, pregado mais ou menos alto na parede. O poema “Abracadabra”, que são vários “As” pretos e um vermelho no meio. “Abracadabra” é uma palavra mágica de abertura para esse caminho com letras e palavras.

*Max, achas que o fato de teu pai ter sido caixeiro de uma livraria contou muito para esse amor e afeição com a língua e a palavra?*

**MM:** Sim, foi importante. Eu já descobrira em minha casa uma estante com livros que eram livros de literatura, romances, livros de poemas, antologias poéticas daquele tempo, e, embaixo da estante, livros, álbuns de música também, que eram da minha mãe, de minha tia que tocava piano.

*Mencionaste tua afeição verdadeira por tua avó bonita, com seu qualquer coisa de artista. O nome Marieta. No segundo poema de O estranho, mencionas Marieta: “Não me vejo menino sem Marieta”. Daí que queria que falasses um pouco desse teor de vida dos teus poemas, que, na verdade, acaba sendo uma inquirição, uma curiosidade sobre o teor autobiográfico nos teus poemas, na tua obra.*

**MM:** Meus poemas são autobiográficos em vários sentidos, em vários níveis. Há menção, há referências, em meus poemas, a fatos, pessoas de minha vida. Num outro nível, sempre desejei que meus poemas nascessem da minha vida. Meus poemas estão ligados aos meus nervos, ao meu sangue, é assim até nesta metáfora. Quero que as linhas dos meus versos, as linhas tortas, sejam como as minhas veias, tortas também, não certinhas. Veias de um sangue que quero que seja mais vermelho até do que dos outros, e que sejam passíveis, naturalmente, até das gorduras. Faço questão de ser uma pessoa sujeita a todas as chuvas e trovoadas da vida. Tudo é um lance de aceitação do acaso, e uma frase da Clarice Lispector, inclusive, é quase um lema nos últimos anos pra cá, para mim. Mas os últimos anos pra cá têm muito dos anos passados por causa dessas veias, por causa dessa circulação. A frase da Clarice Lispector é “ir vivendo o que for sendo”. Estou na natureza, estou no universo e, se mexer o meu dedo mínimo, o universo, naquele momento, não é o mesmo, porque qualquer fenômeno no universo também me modifica naquele momento. Sou uma parte de um todo, sou um resumo, uma coisinha de nada nesse universo. Mas fugi da sua pergunta, eu acho. Fui por aí. Meus poemas têm sempre um ou outro desses níveis, são biográficos, até inconscientemente.

*Antes de entrarmos na análise dos teus poemas, gostaria que falasses, ainda naquele roteiro da adolescência, o que gostavas nas tuas primeiras leituras, o que ficou disso e também de um grupo, o grupo que se reunia, de escritores. Inclusive, há uma citação do Benedito Nunes no prefácio de Não para consolar, que diz que tu que datilografavas os livros, em fita vermelha, que tu eras o primeiro editor dos livros.*

**MM:** Aí eu já queria ser até editor...

*Fale um pouco desse grupo, dessas leituras, e do processo de feitura desses primeiros livros, uma decorrência da pergunta.*

**MM:** No princípio, acho que era o verbo mesmo, foi o verbo mesmo, a partir do meu primeiro grito, do meu primeiro choro, como todo mundo nasce chorando. E é de chorar, mas é de gargalhar também. No princípio, eu lia gibis, leituras que eu fazia. Meu pai fazia questão de passar isso para mim, para ler. Então, eu lia gibis. Meu pai trazia muitas revistas daquele tempo: *Carioca*, *A noite ilustrada*, *Fon-fon*, *Eu sei tudo* etc.. Mas nessa estantezinha que havia em casa, tinha, por exemplo, - e também depois ele levava romances - romances de aventura, romances da coleção *Terramarear*, Tarzan, Robin Hood, etc. Mas nessa estantezinha tinha uma antologia nacional do... Fausto Barreto? Era um nome de autor que também não me lembro. E lá estavam os poetas, e os prosadores portugueses e brasileiros, e que iam desde os arcaicos até os românticos. E lá me lembro que me apaixonei imediatamente quando li esse poema, que foi “Meus oito anos”, de Casimiro de Abreu. Acho que aí bebi também, e me influenciou um pouco de nostalgia, de tristeza. Então, o primeiro livro que li foi essa antologia, que era do meu pai, e que conservo esse exemplar até hoje. Ele também tinha a mania de desenhar nas páginas. Também isso, de certo modo, eu herdei; a mania de desenhar, sem nunca ter aprendido artes plásticas, desenho, nem nada. Meus cadernos eram cheios de desenhos e, às vezes, nas margens dos meus livros também. E também as primeiras declarações de amor nas margens do livro, sempre apaixonado.

*Talvez dando continuidade à pergunta anterior, o Benedito Nunes menciona um pacto geracional, um termo interessante, no prefácio à obra do Mário Faustino e ao Não para consolar. Querida que me falasses o que é esse pacto geracional, se ele houve, na tua geração.*

**MM:** Pacto geracional?

*Seria uma concentração de ideias e esforços, uma busca por certos referenciais entre pessoas de uma certa geração? A base da pergunta seria: quem são os teus*

*contemporâneos de juventude e formação, quem são essas pessoas que te acompanharam na descoberta do gosto pela leitura, do gosto pela vida, que falasses um pouco de cada um deles, nessa época de juventude e formação.*

*Benedito Nunes fala do grupo, dos livros que tu fazias, e de como era a relação de vocês com os modismos da metrópole. Na verdade, em 1940, 1942, como era que vocês se relacionavam com o modernismo, o que liam, e se preferiam ficar numa espécie de grupo fechado, sem se deixar influenciar exatamente pelas coisas que aconteciam, mas escolhendo o que queriam a partir das leituras que tinham? Então, quem eram essas pessoas e como eles se portavam em relação a isso?*

**MM:** Eu tinha um tio que era poeta – o Rocha Jr. - que pertenceu à geração do De Campos Ribeiro, o “velho” De Campos Ribeiro, e outros poetas, por exemplo, onde também encontrei nos papéis de minha mãe um recorte de jornal com um soneto desse meu tio, que é pai do Alonso Rocha. Somos primos, e isso me levou a querer fazer poemas também. Depois, levado por essa curiosidade pela poesia, passei a ler aqueles poemas daquela antologia e outros livros que foram surgindo nas minhas mãos. E, naturalmente, isso era a poesia, que se chamava, e passa a se chamar hoje, poesia antiga, que ia até os parnasianos, mas já um parnasianismo decadente, repetitivo, o simbolismo, essa poesia que se fazia e se publicava nas revistas de então, aqui em Belém. E por aí fomos seguindo até chegarmos a ter uma Academia dos Novos e que imitava em tudo as academias brasileiras, nacionais, francesas, com o número de quarenta poltronas, com seus patronos, e recepção com discurso, aquele rapapé todo. Essa academia começou comigo, o Alonso Rocha, o poeta Jurandyr Bezerra, e vários outros. Depois juntaram-se o Haroldo Maranhão, Benedito Nunes, depois Leonan Cruz, vários, e isso foi mais ou menos até 1945. A essa altura já tínhamos conhecimento do modernismo. Na verdade, aquela coisa do soneto, da balada, da metrificação e etc., já me cansava e até me exasperava. Eu achava que para fazer poesia precisava mais de verdade e não era bom esses corredores dos decassílabos e tercetos e quartetos etc. Um dia conversando com um vizinho meu, da minha idade, aluno do colégio Nazaré, ele me falou: “Mas Max, eu tenho um professor de literatura que diz que isso não é mais obrigado, que existe uma escola modernista, a Semana de Arte Moderna de 22”. Era um professor de português. Como era o nome desse professor? Era Francisco Paulo Mendes. Não o conheci nessa

ocasião pessoalmente, fui conhecer mais tarde, já com Bené, Ruy Barata, Paulo Plínio. Então, satisfeito com essa permissão da historia literária, me tornei, daí, modernista. Mas o meu modernismo era uma língua embaixo da outra, na verdade, e muito para a exaltação, versos exaltados; havia a guerra e também falavam em liberdade. E eu já tinha conhecimento de Walt Whitman. Isto.

### *E a Academia dos Novos, o que era?*

**MM:** Era uma coisa parecida com a Academia Paraense de Letras, com a ABL, mas eu já estava com meu espírito rebelde, nessa academia. E um dia, tendo lido o episódio do Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras, imitei o Graça Aranha e dei “Morra a Academia dos Novos!”. Um grito que foi misturado com muitos chutes, muito pisar no chão, bater o pé, e todos me condenavam, e eu completei o gesto. Não saí como o Graça Aranha, nos ombros da juventude, da ABL, saí, pelo contrário, chateado, de saco cheio, e disse: “Então, não quero mais saber disso”. E fui para a porta da rua, na Gentil Bittencourt, porque a Academia dos Novos funcionava na casa do Bené, com todas aquelas poltronas austríacas que ainda existem hoje na casa das tias dele e com refresco de maracujá, servido nas reuniões.

### *Tu saíste e todos ficaram?*

**MM:** Todos ficaram. Mas fiquei sentado num banco bem em frente da casa, esperando que todos saíssem. Não para me vingar, mas esqueci completamente; saí pra vida boêmia e noturna. E nessa época eu publicava na *Folha do Norte*, na última página da *Folha do Norte*, aos domingos, uma concessão do João Maranhão a essa nova geração, a esses novíssimos, os que se iniciam. E todos publicavam: Alonso Rocha, da Academia dos Novos, Benedito Nunes, da Academia dos Novos, Max Martins, da Academia dos Novos. No próximo poema que levei pra página, não podia ficar assim. Então: Max Martins, do grêmio literário Machado de Assis - que não existia.

Quero mencionar também que todos tínhamos nossos patronos na Academia dos Novos e que, felizmente, meu patrono continua uma espécie de patrono até hoje, como

qualquer pessoa inteligente: Machado de Assis. Aí tinha os patronos Castro Alves, Rui Barbosa.

*Todos eram poetas?*

**MM:** Tinha os contistas também, faziam contos, discursos; eu era poeta, sempre.

*Vou quebrar um pouco esse ritmo histórico e vou voltar novamente ao que estávamos falando. As mulheres ocupam um lugar especialíssimo na tua produção. Falaste numa primeira mulher, da tua primeira paixão, que era Marieta, e os teus amores de adolescência e o casamento e os filhos. E essa influência dessas mulheres nessa produção?*

**MM:** Eu anotei nos meus cadernos um poema novo, em que começo, um poema que quero que seja longo, para escrever durante um ano, que tenha 365 versos, vamos dizer assim, como o começo de uma autodisciplina para me forçar a escrever. E eu começo, e naturalmente, isso pode até não entrar no poema, sair do poema, até uma coisa biográfica. “Lume!”, com exclamação:

Lume para a caverna  
musas  
emes de mim  
usem-me

Então, aí, esse primeiro verso, desse poema longo que quero fazer e que mal começou, é uma invocação e uma convocação das musas. E tem muitas musas que, por acaso, são ‘emes’, de nomes com M, que coincidem com o meu, com meus dois ‘emes’. Então o M já passou a ser uma coisa também mítica. Isso é importante. Porque a coisa mais importante que existe na vida é o amor. Tão importante que amor tem um tipo de rima com a morte. É muito importante. O amor é autoconhecimento, é conhecimento (pausa), é germe de emoções e de pensamento, e de repetições (pausa), e da adaptação do ser humano (pausa), da humanidade, no seu grupo, no relacionamento com o mundo e com o universo. É importantíssimo o amor. E o amor, naturalmente, já que me sentia sempre cantor lírico, nos poemas líricos eu só falo de mim, e às vezes disfarço, falo tu, ou falo ele, ou ela, mas é de mim que falo. Porque o que me interessa é *eu* me expressar, o que

me interessa é conhecer muitos outros, é conhecer o outro, passar para o outro, com uma sinceridade as vezes ingênua, mas também sofisticada, como essa sinceridade num poema. O que quero é seduzir o outro, chamar para mim, convocar o outro para mim, e que haja essa comunhão, que haja esse pão dos sábados, também uma imagem que uso desde o primeiro livro e repito; essa imagem do pão dos sábados, essa comunhão, o sábado livre da vida rotineira e burocrática e chata. E essa alegria. Então, houve muitas musas, a partir da Marieta dos meus anos mais, até a Maria não sei do quê, dos meus anos menos; hoje. Mas hei de gritar e cantar esses meus menos. Mas...

*Eu queria voltar então...*

**MM:** Voltar por quê? Eu ainda não completei... Não atendi completamente a pergunta.... essa praia aí que... tem muita coisa ainda para falar...

*Aliás duas praias muito abertas, Academia dos Novos e as mulheres...*

**MM:** Então, escancaremo-nos.

*Vamos lá. A respeito da Academia dos Novos ainda, mencionaste a participação de algumas figuras que não estão mais aqui, que acho enigmáticas, e queria pedir mais informações. Paulo Plínio Abreu...*

**MM:** Ele não foi da Academia dos Novos.

*Ah , não foi?*

**MM:** Não...

*Mas queria que falasses um pouco dele, como foi teu convívio, e também o Mário Faustino.*

**MM:** Meu contato, minha amizade, já foi com o Mário Faustino, o Paulo Plínio, Ruy Barata, e Chico Mendes, já foi pós-Academia e aí passei a ser imediatamente um feroz inimigo do academicismo e essas coisas. E essa antipatia pela academia, e qualquer outra entidade fechada e que se serve da tradição, como se ela resumisse numa geladeira, porque a arte, literatura, é muita vida, é muito espriar-se, muita aventura. Porque como arte, criação, os artistas têm que ser deuses. É preciso a liberdade absoluta, e descobrir cada vez mais liberdade. Para deitar e rolar.

*Max, nessa época, além das leituras que vocês faziam dos autores considerados mais nacionais, universais, vocês liam o pessoal daqui? Bruno de Menezes, a Eneida, vocês tinham um posicionamento em relação a quem produzia àquela época?*

**MM:** Eu me lembro: quase que só lia os escritores paraenses. Tinha, não tenho mais, uma biblioteca que seria preciosa, se eu a tivesse conservado, de autores paraenses. Mas misturado com autores nacionais e estrangeiros em tradição... Eu apareci à época da Academia dos Novos, o predomínio era da geração de De Campos, como falei, Edgar Proença, Bruno de Menezes, e muitos outros que não me lembro agora. Afinal os setenta anos deterioram também as coisas, as lembranças. Nem todas, mas aquelas que são exigidas, como nesse momento; aí memória também põe um pé atrás. Mas líamos autores paraenses. Tomei conhecimento da Eneida de Moraes, por exemplo, já quando estava envolvido e apaixonado pelo Modernismo. E, no Pará, o Modernismo, que teve seu começo refletido aqui, com Bruno de Menezes... Bruno de Menezes era um poeta parnasiano, mas interessado pelo simbolismo e, naturalmente, interessou-se; estava acontecendo na geração dele, o Modernismo também. Sendo que a maior influência do Bruno, na poesia do Bruno, do Modernismo, é aquele Modernismo que ele leu em Jorge de Lima e outros poetas. Jorge de Lima, principalmente. Poetas que cantaram, por exemplo, a negritude, os negros, os escravos etc. Já era uma tradição que vinha de Castro Alves, mas aí é com relação à escravatura, não havia essa influência. No Bruno de Menezes era também uma questão social, com que ele se preocupava. Mas “Batuque” e outros poemas, vamos dizer, negros, do Bruno, mas ao mesmo tempo ele continuou fazendo poemas parnasianos, simbolistas, ele se influenciou muito pelo Simbolismo já tardio. E... onde estamos?

*O parnasianismo foi muito forte em todo Brasil, continuou, adentrou o simbolismo, aí eu te pergunto: esse bater de pé, que tu mencionaste, ocasionou alguma situação, algum aborrecimento, algum atrito mais explícito, ou foi uma coisa mais silenciosa, cada um do seu lado?*

**MM:** Não me lembro. Me lembro de um fato que aconteceu comigo na Academia Paraense de Letras em que um acadêmico, era um senhor, Paulo Eleutério, membro da Academia, tinha anunciado pela academia uma sessão pública para debate sobre poesia moderna. E houve lá um domingo em que houve isto. Houve uma sessão, e dessa sessão escrevi um artigo para a *Folha do Norte* em que critiquei humoristicamente, ironicamente, a conferência do Dr. Eleutério. O título do artigo era “A conferência do Dr. Eleutério”, e era um negócio assim: defesa do Modernismo e morte ao âmbito do antes. E houve então um grande bate-boca na Academia, provocado por esse membro da Academia, Prof. Paulo Eleutério, e eu, discutimos. Estava lá também um grupo de poetas modernos; estava o Ruy Barata, não sei se estava a Adalcinda também, antiacadêmicos. E houve um bate-boca e o Prof. Eleutério se aborreceu e propôs ao presidente da sessão, que era o presidente da Academia, o Acelino de Leão, que eu fosse expulso do recinto. Imediatamente o Acelino de Leão disse que não ia expulsar ninguém porque aquilo tinha sido anunciado que era público, era um debate, e que a Academia era uma casa de cultura e que cultura era liberdade, etc. Então, eu me lembro desse fato. Acho que não houve outros, que me lembre, com algum atrito.

*Max, e o primeiro livro, como foi o processo de produção e de lançamento, de edição, quais as influências?*

**MM:** Aí eu já tinha os meus poemas, já influenciado pelo Modernismo. Isso era fim dos anos 40. Então, eu, por exemplo, tomei conhecimento do Modernismo, da Semana de Arte Moderna, vinte anos atrás, muito atrás, embora já houvesse a comunicação através de aviões, embora já houvesse rádio, mas pelo menos pra mim, a cultura veio {*trecho incompreensível*}, bem devagarinho. Não havia Belém-Brasília, estradas, essas coisas. Demorou muito a se aceitar. E o meu próprio grupo não aceitava o Modernismo. Foi o

nosso contato com Paulo Mendes, e Ruy Barata, Paulo Plínio, depois Mário. Bem, Mário Faustino já era bastante mais novo que nós. Com esse contato nós vimos o que era o Modernismo e etc. Eu já tinha colecionado, na entrada dos anos 50, tinha já organizado uns vinte e poucos poemas influenciados pela poesia do Drummond, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, e já até um pouco pela própria Geração de 45, que já existia. Tínhamos já conhecimento do Lêdo Ivo, Alphonsus de Guimaraens Filho, Fred Pinheiro, eram os poetas, por exemplo, da corte.

*Enquanto vocês negavam um pouco, em termos, essa relação com o Modernismo, o Ruy Barata se aproximava muito. Mas era nessa época que ele já se aproximava?*

**MM:** Já! Já! Quando conheci Ruy Barata, ele fazia poemas modernos, não tenho conhecimento de que Ruy Barata tivesse feito poesia neo-parnasiana ou simbolista...

*E a força do Mário de Andrade ainda era muito grande pra ele...*

**MM:** Ah, sim! Ruy Barata era mais velho do que nós, um pouco mais velho do que eu, acho que esse pouco eram uns seis ou sete anos mais que eu. Ele e Paulo Plínio já tinham conhecimento e praticavam o Modernismo...

*E cobravam de vocês?*

**MM:** Cobravam, não! Toda noite a gente se encontrava no terraço do Central Hotel e o papo era esse...

*Por curiosidade, nesse terraço do Grande Hotel, vocês tomavam café ou bebiam outra coisa?*

**MM:** No terraço do *Central* Hotel. Chico Mendes tomava chá com torradas, proustianamente... Ruy Barata tomava seus uísques... Eu tomava, uma vez ou outra, cerveja. Não havia Coca-Cola ainda... com gelo e limão... Mas eu me lembro que era um cafezinho ou era uma cerveja. Mas, mais tarde, quando saía do Central, ia para um

café chique tomar o meu reforço do jantar, que era o completo: café com leite e pão, ou um copo de coalhada. Pois muito bem, o Ruy Barata já tinha publicado *O anjo dos abismos*, o Chico Mendes tinha publicado a sua tese, *As raízes do Romantismo*, e, que me conste, os outros da roda não tinham publicado nada, e todos com vontade de publicar. Então, eu tinha esses vinte poucos poemas, e houve algumas tentativas. Tinha um clube aqui que se chamava “Tanger Clube”, um clube social, e o presidente ou secretário disse: “Ah, vamos publicar, vamos fazer uma vaquinha”. Uma vontade esplêndida, mas não publicaram. Não deu certo. E um dia me apareceu o Oliveira Bastos, que eu já conhecia, na minha casa. “Max, eu vim aqui buscar os originais dos teus poemas, eu vou publicar, vamos fazer uma cooperativa”. “Está aqui”, entreguei. E ele levou para a *Revista de Veterinária*, que era uma revista meio literária, mas tratava de veterinária também.

### ***Tem tudo a ver...***

**MM:** É. Tem tudo a ver. Uma boa pessoa, o dono da tipografia. Era o Hermógenes Barra, boa pessoa. Bom, ficou pra lá. Claro que Oliveira Bastos, quem o conhece, não sei se ele ainda é assim, mas deve ser, muito cheio de entusiasmo, mas, depois dos primeiros entusiasmos, esquece também. E foi isso que aconteceu. E acho que ele nunca mais se lembrou disso. Mas o Barra me telefonou e disse: “Olha, os teus livros estão compostos aqui, estão prontos”. O que eu pensei logo: “Não tenho dinheiro para pagar isso”. E disse: “Olha, eu não tenho dinheiro para te pagar, e por acaso eu sou apenas o autor e não fui eu que levei para aí”. “Não, não se trata disso, eu quero que tu autorizes...” “Está bem”. “E tu pagas isso quando poderes e quanto quiseres”. “Então pode publicar”.

Ele publicou o livro. Isso foi em 1952. Publicou o livro numa edição bem modesta, com uma orelha feita pelo Bené. Em que ele diz que... Porque o que ele escreveu de crítica... a crítica que ele fez... {*trecho incompreensível*}. Era uma orelha que não era uma orelha porque o livro não tinha dobra. Então, no lugar da orelha foi impresso esse texto do Bené. Não foi nem para a livraria. Os livros, tão contente fiquei, que distribuía para qualquer pessoa, qualquer amigo que encontrava na rua, estranho...

*E, Max, foi esse que tu mandaste jogar nos covões?*

**MM:** Não, esse foi o segundo, editado pelo Falângola, o saudoso Falângola. Tive sorte com editores. Com a publicação dos meus livros. Sorte. Porque publicar livro é a maior dificuldade, cada vez maior, para um escritor novo publicar seu livro...

*Então conta essa história que mandaste jogar fora o seu livro...  
Mas, só um minutinho, mas acabou saindo tudo bem, ele não foi vendido?*

**MM:** É, acho que não. Mas tinha recebido um prêmio da Academia Paraense de Letras. Era cinco mil cruzeiros, qualquer coisa assim...

*Max, qual foi a tiragem de O estranho?*

**MM:** Foram acho que trezentos exemplares, se não foram quinhentos, mas acho que foram trezentos...

*Foi pago depois?*

*Foi pago com o dinheiro da Academia...*

**MM:** Paguei, eu recebi o prêmio....

*A Academia bancou teu primeiro livro...*

*Max, fala um pouco dos bastidores desse prêmio, porque isso é muito importante, a Academia está cindida, partida...*

**MM:** A comissão era o Bruno de Menezes, acho que o Jurandyr Bezerra, que já era acadêmico. Era o mais novo acadêmico naquela época. Entrou para a Academia parece que com dezoito anos e mais uma terceira pessoa que não me lembro... É isso. Jogaram com essa isenção, sabendo do meu combate, da minha antipatia, que não existe mais hoje também. Cada um cisca o que não pode no seu terreiro, e tudo bem. Sei que fui

premiado. Tenho até copiado o laudo dos acadêmicos dando o prêmio. “Promete e tal”. “É bom...”

*Esse menino vai longe...*

**MM:** É, vai longe. E, por falar nisso, gostaria de lembrar também uma coisa mais atrás. Aconteceu a publicação do meu primeiro poema na imprensa. Eu trabalhava, era *office boy* no Banco do Pará, que não existe mais, e lá trabalhava um poeta mesmo, de carne e osso. Era um português, que publicou livros de poemas aqui, uns dois ou três livros, pela *Revista de Veterinária*, mas livros bem bonitos para aquela época. Era amigo do De Campos Ribeiro, era um poeta, chamava-se Manoel Godim, se não me engano. Não sei se estou bem informado, descobri há pouco tempo, que tem um rapaz que se chamava, chama-se aqui Godim, era amigo do maestro Sebastião Godim. Tenho impressão que era parente dele, sobrinho dele, porque também não sei quanto tempo passou esse Manoel Godim. E um dia datilografei lá no banco um poema meu, muito bem datilografado, bem dobrado, e fui mostrar para o Manoel Godim, que estava sentado à sua banca de guarda-livros, enormes, em cima de um tamborete. Mostrei para ele. E ele me falou: “Está bom, está muito bem. Por que você não publica isso?” E escreveu embaixo, com uma letra muito bonita de guarda-livros, com um lápis muito bem apontado: “Revela um futuro grande poeta”. E assinou Manoel Godim. Ah! Com aquilo fiquei...dobrei, botei num envelope. “Por que você não publica na *Pará Ilustrada*?”, uma revista que havia aqui, dirigida pelo Edgar Proença. A redação era na Campos Sales, nos altos, na esquina com 13 de Maio. Então eu fui. Estava aberta a redação da *Pará Ilustrada*. Claro que esperei todo mundo sair do prédio, fecharem, e então peguei o envelope e coloquei por baixo da porta. A *Pará Ilustrada* saía todos os sábados, e eu todo sábado ia para a antiga livraria *Agência Martins*, verificar a *Pará Ilustrada*. Uns dois ou três sábados depois, lá estava o meu primeiro poema publicado com letra de imprensa, de forma. Então, é isto. E o que mais você queria perguntar?

*Sobre os bastidores do prêmio. Tu já respondeste.*

*Ela perguntou sobre o episódio do segundo livro.*

**MM:** Ah, do segundo livro. Foi publicado o primeiro e eu estava com vontade de publicar o segundo. E, como a Academia tinha esse concurso literário, esse prêmio chamado Vespasiano Ramos, poeta maranhense, mas que viveu muito tempo aqui no Pará, sobre quem o Chico Mendes escreveu uma plaquetezinha. Eu adorava o que ele escreveu lá, e passei a adorar também o poeta, mas era um poeta também dos cunhos antigos. O Vespasiano Ramos. Então o Vespasiano Ramos, patrono de uma das poltronas da Academia de Letras, era o patrono desse concurso de poesia. E apresentei um segundo livro ao concurso da Academia...

*Em que ano foi isso, Max?*

**MM:** O primeiro, o prêmio do *Estranho*, foi o do mesmo ano da publicação, 1952. Esse foi publicado em 60, exatamente em 1960, a que dei o título de *Anti-retrato*. *O estranho* também teve um prêmio da Secretaria de Educação daquela época, para poesia. Também recebi esse prêmio. E inscrevi o segundo no final dos anos 60, que foi premiado também. E o Falângola parece que tinha um convênio de amizade com a Academia. Me disseram isso. E publicava o livro que fosse premiado no concurso da Academia. E o Falângola então imprimiu o *Anti-retrato*. Lembro que o livro tem uma capa que é um desenho de um artista daqui que vive há muitos anos no Rio, mas muito meu amigo, o João Mendes; um desenho dele. Um desenho ilustrado em preto e branco. E publiquei com a capa, sem nenhum letreiro, sem título do livro, sem nome de autor, nem nada. E o Falângola fez 500 exemplares. Então, recebi um monte de livro. Houve lançamento desse livro. O lançamento foi feito na livraria que o Haroldo Maranhão tinha aqui, que era a *Dom Quixote*, que ficava ali naquela galeria do Palácio do Rádio. Na saída do cinema, tinha essa galeria e logo a primeira loja era uma livraria muito bonitinha, muito bem feita e que dá saudades. Mas já existindo a *Ponto e Vírgula*, por exemplo, já mata um pouco essa saudade. E foi lançado, não por eu querer, mas entrou num rodopio a coisa, que houve um envolvimento muito grande, se falou muito, e publicaram coisas. Coincidiu e houve um lançamento de uma escola de poesia, que era de um poeta do Rio aqui; envolveu atores mascarados, que foram para a livraria fazer esse lançamento. O “Parvinismo”, que eu nunca soube exatamente como e o que era, mas entrei na onda. A *Folha do Norte* publicou muitas notícias, isso foi chamando

atenção, o certo é que houve uma multidão que extrapolou a livraria pequena, *Dom Quixote*, para o meio da rua, para aquela travessa, onde está, na esquina, o Palácio do Rádio; foi estampada foto no jornal. Essa propaganda toda foi também a partir do suplemento literário da *Folha do Norte*, depois do suplemento do Haroldo, e que era dirigido e organizado por esse rapaz que já morreu... {trecho incompreensível}. Depois ele saiu daqui e foi para São Paulo e trabalhou no suplemento do Estado de São Paulo. Já morreu. Ele chamou essa atenção toda, fez toda a fofoca. O certo é que eu não tinha onde colocar esses 500, não!, mil exemplares! Não foram 500. Eu não tinha onde botar. Então tinha um bocado em casa e no escritório onde eu trabalhava, exatamente no banheiro do escritório. Os dias foram passando, eu dava muito, apesar de depois do lançamento, mas não deixei nas livrarias para ser vendido. O certo é que começou a me incomodar aquela quantidade de livros. Então chamei uma pessoa, um menino, um garoto, para jogar fora aquilo. Chamei um moleque e disse: “Joga fora isso nos covões de São Braz”. E ele levou. Muitos anos depois, soube que o moleque não jogou nos covões de São Braz. Pelo contrário, ele fez como se fazia com a distribuição daqueles romances de folhetim de antigamente. Jogavam pela janela os primeiros exemplares, o primeiro número, e depois vendiam-se o segundo e terceiro. Ele fez isso com meu livro. Só soube disso uma vez, muitos anos depois, conversando com a Sonia Parente. Ela disse: “Max, eu tenho o teu livro”. “Mas como tu tens? Eu não dei para ninguém!” “Eu tenho. Morava com minha mãe aqui na Matinha e foi jogado pela janela, alguém que passava por lá jogou”. Então o rapaz bancou o distribuidor.

***O Anti-retrato é de 1960. O estranho, de 1952. O Anti-retrato foi escrito quando?***

**MM:** Depois de 1952. Fui escrevendo até 1959, vamos dizer.

***Em 1955 o Mário Faustino lançou O homem e sua hora. Qual a influência desse trabalho sobre o teu?***

**MM:** Foi importante. Mário Faustino é um poeta, um intelectual, um escritor maravilhoso. O dom verbal dele, até nas conversas, era esplêndido. Ele começou a escrever crônicas, publicando na *Província do Pará*, com pseudônimo, com iniciais do

nome dele. E, de repente, acabamos conhecendo o Mário Faustino por intermédio, mais uma vez, do Chico Mendes, que mostrou ele pra nós – nós, eu, Bené etc.. Os poemas que fazia então, com influência de Cecília Meirelles, da matemática, de Rilke. Poemas ainda tendo a ver algo com a geração de 45. Mas, imediatamente, logo em seguida, rompeu nele a alta poesia. Leitor dos poetas {*trecho incompreensível*}, ele soube ouvir essa poesia da língua inglesa. Lia em alemão também, francês, naturalmente. Teve também uma influência da poesia brasileira. Uma influência muito grande do Jorge de Lima, Cecília Meirelles. E, também acompanhando a sua vivência e atuação como poeta, leu muita crítica. Tornou-se um estudioso da literatura em geral, um estudioso profundo da poesia universal e atuava como prosador, escrevendo crítica no *Jornal do Brasil*, onde trabalhou muito tempo, algum tempo. Justamente na época em que, na poesia, havia uma nova geração, uma nova turma, um novo grupo – os concretistas, por exemplo, com novas influências, novas leituras. E era um grande amigo e, para a felicidade nossa, era um alto poeta. E influenciou a mim também. Esses poemas, que receberam influência de Mário Faustino, influência de informação, cultural, do poeta americano Bob Stock, que conviveu conosco nessa época também, e sempre fala em Drummond, em Murilo Mendes, e poemas, poetas que eu lia em tradução, já apontadas por Bob Stock, confluíram muito também em Mário Faustino. Essa coisa da poesia americana, da língua inglesa. Poetas como Dylan Thomas e muitos outros, o Cummings... Então ele, do nosso grupo, irradiava inteligência, informação, um gosto apurado por tudo – literatura, artes, teatro, romances. E é um nome que nos deixou com essa interrogação: como seria, o que faria hoje um Mário Faustino? Essa nossa ânsia, que devemos inclusive à sua influência, deixou-nos com essa interrogação, esse interesse, para sempre.

*Max, tu estás falando das leituras, o entendimento da poesia, essa irradiação toda. Querias saber do teu círculo mais íntimo de debate. Escrevias solitariamente e solitariamente tu avaliavas, criticavas, fazias auto-críticas, e o teu círculo de debate, por exemplo, tu fazias um poema e mostravas pra quem?*

**MM:** Para esse grupo. Mostrava para o Bené, o Alonso Rocha, o {*trecho incompreensível*}, mostrava às vezes para o Mário Faustino, Chico Mendes, Ruy

Barata. Uns mais do que os outros. Esse contato era mais com uns, com outros era menor. Mas isso sempre com uma timidez também, que, interiormente, foi ter uma boa influência porque a timidez era uma barreira que eu queria vencer. Então, eu caprichava nessa minha paixão sempre mesclada com os estudos. Li muitos ensaístas, li muita crítica, muita poesia, mas esses que mais eu amava e gostava... mas isso me fazia diante desses mestres dos livros. Os mestres que eu considerava do meu grupo me forçavam a derrubar a própria barreira que eventualmente existia entre o próprio grupo. Sabia que faziam críticas; os elogios me diziam, as críticas já eram mais sutis, afinal eu tenho cara de boneco, de bebê, então as pessoas têm um pouco de receio de me quebrar, sabe que podem me magoar, têm receios de me magoar. Porque é verdade que uma crítica negativa me magoaria. É como criticar um filho, se não tem outro jeito, o filho é aquele... mas eu procurava consertar os meus filhos. Sempre queria fazer o filho melhor do mundo. Ao escrever um poema, até inconscientemente, estou sempre querendo fazer o melhor poema do mundo, com a maior humildade.

*E os teus vínculos com o Paulo Plínio? Porque ele ocasiona uma mudança muito grande na poesia, sai daquela influência francesa, inglesa, e entra no circuito dos germânicos. Queria saber disso também, como foi esse teu envolvimento com ele. Porque ele foi muito misterioso?*

**MM:** Sim, misterioso. Ele portava o mistério da poesia. Mas meu relacionamento com ele foi pequeno; ele morreu cedo. E nós nos encontrávamos apenas algumas noites no Central, e ele estava sempre lá porque era amicíssimo do Chico Mendes, do Ruy Barata. Mas sempre muito sério. Sério no bom sentido. Mas, quando falava, era pouco. Dizia uma coisa certa, dava uma opinião acertada. A minha admiração era um pouco mais de longe porque não tinha intimidade com ele. E essa minha relação era mais de admiração pelo que ele escrevia e dizia, de admiração. Foi pouco tempo que cruzei com ele. Nossos encontros do Central Café. Isso é por volta dos anos 40: 1945, 1946. Ele morreu não me lembro quando, acho que já foi nos anos 50. E ele saía pouco também, sempre como quase todos nós, de terno branco, gravata, como todos nós, naquela época. Mas eu sabia disso, as influências que ele poderia ter, não são, pelo que ele falava, porque nós todos comentávamos, principalmente Chico Mendes, Ruy Barata, o Bené, e uma coisa

que revela essas influências é que ele foi tradutor de uma novela do Gide, *A porta estreita*. Do Rilke, acho que traduziu não sei se todas as elegias, mas traduziu as elegias do Rilke. Traduziu poemas de Eliot também. Naquela época, estávamos conhecendo o Eliot, a poesia de língua inglesa. Essa poesia, que é importantíssima no mundo todo, os poetas ingleses e americanos, que veio a ser reforçada pela influência, alguns anos depois, pelo Bob Stock. Bob Stock passou uns dois anos aqui, ou mais, traduzindo diariamente poetas de língua inglesa contemporânea, naquela ocasião, para nós. Foi uma abertura de cortina para nós.

*Max, você estava falando da sua relação com a crítica, naquela época. Queria saber como é a sua relação com a crítica hoje, impecável, séria, competente, de críticos mais chegados, mais próximos, como Benedito Nunes e Age de Carvalho, não registrada e escrita, que sabemos que existe, com o restante da crítica.*

*Quero complementar, porque desde O estranho, de 1952, o poema de abertura, já mencionas no próprio corpo da poesia aquele teu estatuto de estrangeiro, de diferente, de estranho mesmo. Quer dizer, há essa consciência desde 1952 e essa consciência que passa para a poesia. E queria realmente saber sobre essa crítica que não se escreve, mas se exerce ainda hoje, sobretudo entre os acadêmicos. Como é que ela chega a ti, como tu sentes, percebes?*

**MM:** A crítica, como?

*Que diz que a poesia do Max é hermética, é mais para ler, essa que tu sabes que existe...*

*Dessa crítica, que é o primeiro ponto da pergunta, sobre um projeto de escritura, do estrangeiro, do estranho, que não se situa exatamente nesse foco, em relação a uma crítica que não vê como hermética, que é o Benedito, o Age, o Haroldo Maranhão, outras pessoas que conhecemos com a outra crítica. Tu vais falar das duas críticas e como tu te posicionas em relação a essa crítica.*

**MM:** Crítica em geral e crítica particular e pessoal. Passei os anos 50 e 60 lendo muita teoria, muita crítica, com intensão não de ser um professor, mas de ter informação sobre

o meu ofício, ofício pelo qual optei, inclusive existencialmente. Primeiro, a poesia. Tudo para a poesia. É isso que tenho feito esses anos todos e que pode ser do agrado de uma comunidade, de repente das pessoas, mas que também pode acabar e redundar numa grande merda. Mas também estou acordado para isso. E tenho a merda também num bom conceito. Afinal, o que resta de nós, de nós mesmo, do ser animal, é a merda. Então, eu abençoo o cocô. Li muito, principalmente nos anos 60, em todos aqueles teóricos espanhóis, da crítica estilística que estava na moda, depois da nova crítica, cujo expoente no Brasil, naquela ocasião, era o Afrânio Coutinho; da estilística, tínhamos um representante aqui, que fez seu curso, estudou na Espanha, um rapaz que foi até ministro da Educação, eu esqueço o nome dele – Eduardo Portella. Então, li muito, digamos, Alonso, e outros que já não lembro, mas eu li muito. Crítica italiana, Di Santis, crítica sobre Dante, a crítica brasileira, o Álvaro Lins, e depois continuado por Afrânio Coutinho, e outros. E essa crítica estava nos rodapés, na época dos suplementos literários, essa época - fim dos 50, começo dos 60, estava muito na imprensa, revistas literárias. A Geração de 45 teve, em cada estado quase, o grupo teve suas revistas – no Maranhão, no Nordeste, no Rio, São Paulo, Belém. Em Belém, por exemplo, nessa época, em que havia a *Orfeu* no Rio, a *Revista Brasileira de Poesia*, em São Paulo, no Rio Grande do Sul, no Paraná, a revista *Branca*, a revista em que aparecia o Dalton Trevisan. A revista *Branca* era mais dedicada a contistas. A *Orfeu* dedicada mais – unicamente, aliás – à poesia, a *Revista Brasileira de Poesia*, em São Paulo, também ligada ao Clube de Poesia que havia em São Paulo; no Nordeste, no Maranhão, aí havia uma que se chamava *A Ilha*, parece, em que aparecia Ferreira Gullar. Em toda parte tinha. E aqui nós tivemos primeiro a revista *Encontro*, que era inclusive o tamanho parecido com a *Orfeu*, uma revista pequenina. Tivemos depois a *Norte*. *Encontro* saiu apenas um número e depois tivemos a revista *Norte*, que saíram três números, e já tínhamos material para o quarto número, mas nos esgotou também. Então, li tudo isso de crítica. Queria saber do meu ofício, porque poeta se faz com espírito, com a alma, mas também com diálogo, e também com a técnica. Li isso um dia em García Lorca: o poeta trabalha com o demônio, mas também é fruto da técnica etc. E todo grande teórico, grandes poetas, que passaram, foram leitores; a sua mensagem era nesse sentido, de que a arte é antes de tudo uma técnica, ou antes ou depois, de tudo, mas é técnica. Queria saber da técnica, do pensamento, do que se filosofava a respeito de

teoria, da estética. Então, li bastante. E bastante porque queria fazer o melhor poema do mundo; com esse desejo, mas tremelicando das pernas diante do deserto de uma página em branco. Tinha que ter humildade para enfrentar aquilo. Com atenção. Sofri também da crítica e da teoria literária. Na década de 60 me interessei por outras coisas também, aquela efervescência social e política que havia no Brasil e que acabou no buraco da ditadura. Li muito sociologia e política. Nos anos 60 e fins de 50, até 70, foi como se fizesse a minha universidade, autodidaticamente; sou só autodidata, não tenho curso tradicionalmente acadêmico. Digo: felizmente.

***Max, algumas vezes aqui, nessa manhã, tu já foste bem seguro quanto a fazer um bom poema, o melhor poema. Tu já rasgaste, já revisaste muitos poemas?***

**MM:** Meus poemas? Devo ter rasgado. Não rasgo mais. Eles vão ficando nos cadernos, e nas folhas de papel. Mesmo porque agora, o que me inspira nessa palavra, são esses cadernos. Eu, raramente (mas tem acontecido), faço um poema, resolvo fazer um poema agora. Do princípio ao fim. Os primeiros poemas já estão nos meus cadernos, as frases, os versos, as imagens, estão registradas. Poemas inúmeros, 90% das minhas tentativas de fazer um poema não foram aproveitadas, mas estão aí, e de vez em quando eu revejo, estou sempre folheando os meus cadernos. São uns oitenta cadernos, desde os anos {*trecho incompreensível*}.

***Max, que cadernos são esses? Quando falas em cadernos, quem não te conhece, não sabe do que estás falando. O que são esses cadernos?***

**MM:** Antes de tudo, um pronto-socorro da minha memória. E que não funciona porque eu teria que ter um índice dos assuntos que estão nos meus cadernos. Quando procuro uma coisa, não encontro mais. Eu digo que bebo dos meus cadernos, mas é ao acaso, do que ele me dá. E é melhor ainda; eu gosto do acaso. Mas não rasgo; eu acumulo papel. E cada vez estou acumulando mais. Já não controlo, não sei mais onde estão os papeis. Recuso-me a ter contato até físico com o computador. Só sei escrever com a caneta, como se a caneta fosse o filtro daquele sangue de que falei. Tem a coisa do gesto;

aprendi a pensar com a caneta na mão. Eu ainda não escrevi nada; o caderno que abri, para ir escrevendo ou desenhando, ainda não deu tempo. Vocês me tomaram mesmo.

*Max, hoje tu exerces uma função importante junto à comunidade, como diretor da Casa da Linguagem. Queria saber o teu ritmo de produção hoje, produção poética.*

**MM:** Produzir é fazer qualquer coisa com relação ao poema. Então, trabalho nisso todo dia, até roubando o tempo do diretor da Casa da Linguagem. Muitas vezes. Testemunhas vão lá; o Marco, que trabalha comigo lá. Todo mundo sabe que vivo furtando o tempo da diretoria da Casa da Linguagem.

*Tu te escondes? “Eu vou bem ali um instantinho”, é assim?*

**MM:** Não, eu uso a minha própria sala. Estou escrevendo ou desenhando, abertamente. Felizmente, os colaboradores, a minha superintendente, compreendem isso. Devem passar a mão na minha cabeça; às vezes passam mesmo a mão na minha cabeça. Me beijam a cabeça, às vezes, também. Termino um poema, o último, dizendo: “eu respondo, eu acredito, eu agradeço”. É geral. A todo mundo.

*Falando da Casa da Linguagem, há um episódio muito interessante ocorrido lá, do curso de poesia que tu deste lá, que fizeste um planejamento enorme...*

**MM:** A primeira oficina. Me pediram. Não é que me fizesse de rogado e de difícil. Era timidez, medo. Nunca fui professor! Mas eu fiz. “Professor, faz seu mapa, seu roteiro de aula”, para um mês. A oficina durava um mês. A oficina era: “A poesia necessária”, que era um plágio de uma coluna do Rubem Braga na *Manchete*. “A poesia necessária”. Ele publicava sempre um poema. Então – “A poesia necessária”. Dei a primeira aula. Era pela manhã e, na metade da aula, tinha acabado todo o meu roteiro do mês. Fiquei em pânico. “O que que eu faço agora?” Me lembro que subi numa cadeira e li um poema meu. Aí surgiram perguntas, aí gostei e fui até o fim do mês, com meu entusiasmo, com meu ânimo funcionando bem. E esses alunos, que até hoje me escrevem, isso em 1991, me pedindo outra oficina. Nunca mais dei. Mas gosto de falar de poesia. Depende do

momento, do jeito, de como me perguntam. Eu sou assanhando. A verdade é essa. E exibido. Se estou gostando, se a pergunta foi bem feita, no sentido de ter entrado na minha personalidade, aí me abro, na medida em que sei me abrir.

*Quando dizes “Eu estou roubando o tempo da diretoria”, eles roubam teu tempo também, conversando sobre poesia, uma coisa mais geral.*

**MM:** Se for sobre poesia, eu assumo o meu roubo, amplio o meu roubo, porque estou me dividindo com outras pessoas também, e as pessoas estão me dando um grande prazer de falar nisso que gosto. Principalmente, essa é a verdade, quando falam da poesia do Max, da minha poesia. Eu gosto de falar da minha poesia.

*Não é um roubo, é uma troca que acontece ali dentro.*

**MM:** Também é verdade.

*A gente ganha um poema.*

**MM:** Isso é verdade. Naquele dia estavas lá para uma reunião, estavas saindo, e te chamei para mostrar um poema que ainda não era um poema e eu já queria mostrar.

*Max, vamos falar de um poema?*

**MM:** Vamos falar da crítica pessoal que fazem. A poesia é difícil e tal...

*Só agora me lembrei de uma coisa: tu és leitura obrigatória para o Vestibular desse ano. Acredito que uns 4 ou 5 poemas. Como é que tu vês essa juventude e essa crítica de que vais falar, frente a esses poemas, a esse tão propalado elitismo?*

**MM:** Em primeiro lugar, imediatamente esse negócio de poesia para o Vestibular é um saco. Porque me pedem muito. Gosto que falem e perguntem de mim. Mas muita gente... Um grupo de estudantes foi me procurar na Casa da Linguagem para eu falar

sobre poemas para eles. E marquei hoje de manhã às 9:30, mas tinha esquecido. Antes de vir pra cá, passei por lá para pedir desculpas e remarquei para hoje à tarde. Isso dá um trabalho. Mas também levo na esportiva, no poético. Também gosto. O que as pessoas querem, os estudantes – que não são bons leitores de poesia, talvez nem tenham hábito de ler poemas, e, principalmente, poesia da modernidade pra cá; as pessoas têm essa experiência de anos de juventude, de meninice, em que sempre se fala de poesia, mas a poesia é sempre aquela rimada, romântica, do Romantismo. Essa é a noção que as pessoas têm da poesia, até hoje, embora hoje já não sei se é tanto assim. Então, para eu falar da minha poesia é difícil, para essas pessoas. Como vou falar? Tenho que situar, dizer essa coisa que é boboca, que minha poesia é modernista, é diferente da poesia parnasiana, da trova, do repentista, essas coisas que não são mais tão chapadas. Poesia é tudo, depende de como ela é, em princípio, dita. Poesia é dito, fala, som, e com os outros acréscimos, felizmente. Porque os outros acréscimos abrem o leque e não importa mais dar esses apelidos. Então, querem que eu explique. Ora, se eu explicar o poema, não há necessidade de fazer poemas. Vou explicar o poema na linguagem comum? O poema é uma violência à linguagem comum, como deve ser a poesia. E por isso ela é tida como difícil, hermética. Existe a poesia simples, como também dizem. Mas, vai se ver, a poesia simples não é tão simples; ela foi feita com uma técnica também, foi feita com um olho para o futuro, e também um olho para a tradição. Não vou explicar para vocês; falar de hermetismo da poesia. Vocês conhecem, vocês sabem.

*Aos setenta anos, o que Max Martins está lendo?*

**MM:** O que estou lendo? É uma luta, sabe. Porque não quero ler mais...

*Não quer ler, mas lê muito. Aproveita que vais falar do estás lendo e fala do que vês nas artes plásticas...*

**MM:** Quando vejo, e quando posso ver. Mas não paro de ler; já leio, assim, por uma obrigação comigo mesmo. Ainda é a velha coisa de eu saber como anda a poesia pelo mundo, para fazer a minha. Quero estar, estou nessa profissão da poesia, que começou

com o primeiro urro do homem das cavernas, e quero levar até o fim, até onde for possível.

As anotações para o último poema, eu tenho aqui: “eu meu Deus”, isso daí é poesia, e é o eu, é o que penso, é o que duvido, o que não conheço, e, naturalmente, um ego enorme – preciso desse ego enorme, para a poesia, e até para viver. E todo artista tem que ter um ego grande mesmo, e é um ego enganoso porque o ego não é desse tamanho. Existe, mas é isto. E quanto mais você se afasta disso, através do desejo e etc, mais você se esborracha, mais você sofre, é decepcionado e desiludido. “Quem dorme no chão, não cai da cama”. Não sei por onde entrei agora e já não sei sair.

***Pegando um percurso rápido da tua infância até os setenta, existem muitas saudades? Que saudades são essas? As mais fortes?***

**MM:** Saudades... é um esnobismo isso que vou responder, uma travessura. Tenho saudade até do futuro.

***Uma saída poética...***

**MM:** É. E a única saída é a poética. A filosofia anda bem manca das pernas. E tem o Heidegger aí já para encaminhar para a poesia, para saber o que é o homem. Ele próprio diz que só os místicos e os poetas dirão quem é o homem. O que vai se dizer do homem tem que ser por linhas tortas. Linhas tortas porque a linguagem comum não vai falar de fé, não vai falar dessa outra fé, não a religiosa, e que acaba sendo religiosa; essa fé do ser humano, que o acompanha até o último suspiro, ou, sei lá, mais alguns minutos. Essa fé, que elevou, endireitou, não sei se bem, a espinha dorsal do homem; botou-o em pé.

***Temos 15 minutos para o nosso limite de tempo de hoje, mas queria propor a todos que nos reencontrássemos para continuar o depoimento do Max, que me parece tem muito mais coisas para dizer, acho que nem começamos ainda.***

**MM:** Tenho pelo menos 35 anos para falar, a metade dos setenta.

*E as saudades do futuro.*

**MM:** E o futuro também. Mas não aparecerei em nenhuma banca espírita para psicografarem os meus poemas. (...)

Esse é o meu último poema, que foi feito em agradecimento a várias finezas, presentes, que recebi desse meu amigo, Age de Carvalho, que é um outro alto poeta, com “L”, e agradecendo esses presentes, embora não mencione o nome dele. O título:

*Por Jean-Michel Basquiat*

um copo de leite sobre a toalha cinza  
querendo partilhar do visto\*  
e as outras vozes  
o pão dos sábados  
colaborando no olhar.  
SIM  
ainda vejo vejo demais, isto  
(é claro)  
é aquilo-aquele uno: a ilha  
do tesouro  
o coração da amizade  
a ele por ti  
à carranca de tudo respondo  
acredito  
agradeço

Você que me elogiou... A minha leitura saiu... mas é assim mesmo. Obrigado.

---

\* Max lê este verso equivocadamente: na edição revisada do livro *Colmando a lacuna* (Ed. UFPA, 2015) consta “querendo partilhar o visto”, e não “do visto”, como o poeta recita na gravação.

# Carmina de Magister Ludi: o estilo tardio em Max Martins

*Carmina de Magister Ludi: the late style in Max Martins\**

Abilio PACHECO\*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

**RESUMO:** Neste ensaio apresentamos apontamentos sobre o estilo tardio conforme Adorno e Edward Said e a partir de aí proceder a leitura do poema “X” de Max Martins. Para tanto, propomos estender/distender os significados já operacionalizados para o estilo tardio, de modo a lançar como hipóteses sobre o estilo tardio: sua força de “dínamo” da história literária (avanços e recuos desta), a gênese das obras tardias como resultado da (com)pressão do passado (da tradição) e do futuro (de sua pervivência – *das Fortleben*), e a relação entre o estilhecimento formal, a desagregação do ser e a laceração do corpo. A apropriação e a distensão destes sentidos possibilitam um entendimento pouco frequente para a poesia de Max Martins e sugere a interpretação do poema “X” dentro do contexto sócio político da ditadura militar no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estilo tardio. Literatura Amazônica. Max Martins. Ditadura militar.

**ABSTRACT:** In this essay we present notes on the late style according to Adorno e Edward Said and from there proceed to read the poem "X" from Max Martins. Therefore, we propose to extend/distend the meanings already operationalized for late style, in order to launch as assumptions about the late style: its strength "dynamo" of literary's history (advances and backwards of this), the genesis of late works as a result of past's (com)pression (from tradition) and the future (its survival – *das Fortleben*) and the relationship between the formal splitering, the being's disintegration and the laceration of the body. Appropriation and distention of these meanings enables an uncommon understanding to Max Martins' Poem and suggests the interpretation of the poem "X" in the socio-political context of the military dictatorship in Brazil.

**KEYWORDS:** Late style. Amazon literature. Max Martins. Military dictatorship.

Recebido em 21 de outubro de 2016.  
Aprovado em 8 de dezembro de 2016.

---

\* Este texto foi escrito inicialmente para a Disciplina sobre Estilo Tardio, ministrada pelo Professor Pedro Serra da Universidade de Salamanca durante sua estada como professor visitante na Unicamp no 1º semestre de 2013.

\* Doutorando em Teoria e História Literária – IEL – UNICAMP sob orientação do Professor Dr. Márcio Seligmann-Silva e realização de estágio na Freie Universität Berlin nos semestres de Verão/2015 e Inverno/2015-6 sob a orientação da professora Dra. Suzanne Klengel. E-mail para contato: [professor@abiliopacheco.com.br](mailto:professor@abiliopacheco.com.br).

X

Max Martins

A tarde era um problema  
(emblema)

a  
re  
(sol)  
VER

O parque

Um violino com seu arco – armava a ponte-pênsil  
para o crepúsculo  
teias  
fibra, fi(m)lamentos  
entre  
sombras, saberes maduros, árvores  
em silêncio.

Idem  
a Catedral  
de granito, dura  
enigmagnetíssima  
g'ótica  
no meio do parque  
OLHO  
genitoris ego  
cêntrico

órgão só ave  
e  
santo  
CANTO  
ergo:

Imo  
lado: panis

!

D'ego  
lado: pênis

Era  
a hora do Juízo

Estendido sobre a grama nu o poeta ruminava a sua  
semente-alvo  
Salvo  
(e insolúvel)

## I.

Toda a produção literária ocidental nasce sob o signo do tardio, do estilo tardio. Toda ela traz em si o peso da própria literatura anterior assim como traz em si um elemento aporético bifronte, (am)bícrono que é tanto a semente a partir da qual poderá brotar mais literatura (em textos, estilos e gêneros novos) quanto o germe de sua própria aniquilação, de sua própria destruição; complexamente, a herança da tradição há de conviver com a própria tradição. Mesmo na antiguidade, a literatura escrita carrega/va consigo o peso da literatura oral, mas, ao mesmo tempo em que a substitui em certa medida, com ela convive/eu e mesmo contemporaneamente convive nas emboladas, nos raps, nos repentes, nos cordeis, por exemplo. Por outro lado, exatamente essa proto-literatura escrita que nos legou autores canonizados, estilos e arquiteixos, relativamente sistematizados, terminou por estabelecer parâmetros para sua própria aniquilação; parâmetros a partir dos quais, nos primeiros séculos dessa literatura, quaisquer gestos de repetição e imitação terminavam por resultar numa produção de algum modo diverso da “matriz” (mesmo havendo por parte do autor continuador uma intenção de fidelidade), ou parâmetros a partir dos quais, nos séculos mais próximos de nós, os gestos, já não mais de repetição e imitação, mas de dessacralização e destruição/desconstrução, têm se constituído, a partir das ruínas arquicanônico-textuais, dualmente, continuadores e aperfeiçoadores. Tendo em vista a epopeia de Homero (tardia em relação aos cantos orais dos quais o autor grego teria derivado a *Ilíada* e a *Odisséia*), tanto é tardia a *Eneida*, de Virgílio, quanto *Ulysses*, de James Joyce. Mesmo textos literários absolutamente instituídos como fundadores não escapam desse elemento aporético bifronte e (am)bícrono. Afinal, *Dom Quixote* (um texto tardio na produção literária de seu autor Miguel de Cervantes) tanto é uma novela de cavalaria tardia<sup>1</sup> (e um dos responsáveis pela morte da narrativa<sup>2</sup>) quanto é o fundador de gênero literário, hoje, morto: o romance moderno, cujo enterro se dá com James Joyce<sup>3</sup>, em *Ulysses*, e recebe “a última pá de cal com *Finnegans Wake*”.

---

<sup>1</sup> Nem sempre é fácil apontar os *insights*, mas este veio-me durante a leitura que fiz este semestre do ensaio *A Dulcinéia Encantada* de Erich Auerbach sobre o *Dom Quixote*. In: AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Perspectiva: São Paulo, 1976.

<sup>2</sup> “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. 1, Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. 7.º edição.

<sup>3</sup> A afirmação de modo peremptório encontrei em Cristóvão Tezza, mas é uma ressonância e uma sintetização de um *Zeitgeist* teórico. Em *O espírito da prosa*, ele afirma que o romance teria encerrado

Conforme entendemos, subjacente ao tardio está o dínamo da evolução literária<sup>4</sup> cujo avanço ocorre de modo não linear, mas constelar, assim como a própria História concebida por Walter Benjamin. As obras tardias, por excelência, à medida que funcionam como mortalhas, que alegorizam a morte, que catatumbam em si mesmas o que são, qual ouroboros, erigem-se fênix a voar sobre as próprias cinzas as quais voltará/ão a ser. A pressão da literatura anterior, a qualidade do cânone estabelecido, o peso da tradição e a sufocante sensação de não haver nada de novo a ser criado (a maldita frase de Mefistóteles ressoa como gritos de Erínias nos ouvidos de cada autor) parecem resultar, especialmente no decorrer do século 20, na angústia de influência<sup>5</sup>, no fantasmagórico agonismo da criação estética e numa atávica sensação de inutilidade do fazer literário; ao mesmo tempo, paradoxalmente, daí decorre a vitalidade pujante do tardio. Seja pelo desejo de imitar os cânones (algo próprio de uma poética que se estende até o Renascimento ou mesmo até o século 17), seja pelo desejo de fundar literaturas (a obsessão Romântica e, em certo sentido, Moderna), seja pelo desejo dessacralizar a literatura (gesto *sui generis* vanguardista e pós-moderno) sempre está voltada para o clássico. “Os tempos passam e parafraseiam-se”<sup>6</sup>, como diz Guimarães Rosa. Ou como afirma o mestre Ricardo Reis<sup>7</sup>, “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero”. A cal ou o sal jogados no passado mais sufocam o presente, e ao passado mais lhes serve de estrume ou rega. Avançasse arrastando consigo a tradição quer seja de mais de vinte séculos, quer seja do século 20. Homero vai revivendo em Virgílio, em Camões, em Fenelon, em James Joyce e tantos outros nas lacunas entre estes e em tantos outros após *Ulysses*. Da mesma

---

seu ciclo com “*Ulysses*, de Joyce, com a última pá de cal de *Finnegans Wake*”. In: TEZZA, Cristóvão. *O espírito da prosa. Uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

<sup>4</sup> Limitamos a citar o gênero narrativo tanto épico como romanesco, mas o mesmo processo ocorre com a tragédia, ou vendo de modo mais amplo com o gênero dramático. De um canto individual ao diálogo (efetivamente sendo falado por duas pessoas) ao que temos hoje, muitas modificações ocorrem sobreescrivendo a tradição. Sófocles ao colocar três personagens no *Édipo rei* falando em cena deve ter causado espanto assim como Nelson Rodrigues ao dispor um espetáculo em três palcos paralelos em seu *Vestido de Noiva*.

<sup>5</sup> O termo é de Harold Bloom. In: *A angústia de influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

<sup>6</sup> ROSA, João Guimarães. “Desenredo”. In: *Tutaméia (Terceiras estórias)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

<sup>7</sup> PESSOA, Fernando: *Páginas íntimas e de Auto-Interpretação*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996. Pág. 390.

forma, muita coisa ainda deve sair da mala do pai de Orhan Pamuk, das cadernetas de campo de Guimarães Rosa, da arca deixada por Fernando Pessoa<sup>8</sup>.

Neste artigo, pretendemos desenvolver as reflexões sobre o estilo tardio proposto por Theodor W. Adorno (1937), ampliadas por Edward Said (2009) e desenvolvidas no curso ministrado professor Pedro Serra (Universidade de Salamanca), a partir da leitura de um poema de Max Martins (o poema “X”) publicado no livro *H’Era*, em 1971. Em certa medida, a discussão perpassa pelo problema da Amazônia num contexto de periferia tardia e procura focalizar um ou outro ponto cego acerca do estudo tardio, ou, em restrito, a relação entre as fragmentações formais como vestígios de fragmentação ontológica e da imagem do corpo lacerado como espectro de época (*Zeitgeist*) da ditadura militar no Brasil.

## II.

No contexto do século 20, a indústria cultural, a guerra de trincheiras, o desenvolvimento urbano, a exploradora economia capitalista e as mais diversas barbáries sociais, além dos adventos técnico-estético da fotografia e do cinema e da força “constru destruidora” das vanguardas artísticas, imprimem ao estilo tardio um processo de reflexão específico e prospectivo. Toda a proposta de entendimento do estilo tardio como dínamo histórico-literário apresentado na primeira sessão desse trabalho corresponde a nossa leitura do ensaio de Adorno, sobre o qual repousam os estudos sobre estilo tardio na obra de Beethoven. Neste pequeno e iluminador ensaio, Adorno inicia como uma bela e rica imagem cuja interpretação por si resultaria em texto seis a dez vezes maior que este, tal seu valor de analogia e sua força alegórica: “*La madurez de las obras tardias de artistas importantes no se parece a la de los frutos* (1937, p. 17).

Além do imediato apartamento da arte da esfera biológica e do estabelecimento de uma dialética negativa cotejando explicitamente os aspectos táteis-visuais (não são redondas, mas enrugadas) e palato-gustativas (não são doces, mas amargas) de modo a

---

<sup>8</sup> Orhan Pamuk explica que seu pai costumava ir à Europa para encontrar pessoas ligadas à literatura e guardava informações sobre as viagens na mala que lhe deixou como herança; nela Pamuk sempre encontra novidades. Guimarães Rosa em viagens pelo sertão de Minas Gerais fazia anotações em blocos de papéis que hoje estão na Fundação Casa Rui Barbosa; essas cadernetas alimentam boa parte da pesquisa sobre o autor mineiro. Fernando Pessoa deixou uma arca com os escritos de seus heterônimos e, por opção/decisão sua, a arca só foi aberta 50 anos após sua morte; dela “não param de sair coisas” (SERRA, Pedro – nota de aula, Unicamp, 1º semestre 2013).

ressaltar a ausência de harmonia clássica, como uma distensão de imagem, podemos compreender que, ao contrário das árvores que, ao atingir sua maturidade produtiva, sempre darão frutos com o mesmo sabor, mesmo havendo cargas de frutos em estágios diferentes (em brotos, de vez, maduros ou pecos<sup>9</sup>), os artistas não apresentam em suas obras um estado equilibrado dos seus primeiros aos seus últimos trabalhos. As obras apresentam certo prosseguimento evolutivo raramente linear, pois o trabalho intelectual está fatalmente fadado a erros e insucessos, a saltos e recuos, especialmente se considerarmos poetas com alta preocupação teórico-prática e alto investimento intelectual. Ao contrário do fruto que nada deve ou teme em relação aos frutos anteriores, nem tem consciência da existência futura de outros frutos, na obra de arte é possível depreender um gesto criador agônico compelido tanto pelo peso do clássico, do cânone, da tradição quanto pela própria obra anterior do artista, também podemos depreender neste gesto certo constrangimento pela perspectiva da solapação desta obra pelas que virão<sup>10</sup>. Se chegamos “tarde e a poesia é velha”, como afirma Ruy Belo (apud SERRA, 2013, p. 13), qual a finalidade de se escrever mais poemas sem cair em banalização<sup>11</sup> que aponta tanto para uma mera inscrição numa indústria cultural, que se procura negar, quanto para risco da não pervivência (*Fortleben*) das obras<sup>12</sup>? Se “ser moderno é ser tardio”<sup>13</sup>, como afirma Edward Said em *Temporalidades fora da História*, e o estilo tardio da modernidade tardia do século 20 muda a relação das obras com a tradição, com o clássico, ao mesmo tempo em que se negam mas fatalmente podem se erigir como tal, as obras dos artistas dos últimos sessenta ou setenta anos,

---

<sup>9</sup> Embora a expressão sempre me soasse regional norte-nordestina, ela está dicionarizada: “doença dos vegetais que os faz definharem” (Houaiss). São frutas que não amadurecem e, em geral, ficam com um gosto salobro.

<sup>10</sup> Aqui eu ousou acrescentar uma hipótese que me acompanhou durante boa parte do curso, mas que ganhou a devida dimensão na aula sobre Herberto Helder, no dia em estava sendo lançado em Portugal seu mais recente livro de poemas. Se não é a imediatez da morte que incita no poeta à criação tardia, o que fazemos com poetas vivos cujas obras tardias estudadas não são as últimas? O que fazer com um inédito recém-lançado de um autor que na obra anterior já é tardio? Tento resolver o problema de algumas formas: fazendo certa relativização do tardio e procurando mostrar que o estilo, não sendo compelido pela morte, é resultado da pressão tanto da tradição quanto da pervivência.

<sup>11</sup> Essa pergunta é uma paráfrase do que ouvi de Milton Hatoum na X Feira Pan-amazônica do Livro, em Belém [19 de setembro de 2006]: “Existem muitos romances, então para que escrever mais um?” (reproduzo de memória). No mesmo ano, ouvi Caetano Veloso, em entrevistas de lançamento do seu novo CD, “Cê”, afirmar algo semelhante: “Penso muito nesta ideia: com tantas canções que existem neste mundo, qualquer um se deveria perguntar porquê fazer mais uma canção?” - [www.expresso.sapo.pt](http://www.expresso.sapo.pt)

<sup>12</sup> O termo é extraído do ensaio “A tarefa do tradutor”. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização e apresentação de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2011.

<sup>13</sup> Anotação de aula.

sobretudo em países europeus periféricos como Portugal e Espanha<sup>14</sup>, some-se a isto o contexto das ditaduras, já desde as primeiras publicações, aborrecem o equilíbrio e a harmonia clássicos e agonizam expondo-se o suplício do criador e os andaimes da construção<sup>15</sup> (para nos vincularmos apenas aos dois pontos apresentados por Adorno nas primeiras linhas do ensaio). Nas obras desses poetas, que desde os primeiros livros já se apresentam sob o signo do tardio no século 20, deve haver algo de significativamente importante que a nossa mentalidade ainda não procurou discernir.

Dizer que esses poetas escreveram sob a coação da morte, não é nada novo. A literatura desde Sherazade guarda pontos de contato com a temática da morte. Narrar para não se deixar morrer e narrar para não deixar que se morra - Sherazade não estava errada; além de salvar-se a si, ainda salvaria a irmã. Se nos tempos das *Mil e uma noites* as obras tinham o dever de conferir imortalidade, com o tempo passaram “a ter o direito de matar” e a imagem do autor tende a seu desaparecimento (FOUCAULT, 2000, p. 45). Entretanto, Adorno critica a leitura da obra tardia vinculada à expectativa da morte do sujeito (1937, p. 19). Na modernidade, cada vez mais nos afastamos da visão da morte, sua força evocativa definhou, sua capacidade de gerar conhecimento ou sabedoria perdeu-se (BENJAMIN, 1994, p. 205). Tentar ver em todo autor tardio a lâmina do algoz de um sultão ou a foice da “indesejada das gentes” (como a chama Manuel Bandeira) determinando os sentidos, os estilos e as características de sua obra, é não compreender as diferenças entre a dimensão estética e a dimensão biológica. “Poemas não nascem nos galhos das árvores” (nota de aula - 04.03.13), são constructos atualizáveis. “Tem sangue eterno e asa ritmada”, enquanto ao poeta deve restar a consciência de que um dia estará mudo (do poema “Motivo”, de Cecília Meireles). A morte, a proximidade da própria morte, não é decisiva para o estilo tardio. Ela “*está impuesta unicamente a las criaturas, no a las obras, y por eso siempre aparece encubierta em toda arte: como alegoria*” (ADORNO, 1937, p. 17).

Ser tardio no século 20 é ser um tradutor de catástrofes, é ser um cosedor de mortalias, um artesão de alegorias, um burilador de ruínas. O estilo tardio entendido

---

<sup>14</sup> A condição periférica desses países, ou simplesmente o uso desses termos, pode suscitar ou demandar algum debate, mas entendemos que textualmente estão compreensíveis e bastam em si.

<sup>15</sup> Aqui refiro ao soneto do poeta parnasiano brasileiro Olavo Bilac, “Longe do estéril turbilhão da rua...”, no penúltimo terceto afirma: “Não se mostre na fábrica o suplício / Do mestre. E natural, o efeito agrada / Sem lembrar os andaimes do edifício”. A presunção ainda clássica de conferir à obra uma ilusão de realidade é associada à obra como objeto pronto acabado, “redondo”.

como “arte que sobrevém depois da catástrofe” (SERRA, 2013, p. 09) trabalha o resíduo, o fragmento, a dissolução. A obra tardia ao encobrir a morte com a alegoria efetua um gesto tradutório. Todo o século 20 recende a morte, a mortos; eis a inspiração da poesia tardia; eis sua musa. Respirou-se, respira-se ainda este ar. A História não acabou, não chegamos ao fim da História<sup>16</sup>. Não há páginas a serem viradas, há páginas a serem reviradas, e reviradas tantas vezes preciso for. Precisamos desenterrar nossos mortos, baldiados em valas comuns, para enterrá-los com velo e rito. O verbo tardio exercita o luto, guarda-o; criam-se túmulos no ar<sup>17</sup>. O ‘gesto colérico’ do artista tardio pretende erigir na linguagem um *topos* destrutivo onde este ar não desapareça e a mortalha que encobre a morte menos pareça um manto real que um molambo. No entorno dos poetas de países dominados por ditaduras (ou outros sistemas autoritários/totalitários), há o reflexo, não da iminência da morte dos próprios poetas, mas das iminências das mortes havidas, não enlutadas e não esquecidas, e outra vez como que havidas, diuturnamente havidas. Não bastasse a morte, o verso/verbo destroça-se, dilacera-se, torna-se irreconhecível como tal, refratada imagem do corpo macerado pela tortura. No verso/verbo estilhaçado, vemos o ser destituído de sua dignidade de sujeito<sup>18</sup>. Isto lemos também a partir de Adorno. Para ele, a subjetividade, nas obras de arte tardias, não está para expressar-se, mas para explodir. Suas convenções se estilham, fragmentam-se. As obras são atravessadas mais por ausências e resíduos, ‘escombros’ e ‘fissuras’. Para outra vez serem expressão: “*no ya del ‘yo’ individual, sino de la índole mítica de la criatura y su caída*” (1937, pp. 17-8). E, ao se expressarem como representação de si mesmas, tendo toda pletora de recursos de linguagem, as obras tardias bastam-se em si. Apresentam-se como “*conflagración entre los extremos*”, onde a força da subjetividade surge no desarmônico, na palavra seccionada, no verso anômalo ou não-verso, no ritmo dissoluto<sup>19</sup>, imprevisto, de carro de boi em estrada esburacada<sup>20</sup>, na estrofe precária, desarquiteturada. Entretanto, nessa

---

<sup>16</sup> É uma frase-mito-título. FUKUYAMA, Francis. “The end of history?”. In: *The National Interest*, Summer, 1989. *The End of History and The Last Man*. New York: The Free Press, 1992.

<sup>17</sup> Referência ao verso de Paul Celan: “cavamos um túmulo no ar onde não se há de estar apertado” (“wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng”, do poema “Fuga da morte” (“Todesfuge”), do livro *Ópio e Memória* (Mohn und Gedächtnis), 1952.

<sup>18</sup> A tortura, além de retirar do indivíduo sua dignidade humana, tem como objetivo “provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem” VIÑAR, Maren & VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. São Paulo: Escuta, 1992. p. 73.

<sup>19</sup> Título do terceiro livro de poemas de Manuel Bandeira, publicado em 1924.

<sup>20</sup> A imagem é de João Cabral de Melo Neto.

imagem do poema que causa estranhamento, imagem da página como um chapisco de palavras, resulta uma figura compreensível em sua unidade.

### III.

Max Martins não é um poeta popular no sentido que este termo é comumente empregado, mas é um poeta bastante conhecido tanto no meio universitário (professores e alunos dos cursos de Letras) quanto entre os poetas paraenses residentes no Pará, sobretudo em Belém e proximidades. Pode-se dizer que é sempre lido nestas duas esferas, o que nem sempre resulta num poeta bastante entendido. Falecido em 2009, dentro do cânone regional, Max apenas se vincula com outros dois poetas: Mário Faustino (1930-1962) - nascido no Piauí, mas radicado no Pará -, que lhe é anterior, e Age de Carvalho (1958-).

Os três primeiros livros de Max Martins, *O estranho* (1952), *Anti-retrato* (1960) e *H'era* (1971) revelam, segundo Bendito Nunes (1991), as bases dos três primeiros momentos da sua produção ao mesmo tempo em que o terceiro encerra um ciclo e firmará “a fisionomia espacial da sua obra” (1991, p. 29). É preciso ressaltar a condição tardia da Amazônia, em especial de Belém do Pará, no contexto das letras e da cultura brasileira da época. A condição tardia na Amazônia<sup>21</sup> encontra sua melhor síntese na afirmação feita pelo poeta ludovicense Ferreira Gullar ao dizer que nasceu e durante muitos anos viveu em Macondo<sup>22</sup>. Ferreira Gullar ainda era parnasiano até que se deparou com o primeiro Drummond escrevendo “com letras de macarrão”<sup>23</sup> e, de imediato, rejeitou aquilo que para ele não era poesia. Também os poetas da década de 40, em Belém, estavam rimando e metrificando seguindo o *Tratado de versificação*, de Guimarães Passos. Mesmo a passagem de Mário de Andrade pela capital paraense em 1927 não surtiu algum efeito nas letras paraenses (os contatos com o poeta paulista preocupavam-se mais com os estudos sobre folclore) (NUNES, 1991, p. 19). Belém insulava-se e a Amazônia isolava-se. A queda da economia da borracha, fim dos

---

<sup>21</sup> As questões teórico-geográfico-culturais sobre a aceitação de São Luís como parte da Amazônia Brasileira ficarão aqui ausentes. Sem nenhuma implicação a mais, as condições de atraso cultural de São Luís da sua época não se diferem muito das condições de Belém de Max Martins e isso é o que nos importa neste momento.

<sup>22</sup> Foi na VII Feira PanAmazônica do livro, em 2004, que ouvi Ferreira Gullar comparar a capital maranhense à cidade criada por Gabriel Garcia Marquez, em *Cem anos de solidão*. As frases seguintes são citações de memória da entrevista concedida por ele durante a feira.

<sup>23</sup> Poema “Sentimental”, em *Alguma poesia*, 1930.

áureos tempos de riqueza (que haviam colocado Belém nas primeiras décadas como uma das cinco principais capitais brasileiras) e as restrições de voo sobre a Amazônia durante a Segunda Guerra Mundial podem não ser determinantes, mas figuram-se como agravantes para a condição tardia da poesia na capital paraense, onde vão desaguar a fase heroica do modernismo a cavaleiro de sua crítica, juntamente com a sobriedade de 30 e a turbulência da geração de 45.

Embora possam se encontrar raros rasgos parnasianos em *O estranho*, a poesia forjada ao gosto clássico faz parte da pré-história do poeta e está toda ela nas páginas dos suplementos literários em que ele e os demais autores de sua geração publicavam; quiçá, nesta produção, como no único soneto publicado em seu primeiro livro, já despontassem traços/sementes desse Max da década de 1970 em diante<sup>24</sup>. Benedito Nunes, que fez parte da mesma geração de Max e lia a produção do amigo no calor da hora, apresenta um rol de autores determinantes para formação intelectual de sua geração na década de 40 e afirma assistir o nascimento de uma “atitude racional do poeta como artista da palavra, ciente da forma de elaboração de seu poema sob o controle da inteligência, um pouco mais tarde singularizada na poética de João Cabral de Melo Neto” (1991, p. 22). Apesar disso e apesar de *O estranho* ter sido lançado um ano depois de *Claro enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, Benedito Nunes afirma que constatou, à época do lançamento, o fato da vinculação da poesia de Max em seu livro de estreia ser mais com o Drummond de *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934) e *José* (1942) e condenava, em ambos, a fragmentação como elemento composicional. *O estranho*, cujo título já aponta para um poeta que surge tardio, exilado na palavra, cujo poema-título começa indiciando este degredo verbal (“não entenderás o meu dialeto / nem compreenderás os meus costumes”, Max Martins, 2001, p. 347), apresenta, se levarmos em conta a crítica inicial de Benedito Nunes, um duplo gesto tardio *avant la lettre*.

A partir de uma leitura global da obra de Max, no prefácio escrito para os *Poemas reunidos* (1991), Benedito Nunes revisa a crítica feita no calor da hora e reconhece que a fragmentação, terminava por prenunciar uma das marcas da poética de Max Martins. Segundo ele, “a convivência intelectual com Robert Stock e o impacto de Mário Faustino, *O homem e sua hora* (NUNES, 1991, p. 25) foram decisivos para Max

---

<sup>24</sup> Talvez eu pareça conversar com um auditório específico. É verdade. A poesia confinada nos jornais lá permanece. Falta pesquisa.

Martins melhor compreender a linguagem como “criadora de objetividades novas”, por na ordem do fazer poético o rigor do trabalho formal e avançar na assimilação do uso do espaço da página, num gesto vanguardista concretista, do qual Mário Faustino foi mediador naquela época em Belém” (Benedito Nunes, *passim*).

Sobre o segundo livro de Max Martins, basta-nos a afirmação de Benedito Nunes:

*Anti-Retrato* avançaria timidamente nesse domínio. 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. A incorporação do espaço como distribuidor de ritmo e revelador visual do significado, o poema passando à categoria de composição topográfica inclusiva de um desenho letrista, icônico, adviria na terceira crise, encetada em *H’era* (1971) e resolvida em *O ovo filosófico* (1975), que precedeu *O risco subscrito* (1976), culminância desse período. (1991, p. 27).

A descontinuidade evolutiva aos sobressaltos, mas com certas constantes, conforme afirma Nunes, tem em *H’era* (1971), todo o peso bifrontal, atarrachador, da poesia tardia como a vimos concebendo. Ao lado dos primeiros poemas que neste livro melhor evidenciam aquilo que Nunes chama/ou de “fisionomia espacial característica” (1991, p. 29), passeiam poemas ao sabor das redondilhas rimadas e metrificadas. Embora *H’era*, como obra tardia, padeça à/a pressão da obra anterior, interessa-nos aqui o quanto há de gesto prospectivo. Não sendo a obra mais recente do autor, as pegadas deixadas nesta poética terminam não sendo lidas em si, mas da frente para traz. Isso só é possível, pelo fato de nestes poemas haver qualquer coisa de gesto vanguardista, mesmo 40 anos depois, não amoldado no senso geral da poesia atual, uma lírica ainda estranhada, feito fruta avinhada ao gosto do leitor. Em seu lirismo bandeirante, de detrito de palavras chapiscadas e de versos esgarçados, vítimas de uma violência organizada da linguagem, que melhor vai se realizar, praticamente achando seu *modus operandi* definitivo em *O risco subscrito* (1976), reside uma poética de “carnalidade do mundo”, de “atração fálica do corpo feminino”, de obsessiva recorrência masturbatória de triunfo fálico, de escavação da linguagem e de recuperação do ser “no gozo da

escrita” (NUNES, 1991, *passim*). Como podemos ler no poema “Koan”<sup>25</sup>, que juntamente com “X”, são os únicos poemas neste livro (*H’era*), em cuja espacialização ocorre em versos centralizados.

Cavo esta terra - busco num fosso  
FODO-A!  
agudo osso  
oco  
flauta de barro  
sôo?

Além da centralização, a fisionomia lírica fragmentária ordenada se apresenta neste livro como ensaio daquilo que Benedito Nunes vai chamar de “desenvoltura lúdica” assinalada pelo “espacejamento rítmico, ou seja, a distribuição espacial das palavras segundo um ritmo semântico, a pausa realçando a significação” e por uma “plethora de recursos formais” (1991, p. 43). *H’era* já antecipa, especialmente em “Koan” e “X”, mas também na série de quatro poemas intitulado “Travessia” (uma clara referência tributária a Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas*), a poesia como resultado de um empenho intelectual, de um trabalho técnico e de uma alta consciência no emprego dos recursos expressivos da linguagem.

#### IV.

Max Martins é um poeta muito cioso também nas escolhas dos títulos. Neste seu livro, tal cuidado traz certo gesto de artífice desde o título: *H’era*, que é também o título do primeiro poema. Contígua e cumulativamente neste título lemos as duas palavras que se deslindam nos dois versos iniciais:

Em verdes eras – fomos  
hera num muro

O título do poema que selecionamos para com ele iluminarmos algum ponto cego do estilo tardio, a princípio não nos deixa dúvida. “X” não é o décimo poema, ou seja, não é um numeral romano, mas sim a letra “X” que em matemática corresponde à incógnita de uma equação, ou a qualquer outra variável desconhecida, em trigonometria

---

<sup>25</sup> Em nota de rodapé, Max explica que “Koan” é formado por dois demonstrativos oriundos do Tupi e significam “aquilo que está longe, invisível”.

ou em álgebra, ou numa expressão matemática escrita a partir de um problema<sup>26</sup>. Curiosamente, a letra grega “quia” foi determinada para significar “algo”, devido a uma questão fonética. Quando os pensadores medievais espanhóis beberam do conhecimento matemático oriental, a palavra árabe usada nos problemas representava um som ausente em espanhol: “sh”. O poema nos propõe um problema, ou se propõe como problema, como um desafio à leitura. O espectro do poema na página já configura à/a primeira vista ‘arrugado’, ‘áspero’ ao paladar domesticado à relativa harmonia estética. Os versos também não deixam por menos, resistem à leitura declamatória e à memorização. Não existe enquanto massa sonora desacoplada de sua conformação visual. O poema é coisa, produto de humana mão, que demanda sua existência material.

À leitura dos primeiros versos somos instigados à tarde poemática, problemática, onde um eu-lírico afastado, obtuso e obstruso, rebela-se à segurança clássico-romântica de uma primeira pessoa verbal. Ao leitor resta caminhar conduzido por este guia ausente, mas fantasmaticamente presente. A tarde, emblema, insígnia desta poética, paisagem fraturada, estilhaçada pela/na frase deslinearizada, no corpo-palavra suturado/a em decomposição não-morfossintática do verbo no infinitivo “resolver”. O gesto agônico nesta poética (que busca, nas palavras, respostas), não tem a precisão cirúrgica do Linguista que retalha a palavra em morfemas. O poeta aborrece a lógica, o racional, o gesto cartesiano-iluminista. Cinde a palavra onde lhe der na telha, onde for conveniente, onde a palavra se deixar e se desejar rasgar, e o faz com fios dados a si, opera com instrumentos dispostos à própria linguagem: hifens, parênteses, maiúsculas, apóstrofes, barras, dois pontos... Neste início de poema, o gesto artesão de Max Martins sobre a palavra “resolver” abre pelo menos duas visadas, as quais podem desaguar em mesma foz. Cada sílaba do verbo “resolver” é disposta numa linha diversa, encerrando em si um sentido coadunante e destacando as duas últimas sílabas como palavras, uma entre parênteses ‘(sol)’ e a outra em caixa alta ‘VER’. Ou: há uma incisão do (sol) no verbo “rever” – re(sol)VER. Sendo (sol) relacionado à ideia expressa em ‘tarde’ e ‘VER’ à ‘(emblema)’. Num ou noutro caso, o gesto criador atua vigorosamente na conflagração de uma imagem debuxada, bosquejada, ao mesmo tempo em que insinua, na incógnita, a via sensível do olhar como *modus operandi* à busca ensejada no poema. Faz parte desse jogo de insinuação “o parque”, objeto de olhar e de estar(se), e que

---

<sup>26</sup> “X” também não é queijo, como nos cardápios de lanchonete, em que a letra é usada para indicar a presença de queijo num hambúrguer ou sanduíche, devido a parofonia entre xis e cheese.

carrega consigo o sentido mesmo do lúdico. Nesta poética como a estamos descortinando, o *ledor* deve, necessariamente, ser um *vedor*.

Nesta primazia do significante, equipara-se o aspecto<sup>27</sup> sonoro ao visual. Os jogos eufônicos, as sugestões sonoras ou os jogos intersemióticos no corpo do poema co-operaram para a erigção do poema, objeto criado para contemplação visual e contentamento auditivo, mas que não se domesticaliza à exposição declamatória, recitativa e passiva dos saraus. “X”, mais que criar sugestões sonoras, faz eclodirem memórias auditivas. O poema resiste ao que possa obturá-lo de sua materialidade onde este realiza sua desenvoltura lúdica verbivocovisual. Palavras, sons e imagens, onde persiste a tarde, agora, crepusculante e silente. Do violino, o arco em suspenso, somado aos ‘sabres maduros’, diante da carregada melancolia do ocaso e da proximidade solene da catedral de onde provém o Ângelus, revela um incitante toque de erotização associado a uma tônica negativa carregada de pulsão de morte as quais, ao lado do labor técnico-narcísico da linguagem, agravam a busca pelo “X”, por “algo”, ao mesmo tempo em que tornam mais imponente a imagem (emblema) da tarde. Enquanto a primeira estrofe erige-se numa estrutura precária sendo “esqueleto gráfico” (NUNES, 1991, p. 37), aqui a conformação espacial se apresenta mais distensa, aparentemente menos precária e fragmentária, mas com jogos eufônicos (a assonância em “s”) e um achado de linguagem que enceta o gesto tardio do autor e se inscreve naquela dimensão bifronte que ora vimos indicando. A incisão feita em ‘filamentos’ (palavra que harmoniza com ‘fibras’ e ‘teias’ que lhe são anteriores) de uma letra ‘eme’ entre parênteses resultando em “fi(m)lamentos” lança a palavra de encontro ao “crepúsculo” (fim) e antecipa a “catedral” (lamentos).

Da estrofe seguinte, deveríamos falar apenas de sua organização espacial ovoide. O ovo e o olho ainda se tornariam a obsessão do poeta (leia-se, por exemplo, a sequência de poemas intitulada “O ovo filosófico”, publicado em *O risco subscrito* (1976), e aqui vemos um poeta em treino, experimentando recursos já da maneira ousada como depois se verá de modo mais constante e mais refinado. Como dissemos, é um poema que exige ser visto. O formato da estrofe (o sol se pondo?<sup>28</sup>), repousa em

---

<sup>27</sup> Talvez não seja a melhor solução, mas não me agrada a ideia de estratos, camadas, que se sobrepõe. Tanto pretendo escapar da tendência hierarquizadora que a palavra ‘camada’ apresenta quanto pretendo preservar a ideia de concomitância que a ideia de camada rejeita.

<sup>28</sup> Pouca gente se atreve a dar uma leitura interpretativa a Max Martins. Talvez nem seja para tanto e o que faço aqui em nada contribua (o poema é o poema é poema...), mas as interpretações que tenho

“ótica” e “olho” explícitos no texto. Esses nove versos são semanticamente muito ricos e bastante sobredeterminados. Neles ecoa o som que vem da Catedral<sup>29</sup> e mesmo o “Idem” inicial, que estabelece uma relação de contiguidade com a estrofe anterior, aqui vai soar como uma paródia (quase literalmente canto-paralelo) ao “amém” cantado na igreja. Podemos notar um jogo lúdico, apenas esboçado (não sendo epopeia nem tragédia, o poema exige certa compressão nas formas), com o “Tantum ergo”, um canto católico composto por São Tomás de Aquino, e entoado durante as bênçãos do Santíssimo. Nos dois últimos versos, a força intertextual se soma ao labor formal de MM ao justapor as leituras de “genitoris ego” e “ego / cêntrico”. O “pai” do hino sacro entrelaçando-se ao desejo do eu-lírico. A busca do poeta pelo “x” perdura. O parque torna a aparecer como espaço lúdico profano (literalmente, fora do templo) por onde o poeta tangencia-se da catedral. O enigma, da catedral “enigmagnetíssima”, participa em boa parte do jogo verbal da busca deflagrada desde o título.

O som do órgão que atravessa o fim de tarde, a sugestão erótica contida em ‘órgão’ e ‘ave’ e a propagação do “santo / CANTO”, não conduzem o poeta a conclusão alguma. “Ergo” cumula a decisão solitária do poeta (verbo erguer) e a suposta conclusão (conjunção latina ‘portanto’); suposta, posto ensejar mais dúvida, ou ensejar ‘a’ dúvida. Na oposição entre o sacrifício religioso contido em “imo / lado: panis” e o prazer solitário em “d’ego / lado: pênis”<sup>30</sup>, textualmente comparece na mesma linha do parônimo “panis/pênis”, centralizado e logo abaixo de “ergo”, um ponto exclamação o qual, longe de indiciar qualquer certeza, mais parece-nos apontar para algo que até o momento falta nesta busca: a pergunta. Nesses pares de versos, repousam um trabalho de carpintaria verbal de poeta cioso e hábil no trato com a palavra não só de seu idioma, mas também das potencialidades criadoras no trato com outros idiomas, neste caso, com o latim.

Para agravar mais ainda o peso do desejo logo manifesto em ato, a hora do *angelus* passa a ‘Era’. O poeta teme e não parece temer o que na Igreja Católica se convencionou chamar “a hora do Juízo” (algumas denominações cristãs não católicas

---

escutado pouco me convencem. Já ouvi algumas explicações diversas para este formato de poema: seria um olho observando a catedral, seria um ovo da ave sozinha (‘só ave’), seria a imagem de frontispício de uma catedral e, por fim, a mais risível, seria um clitoris (?), as estrofes acima seriam os pelos e a estrofe seguinte a vagina aberta, lado a lado os grandes lábios.

<sup>29</sup> Quem sabe alguém ainda veja no formato ovoide da estrofe, a hóstia do sacramento.

<sup>30</sup> Embora não dicionarizado, pelo menos não no Houaiss que uso, degolar na região é um termo (chulo?) para masturbação.

chamam de ‘o dia do Senhor’). Uma referência ao sétimo versículo do capítulo 14 do Apocalipse<sup>31</sup>. O poema encerra com o gozo solitário do poeta (se masturbando) na grama do parque. Livre das pressões impostas (“salvo”), porém ainda com seu ‘x’ insolúvel.

## V.

Para além desse violento ato de leitura do poema e das questões religiosas implicadas à sexualidade, importa-nos o trabalho poético contido no gesto temporão de Max Martins e a tentativa de clarificar algum ponto cego do estilo tardio, em restrito, a relação entre a ‘fisionomia espacial’ como registro espectral do ser desintegrado e com imagem irreconhecível do corpo.

Como dissemos, “X” é um poema no conjunto da obra de MM que põe em relevo o significante (em seu aspecto visual) através – dentre outras coisas – do uso de parênteses, apóstrofes, parônimos, pares opostos, das incisões verbais que possibilitam jogos de sentido, além do emprego de consórcios e divórcios das palavras formando encadeamentos inusitados de sentidos e da instalação de duplas possibilidades de leituras. Recursos que ao/por causarem estranheza e oferecerem certa resistência à leitura, problematizam junto com o leitor questões importantes sobre o fazer poético, demandam (também do leitor) um alto grau de investimento/empenho estético e são, em primeiro lugar, linguagem. A poesia tardia já não mais põe encena a mimesis da ação da poesia clássica, nem a mimesis da emoção da poesia romântica. Aqui o objeto da poética é, em primeiro lugar ou unicamente, linguagem. Max Martins neste poema de *H’era* põe em cena exatamente isso que será cada vez mais sua busca até culminar em *O risco subscrito* (1976). A maioria dos poemas deste seu terceiro livro trabalha o que representa o resultado da última crise de Max Martins com o fazer poético (NUNES, 1991, p. 27), sobretudo os poemas “Koan”, “Travessia” e o aqui esquartejado e quase dissecado “X”, além de funcionarem como um reservatório bifronte, (am)bícrono, são seus primeiros exercícios de exílio na palavra.

---

<sup>31</sup> “Dizendo com grande voz: Temei a Deus, e dai-lhe glória; porque é vinda a hora do seu juízo. E adorai aquele que fez o céu, e a terra, e o mar, e as fontes das águas”.

*H'era* é também o primeiro livro de Max publicado durante a Ditadura (Civil-) Militar no Brasil<sup>32</sup>, e faz parte juntamente com *O ovo filosófico* (1975) e *O risco subscrito* (1976), do período relacionado às respostas para a sua terceira crise poética. *H'era* é bifronte também neste sentido, do mesmo modo que avança no trabalho poético levando trás si redondilhas, é um livro que ainda guarda em seus poemas indícios de uma referencialidade externa ao fazer poético. Nele podemos encontrar, por exemplo, poemas que lembram a poesia práxis (ao gosto de Mário Chamie): “o não da fome / apaga o homem” (p. 310) e o seu mais conhecido, declamado, musicalizado e estudado poema *Ver-o-peso* (p. 307). *Ver-o-peso* é o único poema segundo Benedito Nunes onde é possível detectar certa fisionomia e certa fisiognomia de Belém<sup>33</sup>. O caminho para este exílio na linguagem poderia ser considerado como encerrado quando em 1980, o próprio poeta se refugia em Marahu, “numa existência individual solitária e autônoma, longe e perto da cidade” (NUNES, 1991, pp. 27-8) e, dessa experiência, temos *Caminho de Marahu* (1983) e *Marahu poemas* (1991).

O estranhamento causado pela ausência da participação social de certos intelectuais, especialmente escritores de significativa penetração social e bastante cônscios de seu papel na sociedade, e o estranhamento causado por uma linguagem onde o sujeito lírico parece um autômato alheio ao cenário social e que parece sequer estar “jogando milho aos pombos”<sup>34</sup>, encontram guarida na ideia exílio na linguagem, como algo próprio do estilo tardio como este se apresenta no século 20. Este exílio se constitui, segundo Edward Said, num “momento em que um artista em pleno controle de seu meio estético abandona a comunicação com a ordem social estabelecida de que ele é parte para chegar a uma relação contraditória e alienada com ela” (2009, p. 28).

A publicação de *H'era* ocorre num dos períodos de maior violência política no Brasil. Sob o cetro de Emilio Garrastazu Médici, as práticas de tortura já existentes, se tornaram cada vez mais frequentes, sistemáticas e integradas à rotina tecnocrata como

---

<sup>32</sup> Compartilhando as reflexões de Carlos Fico, para que, “se a preparação do golpe foi de fato 'civil-militar', no golpe, propriamente, sobressaiu o papel dos militares” (Fico, 2004: 52).

<sup>33</sup> Na série *Memórias literárias*, ocorrida durante a X Feira Panamazônica do Livro, em 17 de setembro de 2006, professor Benedito Nunes proferiu a palestra: “A Belém de Max Martins”. Sua frase inicial foi “deram-me um tema que não existe”.

<sup>34</sup> Verso da canção *Milho aos pombos*, de Zé Geraldo. O verso virou expressão popular para inércia política na década de 1970, muitas vezes ouvi como provérbio sem saber que fazia parte da canção, que começa com os seguintes versos: “Enquanto esses comandantes loucos ficam por aí / Queimando pestanas organizando suas batalhas / Os guerrilheiros nas alcovas preparando na surdina suas / Mortalhas // A cada conflito mais escombros / Isso tudo acontecendo e eu aqui na praça / Dando milho aos pombos”.

um expediente banal. O cenário em Belém e na Amazônia não era diferente e a classe artística não esteve imune. Assim como em todo Brasil, as perseguições políticas resultavam em prisões, tortura, morte/desaparecimento ou exílio. A intelectualidade, especialmente universitária e de esquerda, deparou-se com o assombro do golpe tanto por sua dimensão (considerando o tamanho do Brasil), quanto por sua rapidez (mesmo na Amazônia onde tudo demora a chegar, houve prisões antes mesmo da noite de 31 de março de 64), e teve que conviver com as notícias de companheiros que caíam e com o medo de também cair<sup>35</sup>. Pior que o medo da morte/desaparecimento, era o medo da tortura. E o único escape, nem por isso isento de alguma dor, era o exílio. Entendemos que o exílio na linguagem de alguma forma vincula-se a um gesto de exílio político e refúgio da morte e da tortura, resultando num texto como mortalha, como objeto violentado. Em autores que viveram sob o espectro das ditaduras militares em seus países, o estilo tardio parece enlutar na sua fragmentação formal a fragmentação do ser, a destruição do verso, os cortes aparentemente arbitrários morfossintáticos ou não, o espargimento dos resíduos verbais pela página, a aparente desarticulação do todo... suscita a pergunta: *Se questa è una poesia?*<sup>36</sup> Desubjetivado?, o rigoroso gesto poético de perícia, de técnica, destrutiva num gozo de pulsão mortuária deve, em alguma medida, se aproximar do gesto do torturador. Ou, na medida em que o resultado desse gesto remete a uma realidade inequívoca, do fotógrafo. Somente a partir deste ponto de vista podemos pensar nesses objetos de arte como documentos de seu tempo.

Em “X”, a arte eleva-se em um alto status de autonomia, ao mesmo tempo em que servindo de exílio, altamente vincula-se a seu tempo. A negação explícita, textual, da realidade política, por si é um manifesto contra aquilo de que não se fala. A arte que nega o realismo nega o real e a realidade, ao mesmo tempo em que muito nos diz sobre ela. Declara-nos os interditos no desarmônico, nas secções das palavras, na deformação ou negação do verso, no descompasso do ritmo, na precariedade da estrofe. A estrofe oval em “X”, rica em sobredeterminação, em intertextos, em significados, com palavras e versos condensados como numa granada, que ao olharmos imediatamente a que lhe procede, soa-nos, visual e auditivamente, como uma explosão que vai até os limites da

---

<sup>35</sup> “Cair” era a forma como os militantes contrários à ditadura se referiam aos que eram presos ou mortos pelo regime.

<sup>36</sup> A pergunta é em italiano para demarcar o intertexto com o livro de Primo Levi: *Se questo è un uomo?* (*É isto um homem?*)

página. Eis a década de 70, seus homens e seus corpos. Eis o que a poesia de Max, em sua negação, registra.

Max Martins, a exemplo de Carlos de Oliveira, Luiza Neto Jorge, Ruy Belo e Herberto Helder, poetas que escreveram durante a ditadura salazarista em Portugal, busca apresentar respostas para determinadas questões (estéticas, sociais, sociais por causa das estéticas, estéticas por causa das sociais). “X”! O gesto poético de escavar a linguagem e de gritar-se numa busca de “te-em-mim” dentro de um lago, como lemos em “Koan”, muito esclarece sobre este eu-lírico que se transmuta de um poema a outro. Preso/(auto)exilado numa linguagem em que o eu-lírico constrói destruindo e em que se constrói destruindo-se de modo autofágico e regurgitativo, na ambiguidade auto-profanação/auto-erotização. À/A “hora do juízo”: afinal, qual a pergunta e a busca contida no poema “X”? No segundo poema da série “Travessia” (também publicado em *H’era*), lemos: “palavras famintas pediam bis, e o X / de Hamlet e Henry Miller se visava”. Sô/So!<sup>37</sup> What’s the question? “To be or not be, poem?” “Be!” The poem is the question, is the ask, is the end. Linguagem!

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, T. W. “Late Style in Beethoven”, 1937. In: *Moments musicaux*. Frankfurt, Surkamp, 1964.

ADORNO, T. W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

BENJAMIN, W. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas, vol. 1, Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Tradução de Antonio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Veja, 2000.

MARTINS, M. *Poemas reunidos: 1952-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

NUNES, B. “Max Martins, mestre-aprendiz” (prefácio, 1991). In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos: 1951-2001*. Belém: EDUFPA, 2001.

---

<sup>37</sup> Sô! É uma expressão caipira/cabocla, tanto interjeição de espanto quanto redução de ‘senhor’.

SAID, E. W. *Estilo tardio*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SERRA, P. *O seu a seu tempo*: Luiza Neto Jorge e a questão do estilo tardio. 2013 (Seminário).

# Corpos fraturados nas colagens de Max Martins

## *Fractured bodies in Max Martins collages*

Márcia de Souza PINHEIRO\*  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Tânia Maria Pereira SARMENTO-PANTOJA\*\*  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

**RESUMO:** O corpo (objeto de arte) é um personagem histórico que marcou seu território nos movimentos artísticos. Por esse motivo, tornou-se objeto de pintura, escultura, colagens, com isso, obteve versões plurais de visibilidade e concepções, marcando não apenas os trabalhos de Giotto de Bondone, Leonardo da Vinci, Man Ray, assim como muitos outros artistas tiveram destaque no decorrer do tempo. Na contemporaneidade, destacamos a colagem de Max Martins, que também confere sua abordagem à temática. Assim, este artigo pretende analisar os corpos fraturados: fragmentados, desfigurados, quebrados e deformados na colagem de Max Martins, considerando os aspectos estéticos, simbólicos e intertextuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Max Martins. Colagem. Corpo. Fratura.

**ABSTRACT:** The body (object of art) is a historical personage that marked its territory in the artistic movements. For this reason, he became an object of painting, sculpture, collages, with which he obtained plural versions of visibility and conceptions, marking not only the works of Giotto de Bondone, Leonardo da Vinci, Man Ray, as well as many other artists In the course of time. In contemporaneity, we highlight the collage of Max Martins, who also confers his approach to the theme. Thus, this article intends to analyze the fractured bodies: fragmented, disfigured, broken and deformed in Max Martins' collage, considering the aesthetic, symbolic and intertextual aspects.

**KEYWORDS:** Max Martins. Collage. Body. Fracture.

Recebido em 13 de dezembro de 2016.  
Aprovado em 15 de dezembro de 2016.

---

\*Graduada em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa – UFPA (2013). Mestre em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários – UFPA (2016). Professora de Literatura na Instituição de Ensino fundamental e médio “Dom Ângelo Frozi” (Barcarena-Pará). E-mail: [marciasouzalettras03@gmail.com](mailto:marciasouzalettras03@gmail.com)

\*\* Docente da Graduação em Letras Língua Portuguesa (FALE/ILC) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPA). Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras /UFPA (2015-2017). Líder do Grupo de Pesquisa Estudos sobre Narrativa de Resistência (NARRARES). Bolsista Produtividade em Pesquisa - CNPQ (CALL 2). Membro da Diretoria da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC (2014-2015). E-mail: [nicama@ufpa.br](mailto:nicama@ufpa.br).

## **Introdução**

Este artigo objetiva analisar o corpo fraturado na colagem de Max Martins, destacando seus aspectos simbólicos, estéticos e intertextuais. Assim, investigamos o imaginário do corpo na história da arte a partir da Modernidade, ressaltando as influências cubistas, surrealistas e a proeminente desumanização da obra de arte moderna, que cultiva o homem como experiência artística, promovendo sua estilização.

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

Na história da arte, o corpo (objeto de arte) se transformou em alvo de pintura, escultura, colagens e um espaço de discussão e quebra de tabus. Em diferentes fases históricas se notabilizou, adquirindo concepções artísticas, filosóficas. Martins é um dos artistas contemporâneos que também fez do corpo um interessante espaço de produção de poesias e colagens. Técnica que obteve notoriedade nos movimentos de vanguarda europeia como, por exemplo, Cubismo e Surrealismo.

Cubismo e surrealismo fizeram diferentes usos da colagem, possibilitando a construção de um universo rico, híbrido para a composição dessa técnica ampliando suas formas de reprodução.

## **2. Cubismo e surrealismo**

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

mais do que uma simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte no

mundo ocidental, desde o início deste século. Toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos (o negrismo dos cubistas, os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio, enfim (TELES, 1983, p. 82).

O cubismo via no processo de destruição de uma ordem a oportunidade de criar novos aspectos, gerar outros formatos artísticos. É uma tendência que privilegiava uma nova arquitetura estética e social. É sob esse olhar que o Cubismo e seus ideais relacionados ao “espírito nove” pregavam o discurso da construção da magia, da beleza interna (concentrada na composição de símbolos) que figuravam com aspectos tipicamente ligados aos elementos culturais inerentes à humanidade. É nessa recomposição artística que temos a grande contribuição cubista, enquanto vanguarda. Nessa perspectiva, as palavras de ordem consistiam em disseminar ideias de “destruição” e “construção”, tornando-se, portanto, composições ou faces de uma mesma natureza. Desse modo, os aspectos cubistas “ordenados” e “caóticos” de uma representação figuravam juntos (*idem*, p. 84).

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Corpos fraturados

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

É nesse sentido que o artista contemporâneo começou a se expressar por meio de formas humanas que registram a perda de partes de sua estrutura, sua inteireza si diluiu e originou lacunas e desintegrações – traços característicos da modernidade. O homem, sua essência, valores e leis gerais foram se dissolvendo no mundo moderno, distanciando-se de sua integridade original; o detalhe virou registro captado por artistas; a destruição da figura humana se originou sob a ótica das guerras mundiais. O olhar vanguardista esculpiu um retrato daquilo que significou a perpetuação e propagação do ser humano.

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

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

As colagens de Martins ilustram bem essa ideia de finitude, pois nessas ilustrações as fraturas são as marcas da desintegração sofrida pelo corpo que gerenciou desdobramentos, transformando-se em rostos, olhares, traços, pedaços, fisionomias, corpos fragmentados.

O corpo fraturado é uma estrutura que perdeu sua inteireza, sendo, portanto, recriada a partir de remotes de partes de outros corpos<sup>1</sup>, objetos, deslocados de diversas superfícies. É uma corpulência ressignificada que se relaciona em uma mesma

---

<sup>1</sup> Estamos tratando do corpo objeto de arte.

colagem e de uma colagem para outra, enfatizando a decadência das formas desfeitas, suprimidas, fragmentadas.

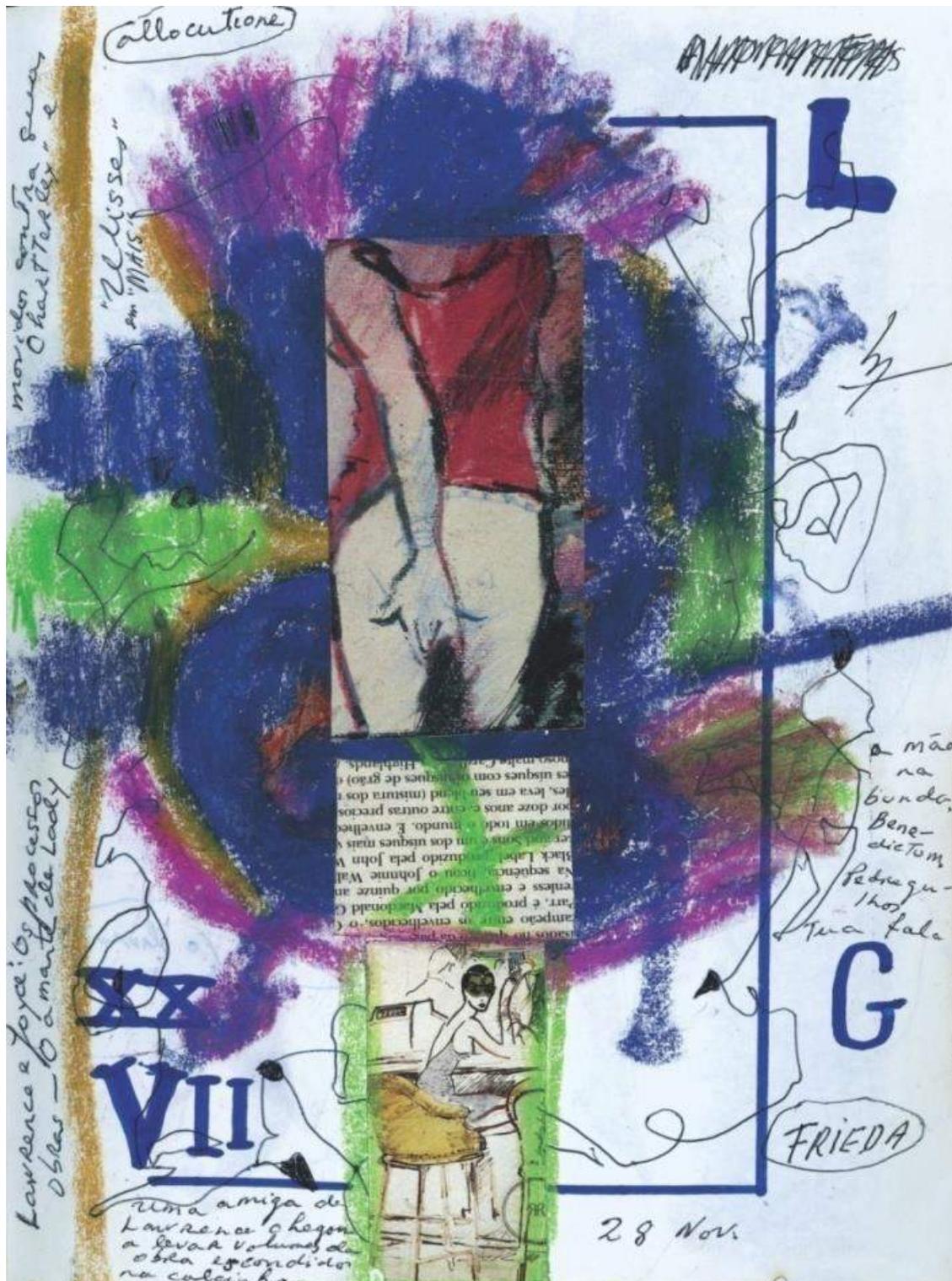
Considerando algumas abordagens em torno do corpo objeto de arte, cabe acrescentar que os ideais que regiam as bases das “leis gerais” relacionadas à noção de integridade da vida, assim como aquilo que influenciava todo o comportamento humano dissolviam-se diante da dispersão que caracterizava o mundo com aspectos modernos.

Em relação à desumanização da obra de arte moderna, Ortega Y Gasset (1999) enfatiza que a nova época busca remover o homem do centro do mundo, afastando-o das concepções estéticas do realismo e do humanismo. Isso significa estilizar o aspecto humano, isto é, desumanizá-lo.

Neste sentido, a arte começa a ilustrar a figura humana cada vez mais rasurada, fraturada e dilacerada com fortes imagens de destruição, aniquilamento do aspecto humano, desumanizando-o. Constata-se, portanto, a perda de partes do corpo. Dessa maneira, o artista contemporâneo estiliza e deforma sua arte, inibindo a presença das formas humanas em suas representações, distanciando-as de sua origem, algo muito semelhante ao que acontece na colagem de Martins, posta a seguir.

#### 4. As citações

Figura 1: Colagem-corpo-01. Ano de produção: 1982 – 1998. Diários de Max Martins.  
*A plástica entre parêntesis<sup>2</sup>*



<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>. Acesso em: 31 jan. 2017.

A *colagem-corpo-01* é composta por um tronco sem cabeça de costas (como lembra a pose de Kiki) e o fato de estar sem essa parte do corpo comprova sua fragmentação, mas este tronco possui um esboço de uma possível cabeça, diferente de sua integridade corporal. As partes superiores e inferiores do tronco aparecem revestidas por misturas de cores: azul, verde, lilás e outras tonalidades. Sua parte inferior está totalmente despida, enfatizando o tronco nu. Apenas uma mão é visível, a outra foi suprimida, mas essa mão está direcionada para a parte íntima do sujeito, que põe “*a mão na bunda*” (algo que se confirma no conteúdo imagético e verbal).

Ao lado desse tronco e ainda na parte superior há a tímida presença de uma bota (em tons de azul). Abaixo do corpo-tronco aparece a imagem de uma jovem mulher sentada em uma cadeira próxima a um objeto, provavelmente uma mesa ou escrivaninha (como se estivesse escrevendo ou refletindo). Ao lado dessa mulher aparece um objeto não identificado com a seguinte inscrição: “7500”. Ao lado desse objeto há traços mínimos de um corpo fragmentado masculino, pouco elucidativo. Um braço dessa jovem foi inibido e o seu olhar é de alguém que de repente se distraiu. Ela usa óculos estranhos e em tons de verde. Ao lado dela, os poucos vestígios refazem a imagem de um dos braços de outro sujeito, a proximidade entre ambos expressa o contato entre os corpos, apesar de a ilustração novamente camuflar partes corporais nessa representação. Além disso, a imagem é preenchida por outras rasuras, fragmento de jornal e setas que parecem indicar para aquilo que está posto na imagem.

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

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

*“allocutione”/movidos contra Suas ChaRTTeRley’ e “UliSSes” em Mais” LawRence e Joyce: Os processos Obras – O amante de Lady*

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

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

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

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

Com base nisso, *O Amante de Lady Chatterley* foi considerada uma obra proibida no início do século XX e abolida em seu lançamento, em 1928, sendo editada oficialmente em 1960 pela editora Penguin. Após essa edição, a editora foi penalizada

com um processo jurídico por contribuir na divulgação de conteúdo inapropriado para o leitor.

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

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

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

À medida que *O Amante de Lady Chatterley* se consolidava como obra, a preocupação de Lawrence com os recursos financeiros para custeá-la cresciam, já que o livro continha uma linguagem “inadequada” para a sociedade. A solução para este empecilho foi Lawrence financiá-la. Isso garantiu a fidelidade do texto, e abolia o risco de censura. Com a obra publicada a censura britânica estava disposta a impedir isso. Essa tentativa ilegal de divulgação da obra ocasionou uma situação inusitada vinda de uma amiga de Lawrence, pois numa ocasião “sua amiga, por exemplo, chegara a carregar em sua calcinha alguns volumes da obra proibida” (*idem*). Um ato como esse revela a dificuldade de circulação dessa obra e a boa vontade dos amigos de Lawrence.

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

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

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

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

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

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

a obscuridade de muitas passagens, bem como o uso de palavras indecentes eram, segundo Woolsey, aspectos obrigatórios desse esforço hercúleo de reconstituir a vida interior dos indivíduos, onde o inteligível, o sublime, o ininteligível e o asqueroso muitas vezes se sucedem e se confundem. Lendo o livro na sua totalidade, e não em passagens isoladas, ficava evidente, argumentara Woolsey, que “*Ulisses*” fora escrito sem “intenção pornográfica” e que a excessiva

preocupação dos personagens com temas sexuais fazia parte do realismo do autor [...] (*idem*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

sugerem quem profere o enunciado, elas possibilitam um grau de liberdade ao texto citado.

Martins utiliza as palavras “*Ulisses*” e “*mais*” para incorporar a sua colagem toda uma discussão em torno dos processos das obras comentadas. Para isso, como já dito, faz uso de fragmentos do discurso de Pallares-Burke, transformando-o. Entendemos que a versão maxiana é resultado de “um trabalho da citação, uma sobrevivência ou, antes uma manifestação do gesto arcaico do colar-recortar (a caneta reúne as propriedades da tesoura e da cola)” (*idem*, p. 58). Isso se confirma ao observarmos que as referidas palavras estão grafadas na ilustração.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Considerações finais**

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

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

Martins faz de sua colagem uma obra em que há fortes indícios de corpos inacabados, com imagens multiformes que dialogam entre si, e com outros objetos e textos artísticos, mantendo diálogos intertextuais. No corpo da colagem, estão os lastros, isto é, as fraturas que decompõem os sujeitos em porções mínimas, fragmentadas, desfiguradas.

### **REFERÊNCIAS**

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

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

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

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

EIRÓ, Jorge. *Diários de Max Martins. A Plástica Entre Parêntesis*. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/maxmartins/maxdiario.htm>. Acesso em: 2 fev. 2013.

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

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

# A poética subversora de Max Martins

## *The subversive poetry of Max Martins*

Amarílis TUPIASSÚ\*

Universidade Federal do Pará (UFPA)

**RESUMO:** Partindo de uma relação entre a carga visual das capas de *H'era* e *O risco subscrito* e a poesia de Max Martins, o presente ensaio explora a noção de poema como espaço de pluralização de sentidos na radicalização da síntese poética maxiana, ancorando-se no estudo de imagens que percorrem a obra de Max Martins, desde o primeiro livro, *O estranho*, de 1952, até 1992, como a da pedra, a da escavação e do oco. Aposta ainda na leitura de um propósito de ruptura com o sistema normativo da língua por meio do tratamento dado ao tempo, na escolha de recursos poéticos como o jogo de inversões interrogatórias e em sua articulação com as noções de memória e escrita.

**PALAVRAS-CHAVE:** Max Martins. Criação Poética. Tempo. Memória.

**ABSTRACT:** From the analysis of the cover of two books by Max Martins – *H'era* and *O risco subscrito* – this text explores the notion of the poem as the realm where the poet can manipulate the multiplicity of meanings in the most synthetic form. It studies the use of images that repeatedly appear in his poems, from the first book, in 1952, through the last, in 1992, such as the image of the stone, the act of excavating and the hollow. It bets on the idea that his poetry aims at breaking up with the regulatory system of the language by his personal notion of time, the use of poetic devices such as inversions and repetitive questioning, and its articulation with the notions of memory and writing.

**KEYWORDS:** Max Martins. Poetic Creation. Time. Memory

Recebido em 25 de novembro de 2016.  
Aprovado em 28 de novembro de 2016.

---

\* Amarílis Tupiassú é professora da Universidade Federal do Pará e da Universidade da Amazônia (UNAMA), Belém, PA. Doutora em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [netunovillas@orm.com.br](mailto:netunovillas@orm.com.br).

No cômputo geral de quanto compôs na ordem do estético, o poeta Max Martins apodera-se da linguagem em todas as modalidades. E engendra-a, reengendra, ata, desata-a, cria formas, inventa notações, à primeira vista, insólitas, embaralha-as em ritmos inusitados, age com destemor frente à palavra, o poeta cheio de inconformismo, para edificar uma obra poética subversora que interroga o tempo, o ser, o transiente, o eu que grafa a frase, o leitor que a reedifica a beleza poética e se acumplicia do criador na contemplação da vida que lateja em uma obra de permanente beleza. Assim se dá a ventura da obra de Max Martins.

Num dia, em 1971, o artista plástico Waldir Saruby de Medeiros idealizava arte para a capa do livro *H'era* (Rio de Janeiro – GB: SAGA) que Max Martins daria a público naquele ano. Waldir, muito sensível, olhar arguto, atilado, sentidos tensionados a abrir o melhor traço ao merecimento do livro, concebeu uma tela. Ali reproduziu uma teia, um emaranhado complicado de pequeníssimas artérias tortuosas, não obstante os sulcos se abrirem também em retas que terminam por retorcer-se em uma totalidade harmônica. Não importa se em curvas sibilinas e sinuosas ou em horizontalidade, em sucessividade. De qualquer modo, os traços destacam uma disposição labiríntica, um torvelinho de sendas, sem início, meio e fim, a marcar o redemoinho de riscos em *flanérie*, como a flutuar levezas no espaço branco.

Este verbo flutuar emprego-o aqui porque surgiu de pronto quando examinava o enxurro de sugestões advindas do novelo desenrolado ou emaranhado de filamentos, a ilustração da capa, como que a deslocar-se no ar, solto, fecundando os vácuos feitos de branco (ou lacunas?) sobre o qual (branco) se engastam as pequeníssimas trilhas rumo à lombada do tomo. Waldir Saruby, a ideia deve ter partido dele, não satisfeito em grafitar o torvelinho a partir da fatura significativa do título *H'era* (subtraída do campo da capa, talvez para furtar-se à redundância) dispôs as linhas em trancelim volumoso, parecendo irromper dos nomes do livro e do poeta Max Martins, estas as únicas palavras da capa, das quais se distendem os trilhos, o caminho, a vereda de finíssimos fios, estes tão delicados – e quem sabe – perigosamente aproximados, tensionando o delineado profuso, os riscos

muitos e muito próximos, que fluem em direção ao espaço restrito onde se articulam, apesar de cada um por si, a garantir seu próprio entrançado.

Exímio leitor de Max Martins, Waldir Saruby ofertou naquele mapa-capa, sem demarcações de limites, um ícone da geografia por onde se pode vislumbrar, por exemplo, o poema “Na estrada” do livro *Caminho de Marahu* (1983)

Botas  
que me fizeram a infância  
tortas  
e para sempre a vida  
rotas

Reservemos um tempo ao poema. Apesar de sua brevidade, o texto se estende dado ao duplo ou até triplo sentido das palavras nele empregadas. O redemoinho de sentido já sugere o riscado de Waldir. É como se as linhas tocassem os versos, como se se espalhassem soltos flutuantes em muitos significados, que tilintam e entrecruzam-se, de tal maneira que nas entrelinhas se erigem mais discurso.

Em outras palavras, numa espécie de visão contra o sol ressaltam-se os avessos, os entremeios em que outras linhas poemáticas também se alojam em acúmulo num mesmo nome.

Diante desse acúmulo, cabe ao leitor a tarefa de descolar essas linhas que se formatam uma por dentro da outra, a lembrar a maranha de traços desenhada por Saruby na capa do livro. Por isso mencionei o ícone, aquilo que se expressa com o uso da reprodução do mesmo, no modo de reflexão espelhal, o que ocorre entre o desenho da capa e os poemas.

Para fazer aflorar essa riqueza verbal, cabe ao leitor revolver os sentidos das palavras que compõem o poema. Desconfiar da aparente banalidade das palavras usadas, acionar o uso plurissêmico, ou de a mesma palavra acondicionar vários significados, ter em mente que uma palavra tem vários sentidos, buscar esses sentidos, interpretá-los no que têm de sutil, tão sutis as palavras que, se o leitor não estiver de sobreaviso, pode deixar passar a carga plural, de metáfora, de insinuações, acumulada no texto.

Os poemas de Max Martins têm por selo, por timbre, o emprego de palavras exploradas, enquanto espaço de vários sentidos, os quais devem ser buscados, todos, como atestado de viço, de vigor poético. O poema não conta formalmente uma história, mas conta, uma história embutida nos implícitos dos versos. Cabe cavar, ir à profundidade, à interioridade, à verticalidade verbal, que sempre há, e recuperar um só quadro e pluralíssimos dizeres, o que nem sempre se dispõe às claras.

Vejam os substantivos “botas” sem indicadores de propriedade. De quem são as botas? São do eu, o sujeito poemático que vive o caso do poema ou de outrem? Como se sabe, botas é uma palavra que pode indicar autoridade, quero dizer, é uma palavra que indica o poder de mandar, palavra que denota força, poder, porque quem usa bota não é uma donzela a dançar uma valsa de quinze anos. O texto não lança mão de calçado em senso absoluto, qualquer calçado. Lança mão de um calçado específico, de botas, de uso particular interligado a ações sobretudo castrenses, palavra de guerra, pode ser, a atividades de chãos pesados, de soldado a marchar. Mas quem calça essas botas, cujas pisadas entortam a infância?

Por outro lado, essas “botas” rimam com o substantivo “rotas”. Veja-se que, em língua portuguesa anterior, num português passado, podia-se diferenciar rotas/rôtas, esta última com o acento circunflexo diferencial para significar o que está rompido, rasgado. Rota era e é caminho. Hoje, as duas palavras podem ser caminho e algo rasgado/rompido. Não existe uma mais correta leitura da letra “o”. Já não existe o acento circunflexo com uso de acento diferencial em língua portuguesa. Por outro lado, é obrigação do leitor ler todos os sentidos que um escrito, poema ou qualquer outro texto ponha em circulação. Isso nos obriga a ler no poema rotas (caminhos) e também rotas com a acepção de rompidas, rasgadas que, na anterioridade se escrevia rôtas. E o texto é invadido por algo rompido, rasgado, o que quer dizer ferida, do que se pode interpretar no poema um caminho, uma rota de vida infantil já com a dureza da bota e com rotas rompidas. Esses sentidos estão latentes. Ao leitor desavisado, o poema é uma bobagem.

Atente-se que o eu, sujeito do poema desenrola então um ciclo vital, a rota/rôta que dota o poema de uma sutil carga de pessimismo, essa uma das tônicas do poemário de Max Martins.

Observe-se também que essas botas não só são calçadas por alguém, num período determinado, fechado. Calçam a infância “e para sempre a vida”, de que o poema vem à recepção com o resumo de vida expresso num poema assim descarnado, assim tão resumido, com poucas palavras, sintético, feito de pouca substância verbal e que, na falsa carência verbal, inscreve múltiplos sentidos, mais especificamente três rimas: “botas”, “tortas”, “rotas”. É preciso ir adiante na arqueologia semântica. “Botas”, “tortas”, “rotas”, rôtas estas simples palavras desdobráveis em três versos de significado à parte, se revertermos o substantivo botas, no verbo botar, o que é plenamente possível, em uma só pessoa gramatical, “tu botas”, a segunda pessoa do verbo botar, pôr. Mas botar o quê? O verbo botar, na qualidade de verbo objetivo direto precisa de complemento. Na falta de seu complemento direto, esse verbo se amplifica e, à pergunta: botas o quê?, a resposta pode ser à escolha de quem pergunta. Como o poema dissemina sentidos negativos, claro que o leitor há de completar o verbo com um complemento pessimista, porque o poema dissemina sentidos negativos.

Na sequência desse raciocínio, a partir das transformações verbais, poder-se-ia ainda ler, nesse Max, a frase “Tu botas [na vida] rotas tortas e rôtas”.

Tais desdobramentos, advindos, conscientes ou não, pouco importa, da lavra criadora do poeta, incita a leitura plural a que deve estar atento outro leitor e concordar ou não com o meu ponto de vista.

Max Martins era um encantador de palavras. Detinha sobre elas um conhecimento lindo e alarmantemente extenso, preciso, precioso. Amava-as com ternura e sofreguidão. Andava sempre com um caderninho e anotava palavras a seu ver bonitas e incomuns. Dizia que as palavras têm vida como os seres de sangue quente ou frio, que namoram, se amam, casam; se muito usadas, gastam-se, têm cansaços. Não há dúvida de que a simplicidade do poema acima foi fruto de muito trabalho, porque a brota do complicado é fácil. Difícil e custoso é dar vida ao simples.

A arte da capa, as linhas finíssimas e intrincadas da tela externa (da capa) de Waldir Saruby já anunciam ou espelham o conteúdo dos poemas que se desenrolam no virar das folhas internas, num jogo em que o visual se conjuga com o linguístico. Saruby, como amigo e finíssimo leitor de Max, sabia do poder que o poeta detinha sobre o discurso. Foi ato buscado o emaranhado organizado da capa, prelúdio da carnadura frasal dos poemas.

Outro artista plástico, Emmanuel Nassar, fez a capa de *O risco subscrito* (Belém: MITOGRAPH, 1980) coletânea de poemas editada em 1980. E uma cartografia anterior tingiu-se à portada do livro, um tecido compacto de linhas sutis, sem começo nem fim, induzindo o leitor a ver os escaninhos quase imperceptíveis, quais veios de uma palma de mão, que se disformando, sonegam à recepção, ao leitor, uma visão verbal rigidamente demarcada, precisa, unissêmica, indiscutível. É preciso não esquecer o duplo sentido da palavra “risco”, a acepção que assinala o gráfico, e a que indica risco a semântico. Este é o risco que é perigo, que é ameaça de queda possível, *O risco subscrito*, grafado, sim, com fervor, com fervura também nos significados que correm no explícito das palavras, assim como no implícito, nas entrelinhas, nas sublinhas, no subtexto.

Emmanuel Nassar, tanto quanto Waldir Saruby, resolvem-se à feitura da representação icônica, a imagem, a representação em que o sentido expresso está na pintura da própria imagem, desejada como espelho que reflete o mesmo, reflete o redemoinho de vozes dos poemas. Uma fotografia, por exemplo, basta olhar a face e, se é alguém conhecido, sabe-se logo de quem se trata. É o ícone. O título *O risco subscrito* exerce, na área visual da capa, a primeira atração à abertura das páginas, porque a capa já diz de uma constância do texto maxiano. Ver a capa incita de imediato a pensar na vida em suas linhas complicadas, dificilmente em linhas retas no mundo, incita a pensar nas errâncias, nas andanças, a vida em sublime ou diabólica acrobacia, em concerto de belezas e feiuras, essa a matéria do poeta, o cerne de sua poesia.

Muito difícil, *suprassumamente* difícil, dizer a vida, representá-la, experimentar e intentar a agudeza do signo, da palavra, um encargo a que Max Martins se voltava, como a um quase impossível mister - o poeta afirmava – porque a ação escrita é quase sempre inconclusa, quando quer vibrar os timbres mais agudos da vida e representá-la nos

territórios da poesia que permanece, a arte poética que atravessa os tempos, a palavra sempre moderna, porque sempre viva, aquela que sempre tem o que dizer aos humanos de todas as eras porque sempre cheia e atual.

De modo geral, as duas capas agem como insígnias dos transe, dos trâmites e frêmitos, das conturbações e das graças, da ascensão e queda, dos registros que se ativam no universo poético de Max Martins, suas linhas abertas a interrogações, às respostas quase sempre relegadas ao branco do irrespondível ou ao denso cinza das respostas provisórias.

A mais antiga e mais vibrátil cadência de força ou *tônus* estético (emprego aqui esta palavra em seu sentido fisiológico, de contração muscular leve e contínua) impressa por Max Martins em sua produção artística advém muito cedo como fruto de insaciáveis sedes: a de dotar-se de ciência, de saber sobre a palavra. Daí a poesia em que persiste a luta por alcançar os picos, a luta por ascender à perfeita dicção literária.

No seu próprio texto impõem-se as metáforas da seta, do voo, da ave. Dessa metaforização advém o combate por vencer a queda, por deter ou reverter o percurso em queda. Nasce a imagem da ave, do voo, qualquer um. E logo se estabelece a reiteração do movimento de descida/queda/ascensão na obra poética, a escavação em busca de desvendar os porquês, não importa a dureza de que ressaem movimentos de inquietação, de desassossego; nas falhas, espécies não sobrevivem em paz no magma mais um pouco ao fundo, à ida ao oco, ao profundo de existir.

O poema “Enterro dos Ossos” (MARTINS, 1992, p. 176) é abonação de ascensão e queda, de ida à culminância e aos abissos, onde se esconde ou repousa a verdade de ser-estar-transformar-se-metamorfosear-se-destinar-se ao pleno e ao precário, o ser imerso em fim e nada.

Mas os poemas denotam e conotam outra sede, a que se espraia aos confins do sonho, do desejo, também de ascender à frase poética ideal, ao belo mais inteiro, à palavra mobilizada como desejo de fruição do estado pleno e da anulação do precário e da falta.

Aqui se mencione a associação da poética maxiana com a figuração do túnel de Júlio Cortázar. Max enfatiza uma espécie de desmonte e remontagem, a pródiga “agressão

contra a linguagem literária, essa destruição de formas tradicionais [que] tem a característica própria de um túnel; destrói para construir” (CORTÁZAR, 1998, p. 49).

A palavra de Max nunca se despojará dos propósitos maiores de escavar a língua dos cimos aos ocos do verbo e arriscar-se a grafar o resvalo, a queda, o inconcluso. É o que expressa o poema “Narciso”

Esta atitude de pôr os olhos além das flores  
E do resto das mulheres,  
Pensamentos sobrepujando céus,  
Deves compreender.

Amo-me.  
Não que eu tenha muitas gravatas  
Nem mesmo porque negros sejam os meus olhos!

Este amor sem eco.  
No vazio, deves compreender.

*(O estranho, 1952)*

O Max (que cava no vazio do túnel de Cortázar para construir-se) perdurará, desde os poemas de 1952. São as primeiras produções, logo, das primeiras criações até os poemas de 1992, como “A fera” (MARTINS, 1992). Nesse poema a fala, a ação elocutiva se funda e fecunda em avanços e retroações. No ir e vir contínuo, massacrante, muito a fim de domar a escrita. E se instaure e vibre a fala estética, à força de muito fazer e refazer o risco, o subscrito, ao ansiado encontro da têmpera. Nesse encontro, o poema, o poético há de impor-se lúcido e irrefutável, o belo do dizer que, ao instituir-se como beleza, abranja os largos de existir.

Sim, e os poemas o dizem, só o apuramento do discurso pode aplacar a vontade de ir à essência, a fome de devassar os leitões e as margens onde, com amplitude, conjuga-se a poesia e/com o triunfo sobre a fera-palavra. Urge sempre caçar e domar o verbo atrelado ao ser, aquele que grafa e o que é grafado, no visto, no verso claro e explícito e no latente, no invisível. Vejamos o poema “Entrelinha” (60/ 85, 1985):

Caço a palavra caço-me  
na palavra ato-me  
à palavra

E me desato suniato-me sumo  
na sombra do silêncio  
da palavra?

(*Marahu*, março 85)

Como se vê, é impossível dissociar da poesia de Max Martins a condição de texto fadado ao triunfante, ao genesíaco, à língua instauradora de uma realidade outra sobre que o demiurgo (segundo Platão aquele que cria o universo, organizando a matéria preexistente) impõe o *Fiat lux*.

No curso, no transcurso, na lalação inaugural, na silabação paciente dessa obra, aflora a voz demiúrgica, quando o dom divinatório do criador expulsa das sombras do impronunciável os caudais que manam, que volteiam, o ser e estar no mundo e se derramam em desejo pelas trilhas caudalosas de um discurso bem-posto e composto como morada poética, alongado das demandas práticas, estas as demandas automatizadas de dizer. Para tanto bastaria a menção ao furor das horas, viver apenas e verbalizar as horas vividas, dizer apenas o prático-vivencial, o poeta alheio às interrogações, às dúvidas, às exasperações face ao não-saber, ao emudecimento.

Max, desde os primeiros textos executa esse concerto, essa orquestração poética. Ele nunca se contentou com o discurso prático-social. Em sua casa circulavam livros. Max tinha ciência e consumia outras palavras, não apenas as palavras de levar a vida à frente. Muito cedo se enfronha com a poesia. Com aquela de acesso mais fácil por este Norte, a poesia da tradição e da convenção academicista. Quando se dá conta da literatura do final da década de 30, século XX, dá-se a explosão.

Em conversa, entrevista, quando do registro de si e seus feitos, no Museu da Imagem e do Som/PA, afirmou terem se perdidos seus primeiros poemas, segundo ele, de

estruturação parnasiana. Esses poemas sumiram, com exceção de um trecho de “Soneto”, cujo primeiro verso alude aos “Ventos do mar em búzio azul”, do livro *O estranho*. Os de fatura já modernista, segundo a denominação do poeta, associam-se à tarefa também de devassar o discurso vertido à *engorda* poética; os que se impõem como trabalho de acurar a visão, o olho agudo de ver para além da pele dos seres, para além do superficial, a voz poética levada a estiletar a carne e escavar a vida até o âmago, o estilete devassador a escrever aquilo que ressaí dessa funda visão, o intento de alcançar os páramos secretos, o refúgio quase blindado de ser, os centros aonde irrompe e mana a verdade inatingível, talvez só entrevista entre brumas, quais os cortinados da caverna platônica.

Para tanto, faz-se necessário retroagir, atacar os aquéns e aléns, fincar pés no in, no intro. O poeta há de mobilizar um aparato verbal espicaçado, amolada à lâmina em brasa, a consciência e o verbo em fogo, a esgrimir, a correr o percurso vital, passado, presente, futuro, uma temporalidade una, solidária, para que se articule à luz da página a palavra capaz de atuar como suplência, como maneira de driblar as faltas da parca e embaçada visão humana.

Benedito Nunes, na “orelha” do livro *O estranho*, é enfático quando fecha em torno do homem Max Martins uma circunferência dentro de que só se imprimem as pegadas da poesia:

Se bem que tenha 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 fertilizam 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. (NUNES, 1952, “Apresentação” do livro *O estranho*).

É nesse tom que a produção de Max alcança a concretude da página. É o caso, por exemplo, dos versos de “Outro sim” (*Marahu poemas*, 1991), conclamando à outra ida, à palavra vivificadora, o único pilar possível à construção, à sustentação de vida e amor:

Para que não se vá a vida ainda  
e a amada volte

pede à palavra  
outra palavra  
outra

sob palavra

Algumas imagens reiteradas percorrem a obra de Max Martins. A já mencionada pedra, a dureza da pedra e a conseqüente escavação, a que se possa desprender do oco, da cava, o vero de ser:

**C’eu**

**- eco do oco -**

**C’ego**

(*Caminho de Marahu*, 1983)

Frente à verdade encravada em tudo, a verdade vedada à compreensão cotidiana, cabe ao olho, em vigília contra a morte, a lucidez de intentar sempre a perfuração para que desaguem os sentidos, os mistérios. O poema “Saber” (inédito), em sua brevidade, incita à teimosia, única arma a acalmar o descontentamento, única droga a sedar a inconformação. Nesse afã, ecoa esta poesia impaciente, de timbre irritadiço, que ascende à escrita qual divisa, qual emblema bordado no escudo do lutador: “Todas as portas estão abertas/ ou não há portas”.

A verdadeira escola de Max Martins foi a domaço, a adoraço, a consumição da palavra:

Eu começo na poesia entre os 14 e 15 anos. Uma poesia nos moldes de então: parnasiana, bem feita, de acordo com o figurino acadêmico e tradicional. Depois eu descobri o Modernismo. Eu devo ao Francisco/ Chico [Francisco Paulo do Nascimento Mendes]a descoberta do

Modernismo. (entrevista ao jornalista Tito Barata, de 24 a 31 de julho, 2000).

Nesta mesma entrevista, se estabelece o grau da autoexigência poética de Max que reduz seus primeiros poemas modernistas (*O estranho*, 1952) a simples “anotações líricas”. Esses textos tomados por ele como meros exercícios num primeiro estágio do aprendiz de poeta foram elaborados sob o peso da timidez (confessada em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 25 de setembro de 1996 - Fundação Tancredo Neves) e da inveja:

Eu tinha inveja dos garotos reunidos na porta da minha casa, na adolescência, que improvisavam peças de teatro na rua. E esses garotos se entrosavam bem com as garotas das redondezas. Eu ficava com inveja, me achando incompetente para representar. Então eu descobri um poema, dentre os recortes da minha mãe, de um poeta paraense [Rocha Júnior], meu tio, irmão dela, que era dedicado à mãe dele. Logo também fiz um, dedicado à minha mãe, sem metrificacão, nem nada. E por aí fui...

Mesmo vistos como tenteios de menoridade, uma constante dessas produções é já a insubmissão, a subversão, a recorrência contra o tempo, compreendido como móvel da desagregação, da falta, da perda. Ainda que seja reiteração em toda a obra, nas primeiras poesias ponteia a fala sem o vigor e um mais visível delineamento assumido depois. Esse tempo corrosivo, cáustico, abrasivo, triturador já se abate sobre o “estranho” e seu universo, uma temporalidade a fluir e a puir os tecidos da vida e a matéria reminiscente.

“Do poema da infância” exemplifica essa poesia da primeira hora cuja linha de força será recorrência, dali em diante, aprofundada, transformada na tessitura de uma obra obsessivamente posta a atingir a culminância do verbo cada vez mais afinado e aguçado, pronto à elocução das essências.

Vale ler com mais vagar o primeiro poema do primeiro livro datado de 1952, reeditado em 1992:

*Do poema da infância*

1

Que cabelos prende o laço róseo  
flutuando entre nuvens?

(A menina do laçarote é loura, morena ou rica?)  
Em que mala estará o Pierrot cor de jerimum?  
Velocípede - revolução - Felisberto de Carvalho -  
Angelita dos quadris morenos e peito em embrião.  
Não me vejo menino sem Marieta

(*O estranho*, 1952)

Já o título evidencia o emprego do verbo sorrateiro, sibilino, potencializando a ambiguidade capaz de pôr em circulação a palavra em seus vários significados intercorrentes. Jamais a palavra, o revolver com a “pá escavadora” do poeta, limita-se aos sentidos gastos, maquinais da fala somente comunicativa e prática. O título já expressa a subversão vocabular; já enuncia os limites da memória. Não se trata de poema da infância, mas de partes, nesgas, pedaços, fiapos, uma vez que o título é: “Do poema da infância”. A contração inicial (de+o=“Do”) evidencia que se trata só de um pedaço tirado da infância. Mas as palavras estão como se embaralhadas. Houve um poema da infância, a ponto de e dizer Do poema da infância? Ou da infância se separou uma parte e dela se fez um poema? Não importa. Importa marcar o dúbio instalado já no título.

Desde suas primeiras criações, Max Martins aciona esses “riscos subscritos”, move sentidos subentendidos que, se foram abertos nos versos, devem ser lidos.

De qualquer maneira, há diferença entre “O poema da infância”, “Um poema da infância” e “Do poema da infância” redutível a “Algo restante do poema da infância”, frase em que se pode entender que as palavras *poema e infância* se equivalem. Dessa infância restam poucos vestígios, resta um laço róseo fadado a promover apenas um enlace residual, fímbrias de claridade lançadas numa zona de desagregações interpessoais reinstaurada pela poesia.

Na sequência dos versos, observe-se o poder da sutileza. Max grafou o primeiro verso invertendo a ordem direta das palavras. O único elemento a evidenciar um sentido indireto à frase é a concordância gramatical. Vejamos: “Que cabelos prende o laço róseo?”, “Que laço róseo prende cabelos?”. A inversão das palavras na interrogativa desagrega a frase. É uma inversão que imprime ao verso outro significado e lhe confere estranhamento.

As palavras livres, soltas convidam à leitura de significado amplo, de vez que desgastadas da ordem direta do discurso.

Assim, laço? Elos interindividuais? Róseo? A simbologia das cores assinala a placidez da jovem infanta? Prende? O que se prende a quê? Cabelos? Fios de fragilidade? De imediato, desprende-se dessas palavras um sentido objetivo. Logo se prendem a estes “cabelos” as sobras, os restos de um corpo inteiro de menina. Rápido se anula o sentido dicionarizado, colando-se ao verso outro significado, o do enlaçamento precário, dada a fragilidade de cabelo, que assume a ação de atar, conforme leitura possível das palavras se rearrumarmos a frase. Apenas a metáfora pode investir em cabelos a resistência de prender, metáfora que se intensifica quando o “laço róseo” é levado de um espaço histórico preciso, impossível de ser reconstruído nas malhas da verdade, para flutuar, entre nuvens, não do mundo objetivo, mas de uma realidade imaginada, memorizada, substituta, persistente na memória, na poesia.

Veja-se o jogo de interrogações. Que cabelos prende o laço o laço cor de rosa? Talvez seja plausível afirmar que a palavra *cabelos* indica tanto para a cabeça/memória do sujeito que evoca, quanto para a lembrança residual da menina de quem se tenta a reinstituição, vencido o tempo histórico, vencidas as horas da existência real. O verso “Que cabelos prende o laço róseo?” alimenta o eixo significativo em que “cabelos” é tomado como algo que cresce para fora a recobrir, obscurecer o interior em que se situa o órgão, o cérebro, que retém, guarda as imagens, o resto que ficou, se sobrevier a arte reinstauradora.

Outro aspecto que chama atenção neste primeiro poema são as projeções supostamente autobiográficas, bem como a discursividade e o realismo, falso, logo se verá, pois uma leitura mais pausada revelará um modo delicadíssimo de desdizer, de esvaziar os traços arraigados nos ideais estéticos fundados na rígida apreensão e reprodução objetiva do real. Esse esvaziamento resulta do emprego inusual, inusitado das palavras e do tratamento dado ao tempo, aliás, o mesmo tempo camoniano:

O tempo acaba o ano, o mês, a hora  
A força, a arte, a manha, a fortaleza  
O tempo acaba a fama e a riqueza  
O tempo, o mesmo tempo de si chora  
[...].

Esse é o tempo reiterado às claras, nas sublinhas de Max, o tempo que mata, que suprime, o poder que se esbate sobre a memória, sobre o nítido evocar, o tempo-fim:

o tempo  
em nós  
separando o tempo  
em nós  
o pão separando o tempo  
em nós  
corta o pão separando o tempo  
em nós  
  
a faca

(*Caminho de Marahu*, 1983)

No poema “Tempo” é impossível deixar de lado o evidente e repetido pronome “nós”, em nós, que agressivamente, devido à repetição, afirma igualmente o substantivo plural “nós”, que significa também laço, amarrado, intriga, enredo, embaraço, as laçadas, a rigor, os nós que nos prendem à existência, que a paralisam e que separam mesmo, os fios em nó à volta de nós, só mesmo a peso de faca e olhe lá, quando os nós se cortam à faca.

Voltar ao passado, desejar ressuscitar as imagens retidas na memória vem a ser o esvaziamento da verdade ou a recuperação da verdade parcial ou da verdade possível. Neste ponto, vale vincular Max com uma conjugação de vozes pendidas no abismo em que se espelha a disputa entre o efêmero e o desejo de perenização. Lembrar, rememorar passa a significar tatear entre resíduos, perder o centro, deparar o sumiço da imagem de traços definidores, concluir sobre em que medida o bico de pena cede vez ao sombreado do sujeito malmente visto. Recompôr o conteúdo da memória consegue apenas configurar o lacunar ou a mancha gráfica despojada do lineamento fundo-forma (a memória se pondo num paralelo às dissoluções impressionistas). Sim, porque rememorar incluirá sempre o entrançado da imaginação, o lusco-fusco, a algaravia, a silhueta em movimentos vãos, os

traços soltos, o brumoso, os ecos, o relampejo fecundante da sobra, do resíduo que a palavra em sua ordenação estética ativará em conformação vicária, substitutiva.

Desde seu primeiro livro são postas as mesmas sementes a germinar, as sementes que irrigam os intentos iniciados oficialmente em 1952.

Max sabe que a poesia não prescinde da linguagem em todos os seus níveis e graus, em todos os seus aspectos e modalidades. Frente às várias matrizes da fala, ele jamais se posta com indiferença ou autossuficiências. Ele tem ciência plena de que poeta, o inventor há de apascentar o verbo, ciente de que o elemento expressivo do discurso estético é de difícil extração e que só a poesia dobra a linguagem em todos os seus possíveis, pacientemente, ingentemente.

Max vai acolhendo tudo, os particulares e os universais linguísticos, para que, de posse desse tesouro, possa firmar aliança com outras formas de significar. Sua poesia mantém associações com as sonoridades do canto, com a dança, visão, audição, com o enlace, com o casamento (Max é quem o diz) entre termos linguísticos, com as palavras em perfeita conjunção, com as imagens em gesto cinematográfico, com os nós em nos feito risco desdobrado na folha, a lembrar as garrettianas *Folhas caídas*.

A discursividade altamente elaborada, o verso solto, uma simples frase, um traço, um galho, um talo da árvore-vida, uma contorção lírica, ou seja, o verso dobrado a toda flexibilidade, esta é a palavra de Max em busca de harmonias novas. Tudo vale aos seus gestos verbais no jeito do que vier eu traço, seja que espécie verbal. O verso minimalista, quase um arfar de desejos, o verso das impaciências, o verso chateação, o desaforado, irritadiço, o poema inteiramente visual, as flexões paradoxais nos rastros de que são tecidos os seus *koans*, lição budista de expressão *non-sense* transmitida ao crente para induzi-lo à contemplação. O deixar correr as horas ao estilo Lao-Tzu ou a modo Alberto Caeiro e, tantas vezes, o versejar maxiano institui-se ao largo de contemplar, apenas, os nós embaraçados e naturais de ser. Isso pode se dar quando o poema, em fusão com o chiste, com o engraçado, com o gracejo, com o humor (“O nada é um balão sem pele”, “A pá nas minhas mãos vazias”) tende a despir as palavras de todos os seus significados lógicos, sobrelevando o valor relativo do discurso à tentativa de, ante o impossível de alcançar o oco

da vida, lá onde se aninha o conhecimento absoluto do ser, das coisas do mundo, dispor-se a um estado de total contemplação. É o desejo inscrito no poema “Koan”:

A pá nas minhas mãos vazias\*

Não a pá de ser  
mas a de estar, sendo pá  
lavra no vento  
nuvem-poema  
arco  
busco-te-em-mim dentro dum lago  
max  
eKOÃdo\*\*  
e a face ex-garça-se verdemusgo  
muda [...]

(*H'era*, 1971)

Sua obra está imersa na História, no temporal que se configura em tons biográficos (de si e seus interlocutores), desde que a historicidade do biografismo se transfigure à força da intemporalidade das perspectivas alargadas, até longe, muito longe, aquém e além, passado, presente, futuro, ao alcance do Homem genérico, intemporal.

Mas, a propósito, o compromisso mais com o futuro que com o passado, o vezo à experimentação, até a desabusadada, amoral, imoral, o reótico, a sexualidade exposta, o que se poderia indicar como a despudorada palavra, porque tudo, absolutamente ao verbo é lícito, dizer, evocar, re(a)presentar, aquilo que as *escavações da pá* escavam, em explorações por todas as sintaxes e semânticas, por todas as formas e conteúdos, a palavra a inventar-se, a reinventar-se, feito o acima “eKOÃdo”, a valentia de romper com o sistema de normas da língua, a linguagem, a fala maxiana invadindo pelo verso e reverso dos possíveis linguísticos, dos redutos do verso ideograma, da poesia imagem, o universo semiótico juntado ao bê-á-bá da frase-tradição, tudo no texto, quer poemático ou e prosaico, o risco avançando a possibilidades de significar jamais esgotadas. E tem mais: muitas



se ateie a centelha, o viço (ou vício?) apaziguador, espicaçador, assegurado por sua poesia ao deleite de nós todos, ao deleite do próprio verso, do belo e denso verbo-beleza-fascínio.

## REFERÊNCIAS

BARATA, Tito. <http://www.belemdopara.com.br>, de 24 a 31 de julho, 2000.

CORTÁZAR, Júlio. *Obra crítica 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Belém: Cejup, 1981.

\_\_\_\_\_. *Caminhos de Marahu*. Belém: Grafisa, 1983.

\_\_\_\_\_. *60/35*. Belém: Cejup, 1985.

\_\_\_\_\_. *Não para consolar*. Belém: Cejup, 1992.

\_\_\_\_\_. *Para ter onde ir*. São Paulo: Massao Ohno, 1992.

NUNES, Benedito. *H'era*. In: *Colóquio/Letras*, n. 14, Lisboa, 1973.

\_\_\_\_\_. “Max Martins, Mestres-Aprendiz” (prefácio). In: Max Martins. *Não para consolar*. Belém: Cejup, 1992.

## Uma inesquecível conversa com Max Martins

Oswaldo COIMBRA\*

Pela segunda vez, Max Martins estava diante de alunos do curso de Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA). Ele fora convidado a participar, naquele ano de 2000, de uma semana de gravações de depoimentos sobre produção de textos, à qual já tinham comparecido alguns dos mais talentosos paraenses, de diversas áreas da cultura do estado, como o publicitário Oswaldo Mendes, o teatrólogo Edyr Augusto Proença, o romancista Vicente Cecim e o jornalista Lúcio Flávio Pinto. O poeta, naquela ocasião, já apresentava as primeiras marcas das enfermidades que iriam persegui-lo pelos anos seguintes até sua morte, no dia 9 de fevereiro de 2009. Demonstrava certa dificuldade para articular suas frases, em contraste com a fluência que lhe conferiam o vigor criativo e a plena maturidade intelectual de oito anos antes, quando foi ouvido pela primeira vez.

Em cada ocasião, Max teve um público peculiar. Antes, falara a alunos do curso de Mestrado, aos quais deixou desconcertados quando revelou, com espontaneidade e naturalidade, o significado do ponto preto que ele tinha usado como título de um poema. Agora, falava para alunos de graduação de Castanhal, encantados com a beleza do prédio do Núcleo de Arte, na Praça da República, onde as gravações foram realizadas.

Para eles, Max dispôs-se a reconstituir sua primeira conversa, sem temer a inevitável comparação do seu desempenho com a sua atuação anterior. Em 2000, Max já pensava na morte, tema que reapareceu diversas vezes na sua fala. Mas pensava também em outros assuntos, como ficou claro ao longo do depoimento, como a relação de sua vida com a poesia, o seu processo criativo, a sua concepção de poesia, o seu público. E ainda, em erotismo, em Deus e até em sua ligação com a Amazônia.

---

\* Oswaldo Coimbra é poeta, jornalista e professor da Faculdade de Letras da UFPA.

Recebido em 16 de novembro de 2016.  
Aprovado em 27 de novembro de 2016.

Por isto, naquele depoimento que hoje reproduzimos aqui, nem as seqüelas da doença conseguem impedir que se reconheçam o ânimo, o humor, a criatividade e a densidade do mais importante poeta do Pará, no último século – como Max é atualmente considerado.

**OSWALDO COIMBRA:** Max, nós gravamos a conversa que você teve conosco - professor e alunos do mestrado de Letras da UFPA -, há sete anos, durante a qual você fez longas e densas reflexões sobre a poesia, seus métodos de criação, seu público, as quais gostaríamos de rerepresentar agora a você, imaginando que não necessitarão de grandes correções da sua parte.

**MAX MARTINS:** Eu posso falar porque, afinal, são setenta e quatro anos de vida e tive tempo de meditar sobre a minha poesia. Então, eu repetirei o que disse, embora já se tenham passado sete anos desde aquela conversa. Vocês encontrarão a minha boca torta, a língua meio enrolada, portanto, diferente daquele tempo, mas creio que teremos sucesso ao falarmos de poesia.

**OC:** Gostaríamos, inicialmente, de recuperar um momento importante daquela conversa, quando você, a nosso pedido, estabeleceu uma relação entre a sua produção poética e a sua vida, isto é, quando você entrou no tema “Texto e Vida”. Você disse que a poesia era uma opção de vida. “Em primeiro lugar, eu quis ser poeta”. Esta frase contém alguma coisa que não costumamos ouvir. Embora a figura, a imagem social, do poeta, a de um homem sensível capaz de atrair o interesse das mulheres, dentro do clichê conhecido, encante muita gente, poucas pessoas colocam, de fato, a produção poética no centro de sua vida, como a sua atividade mais importante. Você disse ainda: “Mas eu sabia que isto poderia me custar muito. Perdi os dentes, perdi o bonde, perdi uma maneira de ganhar dinheiro, de vencer na vida. Me dediquei só à poesia. O resto eu transformei em calo seco para que não doesse tanto”.

**MM:** Gostei desta frase. Tomara que eu tenha agora a mesma inspiração daquela hora. A minha poesia tem uma relação muito séria, muito veemente com a vida. É

poesiavida, vidapoesia. Eu quero sentir nas palavras, nas frases que uso, nas rimas – se há rimas –, em tudo, cheiro de sangue. Faço uma imagem. Como não datilografo, escrevo só a mão, quero sentir meu sangue escorrendo nas minhas veias, passando para os dedos e para a minha mão que segura a caneta Bic, de tinta preta. Eu bebo a minha emoção no cotidiano. O meu ler a vida é relacionado às coisas mais simples, mais corriqueiras da vida que me incluem e eu transformo em poema. Acho que o poeta precisa ter a maior liberdade para criar. Não se compreende um artista preso em correntes, nem na chamada realidade do cotidiano, nem em religiões. Só se cria alguma coisa tendo liberdade. Acho que o poeta é um Deus – comparando-o metaforicamente – porque ele tem a liberdade de Deus ao criar, para inventar o seu poema. Porém, o poeta precisa também de humildade para enfrentar o desafio da folha em branco, para tentar criar alguma coisa. Ao poeta é necessário desejar, ter vontade, uma chama, para fazer o melhor poema do mundo. Ele deve tentar alcançar esta grandeza embora possa nunca alcançá-lo. Ele tem de ter vontade de fazer a coisa bem feita, perfeita.

Eu digo que escrevo pelo meu bem. Não escrevo sobre coisas já constituídas. A minha poesia é o império do vago. Tenho um diário, perto de cem cadernos, em que crio palavras a esmo, de onde pinço meus poemas. Pinço palavras sem o seu significado comum que dependem do acaso. A poesia também é um jogo com as palavras, com as ideias. É fruto de uma vagabundagem, de uma viagem que eu faço, sempre escrevendo numa prancheta, dentro de uma rede que eu chamo de minha nave caótica. Misturo sonhos e, às vezes, não estou escrevendo nada, nem estou pensando no sentido filosófico da palavra. Estou apenas viajando no meu pensamento, na minha vagabundagem. Sim, agora façam outra pergunta.

**OC:** Vamos voltar para a rede. Quando pedimos, na conversa anterior, para você falar de seu método de criação você disse de modo definitivo: “Não existe chamamento, inspiração”. E explicou: “Diariamente, eu pego meu papel, o lápis e uma prancheta, e, me embalo na rede”. Este embalo tem uma função no seu processo de criação?

**MM:** Nós costumamos empregar a palavra embalo para designar dança. Dizemos, por exemplo, “Estou no embalo”, com o significado de dançar. A poesia, como a dança,

tem um ritmo. Nascido, porém, da respiração do poeta. Não é um ritmo melódico, nem rimado, embora um poema possa casualmente ter rima. Infelizmente, o meu pulmão está intoxicado pelo cigarro mas, o cigarro é muito importante para mim. Tenho a impressão que, pelo andar da minha vida, morrerei fumando. Fumar, hoje em dia, sofre repressão por uma mania de saúde que obriga as pessoas a serem belas, fortes e ter bons pulmões. Não aceito esta repressão e me enraiveço com as pessoas que me tolhem, inclusive na minha própria família. Tive de levantar ontem à noite da mesa onde estava jantando porque minha filha que não mora na minha casa também jantava e me disse: “Papai, você não podia fumar longe?” Ela é cardíaca também e estava com razão, mas fiquei com raiva. Não disse nada. Me levantei e me tranquei no meu paraíso, aquele último quarto onde estão os meus livros, minha rede. E me embalei na rede e esqueci o incidente. Acho antipático este policiamento. Por que não reclamam dos carros em cima das calçadas? Das calçadas esburacas? Do cocô de cachorro em cima das calçadas? Há muita coisa contra o que reclamar. Mas só se reclama do cigarro. Isto nasceu de uma mania de americano zeloso de ser só preocupado em comer suas vitaminas. Por isto, isto é, por raiva, acho que morrerei fumando.

**OC:** Mas o embalo da rede fornece um ritmo?

**MM:** Ah! Sim. O embalo dá o ritmo que já está dentro do meu pulmão, na minha respiração e na minha aspiração - um ritmo docemente ondulatório.

**OC:** Ainda com relação a seu método de criação, você disse, naquela conversa que, ao se embalar na rede, “pensava e escrevia”. Você afirmou: “Poderia começar a escrever um poema com uma idéia ou com uma frase escrita a esmo, a qual depois seria trabalhada e reconvidada a entrar no salão do poema. Mas eu poderia começar com uma frase escolhida num texto qualquer. Ou, ainda, com uma outra frase poética”. Então, você tem várias possibilidades como ponto de partida?

**MM:** No poema cabe tudo, qualquer palavra, signo, idéia. O poema pode ter alguma idéia e pode não ter. O ritmo se faz ao acaso. Vagamente. Imposto pelo meu respirar.

Automaticamente. Se eu já respiro pouco porque meu pulmão está ressentido, meu poema será capenga em seu pulmão, se podemos dizer assim. No poema cabe qualquer palavra contanto que tenha este ritmo natural. No final, ela vai se encaixando. Mas pode ser que as palavras não sejam entendidas imediatamente. As palavras podem ser sombrias, pedem sombras, adoram sombras porque escondem outras palavras. As coisas, aliás, existem escondidas nas outras coisas. Este é um mistério que nos atrai, esteticamente. Há aí uma questão de gosto, de prazer nisto. Por esta razão digo que escrevo pelo meu bem, pela minha auto-satisfação, movido pelo meu desejo. O que move tudo é o desejo. Não só amoroso, embora, no final, tudo redunde, recaia no desejo amoroso. Afinal, o amor é que é principal da vida. E o poema busca nos ouvintes o caminho do amor. Amor que, neste caso, é doação. O poeta é um doador. O que move o poema é o se dar. É o oferecer uma dádiva, um trabalho, um papel com um poema, enfim, um trabalho de arte. Pode ser que a doação do poeta não ocorra no momento em que for lido pela primeira vez. Mas ainda que se passem cem anos surgirá o momento da identidade entre a poesia e a vida.

**OC:** Max, você acabou de dizer que é o amor que move a criação poética, um amor não necessariamente físico, sexual. Mas há poemas seus que são eróticos, não é verdade? Na nossa outra conversa, você disse: “As palavras têm a capacidade de parir outras palavras”. Explique isto para nós, por favor.

**MM:** Sou chamado de poeta erótico, não porque descreva cenas eróticas, mas principalmente porque, para mim, as palavras se amam, se abraçam, se beijam, copulam, dependendo das circunstâncias poéticas, no contexto da escrita. Elas rimam umas com as outras – estão se amando. Há também um erotismo das palavras em outras figuras de Poética. Eles se aliteram. Há as metáforas. Enfim, elas se tocam.

**OC:** Há sete anos, nós perguntamos o que, para você, é a poesia. Você nos respondeu: “Para mim, a criação poética não se confunde com o trabalho de burilar versos. É estudar e ver o mundo. Em primeiro lugar, é estudar a arte poética da minha língua. Mas, também, os sons, as rimas, as metáforas dos poemas escritos em outras línguas. Compreendi que a arte da poesia é trabalho, estudo, uma visão do mundo e uma

apreensão do espírito da humanidade”. Portanto, é tudo isto, e, só não é inspiração.

**MM:** A poesia é muito mais respiração porque não existe esta coisa de sentar-se numa mesa de bar, num fim de tarde já indo para a noite, tomar uma cerveja, olhar a lua e esperar que ela jogue no papel de sua mesa um poema. Não. A poesia é antes de tudo um trabalho que é, também, físico. Eu, por exemplo, fico cansado fisicamente também, depois de vagabundear por um certo tempo – cansado de escrever, riscar, emendar. O trabalho do poeta consiste também em sentar a bunda diante de uma mesa com um papel em branco e começar a escrever, mesmo sem saber no que pensar. Também se transpira, se sua, neste trabalho. É um parto, com a dor da fêmea, parindo.

**OC:** Mas o poeta também um moleque, um brincalhão, não é?

**MM:** Sim. Se é um jogo é uma brincadeira, também.

**OC:** Dizemos isto porque causou muito impacto naquela turma de mestrandos, com a qual você conversou, anteriormente, aquele momento no qual foi pedido a você que explicasse o significado de um pequeno círculo preto usado como título de um de seus poemas. E você pacientemente explicou que não era, digamos, um nariz.

**MM:** Era o cu. Um simples sinal usado como título que lembrava o cu, mas lembrava também o ponto preto. Podia levar àquilo que o leitor imaginasse porque o leitor, às vezes, é superior, em inteligência e em idéias, ao próprio autor.

**OC:** Você acha, então, Max, que o poema lido pelo leitor é às vezes melhor do que aquele escrito pelo poeta?

**MM:** Pode acontecer isto, mas pode não acontecer, também. É algo colocado dentro das possibilidades. O leitor pode sentir algo, não compreender, nem interpretar, sem poder dizer isto em palavras. Por isto, na sua leitura pode acabar escrevendo outro poema melhor que o do poeta.

**OC:** E qualquer forma, aquele ponto preto é algo ligado à concepção que você tem da palavra também como mancha na página, não é isto? Então, se é uma mancha, pode, inclusive, ser apenas um ponto preto.

**MM:** Exato.

**OC:** Aquela conversa, você disse: “A palavra é ideia, som e figuração visual”. Para o seu trabalho qual destas três dimensões da palavra é a mais importante, aquela que você mais explora?

**MM:** A mais importante é a dimensão da palavra enquanto som. O som é um elemento fantástico do ritmo. Ritmo, insisto, que não é melodia, nem rima, nem metrificação. A poesia pode ficar longe de tudo isto. Ela pode abster-se de rima e de metrificação, mas não se abstém da metáfora porque é algo próprio do ser humano inventar metáforas já que uma idéia puxa outra idéia. Um pé de mesa não é um pé mas recebe este título. Há um farto universo de metáforas. Cabe ao poeta, ao acaso, pinçar uma ou outra e criar novas metáforas. Cabe a ele isto – criar metáforas inusitadas, não adivinhadas ainda, mas que, um dia, serão creditadas, acreditadas, ainda que para isto seja necessária a passagem de cem anos, pois a humanidade sempre estará pensando em novas metáforas. No momento que se vive, hoje, as metáforas estão abundantes até na propaganda comercial. Então, faremos poemas da propaganda comercial.

**OC:** Depois que você lembrou, naquela conversa, das múltiplas dimensões da palavra, nós entramos num outro item, relativo às freqüentes manifestações de insatisfação dos poetas com as palavras, sobretudo, porque elas generalizam, não captam fenômenos específicos aos quais se referem. Por exemplo, com a palavra amor se designa tipos diferentes de sentimentos: o amor por livros, o amor materno, o amor entre irmãos etc. Quanto a este item, você disse: “Eu desconfio das palavras. Nós somos limitados, passageiros. Não temos idéia do todo. Só temos esta idéia, através do misticismo, da bebedeira, da loucura e da poesia. E só podemos falar deste todo com metáforas ou com silêncios entremeados com palavras”. Depois, você disse também: “Eu quero mostrar num poema que eu desconfio das palavras, que não acredito nelas, mas que,

ainda assim, quero fazer um bom poema com aquelas palavras. Quero que o leitor perceba que faço o jogo de quem acha que se deve acreditar nas palavras”. Em seguida, você contou aquela anedota zen segundo a qual o dedo que aponta para a Lua não é a Lua.

**MM:** A palavra nunca é a coisa, a não ser em metáforas com a própria palavra. É um erro confundir a Lua com o dedo apontando para a Lua mas, hoje, já existe o homem na Lua que pode apontar para ela própria. Isto é outra coisa. Todas as palavras são falsas porque elas não são as coisas a que se referem. Neste sentido não acredito nelas. Uma palavra não é o sentimento de amor, nem de patriotismo. Por outro lado, da palavra consta também uma visualidade que se consegue igualmente no seu som, e, na maneira de escrevê-la, tanto através de caligrafia, como de tipografia, como eu mostrei no meu poema “copulêtera”. Muita gente não o entendeu. Aliás, numa ocasião, eu falava para estudantes da Casa da Linguagem e mostrei um poema visual. Era o “abracadabra” que se compõe de vários “As” em preto, e, de um único A, vermelho, no centro do poema. Então, me perguntaram: por que aquele A é vermelho? Confesso que não tinha uma resposta. Então, improvisei. Disse: “Este A vermelho é o coração do homem, e, é o coração do poema”. E a explicação foi aceita. Mas, eu havia pensado aquilo naquela hora. Concluindo: portanto, na poesia também existe a trapaça, o roubo, a molecagem. Entra tudo neste jogo, neste brinquedo, nesta brincadeira, devido à liberdade que o poeta deve ter para criar. Deus, o criador, segundo Fernando Pessoa, devia ser um brincalhão, também, um moleque, quando garoto. Mas, puxem mais pela minha língua e pela minha memória.

**OC:** Ouvindo você, agora, Max, nós nos lembramos de que em algumas religiões orientais, Deus não pode sequer ser designado por uma palavra. Ele é o Inominado porque qualquer outra palavra o diminuiria em sua importância.

**MM:** Deus, para mim, é um mistério, felizmente. Um mistério para o qual procuramos uma metáfora, como Deus, Jeová, Tupã etc. O homem precisa nomear as coisas, dar nomes a ela, se não ele bate com a cabeça na parede. A necessidade de dar nomes, de criar palavras, é também visceral, humaníssima. É uma necessidade do homem.

Aproveito para contar que este poema “abracadabra” eu inventei de uma lembrança de meu pai. Aprendi a ler numa folha de cartolina, onde meu pai colocou o abecedário. As letras consoantes e as vogais. Umas pretas, outras vermelhas. Assim, fui aprendendo a silabar, a criar palavras. Quando fui para a escola, já sabia ler. Foi com a lembrança disto que criei o poema. Descobri a palavra abracadabra, com a sua profusão de As, no mesmo lugar. Eu só fiz puxar os As que ela tem. Eles já tinham um ritmo, uma medida. E fui afinando as linhas com os As e botei um A, vermelho, no centro. E vi, como Deus, que aquilo era bom. Que era ótimo. Eu tinha criado algo, assim como a possibilidade de inventar uma mentira sobre minha criação. Fiz o poema como homenagem ao meu pai, ao meu criador, que me ensinou a ler. E respeito muito a memória de meu pai, por isto, até hoje.

**OC:** Max, na primeira conversa que tivemos, você nos presenteou com uma muito bem elaborada descrição de como você faz um poema. Você nos disse: “Consigno fazer um poema com um dizer que é direto, num esconde-mostra, com palavras que não escolho antecipadamente”. Vamos começar pelo esconde-mostra e pela escolha não antecipada.

**MM:** Eu embaralho tudo e tiro palavras que estão dentro da palavra escolhida. Começo a olhar, a ver visualmente a palavra, de frente, de lado, de costas, para verificar o que ela pode dar. E aí começo a traçar uma rede que não é de embalar mas me embala a ideia.

**OC:** Você continuou, em sua descrição: “As palavras vão surgindo da experiência de vida, da experiência de convivência com outros homens, da experiência de lidar com as palavras, da experiência de lidar com a tradição poética”.

**MM:** Puxa vida! Eu não tenho hoje, a facilidade para fazer esta descrição que tive naquela ocasião. Conviver com as palavras, viver com as palavras é também dar a sua vida às palavras. Fingir que as palavras vivem. E aí começa a crescer aquela rede. As palavras se trançam e transam, também. Entra o erotismo. As palavras criam um tecido de ideias, de sons etc. Como, agora, está ocorrendo, quando vou dar sequência a estas

ideias. Neste instante, vou ter de inventar ideias. Continuando, portanto: as palavras criam uma rede, como a que nos embala na infância e como a que nos enterra, também. É uma rede que lembra a vida, mas lembra a morte, também. E aí de quem se lembrando da vida, não se lembre da morte! A ideia da morte, de sobrevivência do homem, está escondida. O homem não quer nem se lembrar dela, mas, ao não querer lembrar, ele está lembrando. Eu, com setenta e quatro anos, sou obrigado a pensar sempre na morte. Minha filha diz: “Papai, não pense na morte”. Mas estou vivo, então, tenho de pensar na morte. Há esta curiosidade na poesia, esta curiosidade humana desperta e, também, noturna, escura, de auto-enganação. Daí porque as palavras amam a sombra. Por isto, também, todo poeta tem de ser difícil, por causa desta obscuridade. Eu, agora, me perdi, como naquele meu poema “Viagem”, feito para a maconha. Eu falava nela, sem falar a palavra maconha. Dizia: “O rio desapareceu. Ou me perdi”. Estou sendo obscuro.

**OC:** Você não se perdeu. O que está dizendo é algo que você vem repetindo, há algum tempo. Lembramos que já ouvimos você dizer que odeia o virtuosismo.

**MM:** Abomino a coisa certinha.

**OC:** Você nos disse que odeia o que faz com facilidade, por já o fazer, há muito tempo. Afirmou, em nossa conversa, há sete anos: “O que amo e adoro são os caminhos tortos. É a mancha, o riscado, o homem com as suas limitações e erros. Quando eu faço algo e pelo tempo e pela constância com que eu o faço sou levado a uma facilidade em fazer, tenho consciência de que devo mudar para não me tornar um virtuoso”. Não é aí que entra a sua atração pelas coisas tortas?

**MM:** Eu adoro as manchas. Tenho uns diários que eu ilustro com palavras escolhidas ao acaso, com desenhos e colagens. Nunca aprendi a desenhar, nem a pintar, mas gosto das minhas manchas. Desenho umas calungas de diferentes cores e parto do erro, da coisa errada para ver o que ela diz à minha sensibilidade, à minha rede nervosa. Por causa do erro tenho, então, de pensar em outras coisas e vou criando. As coisas tortas têm mais a me dizer do que as coisas certíssimas que, a cada passo, nos entediam, nos

aborrecem, nos enjoam. Eu quero que, a cada passo, um soco na minha cara me desperte. Esta é uma imagem zen. Os mestres zens chegam a esbofetear os discípulos para despertá-los para a iluminação, o nirvana. Eu me perdi, de novo. Ainda bem.

**OC:** Nesta nossa conversa de agora você também já falou de seu público, ligeiramente. Mas, na vez anterior, você disse: “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”. O que são as altas voltagens?

**MM:** Vou ter de inventar a minha resposta, agora. Alta voltagem é o som, o seu significado perfeito dentro da língua, mas que possa ser também trocado, truncado, para obrigar o leitor a bater a cabeça e a criar, como pode fazer um soco na cara, que é violento, mas pode despertar para a claridade uma ideia.

**OC:** Portanto, você não se interessa em atender ao chamado gosto médio do leitor.

**MM:** Nunca penso no gosto médio do leitor. Penso no leitor ocasional. Há um leitor? Deve haver. Então, ele vai fruir da coisa boa, bonita, que eu disse. Mas pode não usufruir. Acredito que encontrarei um leitor até na China, falando chinês. Como? Não sei. Mas vale a metáfora. Uma pessoa analfabeta pode se sensibilizar ouvindo uma pessoa ler um poema, numa tradução. Isto depende da possibilidade de o tradutor ter a capacidade de inventar, de ser original.

**OC:** Com relação a seu público, você disse também: “Eu não escrevo para uma cara. Escrevo para o ser humano”.

**MM:** Por exemplo, havia um poeta inglês que escrevia num gabinete, diante de uma lareira, para si mesmo. Mas, estava escrevendo, de fato, para uma multidão. Já Maiakovski lia os seus poemas para uma multidão reunida num ginásio. Porém, tanto o inglês, como o russo, estavam falando para um indivíduo só, para o coração do homem que estava ouvindo-os. Afinal, uma multidão é formada de indivíduos. Então, este é o público que se pode ter. Fala-se sempre para este universo que é um homem, com

coração, fígado, estômago, braços, alguém capaz de se sensibilizar.

**OC:** Naquela entrevista nós não perguntamos a você, mas vamos perguntar agora, o seguinte: o seu compromisso com a universalidade da linguagem poética pode ficar ameaçado se você se sentir obrigado a desenvolver um sentimento de compromisso também com a região amazônica?

**MM:** Uma vez me perguntaram por que eu não escrevia sobre a Amazônia.

**OC:** Na verdade você escreve. Há um poema seu sobre o Ver-o-Peso.

**MM:** Há outro sobre Muaná. Mas, desconheço isto para fazer valer a seguinte resposta: eu não escrevo sobre a Amazônia. A Amazônia é que me escreve. Isto é complicado e não tem lógica, mas um poeta não pode andar atrás da Lógica. Fica aí a questão, a coisa vaga. O poeta é vago.

**OC:** Nós tínhamos incluído um item sobre erotismo em sua obra na pauta desta nossa conversa porque na anterior você havia dito: “Não se trata de um erotismo que resulta do significado das palavras. É acasalamento, cópula de uma palavra com outra, de uma imagem com outra”. Mas você já falou disto. Então, nós queríamos que você contasse aquela sua experiência de tentar escrever um poema erótico com a poetisa Olga Savary.

**MM:** Pensei em fazer um poema místico oriental com a Olga Savary porque ela tem um livro de poemas eróticos. Os meus poemas iriam ter um acasalamento com os dela. Comecei pelo fim, com a palavra mística budista *om*, que significa revelação, conagraçamento. A palavra, no fim do poema, ficaria num círculo composto por um *o* e por um *m* que se completavam. Mas perdi a vontade. Conversei com a Olga e não tive coragem de apresentar a ela a minha ideia do poema. Cheguei a escrever uma carta, há muitos anos, quando tive esta ideia, mas acabei não a mandando e o poema murchou.

**OC:** Você está se sentindo cansado, neste momento, Max?

**MM:** Um pouco. Vou tomar um copo de água. Mas queria dizer que minha poesia tem muito a ver com o dadaísmo, com suas brincadeiras, com a linguagem do tatibitate. Tem a ver também com o surrealismo. Gosto de tudo o que é poético.

**OC:** Max, por fim, queríamos pedir que você nos falasse mais de suas colagens. Qual é a história delas?

**MM:** Comecei a montar, a colar, recortando, a princípio, com tesoura, depois, rasgando, para obter contornos eriçados. Isto há muitos anos. Hoje, acho aquelas colagens muito bonitinhas. Embora sejam dadaístas, surrealistas, estão muito de acordo com o figurino semântico, poético. E, por serem perfeitas demais, me incomodavam. Hoje, minhas colagens são muito diferentes. São menos certas, mais erradas. Nunca são certas, mas eu gosto delas.

**OC:** Você já chegou a expô-las?

**MM:** Já houve uma exposição delas em São Bernardo, São Paulo. E recentemente elas foram expostas em várias universidades norte-americanas, levadas pelo Jim Bogan, um poeta norte-americano que visita muito Belém. Ele se entusiasmou pelas colagens, tirou cópias coloridas das páginas do meu diário e as expôs, junto com poemas meus. Mas... Minha memória não é fogo.

**OC:** Você estava dizendo que suas colagens já não são tão certinhas, hoje.

**MM:** Ah! Com relação aos poemas, Bogan me recomendou que mandasse algum em sua versão original, com suas rasuras e correções, com as emendas que eu havia feito nele. Em fingi que mandei um poema original. Falsifiquei emendas e rasuras. Ele achou ótimo. Poesia também é fingimento, falcatura, molecagem. Tudo vale neste jogo maravilhoso que é a poesia.

**OC:** Muito obrigado, Max.

**MM:** Eu ainda queria dizer que sou um autodidata, mas que estudei e continuo

estudando, lendo. Na minha geração, nós tínhamos a obrigação de nos apresentar com textos bem feitos, com bons trabalhos. Um reflexo desta geração era a perfeição. E eu sujei a perfeição. Por isto, aceito, em vez de homenagem, um soco zen-budista na cara, que me alerte, me desperte.

**OC:** Mas nós queremos homenageá-lo entregando rosas a você, rosas que você já disse serem dádivas.

**MM:** Isto me lembra uma frase de um artista plástico. Ele disse: “Deixem crescer as flores”. Ele fez este apelo veemente, contido só nesta frase. E eu escrevi, usando a frase e pensando em minha própria morte: “Deixem falar as flores nesta árvore” E desenhei a imagem de uma árvore já morta, e, escrevi: “Neste dia, neste dia”.

**OC:** Tudo bem, Max, mas nós não estamos dando as flores por pensarmos em morte, neste instante. Ao contrário, queremos apenas celebrar o prazer que a sua presença, hoje, entre nós, nos traz, numa manifestação de gratidão a você e à vida.

## Leituras de Max Martins: a universidade do poeta

*Max Martin's readings: the university of the poet*

Elias Ribeiro PINTO\*

Em uma de nossas conversas, pedi ao Max Martins que traçasse um roteiro de sua formação poética, leituras, seus santos de cabeceira, ab ovo, desde o berço. Ele, então, me preparou esse roteiro em que mapeia sua formação como leitor. O texto foi publicado, originalmente, na coluna que eu, na época, assinava no jornal *A Província do Pará*, ali por volta de 1990/91 (o recorte que eu guardei não traz a data da edição). Fiquem com as leituras de Max da Rocha Martins, que permanecem vivíssimas (como a obra do poeta). Ele nos deixou, aos 82 anos, em 9 de fevereiro de 2009. A propósito, sua obra – aproveito para insistir – continua pedindo imediata reedição.

\*

O meu livro, *Para Ter Onde Ir*, ainda inédito [*veio a ser publicado em 1992*], tem uma dedicatória: “Ao Velho Poeta”. Aparentemente simples, levará porém os futuros leitores à interrogação: *quem é esse Velho Poeta?* O Velho Poeta é muitos poetas, escritores, romancistas, filósofos, ensaístas, amigos, meus pais; aqueles que direta ou indiretamente tiveram vívida influência sobre a minha formação de poeta. Aqueles que pelas suas obras ou pela amizade criadora, ou por seus exemplos, teceram o que eu chamaria a minha universidade. Assim, pois, o *Para ter onde ir*, que é um diálogo comigo mesmo, é dedicado, afinal, a mim próprio.

---

\* Artigo publicado no Jornal O Liberal, de Belém do Pará.

Recebido em 27 de novembro de 2016.  
Aprovado em 30 de novembro de 2016.

No princípio foi Casemiro de Abreu, os poetas românticos brasileiros e portugueses das velhas antologias. Depois veio o *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke, o primeiro presente recebido do professor Francisco Paulo Mendes e cujo exemplar muitos anos depois passei às mãos merecedoras do poeta Age de Carvalho. Depois vieram Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Camões, Homero, Mário Faustino, Dylan Thomas, Rimbaud, Baudelaire, Octavio Paz, Mallarmé, Paul Celan, Henri Michaux, René Char, Bashô, Cummings, Blaise Cendrars, Kaváfis, Maiakóvski, Jorge Luis Borges, Robert Stock, García Lorca, Lautréamont, Ungaretti, Trakl, Blake, André de Bouchet, as vanguardas, o Concretismo. E

Guimarães Rosa (*Grande Sertão: Veredas*), D. H. Lawrence, Henry Miller, Henry Thoreau, Clarice Lispector, Dostoiévski, Thomas Hardy (*Judas, o Obscuro*), Kazantzákis, Hermann Hesse, Romain Rolland, Thomas Mann, Flaubert, Malcolm Lowry, Hermann Broch, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, o *Dom Quixote*, Melville, Shakespeare, Mircea Eliade, Chuan-Tzu, o Zen-Budismo, *I Ching*, *Lao-Tzu*, *O Livro Tibetano dos Mortos*, o *Bhagavad-Gita*, a *Bíblia*.

E Aristóteles, Platão, Nietzsche, Heidegger (*Acheminement Vers la Parole, Hölderlin y la Esencia de la Poesia*), Derrida, Gilles Deleuze, Todorov, Pound (*ABC da Literatura e A Arte da Poesia*), Valéry (*M. Teste*). E Damaso Alonso, Carlos Busoño, Roman Jakobson, Auerbach, Roland Barthes, Georges Bataille, T. S. Eliot, Walter Benjamin, George Steiner, os Manifestos Surrealistas, Max Bense, Benedito Nunes, José Guilherme Merquior, Antonio Candido, Ernest Fenollosa, Haroldo de Campos, Jean Starobinski, Saussure, Leo Spitzer.

Isso não é receita para jovens poetas, o que eles deveriam ler etc. É o meu caso e só. Mas acho que um poeta de hoje deve palmilhar por aí. Creio que esse é, pelo menos, o cerne de uma compreensão e de um amor pela poesia. Não esqueci de incluir na lista o óbvio: os dicionários, principalmente os etimológicos, os analógicos, os 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.

In: Diário do Pará. Belém, 1º de maio de 2001.

# Max Martins e o suplemento *A Folha do Norte*

## *Max Martins and the A Folha do Norte literary Review*

Lilia Silvestre CHAVES\*  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

**RESUMO:** O presente ensaio narra o percurso de evolução da moderna poesia paraense, especialmente dos membros da Academia dos Novos, no Suplemento literário “Arte-Literatura”, do jornal *Folha do Norte*, dirigido por Haroldo Maranhã entre os anos de 1946 e 1951, em Belém. Relata o início da Academia dos Novos, a ruptura com a escola de poesia parnasiana e o consequente mergulho na estética modernista. Revê as primeiras publicações dos jovens escritores paraenses no Suplemento, de modo a apresentar ao público a trajetória de inserção das letras paraenses na modernidade nacional, com ênfase no retrato da história de amizade que uniu Max Martins e Benedito Nunes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Academia dos Novos. Max Martins. Benedito Nunes. *Folha do Norte*

**ABSTRACT:** This text portrays the evolution of the modern poetry made in Pará, focusing on the members of the Academia dos Novos, through the publications in the literary journal called “Art-Literature”, issued by the local newspaper, *Folha do Norte*. The journal was directed by Haroldo Maranhão, between 1946 and 1951, in Belém. The text discloses the beginnings of the Academia dos Novos, its breaking up with the old school of poetry that reigned in Belém at the time, and its subsequent immersion in the modern aesthetics. It also reviews the first publications of the young generation of poets, actively writing in Belém, in order to present the route taken by the northern literary community into national modernization. Finally, it focuses on the story of the friendship relating Max Martins and Benedito Nunes.

**KEYWORDS:** Academia dos Novos. Max Martins. Bendito Nunes. *Folha do Norte*

Recebido em 13 de dezembro de 2016.  
Aprovado em 15 de dezembro de 2016.

---

\* Lília Silvestre Chaves é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, Belém, Pará, e doutora em Estudos Literários pela UFMG. E-mail: [palpebras@uol.com.br](mailto:palpebras@uol.com.br).

[...] por que sou Max da Rocha Martins  
E não Fernando de tal?

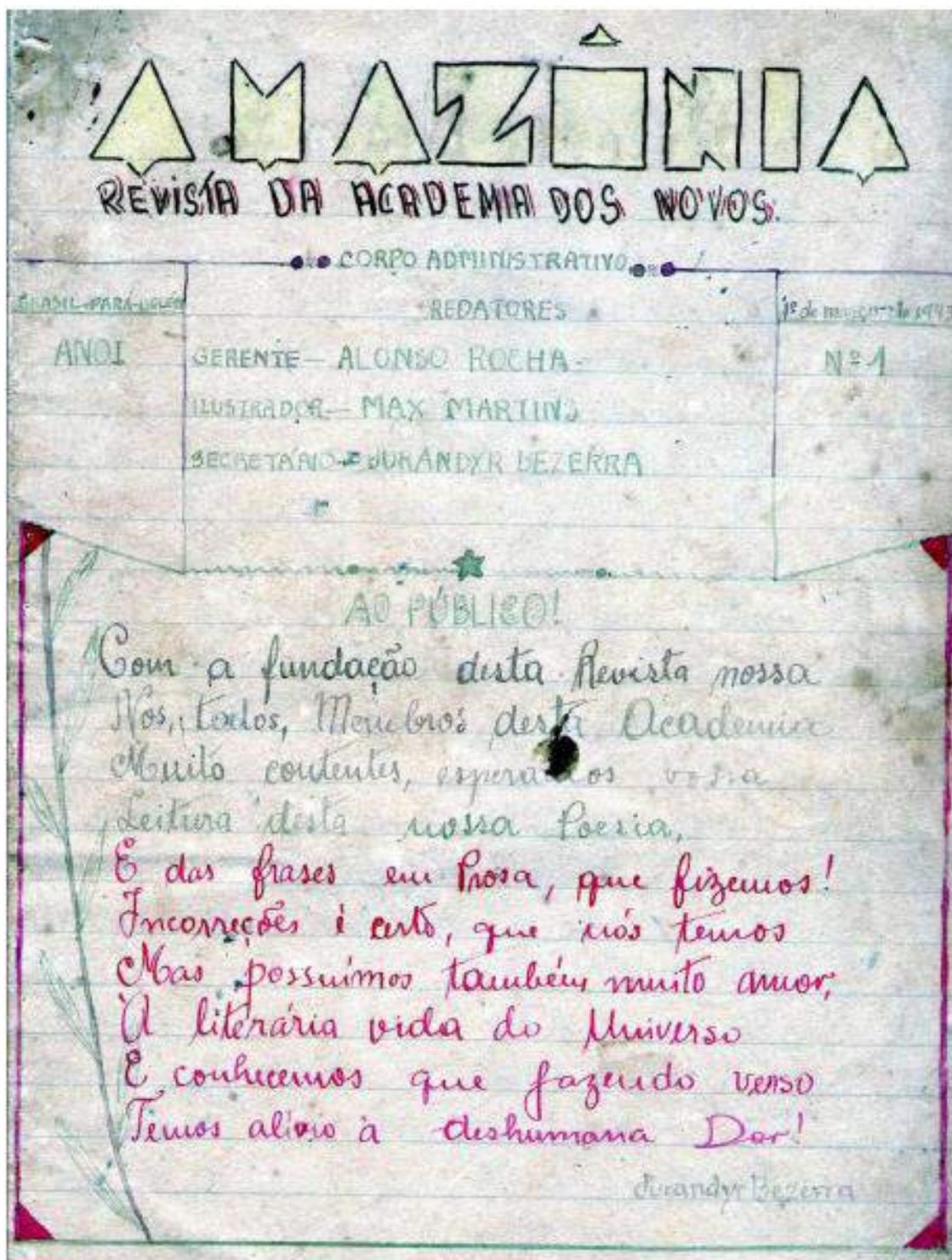
Max Martins

### **Nossa amizade é um grande encontro**

Uma história tantas vezes contada, sempre que se evoca aquele tempo de longas distâncias e de poucos contatos entre os vários estados brasileiros, é do Suplemento dominical da *Folha do Norte* que para a evolução da literatura paraense. Dentro dele narra-se uma fase da história de muitos escritores e paraenses, inclusive a do poeta Max Martins.

Antes, porém, de conhecer o grupo de rapazes que, em 1946, estariam unidos aos outros intelectuais de Belém, como colaboradores do futuro Suplemento da *Folha do Norte*, Max Martins, então com 17 anos, Alonso Rocha (seu primo) e Jurandyr Bezerra reuniram-se e fundaram a “Academia dos Novos”. A intenção era discutir poesia e divulgar suas ideias e seus poemas na *Amazônia*, a Revista da Academia dos Novos, manuscrita e “editada” em papel almaço, de cujo primeiro número temos precioso registro.

Figura 1 – *Amazônia* – Revista da Academia dos Novos, ano 1, n. 1, mar. 1943.



Fonte: Acervo de Alonso Rocha (ALENCAR, 2011, p. 51).

Em agosto desse mesmo ano de 1943, a vida de Max Martins entrelaçou-se com a de Benedito Nunes. A partir de então, entre os dois instalou-se uma “relação intersubjetiva, como se diz no jargão filosófico” (NUNES, 2012, p. 161). Para Benedito, falar de Max era como falar de si mesmo: “Esse tu, muito próximo de mim, está comigo identificado”, (2012, p. 161) revelou, comovido, em um texto destinado a ser lido na

ocasião de uma homenagem a Max Martins, efetuada pela Universidade Federal do Pará. Para mim, escrever sobre Max Martins é também escrever sobre Benedito Nunes, aquele amigo que se torna parente por escolha. É citar Benedito Nunes. É ele que, em um de seus textos memorialistas, “Nossos Encontros”, descreve o momento em que se conheceram.

Encontramo-nos quando éramos jovens; juntos ingressamos na maturidade e [...] envelhecemos. Nossa amizade é um grande encontro que começou, salvo engano, em 1943, quando eu tinha 13 anos de idade.

Não sei o dia. Por iniciativa de Haroldo Maranhão, vieram à minha casa na Gentil Bittencourt, então nº 25, naquele mesmo ano e no mesmo instante, os três membros da Associação dos Novos<sup>†</sup>, àquela época existente, Alonso Rocha, Jurandir Bezerra e Max Martins para reunir-se a nós dois – eu e Haroldo – numa nova entidade a ser fundada, a Academia dos Novos, que copiava em tudo a organização da Academia Brasileira de Letras, segundo os moldes divulgados pelo Anuário dessa mesma instituição que aquele meu amigo havia recebido do Rio por uma mala do navio Ita da Companhia Nacional Costeira. Max trabalhava então no Banco do Pará; fundou e ocupou a cadeira Machado de Assis do nosso sodalício. A Academia dos Novos era progressista em política e reacionária em arte. Todos nós, sem exceção, repudiávamos o Modernismo e o Estado Novo golpista de Getúlio Vargas, surgido em 37. O acadêmico Max Martins seria o editor de um dos dois primeiros livros do acadêmico Benedito Nunes, a coletânea de poesia “O Olho d’Água”; acho que não chegou a copiar o segundo, de contos, “Nimbus do Céu”, nome de extremo mau gosto. Editar significava, para nós, simplesmente datilografar. Max copiou pacientemente em vermelho, usando a máquina de escrever do Banco do Pará, “O Olho d’Água” (NUNES, 2012, p. 161).

Esses jovens citados por Nunes, todos nascidos nos últimos anos da década de 20 e nos primeiros da década de 30 do século XX, portanto com menos de 20 anos – Benedito Nunes (1929-2011), Haroldo Maranhão (1927-2004), Max Martins (1926-2009), Alonso Rocha (1926-2011) e Jurandyr Bezerra (1928-2013) –, que “brinca[vam] a sério de literatura”, iniciaram uma espécie de luta poética em Belém, que parecia um retrocesso na história da poesia paraense: todos eles – que se uniram em uma academia literária, à qual deram o nome (que lhes pareceu muito original) de Academia dos Novos – cultivavam a poesia parnasiana de Olavo Bilac e a simbolista de Cruz e Souza, com rimas e versos escandidos. Todos desdenhavam a poesia moderna e, dos poetas paraenses mais antigos, que tinham vivido os ares do Modernismo brasileiro, só respeitavam a obra de Bruno de Menezes (1893-1963). Queriam, com esse encontro organizado por Haroldo Maranhão, fundar uma Academia, exatamente igual à

---

<sup>†</sup> Pela reprodução da revista *Amazônia*, Max Martins, Alonso Rocha e Jurandyr Bezerra tinham fundado uma “Academia”, não uma Associação, como diz Benedito Nunes nesse texto de memória.

Academia Brasileira de Letras, da qual tinham estudado o último Anuário, copiando a forma – “Cadeiras, patronos, discursos de recepção e posse, fardão, símbolo – *Ad immortalitatem* – de todas essas partes do sistema acadêmico, que sabíamos de cor, falamos aos ilustres visitantes. Quem haveria de discordar do modelo proposto?”, pergunta Nunes, em “Crônica de uma Academia” (2012, p. 157). Como todos eles pretendiam lutar contra o Modernismo, pensavam não haver melhor plano de ataque do que se espelhar nos membros da Academia Brasileira de Letras (antes que esta acolhesse Manuel Bandeira). No ano anterior, Haroldo Maranhão escrevera uma crítica à poesia de Bandeira e Drummond, os quais acusava de cometer verdadeiro atentado à poesia – texto lido em voz alta em reunião do Grêmio Cívico do Colégio Moderno (do qual era presidente) e publicado, depois, na *Folha do Norte*, e Benedito Nunes era autor de uma sátira em versos contra os mesmos poetas. Segundo eles, Drummond e Bandeira escreviam os versos que escreveram porque não sabiam rimar e metrificar.

Revisto mais tarde com humor ou nostalgia, o primeiro olhar entre duas pessoas que depois se tornariam grandes amigos adquire uma dimensão mítica e inscreve-se no movimento mais geral das descobertas pessoais. Os relatos de encontros integram-se às biografias, transformando-se em situações vivas e transportando o leitor para o espaço-tempo mágico da memória. As descrições que fixam o primeiro encontro com alguém – famoso posteriormente – transpõem para uma cena simbólica o momento inesquecível do “quando eu o vi pela primeira vez”. É o olhar face a face com a memória.

Visto do topo da escada que subiam, e onde, como anfitrião, me encontrava juntamente com Haroldo, os nossos três convidados me pareceram bizarros. Sérios, de paletó, as passadas repercutindo fortes nos degraus de madeira, o mais à frente um brancão magro, queixo agudo e com marcas de espinha, vestido num jaquetão branco, de onde aflorava a faixa estreita de uma gravata vermelha – os dois outros, mais atrás, morenos, os três subiam solenes, institucionais, o espírito coeso em marcha da Associação dos Novos que encaravam naquele momento (NUNES, 2012, p. 157).

Naquela primeira reunião preparatória, entre outras deliberações, decidiram que a sede provisória oficial seria a sala da casa das tias de Benedito Nunes (onde ele mesmo morava), pelas “condições ótimas para a instalação condigna da ilustre sociedade” (NUNES, 2012, p. 158). Também escolheram seus patronos, cabendo a Max Martins o escritor Machado de Assis<sup>‡</sup>. Aos poucos, novos membros foram sendo admitidos, e as sessões sucederam-se entre leituras e discussões sobre livros, a maioria

---

<sup>‡</sup> O patrono de Haroldo Maranhão era Humberto de Campos, o de Alonso Rocha, Castro Alves, o de Jurandyr Bezerra, Olavo Bilac, e Benedito Nunes ficou com Rui Barbosa.

emprestada da biblioteca de Haroldo Maranhão. Às vezes, publicavam seus escritos na coluna “Os que se iniciam”, que o jornal *Folha do Norte* (do avô de Haroldo Maranhão) criara para os membros da Academia.

A Academia teve um fim repentino, quando Max Martins, que se converteu ao Modernismo, “imprevistamente, deu um morra à Academia, [e] retirou-se, estabonado, do sacrossanto recinto, indo sentar-se num banco público fronteiro à casa, à espera que a sessão terminasse” (NUNES, 2012, p. 160).

Pouco tempo depois do fim da Academia dos Novos, apareceu o Suplemento da *Folha* e esses mesmos “novos” tiveram oportunidade de publicar seus poemas no Suplemento dominical de um jornal importante de Belém, na época. Criado e editado por Haroldo Maranhão, um dos membros da Academia e neto do dono do jornal, o Suplemento uniu os jovens ex-acadêmicos aos intelectuais da geração mais velha (do final dos anos 30), como colaboradores e principais leitores, traduzindo, como um campo neutro, “durante cinco anos [de agosto de 1946 a janeiro de 1951], o espírito comum do grupo maior, afinado pela leitura dos mesmos poetas, ficcionistas e filósofos e pela admiração votada aos mesmos artistas” (NUNES, 2001, p. 16). E mais, ao publicar poetas e escritores do Norte lado a lado com os do Sul, também colaboradores do Suplemento, inseriu sutilmente a província no movimento mais amplo da modernidade nacional<sup>§</sup>.

### **Posição e destino da literatura paraense**

Organizada por Peri Augusto, uma enquete entre os intelectuais de Belém questionava sobre a posição e o destino da literatura paraense. Os entrevistados deveriam responder: I – Que pensa da chamada geração moderna de nosso Estado? II – Existe na atual geração literária paraense, alguma ligação e respeito às tradições da nossa vida cultural? III – Como você vê o futuro das Letras no Pará, no Brasil e no mundo?

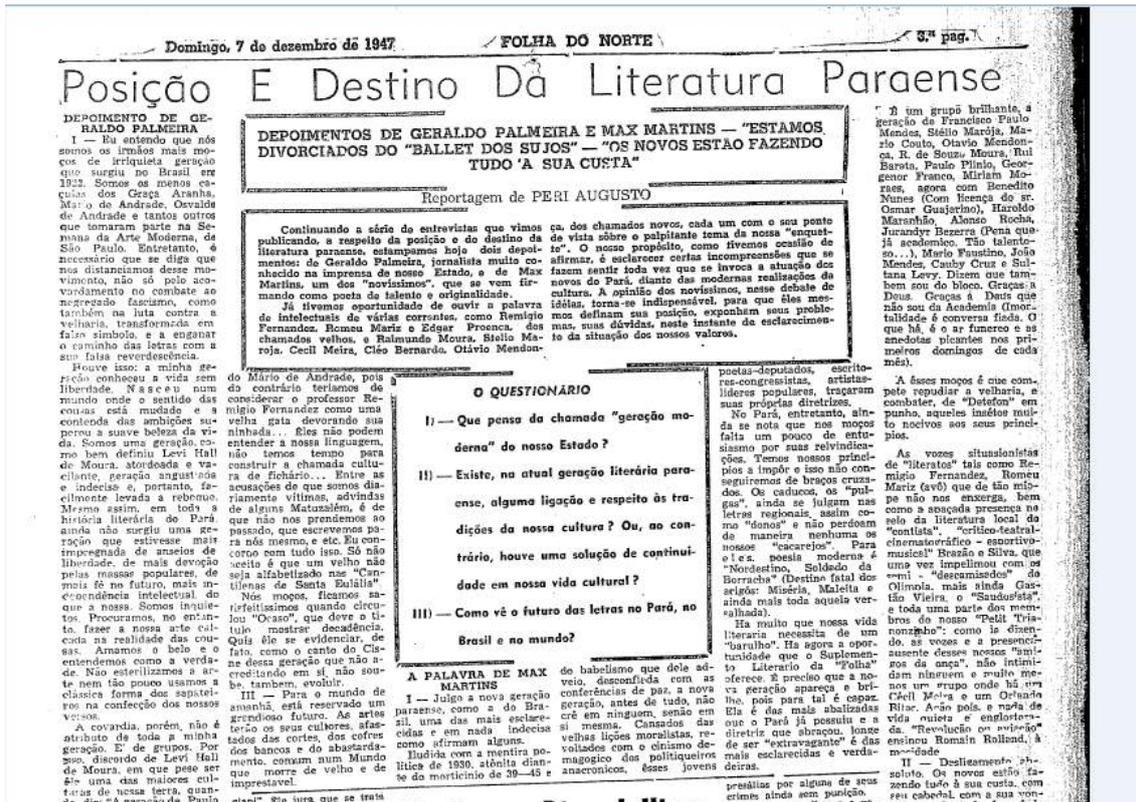
O quarto entrevistado, Bruno de Menezes, poeta responsável pela inovação da poesia paraense, com o longo poema-ritmo “Batuque” (1931), respondeu: “É uma farsa muito vazia de sentido falar-se em ‘Geração Moderna’ do nosso estado”. Mas, “se *moderno* quer dizer da hora presente”, poderiam ser lembrados os nomes “de um Ruy

---

<sup>§</sup> É importante lembrar que, além do jornal, os ex-membros da Academia dos Novos passaram a frequentar outros “salões”, como o Café Central, a encontrar o professor Francisco Paulo Mendes, que se tornou uma espécie de mentor do grupo, e incorporaram ao grupo os poetas paraenses Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino. Mais tarde, o encontro com Bob Stock e com Max Boudin também foi decisivo para sua história literária.

Guilherme Barata, um Paulo Plínio de Abreu, um Benedito Nunes, ou os de Haroldo Maranhão, Jurandir Bezerra, Max Martins, embora ainda presos aos complexos liricamente emotivos”. Quanto a escritores, teatrólogos, ensaístas, pensadores em geral, Bruno cita “valores distintos como um Francisco Mendes, um Cécil Meira, um Raimundo Moura, um Cléo Bernardo” (MENEZES, 1947, p. 3).

Figura 2 – A palavra de Max Martins. Enquete “Posição e destino da Literatura”.



Fonte: Suplemento Artes-Letras. *Folha do Norte*. 1947, p. 3.

Por sua vez, Max Martins, “um dos ‘novíssimos’, que se vem firmando como poeta de talento e originalidade” (AUGUSTO, 7 dez 1947, p. 3), disse acreditar que a geração paraense era uma das mais esclarecidas e em nada indecisa, como alguns tentaram afirmar, apesar de iludida com a “mentira política de 1930” e atônita com o “morticínio de 29-45”, a nova geração não crê em ninguém, “senão em si mesma”, e traçou “suas próprias diretrizes”. Na resposta à segunda pergunta, Max foi taxativo quanto à ligação dos novos com os velhos: desligamento absoluto. Os novos estão fazendo tudo à sua custa, com seu cabedal, com sua vontade e, sobretudo, de acordo com o que a época lhe ensinou”. E finalizou com um tom otimista diante do futuro das Letras no Pará: segundo ele, “depois da guerra a cultura deixou de ser francesa, alemão,

russa, inglesa. Apoderou-se dela um sentido universal, assim como que pedindo desculpas por seis anos de ‘sangue suor e lágrimas’. E isto é promissor”.

**Figura 3 – Um só número da revista Encontro (1948).**



Fonte: Acervo da Profa. Anunciada Chaves.

Além dos cafés e dos jornais, as revistas também congregaram as ideias da época. Encorajados pelo sucesso do “Suplemento” e pela facilidade de impressão oferecida pelo jornal, “eu e Max, com Haroldo e Mário Faustino publicamos uma revista literária chamada *Encontro*, [...]. Não passou do primeiro número”. Nelson Sanjad relata a história da revista natimorta (como lhe contou Benedito Nunes): “Havia a ideia de fazer a revista. Aproveitando a ausência de Haroldo, em viagem ao Rio de

Janeiro, eu e Mário Faustino fomos numa tarde de sábado às oficinas da *Folha do Norte*. Juntamos vários textos, fizemos um amarrado e apressamos a revista. Saiu uma coisa mal feita... Era paralela ao Suplemento! Mandamos urgente para o Haroldo, pelo Correio. Uma semana depois recebo um telegrama do Rio: ‘Revista uma merda’” (SANJAD, 2001, p. 102).

## **Max Martins entre os Dez Poetas Paraenses**

Para contar esse trecho da história, além de palavras de Benedito Nunes, é preciso fazê-lo personagem, como guardião do arquivo em que repousam alguns dos documentos que ficaram dessa época de início de suas vidas como escritores.

No final de 1951, Haroldo Maranhão (seu editor e organizador), antes de sair em viagem de férias para Fortaleza, nomeou Ruy Barata seu substituto e deixou duas reportagens organizadas para serem publicadas no “Suplemento” durante sua ausência. A primeira delas\*\* era uma antologia de dez poetas paraenses – todos pertencentes à nova geração de intelectuais, que frequentava o Café Central –, da qual o próprio Haroldo, o “Bené”, o Max, o Mário e o Ruy Barata faziam parte.

Questionado sobre essa reportagem e sobre a crítica que a ela se seguiu, Benedito Nunes coçou levemente a cabeça, franziu a testa: onde estaria o jornal em que foi publicada a crítica? Foi buscar a sua coleção de “Suplementos” da *Folha*, arquivados cuidadosamente no armário de canto da Bicom†† (junto aos do *Jornal do Brasil*, aos três exemplares da revista *Norte*, e a outros jornais esparsos, revistas e pastas contendo cartas e artigos variados). Abriu o “Suplemento” n.º 163 com muito cuidado: o papel dos jornais, muito amarelo, ameaçava desfazer-se. A antologia ocupava as quatro páginas: “Dez poetas paraenses”, seleção e notas de Ruy Guilherme Barata. Um poeta em cada coluna e uma página inteira para Ruy Barata. Havia uma foto de cada poeta (eram eles, Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Ruy Guilherme Barata, Floriano Jaime, Haroldo Maranhão, Mário Faustino, Maurício Rodrigues, Max Martins e Paulo Plínio Abreu), algumas notas biográficas e os poemas escolhidos.

---

\*\* A outra reportagem era uma antologia reunindo “Sete contistas paraenses”, publicada no Suplemento de 31 de dezembro de 1951.

†† Biblioteca complementar, como chamava a essa parte da sua biblioteca, em que guardava o arquivo de cartas, revistas e jornais.





Figura 6 – “Suplemento Arte-Literatura”, de 24 de novembro de 1950, p. 3.

Domingo, 24 de Novembro de 1950 FOLHA DO NORTE 3a. Pág.

---

**Florianópolis** **Haroldo Maranhão** **Mário Faustino**

**Florianópolis** **Haroldo Maranhão** **Mário Faustino**



**Haroldo Maranhão** nasceu em São Paulo, em 1912, e mudou-se para Florianópolis em 1938. É jornalista, escritor e crítico literário. Foi fundador do jornal 'O Estado de Santa Catarina' e colaborou para a criação do 'Suplemento Arte-Literatura'.



**Mário Faustino** nasceu em São Paulo, em 1912, e mudou-se para Florianópolis em 1938. É jornalista, escritor e crítico literário. Foi fundador do jornal 'O Estado de Santa Catarina' e colaborou para a criação do 'Suplemento Arte-Literatura'.

### PALAVRAS A LICIA

Que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

Que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

Que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### ASPERA CANÇÃO

Espera  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### ELEGIA

Esta elegia solitária e nua  
 e esperada em um momento  
 de vida e que a terra, solitária e nua  
 de vida e que a terra, solitária e nua

### POEMA

Este poema solitário e nua  
 e esperada em um momento  
 de vida e que a terra, solitária e nua  
 de vida e que a terra, solitária e nua

### ENLEVO

Enlevo  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### POEMAS DO ANJO

Poemas do Anjo  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### DEZ ANOS

Dez anos  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### DERRADEIRA ENDEIXA PARA EDELWEIS CAINDO

Derradeira  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### PRIMEIRO MOTIVO DA ROSA

Primeiro  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### MORTE

Morte  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### BREVE APELO

Breve  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

### SEGUNDO MOTIVO DA ROSA

Segundo  
 para que venha  
 a canção  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não  
 que não, não, não, não, não

Fonte: Arquivo pessoal.



É difícil reconhecer Max Martins na fotografia publicada na antologia (nessa figura copiada do jornal e muitas vezes recopiada), mas, segundo Francisco Queiroz (1912, p. 70), “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 da antologia”. A foto escolhida faz par com a biografia do poeta, feita por Ruy Barata (1951, p. 2), inspirada na amizade que os unia, em 1950, é a de um poeta com 24 anos, iniciando sua trajetória, sem nenhum livro ainda editado, apenas com alguns poemas publicados no Suplemento da *Folha do Norte*.

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 Anos são, entre nós, os romancistas preferidos. Entre estrangeiros gosta de Proust e Gide. Bach, Mozart e Chopin são seus compositores. Comerciante. 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 mangueiros. Trocou certa vez, em Abaetetuba, o livro do “imortal” Corrêa Pinto, por uma calça tropical. Tem um livro a publicar: *O estranho*.

Dos cinco poemas da antologia – “Por quê?”, “Varanda”, “Poema”, “O filho” e “Poema sem norte”, dois não foram publicados no primeiro livro, *O estranho*: “Poema” e “O filho”, o que pode dar ao leitor uma noção da autocrítica de Max Martins, quanto à sua primeira leva poética.

Os poemas da Antologia:

### **POR QUÊ?**

A meus irmãos

De onde vem esse sangue  
Que não é vermelho, é róseo?  
Esta sede de não parar em parte alguma,  
Ter todos os portos nas mãos?  
De onde é que vem este sangue?  
De Vila Real?  
De Fortaleza?  
Do Porto?

Percorrerei todos os arquivos  
Desejo saber porque só quero roupas brancas,  
Gravatas berrantes.

Por que minhas olheiras refletem mulheres nuas?  
Por que amo, amo, amo?  
Por que sou Max da Rocha Martins  
E não Fernando de tal?

Por quê?  
Por que José?  
Por que Maria?  
Por que Laís?  
Por que te calas, Eurico?

### **A VARANDA**

A Laís

O café que tinge a xícara  
O leite que derramas na xícara  
O riso que tens de cabelos molhados.

A água fria que espanta a noite  
E a angústia das noites  
O sol que bate na verde janela  
E o vento que sacode a cortina bordada.

O jornal que noticia desastres  
Na branda varanda  
Onde o relógio domina.

A chaminé que respira  
Cr\$1.000,00 em flor  
O leite o beijo a rosa  
A rosa que batiza a toalha.

### **POEMA**

Neste momento está me faltando uma palavra mágica  
Que não encontro nos dicionários  
Nem em meu pai morto há dois anos  
Nem no amor  
Uma palavra mágica só  
Uma só.

22 anos e o mesmo sol  
O mesmo café todas as manhãs

O mesmo beijo todas as noites  
A mesma crise o mesmo dinheiro  
As mesmas cadeias

Uma palavra só que não liberdade nem morte nem vida

Está me faltando uma coisa neste momento  
Que eu não sei e jamais alguém saberá.

### **O FILHO**

Grande “record”  
Volteando teu corpo 21 anos  
Hoje a vida repousa nos teus seios  
Onde bebo vinho.

O vinho se transforma em tangos e bailados  
Escorrendo no teu ventre  
Nosso filho surgirá pedindo paz  
Paz para que laves os teus vestidos.

Se me perguntares como será nosso filho  
Está aí uma coisa de que vou me admirar.

É preciso que também te embriagues  
E saias comigo por esses caminhos suando  
Como quem quer o mundo para si  
Tomemos o mundo e o sol dos caminhos  
Até que surja o nosso filho pedindo paz.

### **POEMA SEM NORTE**

É sempre quando se fecha a porta que desejo voltar  
E a saudade já é este hoje que desprezo  
Ante o beijo brotando da memória  
Frio, mas vivo.

Caminho sem horizontes  
Ao passado infalível.

Nunca prosseguir. Venho apenas.  
Ferindo troncos, plantando marcos,  
Ser como o mar, voltando sempre

## Sempre na praia.

Depois de tanto tempo – mais de cinquenta anos passados<sup>‡‡</sup> –, Benedito Nunes lembrava-se perfeitamente da reportagem e do artigo crítico que escrevera na época, com o pseudônimo de João Afonso. “Foi tudo uma ideia do Ruy Barata”, contou, divertido. Ruy Barata, muito brincalhão, combinou com o Benedito que este escreveria um artigo crítico sobre os tais dez poetas paraenses e assinaria com um pseudônimo, como se fosse um crítico de fora, comentando a poesia da terra. E assim foi feito. Uma semana depois, o “Suplemento Arte-Literatura” de 31 de dezembro de 1950 publicou uma curiosa carta de um Sr. João Afonso ao redator do Jornal, dizendo-se crítico literário de passagem pela cidade e que, tendo lido a antologia dos “Dez poetas paraenses”, publicada no “Suplemento” do domingo anterior, tomava a liberdade de mandar para o jornal, junto com a carta, algumas observações que a leitura lhe sugerira. E passava a comentar, um a um, todos os dez poetas, atacando inclusive a si mesmo. Entregando-se ao “ritmo irregular dos seus cochilos” e obedecendo à ordem do “movimento preguiçoso do olhar, num dia de domingo”, o crítico transita de um poeta para outro, interligando-os por algum traço de estilo poético que os une ou distingue. Ao referir-se a Max Martins, inspira-se na fotografia do poeta:

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 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. Que 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 (AFONSO, 1950, p. 2).

Esse episódio desdobra-se ainda em duas outras críticas, uma escrita por Haroldo Maranhão, com o pseudônimo de Acrísio Alencar – “Dez poetas paraenses” –, e outra pelo poeta Floriano Jayme – “Ainda sobre dez poetas paraenses” –, ambas publicadas no Suplemento de 14 de janeiro 1951. Esse Suplemento traz também um artigo intitulado “Considerações sobre *A peste*”, assinado por Benedito Nunes, seguido

---

<sup>‡‡</sup> Essa entrevista com Benedito Nunes, aqui narrada, data de 2002 e foi publicada em *Mário Faustino, uma biografia* (CHAVES, 2004).

do pseudônimo J. Afonso, entre parênteses, revelando sutilmente que o artigo crítico anterior era de sua autoria.

Logo depois desses dois números de antologias, a *Folha do Norte* deixa de incluir entre suas páginas, o já famoso Suplemento literário de Belém do Pará.

Talvez para suprir a falta do Suplemento, Max Martins e Benedito Nunes voltam à ideia de publicar uma revista literária cultural, como as que circularam no Paraná (Joaquim), no Rio Grande do Sul (Província de São Pedro) e no Ceará (Clã e José). Fundaram, juntamente, então, a revista *Norte* que, entre janeiro e junho de 1952, editou três “vitoriosos” números. “O número 3 de nossa pranteada revista estampava o seguinte anúncio extra e gratuito: Max Martins o extranho (sic com x) Ed. H. Barra” (NUNES, 2012, p. 162).

Então, em 1952, Max Martins publicou seu primeiro livro, *O estranho*, com vinte poemas, dos quais quatorze já haviam sido publicados no Suplemento. Mais uma vez é Benedito Nunes que escreve as primeiras críticas do livro: o artigo “A estreia de um poeta”, publicado na *Folha do Norte*, e a crítica-prefácio de *O estranho*, texto que retoma na edição de *Não para consolar*, quarenta anos depois, quando faz uma espécie de crítica da sua crítica anterior, revendo algumas de suas afirmações do prefácio de 1952, que se tornou tema dos estudos sobre Max: “Max Martins – Mestre Aprendiz”.

O parentesco da poesia de *O estranho* – [...] – era com um Drummond muito anterior, o de Alguma poesia, Brejo das almas e José, conforme ousei afirmar em “A estreia de um poeta”, artigo publicado em 52 no jornal A Folha do Norte, e com o qual me iniciei na crítica literária, depois de haver abandonado, por lúcida e acertada decisão, a arte poética (NUNES, 2001, p. 23).

Em dezembro de 1952, *O estranho* de Max Martins, que concorria com *A palavra esquecida* de Cauby Crus e *Acrosticário e Carmes*, de W. Soares Carneiro recebeu o prêmio “Vespasiano Ramos”, do Concurso Anual de Literatura, da Academia Paraense de Letras (concurso lançado em setembro desse ano). A comissão julgadora da categoria poesia era formada pelos poetas Bruno de Menezes, Adalcinda Camarão e Jurandyr Bezerra.

Essa sede de não parar em parte alguma, que, desde 1950, o poeta descobre em suas veias e sobre a qual se questiona, esse desejo de “ter todos os portos nas mãos”, a procura em “todos os arquivos”, em todas as formas poéticas, já revelam que Max Martins fazia de sua poética uma travessia, sempre em busca de novas formas e de novos padrões da linguagem. Talvez sentisse que a vida não era suficiente – e o

profundo sentimento de viver que lateja em seus poemas, que seu primeiro crítico tão sabiamente intuiu, “o levou a procurar a segunda vida que a poesia dá”.

Por que amo, amo, amo?  
Por que sou Max da Rocha Martins  
E não Fernando de tal?

Por quê?

O texto assinado legitima-se pelo nome próprio titular Max – *Max da Rocha Martins* (20 de junho de 1926-9 de fevereiro de 2009) –, e as palavras poéticas são testemunhas da diferença entre ficção e realidade (ou da sua semelhança). Max repentinamente passa a assinar simplesmente MAX, como se manuseasse um pincel japonês, a mesma assinatura que é a capa do seu livro: *Poemas reunidos, 1952-2001*.



## REFERÊNCIAS

AFONSO, João. Dez poetas paraenses. *Folha do Norte*, 31 dez. 1950, p. 1 e 3.

ALENCAR, Melissa da Costa. *1952: a poesia de O estranho de Max Martins*. 2011. 247 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

MARTINS, MAX. Posição e Destino da Literatura Paraenses. Belém, Suplemento Artes-Letras. *Folha do Norte*, 7 dez. 1947.

MENEZES, Bruno de. Posição e Destino da Literatura Paraenses. Belém, Suplemento Artes-Letras. *Folha do Norte*, 2 nov. 1947.

NUNES, Benedito. Prefácio Max Martins, mestre-aprendiz. In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952-2001*. Belém: UFPA. 2001. p. 19-45.

NUNES, Benedito. Devoção à poesia. In: \_\_\_\_\_. *O amigo Chico fazedor de poetas*. Belém: Secult, 2001. p. 37-38.

NUNES, Benedito. Francisco Paulo Mendes, para além da crítica literária. In: \_\_\_\_\_. *O amigo Chico fazedor de poetas*. Belém: Secult, 2001. p. 15-24.

NUNES, Benedito. Nossos encontros. In: \_\_\_\_\_. *Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará*. Belém: Secult: UFPA, 2012. p. 161-164.

QUEIROZ, José Francisco da Silva. *Por uma História da recepção da obra de Max Martins*. 2012. 233 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

SANJAD, Nelson. Histórias de fracassos. In: NUNES, Benedito. *O amigo Chico fazedor de poetas*. Belém: Secult, 2001. p. 101-102.

# A experiencição da morte na poesia de Max Martins

## *The experience of death in Max Martins' poetry*

Natália Lima RIBEIRO\*  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

Antônio Máximo FERRAZ\*\*  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

**RESUMO:** Este trabalho propõe a interpretação da questão da Morte na poesia de Max Martins, entendida como plenificação humana. Hoje, a Morte reduziu-se a conceitos, e passa, comumente, a não mais ser vista como questão que provoca o pensamento. Isto ocorre em função do esquecimento da questão do Ser, o qual caracteriza nossa era. Paralelamente, o questionar e o pensar foram engessados devido à interpretação da tradição metafísica sobre o real. Porém, em Max Martins, principalmente na obra *O estranho* (1952), por meio do exercício da memória e do lembrar dos mortos, o homem pode novamente vislumbrar seu destino e questionar-se sobre este fenômeno constitutivo da existência. Assim o fazendo, a experiência da Morte passa a ser vista como o *télos* da vida, a plenificação da existência humana. Para o desenvolvimento deste trabalho, propomos um diálogo, entre outros, com os pensadores Martin Heidegger (2012) e Heráclito de Éfeso (1991).

**PALAVRAS-CHAVES:** Max Martins. Morte. Memória.

**ABSTRACT:** This paper proposes the interpretation of the question of Death in the poetry of Max Martins as human fullness. Today Death became a concept, and the questioning of this phenomenon is not contemplated. This concept comes from the forgetfulness of the question of Being, which characterizes our time. At the same time, the question and thinking were plastered due to the interpretation of the metaphysical tradition of the real, but in Max Martins, especially the work *O estranho* (1952), through the exercise of memory and remember the dead, man can again glimpse the fate and wonder again. Thus, the death experience is the *télos* of life, fullness of human existence. Therefore, we propose a dialogue with the works of the thinker Martin Heidegger (2012), and the poet Heraclitus of Ephesus (1991).

**KEYWORDS:** Max Martins. Death. Memory.

Recebido em 3 de outubro de 2016.  
Aprovado em 28 de novembro de 2016.

---

\* Mestranda em Estudos Literários pela Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal do Pará. Bolsista CNPq. E-mail: [natalia.limar21@gmail.com](mailto:natalia.limar21@gmail.com)

\*\* Professor Adjunto do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma Universidade. Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária, com a tese "Fernando Pessoa em obra: a teatralização da metafísica". Mestre em Teoria Literária pela Universidade de Brasília, com a dissertação "O sagrado no 'Retábulo de Santa Joana Carolina', de Osman Lins". Bacharel em Direito pela UnB e advogado. É um dos coordenadores da Rede Poética - Grupo Interinstitucional de Pesquisas em Arte e Filosofia, grupo que reúne pesquisadores de diversas universidades brasileiras. Coordena o Núcleo Interdisciplinar Kairós – Estudos de Poética e Filosofia (NIK/UFPA). E-mail: [maximoferraz@gmail.com](mailto:maximoferraz@gmail.com).

## Introdução

Neste trabalho, propomos realizar uma interpretação de como Max Martins pensa a Morte em sua poética. Assim, partimos da convicção de que esse acontecimento intrínseco à vida constitui um fenômeno que não se pode confinar em um conceito ou paradigma. Contudo, observamos que a experiência existencial comumente é vivida por segmentações e ideologias. As questões<sup>1</sup> não são pensadas originariamente<sup>2</sup>. O aprisionamento aos conceitos exaure do homem a capacidade de pensar e de questionar a realidade. Max Martins, ao longo de sua odisseia poética, percebe-se como homem que a todo o momento procura se libertar do mundo dos conceitos, imunizando-se com palavras que resgatem o vigor poético da linguagem e do humano. Percebemos isso em poemas como “Os anos deste dia”, da obra *Colmando a lacuna* (2001):

Calar também o lado só  
de estar  
De agora estares  
a cuspir o gosto  
de despojo  
de tua alma  
quente  
na tua boca  
o alto mar fala  
desfalecendo  
neste velho dia  
como um cão  
do fundo

---

<sup>1</sup> Segundo Antônio Máximo Ferraz (2010, p. 4-5), “a palavra ‘questão’ possui a mesma procedência do verbo ‘querer’. ‘Questão’ vem de *quaestionis*, que significa ‘busca’, ‘procura’. ‘Querer’, por sua vez, vem do verbo *quaerere*, que igualmente significa ‘buscar’, ‘procurar’. Ambas as palavras – ‘questão’ e ‘querer’ – provêm do verbo *queror*, que significa “soltar gritos de lamentação, gemer, suspirar, murmurar, sentir”. Perguntamos: quando alguém sente algo – e por isso se lamenta, grita e geme –, o faz porque decidiu sentir ou porque foi tomado pelo sentimento? Quando alguém se apaixona, o faz porque decidiu se apaixonar ou porque foi invadido pela paixão? Ora, quem grita, geme ou se lamenta é invadido pelo sentimento (*páthos*), por algo que nele se manifesta, mas que o excede, porque não foi ele quem decidiu sentir. Sentir não é ato da deliberação humana, porque o sentimento, em que as questões se manifestam, nos arrasta”. Dessa forma, as questões não podem ser entificadas ou assolapadas por conceitos. Elas constituem o que é além do humano e sua vã filosofia colonizada.

<sup>2</sup> Segundo Manuel Antônio de Castro (2004, p. 19), “não podemos confundir o conceito metafísico de origem com a questão do originário. A origem é causal e linear. O originário não. Ele é como a fonte que alimenta sempre o rio, esteja em que altura estiver a sua correnteza, da nascente à foz. Originária é a Terra, que sempre é a permanente fonte de toda vida e de todos os viventes, inclusive nós seres humanos. Originária é a mulher-mãe ao conceber, gestar e dar à luz um filho. Entre a primeira mulher que deu à luz um filho e a que hoje dá à luz um filho não há diferença nenhuma do ponto de vista de ser mãe-mulher. A mãe-mulher é sempre originária”.

do fundo de si mesmo  
exausto

(MARTINS, 2001, p. 71).

No poema, como aponta o título, o tempo é uma máquina que conta os anos dentro de um dia enfadonho. O poeta calcula o tempo da jornada de trabalho, do fim do dia – que passa em lentidão. Dentro desse dia, a vida desfalece, haja vista que não é consumado o pensar, o questionar, que cada momento diário possibilitaria se estivéssemos no vigor de uma experiência ontológica da vida. Estar calado não nos remete a uma experiência originária de escuta: ao contrário, o calar nos remete ao não questionar, nesse poema. Estar calado também é permanecer passivo aos ditames sociais em que nada se cria. O homem torna-se máquina, o tempo apenas esvazia a vida aos poucos, a conta-gotas. Há na operação poética um descontentamento com essa maneira de viver. O gosto “amargo”, no qual a alma das coisas se perde, transforma-se em náusea, resposta do próprio sistema digestivo a essa maciça experiência de viver segundo padrões – “De agora estares /a cuspir o gosto /de despojo /de tua alma/quente /na tua boca”. Ademais, essa reação negativa ao cotidiano transmuta-se na alma. Na realidade, corpo e alma inscrevem-se na mesma ação, não há uma cisão entre eles. A alma é o vento que tudo põe em dança, *lúdus*, no *pólemos* entre o Ser e os entes, entre o Ser e o homem.

## 1. O cotidiano e o pensamento

Ao ser banida como questão nesses dias de instrumentalização da linguagem, a fala se perde, como podemos notar quando o poeta diz: “o alto mar da fala/desfalecendo”. O alto mar da fala é a linguagem criativa que se perde na vida cotidiana. Muito se fala sobre Amor, Morte, Tempo, a ponto de existir um discurso prontamente mecanicista a favor do não questionamento de tais fenômenos. Max Martins mostra o pensamento que, na Era Moderna, o mundo não é sua morada primordial, de maneira que há uma crítica a esse modelo de vida que nos é imposto diariamente:

Ocorre-me o poema.  
Contudo há a religião

A pátria, o calor.

Procuro ver na noite profunda  
Quero esquecer no momento  
Que sou o homem de vários documentos.  
Forço.  
Dói-me o calo desta vida “meu Deus”...

Lavo as mãos;  
Mas tenho que pôr a gravata,  
E salvo a moral. Abano-me.

Rola o poema e o mundo.  
E eu mudo

(MARTINS, 2001, p. 363)

Nas obras *O estranho* e *Anti-retrato*, a passagem do tempo e a melancolia da Morte apresentam-se de maneira mais acentuada do que em suas obras posteriores. Além disso, há uma operação evidente que congrega o homem, sua cotidianidade e a vontade de se libertar desse mundo: “Ocorre-me o poema./ Contudo há a religião/ A pátria, o calor”. Percebemos que o homem, na modernidade, está preso a um sistema social que tende para a padronização do pensamento. Sendo assim, o poético (“Ocorre-me o poema”) vigora em todos os seres, porém não é vivido por causa da impregnação de conceitos que circunscrevem o âmbito cotidiano da vida à mera praticidade. O poeta procura na natureza, a qual se vela e desvela na escuridão, as questões apontadas nestes versos: “Procuro ver na noite profunda/ Quero esquecer no momento/ Que sou o homem de vários documentos”. Assim, há um deslocamento para fora dos limites paradigmáticos a respeito do que se entende por vida – ou o que se pensa que ela é.

A “força” de experienciar<sup>3</sup> a vida fora da cotidianidade acontece dentro da poesia maxmartiana, como percebemos no acima citado “Poema”. Além da construção

---

3 A palavra experienciação abarca a ação verbal do que é a travessia. Essa palavra é constituída pela partícula *peras*, oriunda do indo-europeu. Desta raiz nasceu a palavra perigo, passar entre, caminhar até o fim. E o prefixo *ex*, o qual remete ao movimento para fora, ir além dos limites, em direção ao horizonte. Dessa forma, experienciar é o mover-se para fora, em posição de perigo, auscultando o que não se pode apreender. Experienciar é estar em conformidade com o mundo, ser regido pelas questões e transformar-se. Fazer a experienciação do mundo é adentrar os abismos e sair dos limites, assim como mostra-nos Heráclito no fragmento 14, pois os que fazem o transcurso da vida no grande aberto das questões estão

metafísica<sup>4</sup>, pautada em uma tradição humanista<sup>5</sup> e mimética, essa vida cotidiana é também responsável pelo encobrimento do Ser. Porém, como nos mostra o poeta paraense, somente a poesia consegue extrair o sumo da vida, já que dentro da poética o homem encontra-se no movimento que é proporcionado pela existência. Em *Colmando a lacuna*, última obra do poeta, há marcas de uma luta contra esse exaurimento proposto pela rotina mecanicista da vida:

(...) A passeante lembrança com olhos  
e dedos folheando o diário  
teu diário que um dia foi tão nosso  
poema  
sumo que tento sorver o mais  
que posso  
colmando a lacuna, o buraco  
cada vez mais fundo  
que a distância cavou dentro de mim (...)

(MARTINS, 2001, p.51).

No diário há uma tentativa de sistematizar o dia em eventos. Dentro dessas páginas, não há indícios de uma vida desgastada pela lida cotidiana. Na verdade, dentro dessa vida em plenitude, o diário é um instrumento para nascer poesia. Na tentativa de fechar a dor e encher o “buraco” em que o cotidiano desvela ao homem moderno, o poeta preenche-se de poesia para tentar ao máximo “sorver” o tutano da vida. Porém, esse vazio não se enche e cada vez fica mais fundo, pois aí já temos o nada, este nada de

---

próximos do perigo que é o mistério: “Para errantes noturnos, os magos, as mênades, os mistas. (...)É sem piedade que se iniciam nos mistério em voga entre os homens” (HERÁCLITO, 1991, p. 61). Dessa forma, experienciar a Morte em Max Martins é estar para fora das consumações modernas, aproximar-se do mistério e acolher a humanidade.

<sup>4</sup> Em linhas gerais, a tradição metafísica é uma visão de que o conhecimento é um compêndio de conceitos, ensinado dentro de uma lógica objetiva. A interpretação vigente do real, da natureza e do homem busca instrumentalizar e converter tudo em recursos naturais e humanos. Como consequência, transforma tudo em objetos, engessando as questões e o Ser. É o que podemos ver na interpretação vigente sobre a questão do Amor: temos um conceito de amor, vendido pelos meios de comunicação, em detrimento do seu sentido ontológico.

<sup>5</sup> Por tradição mimética, entenda-se a concepção da arte como cópia. Ela vem a ser o correlativo, em arte, da tradição metafísica, que, na resposta à pergunta sobre o Ser, o entifica, reduzindo-o a um ente. E o Amor não é um mero ente, mas uma abertura ao questionar. A tradição ontoteológica, como o nome diz, é aquela que concebe o Ser como Deus, reduzindo a pergunta sobre o Ser — e consequentemente sobre o Amor —, à esfera de uma tradição religiosa. Mas, se o Amor coubesse em um conceito, se fosse um mero fato e não um permanente por-fazer, não teríamos diversas interpretações dessa questão, pelos mais diversos pensadores e poetas.

que tudo floresce e que incendeia a poesia. Na modernidade o nada é algo sem valor, porém, em Max Martins, é o mais alto saber que o homem pode ter.

Assim, em nossa época o homem “sabe” demais, há nele conceitos em excesso e o saber é impregnado por um falatório ou se entrega a ideologias que restringem o pensar a paradigmas que apresentam formas prontas da realidade. Porém, o saber está no não saber, é a procura de ver na escuridão da noite profunda:

Saber  
Todas as portas estão abertas  
Ou não há portas

(*MARTINS, 2001, p. 57*).

Para o poeta, o saber é encontrar-se diante das diversas possibilidades engendradas pelas questões. Saber é percorrer o perigo que é a vida, imerso na escuridão e na possibilidade de perscrutar novos horizontes de realização. A vida em Max Martins dispõe-se como acontecimento, fenômeno, e não como o cotidiano que encobre essa matéria pulsante e inominável. Em diálogo com o poema, dentro da esfera de domínio da tecnociência em que o século XX emergiu – e o século XXI também –, toda e qualquer experiência poética é tida como fantasia, irrealidade. Dessa forma, “as portas” foram fechadas, e há somente uma chave mestra que poderá abrir a todas: a poesia.

## **2. Na plenitude da vida: a morte**

Percebemos um enquadramento da questão da Morte, a qual não vigora em suas diversas “portas” ou possibilidades de interpretação. Temos uma ideia um tanto restrita sobre o que é a Morte, pois, na era da tradição metafísica, ela foi aprisionada em um conceito. Devido a isso, o esquecimento da Morte como questão cobriu-a de uma carga funesta e é representada apenas como o fim existencial. Porém, o que significa fim? Na experiência grega, lugar do berço da civilização e do pensamento ocidentais, a palavra fim é dita no vocábulo *télos*. O termo grego significa levar algo à sua plenitude ou também a urgência de chegar, potência máxima de realização para a consumação final, colocando-se em consonância com o destino. Segundo Leandro Gama Junqueira, “destinar-se é manter-se no aberto em correspondência do movimento de *télos*” (JUNQUEIRA, 2014, p. 234). O fim, então, não seria um cessar da ação, mas um

manter-se no limite da ação do destino, ao abarcar a abertura de consumação existencial, correspondendo ao apelo do Ser. Na analítica do ser-aí, proposta por Martin Heidegger, uma das estruturas de realização humana é o ser-aí-para-a-morte. Ao atingir esse horizonte de experiência humana, o ser-aí tem sua plenitude e confirmação existencial. Emmanuel Carneiro Leão explicita essa plenitude na esfera da experiência grega:

Costuma-se traduzir *télos* por meta, fim, finalidade. Todavia, *télos* não diz nem a meta a que dirige a ação nem o fim em que a ação finda, nem a finalidade a que serve a ação. *Télos* é o sentido, enquanto sentido implica princípio de desenvolvimento, vigor de vida, plenitude de estruturação. Assim o *télos*, o sentido de toda ação, é consumir a atitude, é o sumo desenvolvimento do vigor de sua plenitude. Atitude, como a consumação de todos os sentidos das ações, to *teleio taton*, é pois, a perfeita integração de *penhor* e *bem* (LEÃO, 1992, p. 156).

Ao percebermos que o fim significa a plenitude em seu sentido originário, é preciso pensar sobre o que é esse morrer. A Morte, em um dos relatos mitológicos da Grécia Antiga, encontra-se expressa na figura de *Thánatos*. Filho de *Nix*, personificação e deusa da noite, *Thánatos* tem a origem etimológica do indo-europeu *dhwen*, que significa dissipar-se, torna-se sombra. Em seu sentido originário, a Morte “significa ocultar-se, ser como sombra” (BRANDÃO, 1991, p. 399). *Thánatos* é o fim de um ciclo, uma descontinuidade, uma cisão, e não um mal. Ao percorrer o caminho do pensamento ontológico, Martin Heidegger mostra como a Morte se realiza na angústia. Nela, a vida se essencializa como uma questão, remontando ao caráter enigmático da Morte. Segundo Junito Brandão, a Morte é a fonte da angústia na Grécia Antiga, de forma que sua personalidade não foi antropomorfizada, permanecendo em mistério quanto a sua fisionomia. *Thánatos* “apresenta-se sob forma de nuvem escura, de uma bruma, que se derrama sobre os olhos e a cabeça do moribundo. É um véu negro que se interpõe entre o homem e a luz” (BRANDÃO, 1991, p. 399).

A figura originária da Morte, na alegoria de *Thánatos*, de acordo com Junito Brandão, é a passagem, o entre-lugar entre o humano e o divino, fonte de angústia e de incertezas suplantadas pelos mistérios que circunscrevem uma experiência existencial no seio do questionar. A morte seria uma iniciação para uma nova fase, uma nova vida. Sendo assim, a Morte leva a experiência humana para o seu *télos*, sua plenitude, para a o nascer contínuo das coisas, pois “a Morte não é um fim em si; ela pode nos abrir

portas para o reino dos espíritos, para a vida verdadeira: *mors ianua uitae*, a morte é a porta para a vida” (BRANDÃO, 1991, p. 400).

Ao notarmos que a experiência grega propunha um caráter de mistério e angústia para a Morte, podemos perceber uma cisão profunda dessa questão, que na era moderna se tornou conceito. O aprimoramento da técnica e de uma cultura antropocêntrica reduziu as questões existenciais a conceitos generalizantes, um paradigma social velado por uma construção humanista. O homem é aquele que possui a dádiva do mistério, ele é doação e já está lançado na experiência da Morte em toda sua travessia existencial. A cotidianidade instaura o esquecimento do luto e a banalização da experiência da Morte, subtraindo dessa experiencição a plenificação que o *télos* proporciona.

A cisão provocada pela centralização do poder da Igreja, na Idade Média, foi se tornando um dos vetores para a propagação de uma conceitualização e separação da Morte e do cotidiano. A Igreja Católica tornou-se autoridade e gestora dos rituais funestos. Segundo Aleida Assman, a Morte torna-se, no período que corresponde à Idade Média, uma aliada para a doutrinação cristã, que aprisionou essa experiência em uma dualidade (o mundo dos vivos e dos mortos):

A instituição do banquete era muito difundida no mundo romano e no início da era cristã, até que a Igreja, sob o bispo Ambrósio, no século IV, reprimiu as formas familiares de culto aos mortos em favor de uma forma centralizada. Os festejos familiares para os parentes mortos foram substituídos pela memoração coletiva de mártires, cujos ossos eram levados às igrejas locais. No lugar do banquete fúnebre particular, em ambiente familiar, a nova forma de socialização passou a ser a ceia comum na paróquia (ASSMAN, 2011, p. 38).

Ao ser instituída uma autoridade sobre a Morte e seus ritos, a conceitualização e a separação entre um mundo dos mortos e um dos vivos tornaram-se patentes, além da cisão entre mortais e imortais. Na vigência do originário, na Grécia Antiga, os mortais e imortais ainda atravessavam o mesmo espaço, a terra. Porém, com o advento da Igreja Católica, a ideologia construída por essa instituição tornou-se a intercessora ou o agente do divino no mundo.

Posteriormente, no século XVIII, o culto aos mortos na Idade das Luzes já se encontrava sem nenhum saudosismo ou nostalgia, como uma maneira de esquecer o passado e sempre olhar para o futuro. Nesse período, como afirma Jacques Le Goff (1992, p. 461), “a comemoração dos mortos entra em declínio”. Dessa maneira, os

locais em que existem referências à recordação dos mortos, como os cemitérios, entram em decadência, levando a um esquecimento dos que ali jaziam, pois “antigamente lembrava-se, em cada ano, a memória dos defuntos” (LE GOFF, 1992, p. 461). Essa mudança da atitude em relação aos mortos aconteceu devido ao pensamento iluminista ter como intuito o desaparecimento de dúvidas ou incertezas abstratas.

O legado advindo destes conceitos de uma construção do mundo edificada em paradigmas acarretou o pensamento da Morte apenas como fim, apenas na esfera subjetivista, ditada pelo homem. Entretanto, esse constructo sobre a Morte é mais um marco da consumação metafísica, mas não a metafísica em seu sentido originário. O homem, na metafísica originária, é o homem *dentro* da natureza, das questões e das coisas, não perante e maior do que tudo: o prefixo *metá* significa “entre”, ou seja, dentro da *phýsis*<sup>6</sup>. Esta, traduzida atualmente apenas como natureza, significa originariamente o brotar contínuo, o fazer nascer (*phyo*), o brilhar (*phao*), a luz (*phos*). Essas possibilidades de evocação que a palavra *phýsis* congrega foram esquecidas para torná-la apenas uma tradução que não traz a potência do vocabulário grego.

O esquecimento da Morte e da natureza como questões chegou a seu extremo com o advento da Idade Moderna, já que o pensamento da tradição antropocêntrica se estruturou de maneira radical a partir dessa era. Segundo Andrea Leitão,

A perspectiva antropocêntrica colocou-se em uma posição supostamente privilegiada no propósito de abarcar o real em sua totalidade, no entanto fragmentando-o nos diversos campos científicos. Todo o empenho humano esteve em instituir, no auge de sua pretensão, definições, delimitações e representações sobre questões que atravessam o homem e a sua experiência no mundo, acreditando esgotá-las em teorias conceituais universalizantes (LEITÃO, 2015, p. 31).

---

<sup>6</sup> A *phýsis*, palavra grega antiga que costuma ser traduzida por natureza, é mais do que isso. Por natureza, entendemos o conjunto de coisas que se acham fora da cultura, por isso mesmo alvo de representação das assim chamadas “ciências naturais”. A cultura, essa sim, diria respeito, na representação moderna, ao homem. A *phýsis*, no entanto, é o manifestar contínuo da totalidade das coisas, velando o que efetivamente são, pois estão em movimento, de modo a velar o seu Ser, a sua *arkhé*. É o velamento da *phýsis* a fonte de todo o questionar, inclusive da possibilidade de o homem questionar o seu próprio ser, pois ele também é *phýsis* (no mundo grego antigo, o conhecimento não estava separado entre natureza e cultura, como na representação da era moderna). A existência humana, de maneira originária, está integrada à dinamicidade da *phýsis*, a qual é a fonte de todo questionar.

Em tempos de penúria para o pensamento, as experiências de essencialização do homem no mundo solapam a experiência originária dos gregos. O antropocentrismo acentuado, a vivência cotidiana e o esquecimento do ser instauram um enrijecimento do pensamento, indiferença frente ao outro e à Morte. Além disso, há o esquecimento da memória e dos que morreram, pois tal tradição encontra-se em declínio desde a Era Moderna. A rememoração a partir da morte é recorrente na história ocidental como uma maneira de perpetuar a cultura e a sabedoria de um povo, porém estes ritos encontram-se na esfera do espiritual, não como horizonte de abertura ao questionar.

Ao fundar-se uma era da racionalização e de domínio da ciência sobre o pensamento, começa a ser retirada do homem sua realização emancipatória de ser questionador, já que a ciência se define como domínio das respostas universalizantes do mundo. Assim como o Amor, a Morte encontra-se no horizonte do questionar, no seio do mistério da *phýsis* e do ser. Ao levar o ser ao esquecimento, nega-se a Morte como constitutiva do horizonte de realização existencial, o lugar do questionar e do experimentar a vivência humana em seu *télos* originário.

Como poeta que questiona e faz da sua poesia uma morada do pensamento ontológico, Max Martins mostra-nos novamente a Morte em seu vigor de experiência dinâmica. Em sua primeira obra, *O estranho*, de 1952, há várias elegias. A Morte, nela, aparece como um fenômeno que, ao levar o homem à sua plenitude, aproxima o humano do ser, já que é apenas como fenômeno ou evento que é possível sua experimentação, como afirma Alfredo Bosi:

O grande mar do ser, que a consciência poética só consegue penetrar quando lhe é dado sob as espécies do evento. O evento, aquilo que me sobrevém, a mim e em mim, constitui-se como uma experiência significativa do sujeito, vivência aberta e múltipla e que a forma só aparentemente encerra nos signos e símbolos (BOSI, 2003, p. 464-465).

A carga funesta emprestada à Morte quando entendida somente como fim da vida retira o traço questionador sobre a existência. Isto é, o caráter da Morte como confirmação da existência, apontado por Martin Heidegger (2012a), não é percebido devido ao subjetivismo em que se funda a Era Moderna. A sociedade encara o fim da vida apenas como um evento triste, não como abertura para o pensar. Um poema que vislumbra a Morte como lugar para o questionar e a poética como lugar da experiência desse fenômeno é “Elegia III”, oriundo do livro *O estranho*, de 1952:

Nenhum pássaro na manhã cantou o teu soluço.  
Calço os teus sapatos (mas o teu silêncio como dói)  
E com eles caminho meio mundo inutilmente:  
Faltam os teus passos  
E a tua voz imperturbável.

Resta o guarda-sol  
Mas me falta o jeito de carregá-lo  
E a sombra.  
Se cinco anos andei com teus conselhos  
Agora estou só com tua camisa.  
Deixaste uns gestos tristes nos espelhos  
Com uma imensa interrogação à minha filha  
E muitas vezes é o teu próprio riso que trazem até  
as cadeiras da varanda.

Hoje o mundo corre abaixo de teu retrato

(MARTINS, 2001, p. 366).

A Morte é interpretada na conjuntura moderna apenas como um evento de lamentação e luto. Max Martins vai além, ele propõe uma interpretação desse fenômeno como questionamento da finitude humana; superando, assim, a ideia do homem como medida de todas as coisas; mostrando a essência finita do homem, pois sua condição de homem o torna pequeno perante a natureza (*phýsis*).

Começamos a interpretação pelo título. Elegia tem em sua origem o termo grego “elegueia” (ἐλεγεία). A palavra caracteriza o verso em dístico elegíaco, com temáticas que abordavam vários assuntos, entre eles a Morte. Elegias apresentam um tom triste e suave. Algumas eram feitas para a construção de epitáfios de túmulos. Seu significado original no poema de Max relaciona-se com a expressão grega.

O poema tem dois campos lexicais principais: objetos e ações. Os objetos representam o que restou, materialmente, do ente que partiu. Eles são representados pelas palavras “sapatos”, “guarda-sol”, “camisa”, “espelhos”, “cadeiras” e “retrato”. As ações que são feitas pelo sujeito do poema utilizam-se dos objetos supracitados para a permanência do ente que se foi. Esse homem usa os “sapatos” e a “camisa” para rememorar a presença do morto.

No segundo verso, “Calço os teus sapatos (mas o teu silêncio como dói)”, esse sujeito utiliza o sapato de alguém já falecido, o que restou dele. A dor do silêncio representa a saudade, égide da rememoração de uma elegia em tons funestos. O homem continua utilizando-se dos objetos do pai; tentando, assim, perdurar a existência do outro nele ou buscando a permanência da figura paterna. O que denuncia uma relação de parentesco é o verso: “Deixaste uns gestos tristes nos espelhos”. Ao olhar a superfície espelhada, o sujeito do poema vislumbra a imagem do homem morto, sugerindo uma semelhança entre os dois. Essa semelhança também pode ser interpretada nos “gestos tristes” deixados no espelho, os quais podem ser compreendidos como a saudade e o luto; sugerindo, assim, uma relação parental.

Ao longo da tessitura poética, o ambiente funesto e a saudade perduram. Nos versos “Resta o guarda-sol/ Mas me falta o jeito de carregá-lo”, novamente o homem depara-se com algo que lembra a pessoa a quem é dirigida a elegia. Tenta, outra vez, apropriar-se do objeto, pois, de certa forma, procura resgatar por meio da memória o jeito do falecido.

Percebemos que o homem intenta ao longo do poema descrever uma maneira de apropriar-se da identidade do outro, do possível pai falecido, por meio dos objetos deixados. Como consequência, na perda ele agoniza entre ser quem é e a influência do possível pai em sua constituição como homem; aproximando-se, assim, do questionar existencial no qual a Morte lança o ser humano, sua condição mais essencial, o que permanece e que é irremediável. É retratada no poema a permanência

No último verso, “Hoje o mundo corre abaixo de teu retrato”, o poeta constrói a imagética da Morte enquanto fenômeno necessário para a evolução e a continuação do fluxo da vida. Heidegger ressalta que “no morrer dos outros se pode experimentar o notável fenômeno-de-ser que deve se determinar como a mutação de um ente a partir de um modo-de-ser do Dasein (ou da vida)” (HEIDEGGER, 2012, p. 659). O homem no poema depara-se com o fenômeno-de-ser na Morte por meio da experiência do outro, plasmando a experenciação da Morte no poema.

A Linguagem é a morada do Ser, nela é possível, então, experimentar o fenômeno da Morte. A poesia, conseqüentemente, seria um lugar em que o homem pode se questionar e ter a dimensão desse fenômeno-de-ser. A experiência da obra de Max é uma travessia poética para a essência do questionar e do pensar. No poema, a temática

da Morte não é construída apenas de maneira funesta. O homem tem na morte a confirmação de sua existência, um espaço para o ser humano perceber-se ínfimo, rompendo o pensamento de que o homem é força fundadora de tudo e de todos. Em “Elegia em junho”, é possível inferir a conscientização de homem transitório, temporal, que vislumbra a todo o momento no transcurso da vida:

Só com tua memória  
Há uma casa no vale.

Estou contando os passos na varanda  
- A faca corta o pão separando o tempo em nós –  
Mas o relógio continua  
Nos teus sapatos cresceram flores de limo  
Verdes e brancas,  
Ninguém toca nas rosas em teu louvor.

A sala está simplesmente vazia  
Como o teu espelho

Hoje só minha filha não te conheceu  
Pensa que morreste.  
Ninguém saberá que a vida se estagnou no vale.

De longe se vê a chaminé que transpira  
O que tu foste  
E és

(*MARTINS, 2001, p. 365*).

Ao adentrarmos no esquecimento do ser e na restrição da Morte em conceito, é possível notar que tal fenômeno se relaciona de modo plausível com o declínio da rememoração dos mortos e dos ritos de passagens. Em “Elegia em junho”, Max encontra na Morte e na memória uma dobra para a tessitura de suas elegias. Dessa forma, o elemento mnemônico perpassa por toda a tematização da Morte em sua obra, que fica flagrante em “Só com tua memória/Há uma casa no vale”. A memória é a forma de recordar e de viver o luto e, ao passar pela sombra de Thánatos, o questionar passa a vigorar. Tal memória encontra-se no *télos* da vida e do poema, no “vale” há a moradia primordial. O vale é o interlúdio entre duas montanhas, dois pontos mais altos, dois

*télos*. O vale representa a existência oriunda de um intervalo e da vigência constante do aproximar-se do destino. Essa simbologia denota o caráter evidente da memória como retorno ao vale da vida, ao jogo ontológico em que o homem está lançado.

Há ao longo do poema também alegorias e símbolos que remetem ao findar contínuo das coisas, abertas para a existência, assim como em “Elegia III”. Apesar da Morte, as coisas permanecem em constante transformação, como podemos ler no trecho: “Mas o relógio continua/ Nos teus sapatos cresceram flores de limo”. Assim, o brotar contínuo permanece, o tempo continua em sua dinâmica e o mundo está sempre em seu devir. Devido a isso, a Morte permanece no contínuo mistério em que o homem se angustia e torna-se questionador.

Martin Heidegger propõe que a Morte e a angústia são intrínsecas ao ser-aí, lançado no mundo, fora da cotidianidade. Diante disso, propomos que, na obra de Max Martins, a Morte encontra-se disposta em uma tríplice aliança com a memória e a angústia. Ao se deparar em com o fenômeno da Morte, o ser-aí angustia-se e chega ao *télos* de sua existência, sendo que a memória é a marca da essencialização da vida, pois é o retorno ao passado e a confirmação da existência.

Desse modo, a poesia, em coexistência com a memória, é a possibilidade de experienciar a Morte na dinâmica primordial, em marcha na direção de uma superação da edificação da Morte na esfera do conceito e do ritual preponderantemente religioso. A rememoração e a Morte levam a existência aos horizontes de possibilidades da força do pensar e questionar de maneira emancipatória e própria de cada ente. Além disso, Heráclito (1991, p. 75) aponta que a Morte sempre se mostra aos mortais em constante devir: “Imortais mortais, Mortais Imortais, vivendo a morte dos outros, morrendo a vida dos outros”. Sendo assim, a experiência da Morte como pensamento e questão ressurgem em Max Martins por meio da memória. O poeta percebe também que o movimento contínuo de velamento e desvelo da *phýsis* não cessa e está acontecendo juntamente com Thánatos, força primordial e impulso da vida.

A relação entre memória e Morte atravessa sua poesia. Ao adentrar na memória, o poeta se confrontará com as sensações advindas da experiência desse *télos*. Não há como falar de passado sem redimensionar os sentimentos, as angústias. Assim, na poesia martiana, o passado torna-se memória, rememorando a vida, assim como os poetas da Grécia Antiga o fazem, de acordo com o que ilustra Paul Ricoeur (2012, p.

28), quando interpreta a memória da antiguidade clássica: “Memória: exatamente como quando, à guisa de assinatura, imprimimos a marca de nossos anéis, quando pomos esse bloco de cera sob as sensações e os pensamentos, imprimimos nele aquilo que queremos recordar”. Ao imprimir a vivência do passado em sua poesia, Max Martins engendra outro questionamento latente sobre a Morte, em “Elegia dos que ficaram”:

Apenas o rumor  
Da máquina incansável de costura  
Vai, num canto de dor,  
Pela casa enlutada.

Está toda fechada  
E ainda há vagando pela sala  
Um perfume suave  
De rosa machucada  
Mansamente  
No quintalejo o vento  
Balança  
A roupa preta no relento

Sob a lâmpada triste  
(tudo é triste neste lar vazio),  
Num retrato sorri por entre flores  
Aquele que partiu.

Porém rodeando a mesa na varanda,  
Recordando os instantes que passaram,  
Chora aquela que ficou,

Aqueles que ficaram

*(MARTINS, 2001, p. 364).*

Neste poema, Max Martins traz a elegia para os que ainda estão vivos, porém ainda há no horizonte o mistério da Morte. No poema podemos ler a dimensão em que a Morte dos outros lança o homem para a angústia, de maneira que o silêncio e o vazio se tornam latentes: “Apenas o rumor /Da máquina incansável de costura/Vai, num canto de dor,/Pela casa enlutada”. Apesar das marcas de continuidade do correr do tempo, marcado pelo “rumor” da máquina de costura, o clima, dentro da casa, é de luto. Dessa

forma, há a vivência da continuação da angústia da Morte após a morte do ente. Apesar de o luto recair em um subjetivismo e quase nulidade em nossa era, diante do que significou no passado, a experiência da Morte reabre ao homem sua manifestação ontológica, pois só o homem vive a Morte, como diz Giorgio Agamben: “Na tradição da filosofia ocidental, com efeito, o homem figura como mortal e, ao mesmo tempo, como falante. Ele é animal que possui a faculdade da linguagem e o animal que possui a faculdade da morte” (AGAMBEN, 2006, p. 10). Os animais apenas findam, pois não têm em seu horizonte a morte como constitutiva das possibilidades do existir na linguagem, o que só acontece com o homem. Os animais findam, só o homem verdadeiramente morre.

Diante disso, *Lógos* (linguagem) e *Thánatos* revelam-se como traços fundamentais do homem. Não negando a Morte, na poesia há uma rememoração e, nesta, a conscientização do cumprimento do destino humano em sua história. Segundo Martin Heidegger:

O pensar rememorante distingue-se essencialmente de uma atualização posterior da história no sentido de um transcórreer do passado. A história não acontece no sentido de transcórreer passado. A história não acontece primeiramente como um acontecer e esse acontecimento não é um passar. O acontecer da história essencializa-se como o destino da verdade do ser a partir do ser. (2008a, p. 348).

A colocação de Heidegger mostra-nos que o rememorar pensante essencializa o destino do ser devido ao fato de ele estar no mundo, lançado na angústia da morte. Dessa forma, na poesia martiana há uma memória que redimensiona o destino do homem, o qual chega a seu *télos* no advento da Morte, em detrimento do pensamento que esquece a Morte, tornando-a um conceito, modelo da interpretação da tradição antropocêntrica do real. Portanto, o fim (a morte) é o limiar em que a verdade não se esgota, mas que se orienta para a plenitude da vida:

O manter-se que se contém nos limites, o ter-se seguro a si mesmo, aquilo no que se sustenta o consistente, é o ser do sendo. Faz com que o sendo seja tal em distinção ao não-sendo. Vir à consistência significa, portanto: conquistar limites para si, de-limitar-se. Daí ser um caráter fundamental do sendo o telos, que não diz nem finalidade nem meta ou alvo e, sim, "fim". Mas "fim" não é entendido aqui no sentido negativo, como se alguma coisa já não continuasse e, sim, findasse e cessasse de todo. "Fim" é conclusão no sentido do grau supremo, de plenitude. No sentido de per-feição. Pois bem, limite e fim constituem aquilo em que o sendo principia a ser. São os princípios do ser de um sendo (HEIDEGGER, 1969, p. 88).

A Morte na obra maxmartiana aparece no horizonte do pensar e do lembrar o destino humano, na forma da angústia, como podemos ler nos versos: “Recordando os instantes que passaram,/ Chora aquela que ficou,/ Aqueles que ficaram” (MARTINS, 2001, p. 364). Dessa forma, a angústia que rege a vida é o lugar em que o homem recebe a dádiva do mistério nas manifestações mais diversas possíveis. O homem já está lançado no vigor das questões e no devir do destino. Ele, então, abre-se para sua essencialização. A Morte sempre está em frente ao homem, pois a estrutura do *Dasein* já o expõe como sua estrutura essencial. Assim, não se pode retirar a possibilidade do Thánatos da existência em seu devir, já que no mundo o homem já é este ser que detém a possibilidade do mistério e do fundar contínuo, em que a Morte cessa o movimento da Vida em um jogo, assim como nos mostra Heráclito no fragmento 27: “Na morte advém aos homens o que não esperam nem imaginam” (HERÁCLITO, 1991, p. 65).

Além disso, Max Martins aponta-nos que tal experiência não se resolve apenas na experiência subjetiva, confinada às representações do homem. Na verdade, hoje percebemos que há uma tendência bastante promovida pela tradição metafísica de reduzir Thánatos a representações subjetivistas. Max Martins propõe que, no morrer, cercar tal questão é propor um afastamento de sua essência, como podemos ver em “De um poema sonhado”, da obra *60/35* de 1985:

Um signo  
Deserdado da morte  
Ψ  
entre ruínas  
.....  
A morte  
(certo os desagrega)  
só não decifra signos  
  
(MARTINS, 2001, 130).

No poema supracitado, percebemos a presença do *psi* grego. Esse símbolo deu origem à *psiché* grega, que posteriormente tornou-se psique. Psique nos remete à psicologia, estudo que pretende compreender o comportamento humano. Porém, ao perscrutarmos sua etimologia, a palavra remete ao termo “alma”. Entretanto, não pensemos alma dissociada do corpo, do mundo ou como algo divino, mas como a força vital que move o homem aos limites. Em Max Martins, a alma está no plano ontológico,

haja vista o uso do símbolo grego. Dessa forma, esse “signo”, que é a alma, está em ruínas, desfalece. A alma não é vista como eterna. Ela morre e não temos resposta sobre o que é a Morte. Thánatos é fenômeno que arrebatava os homens e os faz chegar à plenificação. Porém, não podemos “decifrar” sua imensidão de possibilidades.

Em paralelo, Heráclito, no fragmento 26, aponta-nos para a proximidade constante de Thánatos: “O homem toca a luz na noite, quando com a visão extinta está morto para si; mas vivendo, toca o morto, quando com visão extinta dorme; na vigília toca o adormecido” (HERÁCLITO, 1991, p. 65). Dessa forma, podemos perceber que a Morte é um fenômeno que se apresenta na esfera individual, dentro de existências que inauguram o mundo de determinada forma, porém em nenhuma dessas experiências da Morte é possível ter sua consumação máxima. Assim, a Morte sempre está em um horizonte.

A angústia é um traço fundamental do homem ao experienciar a Morte. O ser-á encontra-se dentro das possibilidades de existência que lhe foram encobertas pela cotidianidade e pelo senso comum. Max Martins encontra na Morte um mote poético sobre o destino e o acolhimento do mistério que é a vida. A interpretação desse fenômeno em Max Martins mostra-nos que ele se apresenta como o insólito terreno que todos irão habitar, porém também é a experiência em que a vida se torna completa.

### **Considerações finais**

A obra poética de Max Martins opera a abertura de novos caminhos e de novas interpretações a respeito do fenômeno da Morte, uma vez que a manifesta em novas dimensões as questões humanas em uma lírica única. Em sua poesia, é devolvido ao homem o pensar sobre a finitude, a memória, o passado, fazendo assim uma travessia experimental pelo mundo, buscando viver a experiência inefável da vida. Em verdade, a morte restitui a fluidez e o devir temporal, da dissolução das coisas, da força do tempo, superando a ideia de que o homem é o centro da realidade.

Max Martins propõe pensarmos na Morte em seu sentido originário, restituindo a esse fenômeno seu mistério e tratando-o como fonte de uma poética da experiência do mundo. A poética martiniana contrapõe o sentido desse fenômeno como nulidade, como algo negativo, que decorre devido a uma interpretação metafísica do real, esgotando a morte em um conceito. A plenitude existencial oriunda do *télos* dá a potência geradora

da transformação do homem em possibilidades e em contínuo desdobramento com a memória. No morrer o homem pode confrontar sua identidade, seu passado. A Morte em Max Martins é a plenitude existencial se exaurindo, passagem para um novo ciclo.

A morte originária em Max Martins revela ao homem o poder do Ser, voltando-se para uma experiência ontológica do mundo, em que o Ser se revela de várias maneiras no mundo, em um devir temporal contínuo. Dessa forma, é restituído ao homem o apelo da linguagem criativa, do pensar e questionar a realidade que o circunscreve, sendo interpretante de sua vida, e não escravo de determinações. A densidade temática da morte e a linguagem fragmentada na poesia martiniana abrem as fraturas da vida ao leitor: a finitude, a saudade, o luto, o cotidiano. Dessa forma, foi possível notar um apelo filosófico sobre a morte que sua obra engendra ao leitor.

No morrer dos outros é possível ao homem experimentar o fenômeno do ser-para-morte. Como diálogo, compreendido como entre o *lógos*, no *lógos*, também é possível a experimentação desse notável fenômeno do Ser na linguagem poética. Max Martins eleva sua poesia para um pensar sobre esse fenômeno. Em vista disso, a sua obra poética doa-se para a escuta das questões fundadoras da essência humana. A experiência da obra pode ser uma experiência da Morte. A poética é uma experiência em que o homem possui a abertura para a linguagem. Lançado na linguagem, o homem coloca-se diante dos seus limites, da sua finitude posta em evidência na poesia, também podendo experimentar a vida, o renascimento, o constante velar e desvelar da *phýsis*.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *A Linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BOSI, A. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

FERRAZ, A. O que é uma questão? *Revista Litteris – Ciências Humanas – Filosofia*, Niterói, RJ, n. 6, p.1-20, nov. 2010.

HEIDEGGER, M. *Introdução à metafísica*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

\_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012a.

HERÁCLITO. *Os pensadores originários*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

JUNQUEIRA, L. Têlos. In: CASTRO, Manuel Antônio (Org). *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. p. 233 – 234.

LAUWERS, M. *O nascimento do cemitério: lugares sagrados dos mortos no ocidente medieval*. Tradução de Robson Murilo Grando Della Torre. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

LEÃO, E. *Aprendendo e pensar II*. Petrópolis: Vozes, 1992.

LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

LEITÃO, A. *A figuração poética do corpo na obra Linha-D'água, de Olga Savary*. 2015. – Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Pará.

# Flor e pedrarias<sup>1</sup>

*Flower and rocks*

Sobre *Poemas reunidos: 1952-2001* (Belém: EDUFPA, 2001), de Max Martins.

Tarso de MELO<sup>2</sup>  
Poeta, São Paulo

**RESUMO:** Esta ‘resenha-antologia’, convoca duas faces de Max Martins: a do poeta parceiro de Age de Carvalho, co-autor de *A fala entre parêntesis*, e a do autor ausente das listas dos maiores poetas brasileiros. Depois de recuperar a curta fortuna crítica sobre sua poesia, pelo texto de Benedito Nunes, o ensaio destaca a não inserção da produção de Max no mercado editorial do Sudeste e apresenta um breve percurso literário e biográfico do poeta, desde *O estranho* (1952) até *Colmando a lacuna*. Encarando o poema como espaço de tensão, e buscando retratar a postura adotada pelo poeta diante da vida, do homem e da própria poesia, aponta para uma trajetória poética que se afirma descontinuamente, na qual o motor de criação é a crise permanente diante da linguagem e seus temas poéticos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Max Martins. *O estranho*. *Colmando a lacuna*. Crise.

**ABSTRACT:** This ‘anthology-review’ brings up two facets of Max Martins: that of the partner of other poets, such as Age de Carvalho, co-author of *A fala entre parêntesis*, and another of the author who is absent from most lists chasing the greatest Brazilian poetry. After discussing his short critical fortune, sum up by Benedito Nunes in his notorious article, this text highlights another absence: the lack of interest from publishing houses from the southeast of Brazil concerning his work. The article also presents a brief literary path and biography, from his first book till *Comando a lacuna*. By understanding the poem as a form where tension lies, and by trying to portray the attitude of the poet towards life, mankind and poetry itself, the text discusses the idea of a poetry that affirms itself discontinuously and through a permanent state of crisis, in terms of linguistic and thematic options.

**KEYWORDS:** Max Martins. *O estranho*. *Colmando a lacuna*. Crisis.

Recebido em 16 de novembro de 2016.

Aprovado em 27 de novembro de 2016.

---

<sup>1</sup> A presente “resenha-antologia” foi escrita em 2003, como parte de um esforço pessoal do autor para divulgar a obra de Max Martins. Para tanto, já foi publicada anteriormente, com pequenas alterações, no site *Weblivros* (2003), no *K – Jornal de Crítica* (n. 3, 2006) e no livro *Poesia (Im)Popular Brasileira* (Lamparina Luminosa, 2012), organizado por Júlio Mendonça. Entre a segunda e a terceira publicação deste texto, é importante ressaltar que Max Martins faleceu (em 2009) e, mais recentemente, toda sua obra é objeto de um projeto refinado de reedição sob os cuidados do poeta Age de Carvalho, em volumes separados, com aparato crítico. Mantive aqui, no entanto, o tom da resenha escrita quando o poeta ainda estava vivo e o acesso aos seus livros era bem mais difícil do que na atualidade.

<sup>2</sup> Tarso de Melo é poeta, nascido em Santo André (SP), em 1976. Escreveu e organizou diversos livros. Seus livros de poesia estão reunidos no volume *Poemas 1999-2014* (Dobra/E-galáxia, 2015). Escreveu o prefácio de *Colmando a lacuna* (Ed. UFPA, 2015), volume 10 da poesia completa de Max Martins.

Há um Max Martins que conhecemos: aquele parceiro do poeta Age de Carvalho em *A fala entre parêntesis*, livro escrito à maneira de *renga* e incluído no volume *ROR*, em que Age reuniu sua obra até então na prestigiosa coleção Claro Enigma, editada pela Duas Cidades. A parceria, sem dúvida, resultou num belo conjunto de poemas, mas que é apenas a ponta de um *iceberg* constituído por mais de uma dezena de livros. E há um outro Max Martins, aquele que faz falta às dispensáveis listas de maiores poetas daqui e dali, de hoje e de ontem. Sim, repito, dispensáveis, mas, já que insistem em existir, delas deveria constar o nome deste que é um poeta magistral.

Uma ressalva, aqui, merece ser feita: o fato de Max Martins, na sua longa vida na poesia, não ter procurado (até onde sei) os caminhos editoriais do Rio ou São Paulo, fez com que seus livros todos passassem *estranhos* à poesia produzida no Brasil de 1952 (ano de estreia do poeta) até hoje, mesmo com reedições de suas “obras completas” como a de 1992, em *Não para consolar*, e esta que há pouco a Editora da Universidade Federal do Pará colocou nas estantes: *Poemas reunidos: 1952-2001*.

O livro agora reúne toda a produção de Max Martins (inclusive o citado *A fala entre parêntesis*, com Age de Carvalho) a um livro novo, *Colmando a lacuna*, com sua produção até 2001, tudo isso apresentado por um longo ensaio de ninguém menos que Benedito Nunes, amigo pessoal de Max desde a adolescência, quando o crítico também se arriscava na poesia numa turma que incluía Mário Faustino e outros. O texto de Benedito Nunes – uma análise, sim, mas com muito de depoimento – revela em detalhes o progresso dessa turma que, como é fácil perceber, era bastante promissora.

Em meio a eles, havia Max Martins. Max não se destacou como Benedito Nunes, um dos mais importantes professores e críticos entre nós, nem como Mário Faustino, que numa passagem relâmpago – poeta, tradutor, crítico e incansável divulgador de poesia na sua mítica “Poesia-Experiência” – fez o suficiente para gravar seu nome em qualquer repertório sério da literatura moderna no Brasil.

Max fez um percurso muito diferente: de 1962 até 1990 foi inspetor administrativo e bibliotecário da Fundação Nacional de Saúde, sempre em Belém, cidade em que, por toda a vida, se dividiu “entre o amor pela família e o trabalho na Casa da Linguagem com a amiga (também escritora) Maria Lúcia Medeiros, os intermináveis saraus na casa do amigo Benedito Nunes, um ou outro copo de vinho com

os amigos no Bar do Parque, sua cabana na praia do Marahu, na ilha do Mosqueiro, as idas ao velho continente para visitar o também amigo e eterno parceiro de poesia, Age de Carvalho”, como afirma a professora Ângela Maroja.

Mas é possível perceber nos seus *Poemas reunidos* que Max nunca duvidou da poesia e manteve sempre com ela uma relação muito viva, não deixando que seu relativo *isolamento* (ainda que esta palavra pareça muito pesada) implicasse uma poesia também isolada. Entretanto, como sua presença é muito silenciosa (de modo injusto, mas aparentemente voluntário), deixemos este espaço para que a poesia de Max Martins se apresente: proponho, assim, uma espécie de “resenha-antologia” cruzando sua obra desde 1952, com *O estranho*, quando o poeta chega (em livro) ao mundo:

### **Do poema da infância, I**

Que cabelos prende o laço róseo  
flutuando entre nuvens?  
(A menina do laçarote é loura, morena ou rica?)  
Em que mala estará a Pierrot cor de jerimum?  
Velocípede – revolução – Felisberto de Carvalho –  
Angelita dos quadris morenos e peitos em embrião  
Não me vejo menino sem Marieta.

Lê-se, então, um poeta cuja influência de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes é clara – o ponto de vista do poeta diante da vida, na verdade, parecia fundir as duas influências ao lançar o *enfado* de Drummond (por exemplo, o de “Cidadezinha qualquer”) na típica vertigem do olhar que Murilo empreendia a seus objetos. Aliás, o poema acima lembra muito de perto o Murilo *voyeur* de diversos poemas em que focaliza uma certa descoberta da libido na distante Juiz de Fora.

Em 1960, quase dez após a estreia, o poeta lança seu segundo livro, *Anti-Retrato*, e volta a situar no horizonte de seus textos a ideia de estranhamento: o interlocutor a que o poema se dirige pode ser visto, sem muita ginástica, como a própria poesia, com cuja dor e perigos o ainda jovem poeta Max Martins (com pouco mais de trinta anos) se “corrige” e alimenta um “uso particular, estranho”:

### **O estranho**

Alheio – contudo tão próximo.  
Em ti busco a dor que me corrige  
na tarde  
em um a um dos teus perigos  
que reduz em flor para meu uso  
particular, estranho.  
O teu grotesco  
na impossibilidade de me deter  
já me consola.  
Ajusto as botas que me levam ímpar  
calejado,  
de gravata e triste.

Este, quase, já era Max Martins: “Alheio – contudo tão próximo”, mas ele chegaria mesmo à voz dura de sua poesia apenas no seu livro de 1971, *H´era*, com poemas de uma densidade imagética e sonora sem muito parentesco na poesia produzida por sua geração (claro, situá-lo em geração é um tanto impróprio, mas é importante ter em mente que Max Martins é apenas um pouco mais novo que João Cabral de Melo Neto e da mesma faixa etária que, entre outros menos famosos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, José Paulo Paes e Ferreira Gullar), como este:

### **Amor: a fera**

Amor: a fera  
no deserto ruminando  
esta lava dentro do peito  
dentro da pedra  
dentro do ventre  
  
amor lava

na planura rastejando  
sulcos de febre-areia  
planta no teu sexo  
o cacto que mastiga  
o falo que carrega  
sobre os ombros  
como um santo  
um juramento  
esta serpente

O poema, para Max Martins, já nesta época ganha a feição que possivelmente até os livros mais recentes o distingue: o poema, para ele, é este espaço tenso – o amor é fera, lava, febre, cacto, serpente. O curso de cada poema seu é tenso; a evolução de sua obra é tensa. Daí ter razão Benedito Nunes ao afirmar que “a poesia de Max, longe de ter tido um curso evolutivo tranquilo, desenvolveu-se aos sobressaltos, descontinuamente, em surtos de criação que formam sucessivos ciclos”, sem, contudo, deixar de notar, com igual razão, que “Não obstante as transformações por que tem passado, um fundo de originalidade distintiva interliga as diferentes fases dessa poesia, atravessando suas crises. A descontinuidade da evolução acoberta a continuidade de certas matrizes ou constantes, perduráveis, com modificações, em seus diversos ciclos”.

Mesmo quando Max Martins, em seus livros mais recentes, adota um referencial *zen*, em poemas perpassados por *koans* originalíssimos, não se perdem uma forma e um conteúdo tensos, ou seja, o motor de sua evolução continua a ser a crise permanente que o poeta se impõe diante da linguagem e de seus temas, de que são exemplares os versos nervosos de “Glifo”, que figura como uma espécie de *manifesto metalinguístico* em seu livro de 1980, *O risco subscrito*:

## Glifo

Se escrevo: o corvo  
(neste galho seco) estorvo  
o céu de sua verdade  
azul-primeira

E o vôo  
travo  
negro no branco  
Turvo-o

Pois que escrevendo o cor-  
(voraz hieróglifo) – isto  
não é um corvo  
ou um cavalo

mas um nome  
descarnado: o homem  
que assino em cruz  
e em palha habito  
escrito

Ou o túmulo  
de um desconhecido (oculto) osso  
tíbio

É o mesmo Max, como sempre andando sobre o fio tênue que o leva de um livro a outro, marcado por aquela continuidade e por aquela descontinuidade apontadas por Benedito Nunes em seu texto esclarecedor (republicado como prefácio à edição dos *Poemas reunidos*, mas escrito em 1991 e originalmente publicado no volume que reuniu a poesia de Max no início dos 1990, *Não para consolar*). Assim o poeta chega, também, a *Caminho de Marahu*, em 1983, quando emplaca esta definição:



texto marcadamente metalinguístico, “Guarda o silêncio / antes do incêndio”, é bastante claro com relação à poética que desenvolveu durante toda sua vida.

Aproximações entre o fazer artístico e a “técnica” das aranhas já foram bastante exploradas (numa canção de João do Vale, num poema de Paulo Leminski), mas Max não se contenta com a simples alusão metafórica. Não se trata, aqui, da aranha como poeta, mas como sendo a própria letra: não é o poeta que tece o poema, é o poema que tece a si mesmo, num jogo de ocultações entre silêncio e incêndio.

*Marahu Poemas*, de 1991, revela outro jogo:

Detrás de tudo  
para João Mendes

Entre ferrugens pontas  
de cigarros lata  
vazia  
de Coca-Cola restos  
cocô de gato lírios

O poeta, ao revelar a flor entre detritos, revela também muitos aspectos de sua postura diante da vida, do mundo, do homem, da poesia. Num outro arco, por exemplo, neste gesto pode ser lida alguma esperança com relação a soluções para aquele “rancor da idade na carga do poema” a que ele se refere em outro texto. Assim, a marca que Max descerra nos seus poemas mais recentes, os de *Colmando a lacuna*, de 2001, é a de um poeta que, com os precisos e reiterados golpes de sua linguagem, consegue encontrar alguma respiração entre os maciços destroços de nossa condição atual, como neste poema em que Max arrola os “bens” de sua cabana-exílio:



Sua poética, Max Martins já a definira num “Soneto” de seu primeiro livro: “os universos / Que transfiguro em flor e pedrarias” – daí em diante o que fez foi afiar as ferramentas, seja inicialmente com o diálogo formador com Mário Faustino, Benedito Nunes e outros, seja nas últimas décadas em seu constante entretecer de falas com Age de Carvalho. Depois de muito trabalho transfigurador, tal conjunto de “flor e pedrarias” certamente faz de Max Martins, cruzando diversas gerações de nossa poesia, um poeta muito maior do que seu silêncio/incêndio permite crer. Sua contribuição, se devidamente valorizada, colocaria Max no centro da discussão sobre poesia entre nós: mas ele, em seu sossego de mestre, nunca precisou disso.

## **De conversa em conversa: Benedito Nunes & Max Martins**

Esta conversa informal entre o poeta Max Martins e Benedito Nunes, ocorreu na casa do filósofo, em 2002. Após Regina Alves ter praticamente encerrado a gravação em vídeo de um depoimento de Benedito, este gaiatamente começou a estimular Max a falar sobre a sua poesia. O registro desse diálogo poético, disfarçado de entrevista, foi apresentado pela primeira vez no *Colóquio Max Martins 90*, entre 14 e 17 de junho de 2016, no Centro de Eventos Benedito Nunes, no campus da UFPA, Belém. Transcrição e edição de Mayara Ribeiro Guimarães.

Recebido em 25 de novembro de 2016.  
Aprovado em 30 de novembro de 2016.

**BENEDITO NUNES:** Max, quanto à última fase, aquela que sucede o *Anti-retrato*, que culmina em *H'era*, depois prossegue em *O risco subscrito*, quais teriam sido, não digo as influências, porém quais as vozes que mais ouviste, teus autores prediletos, por exemplo? Os mais lidos? Não só poetas, mas outros escritores que por acaso tenham sido consideráveis na tua experiência, na formação da tua concepção poética, nas tuas atitudes em relação ao mundo, na tua palavra?

**MAX MARTINS:** Acabei de ver aqui na porta uma foto de Rimbaud, que li mais em traduções e gaguejava em francês. Mas temos Rimbaud, Baudelaire, temos Fernando Pessoa, temos Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima. Passei a *pensar* também na poesia. Pensar, sonhar, e nos meus devaneios: pensar só poesia. E quando pensava, pensava naturalmente na minha experiência de fazê-la. Pensava na técnica, nos usos da metáfora, na assonância, na aliteração, e era um sonho em que surgia isso, também na memória, como algo surrealista. Então, considero que houve uma mudança a partir de *O risco subscrito*, e já no *H'era* também. E comecei a pensar na poesia que eu fazia e como, então, cheguei até hoje a pensar no poema como fragmento. Usar os fragmentos na poesia, usar a colagem, pensar que a poesia é de toda a comunidade, de toda a coletividade. Cada um canta, tenta cantar, expressar o seu eu, as suas dores de cotovelo, etc.

**BN:** Coletividade dos poetas, é óbvio, não é?

**MM:** Sim. A família dos poetas. Por isso citei naquele poema, naquela noite em que o li, uma epígrafe do Murilo Mendes, que diz: “A poesia sou eu”. A poesia é Altair, que é a grande musa da poesia, que é uma prostituta, o nome já diz. Também é um belo nome – Altair – uma palavra muito poética.

**BN:** Parece uma constelação...

**MM:** É.

**BN:** É a prostituta imaginária.

**MM:** É, a prostituta imaginária, a que se refere o Bob. E a poesia somos todos.

**BN:** Prostituta imaginária é a imagem do Bob Stock, não é? Daquele poema...

**MM:** É, termino o poema com uma colagem, em homenagem a ele. Até o título ia ser “Chianti no parque com o poeta Robert Stock”, mas seria muito comprido. Como é o título desse poema, que é muito comprido. Do Bob.

**BN:** Bom, então, o Bob não foi apenas uma sombra passageira. Quer dizer, o Bob foi uma presença.

**MM:** Sim.

**BN:** E importou no prosseguimento do diálogo que vocês tinham.

**MM:** Sim, que li através da tradução desta série de poemas que o Mário Faustino fez. Outra influência foi Mário Faustino também. Passei a me interessar apaixonadamente por todas as outras artes, não só a poesia. A literatura no romance, as artes plásticas, a música. E comecei a beber coisas destas artes. Tenho pintores prediletos, tenho compositores de que gosto, tem prédios de arquitetos que olho com prazer. Sou capaz de folhear um álbum de arquitetura com prazer. Foi também um aprendizado. Fui formando a minha universidade. Se por acaso tivesse feito um curso de Letras... Às vezes, me preocupava com isso, já que não podia, não tinha um currículo para penetrar na universidade. Hoje dou graças a Deus não ter entrado na universidade.

**BN:** Ainda bem. Não perderia nada.

**MM:** Porque ao me preocupar em fazer esse curso universitário, hoje seria um professor e não seria o poeta que, hoje, acho que sou.

**BN:** Falo aqui, nesse escrito, que serve de introdução à tua poesia, na “evolução polimórfica e ramificada da obra, sob o impulsionamento descontínuo das crises que a

têm movido, como pudemos adiantar. Se considerarmos a descontinuidade, cabe dizer que essa poesia terá nascido mais de uma vez, e que mais de uma vez amadureceu. Porém, aceitando-se para ela a imagem orgânica de amadurecimento, convirá completá-la com a de transformação interna. À semelhança do fruto que se transforma ao morrer, ela tem renascido de cada morte aparente, fênix rediviva das cinzas de suas crises, pois, aqui, morte é sinônimo de paragem, no conflito de um recuo que antecede o avanço, ponto crítico onde uma nova aprendizagem se inicia. Aprendizagem de desaprender, tenacidade que intenta a se desapegar dos hábitos já estabelecidos de sua própria escrita. Este o método do autodidata honesto, jamais habilitado a conferir-se um diploma de fim de estudos”. Isso eu escrevi. Tu concordarias ainda hoje?

**MM:** Ah, concordo, sim. Concordo. E haverá ainda outras crises. Nunca vão terminar as crises, a não ser afinal...

**BN:** Sim, quer dizer, continuar a poesia pra ti significa sempre cultivar o conhecimento dela e do mundo através dela.

**MM:** Sou um filho do modernismo, vamos dizer. Quero sempre mudar alguma coisa. Não mudar, por atitude. Mas o próprio fazer da poesia me exige essa mudança. Então, minha poesia está agora, por exemplo, em crise, mas continuo escrevendo os meus poemas. Mas há um sinal de crise.

**BN:** Notei que os versos estão mais longos, algumas vezes. E notei também que os poemas, algumas vezes, são mais longos do que habitualmente eram.

**MM:** Sim, este último que li à noite, aqui, intitulado “Canção”, é um desses. E se nota também fragmentos diversos de imagens que também se repetem.

**BN:** Fragmentos quer dizer que eram partes de outros conjuntos já escritos?

**MM:** Não. De outros que já também... Sim, inclusive isso. Até de outros poetas, de outros romances, de outros livros. Fui me apossando, daí a dizer naquele dia, na *Tropos*,

[o que é? uma revista? vale uma nota seca?] que poesia também é roubo, trapaça, jogo, bruxaria, mágica. Quero não relatar, mas dizer, nos meus poemas, por portas e travessas, o meu pensamento. Pensamento no sentido comum de pensar coisas, devaneios, etc. Então, há também a necessidade de que o poema seja biográfico, não no sentido de contar histórias da vida cotidiana, de acontecimentos que nada têm com a poesia, mas *transformados*. A palavra é essa: *transformados*.

**BN:** Sim, então quer dizer que da poesia que fazes atualmente e da que fizeste também no passado, há duas formas de pensamento: o pensamento corrente, do dia-a-dia, o pensamento das coisas comuns que nos rodeiam, que nos cercam, e o pensamento a respeito da poesia, pensamento acerca do que estás pensando.

**MM:** Sim, hoje em dia, quase todos os meus poemas são sobre poesia,

**BN:** E há um pensamento do pensamento, se puder se dizer assim.

**MM:** Sim.

**BN:** O que mais, vamos dizer que eu dissesse: “o que mais o companheiro diria sobre sua poesia?”

**MM:** Das influências, falei do Rimbaud, Baudelaire, Drummond, Murilo Mendes. Minhas leituras constantes.

**BN:** O Drummond foi fundamental pra ti.

**MM:** Foi. Mas o Murilo Mendes também. Que sinto mais hoje, de uns anos pra cá. Porque na minha poesia tem um certo surrealismo, tem um certo dadaísmo, tem um certo anarquismo, também.

**BN:** Isso tudo é verdade.

**MM:** Tenho o prazer de passar das fronteiras da lógica comum. Quero transmitir a mancha que é a minha memória criativa.

**BN:** Por que mancha?

**MM:** Eu gosto, nas artes plásticas, das manchas. Não é no sentido moral...

**BN:** Pois é, a coisa que fique toldada. Que a lembrança é sempre feita de esquecimentos.

**MM:** Sim.

**BN:** Uma outra coisa eu gostaria de perguntar também. Estava aqui me aguçando. Estávamos falando em Drummond, não é? E falaste também em Murilo Mendes, Mário, Bob Stock indiretamente, a respeito das traduções.

**MM:** Octavio Paz...

**BN:** Octavio Paz, mais recentemente. Então, quer dizer, na verdade a tua poesia não para, nunca parou. Ela se detém para recomeçar, conforme eu disse antes.

**MM:** Sim, daí também o sentido de fragmento.

**BN:** Fragmento, fragmentação da existência, fragmentação das coisas...

**MM:** É um ciclo, uma crise que não chega a fechar e já está abrindo para outra.

**BN:** O uso dessa palavra fragmento é recente no teu vocabulário, acho.

**MM:** É, depois que li também René Char, Edmond Jabés, isso tudo foi influenciando.

**BN:** Ah, sim. Vamos falar um pouco do Age de Carvalho, em certo momento ele está muito ligado a ti e à tua poesia. Essa ligação foi efetiva em determinado momento quando vocês fizeram juntos um poema, a *renga*.

**MM:** Que foi um confronto...

**BN:** Que foi um confronto.

**MM:** É, também. Não um confronto violento, mas um enfrentamento.

**BN:** Se vocês se enfrentaram, isso significa que havia elementos afins e elementos opositivos.

**MM:** Sim, naturalmente.

**BN:** Quais seriam os elementos afins?

**MM:** O Age vinha do seu primeiro livro, *Arquitetura dos ossos*, em que há marcante influência do Gullar. Então, eram poemas largos, de versos largos. Ele próprio confessa que teve influência minha...

**BN:** Posteriormente?

**MM:** Sim, posteriormente. Então, ele mudou, com relação à admiração pelo Ferreira Gullar. A inspiração dele partiu das nossas conversas.

**BN:** Acho que a relação de vocês é muito especial. Não se pode colocar no mesmo plano, quando falava agora mesmo, em influência de Max Martins. Quer dizer, há poetas que realmente influenciaste, quer dizer, no vocabulário, na concepção de poesia, no próprio uso da palavra. Mas em relação ao Age, acho que é diferente. Vocês tiveram alguma coisa muito umbilical em determinado momento.

**MM:** Ultimamente, vamos nos opondo. Ele já critica poemas meus. Eu critico poemas dele. “Este poema é bom, este não, não gostei”.

**BN:** Ele faz o mesmo contigo.

**MM:** É.

**BN:** É muito curiosa essa relação mestre-discípulo, porque ela não é característica. As posições mudam. O mestre se transforma em discípulo, o discípulo se transforma em mestre.

**MM:** O Age é um ótimo poeta. Quer dizer, ele tem a sabedoria de fazer o poema.

# A correspondência poética de Max Martins e Age de Carvalho

*The poetic correspondence of Max Martins and Age de Carvalho*

Mayara Ribeiro GUIMARÃES\*  
Universidade Federal do Pará (UFPA)

**RESUMO:** O ensaio visa apresentar um panorama da correspondência poética de Max Martins e Age de Carvalho, durante mais de vinte anos de amizade, ainda inédita ao público. Nela, estabelece-se uma aliança poética em que ambos se tornam leitores críticos do processo criativo um do outro. A partir da seleção de algumas cartas, trata de temas poéticos, registra o processo de escrita de *A fala entre parêntesis* (1982) e dá notícia da relação de amizade entre dois dos poetas de grande destaque da poesia paraense do século XX.

**PALAVRAS-CHAVES:** Max Martins. Age de Carvalho. Correspondência poética. Amizade.

**ABSTRACT:** This text aims at presenting an overview of the poetic correspondence of Max Martins and Age de Carvalho, still unpublished, for a period of over two decades of friendship. In the letters here presented, a poetic alliance is established and, from that, both poets become critics of each other, interfering and commenting the creative process of one another. By analysing some of the letters, this text discusses certain poetic themes, the creative process of *A fala entre parêntesis* (1982) and the relationship between two of the greatest poets from the north of Brazil, in the XXth century.

**KEYWORDS:** Max Martins. Age de Carvalho. Poetic correspondence. Friendship.

Recebido em 13 de dezembro de 2016.  
Aprovado em 15 de dezembro de 2016.

---

\* Mayara Ribeiro Guimarães é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA, Belém, Pará, e doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. E-mail: [mayribeiro@uol.com.br](mailto:mayribeiro@uol.com.br).

## Introdução

Este ensaio é o primeiro anúncio de uma pesquisa que se inicia em torno da correspondência dos poetas paraenses Max Martins e Age de Carvalho, vinculada ao acervo pessoal deste último<sup>1</sup>. Nele, há uma estimativa de centenas de documentos, ainda em processo de organização e classificação, entre cartas, cartões postais, fotocópias de colagens e cadernetas de Max Martins, diários de viagem de Age de Carvalho, fotografias, recortes de jornais e revistas, desenhos, fotocópia de textos críticos e poemas de autores variados, documentos pessoais. As cartas apresentam um conteúdo variado de temas e assuntos privilegiados pelos poetas, desde livros lidos, notícias da vida em Belém e no Brasil nas décadas de 80 e 90, e da vida em território estrangeiro, até a confecção de poemas inteiros, ou fragmentos, traduções e reflexões sobre literatura.

Nelas, nota-se, de imediato, a reflexão sobre poesia, criação e escrita, muitas vezes ensejada pela discussão de obras e autores lidos por ambos, ou individualmente, tornados muitas vezes temas poéticos, além da intensificação do processo de escrita e da publicação de livros durante o período de correspondência. Dentre estes, estão *A fala entre parêntesis*, *Arena*, *areia*, *Pedra-Um*, *Caveira 41*, de Age, e *60/35*, *Para ter onde ir*, *Não para consolar*, *Colmando a lacuna*, de Max, produções claramente afetadas pelo estímulo criativo do diálogo estabelecido entre os amigos. O que venho apresentar neste ensaio é mais um breve panorama da experiência poética e pessoal registrada nesta correspondência, tão extensa e ainda inédita, e menos uma leitura crítica detida em temas, seguido da apresentação de algumas cartas selecionadas.

### 1. A década de 80

Desde 1980, quando se iniciou a amizade entre os poetas, Max Martins e Age de Carvalho trocaram cartas em regime semanal, às vezes diário. Durante os anos de residência em Belém, a correspondência registra o método de escrita do projeto de A

---

<sup>1</sup> Age de Carvalho reside na Europa há mais de trinta anos. Durante esse período, correspondeu-se não apenas com Max Martins, mas outros intelectuais e poetas brasileiros. Entre eles, Benedito Nunes, Haroldo Maranhão, Laís Corrêa de Araújo, e, mais recentemente, André Vallias, entre outros. Seu acervo pessoal contém documentos que incluem uma correspondência que abrange os mais de vinte anos de correspondência com Max Martins.

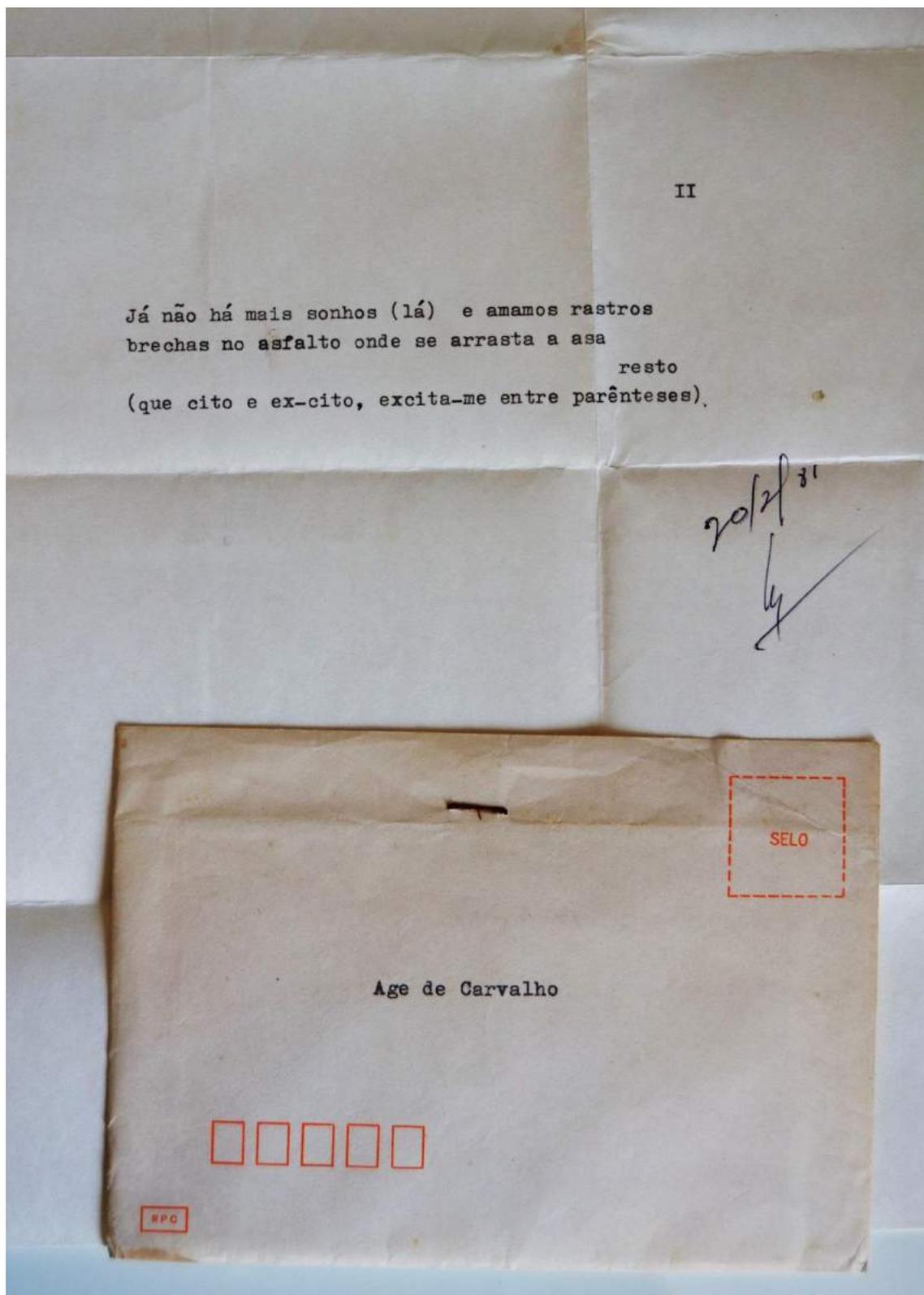
*Fala entre parêntesis* (1982), revelando o sistema compositivo da obra. E pelos 23 anos seguintes marcará o afastamento físico entre os poetas, com a saída de Age rumo à Europa, registrando o adensamento do elo entre amizade e poesia, numa aliança poética de leitores críticos dos processos criativos um do outro, em curso a partir de então.

De 1980 a 1982, ano em que *A fala entre parêntesis* é publicada, a correspondência é marcada por uma relação de mestre e discípulo, que gradativamente se transforma em um diálogo entre amigos, pares literários e leitores críticos, apagando a diferença geracional através da identificação existencial e estética descoberta pelos companheiros. Escrito a duas mãos, à maneira do poema comunitário, muito popular no Japão – a *renga* - a construção do livro está registrada em uma troca interminável de bilhetes, cartas, anotações em papéis avulsos, entregues pelo correio ou pessoalmente no trabalho ou na casa de cada um dos poetas, e encontra-se na íntegra, recolhido no acervo. Ali, notam-se as múltiplas etapas de elaboração dos fragmentos, em suas várias versões, que nascem sem uma ordem expressa e vão gradativamente encontrando sua orgânica ordenação.

Exemplo disso são as cartas datadas de 20 e 26 de fevereiro de 1981. A primeira traz apenas o fragmento, ainda incompleto, do que seria, naquele momento, o poema de número 2 e que, na edição final, é ordenado como número 6, onde se lê:

Já não há mais sonhos (lá) e amamos rastros  
brechas no asfalto onde se arrasta a asa  
resto  
(que cito e ex-cito, excita-me entre parênteses).

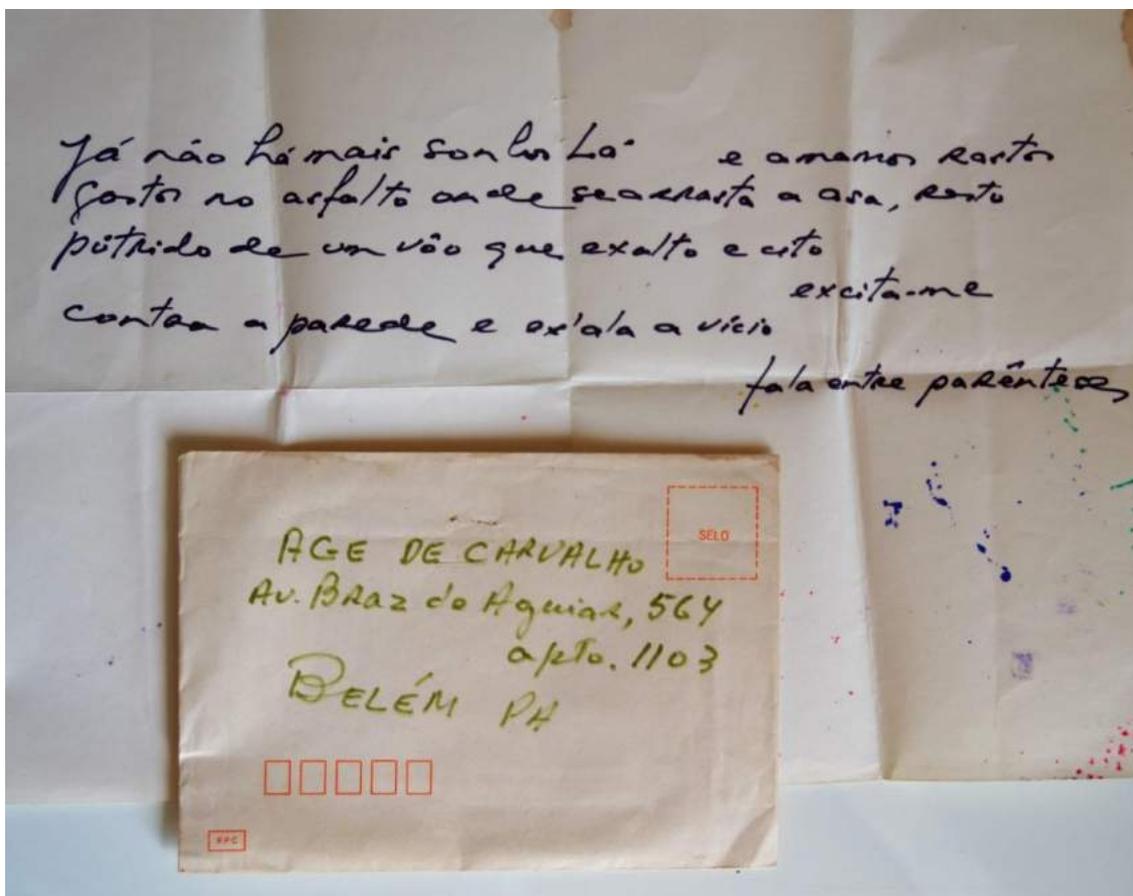
Figura 1: Carta de Max Martins a Age de Carvalho, 20 de fevereiro de 1981.



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho.

A carta do dia 26, enviada de Marabá, contém a versão já completa no verso do papel.

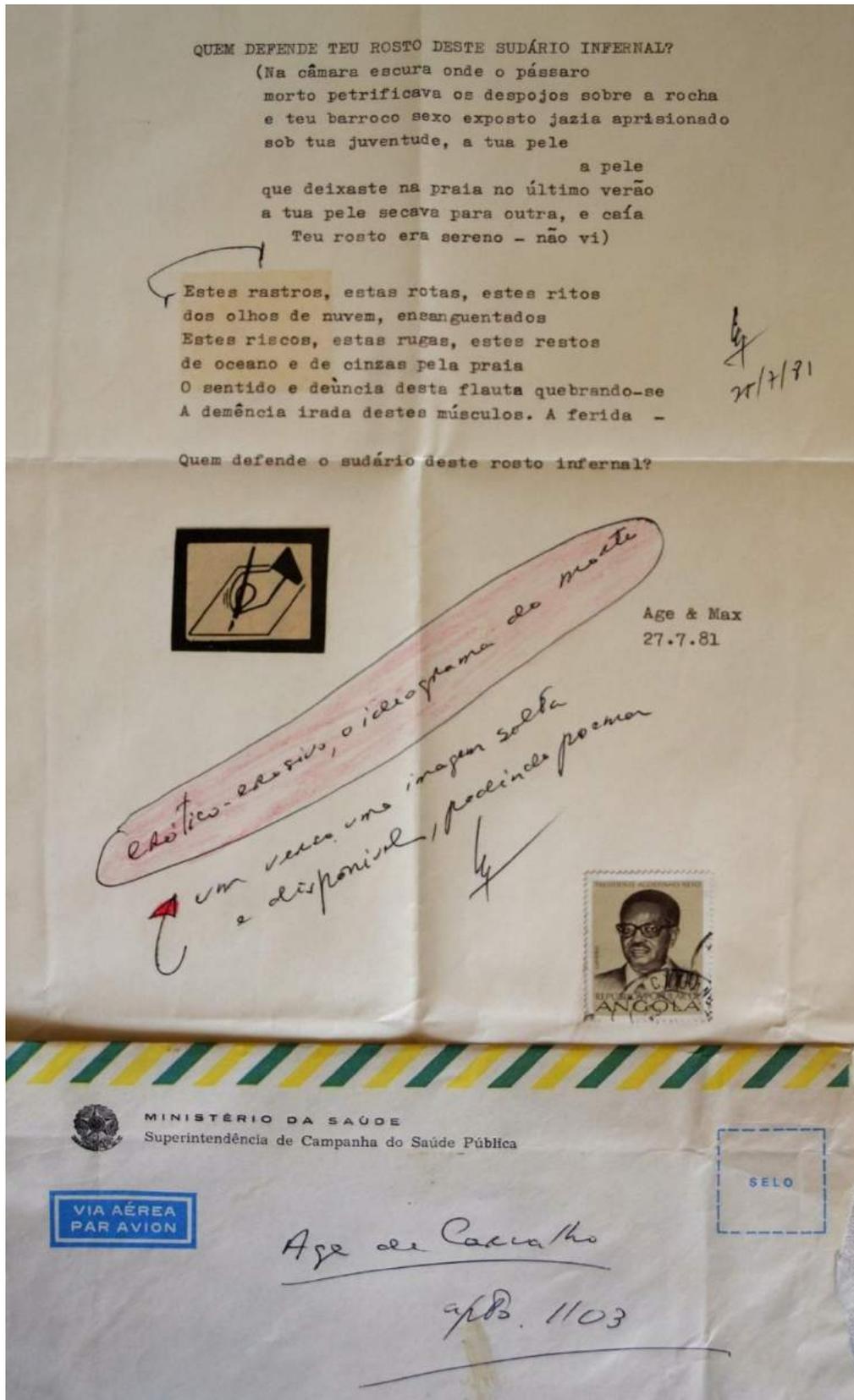
**Figura 2: Carta de Max Martins a Age de Carvalho, 26 de fevereiro de 1981.**



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho.

Uma curiosidade é a carta de 27 de julho de 1981 em que aparece, datilografado, o poema que seria o de número 12, contendo um verso isolado, onde se lê: “erótico-erosivo o ideograma da morte” e a observação de Max: “um verso, uma imagem solta e disponível, pedindo poema”.

Figura 3: Carta de Max Martins a Age de Carvalho, 25 de julho de 1981.



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho.

Posteriormente, este verso fará parte do fragmento escrito por Max no poema de número 14:

em linho corrompido amordaçando a ilha  
amordaçando a chaga, aliciando a carne  
anavahada, a lua  
negra na pele – eis  
erótico-erosivo, o ideograma da morte  
a flor da areia

A carta de 10 de agosto de 1981 mostra o registro deste mesmo poema, já contendo três dos quatro fragmentos, incluindo o trecho citado acima e o primeiro dos fragmentos que abrem o poema, acompanhado de um breve comentário galhofeiro, bem-humorado e atento a todo tipo de estímulo – artístico ou não – que possa contribuir para a confecção da escrita poética e tão característico da correspondência de ambos os autores.

A correspondência desses anos registra também os lançamentos do livro em Belém e no Rio de Janeiro e a repercussão e recepção da obra pela comunidade de leitores.

## **2. Correspondências poéticas**

Como inspiração para a leitura de parte das cartas e preparação deste breve ensaio, busquei apoio no extenso volume de cartas trocadas por Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, organizadas pelo próprio Drummond e comentadas por Silviano Santiago. Em sua apresentação, Santiago chama atenção para o fato de que o leitor está acostumado a interpretar Drummond e Mário por meio de textos que, por decisão dos próprios autores, se tornaram públicos. Textos em que a experiência pessoal e íntima é dramatizada por meio da estilização literária dada pelo autor, alçando-a à condição de literatura, que, quando publicada, se torna universal.

Já a leitura de cartas que não foram endereçadas ao leitor e ao público, e que, portanto, restam íntimas e privadas, resulta em experiência única. Por meio dessa experiência penetramos na intimidade de Mário e Drummond, e, agora, de Max Martins e Age de Carvalho, dois poetas centrais para as letras paraenses e para a literatura

brasileira na segunda metade do século XX. Entretanto, esse acesso ao privado e particular não é feito sem antes passarmos por um “ritual vergonhoso” de violação da intimidade alheia, afirma Silviano, transgressores de um limiar que separa público e privado.

Felizmente, os que entramos na vida privada dos correspondentes “estamos tomados do fervor religioso, que alicerça nosso respeito e admiração pela obra literária que um e outro nos legaram” (SANTIAGO: 2002, p. 9). O mesmo pode ser dito para as cartas que ora trago à esta exposição. Ciente da falta de originalidade que incorro, ao recorrer ao texto de Silviano, porém inspirada pelo acerto de suas palavras, quando insiste que a carta “traz em si o desejo de um *tête-a-tête* em que o correspondente torna-se o espelho do outro”, sou levada à leitura de um curto e apropriado texto de Michel Foucault que serve bem ao propósito de iluminar o que a escrita epistolar traz de essencial para o enriquecimento da obra poética de Max e Age. Trata-se do ensaio “A escrita de si”, sugerido pelo próprio Santiago, em seu prefácio. Ali, discute-se, ainda que partindo de exemplos da antiguidade clássica e não da modernidade, a natureza e a prática da escrita de diários e da correspondência, o que nos serve de mote para pensar essa prática à luz de nosso tempo e dos poetas aqui estudados.

O essencial: a importância do exercício da escrita como operador de uma função *etopoiética* na aquisição de uma técnica. Essa técnica nada mais é do que “a escrita da vida em forma de poesia”, como dirá Max em uma de suas cartas. A escrita de diários ou caderneta de notas e a prática da correspondência, enquanto exercícios de escrita pessoal, eram práticas diárias tanto de Max, quanto de Age. Assim como os diários de notas servem de “matéria prima” para o envio de cartas, ou como “pronto-socorro da memória”<sup>2</sup>, a correspondência, destinada a um outro, dá lugar a um exercício de escrita pessoal. Há aí uma dupla função de leitura e escrita importante no intercâmbio do que Benedito Nunes chamou de “passagem do subjetivo ao intersubjetivo”, em ensaio de apresentação do livro *A fala entre parêntesis*, e que presenciamos, a meu ver, tanto nos poemas da renga, quanto na correspondência entre os dois poetas.

---

<sup>2</sup> Essa expressão é mencionada por Max Martins na entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, em Belém, em 1996, incluída aqui neste dossiê.

Este exercício torna-se alimento para a sensibilidade e o espírito por meio de uma presença alheia que contribui diretamente para o cultivo da alma sobre si próprio. Max estimula o jovem Age a ler determinados poetas, a cultivar o gosto pela tradução e pela escrita paralela de diários/cadernetas, que estimulam a produção poética. Age, por sua vez, com sua própria prática da redação de diários e cadernetas de viagens, o envio de imagens e textos – fotografias, cartões postais, traduções – e o comentário detido de poemas de Max, enseja e estimula a produção poética de Max. Enquanto o jovem poeta aperfeiçoa sua técnica e vai lentamente abrindo-se ao contato com uma língua estrangeira, que pouco a pouco adentra e modifica a sua poesia, o poeta experiente abre-se mais ao mundo, empreende viagens e publica com frequência jamais antes experimentada.

### **3. Assuntos poéticos**

Ambos aconselham-se, consolam-se e influenciam-se mutuamente. Em carta de 29 de setembro de 1982, o conselho que serviria para a solidão experimentada durante a estadia de Age no Rio de Janeiro, será relembado ainda algumas outras vezes nas décadas seguintes:

Para com essa saudade aí. Senão não te escrevo mais contando as corriqueiras coisas daqui. Trata é de me relatar as coisas daí. Põe a saudade no saco, transforma em poema, que isso dá glória e futura biografia a caráter. Durante o dia, nas horas vazias, sai, vai pra rua ver gente. Adoro ver gente, vai às livrarias, lê livros inteiros, copia belos poemas para mim, como o do Goethe, traduzido pelo Haroldo de Campos. Dá uma volta de bonde, espia lá de cima dos velhos arcos da Lapa as formigas humanas vivendo esse Rio que é lindo. Ou sofrendo, dá no mesmo, que tudo para o poeta é lindo, poeticamente falando. (Max Martins, 29 de setembro de 1982).

Já em 1984, dessa vez passando temporada de um ano em Innsbruck, na Áustria, debruçado sobre o estudo da língua alemã, a saudade do amigo e da terra natal fazem retornar o desespero da solidão. Na carta de 22 de janeiro, é a solidão que dá o tom:

Nada a fazer neste domingo. Resolvi te escrever como se me sentisse enfasiado – como diz a Cunca – no meu apartamento da Braz de Aguiar e desse um pulo na tua casa para um papo, talvez tomar uma coca no Bar do Parque, ver banca de revista na 15 de Agosto. Ou,

como naquele domingo, ir almoçar no restaurante árabe da Pe. Eutíquio. Enfim, para te dizer que esse papo de Europa não está com nada se não se tem alguém para dividir as surpresas. (...) Não sei, fico pensando que não sei aproveitar sozinho o que me aparece de bom. (...) Quero dividir. (...) Quero cumplicidade, segredo para dois ou uma raça inteira. (Age de Carvalho, 22 de janeiro de 1984).

Algumas das cartas de maior destaque neste ano datam de 12 e 31 de janeiro de 1984 e 8 de fevereiro. Na primeira, Age comenta o poema “1937-1983”, de *Arena*, onde aproxima Mário Faustino e T. S. Eliot em versos citados no poema e pede auxílio ao amigo na leitura do original. A resposta viria na carta de fevereiro, intitulada “A poesia e sua experiência de morte”. Nela, Max comenta detalhadamente o poema de Age, e ressalva:

É importante que um poema nosso encontre um leitor que goste dele. Desse gosto. Mas, é importante também, de mim para ti, dizer que não gostei quando é o caso. E de ti para mim. Este eu achei um poema difícil no seu início. Ele requer mais de uma leitura para ser apanhado firme pelo gogó. O leitor terá que fincar muito bem a sua lança no poema. (Max Martins, 8 de fevereiro de 1984).



E progride na análise, cuidadosa e certa.

Mas é também nesta carta que Max comenta sobre o exercício tradutório, um dos temas presentes em toda a correspondência. Além de Edmond Jabès, Max traduz Henri Michaux, René Char, Francis Ponge, Blaise Cendrars, Juan Larrea, como afirma em carta datada de 27 de fevereiro. Na página *Grápho*, página de poesia e tradução editada por Age de Carvalho nos jornais *Diário do Pará* e *O Liberal* entre os anos de 1983 e 1985, algumas das traduções feitas por Max e pelo próprio Age aparecem publicadas. A tradução literária, para ambos, sempre foi exercício paralelo ao da própria escrita poética e de diários. E é justamente no livro *Arena, areia* (1986), de Age de Carvalho, do qual o poema “1937-1983” faz parte, que a tradução aparece como exercício paralelo à produção poética de Age.

Na carta datada de 8 de fevereiro de 1984, Max afirma:

Agora está liberada essa tradução de um dos poemas de Ponge. Com relação à minha poesia, por enquanto apenas penso muito nela. Não tenho escrito nada. Começada há uma tradução do *Prosa Transiberiana* de Blaise Cendrars. Também uma tradução parada dum pequeno poema de René Char. Ontem de noite traduzi um poema de Paul Celan (do francês, faltando conferir com o alemão do dicionário). (Max Martins, 8 de fevereiro de 1984).

E na de 31 de janeiro, comenta a edição da obra completa de Paul Celan, da Suhrkamp, adquirida por Age em Innsbruck, e incentiva o amigo no estudo da língua alemã:

Volto à Biblioteca, agora com a tua carta de 22/1 (...). Sim, dá água na boca (e remorso na língua de quem não sabe o alemão) a obra completa de Paul Celan da Suhrkamp. Ótimos os teus exercícios com o francês, o inglês, o alemão. Este, porém, acho eu, é o mais importante por vários motivos, bem sabes (...). E também, principalmente, para a leitura direta dos poetas que admiras, como o Celan, o Trakl. O dia que souberes bem o alemão, saberás também que estes poetas, seus poemas são outra coisa, para além do que as traduções mostram. É só pensar nos teus poemas em outra língua: serão os mesmos? Claro que não. Ótimo também quanto às tuas leituras: Fernando Pessoa e Sherwood Anderson. O português vai te alimentar para sempre. Como o Drummond. Seus poemas marcam a gente, direcionalmente para sempre. Eles nos ajudam a pensar, sermos e vivermos. (Max Martins, 31 de janeiro de 1984).

Portanto, neste intercâmbio de cartas entre dois dos mais importantes poetas paraenses do século XX, revela-se também o compartilhamento de obsessões poéticas,

visões políticas, e reflexões sobre o amor, a condição de imigrante, o envelhecimento, a doença e a morte, entre tantos outros assuntos.

#### **4. *Não para consolar***

Benedito Nunes, na apresentação a *A fala entre parêntesis*, chama atenção para um dado que me parece central para a leitura desta correspondência. Se a renga se aproxima de um “simpoetar” apontado pelos românticos alemães do grupo de Jena, onde o jogo de criação entre os poetas suspende as “diferenças de expressões individuais” para fazer surgir “o idioma comum da intersubjetividade” no espaço poético, onde a renga se apresenta como uma “passagem do subjetivo ao intersubjetivo”, não posso deixar de ler essas cartas como a extensão da conversação iniciada pelo jogo poético, agora continuada em missivas que interpolam a criação poética com a escrita pessoal.

Dois envelopes maciços servirão de exemplo a esse “simpoetar” e com eles finalizarei a minha breve exposição sobre essa extensa e bela correspondência poética. Trata-se, possivelmente, de duas das mais importantes cartas da correspondência de Max e Age. Nelas, Max faz um balanço de sua vida, de alma aberta e exposta, ao qual o amigo responde, em carta emocionada, estimulando-o e lembrando a trajetória do poeta.

O primeiro envelope, de 17 de outubro de 1992, contém um grupo de 45 folhas, escritas na forma de diário, que reproduzem o diário de Max Martins escrito ao longo de vários meses, ensejadas pelo aniversário de 66 anos e pela publicação de sua poesia reunida, na edição de *Não para consolar*, de 1992.

Iniciada e finalizada com dois autorretratos desenhados à mão, a carta abre e fecha, numa espécie de espiral, no dia de Finados, onde busca falar de si “para suprir o vácuo de notícias concretas.” Conduzido por um guia – os diários, “cadernos de socorro à memória” – qual Dante pelo inferno e paraíso, é como se o poeta falasse de dentro do reino dos mortos. “Sou mais transparente no meu modo de ser, na relação pessoal (até com desconhecidos), do que escrevendo. Mas hoje, dia de Finados, encerro essa escrita toda.” A única certeza, após a releitura incessante de sua poesia reunida, em *Não para consolar* e *Para ter onde ir*: a de que fez “uma dúzia de bons poemas. Eles, esses poucos poemas, são dignos de se ombrearem com os dos grandes poetas que

conhecemos. Então não foi em vão”. Dentro dessa certeza, uma afirmação e a relativização dessa mesma certeza: de que “só escrevi por amor, pela vida, pela comunhão total. Fiz do meu coração uma grande isca para fisgar o homem e tudo que é sensível no universo. Eis a minha religiosidade! Isso parece certeza. Não é tanto. Não pode ser.” (Max Martins, 17 de outubro de 1992).

A carta inicia com a exaltação da vida e da poesia, e termina com a evocação da morte, como se nota no trecho abaixo:

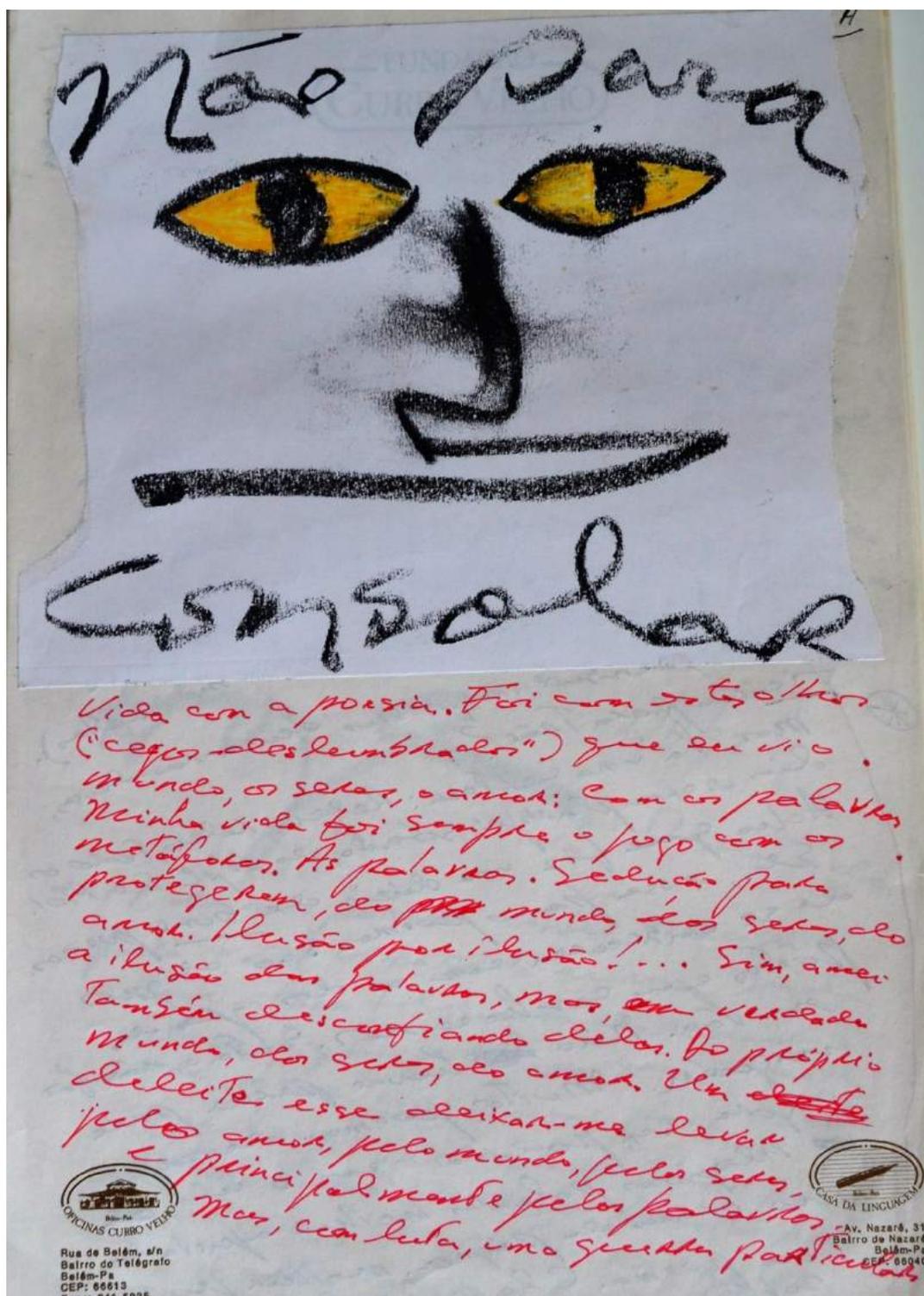
Vida com a poesia. Foi com estes olhos (cegos-deslumbrados) que eu vi o mundo, os seres, o amor: com as palavras. Minha vida foi sempre o jogo com as metáforas. As palavras. Sedução para protegerem, do mundo, dos seres, do amor. Ilusão por ilusão!... Sim, amei a ilusão das palavras, mas na verdade também desconfiado delas. Do próprio mundo, dos seres, do amor. Um deleite esse deixar-me levar pelo amor, pelo mundo, pelos seres e principalmente pelas palavras. Mas com luta, uma guerra particular. E uma proposta: de ser com tudo. 1926, 1942, 1952 e 1992. Sessenta anos de vida, cinquenta de poesia, quarenta de publicação do primeiro livrinho, e os “poemas reunidos”. A ilusão continuará a ser seguida? Ou predominará a desconfiança? Uma etapa? Outra etapa? razão diz que não mudarei. Feliz ou infelizmente? Feliz infelizmente. Estou meio cansado por dentro. E por fora, naturalmente. Procuo ficar quieto, esperar que os problemas, as preocupações, se dissolvam lá fora e aqui dentro de MIM (devia começar por não usar essas maiúsculas). Miller, zen-budismo, meus deuses-não-deuses ficarão para trás?

(...)

No último dia 20 de junho, abrindo um novo caderno-diário \* (inaugurando o primeiro caderno dos que me mandaste pela Regina): “Estou com 66 anos. Não houve poema para o aniversário deste ano. Mas vale repetir aqui o verso do poema do ano passado: o semi-destroçado frêmito de um destino cego de antemão. Minha poesia está ligada à minha vida. É biográfica, conto e canto o meu rastejar sobre a terra, bicho enlazarado, animal de um deus, ou – a sua perda a cada assalto.” Naquele 20 de junho, no teu telefonema, disseste-me, preocupado com o meu baixo astral, que relese meu Henry Miller: reli. Meus amigos é que me conservaram vivo. Valeu. Emocionante também a tua carta sob o meu aniversário (está colada numa página do diário – que hoje vou relendo agora, recapitulando fatos registrados e que vão acompanhando a escritura desta carta.

Dias depois, depois da homenagem da Biblioteca do Estado, no dia 23, chegou a primeira remessa de exemplares do *Para ter onde ir*. O livro ficou muito bonito. Sobressaindo o projeto gráfico do Age, as fotos do Bela Borsodi e a composição da Martina. (Max Martins, 17 de outubro de 1992).

Figura 5: Carta de Max Martins a Age de Carvalho, 17 de outubro de 1992.



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho.

A carta continua, relatando uma série de acontecimentos sucessivos em dias variados do mês, que marcam a narrativa de Max. O poeta, então, passa a elaborar uma

longa colagem de textos, diferenciados em preto e vermelho, que congregam vozes, às vezes separadas por aspas e nomeadas, às vezes não, intercaladas com sua voz pessoal, em relato com alta carga emotiva, de alguém que põe em revisão a vida, as perspectivas, o passado, o presente, o futuro e a escrita:

23/06: No Diário do Pará, reportagem de Reyvaldo Viñas: “Um poeta soletrado”. Nesse dia, soube da morte do grande amigo da década de 50 – Max Budin. E Marcia me escreve num postal de Kokoschka: O amor é mais do que necessário. E a revista “Testo a frente”, de Milão, publica “Il calderone”, na tradução do Sergio Wax... e recebo o poema “Cantilena em junho para o poeta”, homenagem do Jurandyr Bezerra ao meu aniversário – Dizes: Bela é a nossa amizade ... o maravilhoso produzido por um encontro...

30/06: um desenho e estas palavras: “o último abrigo”, “resistência”, “os últimos vestígios”, “natureza”.

01/07: foto de uma colagem , com outra frase de uma carta de Margaret: “O que se passa? Que silêncio é esse?” Palavras de Júlia: “que coisa linda essa vida que vai nos alternando, diferentes estados, tensões, junções, infernos”. – Foto de Wol. Júlia: “Deixe que as palavras façam amor entre nós”. Na Estrela: documentário sobre Chagall. Dar corpo ao suceder, diz Guimarães Rosa. – A vida disfarça? – Pobre tem de ter um triste amor à honestidade. O que é pra ser - são as palavras.

13/07: Carta para o Age. Foto de Age e Pedro.

14/07: Age e Martina casaram no dia 10. “Serias nosso padrinho, se estivesse aqui, o que tanto gostaríamos”. (Max Martins, 17 de outubro de 1992).

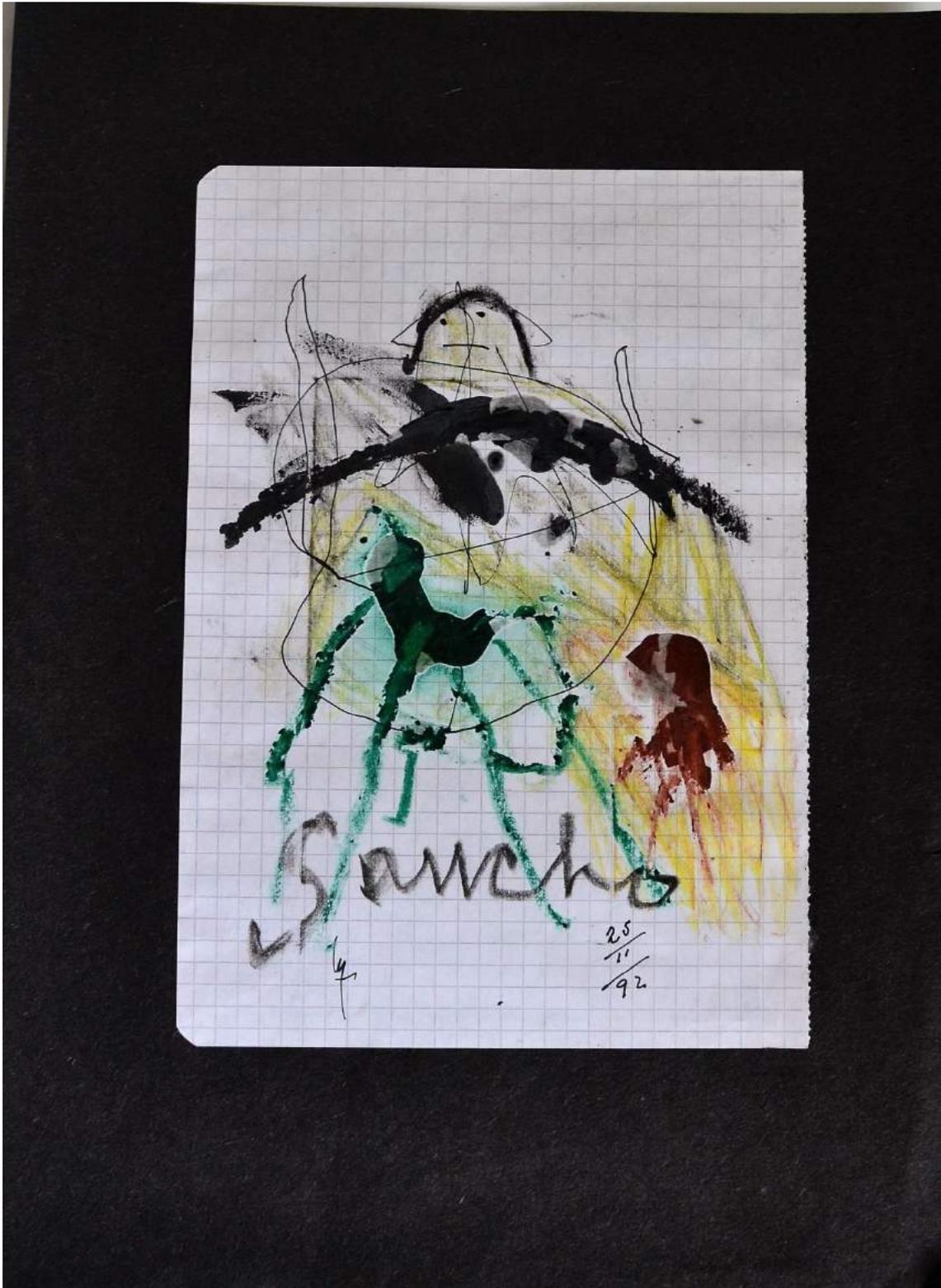
Não posso estender-me mais. Mas a carta é um longo balanço, o coração a nu, aberto. Uma espécie de recolha, arquivamento desordenado de acontecimentos perto do coração, dos elementos e pessoas mais importantes, que revelam quase que o procedimento de uma colagem tirada diretamente do mais íntimo jorro inconsciente e desordenado, repetindo talvez a organização poética de uma renga pessoal, onde muitas vozes ensinam o exercício desta escrita particular. Os comentários, em forma de diário, percorrem os meses de junho, julho, agosto, setembro, outubro e novembro. As frases em vermelho, em sua maioria retiradas de outros autores, alçam-se, por vezes, como uma segunda voz da consciência do poeta, questionando a vida, ponderando a morte, em lamentos e confissões.

Entre os autores citados, Guimarães Rosa, Murilo Mendes, Santo Agostinho, Fernando Pessoa, Novalis, e o próprio Max, num intercalado solilóquio formado de vozes parentes. As últimas frases da carta acenam um acerto de contas com a poesia:

Com a minha poesia quis seduzir as pessoas. E ponho sensualidade nas palavras dos poemas. Carrego-as de energia triste” e a evocação dos mortos, no último dia registrado pela carta: o dia de Finados. Nesse dia, a “colagem” revela o tom fúnebre deste balanço de vida, evocando a linhagem cronológica dos antepassados: “Colagem. Figura humana em cinzento e preto. E estes nomes: Eurico Martins, Solange, Gilberto, Marieta, José Ladislau da Rocha, Maria Antonio Fernandes (tetravó), Isabel Aranha da Rocha, etc. Meus mortos”. Assinado, Max Martins. (*idem*).

Não por acaso, a longa carta termina com um desenho, onde a rasura e a sobreposição de cores, formas e traços, identificam um corpo rasurado que deixa ver apenas uma cabeça e a palavra-legenda em letras negras: “Sancho, retrato final de Max da Rocha Martins”.

**Figura 6: Carta de Max Martins a Age de Carvalho, 17 de outubro de 1992.**



Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho.

Para finalizar, quero evocar as palavras de Age de Carvalho, em carta resposta ao amigo. Se a carta, tanto quanto o diário, é a busca de um diálogo consigo mesmo, o outro se torna um espelho e uma abertura “que o sujeito oferece ao outro sobre si”.

O que dizer e por onde começar?

Recebo a carta-diário de 40 folhas, que chamar-se-á “Carta não para consolar”, pois é com essas palavras que inicias a maravilha em letras imensas, negras, emoldurando um rosto, os olhos luminosos, teus, pelos quais viste “o mundo, os seres, o amor”. Carta que move e comove, e comovido estou agora, tentando ganhar tempo para começar esta outra, sem saber bem o que dizer. E sinto a tua tristeza e não quero que penses tanto na morte e não quero que morras. E nem queres. Mas estás impressionado com isso. E sei um dos motivos: o lançamento das obras completas. Isso te fez olhar para trás, vê-se o lastro alcançado, e o veredito: “Estou meio cansado por dentro”. Eu, quando vi o livro, os poemas todos ali reunidos, imaginei o que te passaria pela cabeça. Eu te conheço, somos amigos. Fizeste mais que uma dúzia de bons poemas e, sem falsas vaidades, sabes bem que podes ombrear-te com alguns dos teus poetas favoritos. Agradeço-te que não tenhas riscado este trecho da carta, como confessas num outro trecho mais adiante. Bem mais que uma dúzia de bons poemas. Isso é o que ficará. Tua dedicação à poesia, tuas intenções, os obstáculos e dificuldades, nada disso interessará posteriormente (talvez a alguns, amigos, eu entre eles). O resultado é o que conta, essa dúzia (bem mais) de poemas é o que fica. Sabes disso. Então? Então, deves saber também que tens cumprido o teu papel com a poesia, “então não foi em vão”, então honras a tua arte. Então estás quites e podes deixar de lado certas perguntas e voltar à carga, aliviado (será possível?), aos novos poemas que virão. No final da tua carta, fazes a correta diagnose: “Só a poesia, um novo poema me tirará dessa situação desesperançada”. Penso o mesmo: falta-te o mimo de uma cria nova. Alguma coisa falta ainda: justiça para contigo mesmo. Com todos os atributos com que te vejo, um, parece, não conseguiste alcançar até agora: saber julgar-se a si próprio, e quando o fazes é para desmerecer-te, rebaixar-te, jogar merda em ti mesmo. Acho que sabes disso. Carregas uma culpa que não sabes bem do quê nem por quem. Culpa por salvar-se? Mas a tua salvação não se fez às custas de ninguém. A tua salvação esteve sempre contigo, em ti estava e está, e é isso, me parece, o que te atormenta. Salvação pelo esclarecimento, o que alcançaste pela poesia. Mesmo quando duvidas, é o homem esclarecido que indaga, o mesmo que pode construir as redes dessa dúvida. (Age de Carvalho, 9 de novembro de 1992).

Figura 7: Carta de Age de Carvalho a Max Martins, 9 de novembro de 1992.

= Munique, 9 novembro 92

O que dizer e por onde começar?

Recebo a carta-diário de 40 <sup>folhas</sup> ~~linhas~~, que chamar-se-á Carta Não Para Consolar, pois é com essas ~~lin~~ palavras que inicias a maravilha em letras imensas, negras, emoldurando um rosto, os olhos luminosos, teus, pelos quais viste "o mundo, os seres, o amor", carta que move e comove, e comovido estou agora, tentando ganhar tempo para começar esta outra, sem saber bem o que dizer. E sinto a tua tristeza e não quero que penses tanto na morte e não quero que morras. ~~Min~~ ~~namu namuuu~~ E nem queres. Mas estás impressionado com isso. E sei um dos motivos: o lançamento das obras completas. Isso te fez olhar para trás, e quando se olha para trás, vê-se o lastro alcançado, e o veredito: "Estou meio cansado por dentro". Eu, quando vi o livro, os poemas todos ali reunidos, imaginei o que te passaria pela cabeça. Eu te conheço, somos amigos. Fizeste mais que uma dúzia de bons poemas e, sem falsas vaidades, sabes bem que podes ombrear-te com alguns dos teus poetas favoritos. Agradeço-te que não tenhas riscado esse trecho da carta, como confessas num <sup>outro</sup> trecho mais adiante. Bem mais que uma dúzia de bons poemas. Isso é o que ficará. Tua dedicação à poesia, as intenções, os obstáculos e dificuldades, nada disso interessará posteriormente (talvez a alguns, amigos, eu entre eles). O resultado é o que conta, essa dúzia (bem mais) de poemas é o que fica. Sabes disso. Então? Então, deves saber também que tens cumprido o teu papel com a poesia, "então não foi em vão", então honras a tua arte. Então estás quites e podes deixar de lado certas perguntas e voltar à carga, aliviado (será possível?), aos novos poemas que virão. No final da tua carta fazes a correta diagnose: "Só a poesia, um novo poema me tirará desta situação desesperançada". Penso o mesmo: falta-te o mimo de uma cria nova. Alguma coisa falta ainda: justiça para contigo mesmo. Com todos os atributos com que te vejo, um, parece, não conseguiste alcançar até agora: saber julgar-se a si próprio, e quando o fazes é para desmerecer-te, rebaixar-te, jogar merda em ti mesmo. Acho que sabes disso. Carregas uma culpa que não sabes bem do que nem por quem. Culpa por salvar-se? Mas a tua salvação não se fez às custas de ninguém. A tua salvação esteve sempre contigo, em ti estava e está, e é isso me parece, o que te atormenta. Salvação pelo esclarecimento, o que alcançaste pela poesia. Mesmo quando duvidas, é o homem esclarecido que indaga, o mesmo que pode construir as redes dessa dúvida. O que te atormenta é os outros não saberem ver (O infer-

Fonte: Acervo particular de Age de Carvalho.

## REFERÊNCIAS

NUNES, Benedito. “Jogo marcado”. In: *A fala entre parêntesis, renga*. Belém, Grafisa, 1982.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

MARTINS, Max, CARVALHO, Age de. Correspondência poética inédita pertencente ao acervo particular de Age de Carvalho.

SANTIAGO, Silviano. “Prefácio”. In: *Carlos e Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade – inédita – e Mário de Andrade: 1924-1945*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi Produções Literárias, 2002.

# História de um ensaio

Augusto MASSI\*  
Universidade de São Paulo (USP)

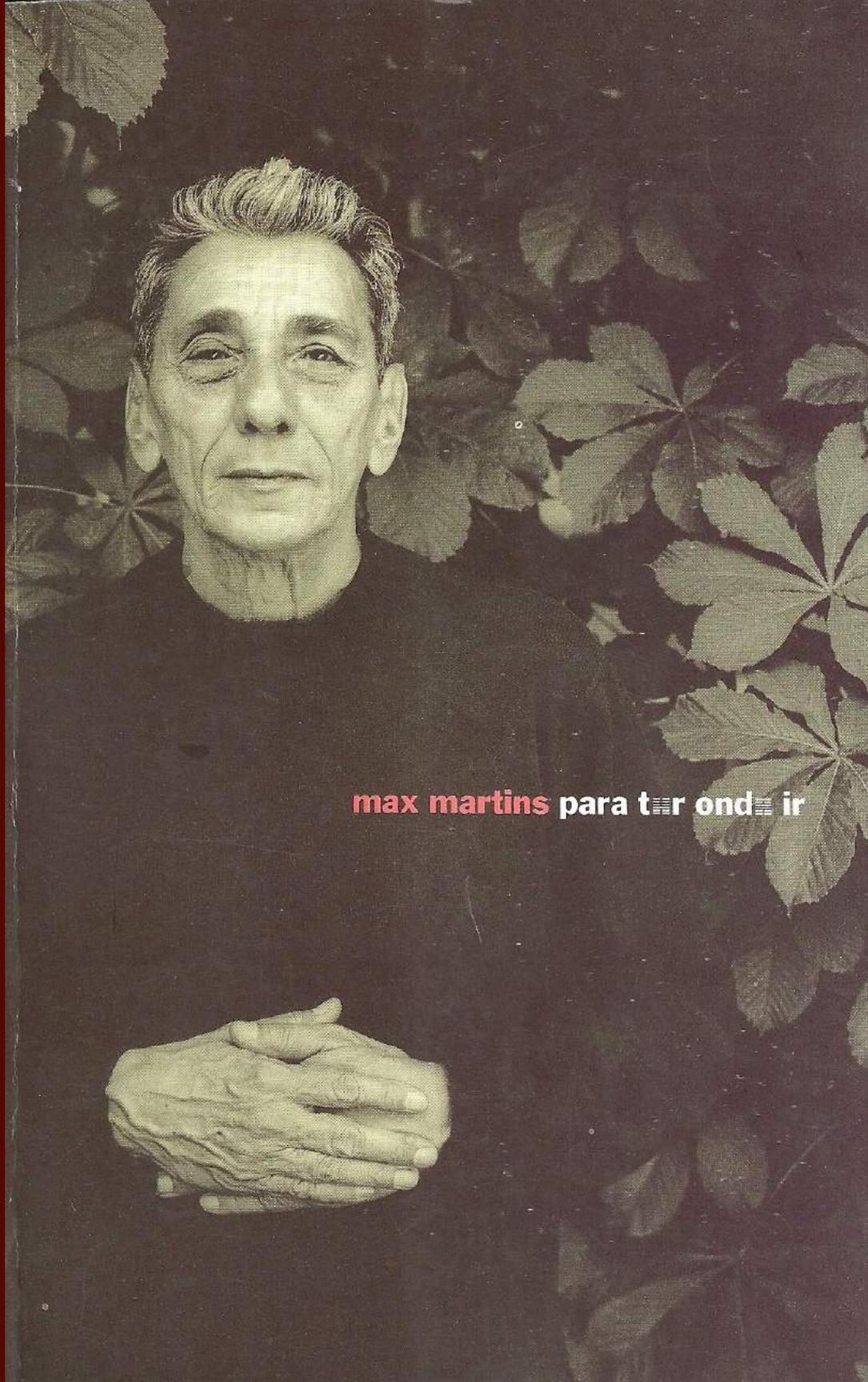
**RESUMO:** Este artigo investiga o papel da fotografia na poética de Max Martins (1926-2009) e, de forma mais detida, no livro *Para ter onde ir* (1992). Depois de realizar uma detalhada análise da foto de capa, passa a discutir tanto os seus diálogos como seus desdobramentos com a sequência de sete fotos distribuídas ao longo do volume. Consta no corpo do texto uma série de informações levantadas sobre os bastidores deste ensaio fotográfico produzido em Viena, pelo fotógrafo austríaco Béla Barsodi (1966), sob a direção artística do poeta paraense Age de Carvalho (1958). Ao final, destaca a centralidade da fotografia e da caligrafia na construção da identidade do Max Martins.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Max Martins. Projeto gráfico. Age de Carvalho.

Recebido em 13 de dezembro de 2016.  
Aprovado em 15 de dezembro de 2016.

---

\* Augusto Massi é professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. E-mail: [amassi@usp.br](mailto:amassi@usp.br).



---

Figura 1: Capa da obra *Para ter onde ir*.

## 1.

Max Martins está perfeitamente integrado à floresta. A figura humana se harmoniza e se incorpora à paisagem. Cultura e natureza convivem no mesmo espaço. Não há diferença entre plano e fundo. A imagem é fértil, potente e frondosa. Ela ultrapassa a capa do livro. A percepção inicial é de que o imaginário se expande e fulgura além do nosso campo de visão. A foto nos remete ao título: *Para ter onde ir*. Estamos no limiar: penetrar mata adentro ou se projetar mundo afora.

A textura da folhagem confunde o olho. As nervuras das folhas se misturam às rugas do rosto, as ramificações na superfície de cada folíolo se assemelham às veias nodosas das mãos, as zonas de sombra das árvores se entrelaçam na malha escura vestida pelo poeta. Num contraponto ao movimento geral de irradiação e expansão, o rosto e as mãos de Max, simetricamente alinhados, parecem suspensos como dois frutos luminosos na estufa da foto. Teatro de sombras.

O retrato camufla movimentos de eterno retorno. O mundo circula silencioso pelo tronco e pelas mãos que discretamente se cumprimentam, como se o duplo do poeta, pulsão de morte e pulsão de vida, pudesse reatar, reencontrar uma serenidade perdida. O gesto sugere tanto a posição de repouso de um morto no caixão como a meditação de um mestre zen.

## 2.

Assim que abrimos o livro, nos deparamos com um novo retrato do poeta, posicionado exatamente no mesmo cenário. Agora ele se curva diante do leitor, num gesto de grande humildade e despojamento, como quem nos convida para entrar em sua casa. Há nesta postura corporal algo de cerimonioso e sagrado.

A disposição simétrica das fotos sugere uma passagem da imobilidade para a animação, ilusão do movimento, primórdios da sequência cinematográfica. Essa percepção se acentua ainda mais quando outras fotos, intercaladas entre os poemas, realizam uma autêntica *découpage*. Do *plano médio* passamos para o *plano de detalhe*. O novo conjunto de fotos mostra uma redução violenta do enquadramento: capta parcelas mínimas das mãos e da cabeça de Max. O corte é tão radical que já não podemos ver os olhos do poeta. A cabeça baixa, esquiva e errante, só deixa à mostra os cabelos grisalhos e a testa franzida num diálogo cego com a ponta dos dedos, criando

uma atmosfera meditativa. A foto que fecha o livro é, simultaneamente, ponto final e fruto enigmático.

Esse diálogo intenso entre fotografia e cinema não impede que outras relações estéticas se insinuem no interior do livro. Pelo contrário, várias sugestões de leitura convivem no mesmo habitat, prolongando os ritmos do mundo natural. Folhear o livro reaviva antigas sensações: ao adentrar na mata fechada abrimos caminho afastando os galhos com as mãos, sentimos o vento balançando a copa das árvores. Por isso, as fotos do rosto e das mãos funcionam como uma bússola que aponta incessantemente para o meridiano magnético da poesia.

### 3.

Intrigado com a força e beleza dessas fotos, na última vez que encontrei o poeta e amigo Age de Carvalho perguntei sobre o processo de criação desse ensaio fotográfico. A narrativa dos fatos me pareceu tão saborosa e as revelações tão surpreendentes que prometi escrever um ensaio a respeito.

Antes de entrar propriamente nos bastidores do relato, Age de Carvalho relembrou a sua motivação inicial: “Em 1990, Max foi meu hóspede por seis meses e aproveitei para finalmente realizar uma sessão de fotos com um mínimo de produção profissional. Fiz a direção de fotografia desse ensaio para ilustrar as capas de *Para ter onde ir* e *Não para consolar*, ambos de 1992”.

A julgar pelo resultado final, o objetivo foi amplamente alcançado e os dois livros se beneficiaram do projeto gráfico assinado por Age de Carvalho. Passados tantos anos, é cada vez mais visível que a energia vital dessas fotos estava voltada para reforçar a presença física e poética de Max Martins, conferindo-lhe uma identidade própria e extremamente singular dentro da cena poética brasileira.

Este ensaio fotográfico, 47 fotos, foi realizado no Jardim Botânico de Viena, por um jovem fotógrafo austríaco, Béla Borsodi [1966], hoje um renomado profissional da fotografia de moda com trabalhos estampados na *Vogue* e *Wallpaper*.

O primeiro passo foi cortar o cabelo de Max. Por conta disso, ele guarda certa semelhança com Samuel Beckett. O rosto eivado, erodido, escavado. A cabeça toda grisalha, os cabelos levemente eriçados, um ar entre serenado e melancólico. Um detalhe interessante, segundo Age de Carvalho, é que, “terminada praticamente a

sessão, Béla começou a fotografar os cabelos do Max em close-up, essa foi uma ideia dele — e que aproveitei mais tarde no miolo do livro”.

O segundo foi a escolha do cenário. As fotos foram tiradas no Jardim Botânico de Viena. As folhas são de uma castanheira ornamental, muito comum na Europa Central, que dá esse fruto não comestível, cuja casca lembra tanto a nossa mamona como também um ouriço.

O terceiro foi o figurino. O pulôver preto que Max está vestindo pertencia à então esposa de Age de Carvalho, Martina de Carvalho-Hutter. Como durante a sessão a temperatura baixou, foi preciso improvisar e encontrar uma solução. Max ficou feliz com o empréstimo. Além disso, a malha escura lhe deu a aparência de um velho bardo, portador de uma experiência e de uma sabedoria.

Não deixa de ser curioso pensar que a força dessas fotos reside no que costumamos chamar de verdade, de autenticidade, de real. É quase impossível não achar certa graça na errância que presidiu este ensaio: o fotógrafo não era seu amigo, nem era seu leitor, sequer falava a língua do poeta; Viena nunca foi a sua cidade natal e mesmo aquelas castanheiras não eram de Belém do Pará; até mesmo a roupa que vestia não era de Max. No entanto, essas fotos continuam a revelar uma verdade muito próxima, quase íntima, aderente a sua personalidade poética: o estranho é familiar.

#### 4.

Belém é hoje um dos principais centros da fotografia brasileira. E parte desta vitalidade teve início em 1980, com uma série de iniciativas que colocaram a cidade no mapa, entre elas, a “Foto Pará 82 – I Mostra Paraense de Fotografia” e a criação do FotoAtiva (1983), cujas oficinas, dirigidas pelo fotógrafo paulista Miguel Chikaoka, estimulou e formou várias gerações de fotógrafos. De lá para cá, além de Luiz Braga, Flavya Mutran, Pedro Paulo Góes Condurú e Octavio Cardoso [que fotografou Max Martins em Mosqueiro], muitos outros nomes foram se firmando, enriquecendo a cena atual.

Penso que essa forte cultura visual possa ter tido alguma influência na concepção gráfica de *A fala entre parêntesis* [1982], obra contemporânea desta efervescência em torno da fotografia. Muito embora Age de Carvalho pondere que “o projeto era apenas meu e do Max, não envolvia o Ronaldo Moraes Rêgo, que só chegou para participar quando o livro já estava terminado”, a verdade é que as fotos

potencializam o imaginário dos poemas. Por outro lado, é importante frisar que a marca do poeta-designer está sempre presente na edição das imagens: “aquela ideia das fotos para a capa e contracapa é minha: o Max de frente, eu de costas; e vice-versa”.

Ronaldo Moraes Rêgo (hoje vinculado a arte da gravura) registra uma Belém em ruínas, e sob o signo da errância percorre terrenos baldios e fábricas abandonadas, seja no bairro do Reduto, nos arredores da Doca de Souza Franco ou na estrada do Mosqueiro. O contraponto com as fotos de Béla Borsodi é revelador. Sem que o retratado saía do lugar, elas nos transmitem uma sensação de intensa mobilidade, em perfeita sintonia com *I Ching – o livro das mutações*, leitura que orienta a escrita de Max.

Desde *A fala entre parêntesis*, renga escrita com Age de Carvalho, a caligrafia (mão) e a fotografia (rosto) participam intensamente do trabalho poético de Max Martins. Diria que lhe conferem uma identidade: matéria e forma. O ponto extremo desta fusão está na sua assinatura, sob a forma de um ideograma, estampada na capa dos *Poemas reunidos* [1952-2001], ideia presente no poema “Página do rosto” que fecha *Caminho de Marahu* [1983].

Age teve, e ainda tem, um papel decisivo no sentido de conferir identidade gráfica aos livros de Max. E, à medida que o tempo passa, aquele ensaio fotográfico de Béla Bosordi, realizado há quase trinta anos, vai adquirindo uma dimensão simbólica. Longe de se constituir numa escrita da memória, tem projetado uma imagem sempre viva e atual do poeta.

Em 2015, quando começaram a sair, pela Editora da Universidade Federal do Pará, os primeiros volumes da refinada coleção *Max Martins, poesia completa*, com organização e projeto gráfico de Age de Carvalho, notei que aquele antigo acervo de fotos voltava a assumir uma nova configuração. Agora a figura do poeta não precisa aparecer de corpo inteiro, apenas fragmentos do seu rosto vão sendo sutilmente soletrados capa a capa. Quando a coleção chegar ao fim, disponibilizando individualmente todos os livros de Max Martins, a soma das fotos nos revelará um retrato mais completo da sua poesia.



---

Figura 2: Foto que fecha a obra *Para ter onde ir*.

## “Eu era dois, diversos?” — A fala entre parêntesis revisitada<sup>1</sup>

Age de CARVALHO

Conheci **Max Martins** apresentado por Benedito Nunes, num encontro promovido em sua casa na Travessa da Estrela, em abril de 1980. Max contava 54 anos de idade, eu indo pelos meus 21. Há pouco havíamos dividido o prêmio-publicação da então Secretaria Municipal de Educação e Cultura, a extinta Semec, na categoria Poesia de original literário. O júri não houve por se decidir sobre qual de nossos livros levaria o prêmio — Max concorrendo com *O risco subscrito* e eu estreando com *Arquitetura dos ossos* — e assim, consultada a verba disponível, resolveram por bem premiar aos dois. Devo a isso — ao empate no certame, a essa casualidade, portanto — o início da nossa amizade, que duraria até a sua morte, em 2009.

Não nos separaríamos mais. Os anos 80 do último século foram particularmente intensos em Belém, que vivia a euforia da revitalização de logradouros públicos, a redes- coberta da Cidade Velha a partir da recém-reformada Praça do Carmo e da nova Praça do Açaí e as memoráveis festas populares do Bar do Parque, agora maciçamente frequentado por um público universitário, além dos contumazes motoristas de táxi, jornalistas em final de expediente noturno, artistas em geral e, desde sempre, prostitutas. Foi nesse cenário neo-romântico que Max e eu começamos a andar juntos, um tempo que ele logo chamaria de a sua “segunda juventude”, também porque, conseqüentemente, passou a frequentar uma turma jovem por mim apresentada, contemporâneos meus que cambiavam com o poeta mais velho a moeda comum da amizade entre a experiência da idade e certa irresponsabilidade querida e juvenil. Um tempo intenso e de grandes movimentações que passaria a figurar em seu repertório poético em forma de nomes de pessoas, viagens e alusões anedóticas nos livros que escreveria nas décadas de 80 e 90, as mais profícuas, publicando com uma continuidade jamais antes experimentada. Essa “segunda juventude” reapareceria, lembrada com

---

<sup>1</sup> (Leitura proferida no Colóquio Max Martins 90, realizado no período de 14 a 17 de junho de 2016, na UFPA, Belém, Pará).

Recebido em 25 de novembro de 2016.  
Aprovado em 30 de novembro de 2016.

eloquente frequência, em largos trechos das cartas que trocamos ao longo dos anos, após a minha saída de Belém, uma correspondência que iria se estender até as portas do novo milênio, quando a doença que o debilitaria fatalmente começava por dar os primeiros sinais.

Agora, recém-amigos, encontrávamo-nos diariamente ao final do expediente de trabalho. Ele, vindo da Sucam, órgão do Ministério da Saúde, onde era convicto funcionário de baixo escalão (Max teve chances de alçar postos no serviço público, ao que sempre se opôs, temendo que novos encargos roubassem-lhe o tempo que precisava para escrever), e eu saindo de um dos muitos escritórios onde arrecadava salários ínfimos que, juntados, resultariam naquela soma exata e justa apenas para pagar as contas fixas em tempos de feroz inflação no país. Encontrávamo-nos diariamente no Bar do Parque nesses finais de tarde, não raro com rascunhos de poemas que eventualmente estivéssemos escrevendo naquele momento, e despedindo-nos pouco antes da hora do jantar, cada um seguindo o seu rumo de casa. Era a hora em que chegavam os boêmios de verdade ao bar — a troca de guardas.

### ***Renga, a chain of poems, 1969***

Foi nesse início de década que Benedito se despediu em direção aos EUA, contratado a lecionar por um ano na universidade de Austin, Texas, e de onde retornaria trazendo-nos de presente na bagagem um pequeno volume de poemas. Tratava-se de *Renga, a chain of poems*, livro com a experiência de quatro poetas ocidentais, reunidos por uma semana no subsolo de um hotel parisiense, em 1969, para escrever uma ‘cadeia de poemas’ (*renga*, em japonês) à maneira de uma forma muito popular de poesia comunitária no Japão a partir do século XIV, reunindo dois ou mais poetas: eram o mexicano Octavio Paz, o francês Jacques Roubaud, o italiano Edoardo Sanguineti e o inglês Charles Tomlinson, cada um deles escrevendo em sua própria língua um único poema que se afirmaria soberano e em que a ideia de autoria e propriedade jamais prevalecesse.

Já lembrei as origens desse nosso livro em questão em outro texto reminiscente e, mais recentemente, na orelha da nova edição de *A fala entre parêntesis*<sup>2</sup>, a sair em 2017:

---

<sup>2</sup> A fala entre parêntesis (Belém, Ed. UFPA), no prelo, previsto a sair em 2017.

A ideia inicial foi a de traduzirmos para o português o famoso livrinho, devidamente xerocado e distribuído entre os participantes — Sylvia [esposa de Benedito], Benedito, Max e eu —, cada um de nós encarregado de um poeta (lembro que fiquei com Octavio Paz e Bené com o italiano, língua que à época, acho, estudava em lições particulares). Após uma ou duas reuniões para mostrar os resultados — pífios — das primeiras investidas no texto, resolvemos que não haveria tradução nenhuma, mas que escreveríamos a nossa própria renga, Max e eu, incentivados viva-mente por Sylvia e Bené. O livro, concluído meses depois, seria dedicado por direito e gratidão a eles, que tiveram ativa participação na edição: Sylvia arrecadando fundos entre amigos para viabilizar a publicação e Bené escrevendo o aclarador prefácio”.<sup>3</sup>

O livro<sup>4</sup> viria à luz em 1982.

Creio que seguiríamos sendo grandes amigos, Max e eu, mesmo sem esse livro, mas logo tomamos certeza de que a experiência de escrevê-lo em parceria seria única e profunda, a nossa ainda incipiente amizade elevada à cumplicidade plena e à confiança incondicional durante esse período de gestação. (Vale aqui informar, entretanto, que jamais escrevemos na presença um do outro, mas utilizando uma pequena rede de comunicação dentro da cidade para a entrega das estrofes ao parceiro: bilhetes, rápidos papелotes enviados por mensageiros, através do correio ou entregues pessoalmente davam cabo desse nosso diálogo à distância). Além da natural e mútua influência que esses versos possam eventualmente denotar, houve, na verdade, bem mais que mero espelhamento entre duas gerações que se propõem a um diálogo artístico — o que experimentamos foi algo próximo à uma investidura na personalidade do outro, o que poderia pôr em perigo sobretudo a performance do poeta mais jovem e inexperiente, que entretanto sobreviveria ao embate. Shinkei, poeta japonês do século XV, preceituava que “a arte da *renga* não é a arte apenas de compor poemas ou versos, mas o exercício espiritual de penetrar o talento e a visão do outro”. Benedito atenta para algo semelhante em seu prefácio de *A fala entre parêntesis*:

Este livro não é o produto de simples co-autoria; encerra um único poema dos dois poetas, a dois concebido e a dois escrito (...) 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<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> *O amigo Bené, fazedor de rumos*. Lília Chaves (Org.) (Belém, Secult, 2011).

<sup>4</sup> *A fala entre parêntesis* (Belém, Semec/Grafisa/Edições Grápho, 1982).

<sup>5</sup> *A fala entre parêntesis*, “Jogo marcado” (Belém, Semec/Grafisa/Edições Grápho, 1982).

A edição original do nosso livro trazia manuscritos preparados especialmente para a edição, a nossa caligrafia denunciando quem escrevera o quê no poema. E ressaltava:

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<sup>6</sup>.

### ***A fala entre parêntesis, 1982***

Não vou aqui esmiuçar as estritas regras da renga original, com o seu sistema de *tankas* (o clássico poema japonês) e sua métrica delicada, amplamente esclarecidas na introdução de Octavio Paz na primeira edição de uma renga escrita no Ocidente, ou no prefácio de Benedito Nunes à nossa tentativa<sup>7</sup>. Mas posso adiantar que logo de saída resolvemos não seguir tais preceitos, pouco interessados em escrever poesia japonesa em português. Nossa deferência respeitosa à cultura do Japão apareceria apenas na referência a versos de Matsuo Bashô e às pedras do jardim zen do templo Ryoan-ji: escrevemos exatos 15 poemas, correspondentes às 15 pedras integrantes desse jardim calcário. Ou melhor: o livro contém 15 poemas, embora apenas 14 tenham sido realmente escritos — sendo o décimo-quinto composto por último, montado a partir de um verso de cada um dos poemas já escritos, resultando num soneto! O qual, por sua vez, segundo o mesmo Octavio Paz em sua introdução, seria a única forma regular do poema ocidental. Quer dizer: iniciávamos o livro com o poema regular de nossa tradição para chegar ao vers libre contemporâneo. E mais: esse último poema, composto dessa forma, resolvemos situá-lo no início do livro, encimado pela epígrafe de Edmond Jabès: “Marca com um sinal vermelho a primeira página do livro, pois a ferida é invisível em seu início”<sup>8</sup>. Com isso, à medida que o leitor avança na leitura, esses versos, um a um, vão aflorando de poema a poema (ou cadeia a cadeia), como se esse primeiro poema fosse se fazendo por si só.

A *Fala* (como passamos a nos referir ao nosso livro) é sobretudo um livro-homenagem, tributário de alguns poucos poetas e escritores de nossa admiração, muitos deles presentes por terem sido leitura atual àquele determinado momento (não por acaso alguns desses poetas apareceriam publicados na página de poesia *Grápho*, que editei em

---

<sup>6</sup> Idem

<sup>7</sup> *Renga, a chain of poems* (New York, George Braziller, 1971); *A fala entre parêntesis*, “Jogo marcado”, *op. cit.*

<sup>8</sup> “Marque d’un signet rouge la première page du livre, car la blessure est invisible à son commencement”, no original.

jornais paraenses entre 1983 e 85). Além dos já citados Bashô, Paz e Jabès, William Blake, Georg Trakl, Paul Celan, Guimarães Rosa, Mário Faustino, Benedito Nunes (curiosamente Drummond não figura aqui, embora tenha sido sempre nome referencial para nós) comparecem de comum acordo. Haveria muitos outros, mas o caráter breve do livro não comportaria elenco mais largo.

O livro traz duas epígrafes gerais: a de Edmond Jabès (“Uma amizade não é senão uma troca de léxicos”<sup>9</sup>) foi escolha do Max, enquanto eu me decidi por uma de Guimarães Rosa, do *Grande Sertão* (“Eu era dois, diversos?”). Ambas retratam e querem enaltecer a amizade que já ali nos unia. Benedito, ainda em seu prefácio, ressaltava o caráter associativo e de companhia que esse longo poema pudesse significar para nós e para o leitor:

Poder-se-á chamá-lo, por analogia com o *symphilosophieren* — o sin-filosofar dos românticos alemães — a reflexão filosófica produzida por mútua simpatia, mediante o confronto dialógico 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 (...) <sup>10</sup>

\*\*\*

E mais não saberia o que informar sobre este livro escrito há mais de trinta anos, cuja edição original contava com um expressivo ensaio fotográfico de Ronaldo Moraes Rêgo, nosso amigo, que resultou na capa e nas páginas ilustradas do miolo, realizado conosco, em parte, nas aleias do Bosque Rodrigues Alves e, à época, em terrenos baldios e em frente às fábricas abandonadas do bairro do Reduto, nas imediações da Doca de Souza Franco, em Belém; e em parte na estrada do Mosqueiro, nos dias 13 e 14 de novembro de 1981.

---

<sup>9</sup> “Une amitié, ce n’est peut-être qu’un échange de lexique” no original.

<sup>10</sup> *A fala entre parêntesis*, “Jogo marcado” op. cit.

Dito isso, gostaria de passar à leitura de alguns desses poemas do livro em questão, que em apenas duas oportunidades, se lembro bem, pude ler ao lado de meu parceiro: a primeira, em 1982, na Oficina Afrânio Coutinho, no Rio; e a outra, dez anos depois, na Casa da Linguagem, aqui em Belém, em 1991.

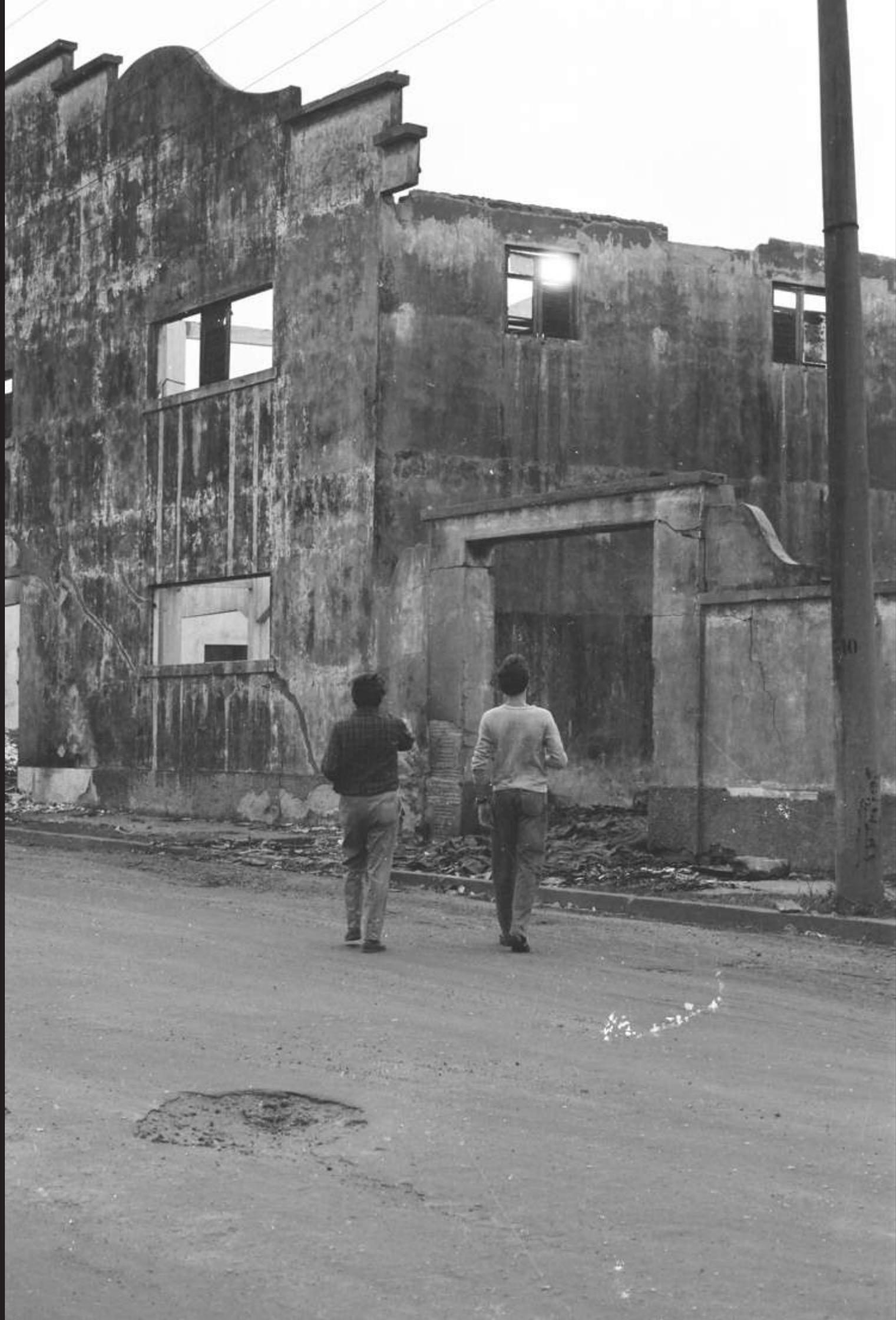
Investido dessa unidade mágica a que a sua morte definitivamente me relega, sou eu agora, sozinho, a ler esses poemas à amizade e ao companheirismo, respondendo talvez involuntariamente a indagação que um dia foi, para nós, aceno de dúvida e solidariedade: Eu era dois, diversos?

FIM

# A fala entre parêntesis

*Ensaio fotográfico de*  
RONALDO MORAES RÊGO,  
*realizado em 13 e 14 de novembro de 1981,*  
*em Belém e na estrada do Mosqueiro.*

---

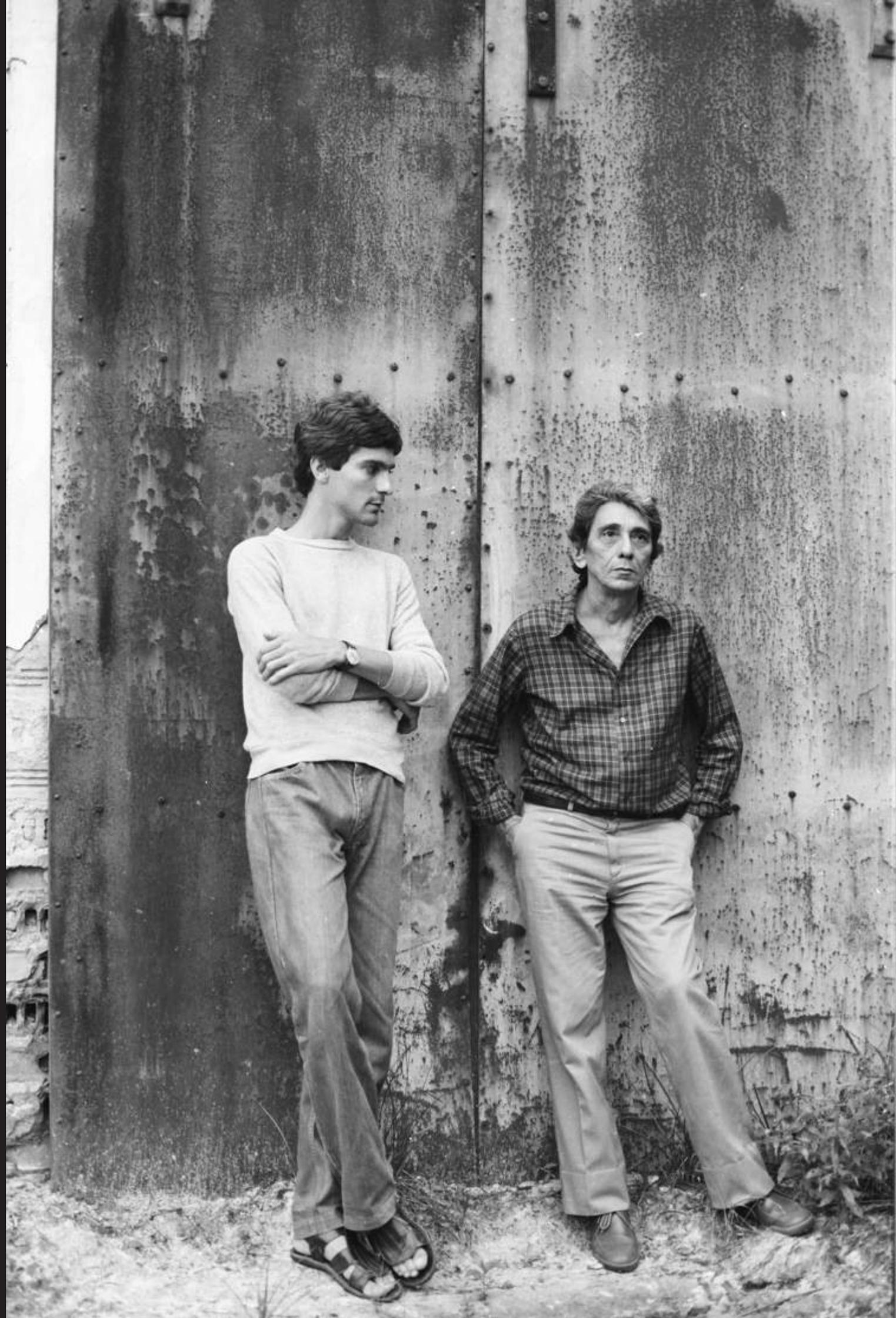


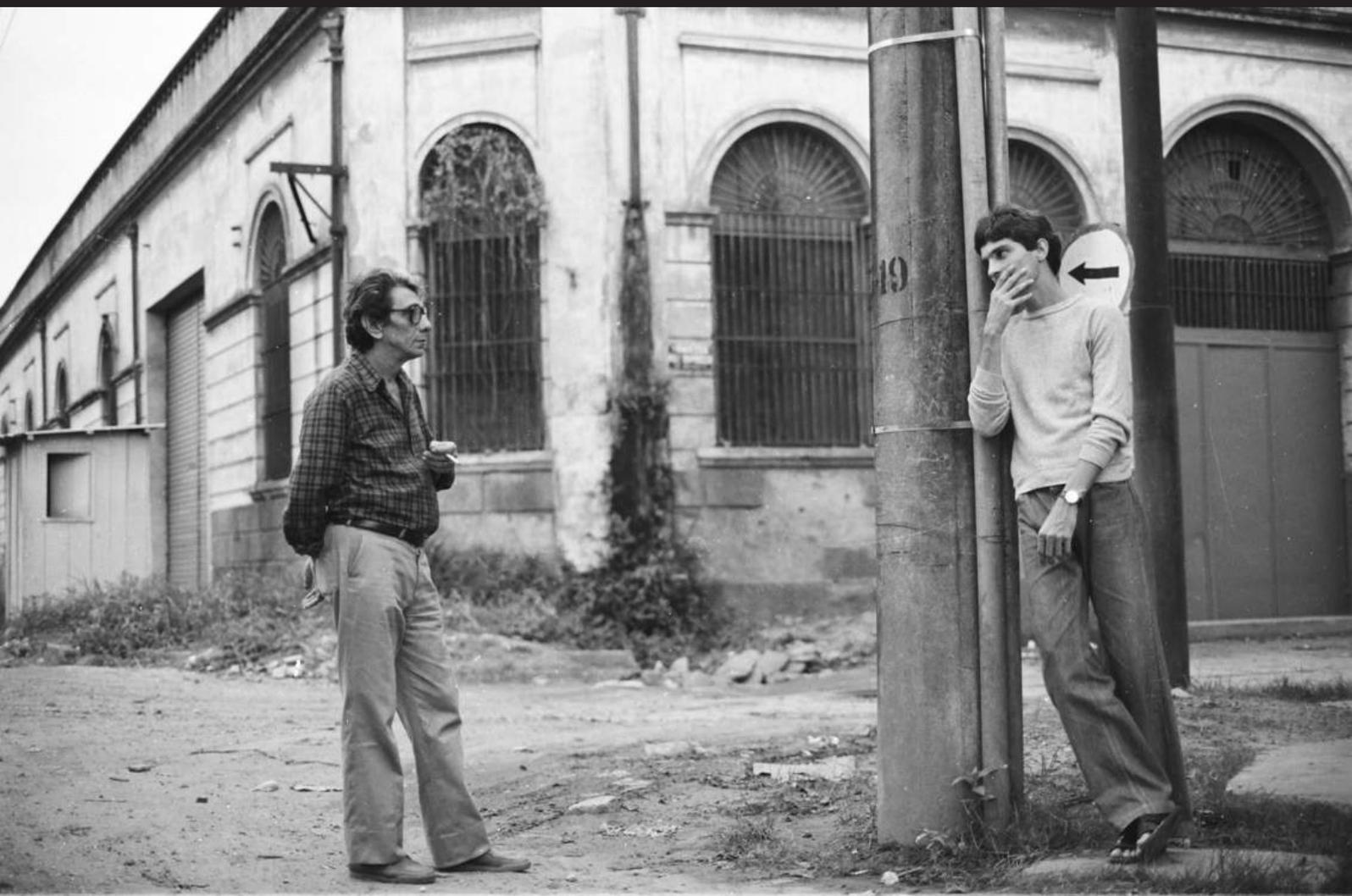










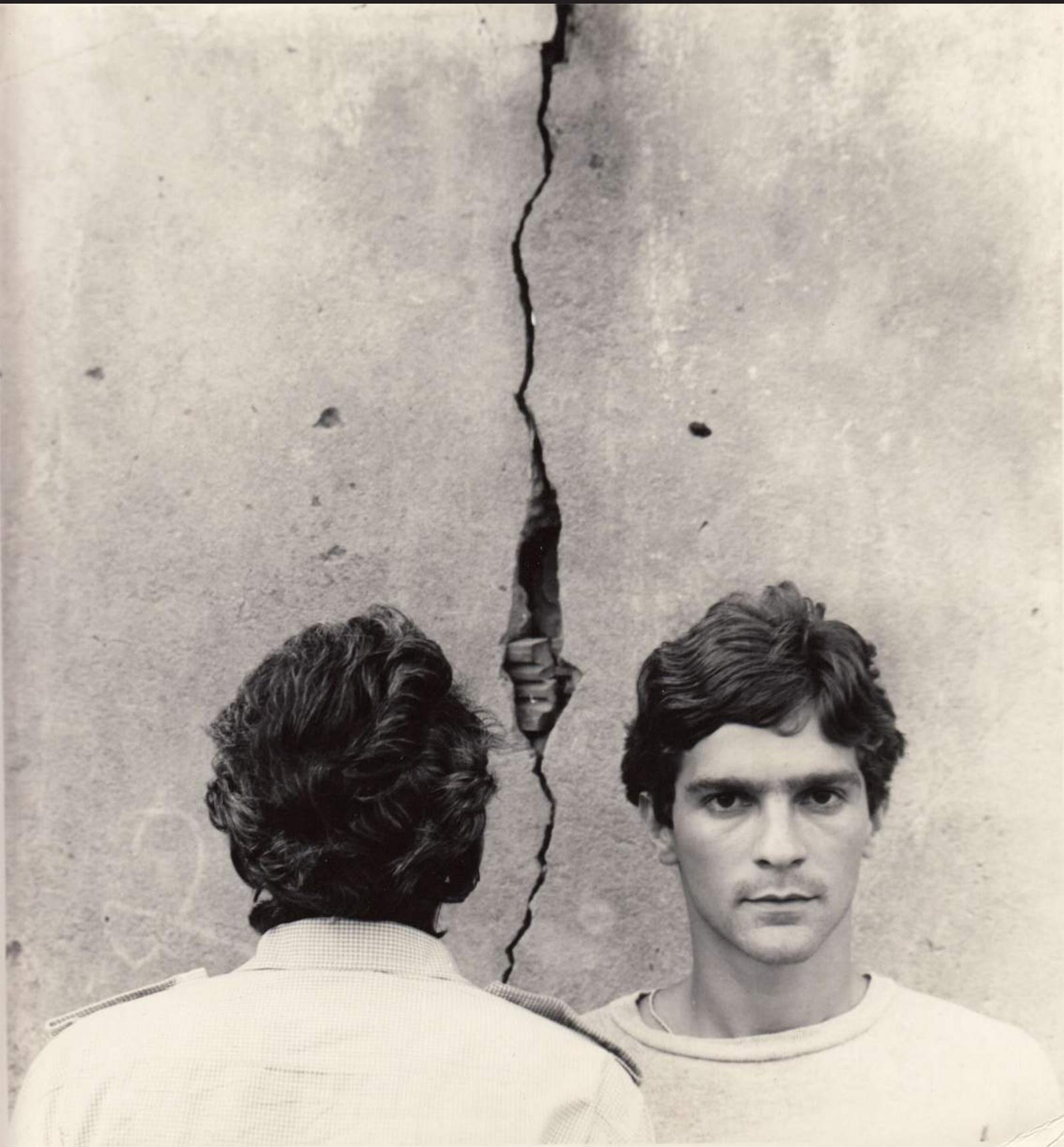








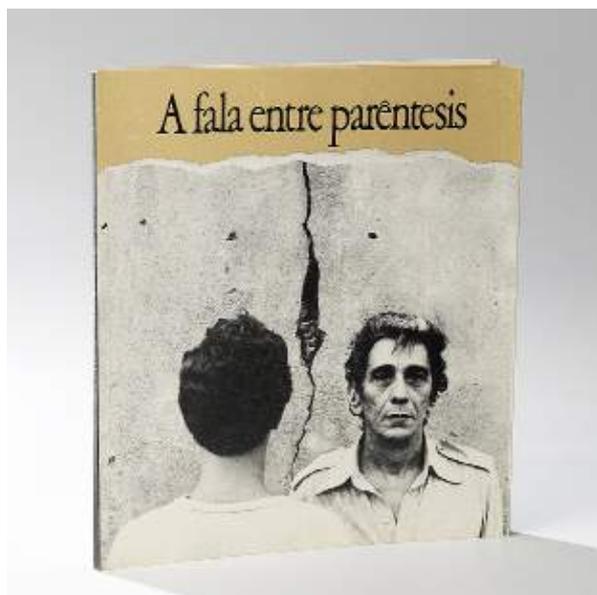






# A fala entre parêntesis

*Capas*



*OUTRAS FALAS*

# A personagem infantil homoafetiva sob a luz da “*différance*” derridiana

*The homoaffective child character in the light of derridian “différance”*

Benedito Teixeira de SOUSA\*  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

**RESUMO:** Neste artigo, procuramos analisar, levando em conta principalmente o conceito da diferença [“*différance*”], de Jacques Derrida, de que forma três narrativas da literatura brasileira tratam personagens infantis homoafetivas em seus enredos. A análise busca pensar a literatura como excesso, como devir, como instrumento privilegiado da desconstrução derridiana, como possibilidade de “dizer tudo”, de acolher o outro, o diferente. *Em nome do desejo*, de João Silvério Trevisan; *Três histórias no internato*, de Autran Dourado, e *Capitães da areia*, de Jorge Amado, apresentam, sempre buscando transpor as amarras discursivas, personagens que carregam condições de outridade, do estrangeiro, do intruso, propostos por Derrida, conceitos bastante comuns à infância e à homoafetividade.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Différance*, Outridade. Infância. Homoafetividade. Jacques Derrida.

**ABSTRACT:** In this paper we are trying to analyze, taking to account mainly the concept of difference [“*différance*”] by Jacques Derrida, in what ways three narratives of Brazilian literature treat in your plots homoaffective child characters. The analysis seeks to think of literature as excess, as “devir” [becoming], as a privileged instrument of Derrida's deconstruction, as a possibility to “tell all”, to receive the other, the different. *Em nome do desejo* [On behalf of desire], by João Silvério Trevisan; *Três histórias no internato* [Three stories at boarding school], by Autran Dourado; and *Captains of the sands*, by Jorge Amado, have, always looking transpose the discursive leashes, characters that carry otherness conditions, of the foreign, of the intruder, proposed by Derrida, concepts very commons to childhood and homoaffectivity.

**KEYWORDS:** *Différance*. Otherness. Childhood. Homoaffectivity. Jacques Derrida.

Recebido em 3 de outubro de 2016.  
Aprovado em 21 de novembro de 2016.

---

\* Jornalista, mestre e doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza/Ceará. E-mail: [benitoteixeira@gmail.com](mailto:benitoteixeira@gmail.com).

## Introdução

Em *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida* (2014), ao responder à primeira pergunta do acadêmico anglo-sul-africano Derek Attridge sobre o seu interesse primeiro pela literatura, ao invés da filosofia, Derrida afirma que, para ele, a literatura parecia ser a instituição que permitiria “dizer tudo”. Isto infere que, além de reunir, por meio da tradução, todas as figuras, na tentativa de totalizar e formalizar o discurso, para essa “estranha instituição”, “dizer tudo” também seria transpor obstáculos e interditos.

A possibilidade de a literatura poder “dizer tudo”, extrapolar, libertar-se, exceder, “ser-em-demasia”, transpor as amarras enquanto instituição discursiva, é uma das perspectivas que podem ser vislumbradas nos romances *Em nome do desejo* (1983), de João Silvério Trevisan e *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado e em dois contos de Autran Dourado, presentes em *Três histórias no internato* (1972). O desafio deste artigo é, justamente, pensar essas narrativas literárias do ponto de vista da pluralidade de significações que podemos apreender a partir de suas leituras ou de uma “contra-assinatura”, como prefere denominar Derrida, ao afirmar que ler um texto, seja ele literário ou não, não é apenas consumir, visitar. É, sim, escrever ou, conforme preferimos afirmar, reescrever o texto a partir do texto de um outro, fenomenologicamente, naquele momento singular, num idioma particular somente meu, que se abre a outros idiomas.

Neste artigo, analisaremos como as manifestações de desejos homoafetivos por parte das personagens infantis são abordadas nos enredos dos referidos textos, buscando, do ponto de vista da leitura que se faz das narrativas, como é possível pensar no conceito de homoafetividade infantil – ainda que a própria literatura, em muitos casos, trate da questão de forma conservadora e restrita – à luz, principalmente, da proposta derridiana da *différance*.

### 1. Homoafetividade no internato

O internato, mais especificamente um seminário para crianças e adolescentes entre 10 e 15 anos de idade, é onde se desenrola o enredo de *Em nome do desejo* (1983). Numa narrativa pouco convencional, já anunciando sua proposta de transpor expectativas, libertando-se do esquema conservador da narrativa literária em prosa, a

maior parte do texto é construída por perguntas e respostas. É como se um narratário imaginário entrevistasse o narrador, explorando os conflitos e resistências dos internos em relação aos seus desejos sexuais e destes com os regulamentos e a moral religiosa pregados no seminário.

Em uma inflexão marcadamente irônica, como forma de estimular a reflexão sobre a hipocrisia reinante que caracterizava as relações entre as 60 crianças do sexo masculino internadas, seus diretores e as figuras sagradas da Igreja Católica, *Em nome do desejo* traz João Tico-Tico, ou Tiquinho, e Abel Rebelbel como as personagens principais. No entanto, personagens secundárias, como os diretores do seminário, Padre Augusto ou Reitor e o Padre Marinho, além de alguns internos, têm papel importante para que o narrador explore as contradições e angústias preponderantes naquele espaço e naquele tempo.

A narrativa começa com as lembranças de Tiquinho, que visita o velho casarão aonde 25 anos antes vivera uma tórrida história de amor com o colega Abel. O pano de fundo de suas lembranças são sempre os conflitos do primeiro em relação aos preceitos religiosos, preceitos estes cheios mistérios, para os quais Tiquinho procura explicações. O narrador explora todas as dúvidas do protagonista, ao mesmo tempo em que questiona as normas religiosas adotadas no internato no que diz respeito à homoafetividade. Podemos afirmar que o protagonista materializa o conceito da diferença em relação às convenções do espaço onde estava encerrado, uma espécie de estrangeiro num ambiente que podia rejeitá-lo, excluí-lo.

O caso mais alarmante de mistério era amar o próximo sobre todas as coisas sem ficar apaixonado por ele nem passar o dia inteiro com ele, brincando nos recreios e estudando no salão de estudos e até dormindo na mesma cama, sempre ao lado dele, justamente porque ele era amado o tempo todo e acima de todas as coisas, conforme Jesus tinha dito – “que vos ameis uns aos outros, como eu vos amei” (TREVISAN, 1983, p. 22).

Contudo, o mistério mais doloroso de todos, como explicita o narrador à pergunta do narratário imaginário, era amar o próximo com toda a alma e por causa disso cometer pecado contra a castidade, “como: pensar no próximo pelado ou pegar na mão do próximo disfarçadamente ou, já enlouquecido de amor, apalpar o pinto do próximo amadíssimo, durante uma projeção de filme (...)”. (TREVISAN, 1983, p. 23).

Aliás, o sexto mandamento do Cristianismo, “Não peçais contra a castidade”, era o que mais atormentava Tiquinho, por causa dos fortes desejos homoeróticos que mantinha por Abel.

O regulamento do seminário determinava, acima de tudo, o silêncio, a disciplina e a proibição das chamadas amizades particulares. Esses preceitos, ao lado da vigilância constante, das punições severas por descumprimentos das normas, do controle rígido sobre os corpos, compunham a ampla e complexa rede de poderes atuantes sobre os internos, ora partindo da direção, ora dos seminaristas, ora mesmo dos envolvidos em relações homoafetivas, como Tiquinho, que, ao se entregar aos prazeres carnis com Abel, quase chega à loucura por se sentir culpado ante sua devoção religiosa. Outro dos conflitos de Tiquinho também dizia respeito à sua posição de passivo na relação e aos seus trejeitos mais delicados, o que, dentro do seminário, era motivo de chacota e desrespeito. Ainda tendo em vista o facilmente identificável tom irônico adotado na narrativa, podemos afirmar que o romance de João Silvério Trevisan mais estimula a reflexão sobre a questão do homoerotismo na infância e suas relações de poder do que referenda a visão negativa da homoafetividade.

Ser viril e macho dominador de “fêmeas” – a exemplo do que acontece em *Capitães da areia*, de Jorge Amado (1937), e em *Três histórias no internato*, de Autran Dourado, publicado em 1972, que analisaremos a seguir, sob a luz da perspectiva da *différance* derridiana – era exigido das personagens em idade infantil, principalmente nos espaços da rua e da escola.

Em *Capitães da areia*, o enredo mostra que meninos que se submetem à posição de passividade nas relações sexuais com outros garotos são banidos do grupo. Podemos verificar, mesmo que tangencialmente, como as relações homoafetivas eram vividas e aceitas ou não aceitas pelos garotos de rua que compunham o bando atuante nas ruas de Salvador, nas primeiras décadas do século XX. É o caso de Almiro e Barandão, por exemplo, que se encontravam, às escondidas, do restante dos meninos, na madrugada, por receio de serem rejeitados pelo grupo, em especial aqueles que se colocavam na posição de passivos.

As relações sexuais entre as crianças do bando estavam sempre envoltas pela moral cristã pregada pela Igreja Católica, haja vista os casos de homoafetividade proibidos por Pedro Bala, o chefe do grupo de meninos de rua, sob orientação do padre

José Pedro. Os meninos do bando estavam submetidos a uma realidade que os obrigava a expressarem, a todo momento, sua virilidade e capacidade de dominação sobre os mais fracos.

O internato também é o espaço principal onde são manifestados desejos homoafetivos por parte de personagens em idade infantil em outras duas narrativas que identificamos na literatura brasileira moderna. *Três histórias no internato*, de Autran Dourado, reúne três pequenos contos incluídos no livro *Solidão Solitude* (1972): *Inventário do primeiro dia*, *História natural* e *A última vez*.

As narrativas retratam as experiências de vida e os conflitos psicológicos de três personagens no internato. Vamos nos ater aqui ao primeiro e terceiro textos, uma vez que tratam de personagens infantis inseridas em contextos que remetem à homoafetividade e suas relações de poder. Em *Inventário do primeiro dia*, João é um menino que, pela primeira vez, deixa a casa dos pais para viver num colégio interno. As angústias do garoto em relação à sua nova vida centralizam a narrativa. Uma delas diz respeito à dificuldade que João, por se sentir diferente, um intruso, tem de se relacionar com os companheiros de internato, que são, em sua maioria, hostis para com ele.

O isolamento de João é ainda mais agravado pela crueldade com que é tratado pelos colegas, que se valem de epítetos homofóbicos e machistas, como “mulherzinha”, para hostilizá-lo, numa clara manifestação de poder, com o objetivo de subjugar o interno novato e “invasor”. Logo na primeira noite, o garoto torna-se alvo de um trote por parte dos colegas de quarto, que sujaram seu pijama com um líquido vermelho, no intuito de simular uma menstruação, momento que remete à valorização da virilidade masculina em detrimento das especificidades fisiológicas femininas.

No terceiro texto de *Três histórias no internato*, *A última vez*, Martinho, infere-se, é um adolescente que vive seu último dia no internato, lembrando momentos marcantes para ele, em especial a relação conflituosa, ainda no período da infância, que teve com outro interno. Tratava-se de Sizenando, de apelido Quati, por causa de suas feições que seriam parecidas com a do animal de mesmo nome. Hostilizado pelos companheiros do internato, conforme destaca o narrador, Quati passava mesmo a impressão de um bicho do mato, acuado, unhas grandes e sujas, cabelos desarrumados, avesso a banho, malcheiroso, sem amigos, sorrateiro. Mais uma manifestação da

outridade que caracteriza a infância e, dentro desta e mais ainda, os sujeitos homoafetivos.

Quati era bem mais velho do que Martinho, que, presume-se, estaria no fim da infância/início da adolescência quando se deu o episódio com o colega. Quati passou a seguir os passos de Martinho, sempre presente onde o outro estivesse, solícito, simpático como não era com ninguém, oferecendo cigarros e outros agrados, sempre recusados. Logo, Martinho inquietou-se com o interesse do colega. O que queria? O narrador deixa a resposta no ar, afirmando apenas que logo Martinho descobriu o que o outro desejava.

## **2. Homoafetividade como *différance***

Ratificamos a proposta deste artigo de “contra-assinar”, de acordo com a proposta da desconstrução de Derrida, as narrativas selecionadas, com foco na abordagem da homoafetividade vivida pelas personagens infantis. Na entrevista concedida a Derek Attridge, Derrida propõe ao leitor o desafio de explorar a abertura para entender a outridade que a literatura permite como poucas instituições artísticas ou filosóficas, ou seja, do “poder dizer tudo” literário:

É liberar-se [*s'affranchir*] – em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a lei na experiência do ‘tudo por dizer’. É uma instituição que tende a extrapolar [*déborder*] a instituição. (DERRIDA, 2014, p. 49).

No segundo texto de Dourado aqui analisado, são marcantes dois aspectos que jogam ainda mais luz sobre a aceitação da alteridade, do que consideramos ser o ponto alto da *différance* derridiana: a agressividade do assédio de Quati e a rejeição forte e violenta de Martinho, denotando a rejeição para com outro e, provavelmente, uma certa homofobia. O assédio chegou ao ponto de Martinho golpear com um soco o colega, quando este tentou beijá-lo, em plena sala de aula. Depois disso, nunca mais se falaram, até que, muitos anos depois, Martinho percebe a presença de alguém vigiando-o, enquanto passeava pelo colégio, em seu último dia no internato. Era Quati. Em tom de suspense, o que cria um forte clima de perseguição e de angústia, o reencontro entre os dois não acaba bem. O narrador deixa o destino de Martinho em suspenso. Teria sido morto por Quati?

Ainda que a negatividade em relação a comportamentos e ao desejo homoafetivo seja menos veemente no texto de Dourado do que no de Trevisan e de Amado, e mesmo que a narrativa estimule a reflexão sobre a existência de tais elementos ainda na infância, a visão que se passa é também a de que no espaço da escola há uma forte rejeição a possíveis condutas que possam ser consideradas diferentes, proibidas e contrárias à moral religiosa, como a efeminação. Bem como a de que os desejos homoafetivos estão sempre fadados a serem negados e repudiados com violência, não se descartando um fim trágico.

Já em *Capitães da areia*, a homoafetividade infantil aparece muito tangencialmente na narrativa, no relato do primeiro encontro entre Gato e Boa-Vida; nos encontros às escondidas entre Almiro e Barandão; e em alguns comentários sobre as leis próprias do grupo de crianças abandonadas em relação às condutas sexuais aceitas e não aceitas pelos meninos, que o narrador chama de “pederastia”.

As personagens desta obra de Jorge Amado refletem basicamente os estereótipos da época, início do século XX, que pesavam sobre os indivíduos homoafetivos. Quando Boa-Vida, 13 anos, mulato atarracado, pequeno e não atraente para as mulheres, vê Gato, também 13 anos, pela primeira vez, “alvo e rosado”, define logo a conquista como meta, o que configura o desejo de subjugação do parceiro novato, mais jovem, o estrangeiro, que acaba de chegar naquele ambiente até então desconhecido.

Outro caso rápido de homoafetividade no grupo de crianças, como já citado, se dá entre Barandão e Almiro, 12 anos. Para não serem flagrados quebrando as regras do grupo, encontram-se às escondidas. O esconder-se pode ser explicado pelo fato de, para os Capitães da Areia, a pederastia passiva ser colocada no mesmo grupo do furto entre eles. Ou seja, era completamente repudiada e perseguida. Pedro Bala, o líder, não aceitava tal comportamento, punindo os “infratores” com a expulsão do bando.

Outro momento que deixa claro o preconceito arraigado contra pederastas em *Capitães da areia*, até mesmo sobressaindo-se um sentimento de nojo na construção da narrativa, é quando Pedro Bala é preso em uma delegacia. Ao ser interpelado por um pederasta efeminado, que se encontrava no recinto da instituição policial e já era vítima da chacota dos demais presos, Bala responde com agressividade. “- Tão novinho este. Mas é um amorzinho./ Pedro cuspiu de olhos fechados: - Sai, xibungo, antes que eu te pranche a cara...” (AMADO, 2000, p. 97)

Pelo que podemos verificar, ao mesmo tempo em que prezavam pela total liberdade nas ruas, os Capitães da Areia reprimiam qualquer comportamento fora da normatividade determinada pelo grupo, como é o caso da heteronormatividade<sup>1</sup>, atitude que reflete o que acontece no mundo dos adultos. A religião e a pederastia como forte exemplo de pecado representavam um forte interdito aos desejos homoafetivos entre os garotos. A aproximação do padre José Pedro reforçou o preconceito e a repressão contra tais comportamentos.

Fora mesmo ele [padre José Pedro] um dos que mais concorreram para exterminar a pederastia do grupo. E isto foi uma das suas grandes experiências no sentido de como agir para tratar com os Capitães da areia. Enquanto pecado, uma coisa imoral e feia, os meninos riram nas suas costas e continuaram a dormir com os mais novos e bonitos. Mas no dia em que o padre, desta vez ajudado pelo Querido-de-Deus, afirmou que aquilo era coisa indigna num homem, fazia um homem igual a uma mulher, pior que uma mulher. Pedro Bala tomou medidas violentas e expulsou os passivos do grupo. E por mais que o padre fizesse não os quis mais ali (AMADO, 2000, p. 102).

Em determinado momento, a narrativa de *Capitães da areia*, construída por um narrador heterodiegético, trata as relações homoafetivas como se fossem uma doença, a exemplo da descrição do momento em que Pedro Bala bane a pederastia do grupo. “Por assim dizer, Pedro Bala arrancou a pederastia de entre os Capitães da Areia como um médico arranca um apêndice doente do corpo de um homem”. (AMADO, 2000, p. 102). No episódio em que Almiro descobre que foi infectado pela peste da Bexiga, alguns do grupo reagem atribuindo sua condição de enfermo ao fato de ter relações sexuais, na posição de passivo, com Barandão.

Quando Pedro Bala é preso no reformatório, a narrativa mostra ainda o quanto as relações homoafetivas eram reprimidas nessas instituições, nas primeiras décadas do século XX, tratadas como “coisa feia”. Ao ouvir ruídos de passos caminhando entre as camas durante a noite, o bedel ameaçou deixar todos sem dormir, caso não delatassem o contraventor. Um dos meninos, o delator, Henrique, entrega os colegas: “Foi Jeremias, que ia pra cama de Berto fazer coisa feia”. (AMADO, 2000, p. 202). O que se percebe

---

<sup>1</sup> Esclarecendo o conceito de heteronormatividade, recorremos a Judith Butler, em *Cuerpos que importan: sobre os límites materiales y discursivos del sexo* (2005), quando afirma que os sujeitos sociais são reconhecíveis, primeiramente, de acordo com seu gênero, masculino ou feminino, delimitados pela matriz heterossexual. Esta define “a grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (BUTLER, 2005, p. 29). Trata-se, portanto, de um discursivo hegemônico e os sujeitos que não se encaixam nesse padrão não são reconhecidos, são excluídos.

também na narrativa de *Capitães da areia* é que os sentimentos homoafetivos na infância são considerados apenas como temporários, sendo o futuro dos meninos uma vida heterossexual. O caso de Boa-Vida exemplifica bem essa constatação.

Boa-Vida vai se afastando aos poucos, à proporção que vai crescendo. Quando tiver dezenove anos já não voltará. Será um malandro completo, um daqueles mulatos que amam a Bahia acima de tudo, que fazem uma vida perfeita nas ruas da cidade. Inimigo da riqueza e do trabalho, amigo das festas, da música, do corpo das cabrochas (AMADO, 2000, p. 223).

A rua e, em alguns momentos, o trapiche abandonado, ou seja, a “casa” dos meninos, são os espaços onde os garotos do bando dos Capitães da Areia vivem as relações homoafetivas identificadas na narrativa, espaços esses que configuram o que Eve Kosofsky Sedgwick, em *Between Men: english literature and male homosocial desire* (1985), designa por vínculos homossociais, caracterizados, ao mesmo tempo, por forte desejo homoerótico e por um não menos forte pânico homossexual. A moral religiosa está sempre determinando as ações e reações das personagens envolvidas e de outras personagens sobre a ocorrência do desejo homoerótico na infância. Além disso, a ótica do narrador da obra de Jorge Amado privilegia sempre aspectos que desvalorizam o desejo homoafetivo, seja porque considerado pecado, antiviril, antinatural ou pecaminoso e temporário (apenas uma fase ocorrida na infância/adolescência). A corporificação da outridade, portanto.

### 3. Literatura e estranhamento

Recorremos aqui, portanto, a *Força e significação* (1995), de Jacques Derrida, em que este afirma que a escritura é sempre “inaugural”, não sabe aonde vai, seu sentido aponta primeiro para o seu futuro. Portanto, a apreensão do sentido na literatura, que pode dizer tudo, está sempre em promessa, em excesso. Ela é “inaugural” por dispor dessa liberdade absoluta de dizer, de fazer surgir no momento de apreensão do seu próprio signo (significante + significado), ou seja, no momento da leitura e posterior “contra-assinatura”. Para apreender mais de perto a operação da imaginação criadora, é preciso, portanto, virarmo-nos para o invisível interior da liberdade poética. “É preciso separarmo-nos para atingir na sua noite a origem cega da obra”. (DERRIDA, 1995, p. 19).

O estudioso franco-argelino defende que não existe essência na literatura, ela é sempre a experiência de uma insatisfação, de uma falta, de uma impaciência, de um indecível. Se há uma lei da literatura, ela precisa ser suspensa, com base na perspectiva de ser permitido dizer tudo. Por isso, a literatura deve causar estranhamento e ao mesmo tempo ter reconhecido seu poder de dizer tudo ou, como propõe Evando Nascimento, em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014), um “despoder”, ou seja, o poder de dizer o não dito (que não precisa estar expresso no significante). O que possibilita colocar em discussão temas que não devem ou não podem ser ditos, ou são tratados de maneira distorcida pela mídia e outras formas de discurso. Daí a possibilidade de a literatura poder trazer à luz, mesmo que não esteja expressamente dito no texto, temas que exprimem um “desejo de justiça”, tão caro a Derrida, por sua condição de migrante, de estrangeiro, de outro, de diferente.

### **3.1. Desconstrução e outridade**

Conforme Rafael Haddock-Lobo, em *A desconstrução*, artigo publicado no *Dossiê Derrida*, da revista Cult (2014), a desconstrução, antes de ser uma proposta (talvez) de filosofia da linguagem, tem e sempre teve nas esferas éticas e políticas uma preocupação central, principalmente em se tratando da alteridade. Em especial nas narrativas de Trevisan e Dourado, por exemplo, é possível verificar que esse outro, a criança/pré-adolescente homoafetiva e pecadora, o estrangeiro entre seus próprios pares, ganha um enfoque central. Os textos, por meio de abordagens irônicas e, muitas vezes, cruéis abre a possibilidade de se pensar nas necessidades e possibilidades (ou não) que esse outro excluído tem de ser acolhido e aceito em um determinado contexto e espaço. Mais uma vez, conforme constata Derrida, a literatura podendo ser pensada como instrumento para possibilitar a abertura a debates éticos e políticos, culturais e também ideológicos sobre as questões da alteridade e da rejeição, tão comuns à infância e mais ainda se somada à condição da homoafetividade.

A desconstrução é menos do que uma filosofia a ser aplicada, com vistas a certezas hegemônicas, do que uma “resistência a toda e qualquer hegemonia”, salienta Leyla Perroni-Moysés, em *Pós-estruturalismo e desconstrução nas Américas* (2004), reafirmando as próprias palavras de Derrida: ela é também um “ato de fé”. Por isso, o discurso aberto e em potência proposto por Derrida, disposto mais a descobrir do que a

definir, cabe tão bem ao se analisarem práticas discursivas literárias que apontam para um viés marcadamente ideológico, cultural, social – e por que não dizer ético-político, de direitos humanos – como é o caso dos enredos de *Em nome do desejo*, de *Três histórias do internato* e *Capitães da areia*, que sinalizam para uma reflexão acerca da exclusão e da opressão, principalmente de natureza religiosa, a que são submetidas crianças homoafetivas em espaços como a escola/ o seminário.

No entanto, Perrone-Moisés (2004) alerta que é preciso ter cuidado com a maneira como muitos adeptos dos “Estudos Culturais”<sup>2</sup> entendem a desconstrução derridiana, usando-a como uma base para se fazerem críticas textuais recheadas de lições de moral, nas quais há sempre um bem lutando contra um mal, verdades em oposição a mentiras, posições politicamente corretas contra aquelas consideradas politicamente incorretas.

O desconstrutivismo de Derrida, portanto, não pode ser “aplicado” apenas como um instrumento de ataque a posturas congeladas, a “ismos” – patriarcalismo, logocentrismo, falocentrismo, colonialismo, feminismo, entre outros – sejam eles democráticos ou conservadores, ainda que o pensamento derridiano esteja claramente marcado por uma posição de defesa do outro, do estrangeiro, da *différance*. Por exemplo, em relação ao cânone literário ocidental, Derrida nunca propôs uma destruição pura e simples, mas, sim, manteve uma relação dúbia de “fidelidade e revisão”, com vistas a uma releitura modificadora. É o que aponta Perrone-Moisés:

A relação de Derrida com a tradição é muito mais complexa do que seria uma simples rejeição da mesma: ‘Não se trata de destruir coisa alguma: trata-se somente, e por fidelidade, de tentar pensar como aquilo aconteceu, como se constitui algo que não é natural; uma cultura, uma instituição, uma tradição’. (PERRONE-MOISÉS, 2004, p. 228).

E é nesta perspectiva que se apresenta o desafio de pensar o enredo das narrativas aqui brevemente destacadas para além de condenar a opressão religiosa e heteronormativa, que se mostra claramente nas narrativas. Mas refletindo sobre as possíveis implicações

---

<sup>2</sup> Os chamados "Estudos Culturais" destacam as relações entre a cultura contemporânea e a sociedade. Ou seja, as formas, instituições e práticas culturais, colocando num mesmo espectro de análise e crítica, o da cultura, formas artísticas diversas, como a literatura, a pintura, a música, entre outras. Além de tentar entender como essas manifestações são impactadas pelas mudanças sociais. São três as principais referências textuais, surgidas nos final dos anos 1950, consideradas as fontes dos “Estudos Culturais”: Richard Hoggart e seu *The uses of literacy* (1957); Raymond Williams, com *Culture and society* (1958); e E. P. Thompson o seu texto *The making of the English working-class* (1963).

que tais mecanismos podem ter para as personagens infantis, tanto dentro das estruturas textuais como fora delas, na realidade do mundo.

Pensar na perspectiva da *différance* derridiana é ainda uma forma de pensar nas várias possibilidades de desconstruir, sem destruir, o pensamento falocêntrico, heteronormativo e adulto da tradição ocidental, pensar sobre como este discurso foi e continua sendo formado ao longo do tempo. Esta *différance* deve ser vislumbrada tanto com vistas a aspectos semânticos, históricos, étnicos, culturais, como para defender que não existe uma essência, um sentido final e uma verdade fechada para os constructos discursivos, em especial quando se trata da literatura. É necessário ainda descartar também o método dialético, uma vez que, para Derrida, o discurso não deve pressupor teses, antíteses e sínteses, mas avança em direção à negatividade, à incerteza.

Dessa diferença derridiana parte-se para o conceito de alteridade/outridade, tão presente quando se pensa na condição da infância e da homoafetividade. Evando Nascimento, em *Heranças de Derrida: desconstrução, destruição e messianicidade* (2008), explica que o “radicalmente outro (todo-outro, *tout autre*) derridiano” está sempre relacionado à figura do estrangeiro, para o qual Derrida defende que haja um acolhimento, com o gozo de uma hospitalidade incondicional. Ou seja, sem restrições, como, pelo contrário, acontece nas narrativas de Trevisan, Amado e Dourado. No internato e na rua, os meninos das narrativas aqui citadas são acolhidos, mas desde que obedçam estritamente às regras de uma moral católica opressora. “Essa alteridade é francamente indecível, supõe a vinda (*venue*) e o advento (*avènement*) do outro enquanto outro, insubsumível às categorizações do mesmo e do familiar”. (NASCIMENTO, 2008, p. 12).

Nascimento (2008) fala ainda sobre o conceito derridiano de “por-vir” [*avenir*] – de que o “por-vir” é o que já está ou o que está vindo, por acontecer e acontecendo, ao mesmo tempo; abrindo, portanto, uma série de possibilidades de prosseguir com as narrativas.

Por sua vez, o conceito de alteridade traz em seu bojo um outro conceito bem ao gosto de Derrida, o de “hospitalidade”. Pensar numa hospitalidade ideal, que ele chama de incondicional. Ou seja, quando se abre para alguém que não é esperado nem convidado, como um visitante, estranho e imprevisível, o outro em sua totalidade. Portanto, diferença, alteridade e hospitalidade são três conceitos que podem ser

apreendidos e pensados sem fechamentos, em deslocamento, nos romances de João Silvério Trevisan e de Jorge Amado, e nos contos de Autran Dourado.

*Em nome do desejo*, *Capitães da areia* e os contos de *Três histórias no internato* não são exemplos de autobiografias, o que, para Derrida, trata-se da forma literária por si só mais enigmática e aberta e, portanto, afeita ao que propõe a desconstrução. Contudo, mesmo narradas em terceira pessoa, esses romances e contos, principalmente o de Trevisan, apresentam conceitos ainda inovadores – infância e homoafetividade –, mesmo para a potência de abertura, do “poder dizer tudo”, do “ser-em-demasia”, da literatura. Sinais claros da diferença ou, como prefere Derrida, da “*différance*”, apresentadas nas narrativas.

### **Considerações finais**

Em nossa leitura [contra-assinatura] das obras de Trevisan, Amado e Dourado, e tentando escapar a todo biografismo, historicismo e psicologismo, a toda forma de escritura/leitura/reescritura ocidental baseada no binarismo das oposições metafísicas, como desafia Derrida, é possível enxergar que os respectivos enredos já possibilitam ao leitor, em seu momento particular de leitura, a pensar em termos de abertura o que o narrador nos oferece. Destacando aqui um trecho de *Em nome do desejo*, a primeira pergunta é: “Digamos que se inicia aqui um mergulho radical ao fundo do coração. Há muitos mistérios guardados nesse poço?” (TREVISAN, 1983, p. 19).

Antes de saber concretamente o que os narradores apresentam, há uma série de possibilidades de respostas, num movimento de descoberta, em deslocamento, em excesso. E, mesmo após a leitura, ainda se mantém a possibilidade da promessa, da permissão do “dizer tudo” literário, mesmo que já esteja ali efetivamente dito no conjunto de significantes textuais. A liberdade poética, para o pensamento derridiano, é justamente a possibilidade de que o conceito saussuriano da relação fechada entre significante e significado seja rompido, resultando numa pluralidade de sentidos a serem descobertos, a depender do contexto histórico, da experiência pessoal, da possibilidade particular de cada um de pensar a alteridade e a diferença. “Compreender a estrutura de um devir, a forma de uma força é perder o sentido ganhando-o”. (DERRIDA, 1995, p. 47).

Vale salientar que chama a atenção ainda no romance de Trevisan o curtíssimo epílogo, denominado “Advertência”, ao final da narrativa, propondo justamente a abertura para a leitura e as significações contidas no texto, e indicando sutilmente aos leitores que eles mesmos pensem na possibilidade para o desenlace do romance, uma vez que o autor confessa desconhecer-lo. “O autor pede perdão ao leitor e confessa desconhecer o desenlace do drama. Incertezas da ficção? Fraquezas da memória, talvez”. (TREVISAN, 1983, p. 171).

Uma das respostas à questão do mistério, da abertura que deve caracterizar a construção literária, também pode ser encontrada na narrativa de Trevisan: “Naquele tempo, o coração era extremamente uma colcha feita de puros mistérios. E os mistérios compunham um drama, porque dizia-se que Deus a tudo dirigia”. (TREVISAN, 1983, p. 19).

Em determinado momento da narrativa, ao ser indagado pelo narratário imaginário sobre o que era Deus, como entender que esse Deus fosse representado por superiores (as autoridades do internato) tão diferentes, e, principalmente, como seria possível amar a esse Deus sobre todas as coisas sem saber sequer onde Ele estava, o narrador apresenta uma resposta cheia de possibilidades, de descobertas, marcadamente irônica, desconstruindo sem maniqueísmos, livre de extremismos e oposições metafísicas, o discurso do amor religioso:

Isso tudo, e muito mais, só a fé explicava, de modo que a própria fé consistia em puro mistério. Mas havia mistérios também no coração dos meninos e rapazinhos, que iam explicando como podiam as coisas novas e complicadas que descobriam. O caso mais alarmante de mistério era amar o próximo sobre todas as coisas sem ficar apaixonado por ele nem passar o dia inteiro com ele, brincando nos recreios e estudando no salão de estudos e até dormindo na mesma cama, sempre ao lado dele, justamente porque ele era amado o tempo todo e acima de todas as coisas, conforme Jesus tinha dito – que vos ameis uns aos outros, como eu vos amei. (TREVISAN, 1983, p. 22).

É o que acontece também em *Inventário do primeiro dia* e *A última vez*, os dois contos de Dourado nos quais os enredos deixam em aberto, depois de sinalizarem para a ocorrência de situações que remetem a implicações da ocorrência da homoafetividade na infância, o que será de João, Martinho e Quati, respectivamente. Em *Capitães da areia*, ainda que a abordagem da narrativa seja fortemente marcada pelo

conservadorismo e por certa homofobia, o fato de ser um construto literário permite pensar em abertura, levando-se em conta a legítima existência da *différance* derridiana, e poderá ocorrer com as personagens envolvidas em contextos homoafetivos.

Portanto, nos textos aqui analisados, o leitor é levado a pensar sobre o mistério, sobre o drama das personagens infantis homoafetivas, a partir dos pontos de vista social, político, cultural e, principalmente, religioso. Este último pode levar a uma tendência a interpretar, ler as narrativas, sob um ponto de vista prioritariamente teológico e, por isso, fechado. Mas não, a proposta dos textos pede outra postura. Mesmo que os questionamentos e as respostas sejam dadas ao leitor, de forma a esclarecer as regras do internato e do grupo de meninos de rua, especialmente sob o ponto de vista religioso, do que é bom ou ruim, bem ou mal, permitido ou proibido, há sempre, algumas vezes de forma mais sutil, outras mais claras e objetivas, uma nota irônica para que esses conceitos herméticos e opressores, que partem de uma visão fundamentalista e excludente da religião, sejam desconstruídos. Nascimento (2014) assinala que o que Derrida propõe é justamente essa escritura ou literatura pensante, como tentamos entrever nos três textos literários aqui brevemente analisados.

## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DERRIDA, Jacques. “Força e significação”. In: *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

\_\_\_\_\_. *Da hospitalidade*. Tradução de Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

\_\_\_\_\_. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HADOCK-LOBO, Rafael. “A desconstrução”. In: *Dossiê Jacques Derrida*. Revista Cult, nº 195. Outubro, 2014, p. 22-49.

DOURADO, Autran. *Três histórias no internato: conto*. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

NASCIMENTO, Evando. “Heranças de Derrida”. In: PEREIRA, Maria Antonieta; SÁ, Luiz Fernando Ferreira (Org.). *Jacques Derrida: atos de leitura, literatura e democracia*. Belo Horizonte: A Tela e o Texto/ Faculdade de Letras da UFMG, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Between men: english literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

TREVISAN, João Silvério. *Em nome do desejo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

# As viagens de Máiquel pelo *Mundo Perdido*, de Patrícia Melo<sup>1</sup>

*Máiquel's travels in Mundo perdido, by Patrícia Melo*

Fernando Reis SENA\*

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

Daiana Nascimento dos SANTOS\*\*

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

**RESUMO:** Sabemos que a ação de migrar tornou-se uma estratégia de sobrevivência dos povos que almejavam melhorias de vida. Deste modo, o estudo, de cunho bibliográfico, revisa os conceitos de migração, exílio e suas variantes desexílio e insílio, desenvolvidos por Miriam L. Volpe (2003 e 2005) e analisa a condição de narrador-viajante do protagonista Máiquel do romance *Mundo Perdido* (2006), da escritora brasileira Patrícia Melo. Tomaremos para análise o regresso de Máiquel como a viagem mais significativa pela complexidade que representa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Migração. Exílio. Narrador-viajante. Patrícia Melo.

**ABSTRACT:** We know that the action of moving has become a survival strategy for people who craved life improvements. That way, this study with bibliographic nature reviews the concepts of migration, exile and desexílio and insílio variants, developed by Miriam L. Volpe (2003 and 2005) and analyzes the Máiquel protagonist-narrator traveler condition of the novel *Mundo Perdido* (2006), of the Brazilian writer Patrícia Melo. We will take to analyze the return Máiquel as the trip more meaningful by the complexity that is.

**KEYWORDS:** Migration. Exile. Traveler-narrator. Patrícia Melo.

Recebido em 3 de outubro de 2016.

Aprovado em 21 de novembro de 2016.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho está vinculado aos projetos: "Pasados que se entrelazan: representaciones contemporáneas sobre (¿el fin?) de la esclavitud" de CONICYT/FONDECYT de Postdoctorado, Folio 3160158 e "O oceano de fronteiras invisíveis: Literatura em língua inglesa e portuguesa e fluxos epistemológicos" da Fapesb/Universal (código: 9248).

\* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC. [ffrsena@gmail.com](mailto:ffrsena@gmail.com)

\*\* Doutora em Estudios Americanos - mención Pensamiento y Cultura. Professora de Literatura Comparada, vinculada ao programa de Doutorado em Literatura Hispânica do Centro de Estudios Avanzados/Universidad de Playa Ancha, UPLA Chile. Professora colaboradora do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz-UESC. [daiana.nascimento@upla.cl](mailto:daiana.nascimento@upla.cl)

## Introdução

Na Literatura, como na História da Humanidade, termos como migração e exílio fazem parte da formação histórica das sociedades e do homem. Na Antiguidade, os egípcios migravam em busca de água para o cultivo e a criação de gado ou por catástrofes naturais. Posteriormente, os motivos que levavam as ações migratórias estavam relacionados à política, à religião e à economia (BADI, 2012). Deslocar tornou-se, dessa forma, uma das principais estratégias de sobrevivência do homem tanto nas eras primitivas como na modernidade.

No cenário brasileiro, os deslocamentos por causa climática estão representados em vários momentos da literatura<sup>2</sup>, como em *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz, *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, *Seara Vermelha* (1946), de Jorge Amado, *Morte e Vida Severina* (1955), de João Cabral de Melo Neto, *Essa Terra* (1976), de Antônio Torres, *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, dentre outros. Tais narrativas não apresentam elementos alegóricos, como barcos e navios os quais auxiliavam o trânsito das personagens pelos variados destinos, a exemplo dos clássicos da literatura universal *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões e *Odisseia* (século VIII a. C), de Homero. Nas produções brasileiras, as personagens deixam suas terras a pé, sobre animais de carga ou em transportes precários rumo aos destinos desconhecidos, principalmente entre o eixo Rio-São Paulo, que por muitos anos se firmou como o itinerário mais cobiçado dos que visavam melhorar de vida. No decurso destas viagens, passam por provações de fome e sede, alguns conseguem chegar ao lugar cobiçado, outros não são bem-sucedidos, regressam para sua terra ou vivem da informalidade.

No caso do romance *Mundo Perdido* (2006), os deslocamentos do protagonista pelos “buracos” do Brasil acontecem por inúmeros motivos os quais serão abordados neste estudo, que se assenta na inquietação de revisar os conceitos de migração e exílio, bem como os de *desexílio* e *insílio*, sob a ótica da pesquisadora brasileira Miriam Ligia Volpe (2003 e 2005), refletindo acerca dos sentidos destas viagens e quais as representações do país serão reveladas sob o olhar deste narrador-viajante.

---

<sup>2</sup> Ademais, esse assunto está presente no cinema brasileiro, desde os filmes de Glauber Rocha ao contemporâneo *Que horas ela volta?* (2015) de Anna Muylaert. Esse tema não é objeto de nosso estudo, portanto não nos aprofundaremos nessa discussão.

## 1. Dos conceitos

Etimologicamente, migração vem do latim *migratio* e significa ação ou resultado de migrar, de passar de um país para outro; deslocar de um lugar externo ou interno ao seu país; sair ou retirar-se em busca de melhores condições de sobrevivência ou por alterações climáticas. No *Glossário sobre migração*, desenvolvido pela Organização Internacional para as Migrações - OIM, o termo está definido como:

Movimiento de población hacia el territorio de otro Estado o dentro del mismo que abarca todo movimiento de personas sea cual fuere su tamaño, su composición o sus causas; incluye migración de refugiados, personas desplazadas, personas desarraigadas, migrantes económicos (2006, p. 38).

Ainda de acordo com a OIM, as migrações podem ser: assistidas; clandestinas; de retorno; espontâneas, facilitadas; forçadas, ilegais; individuais; internas; internacionais; laborais; massivas; liquidadas ordenadas; regulares e totais.

Já o verbete exílio provém do latim *exilium*, majoritariamente ligado às conotações políticas, e significa: 1 - ação ou resultado de (se) exilar; 2 - Expatriação, compulsória ou voluntária; degredo; desterro; 3 - Lugar onde vive o exilado; e 4 - Lugar solitário, retirado (AULETE, 2016). Exiliar-se não pode se restringir a ação forçada de retirar-se para outros países, mas também sair do próprio domicílio e continuar em sua pátria, no entanto, isolado ou excluído da convivência social, tornando-se o *Outro* - sujeito em condição de estrangeiro, conforme conceito de Júlia Kristeva (1994).

Para a filósofa, estrangeiro “é aquele que não pertence à nação em que estamos, aquele que não tem a mesma nacionalidade” (Ibidem, p. 101) e considera ser o estrangeiro um estranho dentro de nós mesmo, uma estranheza que nos perturba porque “o estrangeiro está em nós. [...] O estrangeiro está em mim, portanto, somos todos estrangeiros” (1994, p. 201-202). Ser estrangeiro, na acepção de Kristeva, ultrapassa as definições de ser-e-estar em outro país que não seja o nosso. É ser estranho em terra estranha, não se sentir parte do meio e ser, ao mesmo tempo, parte deste, por mais que se sinta excluído em relação ao que ali habita. Assim, a partir desta análise, é possível aferir aos que migram o status de estrangeiros, não porque saíram da pátria, mas por estarem alijados dos direitos políticos e sociais “assegurados” aos homens e cidadãos locais e negados àqueles que chegam.

Miriam Ligia Volpe afirma que:

Além da acepção de exílio como afastamento territorial do lugar ao qual se pertence – o destierro, (deslocamento que traz consigo a idéia de perda, de desenraizamento) – parece relevante deslocar o marco histórico e coletivo do mesmo e considerar [...] o seu aspecto de estrutura interna, condição mental, estado de ânimo, atitude (2003, p. 48).

Todo esse processo de marginalização deflagra o *insílio*, conceito desenvolvido por Volpe a partir da análise do cidadão montevidiano de Mario Benedetti. Para a crítica literária:

[...] mesmo dentro de seu próprio país, esse cidadão parece viver alienado da realidade, numa espécie de exílio interior. Uma alienação, no sentido filosófico e humanístico, como o exílio do exercício responsável do poder do homem: o exílio da livre e responsável *aeGIS* dos poderes de iniciativa, para tentar reverter a situação (Ibidem, p. 48).

Ou seja, a mudança geográfica é ação secundária do exílio. A reflexão, aqui, parte do que resulta durante e após o processo migratório, principalmente nos efeitos psicológicos sobre o homem. Esse exílio interior funciona “como resposta e oposição de uma comunidade desconectada, alienada, no estranhamento da sociedade em relação às instituições com que compactuou para poder ter uma referência de seu mundo e instituir esse mundo como o mundo” (VOLPE, 2005 p. 82). Dessa forma, o cidadão entra numa interna crise consigo, torna-se o estrangeiro em sua própria origem. O *insílio* seria, portanto, “um vazio que pode ser preenchido através do sonho de se desfazer a alienação” (Ibidem p.84).

Para Volpe,

Raramente, nos estudos sobre o exílio, se tem falado do vazio deixado pelo êxodo, nem de suas repercussões sobre as pessoas que ficam (Ilie, 1980). Nesse sentido, aparece, na obra de Benedetti, um exílio residencial, ou *insílio*, sofrido pelos cidadãos que foram forçados pelas ditaduras a adotar uma atitude passiva e uma semi-impotência que os destitui de sua autonomia moral e de sua iniciativa psicológica e também pelos que foram encarcerados e destituídos de todos os seus direitos (2003, p.48).

E, “dado que o exílio, como conceito e como experiência, pode ser considerado bilateral se percebido em sua inter-relação com o não-exílio, implícito na nostalgia do que foi perdido, ou deixado para trás, e no desejo da volta” (Ibidem, p. 49), surge, na escrita de Mario Benedetti, a variante – *desexílio*, entendida como o regresso daquele

que foi, com a possibilidade de reconstruir, recompor ou reparar o passado. Mas esta variante desencadeou no próprio escritor a *contranostalgia*, uma nova acepção de pátria.

Após ter perseguido tantos sonhos em suas tantas viagens por tantas geografias, ele sente que se converteu em um verdadeiro entroncamento de culturas. Junto a uma concreta esperança de regresso, junto à sensação inequívoca de que a saudade torna-se, para ele, numa nova noção de pátria, é possível vislumbrar que esse lugar estaria ocupado pela contranostalgia do que se tem no exterior e vai ser deixado: a curiosa nostalgia do exílio em plena pátria (VOLPE, 2003, p. 49).

Volpe chama a atenção para a necessidade de refletir sobre o tempo, uma vez que todo deslocamento implica sua dupla passagem, o que ele [o exilado] segue no exílio e o que transcorre em sua terra de origem. Assim, revisar os conceitos de migração e exílio torna-se importante para pensar em que condição podemos atribuir ao sujeito que se retira de sua terra de origem o *status* de viajante e o que traz de experiência das suas viagens para os que o observa. E, ainda, refletir sobre as definições dicionarizadas para o verbete, como 1 - Deslocamento de um lugar a outro, geralmente em distância longa; Jornada; e 2 - Esse deslocamento, com um período de estadia no lugar de destino para turismo, trabalho etc.

## **2. Máiquel: o sujeito exilado em sua própria terra**

Em *Mundo Perdido*, os deslocamentos estão presentes ao longo de todo enredo. Neste romance, Patrícia Melo recupera o protagonista de *O Matador* (1995) - narrativa que se desdobra sobre a ação de Máiquel como assassino profissional o qual objetivava eliminar os abjetos que atrapalhavam o *status quo* de uma sociedade segregada entre centro/margem. Tornou-se o justiceiro da cidade sem leis, o Cidadão do Ano dos que financiavam as atrocidades que cometia e passou a ser procurado pela polícia após assassinar a própria esposa, Cledir. Dez anos se passaram, Máiquel reaparece em *Mundo Perdido*, não com a mesma sagacidade, audácia e ousadia.

O Máiquel está aqui. E vai continuar vivo. Porque o Máiquel aguenta o tranco. O Máiquel é forte. Uma pena a gente não poder matar a mesma pessoa duas vezes. Talvez assim eu conseguisse parar de pensar nessas coisas, pensar em tudo o que aconteceu. Dez anos se passaram, e eu não estava nem um pouco a fim de esquecer. Ainda

lembrava de tudo, tintim por tintim, com a maior vontade de cavar os detalhes (MELO, 2006, p. 20).

Ele está mais maduro e cauteloso. Entretanto, mais vingativo e continua matando, não por profissão, mas como meio de sobrevivência. Entre as duas narrativas, notamos a viagem mais significativa para pensarmos o degredo e o *desexílio*. É o reencontro entre estes dois sujeitos, que figuram as narrativas de Patrícia Melo. No primeiro, vimos a busca pela sua legitimidade e pela identidade enquanto homem que quer ser respeitado diante aos demais. Para isso, apodera-se de um status que lhe dá autonomia para pensar sua liberdade, mas também pensar como se tornou massa de manobra da burguesia insegura e corrupta, que busca nele o encurtamento das leis oficiais. Saiu do anonimato para se tornar uma subcelebridade, manipulável pelos que patrocinavam suas ações, com títulos, tratamentos dentários e outras regalias. Ou seja, Máiquel é, ao mesmo tempo, mercadoria do sistema capitalista e produto midiático.

E finalmente a hora da medalha. Houve um tempo em que eu acreditava que talão de cheques e mulheres eram a base da felicidade. Subi no palco. Dinheiro ajuda, mulher melhora tudo, mas é a fama que reinventa a vida de um homem, foi isso que eles me ensinaram naquela noite aplaudiram-me. Abraçaram-me. Fotografaram-me. Pediram para que eu falasse. Eu falei que estava pensando em me candidatar a vereador. Eles gostaram muito. A medalha, que coisa bonita é uma medalha (MELO, 1995, p. 166-7).

No segundo, percebemos a crise desta identidade. Há um sujeito que não se encontra no mundo, está alienado consigo e as circunstâncias que o cercam. Daí o início de sua ruína, evidenciada no excerto: “do homem do Ano ninguém se lembra mais. Dos serviços prestados à comunidade. Da corja que eu tirei da rua, isso todo mundo esqueceu. Vez ou outra, os caras se lembravam de mim, mas era sempre numa matéria sobre assassinos perigosos” (MELO, 2006, pp. 26-27). Aqui, Máiquel abandonou o loiro sanguinário e reconhecido pelos atos de “limpeza social” para se tornar um moreno socialmente invisível entre tantos outros iguais a ele, periférico e pobre. Tal como mercadoria, perdeu sua validade, tornou-se descartável. Talvez não tenha compreendido que a sua posição atual é semelhante à “corja” que eliminou da sociedade no passado. Os títulos de cidadão do ano e de justiceiro não têm valor simbólico nesta conjuntura. Seu medo, pensamos, talvez seja o aparecimento de outros que o elimine como fez com tantos semelhantes a ele.

Na última ação em *O Matador*, Máiquel encontra-se inquieto e temeroso quanto ser-e-estar no mundo. A solução para o impasse é a fuga:

Eu não queria saber de nada do que estava acontecendo, queria deixar tudo para trás, ir em frente até encontrar um buraco e me meter nele, no buraco, me esconder, no buraco, até o frio acabar, até chegar a hora de sair (MELO, 1995, p. 204).

Inicia-se, então, seu exílio, não em outro país, mas na própria terra, perdurando dez anos. Máiquel ressurge em *Mundo Perdido* com o status de foragido. Estava em Nova Iguaçu, no estado do Rio de Janeiro após assassinar a primeira esposa, a Cledir, com a qual teve uma filha, Samanta. Seu retorno à periferia de São Paulo acontece porque Rosa, sua tia, faleceu. As lembranças da vida que tinha antes, a filha que nunca conheceu porque Érica, a segunda esposa, a levou para lugares desconhecidos deflagrarão outras viagens do protagonista pelo Brasil.

Se na análise de Volpe o cidadão exila forçosamente por motivos políticos, ligados a regimes ditatoriais e autoritários, o protagonista de Patrícia Melo o faz para sobreviver, fugindo de uma espécie de “cadeia alimentar” em que ele estava predestinado a ser presa.

Muito antes de voltar para São Paulo, depois que Érica fugiu, logo depois que tudo desmoronou, quando minhas fotos apareciam nos jornais, quando as televisões e as rádios falavam de mim, quando eles estavam em todo lugar, os policiais, me procurando, pensei que nunca mais ia conseguir sentir o que era isso, sair na rua, invisível, anônimo, livre, sem ninguém me perseguindo, me aporrinhando. Eu não podia ir até a esquina. E, quando tudo piorou, tive que me enfiar numa série de muquifos por aí, ficar meses trancafiado, olhando para o teto, o revólver sempre debaixo do travesseiro. Achei que minha vida nunca mais ia voltar ao normal (MELO, 2006, p. 55).

O *desexílio* de Máiquel pode ser entendido como uma busca a tudo que ele perdeu durante os dez anos que ficou fora. A descrição que faz de suas conquistas como assassino profissional, os títulos e o respeito adquirido, configura-se em um sentimento nostálgico da terra e do tempo que deixou para trás, renascendo o desejo de volta (VOLPE, 2003).

Nas primeiras andanças de Máiquel após o retorno, encontramos o estranhamento da personagem ao novo modo de vida dos que ficaram e dos espaços/lugares que ocupava e transitava no passado. No excerto “fazia quase dez anos

que eu não vinha para São Paulo. Todo mundo construindo seu próprio barraco, eu vi pela janela de ônibus. Lajota, pau, lata valia qualquer coisa. Menos tina. Tudo cinza. O trânsito amarrado. A mesma bosta de sempre” (MELO, 2006, p. 12), o uso do verbo ‘construir’ para referir as ações dos outros, como a alusão à evolução, à progressão e ao desenvolvimento, bem como a sua subjetividade atrelada à demolição, à decadência, à estagnação e aos dejetos, consolida o discurso de descrença *do* e *no* mundo, uma vez que ele se encontra fora da construção e dentro do caos.

Saltei do ônibus. Não havia pressa, nada para fazer. O dia estava bonito, céu azul, qualidade do ar, imprópria, dizia o painel da avenida. Menos árvores, notei. Mais cachorro. Mais barulho. Mais sujeira também. A praça. O bar do Gonzaga. Será que ainda era do Gonzaga? Passei anos pensando naquele lugar. Querendo voltar. Achando que seria bom voltar. (MELO, 2006, p. 14)

Embora este anseio o tenha atraído às origens, Máiquel está desolado, em crise de identidade e de consciência com o sentimento de pertencimento a terra. Não se encontra com os seus porque já não existem, seus amigos foram assassinados e o seu status de foragido o faz imaginar que a cidade está igual a quando saiu.

Agora, enquanto caminhava, eu pensava que essa história de lugar, na verdade, não fazia a menor diferença. Tudo era igual, ruas, casas, a cidade, quer dizer, tanto faz. Não mudava nada, estar ali. O lugar, não interessa qual, não traz nenhum tipo de paz. Cansei. (MELO: 2006, p. 14)

No entanto, tudo mudou, menos a sua condição. Talvez, por isso, essa constante afirmação de que nada que vislumbra tenha alterado, pois sua marginalização continua ou ficou mais aguçada. Independente do lugar, Máiquel continuará foragido e à margem do sistema que imaginava ser inserido, principalmente em *O Matador*. Resta para Máiquel este estado de *insílio*, o exílio interior provocado pela alienação da sua realidade, criando um mundo particular e, ao mesmo tempo, excluindo-se do mundo.

Entretanto, percebemos uma situação inusitada. O protagonista deseja esta exclusão. Ele quer ser invisível, viver à margem, porque só assim poderá chegar à filha, Samanta, sem ser preso pela polícia: “Eu sou invisível. Ninguém me vê. Isso foi ruim durante muito tempo. Hoje é bom.” (MELO, 2006, p. 55). Não poderia dar pinta, tinha que andar pelas vias ilegais do Brasil, falsificar documentos e voltar a matar para se livrar da prisão.

Levei um tempo para ser um nada novamente e para aprender que o Brasil é um imenso buraco, ninguém te acha se você não quiser. Ninguém te vê, essa é a verdade. Você pode sair. Só precisa esperar eles te esquecerem. E nem demora muito. Porque a verdade é que você não vale nada. Era assim que eu me sentia naquele dia, na Castelo Branco, a cem por hora. Um nada. [...] O que o mundo queria com a gente? Nada (MELO, 2006, p. 56).

Assim se consolida a personagem de Patrícia Melo – um estranho em sua própria terra ou, como descrevem Volpe e Kristeva, um estrangeiro no próprio país. Indiferente com as transformações espaciais, Máiquel não se dispõe da realidade que o cerca, está fechado, rememora o passado e busca, através deste, os caminhos para encontrar a filha e a segunda esposa, Samanta e Érica, respectivamente, além de se vingar do pastor Marlênio por tê-las levado e lhe denunciado à polícia pela morte de Cledir. É nesta busca que encontramos um narrador-viajante o qual nos revela os lugares “esquecidos” do Brasil.

Nesta condição de narrador-viajante, o olhar de Máiquel é pessimista em relação à pátria, não há sentimento patriótico, tampouco sua ótica foge das mazelas percebidas nas sombras às quais são reveladas porque o protagonista emerge delas. Este narrador adentra os caminhos mais hostis, conhecendo pessoas desprezíveis, como o rapaz com quem dialoga na primeira página de *Mundo Perdido*: “No Brasil, ele dizia [o rapaz], não é nenhuma vergonha ter uma ordem de prisão contra você. Tanto faz, pobre, rico, branco, os caras lá em cima, digo, ministro, vereador, bambambã, todo mundo tem” (2006, p. 09). E prossegue:

Brasileiro é assim, escroto mesmo. Faz parte da nossa cultura roubar, sacanear. É como vítima de assalto, todo mundo é. E são tantos os ladrões, os corruptos, os filhos-da-puta, os assassinos, escroques, falsários, eles não dão conta de meter todo mundo na cadeia. Não tem espaço. Então a gente fica solto. É só não dar bandeira, ser invisível, andar numa boa, sabe como é? Não bata o carro, e não fique à noite zanzando por aí com preto. Porque primeiro eles vêm atrás dos pretos. É uma tradição (MELO, 2006, p. 09-10).

Máiquel e o rapaz reproduzem, conscientes ou não, os discursos do sistema opressor em que são oprimidos. A partir deste momento, Máiquel começa a se reencontrar, cria amizades, busca favores aos que podem facilitar sua vida. O que pode ser entendido como um retrato do Brasil atual. Conhece Divani, amiga da falecida tia

Rosa, apresenta o cabo Bruno, sujeito que tornara policial para vingar a morte do primo, assassinado por Máiquel em *O Matador*. Bruno também é morto após dar voz de prisão a Máiquel. Reencontra seu ex-advogado, Dr. Haroldo, vende a casa da tia, contrata um detetive e, enfim, descobre o primeiro destino de sua viagem/busca, Campo Grande, capital do estado do Mato Grosso do Sul.

Ao narrar a geografia da viagem/busca, Máiquel, ao lado de Eunice, namorada da época que residia em Nova Iguaçu, constrói uma cartografia, revelando-nos suas peculiaridades:

Em Castilho, perto de Jupiá, havia uma multidão amontoada nos barrancos da beira do rio. O trânsito estava lento, pensei que fosse acidente, mas logo vi que todo mundo carregava sacos. Vai ver que é a cura do câncer, falou Eunice. Estão pegando peixes, disse uma mulher no carro ao lado, tem pintado a dar com o pau. Um homem com água até as canelas dava porradas num peixe enorme que só estava ali porque o nível da represa tinha descido muito (MELO, 2006, p. 66).

Em Campo Grande:

Saímos para comer. A noite estava quente, e Odécio, que conhecia bem Campo Grande, tinha dito para a gente ir na Feirona, um campo enorme, cheio de barracas, onde se vende de tudo. [...] (Ibidem p. 68). Resolvi dar uma volta. Zanzei pela cidade, já conhecia o esquema de Campo Grande. Praia, serra, rio, não tem nada ali, é mesmo o que o nome diz, um campo sem fim. E tem muita farmácia, também. (Ibidem, p. 74).

Campo Grande no começo me impressionou. Parecia pomposa, mas depois vi que era bem sem graça. [...] A verdade é que Campo Grande não tinha mais nada além daquelas avenidas, você entra ali e se impressiona com as ruas largas, mas, passados os primeiros faróis, logo via que o negócio acabava naquilo mesmo, um nada, Campo Grande, uma enganação (Ibidem, p. 75).

Máiquel nos revela um espaço sem atrativos turísticos, mesmo descrevendo praias, serra, rio, faróis. O que prevalece é o discurso da desordem, desvalorização e frustração dele enquanto sujeito transeunte pelas ruas e avenidas da cidade. Um lugar, salienta o narrador, sem graça e caracterizado pelas suas extravagâncias espaciais, o que não o corresponde, pois sente-se enganado. Mesmo assim, Máiquel apresenta características de turista. Embora, a concepção que temos para tal sujeito esteja relacionada ao lazer e aos fatores econômicos, tais características não são visíveis no

protagonista, uma vez que a sua viagem tem outros motivos, como a vingança, a busca pela filha e esposa e a fuga. Notamos que esta viagem está relacionada ao primeiro conceito de migrar, o deslocamento para outro lugar. Em Campo Grande, Máiquel denuncia a exploração sexual e laboral de uma garota de catorze anos, que após a morte da mãe, foi trocada pelo pai por uma vaca. O seu novo dono “era um fazendeiro, homem ruim, que abusou dela todos os dias até ela conseguir fugir, fazia três anos. Não abusava simplesmente. Ela era obrigada a lavar, passar, esfregar, cavar, cozinhar, plantar, arrancar raiz e principalmente foder” (Ibidem, p. 81).

Sem sucesso em Campo Grande, Máiquel segue para o estado de Roraima, no norte do Brasil: “vi um mar de barracas de lona preta quando saí do carro. É um acampamento de sem-terra [...]” (Ibidem, p. 93). E assim, vai se formando um fluxo de viagens por lugares esquecidos do país.

Passando pela Amazônia, revela:

Nosso caminhão estava cheio de madeira, [...] estamos leiloando a Amazônia, subo e desço esse país, e o que vejo é soja. Soja e mais soja. E queimada também. Apuí, Lábrea, Manicoré, Boca do Acre, Novo Aripuanã, antes você chegava lá, era mata pura, aliás, você nem chegava lá, hoje você chega, e é só desmatamento. É tudo pasto, grão, madeira, é só isso mesmo. [...] E hoje, por exemplo, estou aqui, abarrotado de magno. Mas às vezes levo ipê. E também levo caminhão aos pedaços, ou vou dirigindo o bicho até o Paraguai, vou para a Bolívia, e nesses casos tudo nos trinques, como manda o figurino, com chassis alterado, placa nova, tudo certinho, novinho, legalizado (MELO, 2006, p.106-7).

Até chegar a Bolívia:

A cidade era feia pra caralho. Suja. Não gostei nada da Bolívia. A Érica vivia dizendo que queria viajar para o exterior. América do Sul, ela dizia. O exterior era uma bosta, muito melhor o Brasil. Na verdade, aquele lugar parecia umas quebradas do Brasil. Até na televisão deles só tinha nossas novelas. Só dava para ver que era outro país por causa daquela língua, que me deixava nervoso. Uma cobra, aquela língua. Vai te enrolando todo (*ibidem*, p.128).

Essa sensação apresentada por Máiquel, de desolamento numa terra que não lhe pertence, configuraria um segundo *desexílio*, diferente do primeiro, já que os motivos deste são o estranhamento da cultura boliviana e a nostalgia pela sua pátria. Também poderíamos definir esse estado como a *contranostalgia* “a curiosa nostalgia do exílio em plena pátria” (VOLPE, 2003 p. 49). De regresso ao Brasil, Máiquel vai para Belém,

capital do estado do Pará, onde encontra o que tanto procurava: sua filha e Érica. Finalmente, vingando-se de Marlênio, matando-o na presença de Samanta, filha do assassinado. Desolado, abandona tudo. Foge novamente, terminando o romance com o mesmo status de foragido da lei.

## Considerações finais

O estudo objetivou revisar os conceitos de migração, exílio e as variantes – *desexílio* e *insílio*, tendo como *corpus* o romance *Mundo Perdido*, da escritora Patrícia Melo. Vimos que as definições migrar e exilar são semelhantes, considerando a migração um tipo de exílio. A concepção de viagem que está ligada ao turismo, ao lazer e à saída espontânea do domicílio é revisto a partir da situação de foragido do protagonista. Não há uma viagem, há fuga, busca pelo que foi perdido. Através destes deslocamentos descobrimos o Brasil da informalidade e da clandestinidade. Máiquel nos revela as complexidades dos vários ‘Brasis’ que compõem a nação brasileira.

Para a análise, tomamos o regresso de Máiquel como a viagem mais significativa pela complexidade que representa, ao analisarmos, a partir dos conceitos cunhados por Volpe, o exílio – a fuga de São Paulo e a instalação em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro; o *desexílio* – os sentimentos e as lembranças do passado, somado à perda da tia Rosa e à busca por Érica e Samanta, forçando-o a regressar e tentar um recomeço; e o *insílio* – o estado de plenitude e alienação, o exílio interior provocado pela marginalização, o esquecimento e o desprezo dos que ainda ama.

Enfim, nos interessa considerar que a representação do homem nos processos migratórios na literatura brasileira tem dado ênfase, principalmente, à viagem do sertanejo, que foge da seca e da fome em busca de uma vida melhor, em especial, na primeira metade do século passado, quando o intenso desenvolvimento do Sudeste atraiu mão de obra de outras regiões do país, destacando-se o Nordeste<sup>3</sup>. O enredo de Patrícia Melo é de descobrimento e de formação, não só pelas experiências dos personagens, mas também pelos descobrimentos do Brasil que vão se revelando ao longo das viagens do protagonista. Essa descoberta nos inquieta e nos convida a viajar

---

<sup>3</sup> Entretanto, as narrativas contemporâneas têm problematizado não só o decurso, mas a força psicológica sobre os que migram como podemos observar em *Essa Terra*, do baiano Antônio Torres e *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector.

pelos rincões do país e, ao mesmo tempo, transforma-nos a partir das experiências de seus personagens.

## REFERÊNCIAS

AULETE, Caldas. *Dicionário digital*. Disponível em:

<http://www.aulete.com.br/ex%C3%ADlio>. Acesso em: 13 dez. 2016.

BADI, Mbuyi K. *África en movimiento: migraciones internas y externas*. Madrid: Catarata, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mundo perdido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Organización internacional para las migraciones. *Glosario sobre migración*. n. 7. Suíça. 2006. Disponível em:

[http://publications.iom.int/system/files/pdf/iml\\_7\\_sp.pdf](http://publications.iom.int/system/files/pdf/iml_7_sp.pdf). Acesso em: 14 jul. 2016.

VOLPE, Miriam L. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005. Impresso.

\_\_\_\_\_. Geografias de exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 7, p. 45-55, dez. 2003. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3566>. Acesso em 14 jul. 2016.

# Seriedade e subversão em *Kanaken-Gandhi*, de Osman Engin

## *Seriousness and subversion in Kanaken-Gandhi, by Osman Engin*

Dionei MATHIAS\*

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

**RESUMO:** No processo de definição e imposição de verdades, a seriedade tem um papel fundamental, pois ela sugere que o comportamento daqueles que a detêm está embasado num interesse probo. Acompanhada de um aparato de controle, às vezes, também de violência, a seriedade pode representar um mecanismo para dominar o outro. A subversão dessa organização do espaço demanda um sujeito apto a questionar as verdades estabelecidas e a defender-se da provável violência a ser esperada em resposta ao questionamento. Em seu romance satírico *Kanaken-Gandhi*, Osman Engin mostra esse processo, confrontando o estrangeiro com as autoridades, revelando a forma como a seriedade é utilizada para intimidar o estrangeiro e indicando o modo como a subversão se concretiza a partir do riso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Osman Engin. *Kanaken-Gandhi*. Seriedade. Subversão. Riso.

**ABSTRACT:** In the process in which truth is defined and imposed, seriousness plays a central role. It suggests that the behaviour of those who show it is based on a virtuous interest. Along with a control apparatus, sometimes, with violence, seriousness can represent a mechanism to dominate others. The subversion of this space organization needs a subject able to question the established truths and to defend himself from the prospective violence to be expected in answer to his questioning. In his satirical novel *Kanaken-Gandhi*, Osman Engin shows this process by confronting foreigners and authorities, by revealing the way seriousness is used to intimidate foreigners and by pointing out how subversion begins to materialize with the principle of laughter.

**KEYWORDS:** Osman Engin. *Kanaken-Gandhi*. Seriouness. Subversion. Laughter.

Recebido em 18 de outubro de 2016.  
Aprovado em 3 de dezembro de 2016.

---

\* Doutor em Letras pela Universidade de Hamburgo e pela Universidade Federal do Paraná. Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, na Universidade Federal de Santa Maria – RS. Email: [dioneimathias@gmail.com](mailto:dioneimathias@gmail.com).

## Introdução

O riso talvez represente, antes de mais nada, um modo de afirmar a vitalidade. Com o estardalhaço da gargalhada, o sujeito desafia a imposição do silêncio e a hostilidade da selva humana, afirmando sua presença de modo a não permitir que seja ignorado. Com o desejo de produzir risadas ruidosas e afirmar um princípio vital dinâmico e flexível, o romance satírico *Kanakan-Gandhi* ('O Gandhi dos canacas') escrito em 1998, por Osman Engin, configura um esforço de articular uma voz num espaço social cuja distribuição de poder é desigual e cujo entorno se caracteriza por um comportamento pouco amistoso e acolhedor. O protagonista desse romance – alvo e produtor das risadas – é o estrangeiro, em suas tentativas de encontrar um lugar de fala num novo contexto sociocultural, mais especificamente, o turco Osman em terras germânicas. Se o tom desse romance fosse melancólico, seu título poderia muito bem ser "os sofrimentos do velho Osman", sendo possível reconstruir diversas analogias ao texto de Goethe. Isso, contudo, significaria curvar-se diante da lei do mais forte. No lugar da submissão, o romance se inscreve na tradição da sátira, mostrando um protagonista autoconfiante e que ataca as mazelas do espaço social em que se encontra. Nisso a voz narrativa ataca a cultura receptora, mas também põe em cena as limitações do próprio estrangeiro, como argumenta Yeşilada (1997, p. 538).

Numa entrevista concedida ao jornal *Die Tageszeitung*, em 13 de dezembro de 1994, o autor discute suas intenções ao satirizar elementos da sociedade alemã:

Taz: Was ist dein gesellschaftspolitisches Anliegen?

Osman Engin: Satire hat ohnehin nur ein gesellschaftspolitisches Anliegen. Satire dient dazu, auf Punkte zu zeigen, die nicht richtig sind, die menschenfeindlich oder menschenverachtend sind. Sie zeigt auf wunde Punkte in der Gesellschaft, damit man darüber nachdenkt. Satire selbst kann den Zustand ja nicht verbessern (ENGIN/YEŞILADA, 1994)<sup>1</sup>.

Na mesma entrevista, afirma que os dois elementos da sociedade alemã que mais critica em sua obra são a burocracia e a xenofobia, aproveitando o ensejo para reforçar que em seus

---

<sup>1</sup> "Taz: Qual teu objetivo sociopolítico?

**Osman Engin:** As sátiras, de qualquer modo, têm um objetivo sociopolítico. As sátiras servem para mostrar elementos que não estão certos, que são anti-humanos ou que desprezam a humanidade. Elas mostram feridas da sociedade para que se reflita sobre isso. A sátira mesma não pode melhorar a situação".

textos também ridiculariza os comportamentos dos imigrantes turcos, como a hipocrisia moral, cujo teor o incomoda. Nesse posicionamento, o autor deixa bem clara a importância que atribui à responsabilidade política pessoal, isto é, à necessidade de tomar a frente dos acontecimentos que configuram uma sociedade, a fim de criar ou imaginar um espaço social que assegure uma existência digna a todos os seus membros. Mesmo reconhecendo os limites da obra literária quanto a seu potencial concreto de mudar determinados aspectos da vida social, o autor alimenta o desejo de desencadear reflexões, que, por sua vez, podem representar o início de uma reformulação de valores, uma vez que incluem a percepção da hostilidade que se esconde por trás de normas de comportamento.

Osman Engin tem um interesse biográfico em refletir e atacar as misérias alemãs, em se tratando da situação dos estrangeiros. Nascido em 1960 em Izmir, na Turquia, ele chegou à Alemanha aos 13 anos, passando pelo sistema universitário alemão ao contrário de muitos imigrantes, e se estabelecendo como um dos mais importantes satiristas das mídias impressas e televisivas nacionais. Sua história é a história de um imigrante de sucesso, não somente em questões econômicas, mas sobretudo como indivíduo que desenvolve e articula sua própria voz no espaço social em que transita. A partir desse posicionamento no mundo, seu projeto literário, que reúne a tradição da sátira afeita a um regime autoritário na Turquia e que dialoga com a herança dos satiristas alemães (TERKESSIDIS, 2007, p. 294), chama a atenção para alguns aspectos que o incomodam, sem, nisso, reduzir, sua escrita a uma literatura puramente engajada ou panfletista. Trata-se, antes, de um exercício de visão, em que a sátira distorce excertos da realidade, a fim de revelar o caráter absurdo de algumas coordenadas da organização social e, ao mesmo tempo, exercitar a visão da complexidade que envolve a existência, especialmente, no encontro intercultural. Nas palavras da pesquisadora Irmgard Ackermann: "Satiric representations of the Other (here the Germans) offer a particularly fitting means for critical engagement with the Other. Satire does not claim to be objective. It strives to depict not individual figures but representative types, even when they are given names" (1995, p. 528). Os textos de Engin apresentam a mordacidade típica das sátiras, mas eles não são hostis. Pelo contrário, a despeito dos ataques, há um tom conciliador que deseja mostrar, com o intuito de possibilitar interações mais pacíficas e dignas para os membros

envolvidos. O que predomina nessa aproximação é o riso, como afirmação da vida e como chance de diálogo.

O título do romance condensa essa afirmação. No português a palavra "Kanaken" designa os nativos da Polinésia e de várias ilhas da Oceania, já no alemão ela é usada de modo pejorativo para designar estrangeiros. Ao utilizar esse termo no lugar mais destacado de seu texto, com todas suas conotações negativas, Engin se apropria dela, como vários representantes de outras minorias, para transformá-la em expressão de orgulho. Desse modo, a palavra antes utilizada para ofender sofre uma alteração semântica num sentido contradiscursivo, para indicar a presença autoconfiante do ofendido e seu direito à voz própria.

## **1. Considerações sobre o riso**

Dentre as diversas teorias do riso e da comicidade, talvez a proposta de Bakhtin seja a mais adequada neste contexto para discutir as inquietações aventadas no romance *Kanaken-Gandhi*. Trata-se de uma teoria que compreende o riso como energia renovadora que se estabelece justamente no embate entre diferentes atores sociais. Em seu texto seminal, em que discute a obra de Rabelais, Bakhtin (1987) contrapõe dois grupos: o povo e a igreja, ambos com interesses diversos e que, na defesa dos mesmos, se chocam, provocando uma dinâmica de imposição e renovação. Para esta análise, queremos resgatar três elementos desenvolvidos pelo pensador russo para nos aproximarmos do texto de Engin: (1) o papel da seriedade como mecanismo de imposição de autoridade e verdade, (2) o papel do corpo entre subjugação e liberdade, por fim, (3) a dinâmica da subversão como caminho de renovação e reposicionamento dos diferentes atores sociais.

A seriedade representa uma estratégia de comportamento e de organização discursiva que permite a encenação de autoridade. A partir da posição privilegiada de poder, inicia-se o processo de instauração e divulgação de verdades. Para Bakhtin (1987, p. 78), a seriedade está estreitamente ligada à intimidação e à produção de medo, ou seja, a superfície corporal serve de instrumento para a produção de sentidos. Estes, por sua vez, têm a função de desencadear efeitos que levam os interlocutores a verem seus próprios corpos tomados por uma sensação de inibição, exigindo um cuidado maior. Enquanto o riso

surge como um movimento natural, sem antes passar um processo de reflexão cujo intuito reside em antecipar os efeitos a serem produzidos, a seriedade resulta de um processo consciente de encenação da autoridade, a fim de subjugar o outro. Bakhtin escreve:

Assim, a desconfiança diante do sério e a fé na verdade do riso eram espontâneos. Compreendia-se que o riso não dissimulava jamais a violência, que ele não levantava nenhuma fogueira, que a hipocrisia e o engano não riam nunca, mas pelo contrário revestiam a máscara da seriedade, que o riso não forjava dogmas e não podia ser autoritário, que ele era sinal não de medo, mas de consciência de força, que estava ligado ao ato de amor, ao nascimento, à renovação, à fecundidade, à abundância, ao comer e ao beber, à imortalidade terrestre do povo, enfim que ele estava ligado ao futuro, ao novo, ao qual ele abria o caminho. É por essa razão que, espontaneamente, se desconfiava da seriedade e se punha fé no riso festivo. (1987, p. 82)

Essa interpretação dicotômica do riso e da seriedade talvez tivesse que ser diferenciada para a prática nos séculos XX e XXI, já que o riso também passou a representar um mecanismo de encenação com o objetivo de silenciar o outro por meio da superioridade vital, ao passo que a seriedade se transformou em reflexo desse silenciamento. Ou seja, o riso e a seriedade não são constantes imutáveis que se concretizam sempre do mesmo modo em cada espaço social, eles são reformulados a cada interação, com um maior ou menor grau de transformação discursiva. Para os objetivos de Osman Engin, a leitura que Bakhtin faz sobre a função da seriedade para a igreja da Idade Média e sobre o riso do povo diante do poder dessa instituição pode ser emprestada para a situação dos estrangeiros perante as autoridades que decidem sobre as permissões de permanência no país. Por um lado, surge um grupo que, com o respaldo da lei, utiliza-se da seriedade para encenar sua autoridade. Por outro lado, aparece um núcleo irreverente de estrangeiros que, a despeito das tentativas de silenciamento e intimidação, não permite que seu ímpeto vital seja rompido, embora sejam confrontados com uma política de produção de terror e desespero. A partir do riso que não se cala, mesmo perante um estado organizado em volta da seriedade e da imposição de verdade, que ameaça a integridade e existência daqueles que não fazem parte do grupo que detém o poder, surge um movimento de subversão que desencadeia um processo de reflexão sobre a disposição do mundo. Nesse

processo de questionamento, reside um ímpeto de defesa diante do opressor, mas também um potencial de renovação.

Tanto a seriedade como o riso representam disposições do corpo. A seriedade resulta de um processo de autocontrole e manipulação do corpo, a fim de encenar, ao menos no contexto analisado por Bakhtin, sua superioridade sobre aquele que ainda não aprendeu a guiar o corpo a partir das ordens da razão. Interessantemente, a diferença gerada através da vigilância constante do sujeito racional sobre os movimentos faciais ou mesmo de suas vísceras não se transforma em critério para a exclusão do grupo; pelo contrário, a diferença do corpo subordinado ao princípio da seriedade serve para legitimar a autoridade e a imposição da visão de mundo daquele sujeito. A energia dispensada ao processo de domesticação do corpo se transforma em poder. Este, por sua vez, se concretiza como moeda, com a qual o sujeito adquire uma série de prazeres, cuja obtenção recompensa o esforço necessário para disciplinar o corpo.

O corpo daquele que se vê confrontado com a seriedade perpassada de autoridade e, com ela, do poder de violência, também passa por uma transformação em decorrência do medo que surge desse encontro. O medo, em sua função biológica, desencadeia um alarme para sinalizar ao indivíduo a presença do perigo. Esse alerta, por sua vez, coíbe uma aproximação natural ao outro. O medo força o corpo a antecipar possíveis perigos, para evitar que sua integridade seja violada. Logo, a desconfiança se insere no horizonte anímico do sujeito e passa a funcionar como crivo para a concretização dos sentidos emitidos pelo corpo na interação com o detentor de poder.

Ao contrário das interações embasadas no princípio da seriedade e da desconfiança, que passam por um processo de manipulação de sentidos a fim de impor verdades ou de proteger a integridade, o riso natural, ou seja, aquele que não é utilizado pelo indivíduo para alcançar determinado efeito, se aproxima do outro sem antecipar quaisquer riscos. Esse riso brota de um ímpeto vital que irrefletidamente afirma a vida e deseja expandir seu prazer. Nisso, ele ainda não representa um instrumento nem de captação de benevolência nem de ridicularização (1987, p. 55). Ele reflete uma necessidade do corpo de impor seu direito à vida e ao prazer. Nesse movimento, há uma força libertadora que não permite ser aterrada pela violência ou pelo medo. Bakhtin afirma:

O riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. O riso revelou o princípio material e corporal sob a sua verdadeira acepção. (1987, p. 81)

Por meio do riso libertador, surge uma verdade alternativa à interpretação de realidade instituída por aqueles que utilizam a seriedade. Essa verdade estabelece outra ordem de mundo, preferindo a inclusão a partir da afirmação da vida à exclusão no marco da diferença.

Intrínseca a esse ímpeto libertador, há uma dinâmica que reposiciona os diferentes atores sociais, estabelecendo uma ordem que inverte a distribuição de poder e revoga o monopólio de verdades. Desse embate de forças entre o riso e a seriedade, surge um espaço virtual, onde é possível imaginar uma organização do espaço social em que se atribui àqueles que foram silenciados pelo medo um lugar de fala. Com a "interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas" (BAKHTIN, 1987, p. 77), ou seja, com a neutralização do medo diante de uma instância que ameaça a dignidade pessoal e a integridade do corpo, acompanhada da repartição igualitária do direito à produção de sentidos a orientarem a concretização existencial naquele espaço social, o tempo e o espaço deixam de ser absolutos, para iniciarem um processo de reformulação de valores ou princípios que guiam a formação de identidade e o pertencimento social. No contexto da Idade Média, Bakhtin constata:

Se a face oficial, religiosa, estava orientada para o passado e servia para sancionar e consagrar o regime existente, a face risonha popular olhava para o futuro e ria-se dos funerais do passado e do presente. Ela opunha-se à imobilidade conservadora, à sua "atemporalidade", à imutabilidade do regime e das concepções estabelecidas, punha ênfase na alternância e na renovação, inclusive no plano social e histórico. (1987, p. 70)

Contudo, a subversão que acompanha o riso e o espaço que ele estabelece para a articulação alternativa de vozes representam formas utópicas. O poder da Igreja na Idade

Média não se via em risco diante do comportamento irreverente do povo. Tampouco os estados contemporâneos se veem afetados pelos risos de seus estrangeiros. Oficialmente tolerado, o não-lugar do riso até produz sentidos, porém seu potencial de transformação em instrumento de percepção ou comunicação é bastante restrito no macrocosmo social. A despeito dessa capacidade moderada de se estabelecer como uma nova visão de mundo, o lugar do riso ensaia diferentes formas de estruturar e enxergar o mundo, despertando no horizonte cognitivo individual a suspeita de que a disposição dos espaços e suas respectivas verdades poderiam ter outra ordem. Nesse ensaio de percepção, reside o potencial de transformação não a curto, mas talvez a longo prazo, preparando, desse modo, o terreno para narrativas individuais de identidade que já não sejam mais forçadas à subordinação a verdades instituídas por outros interesses e desejos.

Em seu romance *Kanaken-Gandhi*, Osman Engin contrapõe duas forças que lembram, em muitos aspectos, a distribuição de poder analisada por Bakhtin. No romance, não é a Igreja e o povo que se chocam, mas sim a *Ausländerbehörde* (órgão do governo alemão que cuida de assuntos relacionados a imigrantes, concedendo permissões de permanência, de trabalho etc.) e, por outro lado, o estrangeiro. Este, com uma base de direito precária, praticamente não tem voz para articular seus medos, permanecendo, em muitos casos, à margem e em silêncio, a fim de não despertar a ira do anfitrião tolerante. Enquanto isso, o órgão de estrangeiros detém o poder de decidir sobre o futuro do imigrante e de suas famílias. Osman Engin conhece esse mundo e faz um acerto de contas. Sua atitude como intelectual, contudo, não é hostil, pelo contrário, o riso produzido no romance tem o objetivo de renovar e afirmar o direito à vida, também de um estrato social que ainda precisa lutar por seu lugar à fonte que produz sentidos e que orienta a concretização da existência. Nisso satiriza a cultura que recebe o estrangeiro, como argumenta Yeşilada.

## **2. Autoridade e seriedade**

O enredo do romance satírico gira em torno do protagonista de origem turca Osman e de sua família que vive há mais de três décadas na Alemanha. No dia do seu quinquagésimo segundo aniversário recebe uma carta da *Ausländerbehörde*. No lugar da esperada cidadania alemã, Osman recebe um aviso para deixar o país e voltar para a Índia,

pois seu pedido de asilo foi recusado. O protagonista se dirige ao órgão do governo, a fim de explicar que jamais pediu asilo nem possui a cidadania indiana, porém as informações existentes no banco de dados negam as informações prestadas por Osman. No fim, descobre-se que o filho, no intuito de ajudar o pai de um amigo indiano, utiliza a identidade de seu pai turco para que o indiano possa ficar na Alemanha, o que explica que o destino da extradição é a Índia e não a Turquia. Entre o recebimento da carta de aviso e a extradição, desvelam-se aos olhos do leitor as inúmeras tentativas por parte do protagonista estrangeiro de comunicar-se com as autoridades alemãs. Estas, por vezes, lembram as instâncias arbitrárias e inacessíveis dos textos kafkianos.

A representante da intimidadora da autoridade alemã é a senhora Kottzmeyer-Göbelsberg, cujo nome de solteira (Kottzmeyer) lembra vômitos e seu nome de casada (Göbelsberg) parece aludir ao ministro de propaganda do regime nazista. Nessa escolha de nomes, o autor já subverte a lei de obediência. O protagonista ainda lembra de seu primeiro encontro com a funcionária:

Ich weiß noch, Frau Kottzmeyer hat mich seinerzeit gefragt: "Was du wollen?" Ich wollte die Beamtin damals nicht enttäuschen und stellte mich deshalb rein sprachlich auf ihr Niveau ein. Ich antwortete im besten Tarzan-Deutsch: "Ich Osman Engin, du schicken Brief, ich kommen. Jane und Chita warten draußen vor Tür. Huga, huga!" (ENGIN, 2002, p. 17)<sup>2</sup>.

A forma como a funcionária se dirige ao estrangeiro, nessa primeira exposição do encontro entre as duas instâncias, estabelece uma hierarquia, em que o estrangeiro se encontra no degrau inferior. Além de utilizar o pronome tu, que no contexto da língua alemã está reservado para situações informais, portanto inadequado diante da formalidade exigida em todas as negociações legais, ela ainda opta por uma construção gramatical rudimentar de suas frases, indicando sua convicção de que o estrangeiro só se comunica com verbos no infinitivo. A forma irreverente como a voz narrativa relata e encena esse episódio sugere, num primeiro momento, que a distribuição de poder se encontra

---

<sup>2</sup> As traduções dos excertos são minhas. As citações seguem a seguinte edição: ENGIN, Osman. *Kanaken-Gandhi*. München: DTV, 2002.

"Eu ainda sei o que a senhora Kottzmeyer me perguntou naquele dia: "O que tu querer?" Eu não queria decepcionar a funcionária pública, por isso me adaptei já em questões linguísticas a seu nível. Eu respondi no melhor alemão tipo Tarzan: "Eu Osman Engin, tu enviar carta, eu vir. Jane e Chita esperar em frente de porta. Uga, uga!".

equilibrada, sem oferecer qualquer ameaça à situação do estrangeiro. Contudo, basta tirar a pátina do cômico e do exagero, cuja função em textos satíricos é deformar a fim de exercitar a percepção, para vislumbrar a dimensão daquilo que os separa. Quem detém o poder de decisão sobre o futuro do estrangeiro Osman é a senhora Kottzmeyer-Göbelsberg. Com o poder que o estado lhe atribui, as decisões tomadas por ela têm um impacto substancial na construção de identidade de Osman e, com isso, em sua percepção da dignidade pessoal.

Nessa situação liminar, o tom e as palavras escolhidas por ela para aproximar-se do outro com informações de peso sugerem que este, em sua visão de mundo, não passa de um objeto cuja natureza diferente não merece o respeito ou a empatia concedida àqueles que pertencem ao grupo da detentora de poder. Esse comportamento, jocosamente ilustrado, não surge do nada e não está representado no universo diegético de forma gratuita ou somente com o desejo de recrear o leitor. Se as autoridades podem utilizar esse discurso pouco respeitoso é porque o espaço social cria um ambiente em que já não é necessário mascarar a hostilidade e o desprezo experimentado pelo estrangeiro. Como indicado no início deste artigo, uma das preocupações que movem o autor do romance é a xenofobia e sua repercussão na vida do imigrante. A xenofobia atrelada a pessoas de autoridade produz medo, uma vez que os poucos direitos que o imigrante tem se encontram assim ainda mais fragilizados, diante da possibilidade de arbitrariedade. Contudo, no lugar de sucumbir ao medo, o protagonista ri e afirma sua vitalidade, a despeito do perigo que se concretiza com uma intensidade cada vez maior.

Esse perigo se concretiza na possibilidade de extradição, embora o protagonista tenha passado mais de trinta anos legalmente no país. A reação da autoridade é de indiferença, mascarada de neutralidade e da necessidade de cumprir as leis:

Das tut mir schrecklich leid für Sie. Aber das sind nun mal Tatsachen, an denen wir nicht vorbeikommen! Ich kann da nichts machen. Es hat schon alles seine Richtigkeit, Sie müssen bis zum 25. Juni, 12 Uhr mittags, Deutschland verlassen haben. Ich kann das leider auch nicht ändern! (ENGIN, 2002, p. 18)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> "Eu sinto terrivelmente muito pelo senhor. Mas esses são os fatos que não podemos ignorar! Eu não posso fazer nada. Tudo isso está bem certo. O senhor deverá ter deixado a Alemanha até o dia 25 de junho, às 12 horas. Infelizmente, eu também não posso mudar isso!".

Na encenação dessa fala, há palavras que denotam empatia. Seu conteúdo, porém, se mostra vazio, pois todo o comportamento que perpassa a fala da funcionária sugere que o outro que verbaliza seu medo e apreensão já não passa de um número, cujas inquietações não a afetam. O discurso que legitima essa reificação do estrangeiro está arraigado no princípio da racionalidade, da sistematicidade e na crença de que a ordem da instância superior está inquestionavelmente certa. A indicação exata do horário em que o estrangeiro terá de deixar o país metonimicamente representa o endeusamento do Estado e suas verdades. Sua interpretação de mundo no princípio da exatidão milimétrica e, com ela, suas ordens que impõe limites aos desmandos infantis daquele que procura por um caminho alternativo, precisam ser cumpridas à risca, com uma seriedade impassível estampada no rosto. A seriedade e a argumentação aparentemente racional infundem medo, não somente por despertarem reminiscências do passado nazista, mas por se negarem a qualquer forma de diálogo e obliterarem a humanidade daqueles que não pertencem ao próprio grupo.

Esse apagamento da humanidade do estrangeiro é reforçado em outros episódios que compõem a realidade intratextual. Assim, durante a contratação dos primeiros trabalhadores turcos ainda na Turquia, estes são submetidos a exames para a comprovação de aptidão física (ENGIN, 2002, p. 23), com o objetivo de selecionar somente aquele material biológico capaz de um alto desempenho nas linhas de montagem, nos centros alemães de produção. Noutro episódio, os mesmos estrangeiros são convidados a participarem de experimentos de alto risco, para o fomento da pesquisa (ENGIN, 2002, p. 89). As preocupações éticas não permitem envolver nativos, mas não detecta problemas, em se tratando de estrangeiros. Já Güney Dal havia abordado esses temas em seu romance *Wenn Ali die Glocken läuten hört*. Essa política de dois pesos e duas medidas aparece num terceiro episódio, quando a família do protagonista turco é atacada por um grupo de skinheads. A polícia testemunha o ato de violência, mas prefere não interferir, pois para ela as vítimas parecem não ser dignas de proteção (ENGIN, 2002, p. 113). Os representantes da autoridade permanecem sérios e impassíveis. Assim, a pergunta da filha do protagonista tem todo sentido: "Papa, Papa, brennen die unser Haus jetzt auch ab?" / "Pai, pai, vão incendiar nossa casa agora?" (ENGIN, 2002, p. 107). O que num primeiro momento parece exagero típico da sátira, remete a acontecimentos reais de casos semelhantes noticiados por

jornais de circulação nacional. O protagonista menciona "Hoyersweda, Rostock, Mölln, Solingen, Lübeck" e não perde a oportunidade de construir um paralelo com o tenebroso passado nazista (ENGIN, 2002, p. 08).

Nos quatro exemplos citados – no tratamento indiferente por parte dos funcionários do órgão responsável pelas questões dos estrangeiros, na seleção dos trabalhadores por representantes alemães na Turquia, na escolha de candidatos para experimentos de alto risco e, por fim, no comportamento da polícia diante de uma situação em que o estrangeiro é alvo explícito de violência - o corpo do outro se encontra ameaçado. A seriedade e todo o aparato que se esconde por trás desse modo de interação não somente servem para vigiar e controlar o corpo daquele que não pertence ao clube que administra a fonte de recursos, essa modalidade de encenação pessoal também é utilizada para mascarar omissões graves. Na posição de subjugado, o outro não tem acesso às informações privilegiadas de quem detém o poder, por isso seu corpo obedece diante do medo que o desconhecido infunde. O desejo de manter a integridade pessoal e obter recursos para concretizar sua existência o levam a curvar-se perante as diferentes formas de arbitrariedade legitimadas por um discurso racional e sério.

### **3. A subversão e a renovação**

O início da rebelião contra o jugo está no corpo. Quando este já não suporta o excesso de controle e, sobretudo, quando experimenta reiteradamente a dor produzida pelos desmandos alheios, ele procura por caminhos que possam lhe devolver o prazer na existência. Esses caminhos, por vezes, passam por um processo solitário ou conjunto de reflexão, por meio do qual o sujeito começa a vislumbrar a distribuição de poder nas coordenadas do espaço social e a reconhecer modelos de interação baseados nessa hierarquia. A partir da consciência de um mundo desproporcional, cuja lógica primária é a obtenção e posterior defesa de fontes de prazer a partir de discursos legitimadores, o outro estrangeiro se dá conta de seu lugar e começa a interferir na produção de sentidos, com o objetivo de mudar sua situação. Nesse processo de renovação, precisa antecipar um reservatório significativo de energia por parte dos detentores de poder, já que poder e

verdade estão intimamente entrelaçados, e divisar estratégias que evitem um embate frontal do qual certamente sairia derrotado.

O riso se revela interessante tanto como estratégia de ressignificação como de atitude existencial. Assim, na passagem inicialmente citada do primeiro encontro entre Osman e a senhora Kottzmeyer-Göbelsberg, a atitude existencial que o estrangeiro traz consigo não permite que o desprezo e o desrespeito o silenciem. Sua voz própria mantém a energia vital do riso, combatendo as tentativas de silenciamento e, o que é muito mais importante, de implantação da ideologia do mais forte em sua visão de mundo. O protagonista se dá conta da diferença de forças, mas nem por isso aceita sua subjugação. Essa atitude de afirmação da própria existência representa a base para reconhecer a igualdade de direitos e deveres, incluindo as convenções de respeito. Ao refletir sobre as opções linguísticas feitas pela funcionária, ele revela seu conhecimento sobre as diferentes práticas para a formação de sentido naquele espaço social. Assim, a utilização do pronome informal e a adaptação de sua fala ao estilo rudimentar, desrespeitosamente utilizado pela funcionária, representa um ato de resistência, cujo tom conciliador indica um desejo de negociação, mas, ao mesmo tempo, sugere que está muito longe de permitir que sua mente seja colonizada por meio da violência verbal.

Nesse comportamento de resistência, o protagonista ressignifica os sentidos assentados e a distribuição de lugares de fala. O papel do incivilizado, cuja falta de conhecimento da cultura humana aparentemente legitima a adoção de um outro peso no tratamento, subversivamente reflete sobre aquela que se crê no berço da civilização, cujos valores e verdades precisam ser defendidos contra os interesses bárbaros de estrangeiros. Ao recusar o papel a ele atribuído e utilizar o mesmo conjunto de sentidos inerente ao papel do subordinado para dirigir-se à detentora de poder, Osman cria uma situação de tensão, em que os sentidos perdem sua fixidez, para confluírem num processo dinâmico de redefinição ou, ao menos, de questionamento. Esse movimento subversivo de resistência desconstrói a configuração hierárquica arraigada na visão de mundo da funcionária, embora ela permaneça convicta de sua superioridade, e expõe a cegueira ideológica que estabelece os modelos comunicação naquele espaço social. Mais tarde, o protagonista estende o círculo de ataque:

Ebenso wie der Torero, läßt auch Frau Kottzmeyer-Göbelsberg immer wieder neue Ausländer schutzlos in ihre Arena. Die deutsche Mitbürger und der Gesetzgeber sind dabei die Zuschauer, und ich bin der blutende, schnaufende Stier. Alle warten sehnsüchtig darauf, wie ich mit einem letzten Dolchstoß endgültig fertiggemacht werden, um dann voll befriedigt ausschreien zu können:  
"Oleeeeyy!!" (ENGIN, 2002, p. 127)<sup>4</sup>.

Como a funcionária pública, também os cidadãos e o legislador têm seus papéis subversivamente invertidos. A escolha de termos do discurso político reforça a seriedade e o pertencimento a um grupo cuja preocupação é a organização do bem-estar do espaço social em questão. Sua aproximação aos espectadores de touradas os contradetermina, atualizando a imagem de uma seriedade extasiada, diante de outro ser transformado em objeto. Nesse contexto, a seriedade já não representa uma estratégia de encenação social para a imposição de uma verdade, ela incorpora o arrebatamento que se produz com a excitante sensação de poder, ao testemunhar o corpo alheio manipulado pela vontade de um terceiro. Para isso, a reflexão ética se encontra neutralizada, dando lugar a uma indiferença que permite o deleite com a dor do outro. Se o comportamento dos detentores de poder sugere que, além do poder, também detém uma visão mais ampla, embasada na crença em uma capacidade mais extensa de abstração, a passagem citada indica justamente o contrário, subvertendo o monopólio do intelecto, a fim de indicar que a cegueira cognitiva grassa também entre aqueles que definem o que deve ser visto.

Nessa inversão dos atributos, há um empenho bastante próximo àquilo que a crítica pós-colonial se propõe a fazer. O representante do centro imperial e emissário das verdades universais define o sujeito que vive às margens coloniais como alguém que apresenta, de acordo com a interpretação de Edward W. Said, uma "disposição à irracionalidade, sensualidade, decadência, feminilidade, despotismo, brutalidade" (KREUTZER, 1995, p. 203). O senhor imperial atribui ao sujeito de suas colônias atributos que negam o pertencimento ao círculo dos civilizados, legitimando com isso uma política de exclusão e

---

<sup>4</sup> "Como o toureiro, a senhora Kottzmeyer-Göbelsberg sempre deixa novos estrangeiros entrarem desprotegidamente na arena. Os cidadãos alemães e o legislador são os espectadores, e eu sou o touro sangrento e ofegante. Ansiosamente, todos esperam que acabe comigo com uma punhalada final, para então, completamente satisfeitos, poderem gritar: "Oleeeeyy!!".

fomentando uma visão parcial, cega às barbáries cometidas longe de casa. O protagonista de romance aqui analisado reverte essa visão desproporcionada, mostrando um senhor imperial irracional, decadente, brutal e que se deixa levar por impulsos muito distantes de serem controlados por um discurso de civilização. O leitor pode-se questionar se é lícito transferir esse aparato heurístico delineado para a análise de macroestruturas intercontinentais para um contexto intranacional, com uma coloração bastante local. Argumenta-se aqui que sim, pois o modelo de interação identificado pelos críticos pós-coloniais para um contexto mais amplo é igualmente identificável em microcosmos sociais, em que o direito de definição e instauração de verdades é unilateral. Com a inversão dos papéis e uma caracterização estranhada do senhor imperial, acontece a desconstrução das essências que engessam a visão de mundo. Nesse movimento subversivo, partindo do sujeito colonial, também os sentidos perdem sua estabilidade, para mergulharem num processo de redefinição. Este traz consigo uma reconfiguração das coordenadas sociais e das possibilidades de narração identitária para os dois partidos, cujo poder sofreu alterações.

Além da inversão, o processo de renovação se dá por meio de uma aproximação subversiva ao comportamento do detentor de poder:

Wir beide möchten uns entschuldigen für unsere Landsmännin. Da gibt es so viele Brücken und Hochhäuser in der Stadt, aber diese Ausländer müssen immer hier runterspringen. Uns persönlich ist das sehr peinlich.

Ja, das ist wirklich grauenhaft, klagt Frau Kottmeyer-Göbelsberg verschwitzt, ohne uns anzugucken, nicht mal bei dem Wetter dürfen wir die Fenster aufmachen. Entweder stürzen die Moskitos von außen rein, oder die Ausländer von oben runter! Aber die Behördenleitung hat schon was dagegen getan", und sie deutet auf ein großes Schild neben dem Fenster: "Runterspringen während der Arbeitszeit untersagt!" (ENGIN, 2002, p. 157).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> "Nós dois queremos nos desculpar por nossa conterrânea. Há tantas pontes e prédios na cidade, mas esses estrangeiros sempre têm que pular daqui. Para nós, isso é bem embaraçoso."

"Sim, isso realmente é horrível", lamenta a senhora Kottmeyer-Göbelsberg toda suada, sem olhar para a gente, "nem com esse tempo podemos abrir as janelas. Ou os mosquitos se lançam de fora para dentro ou os estrangeiros de cima para baixo! Mas a direção do órgão já tomou uma medida", e indica uma grande placa ao lado da janela: "Está proibido pular da janela durante o expediente!"

A tentativa de captação de benevolência sugere à funcionária que os estrangeiros se identificam com os valores que ela representa. Isso implica que a forma como as personagens expõem suas desculpas se dá com seriedade, a ponto da senhora Kottzmeier-Göbelsberg não se dar conta da ironia em suas palavras. Da mesma forma como os detentores de poder encobrem por trás da seriedade um mundo que protege suas fontes de recursos, os estrangeiros do universo intraliterário aprenderam a esconder suas opiniões por meio de expressões faciais sérias, com intuito de assegurar sua dignidade. Mais subversivo aproximarem-se do horizonte de valores da interlocutora. Aparentemente a preocupação ética se transformou num discurso vazio, em que a vida do outro é menos importante que o bem-estar dos funcionários. Numa mesma linha de pensamento, mosquitos e estrangeiros são mencionados como incômodos que os forçam a renunciar ao ar fresco. A colocação da placa reforça a desproporção, sugerindo a presença de um estado cuja visão é parcial, produto de um comportamento racionalista completamente bestial.

O protagonista estrangeiro, contudo, não parte para o ataque para nomear as incongruências existentes naquele espaço nem se arroga criticar os detentores de poder. No lugar de uma luta condenada à derrota, ele se aproxima com o riso mascarado que afirma sua existência e não permite que sua mente seja colonizada. Nessa forma de interação, o protagonista bloqueia a reprodução inconsciente da ideologia senhorial e constata, com seus avanços irônicos, quão frágil é a disposição de mundo que lhe dita as regras da vida. Com base nesse conhecimento, ele impede que a violência sofrida ameace sua dignidade e cria uma nova rede de signos que renova o contexto em que está inserido.

### **Considerações finais**

Com sua sátira, Engin distorce, exagera e ridiculariza um excerto da sociedade alemã. No centro de sua atenção está o estrangeiro e seus problemas com a xenofobia e com um estado completamente burocratizado que se nega a ver o sujeito. Na concepção do protagonista, o autor não tenta simplificar o papel do estrangeiro, reduzindo-o ao lugar da vítima. Os estrangeiros que habitam o universo intraliterário de Engin antes lembram os pícaros de Grimmelshausen, que certamente sofrem com os desmandos alheios, mas que estão muito longe de representarem um modelo de comportamento. Na representação

negativa dessas duas forças que se chocam, Engin fustiga a cegueira e a parcialidade, criticando especialmente a falta de engajamento pelo bem de todos.

Justamente essa crença na importância do desenvolvimento do potencial humano, abordada na entrevista citada no início deste artigo, motiva o autor a expor de modo ampliado alguns problemas que caracterizam as interações de órgãos públicos com os estrangeiros e as interações dos estrangeiros com a nova cultura em que transitam. Nesse sentido, a recorrente lembrança do passado nazista e suas reaparições mascaradas na aproximação com o estrangeiro contêm um momento óbvio de crítica, mas implicam também que o espaço social criticado no universo extraliterário apresenta, no ponto de vista do autor, um potencial de transformação, no qual aposta ao desproporcionar os problemas. Essa e outras sátiras escritas por Engin têm um claro interesse de engajamento social, alimentando o desejo de melhorar o espaço em que foram produzidas. O caminho adotado por Engin para essa transformação não é o confronto hostil nem a lamentação sobre o próprio estado (BOWER, 2012, p. 194), mas o riso renovador que ainda crê no humano.

## REFERÊNCIAS

BOWER, Kathrin. Serdar Somuncu: Reframing Integration through a Transnational Politics of Satire. In: *The German Quarterly*, 85 (2), 2012, p. 193-213.

ENGIN, Osman; YEŞİLADA, Karin. *Künstler oder Moralapostel?* Interview mit Osman Engin. In: *Die Tageszeitung*, de 13 de dezembro de 1994. Disponível em: [http://www.osmanengin.de/presse\\_interviews.html](http://www.osmanengin.de/presse_interviews.html). Acesso em: 12 out. 2014.

ACKERMANN, Irmgard. *Germans viewed as foreign: the representation of the 'Other' in 'Ausländerliteratur'*. In: *World Literature Today*, 69 (3), 1995, p. 528+. Academic OneFile.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

ENGIN, Osman. *Kanaken-Gandhi*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002.

KREUTZER, Eberhard. Theoretische Grundlagen postkolonialer Literaturkritik. In: NÜNNING, Ansgar (ed.). *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1995, p. 199-213.

TERKESSIDIS, Mark. Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren. IN: CHIELLINO, Carmine (ed.). *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2007, p. 294-301.

YEŞILADA, Karin. Schreiben mit spitzer Feder – Die Satiren der deutsch-türkischen Migrationsliteratur. IN: REULECKE, Jürgen (ed.). *Spagat mit Kopftuch – Essays zur deutsch-türkischen Sommerakademie*. Hamburg: Edition Körber Stiftung, 1997.

# A poética do outro em *Niketche*: figuras de alteridade na literatura moçambicana

*The poetics of the other in “Niketche”:  
figures of otherness in the literature of Mozambique*

Maiane Pires TIGRE\*  
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

Isaías Francisco de CARVALHO\*\*  
Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

**RESUMO:** Analisa-se a condição da mulher negra moçambicana, no contexto da literatura pós-colonial, a partir da obra *Niketche: uma história de poligamia* (2004), enfocando-se as figuras de alteridade presentes na narrativa. O ponto fulcral da análise reside no estudo da poética do outro, afirmando-se a importância de se narrar a si mesmo ao suplantar o não-dizer do feminino negro. Graças à proeminência dos estudos pós-coloniais, esse *Outro* permanece em suspenso, ocupando um espaço intervalar, e passa a questionar a história única narrada sobre si. A personagem Rami, velha imagem outrizada, se desconstrói na medida em que uma nova imagem de mulher, parcialmente autorizada, é (re)construída. Trata-se de uma investigação de cunho bibliográfico, fundamentada nos estudos culturais e pós-coloniais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mulher Negra. Alteridade. Pós-colonial.

**ABSTRACT:** The condition of the black woman in the context of Mozambican postcolonial literature, from the work “Niketche: a story of polygamy” (2004), focusing on the figures of otherness present in the narrative. The focal point of the analysis lies in the study of the poetics of the other, the importance of narrating oneself to overcome the silencing of the black woman. Due to the prominence of postcolonial studies, this *Other* remains on hold, occupying an "in-between" space, and starts to question the telling of a single story. Rami, the character that represents the old othered image, deconstructs herself to the extent that a new image of woman, partially empowered, is (re)built. It is an investigation of bibliographical nature, based on cultural and postcolonial studies.

**KEYWORDS:** Black Woman. Otherness. Post-colonial.

Recebido em 21 de outubro de 2016.  
Aprovado em 8 de dezembro de 2016.

---

\* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC (Ilhéus, Bahia, Brasil). Bolsista Capes. Email: [maiane.tigre@hotmail.com](mailto:maiane.tigre@hotmail.com).

\*\* Professor de Literaturas Anglófonas e de Língua Inglesa vinculado aos Programas de Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS e do Mestrado em Letras: Linguagens e Representações do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC (Ilhéus, Bahia, Brasil). Doutor em Literatura e Cultura (UFBA). Email: [isaiasfcarvalho@gmail.com](mailto:isaiasfcarvalho@gmail.com).

## Introdução

Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Por que é que não danças?

Paulina Chiziane, *Niketche: uma história de poligamia*

No compasso da Niketche, dança do amor e erotismo, a literatura feminina de Paulina Chiziane, primeira escritora moçambicana, invade os espaços proibidos pela tradição, marca o tom e define o ritmo de uma escrita pós-colonial que representa as múltiplas vozes minoritárias daquele país. Chiziane renuncia ao “espaço feminino” da casa e da cozinha para escrever e falar das mazelas do feminino negro sepultadas nas malhas do tempo e nos limites geográficos de Moçambique. O romance *Niketche: uma história de poligamia* (2004; doravante *Niketche*) exprime uma (im)possibilidade de retomada dessa fala e do corpo femininos, outrora furtados, perceptível na confissão de Rami: “[...] calar nossas angústias tornou-se a nossa batalha de cada dia.” (CHIZIANE, 2004, p.13).

Para que o feminino negro pudesse falar, era necessária uma literatura afinada com os anseios e problemáticas da subalternidade. A literatura pós-colonial reinscreveu mulheres negras subalternas em narrativas que alavancaram o seu protagonismo. Esse é nosso contexto de emancipação possível, aqui representada pela voz de Paulina Chiziane.

Segundo Stuart Hall (2002, p. 118), o pós-colonial constitui uma tentativa de superação do colonial, ou seja, de reconceitualização da narrativa oficial da colonização, que, por muito tempo, subjugou, explorou e silenciou o Outro. Nesse sentido, a fim de eliminar os equívocos da “história única” (ADICHIE, 2009, *online*) narrada sobre esse *Outro* colonizado, Chiziane mergulha no complexo universo da pós-colonialidade e lança-se na escritura do feminino negro outrizado. Com isso, a personagem e narradora Rami, bem como as amantes de Tony, seu marido, são fortes representações da pulsão, do desejo e da poética do *Outro*, reduto e paisagem de um horizonte (in) finito e intercambiado por figuras de alteridade.

Com o fito de reempossar à mulher esse direito à fala e ao corpo negro, ou seja, à posse sobre si mesma para vencer a batalha do emudecimento, a obra em tela desconstrói a tradição falocêntrica que preconiza a subalternidade do feminino negro. Nega tabus e interdições e traça um panorama auspicioso – interpretado na voz feminina africana – de liberdade social, cultural e econômica para as mulheres negras. Nesse sentido, este trabalho empreende um estudo de base bibliográfica, fundamentado teoricamente em Gayatri Spivak (1985; 1994; 2010), Homi Bhabha (1998), Stuart Hall (2002), Carvalho (2003; 2010; 2013), Hamilton (1999), Paul Gilroy (2002), Fanon (2008) e Paterson (2007).

Esta pesquisa se propõe a refletir acerca da literatura moçambicana de autoria feminina, em espaços pós-coloniais, nos quais o feminino negro ascende do status de coadjuvante ou figurante para o de personagem principal que narra a sua trajetória de vida política, social e histórica, possibilitando o empoderamento de vozes historicamente silenciadas.

A escolha desse romance e da abordagem específica justifica-se pela relevância da narrativa, diante do recrudescimento da literatura africana, no contexto dos estudos pós-coloniais, além da forte conotação pejorativa destinada à mulher africana, tratada milenarmente como o Outro, cópia imperfeita do homem. Em *Niketche*, esse Outro é suplantado, dando lugar à construção de sujeitos (mais) agentes política e humanamente capazes de intervenção na representação de si mesmos na condição feminina negra.

## **1. O “perigo da história única” sobre as mulheres negras moçambicanas**

A atual controvérsia em torno do termo pós-colonialismo, implica a dissonante natureza da sua teoria e aplicação, disseminando, entre acadêmicos e estudiosos de diversas áreas, polêmicas no campo das correntes pós-modernistas. Em *Marginal Returns: The Trouble with Post-Colonial Theory*, Russell Jacoby traça a definição do pós-colonial, afirmando que, enquanto “one scholl maintains that ‘post-colonial’ refers to societies after the onset of colonialism; another restricts the field to the period after the end of legal colonization following World War II” (JACOBY, 1995, p. 30). O autor mencionado, ao referir-se ao pós-colonial, antecipa-se dizendo que se trata de “latest

catchall term to dazzle the academic mind”. Seja como for, o pós-colonial tem estado em toda parte, embora haja controvérsias, tanto sobre sua origem, quanto de suas pretensões. (JACOBY, 1995, p. 30).

Abrimos aqui um parêntese para reafirmar a pertinência do prefixo “pós”, conquanto tenha suscitado calorosos debates, quando enxergado a partir de pontos de vista díspares, ao codificar ou decodificar o evento “colonial”. A esse respeito, Kwame Anthony Appiah (2010) elabora o estudo analítico *Será que o pós- do pós-modernismo é o pós- do pós-colonial?*, expondo as bifurcações e semelhanças entre ambos. Para Appiah (2010, p. 7), o “pós” das duas expressões pretende:

[...] abrir um espaço em que se distinga dos outros produtores e produtos – e isto faz-se através da construção e marcação de diferenças.” Ademais, o ‘pós’ do pós-colonialismo, tal qual o do pós-modernismo “[...] desafia as narrativas legitimadoras anteriores. (HAMILTON, 1999, p. 14).

As literaturas dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa) são narrativas pós-coloniais, e também coloniais, a depender do período. Nesse sentido, Hamilton (1999) chama a atenção para o termo colonial: assevera que possui significado flutuante. Há quem afirme que os termos colonial e pós-colonial se restringem às subjetividades históricas e sociais da América Latina, África e Ásia ou vinculam-se aos colonos brancos provenientes do Canadá, Austrália, Nova Zelândia e Estados Unidos.

Nesse jogo de sentidos, Hamilton (1999) aprofunda a discussão concernente à diferença residente na escrita. Alguns estudiosos grafam ‘pós-colonial’ com traço para consignar o período depois do colonial e a expressão póscolonialismo, sem hífen, indicaria a causalidade com o colonialismo, ou seja, a relação de oposição estabelecida entre este e aquele, sugerindo uma aversão ao regime colonial, mais conhecido como anti-colonialismo. Chiziane ilustra, no trecho a seguir, a justificativa para oposição ao colonial, haja vista que o colonialismo tenciona produzir indivíduos assimilados, pois “[...] o colonizado é cego, destrói o seu eu, assimila o alheio, sem enxergar o próprio umbigo.” (CHIZIANE, 2004, p. 45).

Carvalho (2009), em *O narrador pós-colonial*, articula as duas entidades, a saber, o narrador pós-moderno e o narrador pós-colonial, buscando caracterizá-las por meio de método comparativo interlocutório. Ao narrador pós-moderno atribui a descentralidade da ação, exímio observador da ação de outrem, enquanto o narrador

pós-colonial encena a própria experiência ou a de alguém despossuído do direito a fala. Para o autor, o narrador pós-colonial trabalha com o sujeito coletivo e relacional substituindo o eu pelos infinitos “nós”, do cordão umbilical da história de uma nação ou de um povo (já que, em português, “nós” tanto pode representar a primeira pessoa do plural quanto o plural de “nó”):

No contexto pós-colonial caribenho, de onde Édouard Glissant fala, e ainda de acordo com suas considerações, o que se necessita é o desenvolvimento de uma poética do ‘sujeito’, pois há muito os povos dessa região, assim como, de um modo geral, todos os marginalizados, têm sido ‘objetificados’ ou mesmo ‘objetados’. Portanto, o texto deve ser desestabilizado, em acordo com a teoria européia, mas deve sê-lo, na experiência vivida no Caribe, e nessa esfera inclui-se *Omeros*, principalmente porque o texto deve pertencer a uma realidade comum, e não a um exercício asséptico de intelectuais de gabinete. O ‘Nós’ coletivo torna-se o lugar do sistema gerativo, e qualquer concepção dogmática de criação literária é uma oposição a essa força do relacional e do comungado. (CARVALHO, 2009, p. 4).

De fato, Carvalho faz uma releitura de Édouard Glissant (1989), ao argumentar que o debate teórico europeu, de teor pós-estruturalista, advoga a desestabilização do texto e do autor. Nessa linha, a poética dos sujeitos subalternizados prevê a desestabilização do texto em prol desses sujeitos, de acordo com o molde ocidental, da experiência do narrador. Todavia, é importante nesse ato situar os sujeitos em sua experiência do pós-colonial.

As literaturas dos PALOP, no contexto da pós-colonialidade, inscrevem esses sujeitos na narrativa, alterando o processo de fabricar a alteridade, o Outro, replicado em vários Outros. Nesse sentido, considera-se a multiplicidade da pós-colonialidade africana a partir das experiências das ex-colônias (portuguesas, em nosso caso): Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, sob o ponto de vista histórico e cultural, fraturando o imaginário de uma África unívoca. Desse modo, o hibridismo é um ingrediente imprescindível da pós-colonialidade (HAMILTON, 1999, p. 15).

Em Moçambique, a literatura pós-colonial se afirma nos poemas, romances e autobiografias, em obras cujo teor anticolonialista revela uma acirrada militância em desfavor da norma colonial, da cultura colonizadora. *Niketché* é um exemplo disso. A linguagem repleta de termos africanos, além das fortes marcas da oralidade, o registro

dos mitos, da cultura moçambicana e os retratos da subordinação da mulher denotam uma tentativa de superação da literatura colonial, em direção a um movimento de libertação, por intermédio de uma literatura que inaugura a reconstrução identitária de um povo e, por que não dizer, da nação, porquanto deseja (re)viver o seu espaço-mundo pós-colonial:

[...] lobolo no sul, ritos de iniciação no norte. Instituições fortes, incorruptíveis. Resistiram ao colonialismo. Ao cristianismo e ao islamismo. Resistiram à tirania revolucionária. Resistirão sempre. Porque são a essência do povo, a alma do povo. Através delas há um povo que se afirma perante o mundo e mostra que quer viver do seu jeito. (CHIZIANE, 2004, p. 47).

Reescrever a trajetória mítica das mulheres moçambicanas africanas desmistificando o já dito, escrito, a fábula contada, é um desafio, já que “[...] a literatura africana é uma negação dos mitos produzidos na era colonial” (PORTUGAL, 1999, p. 25). Nesse interstício, nasce a literatura feminina de Chiziane, em um contexto de ambivalências. Impera o preconceito, a negligência para com a mulher negra escritora, haja vista que “[...] o acesso ao texto verbal lhes era duas vezes barrado: por serem mulheres e africanas. Encher de palavras o silêncio histórico foi para elas uma árdua e difícil conquista” (PADILHA, 2002, p. 171).

Somente uma literatura pós-colonial atuante para destruir o ciclo de reprodução dessa complexa lógica colonizadora, sugerindo discussões sobre “[...] novas estruturas transregionais, transnacionais, translinguísticas e, como consequência, transculturais” (HAMILTON, 1999, p. 22). *Niketche* caracteriza-se como emblema nesse contexto, por explorar questões de violência contra o gênero e a cor, entre outras formas de outrização. No contexto da pós-colonialidade, assume status paralelo ao do contexto de colonização. Dito de outro modo, a opressão de gênero converte-se em uma espécie de homogeneização identitária do Outro. O pós-colonial em *Niketche* descortina as fronteiras invisíveis de outrização ao feminino negro, construindo uma história alternativa, de reinscrição desses outros sujeitos.

Chimamanda Adichie, escritora nigeriana de destaque na atualidade, autora de poemas, contos e romances, em sua participação em um evento livre do TED (TEDx) sobre feminismo, em julho de 2009, proferiu uma palestra com o título *O perigo da história única*. A escritora, através de um raciocínio dedutivo, narra sua história

empiricamente e apresenta as diversas narrativas sobrepostas que alinhavam a ideia-chave do perigo de uma única história sobre quaisquer que sejam as matérias.

De igual modo, as narrativas hegemônicas se prestam a disseminar representações unilaterais, portanto inverídicas e parciais, do ponto de vista do intelectual palestino, Edward Said, para o qual “[...] o Oriente era quase uma invenção europeia, e fora desde a Antiguidade um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis.” (SAID, 1990, p.13). Em sua obra seminal aos estudos pós-coloniais, *Orientalismo* (1990), o autor apresenta a perspectiva exotizada acerca do Oriente, divulgada pelo Ocidente na literatura, nas ciências e na mídia, entre outros. O Oriente é traduzido como o *Outro* do Ocidente, de acordo com o autor, avolumando os estigmas que incidem sobre ele, o que comprovaria a necessidade do colonialismo europeu e confirmaria a história única sobre o Oriente, esse *Outro*.

Adichie (2009), nessa mesma linha, revela como o continente africano é bombardeado por olhares altivos e judicantes, uma vez estabelecidos esses ou aqueles prognósticos ocidentalizantes de pessoas que, muitas vezes, nem sequer haviam visitado ou conhecido do lado de dentro. Em certo trecho de sua referida palestra, declara:

[...] mas devido a escritores como Chinua Achebe e Camara Laye eu passei por uma mudança mental em minha percepção da literatura. Eu percebi que pessoas como eu, meninas com a pele da cor de chocolate, cujos cabelos crespos não poderiam formar rabos-de-cavalo, também podiam existir na literatura. Eu comecei a escrever sobre coisas que eu reconhecia. (ADICHIE, 2009, *online*).

A escritora alerta sobre a tessitura das narrativas culturais que articulam histórias distintas e contínuas à substância vivida, ora impregnadas de preconceitos, ora distorcendo a realidade. Em determinada parte de sua declaração, defende que nossas biografias e culturas são conformadas pela sobreposição de múltiplas histórias (ADICHIE, 2009), reiterando a existência de histórias entrecruzadas, acopladas umas sobre as outras.

A autora relata ainda como acessou a sua voz cultural, eliminando quaisquer resquícios de univocidade assentes na sua fala ou pensamento em relação a concepções diversas, performance que, quando assimilada, produz repetidores de histórias únicas sobre uma categoria de pessoas ou país, obstruindo a atualização de histórias

alternativas. Percebe-se, no fragmento a seguir, a história única contada por Tony sobre a sua esposa Rami e, por extensão, sobre quase todas as mulheres negras moçambicanas:

Gostaria de dizer-te que és uma grande mulher. Também não posso. As mulheres são sempre pequenas [...] Queria também dizer que confio em ti, mas também não me é permitido. Os homens devem desconfiar sempre das mulheres, e as mulheres devem confiar sempre nos homens. (CHIZIANE, 2004, p. 328).

Nesse particular, a história única de cada dia contada sobre as mulheres de modo geral diz respeito ao complexo de inferioridade da qual são portadoras. Adjetivadas como seres “menores”, isto é, limitadas em quase todos os aspectos em relação aos homens, as mulheres são tributárias de uma extensa lista de caracteres pejorativos que as desqualificam perante os homens, situação agravada quando se tratando de mulheres negras.

Paul Gilroy (2001, p. 77), em *O atlântico negro*, pontua incisivamente sobre a longínqua liberdade feminina das mulheres negras. Educadas de modo inequívoco “[...] apenas para a maternidade, ao passo que a erudição seria domínio exclusivo de uma cidadania masculina esclarecida”. Ao refletir sobre a inviolabilidade da raça, Gilroy (2001, p. 76) confere ao homem negro o múnus de guardião e representante da nação, traçando um paralelo entre o poder da pátria e o poder do “supremo patriarca”, o cabeça da organização familiar. Segundo o autor, a integridade da raça diz respeito, antes de tudo, à “integridade de seus chefes masculinos de domicílios”.

Gilroy (2001, p. 119-120) também cita Hill Collins, ao reafirmar que as tradições ocidentais retomam o pensamento dualista, exemplificado mediante o par cognitivo, dominado por sua outra metade “[...] reprimida e subjugada – masculino/feminino, racional/irracional, natureza/cultura, claro/escuro”. Rami, esposa de Tony, é o modelo de mulher escrava, de objeto erótico à mãe, de sorte que o estereótipo de mulher trabalhadora e incansável é antiquíssimo, ampliando ainda mais o estigma da mulher negra: recalcada, subordinada, sexualizada, *o Outro*, metade podre do macho dominante, intelectualmente incapaz.

As mulheres negras moçambicanas “passaram a existir” a partir da literatura pós-colonial de Chiziane, além de, também, tornarem-se reconhecidas por meio dessa literatura. A história única, contada sobre o feminino negro, cedeu lugar à presença de

histórias diversas e paralelas, narradas por mulheres negras. As vozes femininas negras assumem a fala autoral dentro e fora da trama. Destarte, como não parece mais existir uma História teleológica, é refutável todo tipo de narrativa que pretenda enquadrar a mulher negra em uma tela de pintura, transformando-a em figura inerte e manipulável, retocada por tintas masculinas.

Historicamente compreendidas à luz de uma ideologia machista, vistas por um único lado da narrativa, prescindidas em sua versão sócio-histórica, dissecadas em suas partes mais baixas, as mulheres moçambicanas foram por muito tempo esboçadas pelo olhar do homem negro, traduzidas por uma faceta da realidade, camuflando a autêntica narrativa de vidas femininas, as quais permaneceram presas às percepções coletivas. Entretanto, as vozes femininas negras de Moçambique, silenciadas e amaldiçoadas, no limiar da narrativa, ressoam desmudecidas. Rami rasga o silêncio e fala: “[...] tenho que exercer o meu direito à palavra e dar o exemplo. Primeiro saem os roncões. Ditongos. Sílabas mortas. Fecho os olhos. Quando os abro, as minhas palavras soam como rajadas maciças, demolidoras. É o princípio da tormenta.” (CHIZIANE, 2004, p. 319).

Frantz Fanon (2008), já na introdução de *Pele negra, máscaras brancas*, inscreve o racismo em discussões filosóficas explorando a quintessência do tema. Chega a definir o negro como uma “zona do não ser”, um não-homem, porquanto sua existência está confinada nos limites intransponíveis de sua cor. Nessa perspectiva, a história única do feminino negro ocupa a zona da dupla negação. Em primeiro lugar, por não pertencer ao gênero masculino, não-homem. Depois, por ser destituída da cor branca, não-branca, ocupando a zona do não ser duas vezes. A ausência desses dois caracteres no feminino negro é encarada como destrutiva.

Não obstante, nas palavras de Adichie (2009), “[...] quando nós rejeitamos uma única história, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso”. Admitir o relato e a reescritura dessa história única sobre as mulheres negras moçambicanas reabre portas de acesso a esse paraíso escondido, desvelado pelo Outro em *Niketche*, metáfora da assunção do feminino negro.

## 2. A poética do Outro

A abordagem sobre o *Outro* encontra lugar privilegiado nas literaturas africanas, enfocando de modo singular, critérios de raça, gênero, nacionalidade e religião. É imprescindível reconhecer a própria literatura pós-colonial, de modo especial, a moçambicana, como essa encarnação do Outro, uma vez que abarca em si mesma o projeto de abraçar a diferença, assumindo-se enquanto exceção de uma literatura eurocêntrica e imperialista. A esse respeito, Bhabha descreve:

Este é o momento de distância estética que dá à narrativa uma dupla face que, como o sujeito sul-africano de cor, representa um hibridismo, uma diferença ‘interior’, um sujeito que habita a borda de uma realidade ‘intervalar’. E a inscrição dessa existência fronteiriça habita uma quietude do tempo e uma estranheza de enquadramento que cria a ‘imagem’ discursiva na encruzilhada entre história e literatura, unindo casa e mundo. (BHABHA, 1998, p. 35).

Nesse sentido, elucidar o conceito de alteridade na literatura depende da focalização dada ao termo, considerando as diversas áreas envolvidas. Carlos Ceia, em seu *Dicionário de termos literários* (s/d), conceitua o verbete “Alteridade” como “[...] fato ou estado de ser Outro; diferiçãõ do sujeito em relação a um outro”. De forma mais significativa, alteridade pode ser compreendida como o lugar da diferença cultural ou do reconhecimento do Outro. Fundamenta-se na premissa de que importa traduzir o Outro para conhecer sua alteridade, não mais numa oposição eu/outro, transpondo os limites deste par em constante conflito para a restauração do diálogo, reunindo nessa realidade intersticial, o particular, a casa ao domínio do outro mundo desconhecido.

Janet Paterson, em *Pensando a alteridade hoje* (2007), enfatiza que a alteridade pode ser abordada sob ângulos distintos, a saber, na psicologia, na filosofia e na literatura, entre outros. Portanto, não se prende a esquemas interpretativos fixos e universalizantes (PATERSON, 2007, p. 14). Nesse diapasão, Hall (2002) discute sobre a mobilidade do significado de outridade, já que a oposição supracitada está sendo paulatinamente reformulada, haja vista o amplo alcance e revisão dos conceitos de identidade e alteridade no panorama atual:

A própria noção de uma identidade cultural idêntica a si mesma, autoproduzida e autônoma, tal como a de uma economia auto-suficiente ou de uma comunidade política absolutamente soberana, teve que ser discursivamente construída no ‘Outro’ ou através dele,

por um sistema de similaridades e diferenças, pelo jogo da *différance* e pela tendência que esses significados fixos possuem de oscilar e deslizar. O ‘Outro’ deixou de ser um termo fixo no espaço e no tempo externo ao sistema de identificação e se tornou uma exterioridade constitutiva. (HALL, 2002, p. 116).

Nessa mesma perspectiva, Ouellet (*apud* PATERSON, 2007, p. 15) informa que as sociedades ocidentais devem repensar suas perspectivas em torno do tema alteridade. Defende, ainda, a possibilidade de que tais sociedades estejam dispostas a sofrer uma efetiva “alteração” em seus processos cognitivos e ideológicos, nos assuntos que envolvem raça, gênero e identidade. O caráter central dos estudos sobre alteridade, no contexto nacional e transnacional, representa a fronteira e divisa para a recusa do racismo, discriminação, toda ordem de preconceitos, guerras étnicas e políticas (PATERSON, 2007, p. 15). Pensar a alteridade é viver, de fato, a experiência do outro, a reconceitualização do pensamento resulta em um deslocamento necessário do eu, que “[...] não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial” (BHABHA, 1998, p.76).

Paterson (2007) postula também que alteridade e identidade são indissociáveis. Contudo, essa relação é perceptível graças à distinção realizada entre diferença e alteridade. De acordo com Landowski (*apud* PATERSON, 2007, p. 16), a diferença em si não é fator de exclusão; em contrapartida, torna-se traumática e produz estranheza quando se presta a definir características ou inscrições semânticas e ideológicas, conforme definição a seguir:

Declarar que a mulher é diferente do homem é um fato inconsequente, ou seja, podemos simplesmente dizer também que o homem é diferente da mulher. No entanto, afirmar que a mulher é inferior ao homem e, sendo assim, que não precisa ser educada (como acontece em vários países) é exatamente o processo que Landowski chama de construção da alteridade. É desnecessário dizer que essa construção é arbitrária e reflete a ideologia e o desejo de poder de um grupo dominante. O importante é compreender que o que está em jogo não é a diferença. Nós habitamos um mundo cheio de diferenças. A questão é a forma pela qual interpretamos e lidamos com todas essas diferenças. Daí a necessidade de refletir e reconsiderar o conceito de alteridade. Em última análise, nossa esperança de um mundo melhor reside no respeito por todas as diferenças, e na capacidade renovada de se reconfigurar a questão da identidade. (LANDOWSKI *apud* PATERSON, 2007, p. 16).

Na emergência dos espaços intervalares, sabendo-se que inexistia identidade unívoca, amarrada a apenas uma categoria conceitual – gênero, classe, etnia – concluiu-se que as identidades são multifacetadas e resultado de identificações. Os essencialismos e estereótipos se transformam em amarras obsoletas, típicas de modos de pensamento anteriores a um “pensamento da alteridade” que, por sua vez, necessitam ser revistos, pois “[...] há inúmeros outros fatores embutidos na identidade de uma pessoa, tais como educação, classe social, situação familiar e saúde [...]. Além disso, como afirma Landowski, o outro é uma figura de nós mesmos” (PATERSON, 2007, p.17).

Paradoxalmente, ainda na visão de Paterson (2007, p. 17), a reflexão sobre alteridade contribui para desenvolver uma ética de estar com o outro. Acima de tudo, propõe o deslocamento, tradução e transcendência da distinção nós/eles ou eu/outro, entranhada na subjetividade do indivíduo, na medida em que se opta pelo respeito à heterogeneidade étnica, gênero e classe, entre outros.

Os estudos literários são o palco onde se desenrolam eventos e modos de pensamento que englobam a perspectiva da outridade, de forma mais abrangente que qualquer outra forma artística. Portanto, a literatura é capaz de representar e produzir alteridade, reconhecendo as figuras do outro, de maneira simbólica e complexa, no bojo das narrativas ficcionais, como em *Niketche*, texto aqui abordado como emblema desse processo. O tecido literário costura as vozes e histórias dissonantes enquanto local onde o encontro se faz presente:

Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: “Estou buscando o encontro, quero o encontro... quero o encontro”. (BHABHA, 1998, p. 42).

As fronteiras enunciativas do outro, portanto, residem na possibilidade do encontro, enviesado pelo sentimento de solidariedade que une o eu ao outro. Apesar das ambivalências e ambiguidades, o encontro não é somente possível, mas necessário.

### **3. Voz e corpo outrizados ou autorizados?**

O subalternizado é o outro heterogêneo, abarcado por um projeto imperialista colonizador do Sujeito Europeu, visando à dominação e outrização do colonizado. Em

tempo, para compreender o significado de outrização – *othering* –, pode ser assinalado o conceito postulado por Gayatri Spivak (1985), com o escopo de explicar a representação do “outro” na Índia, na época em que pertencia, como colônia, ao império Britânico, durante o século XIX. Para Carvalho (2003), o termo “outrização” descreve a possibilidade de tradução do verbete *othering*, do inglês para o português, correspondendo, mas não como sinônimos, em termos conceituais, aos significantes “alteridade” ou “outridade”, estes equivalentes à tradução do vocábulo *otherness*. Cabe aqui mencionar a proposta de tradução do termo outrização, primeiramente empregada, em língua portuguesa, por Carvalho:

Alteridade se trata de um processo que todos os indivíduos experienciam, em termos psicológicos e psicanalíticos, ao passo que os processos de ‘outrização’ implicam a interdição, a desautorização, a inferiorização, a demonização, o silenciamento e a colonização do Outro. Outrização é, assim, um processo que inclui práticas discursivas que enaltecem uma identidade positiva de um grupo enquanto estigmatiza e rebaixa, em bases violentas, o outro. (CARVALHO, 2003, p. 10).

De fato, Spivak (2010, p. 66), base da caracterização contida na citação acima, sublinha que a historiografia subalternizada é resultado de uma “violência epistêmica” restrita que interdita e inferioriza o feminino por argumentos sustentados em bases epistemológicas. O sujeito subalterno é acusado de obliterado, alargando profusamente o abismo da subalternidade quando nela estão incluídas questões de gênero. Assim, admite-se o sujeito subalterno como duplamente obliterado, ou seja, na absoluta obscuridade, sem fala, aderido a um silêncio inexorável.

O termo *othering* (outrização), postulado inicialmente por Spivak, no ensaio *The Rani of Sirmur*, pode também ser compreendido como o falseamento de representações da realidade histórica (SPIVAK, 1985, p. 271). Uma das acepções empregadas pela intelectual indiana para esse conceito diz respeito à ilustrada em uma carta do General inglês, Sir David Ochterlony, para se referir aos nativos: “I see them only possessing all the brutality and perfidy [sic] of the rudest times without the courage and all the depravity and treachery of the modern days without the knowledge of refinement”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Eu os vejo como apenas possuidores de toda a brutalidade e perfídia dos tempos mais rudes sem a coragem e toda a depravação e traição dos dias modernos sem a consciência do refinamento.” (SPIVAK, 1985, p. 254-255; tradução nossa).

(SPIVAK, 1985, p. 254-255). Segundo Carvalho (2003), a descrição fornecida por Spivak visa à construção de imagens estereotipadas do outro, declinado mormente como débil, bárbaro, monstruoso, inferior.

Em *Niketche*, Rami é esse *outro*, desautorizado, violentado, outrizado pelo olhar e pelo desejo masculino em toda a superfície de seu corpo e fala. Sobre o corpo da negra moçambicana, o homem exerce irrestrito domínio, apossando-se do *outro* arbitrariamente:

Olho para todas elas. Mulheres cansadas, usadas. Mulheres belas, mulheres feias. Mulheres novas, mulheres velhas. Mulheres vencidas na batalha do amor. Vivas por fora e mortas por dentro, eternas habitantes das trevas. Mas por que se foram embora os nossos maridos, por que nos abandonam depois de muitos anos de convivência? As minhas vizinhas consolam-me com histórias de espantar [...]. Nos olhos de todas nós miragens do marido que se foi e não volta mais. (CHIZIANE, 2004, p. 13).

A voz feminina transgride o silêncio para narrar singulares histórias de vidas, falando por si mesmas, como acontece com a personagem Rami, ao contar a história paralela das mulheres de seu país:

Navego numa viagem ao tempo. Haréns com duas mil esposas. Régulos com quarenta mulheres. Esposas prometidas antes do nascimento. Contratos sociais. Alianças. Prostíbulos. Casamentos de conveniências. Venda das filhas para aumentar a fortuna dos pais e pagar dívidas de jogo. Escravatura sexual. Casamentos aos doze anos. Corro a memória para o princípio dos princípios. No paraíso bantu, Deus criou um Adão. Várias Evas e um harém. (CHIZIANE, 2004, p. 39-40).

Às mulheres são impostos modelos de vida desafiadores de uma nova presença colonial, castradora, dominadora agenciada pelos papéis masculinos, definidos na estrutura familiar e regulada pelo sistema patriarcal. A mulher negra moçambicana, como representada em *Niketche*, é herdeira de um sistema colonial bárbaro que escravizou, estuprou, dominou e assaltou corpos e falas femininas, conforme demonstrado a seguir:

Em algumas regiões do norte, o homem diz: querido amigo, em honra da nossa amizade e para estreitar os laços da nossa fraternidade, dorme com a minha mulher esta noite. No sul, o homem diz: a mulher

é meu gado, minha fortuna. Deve ser pastada e conduzida com vara curta. (CHIZIANE, 2004, p. 36).

Em Moçambique, predomina a realidade de que as mulheres negras não podem falar e agir deliberadamente, porque foram rasuradas na história. A experiência de usurpação do corpo e da fala da personagem Rami na obra aqui analisada é fronteiriça como a de milhares outras mulheres de sua cor, gênero e etnia, quando seus corpos/falas deixam de pertencer a si mesmos, como interditos, para serem insolentemente acessados, violados e descartados.

Essa situação é explicitada na fala de Luísa, uma das amantes de Tony, esposo de Rami: “Não tenho ilusões. Quer seja esposa ou amante, a mulher é uma camisa que o homem usa e despe. É um lenço de papel, que se rasga e não se emenda. É sapato que se descola e acaba no lixo.” (CHIZIANE, 2004, p. 54).

Na cultura moçambicana do norte, o corpo da mulher negra é partilhado pelo marido com outros homens, existindo como produto a ser consumido: “[...] partilha-se mulher com o amigo, com o visitante nobre, com o irmão de circuncisão. Esposa é água que serve ao caminhante, ao visitante. A relação de amor é uma pegada na areia do mar que as ondas apagam. Mas deixam marcas.” (CHIZIANE, 2004, p. 39).

A esse respeito, sobre situação similar, Spivak afirma que “[...] o estupro grupal perpetrado pelos conquistadores é uma celebração metonímica da aquisição territorial” (SPIVAK, 1994, p. 99)<sup>2</sup>. O mesmo se dá com a mulher negra de Moçambique, vítima de um estupro grupal: seu corpo e sua fala adquirem a condição de territórios de outrização, ou seja, de aquisição forçada praticada por figuras masculinas, atualizando a violência ao sujeito emudecido da mulher subalterna.

A poligamia, apesar de não ser legalizada em Moçambique, se transformou em um obstáculo com a aprovação da Lei da Família (Lei nº 10/2004), em 2004, regulamentação legislativa que inibe a discriminação no âmbito familiar e luta a favor da igualdade no seio da família (ARTUR; CRUZ; SILVA et al, 2011). Não obstante, as uniões poligâmicas vigoram como uma prática costumeira no cenário moçambicano. No caso em tela, Tony, marido de Rami, tem outras quatro mulheres e vários filhos com cada uma, clandestinamente, podendo ser considerado a metonímia desse estupro grupal perpetrado no bojo da obra *Niketche*:

---

<sup>2</sup> Tradução nossa.

Poligamia é uma procissão de esposas, cada uma com o seu petisco para alimentar o senhor [...] Poligamia é exército de crianças, muitos meios-irmãos crescendo felizes inocentes, futuros reprodutores dos ideais de poligamia [...] Poligamia é ser mulher e sofrer até reproduzir o ciclo da violência. (CHIZIANE, 2004, p. 91).

As práticas poligâmicas organizam-se em torno de uma estrutura de poder, porque ser polígamo é dominar, na medida em que o destino das mulheres do Sul é serem dominadas. Todavia, em alguns lugares onde a Igreja Católica é mais atuante, a poligamia, enquanto tradição cultural, foi banida, abrindo espaço para uma poligamia clandestina, ilegal: “A prática mostrou que com uma só esposa não se faz grande patriarca. Por isso, os homens deste povo hoje reclamam o estatuto perdido e querem regressar às raízes. Praticam poligamia do tipo ilegal, informal, sem cumprir os devidos mandamentos.” (CHIZIANE, 2004, p. 92). Sabe-se que, apesar da colonização europeia ter sido exercida com base em uma cultura patriarcal altamente opressora para as mulheres, o corpo/fala da mulher negra, em ambos os casos, tornou-se um território de exploração. A economia da devassidão sexual expurgada na paisagem do corpo negro.

O artigo intitulado *Quem reivindica a alteridade?*, também de Spivak (1994, p. 188), aborda questões em torno do projeto de reconstrução da história ou da criação de “histórias alternativas”, o qual inaugura “vozes sempre mutantes sob uma perspectiva alternativa”. Aplicando o argumento acima discutido, Spivak endossa que só é possível entender a alteridade, quando essas vozes passam a ser auscultadas em vez de concederem toda a atenção para “os privilégios da elite pós-colonial num mundo neocolonial”.

Em última análise, deve-se rejeitar a história única de catástrofe ou negatividade sobre a figura subalternizada para transpor o campo da discriminação. Rami, acreditando na potência do seu corpo e de sua fala, investe contra o seu marido, abandonando-o, assim como todas as suas amantes, de modo que o feminino negro ressurgue como instância potencialmente autorizada:

Meu Deus eu sou poderosa eu sinto que posso salvá-lo desta queda.  
Tenho nas mãos a fórmula mágica. Dizer sim e resgatá-lo. Dizer não e perdê-lo. Mas eu o perdi muito antes de o encontrar. Ignorou-me muito antes de me conhecer.

–Não te posso salvar. Tento salvar-te mas não consigo, não tenho força, sou fraca, não existo, sou mulher. Os homens é que salva as mulheres e não o contrário.

–Rami!  
–O filho é do Levy! (CHIZIANE, 2004, p. 333).

É o que ocorre com a personagem Rami e as outras mulheres negras da obra. Ao viverem uma história de dominação, burlam a dependência simbólica, libertando-se do ideal do dominante e reivindicam sua alteridade. Rami narra vibrante a reviravolta de Ju, uma das amantes de Tony na narrativa: “Há vingança e festa na alma de Ju. Conseguiu seu espaço e agora come os melhores nacos de bife, come moelas de galinha e cabeças de peixe à vontade e sossegada na sombra da bananeira, ela que outrora era coagida a destinar os melhores nacos listados para o homem” (CHIZIANE, 2004, p. 327).

Para Spivak (1994, p.188), é vital questionar como as narrativas são plasmadas por elos de poder e fenômenos imbricados nessa produção. A autora se posiciona de modo a incentivar a experiência de “refazer a história”, reescrevê-la em substituição àquelas narrativas históricas construídas, por intermédio de relações de poder.

A questão, portanto, consiste em situar a mulher negra não emancipada num espaço descolonizado, uma figura de alteridade que paulatinamente delimita o espaço pós-colonial de sua produção acadêmica e literária. Dona de uma escrita não assimilada, Chiziane vai tecendo o Outro, objeto que se desintegra em vários Outros hierarquicamente, na medida em que também se descobre como esse Outro, Sujeito de histórias, que recusa assimilação. Nesse sentido, refaz a história do feminino negro projetando-o para transformação/deslocamento/desconstrução da voz e do corpo outrizados em prol de uma subjetividade autorizada.

## **Considerações Finais**

A complexidade do espaço pós-colonial ocupado pelas mulheres negras moçambicanas, em *Niketche*, situa-se no campo do (in)definível, porquanto a pergunta que arde é: ainda são coloniais ou pós-coloniais? Vigora a exploração e dominação da mulher negra, ao mesmo tempo em que descreve o lugar da sua alteridade. Qualquer discussão extensa sobre a literatura feminina de Chiziane recai na conclusão de que sua escrita pinta sujeitos subalternizados, com o fito de fotografá-los a partir de sua condição (pós)colonial. Todavia, a disjunção e o inconformismo caracterizam essas figuras de alteridade.

O espaço Moçambicano redefine a virtualidade e o protagonismo do feminino negro, permitindo-lhe existir para além do contexto de exploração sob o corolário patriarcal. A vocalidade pretensiosa da personagem Rami arranca figurações femininas dos escombros das narrativas históricas, expondo-as como ângelus de alteridade, imaginados privilegiadamente no campo da literatura.

Em certo sentido, a pertinência desta pesquisa encontra-se no fato de poder sonorizar as vozes alternativas e desassujeitar o corpo negro. A margem perde sua obrigatoriedade para o feminino negro que invade o centro e o fragmenta em várias partes, divisando o poder da narrativa e da escritura com o homem. A diferença obliterada ganha corpo e atua indisfarçadamente, desconstruindo as estruturas produtoras da subalternidade. A partir disso, o feminino negro em *Niketche* reivindica insidiosamente a subjetividade de uma história alternativa, assumindo a autenticidade em tom confessional das distintas histórias de vida. Como a história única sobre as mulheres moçambicanas negras não pode ser apagada ou é impossível voltar atrás e mudar o passado, em que pese a força das instituições históricas, a história pode ser revista: “[...] refazer a história envolve uma negociação com as estruturas que produziram o indivíduo como agente da história.” (SPIVAK, 1994, p. 199).

Pensar a alteridade é terreno profícuo para se compreender a diferença, reesignificando-a. Paterson (2007, p. 18) chega à conclusão de que “[...] as vozes alternativas estão se tornando mais sonoras e frequentes na literatura”. De fato, Chiziane contemplou essa diferença e sonorizou-a com toda a potência a elocução do feminino negro, através de uma narrativa arguta e rica em perspectivas femininas. Representantes dos sujeitos pós-coloniais que continuam a recusar a exploração masculina, essas narradoras reagem, isolada ou organizadamente, negociando a autorização da sua fala e do seu corpo, ao tempo em que reivindicam o lugar da sua alteridade sem desfazer a história.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo da história única*. Estados Unidos: TED Talks, Julho, 2009. Palestra apresentada na conferência oficial da TEDGlobal. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br). Acesso em: 25 jul. 2015.

APPIAH, Kwame Anthony. Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial? Trad. Maria José Tavares. In: *ArtAfrica: Revista eletrônica do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Lisboa, 9 out. 2010. Disponível em:

[http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec\\_40c3.pdf](http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714df1ec_40c3.pdf). Acesso em: 25 jul. 2015.

ARTHUR, Maria José; CRUZ E SILVA et. al. Lei da Família (1): Antecedentes e contextos da sua aprovação. *Revista Outras Vozes*, nº 35-36, Agosto-Novembro de 2011. Disponível em: <http://www.wlsa.org.mz/artigo/lei-da-familia-1-antecedentes-e-contextos/>. Acesso em: 03 set. 2016.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CEIA, Carlos: s.v. Alteridade. *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 24 jul. 2015.

CARVALHO, Isaías Francisco de. *O narrador pós-colonial. Anais do I CONLIRE – Congresso Nacional de Linguagens e Representações: Linguagens e Leituras; UESC – Ilhéus, Bahia / 26 outubro, 2009*. Disponível em: [http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire\\_anais/anais-19.pdf](http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-19.pdf). Acesso em: 21 nov. 2013.

CARVALHO, Isaías Francisco de. Subalternidade e a "alminha brasileira". *Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura*. Ano V, v. 11, jan/jun 2010, p. 1-10. Itabaiana-SE: Edições Núcleo de Letras/Universidade Federal de Sergipe, 2010.

CARVALHO, Isaías Francisco de. *Omeros-Walcott: outrização produtiva; uma poética semiutópica dos encontros culturais*. 158f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2003.

CARVALHO, Isaías Francisco de. *Omeros e Viva o povo brasileiro: outrização produtiva e identidades diaspóricas no Caribe Estendido*. 179 f. 2012. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2012.

CHIZIANE, Paulina. *Nikette: uma história de poligamia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. EDUFBA: Salvador, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002.

GLISSANT, Edouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Translation and introduction J. Michael Dash. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1989, (Caraf Books series).

HALL, Stuart. Que 'negro' é esse na cultura negra? In: \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

HAMILTON, Russell. A literatura nos PALOP e a teoria pós-colonial. *Revista Via Atlântica* – Publicação da Área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, nº 3, São Paulo, 1999.

JACOBY, Russell. Marginal Returns: The Trouble with Post-Colonial Theory. *Revista Cover Story – Lingua Franca*, September/October, New York, 1995, p. 35-70.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, outras ficções: ensaios sobre literatura afro-luso-brasileira*. Porto Alegre: EDIPURS, 2002.

PATERSON, Janet M. *Pensando o conceito de alteridade hoje*. Entrevista concedida por Janet M. Paterson a Sandra Regina Goulart Almeida. Tradução: Alcione da Cunha Silveira. *Aletria*, jul-dez, v. 16, 2007.

PORTUGAL, Francisco Salinas. *Entre Próspero e Caliban - Literaturas africanas de Língua portuguesa*. Galiza: Laiovento, 1999.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives. *History and theory*. v. 24, n. 3, outubro de 1985. p. 247-72. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/2505169>. Acesso em: 15 dez. 2010.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7-72.

# Escrever sem palavras: a escrita ideogrâmica em Clarice Lispector

*To write without words: ideogrammic writing in Clarice Lispector*

Marília Gabriela Malavolta PINHO\*  
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

**RESUMO:** Propõe-se, com este artigo, que na crônica *Lembrança da feitura de um romance* (1970), Clarice Lispector procura igualar, como ideal de escrita, a palavra ao ideograma, o que faz não por meio de afirmação direta (como o fez na conferência *Literatura de vanguarda no Brasil*), mas por meio de explicações e imagens que aludem às operações do signo ideogrâmico. O método ideogrâmico de composição, tal como este foi explicado e laureado por Ernest Fenollosa e também, posteriormente, por Ezra Pound, contém os argumentos que sustentam tal proposição, ao lado da reunião de evidências do interesse e do conhecimento, por parte de Clarice, seja do ideograma, em si, seja de suas influências na poesia moderna, com o que a escritora teve marcante contato através do grupo intelectual do Professor Francisco Paulo Mendes, quando de sua estadia em Belém do Pará, em 1944.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector. Ideograma. Modernidade.

**ABSTRACT:** This paper proposes that Clarice Lispector aims to equal words to ideograms as a writing ideal in the short story *Lembrança da feitura de um romance* (1970). She does not make direct statements (as she did in the conference *Literatura de vanguarda no Brasil*), but rather provides explanations and images related to operations of ideograms. The ideogrammic composition method, as explained and cherished by Ernest Fenollosa and later by Ezra Pound, provides the arguments for this proposition, along with gathered evidence of Lispector's interest and knowledge both about the ideogram and its influence in modern poetry, which the writer knew in depth through Professor Francisco Paulo Mendes' intellectual circle during her stay in Belém do Pará in 1944.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector. Ideograma. Modernidade.

Recebido em 21 de outubro de 2016.  
Aprovado em 19 de novembro de 2016.

---

\*Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara, Estado de São Paulo, Brasil, pesquisadora em escrita de projeto de Pós-Doutorado. Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP. Mestre em Teoria e História Literária pela UNICAMP. E-mail: [mgmalavolta@gmail.com](mailto:mgmalavolta@gmail.com).

## **Sobre uma rosácea clariciana de convergências: introdução**

A *Rosácea das Convergências* é um dos subtítulos que compõem o texto de Haroldo de Campos intitulado *Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa*, ensaio de abertura da coletânea, por ele organizada, *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem* (1977). No trecho correspondente a este subtítulo, o poeta apresenta várias relações e confluências que gravitam a esfera das valiosíssimas contribuições do filósofo e orientalista Ernest Fenollosa (1853 – 1908) à reflorescência e difusão da arte oriental, que culmina com a publicação, por parte de Ezra Pound, de um estudo de Fenollosa que representou, segundo Campos, “uma revolução na literatura moderna” (1977, p. 30). Trata-se do capital ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*, cuja leitura adequada clama, nas palavras de Haroldo, por um “contexto vivencial” e por um “extratexto cultural”, nem sempre prenes de uma “vinculação direta”, de uma “linearidade”, mas exemplificadores de uma significativa “rosácea das convergências” (1977, p. 16).

Toma-se, aqui, emprestado este subtítulo a fim de se reunir importantes relações, referências e confluências – vínculos diretos e indiretos, lineares e não lineares – da expressão chinesa na obra e vida de Clarice Lispector. O conduto central desta abordagem será a crônica *Lembrança da feitura de um romance*, publicada no *Jornal do Brasil* em 2 de maio de 1970.

### **1. Lembrança da feitura de um romance e Literatura de vanguarda no Brasil: os vínculos diretos?**

Declaradamente pouco afeita a questões de ordem teórica, no campo da literatura e das artes, em geral, Clarice Lispector empenhou-se, no início da década de 60, em estabelecer definição precisa acerca do conceito de Vanguarda, lançando luzes sobre seu próprio fazer literário. Colocando de lado a palavra “vanguarda” no seu sentido europeu, pretensamente universal, de revolução das formas de expressão, a escritora a singulariza, essencialmente, como um novo modo de apreensão do mundo e de compreensão de si mesmo capaz de levar, só então, a uma mudança formal. Segundo informações de Teresa Montero e Lícia Manzo (2005, p. 93), tal definição encontra-se em um ensaio que a autora escreveu para ler, inicialmente, em uma conferência no XI

Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado em agosto de 1963, na Universidade do Texas. Muito bem recebido fora e dentro do Brasil, o mesmo conteúdo foi lido também, com poucas modificações, em outros lugares por onde Clarice discorreu, a convite, sobre literatura, foram eles: Vitória, Belo Horizonte, Campos, Brasília e Belém do Pará. Seus originais encontram-se na Fundação Casa Rui Barbosa, junto ao acervo da escritora.

Neste texto, em que o legado do movimento modernista de 1922 é enfaticamente citado, Clarice convoca à linha de frente da literatura brasileira jovens escritores de seu próprio período, clamando por um trabalho, vanguardista, ainda mais profundo e abrangente com a língua portuguesa do Brasil, trabalho apto a resultar em uma operação ideogrâmica da palavra, conforme sugere a escritora:

[...] a atmosfera é de vanguarda, o nosso crescimento íntimo está forçando as comportas e rebentará com as formas inúteis de ser ou de escrever. Estou chamando o nosso progressivo auto-conhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda ‘pensarmos’ a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. ‘Pensar a língua portuguesa do Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real; numa linguagem que é fundo-forma, a palavra é na verdade um ideograma. (LISPECTOR, 2005, p. 106).

Se Clarice não nos deixou maiores esclarecimentos acerca desta afirmação final, que iguala a palavra ao ideograma, no entanto, escreveu, quase dez anos depois, uma crônica em que a operação ideogrâmica parece estar, conforme aqui se propõe, metaforizada em um ideal de escrita, em vinculação direta, portanto, ao que a própria escritora formulou anos antes.

Nessa crônica, *Lembrança da feitura de um romance*, publicada no Jornal do Brasil em 1970, Clarice Lispector repassa características de seu processo criativo ao condensar, em nove parágrafos, descrições precisas acerca do modo como compôs um romance, cujo título ela não chega a citar. Trata-se de três núcleos ou de três momentos de um processo que se quer uno, integrado. Com efeito, logo no primeiro parágrafo da crônica, antes de divisar esses três momentos, Clarice nos reporta a uma bela imagem de um processo simultâneo, unificado, de escrita criativa:

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas de um piano. (LISPECTOR, 1999a, p. 284).

Sequencialmente, ela descreve o seu *pathos* da escrita, a submissão ao processo de criação, conforme formulou Benedito Nunes.

Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita. (1999a, p. 285)

Mais adiante, tendo se referido enfaticamente à paciência intrínseca a esse tempo de espera, que é o da sua escrita, Clarice acrescenta: “Além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil” (1999a, p. 285).

Por fim, e já no último parágrafo de seu texto, a escritora refere-se à dificuldade em lidar com a linguagem em meio a esse processo (integrado, simultâneo) de vagaroso desabrochar:

E como se isso não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma ideia, não sei “vestir uma ideia com palavras”. [...] o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe. Ao escrevê-lo, de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. (1999a, p. 285).

Descritivamente, lê-se, nesta crônica, que Clarice refere-se (1) a um ponto de partida visual, instantâneo, captado, (2) que vigorosamente enseja a representação de algo a ser erigido de dentro para fora, (3) em meio à consciência de que as palavras não alcançam plena ou diretamente aquilo que se viu, aquilo que se quer dizer.

Diante do impasse ou do incômodo final, tal como colocado, propõe-se, aqui, que Clarice sugere, como saída, a escrita ideogrâmica. Na crônica, a escritora não referencia tal escrita de modo explícito; trata-se, enfim, de uma proposição deste artigo, apoiada no fato do método ideogrâmico possuir características que muito se harmonizam com o processo criativo de Clarice, e ao mesmo tempo ser núcleo de convergências caras à escritora, conforme se passará a fundamentar.

Após referir-se ao “incômodo” que é o “ter de usar palavras”, a autora melhor se explica e vislumbra uma saída por meio de imagens hipoteticamente substitutas, e resolutivas, desse processo:

É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda como acontece às vezes entre pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra. (1999a, p. 285)

O presente artigo passa a propor, enfim, que, ao longo deste trecho, incluindo seus longos três exemplos finais, é possível encontrar uma alusão à composição ideogrâmica, tal como esta foi explicada e laureada por Ernest Fenollosa, e também, posteriormente, por Ezra Pound.

## **2. Lembrança da feitura de um romance à luz do ensaio de Ernest Fenollosa - o extratexto cultural?**

Ernest Francisco Fenollosa, o filósofo e orientalista norte-americano, escreveu um importante ensaio acerca dos caracteres chineses, cujas premissas lançam luzes a esse “incômodo” de linguagem reclamado por Clarice, nos termos em que o condensou na referida crônica. Amplamente, segundo Haroldo de Campos, Fenollosa “como teórico – como poeticista –, intuiu os mecanismos profundos de sua arte e foi capaz de prover instrumentalmente as necessidades do futuro” (1977, p. 30). *The Chinese written character as a medium for poetry* (“Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia”) teve seus manuscritos confiados a Ezra Pound por parte da viúva de Fenollosa, Mary MacNeil Scott, que também lhe confiou manuscritos relativos ao Teatro Nô. O ensaio foi editado e publicado por Pound em 1919.

No ensaio, Fenollosa discorre sobre o que considera a supremacia da língua chinesa, que guardaria intensa afinidade com a linguagem poética, de qualquer idioma. Um de seus argumentos basilares consiste no fato dos ideogramas reproduzirem o caráter contínuo do pensamento que veiculam, aproximando-se, assim, do movimento intrínseco à Natureza.

Logo de início, Fenollosa traz uma sentença simples, ocidental, em torno da qual desenvolve sua argumentação: “Homem vê cavalo”. Conforme afirma, é a oração à qual se chegaria supondo-se uma situação em que estivéssemos olhando para uma janela,

vendo um homem que, no mesmo instante, virasse a cabeça e fixasse sua atenção em algo; ao olharmos na mesma direção, veríamos que o homem havia se voltado para um cavalo. Acerca de tal suposição, o filósofo distingue as etapas desse processo natural: ter avistado o homem antes de agir, tê-lo avistado enquanto agia e, por fim, ter avistado o objeto para o qual se dirigiu sua ação. No ato de falarmos, assevera Fenollosa rompemos com a rápida continuidade dessa ação, bem como de sua representação, enquadrando-a em três símbolos fonéticos que não guardam conexão natural entre a coisa e seu signo, como “Homem vê cavalo”.

Já o método chinês, exalta o orientalista, guarda a sugestão natural do processo e mantém vivo o elemento de sucessão natural que lhe pertence. Os ideogramas abaixo, correspondentes a “homem”, “vê” e “cavalo”, trazem, primeiramente,



o homem de pé sobre duas pernas. Depois, o olho a mover-se pelo espaço: uma figura nítida, representada por pernas a correr embaixo de um olho – o desenho estilizado de um olho e de pernas a correr –, figurações inesquecíveis uma vez que as tenhamos visto. Finalmente, o cavalo sobre suas quatro patas. (1977, p. 122-123)

Segundo enfeixa Fenollosa, a representação oriunda desses signos é “vívida” e “concreta”, pelo fato das pernas estarem presentes nos três caracteres, fazendo com que o grupo contenha “algo da qualidade de um quadro contínuo”.

Lendo o chinês [conclui o orientalista] não temos a impressão de estar fazendo malabarismos com fichas mentais, e sim de observar as coisas enquanto elas vão tecendo seu próprio destino. (1977, p. 123)

Essa presentificação intrínseca ao signo chinês, capaz de seguir carregando elementos de sentido enquanto esse mesmo sentido se vai ampliando, Fenollosa volta a evidenciar por meio da análise do verso “O sol se ergue a leste”, quando, em metáfora musical, identifica como “harmônico” o ideograma que se repete sucessivamente, figurando o movimento natural a que alude. Nos ideogramas que compõem esse verso, o orientalista identifica:

日 昇 東

Sol

(se) ergue

(a) leste

o sol, o brilho, de um lado; do outro lado o signo do leste, formado por um sol entrelaçado aos galhos de uma árvore. E no signo do meio, o do verbo erguer, temos nova homologia: o sol está acima do horizonte, mas, além disto, o único traço reto, no sentido vertical, assemelha-se à linha do tronco, a crescer, do signo da árvore. (1977, p. 149)

Segundo a argumentação de Ernest Fenollosa, mas tomando-se emprestadas palavras que Clarice usou em *Lembrança da feitura de um romance*, o signo chinês constitui a representação de um “pensamento presente” e de uma “comunicação mais direta”, como o quer a escritora. Esse traço de simultaneidade, alcançado ou ambicionado, foi o que Clarice trouxe, é pertinente aqui repeti-lo, no primeiro parágrafo da crônica em questão: “[...] tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano” (1999a, 284). E talvez tenha sido, conforme o artigo propõe, o que a escritora sugeriu ao final, ao eleger três movimentos como exemplos daquilo que poderia substituir a escrita que lhe é incômoda: desenhar na madeira, alisar a cabeça de um menino e passear pelo campo. Essas escolhas de Clarice consistem em três ações que trazem a continuidade em seu bojo. É como se pudéssemos transformá-las, no rastro dos enunciados utilizados por Fenollosa (“Homem vê cavalo” e “O sol se ergue a leste”), em “A mulher desenha na madeira”, “A mulher alisa a cabeça de um menino” e “A mulher passeia pelo campo” e, assim, supondo-lhes os ideogramas correspondentes, evidenciá-las como exemplo de escrita vívida, que carrega um elemento de repetição que melhor a traduz no ato mesmo de sua tecitura<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Em uma breve passagem de *A paixão segundo GH* pode-se ler referência possível à singular grafia chinesa, ideogrâmica. Declarando sua experiência ascética (“Dá-me tua mão, cheguei ao irreduzível com a fatalidade de um dobre”; LISPECTOR, 1996, p. 40), que se dá por intermédio da barata, GH confessa sentir no inseto a difícil decifração da grafia do Extremo Oriente: “sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente.” (1996, p. 40)

### 3. De contextos vivenciais: Clarice Lispector, Fenollosa, Pound e o grupo literário de Francisco Paulo Mendes

Clarice foi leitora de Ezra Pound, que trouxe aos meios literários, de escritores e estudantes, o método ideogrâmico, bem como dele se valeu. A crônica *Dar os verdadeiros nomes*, transcrita na íntegra logo abaixo, publicada no Jornal do Brasil em 03 de março de 1973, é uma breve mas contundente glosa poundiana:

Copiei esse trecho de Pound, de um livro que é uma coletânea de artigos, organizada por Norman Holmes Pearson:

- A traição das palavras começa, diz Pound, com o uso das palavras que não atingem a verdade, que não expressam o que o autor deseja que elas digam.

Ezra Pound gostava de citar a resposta dada por Confúcio à pergunta que lhe fizeram sobre o que primeiro lhe viria ao pensamento como programa de seu Governo, caso fosse escolhido para tal. A resposta foi objetiva, direta: “Chamar o povo e todas as coisas pelos seus nomes próprios e verdadeiros”.

Este também é o problema inicial de um artista, comenta Pearson. “Artistas são as antenas da raça”, afirmou Pound. “A única coisa que você não deve fazer é supor que quando algo está errado com as artes, isso é um erro artístico somente. Quando um dado harmônico falha, isso deve tornar defeituoso o sistema inteiro.” “A beleza é difícil”, repete Pound em *Cantos*. (1999a, p. 453).

Recentemente, em 14 de novembro de 2015, em coluna publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, o escritor e jornalista Sérgio Augusto relembra de ter visto, durante entrevista realizada com a escritora, em 1974, junto à equipe do Pasquim, o quão grifada era a edição que Clarice tinha de “Escritores em Ação”. Ezra Pound é um dos entrevistados dessa coletânea.

[...] Enquanto os demais emissários do Pasquim lhe faziam perguntas, Ivan Lessa e eu, bem posicionados no chão, ao lado de uma estante, arrumamos um jeito de, sorratamente, xeretar as anotações que ela fazia em seus livros. O mais grifado e anotado era aquela antologia de entrevistas da *Paris Review* (*Escritores em Ação*), que a Paz e Terra traduzira seis anos antes. Clarice, quem diria, nutria enorme curiosidade sobre o que seus colegas pensavam do ofício de escrever.

Na longa entrevista concedida por Pound, figuram muitas colocações de linguagem e de trabalho literário afins a concepções ou convicções de escrita e de linguagem de Clarice, apresentadas por meio de entrevistas e de sua produção. O poeta,

por exemplo, quando perguntado sobre o modo como planeja a escrita de um *Canto*, responde ser o “o que” mais importante que “o como”. “Trabalha-se, creio eu, no que a vida nos proporciona. Nada sei acerca de método”. (COWLEY, 1982, p. 135) Pound fala, também, em “uma maneira mais natural de escrever”. Sobre os meios de comunicação então modernos, afirma “sofrermos do uso da linguagem a ocultar o pensamento e a impedir todas as respostas diretas e vitais”. Retoma Confúcio ao asseverar que “a má linguagem está *destinada* a fazer um mal governo”. (1982, p. 149)

Na entrevista, Ernest Fenollosa é citado em dois momentos. No primeiro deles, quando Pound responde apenas que seu trabalho de tradução das *Trachinae* provém da leitura das peças *Fenollosa Noh*; e mais adiante, quando o entrevistador lhe pergunta acerca dos trabalhos que lhe representaram grandes impulsos, grandes estímulos – ocasião em que é ressaltado o impacto de modernidade advindo com o ensaio do filósofo sobre os caracteres chineses.

Entrevistador: Suponho que seu interesse, no sentido de que as palavras fossem cantadas, foi estimulado particularmente pelo estudo da Provença. Acha, talvez, que sua descoberta da poesia provençal constitui sua maior “brecha”? Ou, talvez, tenham sido os manuscritos de Fenollosa?

Pound: O provençal começou a interessar-me desde muito cedo, de modo que não constituiu, na verdade, uma descoberta. O Fenollosa foi uma rajada de vento – e a gente lutava contra a própria ignorância. Tinha-se conhecimento íntimo das notas de Fenollosa e a ignorância de uma criança de cinco anos. (1982, p. 146)

Por meio da pergunta seguinte, o poeta esclarece sobre como coube a ele a edição e a publicação do Ensaio *Caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*.

Entrevistador: De que modo Mrs. Fenollosa veio a descobri-lo?

Pound: Bem, eu a conheci em casa de Sarojini Naudu, e ela me disse que Fenollosa tinha vivido em oposição a todos os professores e academias, e que ela vira alguns de meus escritos e achava que eu era a única pessoa que poderia terminar aquelas notas como Ernest teria gostado que se fizesse, Fenollosa percebeu o que precisava ser feito, mas não teve tempo de terminar seu trabalho. (1982, p. 146)

Circundando a rosácea das convergências, tem-se ainda que, a partir do ano de 1898,

Fenollosa começou a tomar aulas de representação e canto Nô, reencetando um esforço iniciado no começo dos anos 80. Examinado pelo septuagésimo Minoru Umekawa, a figura central da revivescência dessa vetusta arte teatral, Fenollosa foi considerado habilitado a cantar com intérpretes japoneses. Uma honra insigne, especialmente para um não-nativo. (1977, p. 24)

O orientalista traduziu a peça *Sotoba Komachi*, presente no volume publicado em 1916, *"Noh" or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan, with Ezra Pound, London: Macmillan and Co*<sup>3</sup>. Uma versão moderna desta mesma peça – eis a convergência a que se aludiu – foi traduzida por Clarice. André Luís Gomes, em *Clarice em cena. As relações entre Clarice Lispector e o teatro*, na apresentação e análise de traduções dramatúrgicas realizadas, geralmente, por Clarice e Tati Moraes, pontua:

A peça moderna japonesa, *Sotoba Komachi*, de Yukio Mishima, de 1952, parece ter sido traduzida apenas por Clarice Lispector, se levarmos em consideração tanto o original datilografado, ao qual tive acesso, quanto o registro no SBAT em que consta apenas o nome da autora. Nesses documentos, não há nenhuma indicação da data da tradução e nem da língua a partir da qual Lispector traduziu a peça de Mishima, escrita em um ato. (GOMES, 2007, p. 86)

Acrescente-se a tudo isto o fato de que Clarice, em 1944, logo após publicar seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, mudou-se para Belém do Pará, acompanhando o marido em incumbência diplomática. Lá permaneceram por seis meses, hospedados no Hotel Central, em cujo Café intelectuais reuniam-se diariamente em torno do Professor de Literatura Francisco Paulo Mendes do Nascimento, por quem Clarice nutriu grande admiração e amizade. Segundo Benedito Nunes, que a escritora conheceria anos mais tarde, na década de 60 apenas (e por meio do Professor), Mendes foi um verdadeiro fazedor de poetas, tendo impulsionado Ruy Barata, descoberto Plínio Abreu e Mário Faustino – admirador e tradutor conhecido da obra de Pound. O primeiro livro de Mário Faustino foi apresentado à crítica por Mendes, que, de modo entusiasmado, o prefaciou. Em Belém, o professor formou mais de uma geração de intelectuais, atentos e devotos às suas opiniões, seguidores de seu juízo crítico. Mendes,

---

<sup>3</sup> Segundo Jean-Paul Georges Potet, “Among the papers ‘bequeathed’ to Ezra Pound translations of Noh plays with introductory chapters. Ezra Pound endeavoured to turn the plays into poetical English. Their list is fairly long: Aoi no eu [...] Kumasaka, Matsukaze [...], Sotoba Komachi, [...]. Ezra Pound’s edition was published in 1916 under the title Noh or accomplishment.” (POTET, 2015, P. 37)

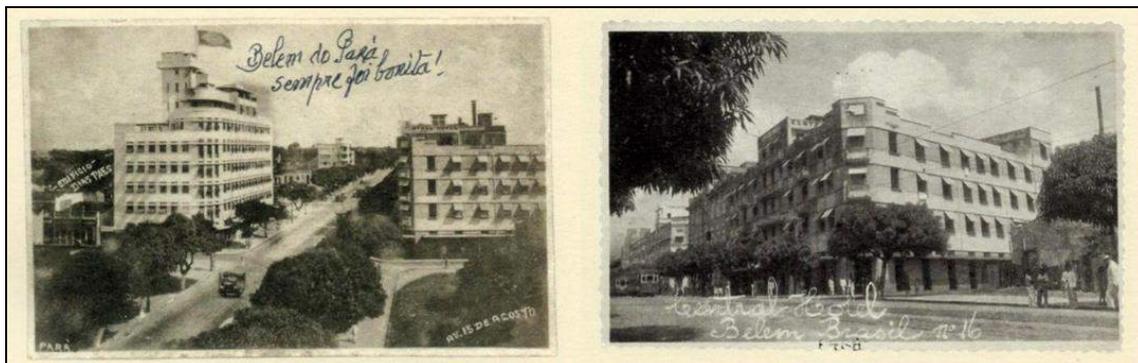
que dirigiu o Suplemento Literário da Folha do Norte, entre os anos de 46 e 52, liderou o grupo de literatos com o qual Clarice conviveu, e em meio ao qual já circulavam as novidades vanguardistas do Concretismo, representadas pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari, e da moderna poesia europeia, representada por Mallarmé, Ernest Fenollosa, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke e T. S. Eliot.

Tantos e consolidados predicativos fizeram do Professor Mendes um grande formador, para além das salas de aula. Dono de uma “tremenda capacidade argumentativa”, Nunes registra que ele deixou verdadeiros “herdeiros espirituais” tendo formado duas gerações de intelectuais, posteriormente amigas entre si. Uma, a mais velha, fora composta principalmente pelos escritores Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Rui Coutinho, Raymundo Moura, Cléo Bernardo e Sylvio Braga. À outra, mais nova, pertenceram Benedito Nunes, Max Martins, Haroldo Maranhão, Alonso Rocha, Jurandir Bezerra, Cauby Cruz e Mário Faustino (2001, p.16).

[...] praticou ele, de boca principalmente, a crítica de poesia, para o ouvido de seus mais diretos interlocutores: Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Mário Faustino, Max Martins, e eu mesmo, quando tentei, em vão, ser poeta – sob o fundo da experiência de leitura dos autores que nos deu a conhecer e em que se sustentou o espírito comum das duas gerações reunidas em torno dele – para citar alguns de que me lembro imediatamente, Antero de Quental, Cecília Meireles, Valéry, Rilke e Fernando Pessoa, dentre os poetas; Mauriac, Julien Green, Alain Fournier, Kafka, Bernanos, dentre os ficcionistas; Kierkegaard, Paul Landsberg, Jacques Maritain, Berdiaeff, Sartre, Gabriel Marcel, Karl Jaspers e Martin Heidegger dentre os filósofos. (2001, p.21)

Fora dos espaços destinados às aulas regulares, tais formações se davam, por excelência, no Café Central. Na recordação de Nunes, tal Café era, para Mendes, “sua sala de visita. Ali discutia, lia, debatia ideias e recebia os amigos”. (2001, p. 23)

**Figura 1: Imagens do Hotel Central, onde aconteciam os encontros literários em torno de Francisco Paulo Mendes, e onde Clarice se encontrava hospedada.**



Fonte: “O Amigo Chico, *fazedor de poetas*”, coletânea de textos, organizada por Benedito Nunes, que homenageiam o Professor Francisco Paulo Mendes (2001, p.13).

Francisco Mendes, conforme Clarice conta, em carta, ao amigo Lúcio Cardoso, emprestou-lhe os *Cahiers de Malte*, de Rilke, e trechos de Proust:

Encontrei aqui pessoas muito interessantes. Paulo Mendes é professor de literatura, mas não um didático. Tem grande biblioteca, conhece um bocado de coisas, mas não ficou [...] sobre a cultura, é muito inteligente. É ótimo falar com ele sobre livros dos quais a gente gosta. Ele me emprestou os *Cahiers de Malte*, de Rilke, e pedaços escolhidos de Proust. Ele falou de você de um modo que eu gostei de ouvir. (LISPECTOR, 2002, p.42)

Em outra carta a Lúcio, datada de julho de 44, quando já estava fora de Belém, Clarice recomenda enfaticamente o Professor:

Lúcio, vou lhe pedir de novo para que você se interesse para que Paulo Mendes, de Belém, vá ao Rio fazer algumas conferências sobre Antero de Quental ou algum outro assunto. Sei que você gostará dele, sei que ele gostará de você. Se o Ministério da Educação pudesse fazer alguma coisa... Vou repetir seu endereço: F. Paulo Mendes, Vila Amazônia, Passagem Mac-Dowell, 25 – Belém, Pará. (2002, p.48)

Clarice volta a escrever sobre Francisco Mendes muitos anos mais tarde, em dois momentos da década de 70, o que parece corroborar o magnetismo com o qual tanto fora laureado o Professor, bem como a extensão, ou profundidade, da admiração ou influência que ele exercera sobre a jovem escritora.

Na crônica publicada em 1º de abril de 1972, *Minha próxima e excitante viagem pelo mundo*, a autora, ao final de um roteiro jocosamente apenas imaginado, escreve:

E enfim voltarei ao Rio. Antes darei um pulo a Belém do Pará, para rever os meus amigos Francisco Paulo Mendes, Benedito Nunes (qual é o endereço deles? Por favor me escrevam) e tantos outros importantes para mim. Eles, vai ver, já me esqueceram. Eu não esqueci deles. Em Belém já passei seis meses, muito felizes. Sou grata a esta cidade. (1999a, p.409)

No romance *Um sopro de vida*, escrito entre 1974 e 1977, Ângela Pralini, no fim da obra, fala em “pessoas desaparecidas”, e Francisco Mendes é novamente lembrado:

Pessoas desaparecidas. Onde estão? Quando alguém souber delas telefonem para a Rádio Tupi. Cadê o desaparecido Francisco Paulo Mendes? Morreu? Me abandonou, achou que eu era muito importante... (LISPECTOR, 1999b, p.143).

Em 1976, quando entrevistada por Marina Colasanti, Affonso Romano de Sant’Anna e João Salgueiro, volta a se referir a Francisco Mendes, e como seu professor de literatura:

Eu só li Sartre, só ouvi falar de Sartre na época de O lustre, em Belém do Pará.

ARS: O Sartre já era popular em Belém do Pará? Eu digo isso porque o Benedito Nunes é de lá.

Eu tive um professor de literatura que buscava os livros da Europa, e não do Rio. Era o Francisco Paulo Mendes, do mesmo grupo do Benedito Nunes. (SANT’ANNA e COLASANTI, 2013, p. 224)

Com a leitura do texto *Literatura de vanguarda no Brasil*, já referido anteriormente, no qual a palavra é igualada a um ideograma, Clarice apresentou-se na Universidade Federal do Pará, em 1975, em evento organizado por Nunes e Mendes.

**Figura 2: Registros do emocionado reencontro entre Clarice Lispector e Paulo Mendes, em 1975, em Belém do Pará.**



Fonte: “O Amigo Chico, fazedor de poetas” (2001, p. 88).

De volta a Ernest Fenollosa e Ezra Pound, Benedito Nunes, no ensaio *Encontro em Austin*, relembra a influência exercida por ambos na poesia moderna, no que diz respeito a elementos da cultura chinesa. Nunes fala em “retrojeção da cultura intelectual e espiritual do Extremo Oriente na europeia, canalizada por Pound e Fenollosa para a poesia no tempo de sua modernidade”. (2009, p. 309)

O escritor Max Martins, um dos discípulos de Francisco Paulo Mendes, e também grande amigo de Benedito Nunes, teve Ezra Pound e Ernest Fenollosa como dois de seus autores de cabeceira, ao lado de outras obras de referência oriental, como o *I Ching*. Conta o jornalista Elias Pinto, em texto publicado em fevereiro de 2009, que em uma das inúmeras e longas conversas que teve com o escritor, pediu-lhe, certa vez, que traçasse um roteiro de sua formação poética, de seus livros, “de seus santos de cabeceira, ‘ab ovo’, desde o berço”. O jornalista lembra que a resposta de Max compôs sua coluna publicada, entre 1990 e 1991, no Jornal “A província do Pará”. É bastante oportuno transcrever, aqui, a vasta e coesa lista de Max, que inclui Fenollosa, no que deixa entrever as influências recebidas pelo Professor Mendes e no que amplia a lista rapidamente lembrada por Nunes, conforme transcrito anteriormente.

No princípio, foi Casemiro de Abreu, os poetas românticos brasileiros e portugueses das velhas antologias. Depois veio o ‘Cartas a um Jovem Poeta’, de Rainer Maria Rilke, o primeiro presente recebido do professor Francisco Paulo Mendes e cujo exemplar muitos anos depois passei às mãos merecedoras do poeta Age de Carvalho. Depois vieram Carlos Drummond, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Camões, Homero, Mário Faustino, Dylan Thomas, Rimbaud, Baudelaire, Octavio Paz, Mallarmé, Paul Celan, Henri Michaux, René Char, Bashô, Cummings, Blaise Cendrars, Kaváfis, Maiakóvski, Jorge Luis Borges, Robert Stock, García Lorca, Lautreamont, Ungaretti, Trakl, Blake, André de Bouchet, as vanguardas, o Concretismo.

E Guimarães Rosa (‘Grande Sertão: Veredas’), D. H. Lawrence, Henry Miller, Henry Thoreau, Clarice Lispector, Dostoiévski, Thomas Hardy (‘Judas, o Obscuro’), Kazantzákis, Hermann Hesse, Romain Rolland, Thomas Mann, Flaubert, Malcolm Lowry, Hermann Broch, ‘Em Busca do Tempo Perdido’, de Proust, o ‘Dom Quixote’, Melville, Shakespeare, Mircea Eliade, Chuan-Tzu, o Zen-Budismo, ‘I Ching’, ‘Lao-Tzu’, ‘O Livro Tibetano dos Mortos’, o ‘Bhagavad-Gita’, a Bíblia.

E Aristóteles, Platão, Nietzsche, Heidegger (‘Acheminement Vers la Parole, Hölderlin y la Esencia de la Poesia’), Derrida, Gilles Deleuze, Todorov, Pound (‘ABC da Literatura’ e ‘A Arte da Poesia’), Valéry

(‘M. Teste’). E Damaso Alonso, Carlos Busoño, Roman Jakobson, Auerbach, Roland Barthes, Georges Bataille, T. S. Eliot, Walter Benjamin, George Steiner, os Manifestos Surrealistas, Max Bense, Benedito Nunes, José Guilherme Merquior, Antonio Candido, Ernest Fenollosa, Haroldo de Campos, Jean Starobinski, Saussure, Leo Spitzer. Isso não é receita para jovens poetas, o que eles deveriam ler etc. É o meu caso e só. Mas acho que um poeta de hoje deve palmilhar por aí. Creio que esse é, pelo menos, o cerne de uma compreensão e de um amor pela poesia.<sup>4</sup>

A influência oriental na composição poética de Max Martins pode ser vista, sobretudo, nas obras *Para ter onde ir* e *A fala entre parêntesis*, escrita, esta, em parceria com o amigo Age de Carvalho, à moda da renga. O primeiro livro é todo tecido a partir dos hexagramas do clássico chinês *I Ching*, o *Livro das Mutações*, enquanto o segundo exercita, mais livremente, a composição japonesa conhecida como jogo da renga, que significa, literalmente, uma cadeia de poemas. As duas obras contaram com ricos comentários de um dos principais estudiosos de Clarice Lispector, e também discípulo do Professor Paulo Mendes, Benedito Nunes. Em 1982, Nunes escreveu o prefácio, intitulado *Jogo Marcado*, de *A fala entre parêntesis*, livro, inclusive, dedicado ao crítico e sua esposa, Maria Sylvia.

---

<sup>4</sup> Em <http://ronaldofranco.blogspot.com.br/2009/02/max-e-seus-santos-de-cabeceira-elias.html>. Data do acesso: 30 de setembro de 2016.

**Figura 3: Os amigos Paulo Mendes na companhia dos amigos Max Martins, Benedito Nunes e Maria Sylvia.**



Fonte: "O amigo Chico, *fazedor* de poetas" (2001, p. 31).

## Considerações finais

Conforme sintetizou Benedito Nunes no ensaio *Reflexões sobre o moderno romance brasileiro*, a literatura de linhagem moderna traz em seu bojo a consciência preliminar das limitações da linguagem no que diz respeito a uma direta e instantânea relação com a realidade, fazendo recair sobre essa mesma linguagem o dever de ligar o romance ao real (2009, p. 142). Visceralmente praticada por Clarice Lispector, a literatura prenhe dessa consciência faz da linguagem – sublinhada em suas limitações e impossibilidades de nomeação – um de seus temas constantes. Se, por um lado, a crônica *Lembrança da feitura de um romance* é um dos exemplos vários da tematização dessa aporia encarnada na palavra é, por outro, exemplo raro, senão único, da metaforização de uma saída pela via da operação ideogrâmica, o que a escritora havia já sinalizado, não ficcionalmente, mas teoricamente, na conferência *Literatura de vanguarda no Brasil*. Assim, lançando luzes para abordagem que também considere o

signo oriental, espera-se que o presente artigo possa contribuir com os ricos estudos acerca da questão da linguagem na obra da escritora, escorados, em sua maioria, na moderna filosofia da linguagem, que tem em Wittgenstein e Heidegger dois de seus expoentes máximos.

Ao lado de múltiplas referências, reitera-se, acerca dos contatos da escritora com o método ideogrâmico de compor, conclui-se que a crônica em questão revela a metaforização deste método, e, em decorrência disto, revela ainda uma importante relação de filiação entre a prosa (poética) praticada por Clarice e a poesia moderna tal como fora canalizada por Fenollosa e Pound. Nessa direção, conclui-se também que há possibilidades de a escritora primeiramente ter tocado nessas questões, direta ou indiretamente, ainda no início de seu ofício, na década de 40, quando do profícuo convívio com o grupo intelectual do Professor Francisco Paulo Mendes do Nascimento, em Belém do Pará.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, Haroldo (Org). *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. Tradução Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977.

COWLEY, MALCOLM (Org). *Escritores em ação: as famosas entrevistas à "Paris Review, por Alberto Moravia e outros*. Tradução Brenno Silveira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

GOMES, André Luís. *Clarice em cena*. As relações entre Clarice Lispector e o teatro. Brasília: Editora UNB, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* (edição crítica coordenada por Benedito Nunes). 2 ed. Madrid/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996 (Coleção Archivos).

\_\_\_\_\_. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

\_\_\_\_\_. *Outros escritos* (org. Teresa Montero e Lícia Manzo). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

\_\_\_\_\_. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

\_\_\_\_\_. (Org.). *O amigo Chico fazedor de poetas*. Belém / Pará: Secult, 2001.

POTET, Jean P. G. *Yeats and Noh*. United States of America: Lulu Press, Inc, 2015.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 12ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

SANT'ANNA, Affonso de R. e COLASANTI, Maria. *Com Clarice*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

# Um clássico provinciano: *Minha vida de menina*, de Helena Morley

*A provincial classic: The Diary of “Helena Morley”*

Patrícia Cristine HOFF\*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

**RESUMO:** *Minha vida de menina*, de Helena Morley (pseudônimo de Alice Dayrell Caldeira Brant) e publicado em 1942, estrutura-se na forma de um diário e relata diversos episódios vividos pela adolescente Helena entre os anos de 1893 e 1895 na cidade mineira de Diamantina. No seu estudo desse texto, o presente artigo divide-se em duas partes. A primeira parte dará conta de alguns aspectos da obra, considerando a adoção da escrita autobiográfica em gênero diário e tendo em perspectiva as categorias autor, narrador e personagem. A segunda parte trará algumas das diferentes temáticas suscitadas por essa obra, contando com o auxílio de uma parcela da fortuna crítica disponível.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Minha vida de menina*. Escrita autobiográfica. Aspectos temáticos.

**ABSTRACT:** *The Diary of “Helena Morley”*, written by Helena Morley (pseudonym of Alice Dayrell Caldeira Brant) and published in 1942, is structured in the form of a diary and recounts several episodes experienced by teen Helena between 1893 and 1895 in the city of Diamantina, Minas Gerais, Brazil. In the study of the book, this article is divided into two parts. The first part discusses a range of aspects of the text taking into account the adoption of the autobiographical writing in the diary as a literary genre, considering the literary categories of author, narrator, and character. The second part presents some of the themes raised by the critical reception of this book.

**KEYWORDS:** *The Diary of “Helena Morley”*. Autobiography writing. Themes.

Recebido em 18 de outubro de 2016.  
Aprovado em 28 de novembro de 2016.

---

\* Doutoranda em Teoria, Crítica e Comparatismo do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, Brasil, e-mail: [patriciacristine.hoff@gmail.com](mailto:patriciacristine.hoff@gmail.com).

## 1. Primeira parte: o pacto instável

Um dos aspectos que faz um diário tradicional ser admirado pelos seus leitores, dos comuns aos especializados, é a sua voz autoral, a qual revela um *gênio*, uma forte personalidade, que é também histórica. O resultado disso é o pacto: o leitor espera que o que está sendo relatado na linearidade dos dias não seja irremediavelmente penetrado pela ficção e que se permaneça garantido pela verificação dos fatos apresentados em provas do mundo ao qual a narrativa faz referência – diferentemente do que costuma acontecer em relação aos diários ficcionais e demais gêneros literários não autobiográficos, nos quais, a rigor, as relações, estabelecidas pelo leitor, entre plano narrativo e contexto histórico (psicológico, social, político, cultural etc.) são menos imediatas. Acontece que nos diários íntimos e em outros gêneros da escrita de si fica com frequência estabelecida a identidade entre as categorias autor, narrador e personagem (o que origina o pacto autobiográfico, nos termos de Philippe Lejeune<sup>1</sup>), identidade que, ao centrar-se no sujeito, avizinha-se mais facilmente do leitor.

Tais categorias<sup>2</sup>, contudo, não são de todo definidas e fixas, constituindo-se em repetidos problemas e suscitando reflexões por parte da recepção e da crítica. O pacto pode ser, então, instável, constantemente desestabilizado em função da abertura e da singularidade das obras literárias. Assim, ainda que observemos a criação desse pacto em *Minha vida de menina*, de Helena Morley, publicado em 1942, a ficcionalização de alguns aspectos formais não pode ser veementemente negada. A começar pela categoria autor.

“Helena Morley” é o pseudônimo que Alice Dayrell Caldeira Brant (1880-1970)<sup>3</sup> adota para instituir a autoria dos diários da adolescente Helena, que relata

---

<sup>1</sup> LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Coleção Humanitas).

<sup>2</sup> Na esteira dos estudos sobre narrativas autobiográficas, essa separação entre autor, narrador e personagem serve aqui mais como um procedimento didático do que como uma construção teórica de um forte rigor metodológico. Assim, utilizo distinções básicas para referir-me a essas categorias, quais sejam: autor como o sujeito cujo nome aparece na capa do livro que produziu, narrador como a voz que narra a história de um certo ponto de vista e personagem como partícipe das ações narradas.

<sup>3</sup> Em um dos artigos consultados (PINHEIRO; ASSIS; MORAIS, 2008, p. 3), há referência à avó paterna de Alice como tendo o sobrenome Morley: a inglesa de descendência nobre se chamaria Alice Morley Dayrell, casada com John Lucy Smith Dayrell. Porém, a origem do uso de Morley no pseudônimo usado por Alice Brant permanece aqui incerta no que tange a uma possível relação a familiares antepassados. Em consulta a um *site* da genealogia familiar dos Dayrell, escrito por Márcio Dayrell Batitucci, observa-se que ali constam documentos que trazem o nome Alice Rice Callender para a avó inglesa de Alice Brandt, sendo que por muito tempo o sobrenome Morley teria sido atribuído à matriarca por parentes que supuseram a homenagem da neta em livro – suposição que seria desfeita com a posterior comprovação

diversos episódios vividos por ela e seus familiares e vizinhos entre os anos de 1893 e 1895, na cidade mineira de Diamantina. O subtítulo à primeira edição de *Minha vida de menina*, “Cadernos de uma menina provinciana nos fins do século XIX”, revela uma série de informações que inauguram a leitura. Os paratextos ali inclusos são variados: há a indicação do gênero textual adotado – os “cadernos” como anotações com forte presença do cotidiano; há a menção ao sujeito-da-enunciação responsável pelo plano enunciativo – a menina Helena –, que incide também na questão da identidade de gênero e idade na figura da jovem mulher que fala; e, ainda, há a referência aos dados contextuais que relacionam a característica provinciana ao período sócio-histórico correspondente – o final do século XIX.

Com o exemplo desses dados circundantes à obra, a autoria, portanto, ganha em importância na leitura. Há, nesses diários, a construção de um sujeito, elaborado segundo características da sua psicologia e da vida em uma dada sociedade. É verdade, porém, que mesmo que a autoria possa assumir uma posição central nesse livro, ela nem por isso é menos suscetível a níveis de desconstrução. A própria existência do pseudônimo adotado por Alice Brant pode ser o elemento inicial gerador da instabilidade na relação pessoa-autor e de questionamentos daí decorrentes.

Ademais, após o advento de correntes teóricas e hermenêuticas que passaram a se deter menos na figura do autor empírico, enquanto sujeito imediatamente definível e localizável – no âmbito de uma visão positivista da História –, e mais nas noções de efeito e recepção das inter-relações do público com as obras artísticas, passou-se a aceitar que, uma vez que a obra é publicada (ou seja, *tornada pública*), o autor, conforme preconizou Roland Barthes, *morre* em favor do espaço privilegiado ocupado agora pelo leitor<sup>4</sup>. Uma das consequências disso é que, considerando a obra em si, a categoria do narrador passe a ocasionar os maiores ofuscamentos no jogo espelhado da escrita autobiográfica. Isso porque esse narrador é o que se expõe de fato no nível textual desse tipo de escrita, colocando em jogo praticamente todas as cartas da mesa discursiva autodiegética. Em outros termos: esse narrador chama para si a responsabilidade pelo discurso, pois, ao assumir a voz em primeira pessoa, dá à obra e

---

documental consultada pela família Dayrell. Disponível em: <<http://www.familiadayrell.uaiVIP.com.br/johnalice.htm>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

aos seus conteúdos o forte caráter autorreferencial de uma subjetividade, centrada no sujeito-da-enunciação que é um “eu”.

O leitor, por seu turno, está no direito de desconfiar da voz desse narrador, questionando, por exemplo, a visão – e a versão – unilateral dos *factos* adotada pelo narrador-protagonista. De acordo com a tipologia de narradores elaborada por Norman Friedman (1967)<sup>5</sup>, o narrador-protagonista narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos (FRIEDMAN, 2002, p. 177), aspectos os quais podem ser analisados pelos leitores em termos da presença ou da afirmação de uma possível parcialidade da voz que narra.

Em *Minha vida de menina*, a narração, como se disse, se dá pela voz de uma adolescente, no período dos seus doze aos quinze anos. A escrita é tanto *subjetiva*, no sentido de fazer reflexões sobre si, quanto *objetiva*, relatando situações que envolvem as ações de uma ou mais personagens. Por vezes, esses dois planos se juntam, como pode ser percebido no trecho a seguir, na entrada de “Quinta-feira, 16 de março [de 1893]”, trazida na íntegra:

Eu acho que se fosse má seria mais feliz do que sou. Pelo menos não teria tanta pena de tudo como tenho, nem sofreria como sofro de ver os outros fazerem tanta maldade.

Eu gostava muito das Correias, duas amigas de mamãe aqui da vizinhança, porque pensava que elas eram boas. Mas hoje mamãe me mandou levar umas broas para as duas e eu entrei na hora em que elas estavam fazendo uma maldade horrível. Arrependi-me de ter ido levar o presente e tomei raiva delas. Elas estavam enforcando um gato na maior satisfação. Uma segurava a corda numa ponta, outra noutra, e o gato dependurado. Larguei o prato em cima da mesa e corri para a casa.

Elas vieram explicar a mamãe que foi porque o gato tinha furtado a carne. Mamãe lhes disse: “Helena é assim mesmo, tem pena de tudo”. (MORLEY, 1998, p. 38).

Aqui, a subjetividade e a objetividade são aspectos simultâneos, de sorte que não conseguimos distinguir se o que dera origem ao registro foi o pequeno trauma causado pelo evento presenciado – a violência contra o bichano –, ou se foi a constatação prévia de que a narradora se veja como uma pessoa boa em meio a outras más – a partir da oração subordinada condicional que abre o trecho, pressupondo, mediante a condição

---

<sup>5</sup> FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, nº 53. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Edusp, 2002. p. 167-182.

criada, a hipótese de que ela poderia vir a se tornar diferente do que acredita ser –, sendo o evento, então, um pretexto para a autoavaliação positiva.

Vale acrescentar que essa dupla articulação gerada pelos registros – ora aparentes frutos de autoanálise, ora relatos de situações e/ou anedotas da vida cotidiana – é percebida durante todo o livro, em que impressionam a verve especial da narradora-protagonista e a envolvimento da narrativa, aspectos os quais causam não menos estranhamento e desconfiança no leitor.

Helena, citada por meio da fala transcrita da mãe no trecho do livro apresentado acima, é nominalmente a protagonista da narrativa, concordando com o nome escrito na capa do livro. Assim, a categoria personagem é também, por fim, partícipe da elaboração discursiva do “eu” em *Minha vida de menina*, constituindo, ao lado das categorias de narrador e autor, a tríade que, sendo coincidente, institui o pacto autobiográfico para a leitura. Esse pacto, porém e novamente, é pouco preciso e definitivo.

Um exemplo da problemática que surge no que tange à categoria do autor e, em menor ou maior grau, do narrador, é a incerteza acerca da elaboração original dos registros e a publicação da obra nos anos de 1940, aos sessenta e dois anos de Alice Brant. Tal problemática é de certa forma esperada, uma vez que o livro se trata da publicação de um diário de uma menina/adolescente, cujo interesse maior se explica tanto por certo ineditismo da obra no cenário literário da época<sup>6</sup> quanto pelas suas qualidades narrativas e formais, colocando-se no meio do caminho do documento e da ficção.

A fortuna crítica consultada levanta pelo menos três hipóteses sobre a origem e a publicação dos diários. Essas hipóteses são mencionadas no ensaio que Roberto Schwarz dedica à obra, intitulado “Outra Capitu”, publicado em *Dois meninas* (1997). A primeira hipótese vem da própria Alice Brant, sustentando que o livro foi realmente

---

<sup>6</sup> Inicialmente, pode-se pontuar duas perspectivas nas quais *Minha vida de menina* adquira importância na tradição do diário enquanto gênero literário. De um lado, a publicação do diário de Helena Morley, considerado a partir do viés ficcional, talvez tenha como antecessor literário imediato, no Brasil, o último livro de Machado de Assis publicado ainda em vida do autor, *Memorial de Aires*, de 1908. Nessa obra, Machado explora com propriedade as características estruturais do diário ficcional, construindo, por entre as entradas datadas – algumas delas com mais de um registro por dia –, um narrador em primeira pessoa que interpola explicações, introduz falas das personagens e atualiza o leitor com informações diversas. De outro lado, o caráter confessional do diário de Morley, se tomado na perspectiva da autoria feminina juvenil, pode ser relacionado à obra máxima do gênero: *O diário de Anne Frank*. Cumpre salientar, porém, que o sucesso de *Minha vida de menina* não veio na esteira desse fenômeno internacional, mesmo porque foi publicado antes dele (o livro de Anne Frank é de 1947, e o de Morley, de 1942).

escrito por ela nas mesmas datas que são apresentadas no diário, de 1893 a 1895, quando ela tinha entre doze e quinze anos. A segunda hipótese, levantada certa vez por Alexandre Eulálio (1932-1988), era a de que a autora teria escrito seu livro já adulta, baseando-se nas memórias de juventude e simulando uma linguagem adolescente. Tempos depois, Eulálio reviu essa argumentação e concluiu que os escritos são da jovem Alice, mas que teriam sido editados, ao menos em parte, na versão publicada. A terceira e última hipótese, que é a adotada por Schwarz, é a de que a autora teria melhorado seu texto de menina para a publicação, já revelando, na opinião do crítico, certos ideais modernistas, como a liberdade linguística e a difusão da língua “brasileira” (SCHWARZ, 1997, p. 45-46 *apud* RECCHIA & LEONEL, 2011, p. 6-7).

Especulações acerca da suposta participação autoritária do marido de Alice, Augusto Mário Caldeira Brant (1876-1968), também são frequentes. Ele teria inclusive insistido para que a esposa publicasse o diário. Além disso, diz-se que foi ele o coletor e organizador de boa parte dos registros, bem como teria sido uma espécie de censor: em entrevista ao jornal *O Globo*, Alice revela que o marido havia “suprimido muita coisa que parecesse indiscreta, por atingir, através de críticas, pessoas ainda vivas” (MACHADO, 2000, p. 60 *apud* RECCHIA & LEONEL, 2011, p. 8)<sup>7</sup>.

Ainda que instigantes, considero que os enigmáticos contextos de produção e publicação de *Minha vida de menina* correspondam a apenas uma parcela do interesse múltiplo que essa obra pode gerar. No caso de Brant/Morley, se, por um lado, a categoria do autor, ao ser analisada juntamente aos aspectos biográficos da pessoa que assina o livro, pode desestabilizar a força autoral, por outro lado, a ciência desses aspectos, sejam eles conferidos pelos paratextos do livro ou por uma pesquisa mais detalhada das possibilidades editoriais, faz com que o texto passe a provocar ainda mais o leitor, que se vê diante de uma sequência de eventos relativamente pueris contados por uma voz fluente e autêntica. É claro que – assim como fizeram Alexandre Eulálio e Roberto Schwarz – podemos desconfiar dessa voz, sem saber até que ponto os registros seriam amostragens reais da escrita juvenil. Sendo assim, vale ressaltar que, caso houvesse comprovação de que o diário de Helena Morley se trata de uma produção

---

<sup>7</sup> Essa entrevista, cuja data não fora encontrada, é citada na tese de doutoramento de Maria Teresa Almeida Machado, intitulada *Para inglês ler: o diário de Helena Morley traduzido por Elizabeth Bishop*, defendida no ano de 2000 junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A tese não se encontra disponível para consulta *online*.

muito posterior ao período dos registros atribuído pela autora, poderíamos concordar com João Guimarães Rosa quando ele afirma que estaríamos diante de um caso ainda mais extraordinário na literatura brasileira, pois Rosa não encontrara antes desse diário nenhuma outra obra que representasse de maneira tão literal a infância<sup>8</sup>.

Com tais questões em aberto, prossigamos, então, a algumas reflexões que podem emergir do variado campo discursivo composto pelas 275 entradas do diário da menina provinciana – obra que, conforme Alexandre Eulálio, nascera clássica.

## 2. Segunda parte: algumas discussões

Início essa parte com a citação a um trecho da “Nota à 1ª edição” do livro, assinada em 1942 por “Helena Morley” (como dissemos, pseudônimo de Alice Brant):

Não sei se poderá interessar ao leitor de hoje a vida corrente de uma cidade do interior, no fim do século passado, através das impressões de uma menina, de uma cidade sem luz elétrica, água canalizada, telefone, nem mesmo padaria, quando se vivia contente com pouco, sem as preocupações de hoje. E como a vida era boa naquele tempo! Quanto desabafo, quantas queixas, quantos casos sobre os tios, as primas, os professores, as colegas e as amigas, coisas de que não poderia mais me lembrar, depois de tantos anos, encontrei agora nos meus cadernos antigos! (MORLEY, 1998, p. 13).

O entusiasmo de Morley ao falar sobre tempos pretéritos, os quais teriam sido reconstruídos pelos diários mantidos por ela naquele tempo, faz com que o leitor, invocado indireta, mas explicitamente, sinta-se instigado e curioso pelo que está por vir. Essa passagem, retirada de nota introdutória dessa obra, adquire, portanto, um quê de ironia – que lembra, enfim, a tão mencionada ironia machadiana, aquela da ordem da interação provocativa do narrador para com o leitor. Assim, as qualidades narrativas, inegáveis na construção dos diários de Morley, talvez não expliquem tanto a natureza desse tom irônico quanto a surpreendente repercussão crítica da obra. *Minha vida de menina* interessa – e muito – até hoje, sendo ainda incipiente, mas diversificada, a fortuna crítica a seu respeito. Isso sem nos esquecermos das impressões positivas sobre a obra causadas em leitores como Raquel de Queiroz, o já citado João Guimarães Rosa,

---

<sup>8</sup> A observação de Guimarães Rosa é citada por Alexandre Eulálio em “Livro que nasceu clássico”, texto de introdução à edição de 1979 de *Minha vida de menina* pela editora Companhia das Letras, com a 5ª reimpressão datada de 1998. p. 8.

Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Rubem Braga e Elisabeth Bishop (cuja tradução da obra para o inglês, intitulada *The Diary of "Helena Morley"*, fora lançada em 1957), cabendo citar, também, a adaptação fílmica *Vida de menina*, dirigida por Helena Solberg e lançada em 2004.

*Minha vida de menina*, ao ser escrito na forma tradicional de um diário, convida o leitor a ingressar em um universo de recordações e impressões pessoais da narradora Helena. Nas entradas, datadas, chamam a atenção tanto os eventos históricos, mencionados em alguns registros em tom de comentário cotidiano, quanto os acontecimentos e as reflexões sobre o dia a dia de uma adolescente em uma cidade pacata das Minas Gerais oitocentista. A voz de Helena, contudo, ainda que descompromissada e leve, é bastante questionadora, e esconde um *gênio* quase que marginalizado, muitas vezes deslocado no universo das convenções do comportamento social, da religião e da educação da sua época.

O papel em branco serve a Helena como um repositório de fatos da memória individual e coletiva, fatos que ora revelam um encanto em relação à vida, ora expõem os desconfortos da jovem mulher no seio social<sup>9</sup>. A menina, contudo, parece não entender muito bem como se dá o seu processo de escrita. Na entrada de “Quarta-feira, 20 de dezembro [de 1893]”, a narradora comenta sobre a facilidade que tem para escrever – fato que espanta a sua avó materna, Dona Teodora, mas, para Helena, adquire uma naturalidade acriançada. Diz a narradora:

Mamãe nunca olha o que eu escrevo, mas vovó quer que eu leia tudo pra ela e também para as pessoas de fora. [...] Coitada; ela [avó] é muito inteligente, mas mal aprendeu a ler e escrever e por isso fica pensando que é uma coisa do outro mundo contar as coisas com a pena. Engraçado é que ela não se admira de eu contar com a boca. É que ela pensa que escrever é mais custoso. (MORLEY, 1998, p. 114).

Em outro momento do texto, na entrada de “Domingo, 19 de maio [de 1895]”, Helena diz que, sempre ao pegar a pena, as memórias da infância simplesmente lhe surgem, como nos momentos em que rememora os seus primeiros anos de vida, quando brincava com bonecas de pano ou carregava, por divertimento, os filhos dos vizinhos. A narradora tenta esboçar uma explicação para essa facilidade incitada pela página,

---

<sup>9</sup> O principal texto consultado sobre a questão memorialística em *Minha vida de menina* é de Neukirchen (2005), embora tal texto tenha influenciado pouco na escrita desse artigo.

calcada na memória: “talvez porque naquela época coisas pequenas me impressionassem mais, e eu guardo tudo muito.” (MORLEY, 1998, p. 253).

Há, no mínimo, outras duas vantagens que o hábito da escrita adquire nos diários de Morley. Uma delas é a função de uma espécie de confessor; outra, como um tipo de autopreservação. A primeira é da ordem da confiança que a menina atribui ao seu caderno, na qualidade de “confidente e amigo único” (MORLEY, 1998, p. 205). A segunda é a atribuição que, a rigor, o pai da menina, o grande incentivador para a composição dos diários, confere à escrita. Como exemplo, temos o registro de “Segunda-feira, 24 de julho [de 1893]”, o qual traz a possibilidade da preservação tanto da memória quanto da integridade individual, por meio do emprego das letras:

Cada dia acho mais razão no conselho de meu pai de escrever no meu caderno o que penso ou vejo acontecer. Ele me disse: “Escreva o que se passar com você, sem precisar contar às suas amigas e guarde neste caderno para o futuro as suas recordações”. (MORLEY, 1998, p. 68).

Outro aspecto que surge da leitura de *Minha vida de menina* é a autorrepresentação vívida da infância<sup>10</sup>. Helena, que se encontra em um estado intermediário entre a infância e a idade adulta (considerando-se que, naquela época, a adolescência ainda não era estudada como um estágio de desenvolvimento vital distinto), goza de um tipo de liberdade que lhe é garantida em virtude de estar vivendo essa fase relativamente invulnerável (FISCHER, 1998, p. 178). Acrescenta-se a isso a personalidade questionadora e curiosa da menina, que não se rende à passividade ou à hesitação; ao contrário, ela em geral faz das suas aflições material para uma reflexão aguçada sobre si mesma, denotando uma sabedoria precoce que, a partir da interpretação do leitor, abre espaço para a percepção da ironia e da ambiguidade.

Graças à sua inteligência, energia e desenvoltura, Helena é querida por muitos. No entanto, sua postura distinta e viva a coloca numa posição de destaque, a ponto de, às vezes, quase sufocá-la, ao retirá-la do lugar lúdico ocupado pela criança, lugar que, via de regra, mantém um distanciamento em relação à seriedade do mundo adulto. Como resultado desse seu comportamento, destoante ao das outras crianças, Helena sente-se confusa e sofre com o excesso de atenção que recebe, como pode ser aferido pelo trecho a seguir:

---

<sup>10</sup> Sobre a infância representada na obra de Morley, apoiei-me em Fischer (1998) e Fritzen & Cabral (2008).

Sábado, 13 de outubro [de 1894]

Poderá alguém compreender como é que uma pessoa que gosta muito de outra tenha jeito de aborrecê-la?

O caso de tia Madge comigo é o mais esquisito que eu já vi. Ela é minha madrinha de crisma e eu sei que ela é quase como vovó para me achar qualidades. Eu não posso lhe contar um caso que ela ri até mais não poder. Diz a todos que eu sou inteligente, espirituosa e boa. Tudo que uma pessoa possa fazer por outra, tia Madge faz por mim. E eu posso dizer que quase todos os aborrecimentos que tenho tido na vida são causados por ela com essa mania de se interessar tanto por mim. Eu seria muito mais feliz se ela fosse como as outras tias, que nem olham o que eu faço. Mas ela, coitada, tudo que faz de bom é para me dar um aborrecimento e às vezes sofrimento. (MORLEY, 1998, p. 194).

Uma segunda consideração quanto à vida na infância representada na obra é a que surge a partir da perspectiva da autora, já adulta e avó, como expresso na nota à primeira edição, de 1942. A infância de Brant/Morley, nesse olhar retrospectivo, teria acontecido em um momento de “existência simples” (MORLEY, 1998, p. 13), sendo representada aqui como uma época de “hedonismo inocente” (FRITZEN & CABRAL, 2008, p. 51), em nome da pureza e da leveza de espírito. O livro, então, é praticamente dedicado – e até direcionado – a uma outra geração da infância, em caráter de ensinamento moral. Nas palavras de Morley nessa nota:

Agora uma palavra às minhas netas. – Vocês que já nasceram na abundância e ficaram tão comovidas quando leram alguns episódios de minha infância, não precisam ter pena das meninas pobres, pelo fato de serem pobres. Nós éramos tão felizes! A felicidade não consiste em bens materiais mas na harmonia do lar, na afeição entre a família, na vida simples, sem ambições – coisas que a fortuna não traz, e muitas vezes leva. (MORLEY, 1998, p. 14).

Ainda contemplando a representação da infância, mas numa perspectiva de gênero e idade, Britta Fischer (1998) pontua que existem inúmeras evidências, nos relatos de Helena, de que ela esteja vivendo em uma espécie de limbo existencial: sendo não mais criança e ainda não adulta. No tocante a aspectos cognitivos, Fischer diz que, na idade aproximada dos 9 aos 14 anos, “as meninas são por um lado capazes e empreendedoras e, por outro, ainda não são constrangidas pelas exigências impostas às jovens no sentido de serem comportadas e respeitáveis” (FISCHER, 1998, p. 178). Assim, é precisamente nessa fase que a molequice e a curiosidade das meninas

corresponderiam a um comportamento normal. Além disso, essa é a “única época em que as garotas são aceitas pelos meninos como quase-iguais e podem vivenciar aventuras que eles consideram um direito de nascença” (FISCHER, 1998, p. 178).

Seria possível acompanhar, então, um processo de desenvolvimento psíquico da protagonista que narra *Minha vida de menina*, levando em conta o período da pré-adolescência vivido pela jovem menina no transcorrer dos quase três anos em que os eventos narrados acontecem. Naturalmente, esse processo não se dá apenas no nível biológico ou psicológico, mas também de acordo com uma construção social que depende amplamente de classe, raça, período histórico e normas culturais. Relacionado a esses aspectos, observa-se, também, o conflito de gerações, representado em vários momentos da obra. Helena, então, é a mistura de uma moça, branca, de classe média, crescida num contexto caseiro mais liberal, com uma menina atrevida de personalidade livre. A mãe de Helena, chamada Carolina nos relatos, é a primeira a sofrer com os atrevimentos da menina. Na entrada de “Segunda-feira, 18 de março [de 1895]”, notamos algumas divergências entre as percepções de mundo de mãe e filha.

Poucas são as vezes que entro em casa que mamãe não repita o verso:

*A mulher e a galinha  
Nunca devem passear,  
A galinha bicho come,  
A mulher dá que falar.*

E depois diz: “Era por minha mãe nos repetir sempre este conselho, que fomos umas moças tão recatadas. Vinham rapazes de longe nos pedir em casamento pela nossa fama de moças caseiras”.

Eu sempre respondo: “As senhoras eram caseiras porque moravam na Lomba. E depois, a fama foi o caldeirão de diamantes que vovô encontrou. Moça caseira, a senhora não vê que não pode ter fama? Como? Se ninguém a vê?”. (MORLEY, 1998, p. 236).

Um outro ponto de análise parte do ensaio, já citado, que Roberto Schwarz dedicou à obra de Morley<sup>11</sup>. Schwarz analisa a figura e a voz admiráveis de Helena a partir da formação de traços característicos, especialmente em termos de transformações macrosociais associadas a raça e classe. Desse modo, o crítico faz uma leitura da posição histórica que a menina assume naquela época. Para ele, “a transição social e histórica na estrutura econômica e de classes do Brasil fornece o solo fértil a partir do

---

<sup>11</sup> Também parto de Britta Fischer (1998) para discutir as colocações de Schwarz (1997), uma vez que a autora, no seu texto, traz a todo o momento as considerações do crítico acerca de *Minha vida de menina*.

qual as ideias humanísticas, não-convencionais e multilaterais de Helena Morley podem se constituir.” (FISCHER, 1998, p. 175-176).

São destacados, aqui, pontos como a brutalidade da escravidão e a desumanização do trabalho assalariado. A principal conclusão de Schwarz é a de que

a percepção de Helena Morley é facilitada por dois principais fatores externos. Primeiro, há a realidade histórica daquele curto período em que a escravidão acabava de ser abolida e o trabalho assalariado ainda não havia se estabelecido de modo sistemático. Este período constitui um “interregno” no qual as normas dominantes, que governaram as relações sociais durante séculos, foram parcialmente suspensas, deixando os habitantes da região numa espécie de anomia ou terra-de-ninguém normativa. Segundo, a área de mineração de diamantes em Minas Gerais estava em declínio econômico em razão do esgotamento das pedras preciosas. Para alguns, esta situação exigiu um recuo à economia de subsistência. (FISCHER, 1998, p. 176, destaque da autora).

Tais mudanças na estrutura social da época ocasionaram a improvisação de outras formas de relações econômicas e sociais. Nesse contexto, os antigos escravos experimentaram no mínimo três diferentes situações: uns beneficiaram-se por meio da educação; outros, mudaram-se; outros, continuaram dependentes das famílias mais abastadas que outrora os tinham como cativos. Essa terceira situação relaciona-se ao cenário vivido pela avó de Helena. Na entrada de “Domingo, 9 de dezembro [de 1894]”, a permanência dos escravos depois da Lei Áurea é comentada por Helena a partir do ponto de vista da senhoria, inserido na forma do discurso indireto:

Eu ainda me lembro de quando chegou a notícia da Lei de Treze de Maio. Os negros todos largaram o serviço e se ajuntaram no terreiro, dançando e cantando que estavam livres e não queriam mais trabalhar. Vovó, com raiva da gritaria, chegou à porta ameaçando com a bengala dizendo: “Pisem já de minha casa pra fora, seus tratantes! A liberdade veio não foi pra vocês não, foi pra mim! Saiam já!”. Os negros calaram o bico e foram para a senzala. Daí a pouco veio Joaquim Angola em nome dos outros pedir perdão e dizer que todos queriam ficar. (MORLEY, 1998, p. 211).

Nessa mesma época, ocorreu a derrocada da economia do diamante, que afetara sobremaneira a família de Helena. O pai, de nome Alexandre nos relatos, era um dos poucos mineradores remanescentes, que mal conseguia suprir financeiramente a própria casa. Pela voz da filha, o pai é apresentado como alguém que não soube lidar com a

crise do extrativismo e insistia na atividade mesmo com o insucesso nos resultados. O trecho a seguir, da entrada de “Sábado, 5 de agosto [de 1893]”, evidencia o declínio da extração de diamantes e no que isso afetava a família da menina:

Eu, tirando meu título de normalista, sei que tudo vai melhorar, pois irei até para o fim do mundo dar minha escola. Já fiz meus planos, tão bem assentadinhos, que até poderemos guardar dinheiro. Mas deixar meu pai nesta peleja, furando a terra à espera de diamantes que não aparecem, é que não deixarei. Às vezes eu dou razão a Seu Zé da Mata, da resposta que ele deu quando meu pai o foi convidar para entrar de sociedade num serviço de mineração. Ele disse: “Não, Seu Alexandre, eu não deixo o meu negócio onde estou vendo o que tenho, para procurar debaixo da terra o que eu não guardei lá!” (MORLEY, 1998, p. 71).

Como consequência direta do esgotamento gradual da atividade mineradora, passou a ocorrer a suspensão da separação estrita entre trabalho manual e abstrato por classes sociais. Tal circunstância fez com que os brancos em decadência, como os Morley, passassem a realizar toda sorte de trabalho manual, a despeito de sua educação e privilégio (FISCHER, 1998, p. 176-7). Algumas das observações de Helena refletem bem esse cenário emergente de novas divisões sociais do trabalho. Em parte da entrada de “Quinta-feira, 26 de abril [de 1894]”, lemos o seguinte:

Eu, de pequena, tinha inveja muitas vezes, mas hoje não tenho. Agradeço muito isto a vovó. Foi ela que me corrigiu. Eu sou a mais pobre da minha roda. Vejo a diferença da minha vida e das outras e não as invejo. Se elas soubessem os meus serviços em casa e na Chácara teriam pena de mim; no entanto eu gosto muito de todos eles. Em casa tenho de passar as roupas a ferro, fazer a arrumação e nas quintas-feiras arear a metade da casa. A outra metade é de Luisinha. Tenho de lavar meu uniforme e passá-lo. Também arrumação da cozinha nas quintas-feiras é minha. Eu mesma é que peço a mamãe para me deixar esse trabalho. Na Chácara ajudo a apanhar jabuticabas e espremer para fazer vinagre, a apanhar café, a colher frutas. Ajudo a fazer molhos de verduras para vender, a fazer velas e outras coisas mais. Gosto de todos estes serviços, mas o melhor de todos é fazer velas, que é no terreiro com vovó assistindo. A gente vai metendo os pavios no sebo e pondo no varal. Quando secam, faz-se a mesma coisa outra vez até a vela ficar da grossura que se quer. Eu sou a mais ligeira e vovó fica satisfeita de ver como eu ando depressa. Vovó é a única pessoa que não quer me ver trabalhar muito; ela só gosta que eu estude.

Não sei por que até hoje todo o mundo diz que tinha pena dos escravos. Eu não penso assim. Acho que se fosse obrigada a trabalhar o dia inteiro não seria infeliz. Ser obrigada a ficar à toa é que seria castigo para mim. Mamãe às vezes diz que ela até deseja que eu fique preguiçosa; a minha esperteza é que a amofina. Eu então respondo: “Se eu fosse preguiçosa não sei o que seria da senhora, meu pai e meus irmãos, sem uma empregada em casa”. Palavra que eu tinha vontade de deixar as coisas correrem aqui em casa sem eu fazer, só para ver. Mas não posso. (MORLEY, 1998, p. 148-9).

Nessa passagem, Helena traz uma relação extensa de tarefas domésticas (e até de produção caseira para venda) executadas rotineiramente por ela e também pela avó e pela irmã mais nova, Luisinha, além das atividades que precisam ser exercidas pela mãe na falta de empregadas domésticas que realizem as tarefas da casa, dadas as dificuldades financeiras da família. De nossa parte, é interessante notar como a menina presta um elogio ao trabalho e diz que prefere a ocupação intensa a alguma parcela de ócio que, segundo ela, levaria à preguiça. Nesse mesmo aspecto, podemos perceber, porém, certa ingenuidade de Helena ao comentar, nesse registro, sobre o trabalho escravo como algo positivo pelo simples fato de – na cabeça da menina – manter a pessoa *ativa e produtiva*. Entendo, contudo, que antes de defender o sistema escravocrata, a jovem esteja na verdade reproduzindo o novo contexto de trabalho no qual a sua própria família e certamente outras estavam vivendo na época, além de reforçar a imagem de uma menina esperta e desenvolta, que assume certas responsabilidades com bastante seriedade.

### **Considerações finais**

Ainda que atualmente pouco lido e, talvez, até esquecido, os leitores do único livro de Alice Brant/Helena Morley são quase sempre contagiados pela força da impressão de Alexandre Eulálio, que toma *Minha vida de menina* como um “livro que nascera clássico”. Alguns dos motivos (*motifs*) explorados pelo livro que em alguma medida justificam a impressão de Eulálio e de muitos outros leitores foram, aqui, brevemente comentados. Mas, assim como toda obra clássica, *Minha vida de menina* não se esgota em leituras rápidas; ficam sempre abertos os convites a investigações mais aprofundadas sobre cada um dos seus eixos temáticos possíveis.

Nessa obra singular, temos, em síntese, o diário de uma jovem e espirituosa adolescente, que se passa no cenário complexo de um Brasil rural e patriarcal do final do século XIX e é repleto de observações sobre fatos, hábitos, credences e relações sociais que circundam a narradora-protagonista Helena. Pelas páginas de *Minha vida de menina*, podemos transitar sem impedimento dos estudos sobre a produção de autoria feminina para os fatos do nascimento do estado republicano brasileiro, das considerações sobre a escrita do diário autobiográfico para as questões da autoria e da configuração do “eu” que narra, do cotidiano de uma menina de família abastada para as novas divisões do trabalho ocasionadas pelas transformações econômicas da transição para o século XX, dentre outras pontes possíveis que liguem temas distintos.

Ao livro *Minha vida de menina* cabe bem a alcunha de “clássico” porque, em obras como essa, o leitor atrela-se a um *gênio*, a uma singularidade subjetiva que, mais do que se relacionar à figura empírica de um autor, prende-se a um certo discurso. Esse discurso, ao qual nós leitores temos pleno acesso, é ao mesmo tempo *aberto* enquanto obra artística e colado a uma época regida por determinadas mentalidades e convenções.

É assim que *Minha vida de menina*, de valor inestimável e de surpresas inesgotáveis, torna-se um dos maiores diamantes já saídos de Diamantina.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FISCHER, Britta. As experiências de liberdade de Helena Morley. Trad. Heloísa Buarque de Almeida. *Novos Estudos – CEBRAP*, n. 51, jul. 1998. p. 175-188. Disponível em: [http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/85/20080627\\_as\\_experiencias.pdf](http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/85/20080627_as_experiencias.pdf). Acesso em: 28 nov. 2015.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, n. 53. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Edusp, 2002. p. 167-182.

FRITZEN, Celdon & CABRAL, Gladir da S. *Minha vida de menina*, Infância e Os bichos que tive: o gênero autobiográfico e a representação da infância na literatura. *Resgate. Revista Interdisciplinar de Cultura*, n. 17, 2008. p. 45-60. Disponível em:

<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/228/232>. Acesso em: 27 nov. 2015.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. (Coleção Humanitas).

MEYER, Marlise. Uma tradução e suas circunstâncias. *Literatura e Sociedade*, n. 9, 2006. p. 278-290. Disponível em:  
<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23591/25628>. Acesso em: 28 nov. 2015.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. 5ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NEUKIRCHEN, Clarice B. S. A arte de lembrar na obra *Minha vida de menina*. *Revista Trama*. v. 1, n. 2, 2005. Disponível em:  
<http://e-vesta.unioeste.br/index.php/trama/article/view/209/144>. Acesso em: 27 nov. 2015.

PINHEIRO, Mariza de O; ASSIS, Geisa M. S. de; MORAIS, Maria A. C. de. *Minha vida de menina*, o diário clássico de Diamantina como prática cultural da escrita de si. *Anais. V Congresso Brasileiro de História da Educação*. 2008. Disponível em:  
<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe5/pdf/776.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2015.

RECCHIA, Cristal R. & LEONEL, Maria Célia de M. Diamantina: cenário do primeiro diário escrito por uma mulher no Brasil – *Minha vida de menina* de Helena Morley. *Recorte – revista eletrônica*. v. 8, n. 2, 2011. Disponível em:  
<http://revistas.unincor.br/index.php/recorte/issue/view/45>. Acesso em: 27 nov. 2015.

# O caráter problemático de Paulo Honório

## *The problematic feature of Paulo Honório*

Raul Azevedo de Andrade FERREIRA\*  
Universidade Regional do Cariri (URCA)

**RESUMO:** O presente artigo revisita uma tradição interpretativa do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, apoiada na categoria de *herói problemático*, lançada por Georg Lukács em sua *Teoria do Romance* (1914). Argumenta-se que as leituras produzidas por críticos como Lafetá (1984) e Abdala Júnior (2007) apoiam-se em uma leitura enviesada dos conceitos do filósofo húngaro e que, por conta disso, podem ser reconsideradas. Por fim, o texto retoma a tipologia do herói romanesco lançada por Lukács e propõe uma interpretação do romance do autor alagoano na qual seu protagonista passa a ser entendido como um idealista quixotesco.

**PALAVRAS-CHAVE:** São Bernardo. Graciliano Ramos. Teoria do Romance.

**ABSTRACT:** This article revisits an interpretative tradition of the novel *São Bernardo*, by Graciliano Ramos, based on the problematic hero category launched by Georg Lukács in his *Theory of the Novel* (1914). It is argued that the interpretations produced by critics such as Lafetá (1984) and Abdala Júnior (2007) rest on a biased reading of the concepts of the Hungarian philosopher and, because of that, can be reconsidered. Finally, the text considers the novelistic hero typology launched by Lukács and proposes a new interpretation of the novel written by the alagoano author in which its protagonist is understood as a quixotic idealist.

**KEYWORDS:** São Bernardo. Graciliano Ramos. Theory of the Novel.

Recebido em 3 de outubro de 2016.  
Aprovado em 22 de novembro de 2016.

---

\* Doutor em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL – UFPE), professor do Departamento de Línguas e Literaturas da Universidade Regional do Cariri (URCA). E-mail para contato: [raulandrade@hotmial.com](mailto:raulandrade@hotmial.com).

## Introdução

Quando Georg Lukács, em *A teoria do Romance* (2000), analisa o surgimento do romance a partir da grande épica, a personagem romanesca é tomada como o principal elemento caracterizador do gênero. Segundo Lukács, a transformação do herói comunitário das antigas epopeias em um indivíduo dotado de um caráter problemático marca o momento formal em que um gênero desaparece e outro toma o seu lugar. Apesar de várias implicações da teoria de Lukács ainda merecerem uma revisão cuidadosa – como o modo como as transformações da série literária ligam-se às transformações sociais ou mesmo se é possível dizer que a poesia épica realmente desapareceu – suas ideias se mantêm relevantes para a reflexão de uma série de aspectos do romance, mesmo daqueles produzidos anos depois de Lukács ter redigido seu livro em 1914.

Para a literatura brasileira, a ideia do protagonista romanesco ser caracterizado como um herói problemático parece ter se casado com uma interessante leitura de *São Bernardo*, romance de Graciliano Ramos. A história de um sertanejo determinado a enriquecer através de seu suor e da exploração do trabalho de outros homens encaixou-se com um entendimento do caráter problemático do indivíduo romanesco, sobretudo se esse entendimento for mediado por uma terminologia da teoria marxista, como acontece na *Sociologia do romance* (1990) de Lucien Goldmann. Este ensaio pretende analisar as relações das ideias de Lukács com outras ideias afins, sobretudo as de Walter Benjamin e Adorno. Em seguida, ele comentará algumas leituras de *São Bernardo* realizadas a partir do conceito de herói problemático a fim de argumentar como implicam uma consideração parcial das ideias apresentadas por Lukács, sobretudo quando se trata de sua tipologia da forma romanesca. Por fim, ele proporá uma leitura ainda não tentada do romance a partir do conceito de herói problemático.

### 1. Os mundos épico e romanesco

Segundo Lukács (2000, p. 36), o romance possui a mesma intenção artística da grande épica, porém o mundo que viu surgir as antigas epopeias desapareceu completamente, de maneira que esta intenção teve que ser atualizada a partir de um novo gênero literário. Isto ocorre porque, segundo Lukács, os gêneros literários estão submetidos a uma dialética tanto filosófica quanto histórica, o que significa que uma

mesma intenção épica torna-se responsável por diferentes formas literárias ao ser condicionada por diferentes conjunturas sociais, especialmente no que tange as diferentes orientações transcendentais que cada comunidade é capaz de oferecer aos seus participantes. O nascimento e desaparecimento dos gêneros, portanto, são determinados pelas transformações ocorridas no plano histórico. Segundo tal linha de raciocínio, o entendimento do romance e de seu surgimento depende sobretudo da análise das condições epistemológicas fornecidas pela sociedade, isto é: em como uma dada conjuntura histórica entende a essência das coisas e dos atos como algo possível.

A grande épica é então apresentada como um gênero artístico correspondente à mentalidade encontrada nas comunidades fechadas do mundo grego. Segundo Lukács (2000, p. 30), tais comunidades teriam vivido em um círculo metafísico bastante estreito, o que possibilitava uma orientação transcendental não problemática. Tal orientação significa que, para o mundo da grande épica, as essências – os sentidos dos atos, das coisas e dos homens – são vivenciadas enquanto substâncias imanentes; cada ato e cada coisa traria em si o sentido que eles portam. Além disso, as essências seriam estáveis e comuns, compartilhadas por todos pertencentes à comunidade, de modo que não somente a relação dos homens com as coisas não é problemática, mas também a própria relação dos homens entre eles próprios é vivenciada como algo espontâneo: “É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar essa homogeneidade” (LUKÁCS, 2000, p. 29). É por isso que essa mentalidade é apresentada como sendo algo anterior à reflexão filosófica, pois a reflexão já sinaliza uma diluição da substância das essências.

A análise do mundo épico realizada por Lukács possui alguns pontos em comum com a apresentação que Walter Benjamin faz do mundo das narrativas populares. Benjamin (1994, p. 55) entende a narrativa como a representante em prosa da pureza do espírito épico; ela seria uma modalidade do gênero épico ao lado da epopeia e da crônica histórica, de maneira que tais modalidades compartilhariam o mesmo mundo e destino tão logo ocorra o desaparecimento desse mundo. Benjamin, entretanto, não reflete a partir da noção de orientação transcendental, mas pela ideia de mundo ético. Segundo ele, em seu célebre ensaio sobre o narrador (BENJAMIN, 1994), o mundo das formas épicas comporta uma sociedade onde as pessoas encontram-se integradas umas às outras a partir de experiências comuns e intercambiáveis. Pode-se dizer que a

narrativa, assim como as demais modalidades do gênero épico, é capaz de portar a sabedoria contida em cada ação da experiência porque o sentido das ações e das coisas ainda permanece imanente e estável, e tal imanência simultaneamente possibilita e é assegurada pela homogeneidade da comunidade. Adorno (2003, p. 56) fala da “identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”. Assim, a narrativa – diferentemente do romance – é um gênero em que o sentido da vida ainda não é vivenciado como algo problemático, sua dimensão pragmática encontra-se não na investigação do destino de um indivíduo isolado, mas no ensinamento aplicável a cada um dos homens através de uma “moral da história”. A ideia de uma “moral da história”, de um ensinamento cuja validade transcende quaisquer particularidades individuais, implica um mundo ético dotado da mesma orientação transcendental apresentada por Lukács como sendo a das comunidades fechadas do mundo épico.

Como já foi dito acima, esta orientação transcendental responsável pela manutenção da imanência e substancialidade das essências somente foi possível devido à dimensão estreita do círculo metafísico das comunidades fechadas – algo que Benjamin de certa forma apresenta a partir da imagem de um modo de vida agrário e artesanal. Esta unidade metafísica assegura a totalidade de cada coisa antes mesmo que o homem sinta a necessidade de produzir novas totalidades através da formalização do mundo. Assim sendo, a própria totalidade do indivíduo é desenhada a partir de uma essência que já se encontra pré-fabricada em tal unidade, de modo que o indivíduo carece de uma consciência de si como um ente separado das coisas e dos outros homens. Daí Lukács (2000, p. 67) poder afirmar que “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo”; Bakhtin expressa uma ideia semelhante:

Ele [o homem dos gêneros épicos] é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heroico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. Ademais, ele é completamente exteriorizado. Entre sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. (1998, p. 423)

Este acabamento e carência de individualização implica o homem estreitado na mesma medida do círculo em que ele habita: homem e mundo possuem o mesmo tamanho. Tal como acontece com o homem, a organicidade do mundo épico assegura

uma totalidade acabada também às formas artísticas. Assim como o indivíduo é formado antes que lhe seja possível destacar-se do todo através de um individualismo, a arte também encontra-se acabada antes que o espírito se incuba da tarefa de produzi-la. Lukács apresenta as formas da grande épica como um produto cuja totalidade não é artisticamente elaborada, mas antes copiada das totalidades fornecidas pela unidade do mundo. Benjamin apresenta esse caráter da épica através da ligação telúrica do narrador. Segundo ele (BENJAMIN, 1994, p. 201), há narrativa quando o relato alimenta e é alimentado pela tradição oral, pois, da mesma forma que cada indivíduo, o relato épico não se encontra deslocado do todo da comunidade, ele se produz assim como todas as demais essências do mundo: espontaneamente. Benjamin (1994, p. 54) apresenta a espontaneidade das formas épicas através da imagem do homem que deita na praia e apenas escuta as ondas, que se limita a repousar, e nesse seu repouso todo o povo repousa depois de um dia de trabalho, ao passo que o romancista seria aquele que se isola e decide realizar uma travessia marítima: “o romancista se separou de seu povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em solidão” (BENJAMIN, 1994, p. 54).

Já o romance é o gênero literário característico de uma sociedade destituída do fechamento que Lukács apresenta como sendo o da grande épica. Nos textos de Benjamin, Adorno e Goldmann essa sociedade surge como sendo a produzida pelo capitalismo industrial. Nela a arte abandona o contexto homogêneo proporcionado pelas antigas sociedades agrárias e passa a se relacionar com as convenções da ideologia burguesa. Lukács, entretanto, prefere focar seu argumento em categorias filosóficas e metafísicas. Segundo sua caracterização, o mundo do romance é um mundo abandonado pelos deuses, conseqüentemente as coisas e os atos perderam a substancialidade do Ser. Desamparado, o homem também já não pode mais estar integrado ao Cosmo e ao todo de sua comunidade, os homens se separaram e o sentido das coisas não são mais evidentes, deve ser procurado solitariamente na travessia marítima mencionada por Benjamin. Essa busca individual é desenvolvida através da formalização da vida, que se constitui como uma tentativa vã de construir um sentido que apreenda o Ser, a essência das coisas:

A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. As relações que mantêm a coesão dos componentes

abstratos são, em sua pureza abstrata, formais: eis porque o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no seu conteúdo (LUKÁCS, 2000, p. 85).

O romance é o produto de uma mentalidade formalizadora, configuradora (LUKÁCS, 2000, p. 30); Benjamin (1994, p. 56) aponta a montagem como sendo o princípio estilístico das narrativas burguesas. Na teoria de Lukács, entretanto, essa atitude, derivada do que ele chama de “produtividade do espírito” (LUKÁCS, 2000, p. 30), não se restringe ao romance ou à literatura, mas encontra-se presente nos diversos idealismos criados para mediar o contato com a realidade. Se antes os deuses sustentavam as relações transcendentais que asseguravam a essencialidade da vida, o homem não possuía espaço para a inventividade, daí Lukács falar de uma infantilidade épica em contraposição à virilidade madura do romance. Desaparecidos os deuses, resta somente ao homem buscar em si as ideias que proporcionarão as relações estruturadoras do Cosmo, mas essas relações nunca poderão deixar de ser formalizações particulares incapazes de transcender a dimensão individual do homem que busca.

O mundo romanesco não é caótico, ele possui sua regularidade, mas as estruturas que a configuram não são mais transcendentais; elas nem asseguram o Ser às coisas nem apontam uma possibilidade disso acontecer na posteridade do dever-ser. É por isso que o romance começa, como Adorno aponta, com “a experiência do mundo desencantado” (2003, p. 55). Lucien Goldmann, na esteira de Lukács e de René Girard, apresenta tais estruturas como mediações degradadas do mundo regido pelo conformismo e pela convenção da ideologia burguesa (GOLDMANN, 1990, p. 09). A impossibilidade de transcendência de tais estruturas também pode ser apontada como a causa da destruição da exemplaridade possuída pelas ações da experiência que constituíam a sabedoria do narrador, daí Benjamin (1994, p. 201) afirmar que o romancista é incapaz de fornecer conselhos, ou que a informação, outra modalidade comunicativa burguesa, também é incapaz de atingir o domínio do suprapessoal onde a alma satisfaz sua necessidade de sentido, pois ela encontra-se amarrada à circunstância e à explicação que a acompanham (cf. BENJAMIN, 1994, p. 203). Em comum, todas essas reflexões possuem a constatação de que o romance nasce a partir da separação entre ideia e coisa, entre o Ser e o ente, entre idealismo e realidade da qual o homem agora vive distanciado em função da própria abstração que sua subjetividade criou para

tentar abarcar as coisas. Na teoria de Lukács encontramos duas atitudes fundamentais do homem em relação ao mundo: a do sujeito que busca o sentido através da contemplação e a do sujeito que simplesmente age. Somente este segundo caso poderia ser encontrado nas comunidades fechadas, já que a própria imanência de sentido do mundo impossibilitava o surgimento da necessidade de contemplação, entretanto cada ato daquele que agia era prenhe de sentido, pois a alma ainda não conhecia a incongruência entre ela e as coisas (LUKÁCS, 2000, p. 25). Por outro lado, a completude do mundo proporcionada pela formalização subjetiva é sempre imperfeita e ameaçada pela dissonância que não deixa de lembrar ao homem que o mundo carece de sentido imanente. Esta cisão entre mundo e sentido fez os homens se dividirem de diversas maneiras, uma delas é a ocorrida entre aqueles que contemplam a vida buscando um sentido que ela não mais carrega e aqueles que agem inconscientes do vazio de seus atos. Em comum, ambas as modalidades de homens possuem a convivência com essas estruturas convencionais do mundo abandonado pelos deuses: aquele que contempla mergulha em sua subjetividade por perceber a ausência de sentido do mundo; aquele que age percorre este mundo inconsciente do vazio de suas ações, posto que elas se desenvolvem dentro da esfera de um idealismo convencional.

Lucien Goldmann (1990) desenvolve esta reflexão a partir da teoria do fetichismo. Em sua sociologia do romance, essas estruturas ideais são apresentadas como sendo derivadas dos valores do individualismo liberal, responsável pelo esvaziamento da essência das coisas, de sua realidade, identificada aos *valores de uso*, e o conseqüente preenchimento pelos *valores de troca*. Assim, o desenraizamento transcendental das estruturas é explicado por ele através da mediação da realidade através desses valores de troca. A mediação impediria o contato com a realidade, ocasionando a degradação do mundo no artificialismo das convenções burguesas. Assim, ao combinar a *Teoria do Romance* de Lukács com outras teorias, sobretudo as de Marx e Girard, Goldmann chega a uma definição de romance:

O romance caracteriza-se como a história de uma pesquisa de valores autênticos de um modo degradado, numa sociedade degradada, degradação que, no tocante ao herói, manifesta-se principalmente pela mediatização, pela redução de valores autênticos ao nível implícito e ao seu desaparecimento enquanto se apresentam como realidades manifestas (GOLDMANN, 1990, p. 15).

Diferentemente de Lukács, que defende que as estruturas transcendentais se perderam completamente e de maneira irreversível com o desaparecimento das antigas comunidades fechadas, Goldmann argumenta que as estruturas autênticas, a realidade e os valores não convencionais, encontram-se presentes no romance, ainda que de maneira implícita. Elas existem na consciência do romancista e se revelam através da ironia. Essa diferença pode ser explicada pela influência das ideias de René Girard em sua teoria. Girard defende que o romancista necessita reencontrar a transcendência do convencionalismo para produzir sua obra. É desnecessário, entretanto, deter-se nessas diferenças, assim como não há como entrarmos aqui na problematização de sua tese da transposição da vida cotidiana para as estruturas literárias, pois basta ao objetivo deste ensaio apontar como alguns dos fundamentos lançados por Lukács são aproveitados pelo marxismo de Goldmann, sobretudo no que diz respeito ao papel do indivíduo problemático no gênero romanesco.

Este mundo degradado – ou, na terminologia de Lukács, dissonante – mundo carente da organicidade épica e tornado um amálgama mediante uma formalização abstrata, implica a separação da comunidade em indivíduos problemáticos. O abandono das essências e a incapacidade das ideias se ligarem definitivamente à realidade obrigam o indivíduo a responsabilizar-se por sua vida, pela jornada rumo ao autoconhecimento. Daí Lukács definir o romance como a forma da “virilidade madura”. Outra forma comum de caracterizar o romance é através da ideia de busca, da imagem da viagem rumo ao sentido de uma individualidade:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo rumo ao autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Esta carência de sentido para sua própria individualidade, derivada dos idealismos opacos nos quais o sujeito encontra-se mergulhado, é o que caracteriza o herói romanesco enquanto um indivíduo problemático. Outra maneira de enxergar isso é notar como ele perdeu a correspondência exata com a medida do mundo. O herói romanesco não somente é um indivíduo deslocado, isolado, mas – e talvez isso seja mais importante que o seu deslocamento – ele é também um indivíduo desmedido. Essa é uma ideia bastante importante para a teoria de Lukács, e talvez seja um dos seus

aspectos que não foi continuado pelos outros pensadores da forma romanesca. Ela se liga à divisão acima mencionada entre os indivíduos que agem e os indivíduos que contemplam. Essa divisão serve à Lukács para refletir diferentes formas da condição problemática dos heróis romanescos e, a partir delas, desenvolver uma tipologia das formas romanescas. Se o herói se apresenta como um indivíduo caracterizado pela ação, se ele é um ser que age a partir das estruturas opacas do mundo da convenção, seu caráter problemático o torna menor que o mundo; se, por outro lado, ao invés de agir ele se decide pela contemplação de tais estruturas, a desmedida de sua alma o torna maior que o mundo.

Comentadores posteriores que utilizaram a ideia de herói problemático – ou pensadores cujas ideias em algum ponto derivem da ideia de indivíduo problemático lançada por Lukács – não se detêm precisamente sobre os diferentes tipos de caráter problemático do protagonista do romance. Goldmann as menciona, mas suas ideias não se articulam com a tipologia apresentada por Lukács. Benjamin sempre faz referência ao caráter solitário dos heróis romanescos, mas também não chega a pensar as diferentes formas dessa solidão se configurar na forma filosófica do romance.

A categoria de herói problemático é habitualmente lembrada quando se realiza uma leitura do protagonista de *São Bernardo*. Entretanto não parece ser igualmente comum uma reflexão mais detida sobre as categorias de herói problemático tais como elas foram colocadas por Lukács em *A teoria do romance*. Torna-se necessário, portanto, que estas leituras sejam avaliadas juntamente com o cotejo da tipologia formulada por Lukács. Esta tarefa será realizada juntamente com uma breve leitura de outros dois romances da literatura brasileira – *Dom Casmurro* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Eles serão considerados, porém, unicamente a fim de servirem de modelos paradigmáticos que contribuam para a análise do livro que de fato se encontra em questão.

## **2. O caráter problemático de Paulo Honório**

O primeiro ensaio que associa Paulo Honório à categoria de herói problemático de Lukács é *O mundo à revelia* (1985), de João Luiz Lafetá. É necessário apontar que o referido texto não pretende ser uma análise exaustiva e cuidadosa de tal questão; ao invés disso, sua preocupação parece ser mais a de captar uma série de elementos

composicionais de *São Bernardo* relacionando elementos formais apresentados pela obra com aspectos conteudísticos. Lafetá argumenta que o livro encontra-se dividido em dois ritmos distintos: um mais dinâmico, em que a personagem principal domina o seu universo e imprime-lhe sua cadência; e outro mais lento, correspondente à introspecção em que a personagem mergulha após o suicídio de sua esposa. Essa divisão é apontada corretamente, posto que ela parece ser uma das razões de ser do romance e o ensaio de Lafetá capta esses dois momentos do protagonista-narrador muito bem. A categoria de herói problemático surge quando a análise se detém no segundo momento de desenvolvimento da personagem:

A verdadeira busca começa onde termina a vida de Paulo Honório. A busca verdadeira, entenda-se, a procura dos verdadeiros e autênticos valores que deveriam reger as relações entre os homens. A vida terminou, o romance começa. O romance, segundo Lukács, é a história da busca de valores autênticos por um personagem problemático, dentro de um universo vazio e degradado, no qual desapareceu a imanência do sentido à vida. Ora, só neste instante o herói se torna problemático, o universo surge como vazio e degradado, o sentido da vida desaparece. Antes, Paulo Honório fora um personagem coeso e forte, movendo-se em um mundo de objetivos claros e (ainda que ilusórios) repleto de significado: a propriedade. O suicídio de Madalena desmascara a falsidade do sentido e problematiza tudo. Agir para quê? - pergunta-se ele. “Nesse movimento e nesse rumo haveria muito choro e muita praga.” (LAFETÁ, 1985, p. 210).

O primeiro aspecto que pode ser percebido neste parágrafo é a presença da terminologia de Goldmann mediando a leitura do analista das ideias de Lukács. Ainda que não esteja citado, a definição de romance utilizada, que Lafetá atribui a Lukács, é, entretanto, mais aparentada à apresentada por Lucien Goldmann, o que explica a utilização de termos como “valores autênticos” ou “universo degradado”. Noções oriundas do pensamento de Lukács, como “imanência de sentido” e “busca”, ou a ideia de que o romance começa quando a vida termina, também aparecem, mas eles são empregados de uma maneira singular.

Apesar da definição de Goldmann derivar da teoria de Lukács, ela é diferente, e suas diferenças devem ser notadas. Ambos falam de uma busca como centro da narrativa romanesca, mas enquanto Lukács fala de uma busca em direção ao autoconhecimento, da alma perseguindo sua própria essência (LUKÁCS, 2000, p. 91),

Goldmann se refere a uma busca por valores autênticos. A diferença pode até ser tomada como sutil, mas ela não pode deixar de ser considerada significativa. O principal aspecto dela deve-se ao fato de que a busca a que Lukács se refere é destinada ao fracasso porque é impossível, pois as estruturas com as quais a alma se defronta na busca pelas essências não conseguem penetrar na realidade: “Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada” (LUKÁCS, 2000, p. 82). Para Lukács, o autoconhecimento não pode ser atingido dentro da esfera do romance, o máximo possível seria um mero vislumbre. Goldmann, por sua vez, ao colocar os valores autênticos como o fim da busca, além de retirar a questão do autoconhecimento como fundamento do romance, sugere que a concretização das relações transcendentais poderia ser encontrada através da superação das estruturas vivenciadas no individualismo liberal. Goldmann pode assim argumentar porque ele acredita que o objeto da busca, os valores autênticos, existe de fato na intencionalidade do autor e encontra-se presente na obra mediante a utilização da ironia, ao passo que Lukács defende que o mundo do romance foi definitivamente abandonado pelos deuses e nada poderá trazer de volta a imanência de sentido às coisas e aos atos. Essa diferença leva Goldmann a construir uma teoria na qual o caráter negativo do romance passa a ser interpretado através das categorias de certo e errado, bem e mal. O mundo degradado do romance parece ser um mundo mau e errado devido às ilusões proporcionadas pelas convenções burguesas, ao passo que em Lukács a negatividade do mundo romanesco situa-se além ou aquém de tais questões (apesar de poder ser relacionado a elas); a referência à negatividade aqui serve para descrever uma situação na qual as coisas não são mais dadas gratuitamente ao homem através de favores divinos, mas antes são conseguidas através da busca pelo amadurecimento da alma. Para Lukács, o indivíduo que sai ao mundo em busca de si deve pagar o preço relacionado à impossibilidade de suas descobertas transcenderem a ausência de sentido encontrada na realidade; já em Goldmann aquele que sai deve tentar conseguir superar a esfera do convencionalismo e atingir o espaço ontológico onde as relações humanas são travadas de maneira adequada.

Feitas estas considerações, é possível perceber que a definição do caráter problemático de Paulo Honório realizada por Lafetá aproxima-se mais do entendimento

de Goldmann do herói romanesco enquanto indivíduo problemático que da de Lukács, apesar deste ser referido e não aquele. Segundo Lafetá, Paulo Honório adquire elementos problemáticos apenas no final da narrativa, no momento em que ela adquire caráter mais intimista, sua linguagem abandona o estilo seco e aproxima-se mais da “lamentação elegíaca” (LAFETÁ, 1985, p. 210). Antes deste momento, ainda segundo a leitura de Lafetá, Paulo Honório não possuía caráter problemático, pois apresentava um caráter coeso, forte, e movimentava-se segundo objetivos claros. É importante também ressaltar que quando Lafetá refere-se à busca, ele a adjetiva como verdadeira, o que significa que a personagem será problemática somente se sua busca não for a falsa busca. Lukács não menciona uma busca verdadeira, em contraposição a uma busca falsa. Importante ao herói é simplesmente que ele busque, toda busca será, em certo sentido, falsa, pois a transcendência é impossível, e, em certo sentido, verdadeira, pois não há o que ser feito senão partir em busca de um sentido para si. Somente na teoria de Goldmann pode-se falar em uma busca verdadeira (apesar de ele adjetivá-la como degradada), pois sua teoria é construída a partir de valores tomados enquanto verdadeiros, os valores de uso, em oposição aos ilusórios valores burgueses, os valores de troca.

Outro ponto na interpretação de Lafetá diz respeito à questão do sentido da vida: enquanto Paulo Honório possuía um sentido, um objetivo definido, ainda que ilusório, ele não pode ser considerado problemático, isso somente ocorre quando ele passa a questionar seus antigos valores e assume um aspecto mais introspectivo e lamentoso. Este entendimento coloca o caráter problemático da personagem romanesca dentro de uma dicotomia simplista que desconsidera a primeira tipologia do herói problemático, definida por Lukács como *idealismo abstrato*. Mas isso é necessário à definição de Lafetá porque ela encontra-se condicionada pela teoria de Goldmann. Paulo Honório somente poder ser entendido enquanto um indivíduo problemático porque ele, após o suicídio de Madalena, passou a perceber a falsidade da ideia de propriedade, que até então estruturava seus valores e mediava suas relações com os outros e com o mundo. Ora, se entendermos o herói problemático como aquele que busca os valores autênticos, torna-se necessário que ele esteja consciente dessa busca, de modo que ela não pode começar enquanto o indivíduo continue a agir segundo as referências do individualismo liberal. Segundo a interpretação de Lafetá, somente a consciência da vacuidade das

referências capitalistas levará a personagem à lamentação e ao intimismo, condições para o aspecto problemático. Lukács, entretanto, não condicionou a existência do herói problemático a uma consciência de si enquanto indivíduo problemático, isso somente poderia ser verificado quando se tem a categoria do *romantismo da desilusão*, que ocorre quando a alma se sente maior que o mundo, mas a primeira modalidade de indivíduo problemático, a do idealismo abstrato, depende justamente de sua inconsciência em relação ao que é problemático em si, e será justamente por isso que ele possuirá objetivos coesos e claros sem poder se dar conta do quão distante eles se encontram do sentido que a alma busca. A leitura de Lafetá, e todas que se seguiram a partir dela, como veremos, considera possível a condição problemática do herói apenas segundo a categoria do romantismo da desilusão. Isso não seria um problema caso fosse uma conclusão decorrente de um questionamento das categorias de Lukács, mas, ao que parece, o caráter problemático de Paulo Honório é entendido de tal maneira em função de uma leitura de Lukács enviesada pela teoria de Goldmann, o que o leva a uma desconsideração de elementos importantes do indivíduo problemático apresentados em *A teoria do romance*.

A divisão de Paulo Honório em dois, na qual somente o segundo possui um caráter problemático, foi perpetuada por outras leituras do romance *São Bernardo*. Benjamin Abdala Júnior fala em uma oposição entre um narrador personagem, ligado ao primeiro momento da narrativa, e um narrador escritor, ligado ao tom mais lamentoso e humanista que o primeiro:

Em *São Bernardo*, o discurso é articulado a partir da dividida personagem Paulo Honório, que oscila entre uma perspectiva reificadora do narrador-personagem (apreensão capitalista dos bens materiais e da literatura) à do problemático narrador-escritor (apreensão humanista, de caráter socialista, por onde passam mais evidentes as marcas do autor-implícito) (ABDALA, 2007, p. 89).

Apesar de a questão tratada por Abdala ser outra – a convivência de duas inscrições discursivas no romance – deve-se notar que a caracterização da segunda inscrição, a do narrador escritor, é realizada a partir do termo problemático, o que novamente reforça a ideia de que Paulo Honório somente atinge tal condição quando ele se dá conta do caráter ilusório da formalização capitalista do mundo. Viviane Fleury Faria, em sua tese de doutorado, parece corroborar com essa ideia:

Quando entra em cena o Paulo Honório problemático, a distância [entre ele e o mundo] desaparece, o foco narrativo se introjeta e leva os demais paradigmas literários também a uma introspecção. A linguagem ganha aspectos sombrios, a descrição de paisagens sofre certo embotamento, como também o tempo presente, da enunciação, agora desprovido de marcações, mistura-se ao passado, do enunciado (FARIA, 2006, p. 168).

A leitura dos fragmentos de Lafetá, Abdala e Faria parece atestar certa tradição crítica sobre a personagem Paulo Honório que parece consolidar um determinado entendimento de seu caráter problemático. Segundo tal tradição, possivelmente desencadeada pelo texto de Lafetá, Paulo Honório atinge sua condição problemática apenas quando passa a vivenciar a desilusão decorrente da perda de uma visão de mundo capitalista. Como já apontamos, este entendimento depende do conceito que Goldmann apresenta de herói problemático, pois nela é que encontramos um indivíduo em busca de uma verdade por trás do véu capitalista. Diante de tal concepção, pode-se dizer que o indivíduo não somente é problemático, mas também problematizador, já que seu caráter problemático encontra-se condicionado à sua capacidade de crítica às relações capitalistas. Esta leitura adequa-se à segunda categoria da tipologia de Lukács, a do idealismo abstrato, mas não considera toda a argumentação contida em *A teoria do romance*, pois uma interpretação de *São Bernardo* que busque se orientar por ela concluiria que desde o início Paulo Honório apresenta um caráter problemático. Torna-se, portanto, necessário revisitar a tipologia romanesca esboçada por Lukács, os diferentes modos pelos quais o herói romanesco pode ser entendido enquanto um indivíduo problemático, e então tentar uma leitura de Paulo Honório que verifique outra possibilidade de entender seu caráter problemático.

### **3. Paulo Honório como idealista**

Segundo Lukács, haveria três formas romanescas e elas sucedem-se umas às outras não somente cronologicamente, mas também conceitualmente (cf. LUKÁCS, 2000, p. 123). Isto significa que os dois principais modos problemáticos do herói romanesco possuem uma sequência lógica e formal, de maneira que em uma esfera teórica eles se completam em uma unidade que se poderia tomar como a estrutura total

do indivíduo problemático. A primeira forma é a do *idealismo abstrato*, caracterizado pela presença de um ideal apriorístico que afasta o indivíduo da realidade:

O demonismo do estreitamento da alma é o demonismo do idealismo abstrato. É a mentalidade que tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal; que, em deslumbramento demoníaco, esquece toda a distância entre ideal e ideia, entre psique e alma; que, com a crença mais autêntica e inabalável, deduz do dever-ser da ideia sua existência necessária e enxerga a falta de correspondência da realidade a essa exigência a priori como o resultado de um feitiço nela operado por maus demônios, feitiço que pode ser exorcizado e redimido pela descoberta da palavra mágica ou pela batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais. (LUKÁCS, 2000, p. 100).

O elemento mais característico do idealismo abstrato é a sua crença inabalável em um ideal; disso decorre a incapacidade de perceber que a ideia não consegue proporcionar um contato direto com a realidade. Todas as vezes em que o herói se depara com alguma situação que poderia revelar o aspecto vazio de suas ideias, a responsabilidade é atribuída a terceiros, nunca ao caráter arbitrário de sua abstração. A sua crença e a sua incapacidade de questionamento o leva a um estado de pura atividade, o que o torna um homem completamente voltado para fora, pois a força de seu idealismo impede a introspecção e o autoquestionamento: “A absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade. Como ela repousa intocada por todos em sua existência essencial, cada um de seus impulsos tem de ser uma ação voltada para fora” (LUKÁCS, 2000, p. 102).

O exemplo paradigmático escolhido por Lukács é o *Dom Quixote*. Imerso pelo ideal de cavaleiro andante, o herói mergulha em um estado de pura atividade que lhe rende incapaz de travar um contato a realidade que o cerca. Um exemplo retirado da literatura brasileira capaz de servir de modelo paradigmático – até mesmo por sua semelhança com o herói de Cervantes – é o Policarpo Quaresma. Neste caso a ideia que sustenta a abstração responsável pelo distanciamento da alma em relação à realidade é a ideia de Pátria. Desde o início da narrativa o protagonista é absorvido completamente pelo sentimento patriótico e nele toda a sua individualidade encontra-se consumida: “A razão tinha que ser encontrada numa disposição particular de seu espírito, no forte sentimento que guiava sua vida. Policarpo era patriota. Desde moço, aí pelos vinte anos, o amor da Pátria tomou-o todo inteiro” (BARRETO, 1999, p. 22). Imerso em seu ideal,

Policarpo se lança em diversos empreendimentos: aprende violão, pesquisa cantigas populares, escreve uma petição para a implementação do Tupi-Guarani como língua oficial, cultiva a terra. Todas essas empresas possuem um único propósito: servir de prova da grandiosidade do Brasil, mas em cada uma delas ele encontra somente o fracasso, pois a ideia que os sustenta não passa de arbitrariedades incapazes de dar conta de qualquer elemento que seja da realidade. A contradição entre ideia e real, entretanto, não é enxergada por Policarpo, os seus fracassos, ao invés de serem atribuídos à ação de feiticeiros, como em *Dom Quixote*, são atribuídos à falta de patriotismo dos demais brasileiros. Enquanto a narrativa não chegar ao fim, os fracassos serão incapazes de levar seu protagonista à introspecção reflexiva; contraditoriamente, eles o impulsionam ainda mais à atividade. Quanto mais o herói mergulha no ideal que alimenta sua monomania, mais ele se encontra afastado dos homens e da realidade. O caráter problemático do herói aqui se deve justamente à sua coesão e força, aos sentidos claros que oferecem um rumo à sua vida, mas quanto mais mergulhado nesse ideal, mais acentuado torna-se o seu caráter problemático: “O máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania” (LUKÁCS, 2000, p. 103). A narrativa proporcionada pelo idealismo abstrato é a história desses embates entre ideal e real, e o acúmulo de fracassos não será suficiente para revelar ao herói o caráter arbitrário das convenções que regem a sua vida até que a narrativa chegue ao fim. O fim da história é o despertar do protagonista para a ausência de sentido das estruturas até então utilizadas para mediar seu contato com a realidade. A iluminação obtida, entretanto, não serve à superação dessas estruturas, ao invés disso, o que resta é apenas o herói mergulhado na melancolia proporcionada pelo esvaziamento do sentido que até então se julgava poder ser encontrado na vida. Nesse momento, que é o final da narrativa, o herói abandona o estado de pura atividade e dedica-se à contemplação que lhe revela o oco das estruturas até então utilizadas na elaboração de uma formalização do real. É natural que neste momento a linguagem assumia tons mais psicológicos e introspectivos. A crueldade da ausência de sentido do real é tão maior quanto mais o indivíduo julgava poder apreendê-lo pelo ideal, pois o esvaziamento das relações formais implica também um esvaziamento do ego e o reconhecimento de sua pequenez em relação ao mundo. Assim, depois de ser condenado e enquanto espera sua execução, seu triste e irônico fim, Policarpo tem um longo

momento de contemplação no qual passa em revista toda a sua vida, dessa vez livre das ilusões causadas pelo seu excessivo patriotismo. Cito apenas o parágrafo final dessa reflexão:

Mas, como é que ele tão sereno, tão lúcido, empregara a sua vida, gastara o seu tempo, envelhecera atrás de tal quimera? Como é que não viu nitidamente a realidade, não a presentiu logo e se deixou enganar por um falaz ídolo, absorver-se nele, dar-lhe em holocausto toda a sua existência? Foi o seu isolamento, o seu esquecimento de si mesmo; e assim é que ia para a cova, sem deixar traço seu, sem um filho, sem um amor, sem um beijo mais quente, sem nenhum mesmo, e sem sequer uma asneira! (BARRETO, 1999, p. 176).

É importante notar que a narrativa proporcionada pela categoria do idealismo abstrato possui esse final como característico, pois ela é a história da queda do herói em função de suas próprias crenças. Dom Quixote, passa pelo mesmo momento de contemplação melancólica ao fim de sua vida:

Tenho o juízo já livre e claro, sem as sombras caliginosas da ignorância com que se ofuscou a minha amarga e contínua leitura dos detestáveis livros das cavalarias. Já conheço os seus disparates e os seus embelecões e só me pesa ter chegado tão tarde a este desengano, que não me desse tempo para me emendar, lendo outros que fossem luz da alma (CERVANTES, 2003, p. 675).

Isso não nos deve levar a pensar que somente no final o herói assuma um caráter problemático, o que ocorre é a sua conscientização e o abandono da aventura para passar a viver internamente o seu caráter problemático. A melancolia na qual termina o herói idealista é o início da segunda tipologia romanesca, que, como já mencionado acima, era tida por Lukács como a sequência formal e histórica da primeira. A segunda forma, o romantismo da desilusão, ocorre quando o *a priori* abstrato da ideia cede lugar à concretude do mundo interno do indivíduo, pois agora é este mundo que serve de *a priori* fundamental da narrativa, de modo que ela possuirá uma feição psicológica:

O romantismo da desilusão pode ser considerado a antítese do idealismo abstrato. Enquanto naquele o herói era pura atividade, neste temos a pura contemplação; em um tínhamos a falta de uma problemática internamente vivida, agora temos a vida vivida a partir de dentro e o conflito que disso resulta. O demonismo do idealista é a projeção de estruturas arbitrárias no mundo que são incapazes de corresponder à sua realidade, a do desiludido é justamente a incapacidade de encontrar sentido na realidade

externa que corresponda à realidade interna, pois a alma passou a enxergar o mundo como regido pelas convenções ilusórias que o idealista tomava por concretas. Daí o caráter passivo e esquivo do herói encontrado nesta categoria de romance, pois nada do que o mundo apresenta é capaz de satisfazer a necessidade de sentido autêntico que a alma anseia.

Para estabelecermos um exemplo paradigmático dessa tipologia escolhemos o romance *Dom Casmurro*. Nele encontramos a história de um herói que, depois de não ter sido bem sucedido no casamento e viver solitário e amargurado devido ao rumo tomado por sua vida, decide narrar seu passado, sobretudo a sua juventude junto àquela que foi sua primeira e única paixão. Todos os acontecimentos lembrados são narrados apenas em função da pertinência que eles possuem para a explicação da condição atual do narrador, de maneira que sempre o falar sobre os outros se torna um modo de desenhar o mundo interno, objeto único da narrativa. Nas raras vezes em que o protagonista se volta para um objeto cuja pertinência com sua problemática internamente vivida é incapaz de ser estabelecida, o narrador, tão logo percebe tal incapacidade, resigna-se a ressaltar sua ausência de sentido. Assim ele o faz quando menciona os medalhões com figuras históricas que decoram sua casa: “Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada” (ASSIS, 1987, p. 7). A preocupação com a decoração, com a reconstrução da casa em que ele viveu em sua infância, deve-se unicamente à tentativa de reestabelecer uma interioridade capaz de um contato com a realidade que ele julga ter existido no passado. Mas a cada tentativa tem-se unicamente a lembrança do vazio da vida presente e da impossibilidade de preenchê-la a partir de elementos retirados da realidade externa:

Encarando a si mesmo como uma lacuna, todo o restante não poderá ter um sentido substantivo. Assim, o mundo para ele será metaforizado como uma ópera cuja autoria estaria dividida entre Deus e o diabo, com a particularidade de que aquele não teria tido interesse na criação e não se preocupou em ouvir os ensaios e realizar as emendas, o que explica os desconcertos, os absurdos e falta de sentido do mundo, ao passo que o diabo teria continuado empenhado em executar com maestria sua orquestração (ASSIS, 1987, p. 20). Sendo o mundo um receptáculo incapaz de receber sentidos autênticos, posto que feito por um demiurgo desleixado, a pura interioridade

torna-se a única instância capaz de significá-lo, daí a escritura do livro; ela ordenará os fatos de sua vida e estabelecerá o momento em que ela teria desandado; assim como os possíveis culpados por tragédia pessoal.

Este ensaio não se alongará na terceira tipologia apresentada por Lukács, a referente ao chamado *romance de aprendizagem*, apesar de a literatura brasileira ter um bom exemplo dela no romance de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: veredas*, pois se trata de uma síntese das duas tipologias anteriores e muito pouco sua análise contribuiria ao objetivo proposto inicialmente. Ao invés disso, retornemos ao comentário de Lafetá sobre Paulo Honório, dessa vez tendo em mente as duas primeiras tipologias romanescas encontradas em *A teoria do romance*. Segundo Lafetá, Paulo Honório possui dois momentos bem característicos: em um que ele encontra-se imerso pela ideia de propriedade, o que desencadeia sua atitude reificadora; e outro em que ele vê o seu antigo mundo fraturado devido à perda dos antigos ideais depois da morte de Madalena. Apenas nesse segundo momento ele assumiria uma configuração problemática, pois somente agora ele não possui mais os objetivos claros que lhe garantiam força e coesão e o universo aparece-lhe como degradado. A partir do que foi exposto acima, não obstante a divisão da personagem parecer acertada, a interpretação de seu caráter problemático nos parece inadequada. Interpretar Paulo Honório como um herói problemático apenas quando a personagem assume uma contemplação melancólica de sua interioridade implica restringir a totalidade do conceito de herói problemático à forma do romantismo da desilusão e desconsiderar a categoria do idealismo abstrato. Considerada esta, serão justamente os motivos elencados para argumentar pelo caráter não-problemático da personagem durante a maior parte de sua história – sua força, coesão e objetivos claros – que levarão à conclusão que desde o início Paulo Honório se apresenta como um herói problemático.

Durante a maior parte de sua história, Paulo Honório encontra-se absorvido pela ideia de propriedade, de acúmulo de bens e de riquezas. Este é o seu único fim e a ideia que o alimenta é responsável pela elaboração de uma rede de referências abstratas que impedem a personagem de perceber a real dimensão das coisas e das pessoas:

Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Achar que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo, fiz coisas ruins que me trouxeram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo,

considerarei legítimas as ações que me levaram a obtê-las (RAMOS, 1985, p. 39).

Considerado enquanto romance partícipe da tradição do idealismo abstrato, o analista deve reconhecer a inovação formal ocasionada pela narrativa em primeira pessoa, que permite ao herói avaliar seus atos de maneira tão clara e consciente antes do término de sua vida. A avaliação da vida é um dos elementos da estrutura da forma o idealismo abstrato, pois significa o momento de iluminação ocasionado pela jornada rumo ao autoconhecimento que inconscientemente foi empreendida ao longo de todas as suas aventuras, mas ela deve esperar o final do romance e a morte – simbólica ou concreta – de seu protagonista. Ainda assim, esta inovação não desconfigura a forma do idealismo abstrato, na qual temos um herói voltado à pura atividade a partir de referências ilusórias que lhe impedem um contato autêntico com a realidade. É o que se pode perceber que acontece com Paulo Honório a partir da citação acima: o real – as noções de bondade e maldade – encontra-se ofuscado pelas referências derivadas da ideia de propriedade – as ideias de lucro e prejuízo – o que permite ao herói sair pelo mundo travando suas batalhas e contornando as dificuldades inconsciente de que toda a sua empresa não o levará a estabelecer o contato autêntico com o mundo que ele espera. Sempre que algum indício do desconcerto entre ideal e realidade surge, ao invés de atribuir a causa à ação de feiticeiros malignos ou de conterrâneos carentes de patriotismo, Paulo Honório lança mão das acusações de comunismo e de falta de religião, o que lhe permite uma compreensão dos desconcertos da vida sem que seja necessária uma reavaliação de seu idealismo.

### **Considerações finais**

É certo que as aventuras de Paulo Honório, as ações que ele empreende para adquirir tanto a fazenda como a esposa, são bem menos espetaculosas que as de Dom Quixote ou mesmo que as de Policarpo Quaresma, e por ser menos hiperbólico talvez o caráter idealista do livro seja menos evidente, mas deve ser lembrado que a argumentação de Lukács é desenvolvida ao nível da forma romanesca, não de seu conteúdo. O que importa ser notado é que a personagem volta-se para o mundo externo a partir de uma ideia arbitrária. Se não nos couber julgar seus atos como oriundos de uma loucura, não se pode negar que eles atestam a atitude monomaniaca característica

do herói idealista. Negar que Paulo Honório apresenta-se enquanto um indivíduo problemático desde o início do romance implicaria aceitar que as ideias que ele utiliza na mediação com a realidade carecem de caráter ilusório e seriam suficientes ao estabelecimento de relações autênticas, mas isso implicaria uma interpretação extremamente grosseira do livro de Graciliano Ramos. Considerar problemático o herói unicamente no final do romance, por outro lado, significaria condicionar o caráter problemático do indivíduo romanesco a uma consciência de si enquanto indivíduo problemático, mas isso, por sua vez, nos leva a desconsiderar o conceito de herói problemático tal qual desenvolvido por Lukács, além do fato de que seria uma solução teórica que também implicaria, por exemplo, considerar que as aventuras de Dom Quixote não estabelecem uma relação problemática com a realidade. Tomando como referência as categorias apresentadas por Lukács, a interpretação adequada do final do romance deve entendê-lo como a conclusão lógica da personagem que despertou de seu mundo ilusório e arbitrário:

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (RAMOS, 1985, p. 182).

Essa mudança de atitude do herói, que abandona a aventura e começa a autocontemplação, é o final típico dos romances enquadrados a partir da categoria do idealismo abstrato, é por isso que o longo reexame que Paulo Honório faz de sua vida não será parecido com o de Policarpo Quaresma e Dom Quixote por coincidência. Apesar de podermos aproximar *São Bernardo* a *Dom Casmurro* em função de alguns elementos conteudísticos semelhantes (a questão do ciúme, o casamento fracassado e etc.), uma análise que considere as formas filosóficas preferirá distanciá-los e aproximar o romance de Graciliano Ramos ao de Lima Barreto. O fundamento de tais comparações pode ser apontado no fato de que a forma de *Dom Casmurro* depende completamente que a problemática do herói seja vivida internamente ao longo de toda a narrativa, pois o objeto do romance é justamente essa vivência problemática voltada para dentro, ao passo que em *São Bernardo*, tão logo a problemática de seu herói passa a ser vivida internamente, o romance deve terminar, pois seu objeto era o caminho do herói que

parte de uma problemática voltada para fora vivida inconscientemente até o momento da queda que lhe proporcionará uma modesta iluminação e a depressão que ela acarreta.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, B. Apropriação da série literária nacional. In: *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa do século XX*. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. São Paulo: Novo Brasil, 1987.

BARRETO, L. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1999.

BAKHTIN, M. Epos e Romance. In: *Questões de literatura e de estética*. 4 ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al.. São Paulo: UNESP, 1998.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CERVANTES, M. de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

FARIA, V. de. *Um fausto cambembe: Paulo Honório*. 2006, 206f. Tese (doutorado em literatura). Departamento de teoria literária e literaturas da Universidade de Brasília, Brasília. 2006.

GOLDMANN, L. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LAFETÁ, J. L. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

RAMOS, G. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

# Memória e história em Xosé Lois García: a poética dos vencidos

*Memory and history in Xosé Lois García: the poetic of the losers*

Sirlei da Silva FONTOURA\*  
Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

Cláudio José de Almeida MELLO\*\*  
Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

**RESUMO:** A partir dos contextos histórico, político e social em que se inscreve Xosé Lois García, poeta que representa um importante papel na cultura e literatura galegas, o presente trabalho tem como objetivo explicitar de que forma história e memória estão entrelaçadas na sua produção poética para configurar o que identificamos como uma poética dos vencidos. Para tanto, utilizamos pesquisas acerca da memória para compreender em que medida a memória coletiva povo galego é representada pela situação sombria retratada na poesia de Xosé Lois García, com versos que podem ser considerados signos de resistência contra o esquecimento da violência imposta à comunidade galega durante a Guerra Civil Espanhola, e registrada pela historiografia oficial. Trata-se de um trabalho de análise e crítica literária de natureza qualitativa, embasado em material bibliográfico embasado de autores como Halbwachs (2004), Benjamin (1986), Jelin (1998), Torres (2015).

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura galega. História. Memória coletiva.

**ABSTRACT:** From the historical, political and social contexts in which it is part Xosé Lois García, poet who plays an important role in the Galician culture and literature, this paper aims to explain how history and memory are intertwined in his poetry to set what we identify as a poetic of losers. Therefore, we use research on memory to understand to what extent the collective memory of the Galician people is represented by the grim situation portrayed in the poetry of Xosé Lois García, with verses that can be considered resistance signs against forgetting the violence imposed on the Galician community during the Spanish Civil War, and recorded by official historiography. It is a work of analysis and literary criticism of a qualitative nature, based on grounded bibliography of authors such as Halbwachs (2004), Benjamin (1986), Jelin (1998), Torres (2015).

**KEYWORDS:** Galician literature. History. Collective memory.

Recebido em 3 de outubro de 2016.  
Aprovado em 18 de novembro de 2016.

---

\*Mestranda em Letras. Universidade do Centro-Oeste do Paraná. Professora do Departamento de Pedagogia - Faculdade Guairacá. [sirleifontoura@gmail.com](mailto:sirleifontoura@gmail.com)

\*\*Doutor em Letras. Professor Associado da Universidade Estadual do Centro-Oeste. [claudiomello10@gmail.com](mailto:claudiomello10@gmail.com)

## Introdução

Xosé Lois García nasceu em Lugo (Galiza) em 1945. É um autor que se dedica a vários gêneros literários, como poesia, narrativa, ensaios, teatro, artigos jornalísticos, crítica literária e literatura infantil. Mesmo com grande representatividade nos cenários literário e cultural galegos, ainda é pouco conhecido em solo brasileiro, motivo pelo qual se justifica o interesse pelo seu trabalho, de reconhecida qualidade estética.

Ele nasceu e viveu boa parte da sua vida no meio rural galego oprimido, explorado e desprezado pela burguesia espanhola, bem como agredido pelos falangistas e franquistas. Nesse contexto, sua infância foi difícil, marcada pelas dificuldades econômicas da sua família e, sobretudo, pela opressão social e política impostas na época aos que se opunham ao regime franquista. Em meados da década de 60, ele decidiu emigrar a Barcelona, considerada um lugar promissor, a fim de melhorar de vida no plano econômico, bem como no plano intelectual e acadêmico. Mesmo longe, García não se esqueceu de sua terra natal, fortemente marcada pela Guerra Civil Espanhola, transformando a saudade e as lembranças individuais em poesia.

O objetivo do presente trabalho é explicitar de que forma história e memória estão entrelaçadas na sua produção poética. Dentre tantas possibilidades de pesquisas acerca da memória, interessa compreender os estudos relacionados à memória coletiva, a fim de estudar a memória do povo galego representada pela situação sombria retratada nos versos de Xosé Lois Garcia, versos que podem ser considerados signos de resistência contra o esquecimento da violência imposta à comunidade galega durante a Guerra Civil Espanhola e a ditadura franquista.

O presente trabalho, portanto, desdobra-se em três partes. Num primeiro momento, os conceitos de história e memória e as confluências entre esses dois domínios. Em seguida, tratar-se-á das memórias individual e coletiva para mostrar de que forma estão manifestas na poética de García. Por fim, a partir da rememoração de fatos passados, a explicitação do compromisso do autor com a história da Galiza, ao escrever versos que podem ser considerados signos de resistência contra o apagamento da história dos vencidos.

## 1. História e memória: confluências?

As relações entre história e memória sempre foram inquietantes, apesar daquilo que as aproxima, o tempo passado. Nessa perspectiva, abordaremos as questões que as problematizam e as que as aproximam, visto que nos últimos tempos, várias transformações marcaram o debate sobre os registros historiográficos e os memorialísticos.

De forma enfática, Nora estabeleceu a diferença entre memória e história que, “longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra” (1993, p. 9). Segundo Nora, a memória é vida, está em evolução permanente, sempre carregada por grupamentos vivos e, conseqüentemente, aberta à dinâmica da lembrança e do esquecimento. Além disso, é um fenômeno sempre atual, alimenta-se de lembranças vagas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas. Por emergir de um grupo social, ela é múltipla e desacelerada, coletiva, ao mesmo tempo individualizada e plural. Já a história é a reconstrução problemática e incompleta daquilo que não mais existe, ou seja, é uma representação do passado por meio de um discurso crítico que demanda análise. A história pertence a todos e a ninguém, questão que lhe dá uma vocação universal (NORA, 1993, p. 9).

Lowenthal (1998) também aponta diferenças, afirmando que ao contrário da memória, a história é baseada em fontes empíricas, as quais podemos aceitar ou rejeitar por outras versões do passado. No entanto, caso haja confiança na própria memória, não se pode reivindicar quaisquer tipos de conhecimentos do passado. Já se não existem provas concretas, os dados históricos podem, sim, ser contestados (LOWENTHAL, 1998, p. 107).

Alguns dos principais traços que distinguem a memória da história, são a *continuidade*, característica de toda a memória, e a *descontinuidade*, envolvida na operação historiográfica (HALBWACHS, 2004). Ou seja: com relação à História, como sucessão de estruturas, a memória coletiva é de extrema relevância, visto que cumpre a função de religar tradições e reestabelecer continuidades que a historiografia não oferece. Para exemplificar, Halbwachs faz referência aos acontecimentos que abalam fortemente os alicerces de uma época e permite o surgimento de novos paradigmas. Assim, a memória coletiva entra em cena para criar uma continuidade ilusória,

continuidade aos homens de períodos críticos em que uma estrutura pode passar a outra (BARROS, 2011, p. 325).

A memória coletiva também é feita de descontinuidades, entretanto disfarçadas de continuidade. Dessa forma, é possível assegurar a sensação humana e social de unidade, permitindo aos homens que atravessem os períodos históricos mais turbulentos. Desse modo, compreende-se que a memória coletiva se forma a partir dos grupos sociais que são os seus portadores. Logo, quando ela “esquece uma quantidade tão grande de fatos e personalidades antigas, é porque os grupos que guardavam sua lembrança desapareceram” (HALBWACHS *apud* BARROS, 2011, p. 326). Quando esses grupos desaparecem, a solução para que se salvem as lembranças “é fixá-las por escrito em uma narrativa, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem” (HALBWACHS, 2004, p. 80).

Nessa perspectiva, essa aproximação entre memória e história valoriza, por exemplo, os testemunhos orais, os quais passaram a ser registrados, reconhecendo-se a subjetividade de quem o evocava, vendo-os como uma fonte a mais de pesquisa histórica. É o caso do Projeto Investigação Interuniversitário *Nomes e Voces*, criado em 2006 pelas universidades de Santiago de Compostela, A Coruña e Vigo, na Galiza. O objetivo principal desta ação é constituir um espaço de investigação e documentação para o estudo histórico da repressão que sofreu a Galiza durante a Guerra Civil Espanhola e os anos de ditadura franquista. Sente-se a necessidade de conhecer um passado que precisa ser esclarecido a partir de memórias que se restrinjam ao âmbito individual ou familiar que, por inúmeras razões, permanecem ainda ocultas. Para a recuperação dos dados memorialísticos, uma relação de nomes das vítimas da repressão é elaborada, além do estudo de fontes escritas, fontes orais e estudos locais, bem como entrevistas feitas aos protagonistas sobreviventes daqueles períodos.

Outro exemplo de esclarecimento de um passado oculto é aquele realizado por meio da produção cultural, mais especificamente a literatura. Se existem a história e as memórias oficiais, existem a história e as memórias colocadas em segundo plano, forjadas por um discurso hegemônico. Nesse sentido, o escritor, como que exercendo a figura de um historiador, é quem vai narrar literariamente os acontecimentos, as experiências dos fatos sociais e históricos, por meio de suas obras.

Em suma, em certa medida, há consenso entre os estudiosos de que memória e história não se confundem. Contudo, como vimos, a memória pode se atrelar à história e a ela ser de grande importância para a produção de narrativas, mesmo que estas se apresentem na forma de uma Nova História, a dos vencidos (BENJAMIN, 1986), valorizando-se as experiências próprias dos indivíduos, as situações singulares que sucumbiram no passado, como veremos adiante.

## 2. Das lembranças

Na sua significação mais usual, a memória corresponde ao processo limitado de trazer à tona as recordações. Esse processo não é preciso, pois envolve o esquecimento, reconstruções, omissões, parcialidades. A concepção que da memória se tinha estava relacionada a um depósito de dados.

Entretanto, mudanças conceituas emergiram, mostrando-nos que a memória do indivíduo se apresenta de forma ativa, dinâmica, criativa e interativa, pois envolve aspectos como o “comportamento narrativo”, considerado como fundamental por Janet em seu ensaio de 1972, *A memória* (BARROS, 2011).

Se a memória individual envolve “comportamento narrativo”, deve-se considerar antes de mais nada que a narratividade é produto da linguagem, e esta produto da sociedade. Consequentemente, a dimensão coletiva interfere na memória individual, ou seja, memória individual e memória coletiva acabam por, digamos, estreitar relações.

Por meio das lembranças, os indivíduos nunca estão só, mas sim em interação com o meio social, um meio onde as lembranças são construídas. Nesse sentido, o social influi na construção da memória, ou seja, reflexões e sentimentos são inspirados pela sociedade, o que reafirma o papel da memória individual, visto que “está enlaçada à memória do grupo, que por sua vez está integrada à memória mais ampla da sociedade – a memória coletiva” (MALUF, 1995, p. 35).

Em García, as experiências individuais estão relacionadas à ditadura franquista, o que se compreende quando se leva em conta que o autor nasceu durante este período. Porém, as lembranças dos anos de guerra, anteriores ao seu nascimento, também emergem, contadas pelos outros ou por leituras. Em outras palavras, trata-se da memória como uma representação do passado, construída a partir do conhecimento

cultural compartilhado pelas gerações passadas e por diversos “outros” que também não viveram diretamente as experiências. Portanto, é possível elaborar memórias a partir das narrativas dos outros que as fizeram, transmitiram e dialogaram (JELIN, 1998), como vemos nos excertos abaixo:

[...]

Meu pai contábame contos e despois falábame  
de todo o que ía tecendo nocturno neboeiro. <sup>1</sup>  
(GARCÍA, 2005, p. 208)

[...]

Meu pai non tiña viño só anacos de odre  
e aí gardaba barbarie e desenganos.

[...]

Discretas choivas na memoria xerminan  
meu pai coñecía orxías e crimes fascistas <sup>2</sup>

(GARCÍA, 2005, p. 304)

Os versos aludem a fatos históricos, porém apagados pelo “silenciamento dos vencidos”, na perspectiva de Benjamin (1986). Sabendo da morte do cirurgião Dr. Rafael de Vega Barrera pelos militares sublevados contra a República, o pai de Xosé Lois não deixou de elogiar a sua figura e personalidade, devido à ajuda que dele havia recebido no passado para a realização de uma cirurgia de urgência. Por este motivo, foi detido e torturado pelos fascistas durante a Civil Espanhola, um cenário de conflitos entre comunistas e fascistas, iniciado em julho de 1936, sob o comando de Francisco Franco, o qual travou lutas sangrentas que resultaram em um país imerso numa situação de caos e horror. Na Galiza, como de resto em outras partes da Espanha, a violência foi extrema. Durante os três anos de guerra, estima-se que, dentro do caráter eminentemente seletivo da repressão como resultado de morte, o total de vítimas tenha sido de 4.590 pessoas (CAYADO, ALMANSA, PRIETO, 2010). As mortes não ocorreram somente pelas atitudes contrárias ao golpe, mas também por as vítimas serem pessoas com reconhecimento público, ligadas ao ativismo na sociedade liberal e

---

<sup>1</sup> Tradução nossa: “Meu contava-me contos e depois falava-me / de todo o que ia tecendo nocturno neboeiro”.

<sup>2</sup> Tradução nossa: “Meu pai não tinha vinhos só pedaços de odre / e aí guardava barbáries e desenganos. [...] Discretas chuvas na memória germinam / meu pai conhecia orgias e crimes fascistas”.

progressista, com formação cultural, os quais lutavam pela cessão de direitos e espaços na esfera social à classe média e aos trabalhadores. Toda esta situação continuou de forma massiva durante a ditadura franquista nas vilas, bem como no meio rural galego, lugar onde as mazelas sociais e a opressão sofridas eram palpáveis.

Nesse contexto, ao trazer à tona as lembranças do menino filho de camponeses, o poeta, comprometido com a palavra, denuncia as situações degradantes impostas pelo governo da época aos galegos.

Un domingo vintedous de abril  
eu nacía destinado á pobreza  
dunha casa que tiña un candil  
con luz irreal e de xentileza.

Aquela lenta sombra de agonia  
que nos lenzos íame cobrindo  
tiña ese eco e mensaxe de ira,  
atadura que vai desunindo.<sup>3</sup>  
[...]

(GARCÍA, 2007, p. 78)

No poema acima, o eu lírico se refere ao dia do seu nascimento, dia em que nasceu “destinado á pobreza”, em meio à difícil situação econômica que enfrentava sua família. Junto aos “lenzos” uma “lenta sombra de agonia” o cobria, carregada de um “eco e mensaxe de ira”. Ira advinda do Império espanhol, ira que não afetava somente a sua família, mas sim todas as que viviam no meio rural galego, as quais lutavam diariamente pela sobrevivência, pois há tempo sofriam pela má distribuição de terras. Enquanto na Galiza estava presente uma estrutura minifundiária, com lotes pequenos que sustentavam apenas uma família, nas regiões do rio Tejo os latifúndios predominavam (BUADES, 2013). Dessa forma, as famílias viviam imersas em “vivencias arrepiantes de pobres / que nunca tiñan fin”<sup>4</sup> (GARCÍA, 1988, p. 54). A partir disso, identificamos em Xosé Lois um poeta que traz consigo a dor e a violência que historicamente viveu o povo galego (MOURA, 2009, p. 82).

---

<sup>3</sup> Tradução nossa: “Um domingo vinte e dois de abril / eu nascia destinado à pobreza / de uma casa que tinha um candeeiro / com luz irreal e de gentileza. / Aquela lenta sombra de agonia / que nos lenços ia-me cobrindo / tinha esse eco e mensagem de ira / atadura que vai desunindo”.

<sup>4</sup> Tradução nossa: “vivencias arrepiantes de pobres / que nunca tinham fim”.

Como podemos observar, experiências individuais estão materializadas em seus poemas, entretanto, como já vimos, mesmo que se faça referência a uma memória individual, esta passa a ser coletiva, visto que, ao expressar seus próprios sentimentos, o poeta também expressa os da coletividade.

### **3. Um compromisso com a história**

Da memória individual à memória coletiva, revela-se a representação de um período histórico que marcou o povo galego. Nesse sentido, por meio do eu-lírico, García assume um compromisso com a história da Galiza, visto que em suas poesias se reflete a sociedade da época. Assim, história e poesia estão relacionadas a partir de uma ideologia comprometida com um ponto de vista social de baixo.

Nessa perspectiva, Paz afirma que o ato poético se concretiza por meio da história, sendo considerado uma expressão social que não se separa das manifestações históricas, isto é, “o poema não teria sentido – nem sequer existência - sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (1982, p. 226). Para o autor, o poema é histórico de duas formas: como produto social e como criação que transcende o histórico, mas que para ser verdadeiramente precisa se encarnar novamente na história e se repetir entre os homens (PAZ, 1982, p. 228).

Entretanto, o sentido do poema não é esgotado, já que se trata de dois domínios com características distintas: a história exige a veracidade para que se diga que o discurso é historiográfico (BOSI, 1983, p. 138); o discurso poético, por sua vez

[...] jamais é completamente deste mundo, sempre nos leva mais além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades. A poesia parece escapar à lei da gravidade da história, porque sua palavra nunca é inteiramente histórica. A imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. Sucede justamente o contrário, como já se viu: a imagem diz isto ou aquilo. E mais ainda: isto é aquilo”. (PAZ, 1982, p. 226).

O discurso poético ultrapassa “o círculo dos significados relativos” e “dizem o indizível” (PAZ, 1982, p. 231). Portanto, o poema não explica a realidade, nem sequer a recria, mas sim a representa literariamente a partir de circunstâncias históricas vivenciadas pelo poeta. Tais experiências tornam-se palavras e, conseqüentemente, ocorre a materialização de uma experiência histórica, fator que torna a poesia “um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar” (PAZ, 1982, p. 231).

Outro ponto a ser ressaltado é a insistência de um passado que não quer ser ocultado. Para isso, a memória insiste na sua presença, mesmo havendo forças contrárias para isso, como por exemplo, as políticas de memória instituídas na Espanha durante o Franquismo. Segundo Michel (2010, p. 15), essas políticas estão relacionadas a um conjunto de intervenções do governo, objetivando a produção e imposição de lembranças comuns a toda uma sociedade, monopolizando instrumentos de ações públicas, como as comemorações oficiais, programas escolares de história, leis memoriais, etc. Em outras palavras, uma narrativa seria monopolizada para a união de membros ao redor de uma história comum, ignorando a memória coletiva de um povo.

Nesse sentido, durante o período ditatorial as ações diretas foram a censura, o monopólio de produção de informação, educação cívica através de datas comemorativas, escola como principal meio de reprodução do discurso oficial e do projeto da Espanha através do ensino de História, etc. Ações como estas tornaram a Memória Oficial difícil de ser disseminada, promovendo ao mesmo tempo uma “política de esquecimento”, por meio do *esquecimento-destruição*. Ou seja, governos totalitários se esforçam para controlar o conjunto de expressões públicas da memória, nesse caso a dos “vencidos”, buscando a imposição de uma única verdade oficial da História, reprimindo a memória coletiva, nesse caso as memórias consideradas rivais (MICHEL, 2010, p. 23).

Assim, escolhe-se o que se quer dizer ou não, elevando-se os heróis da nação e apagando a presença de outros. É nesse sentido que explicações surgiram para justificar a guerra iniciada em 1936, aquela que afirma não ter sido uma guerra entre compatriotas, mas sim de uma luta pela “independência” numa tentativa de salvar Espanha contra invasores estrangeiros que, supostamente, pretendiam entregá-la à URSS (HYPÓLITO, 2013, p. 25).

Com a morte de Franco, em 1975, outros discursos surgiram, como o da reconciliação nacional, utilizado massivamente durante o período de *La Transición Democrática*, o qual consistia em uma espécie de acordo geral visando ao esquecimento de tudo o que o franquismo havia feito. Assim, o franquismo anistiava os antifranquistas de seus delitos contra o regime e os franquistas também se anistiavam de tudo o que haviam cometido (PRIETO, 2009, p. 131). Nesse período, a Guerra era vista como uma

“locura colectiva”<sup>5</sup> que jamais deveria se repetir na história da Espanha, devendo para tanto contribuir as forças políticas, sociais e econômicas (AGUILAR FERNÁNDEZ *apud* JELIN (1998, p. 46).

No entanto, a memória dos vencidos não foi facilmente apagada, já que a produção cultural entrou em cena de forma resistente contra o esquecimento, contrastando com as políticas da Memória e História oficiais. Trata-se de uma forma de denúncia por meio do teatro, do cinema, das narrativas, da poesia, objetivando a rememoração das vítimas do franquismo em contraste às políticas da Memória Oficial. Assim, Jelin (1998, p. 41) defende a presença de mais de uma memória, mais de uma visão e interpretação do passado, visto que a narrativa nacional é a dos vencedores, entretanto há outras em forma de relatos ou como práticas de resistência frente ao poder que apresentam narrativas diferentes com relação ao passado, ameaçando o consenso nacional que tanto se tenta impor. É nesse sentido que vemos boa parte da produção poética de García:

[...]

Terra en suas dores eternizada  
Terra con palabras nos vitrais  
Terra que continúa escravizada.

Terra contida en inmensos ais  
Terra interior sempre flaxelada  
Terra venturosa en ecos invernaes.<sup>6</sup>

(GARCÍA, 2007, p. 84)

Nestes versos, a imagem de uma Terra que vive uma dor eterna. Se é eterno, teve um começo, mas não teve um fim. Logo, compreende-se que não é possível apagar as narrativas dos vencidos, visto que tudo o que eles viveram ainda permanece na memória, eternizado. Essa ideia é reafirmada com o uso do verbo “continúa” e dos adjetivos “escravizada” e “flaxelada”. Se há o outro lado da história a ser contado, esse é digno que se faça presente. Para isso, a memória insiste, obstinada, na sua presença, como vemos, ainda, no soneto 14, da obra *Abrilsonetos*:

---

<sup>5</sup> Tradução nossa: “loucura coletiva”.

<sup>6</sup> Tradução nossa: “Terra em suas dores eternizadas / Terra com palavras nos vitrais / Terra que continua escravizada. / Terra contida em inensos ais / Terra interior sempre flagelada / Terra venturosa em ecos invernaes.”

Lémbrome, aínda, da miña escola  
Do campo e da capela do San Ciprián  
do mestre, inmerecedor de esmola,  
que embrutecía aos nenos de Merlán.

Cantaba diante da pizarra ao sumar  
e lembrábanos o Rei en seu Escorial  
e aprendíanos asneiras para soñar  
coa esquizofrenia do heroe nacional.

[...]7

(GARCÍA, 2007, p. 14)

Nos versos acima, o eu lírico lembra desagradavelmente dos tempos de escola, mais especificamente do mestre de Merlán, o qual não lhe permitiu participar de uma excursão devido à sua manifestação pública de que Deus não existia (TORRES, 2015, p. 20). Transmissor de uma educação totalmente tradicional, o professor, de forma autoritária, “embrutecía aos nenos de Merlán” não só com atitudes direcionadas de forma pessoal, mas também de forma coletiva: “[...] lembrábanos o Rei en seu Escorial / e aprendíanos asneiras para soñar / coa esquizofrenia do heroe nacional”, ou seja, memória e história oficiais impostas.

Nessa perspectiva, as memórias de Xosé Lois García podem ser vistas como um signo de resistência contra o apagamento da história dos vencidos (BENJAMIN, 1986), na qual, o passado se destaca. Entretanto, seu destaque não está no nível da continuidade, mas na interrupção, na descontinuidade, segundo o que defende Jeanne Marie Gagnebin:

Benjamin tenta pensar uma “tradição” dos oprimidos que não repousaria sobre o nivelamento da continuidade, mas sobre os saltos, o surgimento (Ur-sprung), a interrupção e o descontínuo: “O continuum da história é dos opressores. Enquanto a representação do continuum iguala tudo ao nível do chão, a representação do descontínuo é o fundamento da autêntica tradição” (GAGNEBIN, 1999, p. 99)

---

<sup>7</sup> Tradução nossa: “Lembro-me ainda da minha escola / Do campo e da capela San Ciprián / do mestre que não merecia esmola / que embrutecia as crianças de Merlán. / Cantava diante do quadro negro ao somar / e fazia-nos lembrar o Rei em seu Escorial / e aprendíamos asneiras para sonhar / com a esquizofrenia do herói nacional”.

Há, assim, o resgate da memória coletiva de um povo nas margens da história oficial. Como vimos, enquanto há uma história contada pelos vencedores, existe outra história, pois, apesar de serem considerados vencidos, o chão ficou marcado, visto que eles viveram experiências, repassaram-nas e fizeram a sua própria história. Nesse sentido, Benjamin questiona: “Pois não somos tocados por um sopro do ar que respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer?” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Esclarece-se, pois, o fato de que mesmo os vencedores tendo a sua versão da história, não significa que não existam outros que façam uma nova história, o que não é tarefa fácil, dadas as profundas raízes da história daqueles que trinfaram.

Para Benjamin, os historiadores contribuem para que a história oficial não seja extirpada, pois o acesso aos fatos históricos contados por eles só distorceu o que realmente aconteceu. Isso se deve ao fato de alguns historiadores manterem uma posição neutra para a reprodução dos fatos de forma objetiva, sem posicionar-se criticamente, sem deixar espaço para interpretações. Benjamin rejeita este posicionamento e não aceita a versão dos vencedores, dos supostos heróis da nação. Ele defende ser possível, sim, recuperar as memórias presas pelas narrativas triunfantes.

### **Considerações finais**

A partir do exposto, vemos o quão importante são as ações da produção cultural que por meio do teatro, das narrativas, da poesia, trazem às claras as memórias dos que foram perseguidos e calados, desempenhando a “tarefa de escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225).

A poética de Xosé Lois García é extensa; ainda em produção, o autor já publicou mais de 70 livros. Mas mesmo no pequeno recorte apresentado neste artigo pode-se observar que, a partir de experiências, sentimentos e lembranças próprias, por meio da voz do eu-lírico, houve a expressão de fatos de um período histórico que marcou o povo galego. Daí a compreensão de que memória e história confluem, visto que a primeira pode se atrelar à segunda e ser de grande valia para a produção de discursos, no caso do presente trabalho, discursos pelo viés dos vencidos, daqueles que vivenciaram as barbáries da guerra e sobreviveram para contar, tendo em vista que “Esa ferida aínda

supura guerra, / cheira e fere en terra allea; / a terra fácil e incompleta”<sup>8</sup>. (GARCÍA, 2005, p. 103)

## REFERÊNCIAS

BARROS, José D’Assunção. *Memória e História: uma discussão conceitual*. Revista Tempos Históricos, n.º 15, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARCÍA, Xosé Lois. Merlán. In: *Tempo precario*. A Coruña: Edicións do Castro, 1988.

\_\_\_\_\_. *Kalendas*. Vigo: Xerais Galicia, 2005.

\_\_\_\_\_. Abrilsonetos. In: *No imo do tempo*. A Coruña: Touxosoutos, 2007

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antropos, 2004.

HYPÓLITO, Bruno Kloss. *O cinema e a querela De Memórias do Franquismo na Espanha Contemporânea: os casos de Silencio Roto e El Laberinto Del Fauno*. 2013. 197f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de Editores S.A, 2002.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado”. In: *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História, PUC*, São Paulo, n. 17, 1998, p. 63-201.

MALUF, Marina. A reconstrução do passado. In: *Ruídos da Memória*. São Paulo: Siciliano,

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares Tradução Yara Aun Khoury. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados e História e do Departamento de História da PUC-SP*, São Paulo, n.º10, 1993, p. 7-28.

---

<sup>8</sup> Tradução nossa: “Essa ferida ainda supura guerra / cheira e fere em terra alheia”.

PRIETO, Lourenzo Fernández. Actitudes sociales y políticas en la denominada recuperación de la memoria histórica Galicia: El proyecto de Investigación Interuniversitario 'Nomes e Voces'. *Pasado y Memoria: Revista de Historia Contemporanea*, Galicia, n.º 8, 2009, p. 131-157.

TORRES, Camilo Gómez. *De rebeldias, sueños e irmandades*. Noticia de Xosé Lois García. Xermolo, 2015.

Moara – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal do Pará – UFPA  
Estudos Literários, nº 46. Ago/Dez. 2016  
ISSN: 0104-0944