**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**

PAULO ROBERTO VIEIRA

***ARTE, EROTISMO, NATUREZA E AMIZADE*
OS DIÁRIOS DE MAX MARTINS**

São Paulo
2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

ARTE, EROTISMO, NATUREZA E AMIZADE
OS DIÁRIOS DE MAX MARTINS

PAULO ROBERTO VIEIRA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Literatura Brasileira, do Departamento de Letras
Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo, para obtenção do título de Doutor

Orientadora: Profa. Dra. Therezinha A. P. Ancona
Lopez

São Paulo
2014

A Benedito Nunes, meu mestre, in memoriam.
Ao Pablo, meu pequeno Odisseu.

Agradecimentos

À professora Telê Porto Ancona Lopez, que me recebeu na Universidade de São Paulo e com amizade e paciência me conduziu no universo da crítica literária e de arte. Ao professor Benedito Nunes que, me incentivando a estudar a vida e a obra de Max Martins, apresentou-me à família do poeta e, junto da professora Telê, me orientou na tese até 2011, quando faleceu. Ao professor Alfredo Bosi, que, gentilmente, me recomendou a professora Telê Porto Ancona Lopez como possível orientadora. À Maria da Graça Martins e Nazaré Martins, filhas do poeta, que contribuíram de maneira fundamental à realização desta pesquisa. Ao professor Henry Burnett, amigo que me acolheu em São Paulo e ajudou-me a não abandonar o sonho. Ao professor Marcos Antônio de Moraes, que me deu “chaves” importantes na Qualificação da tese e nas conversas informais. Aos entrevistados Jurandyr Bezerra, Alonso Rocha, Maria Sylvia Nunes, Edison Ferreira, Angela Maroja, Christophe Golder, Dina Oliveira, Vasco Cavalcante, Antônio Moura, João de Jesus Paes Loureiro, Pedro Galvão, João Mendes e Elias Pinto. À Márcia da Costa Huber e James Bogan personagens fundamentais nos diários de Max Martins e grandes colaboradores neste trabalho. À Karlla, Sueyla, Veríssimo e Zilda Vieira, Vanessa Macedo Silva, Nassif Jordy, Daniel da Rocha Leite, Ligia Rivello Kimori, Claire Couly, Jamerson Campos, Milton Kanashiro, Fabrício Ferreira, Marisa Gesteiro, Gustavo e Flavio Meyer, Luciney Vieira, Ernani Chaves e Lilia Silvestre Chaves que, perto ou longe, sempre estiveram comigo. Agradeço também a Lúcio Flávio Pinto, Élide Lima e Melissa Alencar por me fornecerem materiais importantes sobre Max Martins. Às professoras Catherine Viollet e Aurèle Crasson, que em encontros e Seminários, no ITEM-Paris, ajudaram a expandir minhas reflexões sobre autobiografia, diários e arte. A FAPESP, pelo apoio financeiro ao projeto. E, finalmente, ao Pablo, meu filho, com quem divido a imaginação sem a qual o trabalho crítico não seria possível.

“Les Fleuves m’ont laissé descendre où je voulais.”

Rimbaud

Resumo

O poeta brasileiro Max Martins (1926 – 2009), radicado em Belém (PA), produziu 48 diários entre 1982 e 1999, cadernos que fundem, por meio da colagem, sua criação poética à plástica, configurando um universo de apropriações de imagens verbais e não verbais que se ligam à palavra, na literatura, e aos eventos do cotidiano, nas representações plásticas. Na esteira do conteúdo dos diários em cópias facsímiladas, os capítulos desta tese abarcam as linhas de força Natureza, Amizade e Erotismo aplicando-se principalmente à análise e à interpretação das invenções plásticas resultantes dessa confluência. O estudo detido de Max Martins diarista, poeta e artista plástico revela a transfiguração de sua vida operada em seus registros dos dias, na poesia, em desenhos, pinturas e colagens.

Palavras-chave: Max Martins, diário, colagem, poesia, arte.

Abstract

The Brazilian poet Max Martins (1926-2009), rooted in Belém (PA), produced 48 notebooks between 1982 and 1999. The notebooks merge, through collage, his poetic creations into visual images, setting up a universe of appropriations of verbal and non-verbal images that connect to the word, literature, and daily events. Following the content in facsimile copies of the notebooks, the chapters of this thesis cover the lines of strength: Nature, Friendship and Eroticism, applied mainly to the analysis and interpretation of plastic inventions resulting from this confluence. This study of Max Martins as diarist, poet, and artist reveals the transfiguration of his life produced in their record of the days, poetry, drawings, paintings and collages.

Keywords: Max Martins, journal, collage, poetry, art.

Sumário

INTRÓITO.....	9
MAX	9
VIDA MANUSCRITA	16
A MATERIALIDADE DOS DIÁRIOS	20
LINHAS DE FORÇA	24
DIARISTA ARTISTA.....	26
TEXTO & IMAGEM	32
CONFIDÊNCIA E TRABALHO.....	35
ESTRELAS-GUIAS	43
A MARCA DOS DIAS	52
TEMPO, EVOLUÇÃO	56
AS MARCAS DE UM PROCESSO CRIATIVO.....	63
ATELIER & GALERIA.....	66
EROTISMO: POETA DIARISTA	69
UM CORPO, MULHER, POESIA	69
“EU SEI QUE PASSO UMA SENSUALIDADE NO TODO DO POEMA”	81
A ORIGEM DO MUNDO	85
“A ROSA E A TEIA”	96
“AMOR, MO, ENTRAR, SAIR – A PORTA SUSPIRA”	101
MARAHU: DIÁRIO E NATUREZA	106
A CABANA	106
“O QUE FAÇO EM MARAHU?”	119
DA AMIZADE	129
MENINO ANTIGO	129
ENCONTRO NA ESTRELA.....	132
AS AMIZADES COLMANDO A LACUNA	141

“INDO PARA A OUTRA MARGEM”	163
“O TEMPO ACUMULANDO-SE SOBRE OS MEUS OMBROS PESA”	170
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174
OS DIÁRIOS DE MAX MARTINS: UMA PRIMEIRA MONTAGEM EDITORIAL	181

INTRÓITO

MAX

“Max Martins: Mestre–Aprendiz”¹. O oxímoro é apropriado, pois nos encaminha a mais justa metáfora que se poderia legar a esse poeta.

“Para ele, cultivar a poesia significa estudá-la, e estudá-la, cultivar o conhecimento do mundo através dela. Esse cultivo estudioso tornou-se, menos como erudição livresca do que como um ato de atenção à vida, o capítulo quase único da biografia do poeta, na qual as relações de conveniência e amizade catalisam momentos de criação”².

Com essa definição Benedito Nunes nos dá a chave para análise da complexa relação vida-obra de um de seus principais companheiros de aventura literária. Deve-se aduzir que esse ato de atenção à vida, incansável prática de Max Martins, traduzido em onze livros de poesia publicados entre 1952 e 2001, a certa altura amparou-se num gênero onde era possível refletir e conjugar elementos do cotidiano e da arte. Um lugar de guardar o que na vida se coleta, lê, vê, ouve, sente, fala e silencia; o diário.

Contudo, é preciso dizer, com Philippe Lejeune – reconhecido estudioso desse gênero confessional – que o diário é um conjunto de registros do cotidiano datados³. São relatos que representam porções, relevantes ou não, do dia a dia daquele que os escreve. No tocante às motivações que levam certos indivíduos a escrever por anos, às vezes décadas, diariamente nesses cadernos, são os próprios diaristas que nos dão a resposta; aqueles que representam uma estranha multidão de vozes. Pois o conteúdo que preenche e particulariza um diário é que fundamenta a sua existência. A motivação está na essência do conjunto daquilo que foi redigido ao longo do tempo. Dizendo de outra maneira, é lendo um diário que se vislumbra o porquê de sua feitura.

Com efeito, um diarista é uma espécie de manifestante em frente ao espelho, invisível para o mundo que o provoca a escrever. Lugar de confissões, o diário abre-se às

¹ NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. “Max Martins: Mestre–Aprendiz” foi o título dado pelo crítico e filósofo Benedito Nunes à consagrada análise que realizou sobre o conjunto da obra de Max Martins.

² IDEM. p. 343.

³ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 260.

venturas, sonhos e esperanças. Todavia, tamanhas as incertezas e as indefinições sobre o que exatamente se vive e sobre o que se espera extrair da vida, que o caderno por vezes contém de tudo que a experiência e o espírito humano conseguem conjugar ou imaginar. Ainda que o suporte – ou seja, a base física utilizada pelos diaristas (um caderno, agenda, bloco de notas, folhas soltas, etc.), enfim, o material sobre o qual se registra – os elementos a ele associados, e a maneira de utilização dos diários venham se modificando nos últimos tempos – dos diários de juventude, de viagens, de guerra, de artistas aos diários “on line”; “blogs”, “vlogs”, “facebook”, etc. – seu objetivo essencial, qual seja, a confissão – a escrita de si – permanece central.

Sabe-se que uma grande expansão da escrita dos diários aconteceu no século XX. Os impactos das ideias de Freud e de Darwin, as guerras mundiais, a revolução sexual, a ampliação das desigualdades nas grandes metrópoles, enfim, as mudanças históricas e sociais desencadeadas nesse período favoreceram a redação de diários. Sua ascensão liga-se às tentativas individuais de reestruturar a passagem do tempo que se tornou caótica nos grandes centros urbanos. Com efeito, no momento em que se acirravam as indagações sobre a própria identidade, a escrita dos diários tornou-se um modo de preservar a história do indivíduo e ordená-la no tempo.

Mas o preenchimento das páginas de um diário indica, antes de tudo, que alguém registra fatos no tempo de maneira peculiar. Pois um diarista trata do mundo que o rodeia a partir de referencial conhecido, mas complexo – a sua própria existência. O resultado dessa experiência traz como legado uma produção extremamente rica e heterogênea no gênero. Nessa chave, os diários são documentos da vida que servem como fonte da experiência individual e da história, além de manancial de recolhidas do cotidiano que, no caso dos artistas, ligam-se ainda aos seus projetos artísticos.

Assim, Max Martins abrigou-se em dezenas de diários produzidos ao longo de quase 20 anos. O mesmo período em que empreende um trabalho de criação plástica, tendo esses diários como espaço. Com efeito, no caso de Max, o artista plástico nasce do envolvimento do poeta com o gênero confessional. Aferrado à miscelânea criadora que vai do remate dos diários à peleja da invenção poética, o artista produziu centenas de colagens, desenhos e pinturas, mesclados à escrita, nos seus cadernos do cotidiano.

O preenchimento continuado das páginas no dia a dia proporcionou a preservação do rol das convenções estabelecidas na vida, que eram transfiguradas na associação a poemas à obras. Portanto, entre outras funções, os diários ofereciam a Max

a página amiga, cúmplice, extra, imprescindível ao poeta, e ao artista plástico se convertiam em atelier onde articulava figuras, objetos, tintas e palavras.

Ponho em cena o artista: Max Martins (Belém, 20 de junho de 1926 - 9 de fevereiro de 2009) foi um poeta na Amazônia brasileira. Nela nasceu, viveu e morreu. Poeta “na” e não “da” Amazônia, posto que a sua poesia é díspar. Destoa das escritas regionalistas pelo tom e pela atitude perante o mundo e os indivíduos. Sem, no entanto, desprezar a região – telúrica, orgânica – como meio de passagem ao universal.

Dizendo de outra maneira, Max não escreveu a Amazônia, a Amazônia é que o escreveu. A essa apropriação cuidadosa dos elementos da terra liga-se a verve erótica da poesia dele. Assim se configura a tônica do lirismo amoroso visível nos livros de poesia de Max; biodiversidade em clímax tropical associada a Eros pela trama de palavras e imagens. É uma poética que firma pactos eróticos entre as palavras visando, frequentemente, transcender a realidade.

Max tomou gosto muito jovem pela poesia. O pai dele possuía uma pequena biblioteca em casa onde o menino descobriu os versos românticos de Castro Alves e Casimiro de Abreu. A esse encontro pela leitura liga-se a escrita do primeiro poema, resultado de um acontecimento da infância, ao lado do primo: “Alonso Rocha e eu descobrimos juntos a poesia. Ao mexermos nos guardados de minha mãe, encontramos um poema do pai dele à sua mãe”⁴, relata o poeta.

Tomado pela curiosidade pueril, a descoberta do manuscrito acendeu uma possibilidade de ação onde apenas habitava a admiração do leitor. Pois a poesia que os garotos conheciam e liam até aquele momento era aquela dos livros, de alguma forma presa na fôrma tipográfica das páginas encadernadas num volume da estante. Com efeito, talvez, num manuscrito seja possível perceber de maneira mais intensa o prazer inenarrável do gesto escritural. Assim, no arquivo da mãe, os versos manuscritos deixavam entrever um misto de fragilidade e brandura na hesitação caligráfica e na solidão da página única guardada.

Dessa maneira, a descoberta aproximou os dois meninos à poesia, como a um brinquedo feito em casa, no qual as estruturas e as engrenagens, mais compreensíveis, também interessam no gesto de brincar. Foi esse o primeiro impulso criador no garoto, a

⁴ MARTINS, Max. O jardim zen de Max Martins: Belém, [março, 1999]. (Em: < <http://hospiciomoinhodosventos.blogspot.com.br> > Acesso em: 10 de janeiro de 2013). Entrevista concedida a Ney Paiva.

vontade de experimentar, de ser também ele um homem que monta seu próprio jogo de palavras e o oferece à mulher-mãe. Max relembra:

“O primeiro poema que escrevi foi um negócio meio absurdo e meio edipiano. Foi um poema para minha mãe em que eu empreguei uma palavra que até hoje eu nunca vi escrita, não me lembro de ter visto em qualquer livro, qualquer texto. Eu dizia a minha mãe: “minha mãe, eu te amo e te amarei mesmo que fosses um tição”, qualquer coisa mais ou menos assim. Esta palavra tição, que é aquela coisa de fogo, nunca vi escrito isso.”⁵

Daí em diante o futuro autor de *O estranho*, (1952), não parou de escrever. Era o início da década de 1940, em Belém, quando Max começa a compartilhar seus versos com os amigos. Aos 14 anos escrevia à mão, a letra caprichada, poemas e contos na revista manuscrita *Bohemio*. Data de 10 de fevereiro daquele ano o “Número 1” da revista artesanal e exemplar único, tirado por Alonso Rocha – o primo, que também assumiu a lida poética.

Em 1943 veio à luz outra revista manuscrita, *Amazônia*, agora encetada pela trinca de poetas Alonso Rocha, Jurandyr Bezerra e Max Martins. Exemplar único por número, da mesma forma que a *Bohemia*, a *Amazônia* passeava de mão em mão, entre os admiradores e os integrantes da recém fundada “Academia dos novos”, grupo de jovens literatos surgido em Belém. Max, àquela altura com 16 anos, aparece como o ilustrador do “Número 1”, que continha ainda dois poemas de sua lavra.

Aquela seria a primeira inclinação manifestada por Max Martins à arte plástica. No entanto, ao longo das décadas seguintes dedicou-se principalmente ao trabalho poético. Todavia, a preocupação obsessiva com a apresentação formal dos poemas – as experimentações, os arranjos e a distribuição gráfica dos versos nas páginas – caracterizam na poesia dele, desde o princípio, em certa medida, um exercício plástico.

As pausas parentéticas, a fisionomia dos poemas, a natureza híbrida do percurso de criação na poesia de Max re combinam significados e multiplicam as imagens. Mas não limito a relação da poesia dele com a visualidade apenas ao contato com os precursores do concretismo; Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, e. e. cummings, Apollinaire, entre outros que Max leu a partir da década de 1950. Seu interesse pela

⁵MARTINS, Max. Vale a pena ser poeta? *A província do Pará*. Belém, [7 de maio, 1972]. Entrevista concedida a Lúcio Flávio Pinto, Edilberto Guilherme Augusto e Ademir Silva.

visualidade nos poemas é marca também dos estudos que dedicou a formas orientais de poesia, especialmente os haikais.

Sabe-se que criadores fecundos se apropriam de tudo o que lhes podem oferecer os materiais do espaço e do tempo, os entes, os estranhos, os íntimos, os desinteressados e os passantes, os curiosos e os indiferentes. A realidade paradoxalmente afeta a estranha mecânica da invenção poética. Há poetas que percebem e tiram partido disso, especialmente aqueles empenhados na contemplação obstinada dos dias, como se estivessem sempre à espera do poema. Prenúncio do que seria uma existência dedicada ao estudo e à criação artística, a descoberta da poesia por Max Martins e o compromisso criador assumido, sacralizaram-na no centro das relações pessoais do poeta. Com efeito, a obra poética de Max começa, e tem seu desenvolvimento, enraizada na amizade. É uma poesia de tensão, que força o diminuto intervalo entre o que se escreve e o que se vive.

À vista das afinidades, sobretudo, elegerem os amigos, entende-se a formação, em 1942, da “Academia dos novos”, como um primeiro atar dos laços afetivos que, além de garantir o diálogo do grupo nos assuntos literários naquele momento, perduraram por toda a vida. A circulação de poemas em revistas, ou avulsos, a partir de 1940 de maneira artesanal e a criação da “Academia” contribuíram para formar os jovens interlocutores da geração literária ascendente em Belém. Mas foi um período de enorme isolamento provinciano, pois estava em curso a Segunda Guerra Mundial. O principal meio de transporte ainda era o fluvial e as linhas aéreas, precárias e raras, só atendiam a uma elite.

Em rigor, esse novo grupo vivia um grande atraso em relação aos temas e ideias apresentados na Semana de 1922. Nas “sessões solenes” de 1942 os “Novos”, Benedito Nunes, Max Martins, Haroldo Maranhão, Jurandyr Bezerra, Alonso Rocha e outros, procuravam imitar os rituais das velhas Academias de Letras. O que não significa que aquela capital ainda não tivesse sido palco de tensões modernistas. É sabido que, em meados de 1920, o poeta anarquista Bruno de Menezes fora o precursor do modernismo no Pará⁶.

⁶ Ver: ROCHA, Alonso *et al.* *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: CEJUP, 1994, p. 7-36.

De um lado, Bruno ligava-se à corrente disseminadora da Semana Paulista de 1922 pelo Nordeste, com Joaquim Inojosa como o grande entusiasta⁷. De outro, o poeta confrontava e traduzia a contraditória realidade urbana de uma Belém recém entrada na decadência econômica e cultural, finda a “belle époque” na Amazônia, no início da década de 1920⁸, em forma de criação poética inovadora, o livro *Batuque*. Obra que, publicada em 1931, não aparece nos compêndios da literatura nacional⁹.

Todavia, a dispersão dos garotos em relação à história literária local, para eles recente e em pleno curso, era algo natural. Ao fazer hoje um apanhado dos acontecimentos literários na Amazônia, não é difícil concluir que por lá já havia modernismo antes de 1940: nas ideias e na consolidação de obras. Mas os meninos, reunidos com entusiasmo na casa do mais infante deles, Benedito Nunes – local que se tornou a sede do “silogeu” – ainda não tinham como atinar para isso, nem para o fato de que a partir deles se iniciava a segunda e mais robusta geração modernista do Pará.

Se o que o grupo discutia e produzia estava atrasado mais de vinte anos em relação à literatura que se fazia nos grandes centros urbanos, a fundação e direção do Suplemento Literário de *A Folha do Norte*, por Haroldo Maranhão, um dos confrades da “Academia dos Novos”, ajudou a por fim ao desajuste¹⁰. O tabloide dominical, que durou de 1946 a 1951, era completamente antiprovinciano pois passou a aglutinar a melhor e mais nova produção literária do Brasil e do exterior. O Suplemento serviu para instrumentar o empenho de cada um desses jovens na busca da atualização. Assim, Max começava a publicar no encarte de domingo alguns dos poemas que, em 1952, integrariam seu livro de estreia, *O estranho*.

No *Suplemento* se lia os mais recentes poemas de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, entre outros, alternados com poemas de paraenses mais velhos como Bruno de Menezes, Ruy Barata e Paulo Plínio Abreu, que os “Novos” já começavam a conhecer e a admirar. Com efeito, em pouco tempo dissipava-se o isolamento intelectual. E começava a consolidação de Max Martins como

⁷ Ver: INOJOSA, Joaquim. “Modernismo no Pará”. In: ROCHA, Alonso *et al.* *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Op. cit. p. 109-133. Joaquim Inojosa foi um dos principais divulgadores da Semana de 1922 pelo norte e nordeste do Brasil.

⁸ Ver: SARGES, Maria Nazaré. *Riquezas produzidas na belle époque: Belém do Pará (1870- 1912)*. Belém: Paka – Tatu, Coleção Açaí, 2002.

⁹ Obra balizadora do surgimento da primeira geração modernista da ainda não escrita história da literatura paraense, pela originalidade e qualidades afins *Batuque* merecia ser alinhado junto de *Macunaíma* (1928) e *Cobra Norato* (1931), na disputada estante das obras chave da moderna literatura brasileira.

¹⁰ Ver: MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no Pará: o Suplemento Literário da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.

poeta. Contudo, desinteressado em reunir em livro os poemas que escrevia, só em 1952, cerca de doze anos depois dos primeiros exercícios de criação, saiu publicado o primeiro livro de Max. Em 1990, relata outra entrevista do poeta: “Confesso que não trabalho para publicar meus livros, me dá preguiça; a publicação sempre tem o dedo, a mão e o coração de meus amigos.”¹¹

Não há exagero na declaração de Max. A publicação de *O estranho* acontece por iniciativa do amigo Oliveira Bastos que, em 1951, entregara os originais na Revista do Veterinário de Hermógenes Barra, para daí a um ano o livro vir à luz. *Anti-retrato*, (1960), o livro seguinte, recebe o prêmio da Academia Paraense de Letras e sua publicação se deve ao convênio firmado entre a instituição e a extinta editora Falângola. A teatróloga Maria Sylvia Nunes – amiga de Max desde a juventude, quando a este fora apresentada pelo namorado, Benedito Nunes, com quem se casou – em depoimento recente rememora:

“Certo Natal eu tive uma ideia de editar o livro *H’Era* [1971] do Max, sem ele saber para presentear-lo na noite de Natal. Então, conversamos entre todos os amigos e decidimos fazer. Entramos em contato com Haroldo Maranhão, que já morava no Rio, mas mesmo de longe nos auxiliou, fizemos buscas de preços, etc. Todo mundo ajudou, então fizemos uma coleta e pagamos, tudo no maior segredo. Na noite de Natal nós demos ao Max o livro editado. Mas o Max era tão distraído, que pegou o livro e disse “Olha, copiaram o título do meu livro!”¹².

Nesse ritmo afetivo e acolhedor veio a público o quarto livro, *O ovo filosófico* (1975), sucedido de *Risco subscrito* (1976). Depois, *A fala entre parêntesis* (1982), livro escrito com outro poeta, Age de Carvalho; *Caminho de Marahu* (1983), seguido do livro-poster *60/35* (1986), *Marahu poemas* e *Colmando a lacuna*. Os dois últimos iniciam, respectivamente, os ajuntamentos da obra até agora, *Não para consolar* (1992), e *Poemas reunidos* (2001). Encerra a fatura *Para ter onde ir* (1992).

Todavia, é no alvor da década de 1980 – quando o eu lírico parece consolidado na criação poética de Max Martins – que ocorre a adesão do poeta ao gênero diário, onde o artista, talvez sem perceber, inicia uma nova jornada criativa (paralela e arraigada à sua arte poética) por meio da associação de apropriações de prosa e de poesia com recolhas

¹¹ MARTINS, Max. As antenas do poeta. *A província do Pará*. Belém, [março, 1990]. Entrevista concedida a Elias Pinto.

¹² NUNES, Maria Sylvia. Max, velho amigo: depoimento. Belém, [fevereiro, 2012]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

do cotidiano, verbais e não verbais, resultando em colagens, desenhos e pinturas no espaço dos diários.

VIDA MANUSCRITA

“O diário (o ato de escrevê-lo) dá-me coragem / para a vida.”

João Guimarães Rosa¹³

Quanto à importância e ao estudo de manuscritos, deve-se dizer que, na França, o último quartel do século XX foi de grande efervescência nas ideias em ciências humanas. Pois os enfoques da linguística, da antropologia estrutural, do trabalho dos formalistas e dos estudos freudianos estavam centralizados naquele país e a atenção a esses fundamentos teóricos permitiu que a crítica genética sobressaísse com amparo das outras ciências, passando a mostrar a voz dos autores ainda nos bastidores que precedem o espetáculo de obras até então conhecidas e estudadas somente em versões finais, fechadas e concluídas.

Esse período contribuiu para o que viria a ser a pesquisa de gênese literária, que passou a oferecer, segundo Louis Hay, um objeto novo – o manuscrito – e uma problemática – o estudo da produção intelectual – que era comum a outras disciplinas¹⁴. Esses novos tempos, que se estendem até os dias atuais, serviram à valorização do manuscrito como objeto de pesquisa fundamental à compreensão e análise de certos aspectos da obra de arte antes praticamente insondáveis.

É como se, ao acessar os manuscritos, se acendesse novamente algum lume daquele fugidio instante da gênese textual. E, com o calor da hora, alinhado à solidão momentânea do autor, o gesto voltasse, fragmentariamente, a existir em um palco de papéis autógrafos, para onde olha a plateia, antes inexistente, composta, agora, por um só indivíduo, o pesquisador.

¹³ ACERVO: João Guimarães Rosa. Código de referência: JGR - EO - 01,03. Paris. Bourgogne (França), Paris (França). Entre 1948 e 1950. 123 folhas, p. 60. Em meados de 1948 Guimarães Rosa viajou para a França, para assumir o posto de Primeiro Secretário da Embaixada do Brasil em Paris, lá permanecendo até 1950. Nesse período escreveu o inédito *Diário de Paris*, constante no seu acervo no Instituto de Estudos Brasileiros - IEB/USP.

¹⁴ HAY, Louis. “A literatura sai dos arquivos”. In: MIRANDA, Wander Mello; SOUZA, Eneida Maria de. (Orgs.) *Arquivos literários*. Trad. Renato de Mello. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 66.

Assim, no centro desta pesquisa estão os diários de Max Martins. O poeta começou a escrevê-los aos 56 anos; é de 1982 o mais antigo caderno que classifiquei e de 1999 o mais recente. E foram 48 os que pude acessar entre 2009 e 2010, quando o arquivo, hoje propriedade da Universidade Federal do Pará, ainda estava em posse da família do poeta, na casa onde Max viveu e escreveu a maior parte do material.

Além desses, acredito na existência de pelo menos mais uma dezena de diários, parte emprestada pelo poeta a leitores que nunca devolveram, parte dada de presente a amigos. A possibilidade de haver outros cadernos sugere que 1999 (dez anos antes da morte de Max) não seja a data de encerramento da safra diarística dele. Sabe-se, entretanto, que os últimos anos de existência não foram favoráveis à produção, pois a precária condição de saúde de Max passa a dificultar a rotina de escritura.

Entusiasta do verbo guardar, o poeta deixou, em seu arquivo, um vultoso conjunto de manuscritos. Compõe-se a coleção, além dos diários, de mais de duas dezenas de cadernos de estudo e composição poética; de considerável soma de manuscritos avulsos de toda natureza; de vasta correspondência; e da marginália em sua biblioteca pessoal, aproximadamente dois mil títulos.

Max casou-se, em 1953, com Laís Teixeira Godinho, que lhe deu duas filhas, Maria de Nazaré e Maria da Graça Martins. Vivendo junto da família no mesmo endereço até o final de seus dias. Autodidata na formação literária, o artista, que não fez curso superior, certa vez retificou essa informação dizendo, de seu amigo Benedito Nunes, “ele foi a universidade que eu nunca fiz”¹⁵. Profissionalmente, Max trabalhou no Instituto Medicamenta Fontoura como chefe de escritório em Belém, depois no Ministério da Saúde, na extinta SUCAM, como inspetor administrativo e, por fim, em 1991 tornou-se diretor da Casa da Linguagem, da Fundação Curro Velho, em Belém.

Falecido em 2009, aos 82 anos, infere-se que o abandono da atividade diarística por Max na última década de vida está mais ligado às dificuldades de sua saúde, resultado das repetidas isquemias cerebrais sofridas no final dos anos 1990, do que à falta de interesse pelo gênero no qual se estabeleceu com notável desenvoltura. Deve-se dizer que no passar dos anos o caderno tornou-se o refúgio do poeta, onde a multidão de presenças, afetos, escolhas, esperanças, perdas, etc. coligida na escrita, lhe trazia a possibilidade da reflexão e da conversa consigo sobre as vivências, as amizades, bem como a propósito da arte como meio de vida e de expressão existencial.

¹⁵ MARTINS, Max. O jardim zen de Max Martins: entrevista. Op. cit.

Além do mais, uma visada detida no conteúdo dos registros revela um encadeamento dos dias notavelmente originado e retroalimentado em mananciais literários, nas relações amicais e na busca de respostas aos caminhos e descaminhos da própria existência, expressos não somente pelo ato escritural, como sucede com maior frequência no gesto diarístico, mas também através da ampla utilização de processos plásticos. São colagens, desenhos e pinturas que, associados a citações literárias e notações do cotidiano, dão forma e cores à passagem dos dias.

Situada na Vila IAPI, Bloco 17, em Belém, está a casa onde grande soma dos diários, bem como dos poemas, de Max Martins foi produzida. De longe se vê a casa branca de pátio largo fronteiro à pequena rua. A porta de entrada leva à sala que, central, dispõem internamente de três outras portas cujos destinos são quartos, cozinha e o extinto escritório de Max, onde se encontrava sua escrivaninha, uma cadeira antiga, a máquina de escrever, livros e diários, revistas, jornais, lápis, canetas, pincéis, tintas, recortes, fotos, cartões postais, cartas, etc. Nesse compartimento há uma janela de onde se podia ver, pela entrada do seu quarto ao fundo da casa, os livros na estante, uma permanente rede de dormir cruzando o espaço em diagonal e, cercando-a, pequenos lotes de livros amontoados pelo chão.

Todavia, o litoral de Marahu, na ilha de Mosqueiro, é outro local onde Max escreveu diários e poemas. A praia, cujo nome aparece nos títulos de dois livros do poeta, *Caminhos de Marahu* e *Marahu Poemas*, surge ainda como cenário onde Max foi fotografado para o livro pôster *60/35*. Lá, o diarista erigiu uma cabana frequentando-a assiduamente por quase duas décadas, entre 1982 e 1999. No alpendre da cabana – vendida pela família Martins em meados dos anos 2000 – se via uma placa com a inscrição “Porto Max”, metáfora, a um só tempo, do descanso e do trabalho literário.

Nas viagens internacionais que realiza – duas à Europa, em 1987 e 1990, (visitando Áustria, França e Portugal) e uma aos Estados Unidos, em 1988 – o poeta também se dedica à escrita do eu. O diário de 1987, escrito na primeira viagem, entre 29 de julho e 29 de agosto, começa assim: “Viena, o plano da cidade lembra uma estrela...”. De 14 de setembro a 10 de fevereiro de 1988, Max visita Missouri, Rolla, USA, em viagem articulada pelo poeta e professor James Bogan¹⁶, que ele conhecera em Belém, anos antes, e que se tornara tradutor da sua poesia. Como professor, Bogan

¹⁶ O norte americano James Bogan é Professor Doutor Emérito em Arte e Cinema aposentado da Missouri University of Science & Technology, onde trabalhou de 1969 a 2013.

proporcionou a Max maratonas de palestras e leituras de poemas nas Universidades de Columbia, St. Louis e Rolla.

Outros quatro diários estão identificados nas etiquetas das capas “Viena, jan / 90”, “Viena, 1990”, “Viena, set, 90” e “Paris, out, 90”. As idas ao velho mundo, com estadia de poucos meses, ligam-se principalmente à amizade estabelecida entre Max Marins e Age de Carvalho. Este se mudara de Belém para Innsbruck, em 1984¹⁷, dois anos após ter escrito com Max, à maneira de renga, o livro *A fala entre parêntesis*. Pouco depois, o diarista viu também outra importante amiga, Márcia Costa, trocar Belém pela Europa em busca de uma carreira acadêmica.

As viagens foram rememoradas incontáveis vezes nos diários. Age e Márcia – com os quais o poeta manteve incansável correspondência – passam a ter suas presenças intensificadas nas páginas dos cadernos. Assim sendo, se começa a entrever outra face das motivações à escrita dos cadernos, pois o afastamento de entes queridos parece transmutar-se em proximidade por meio do gesto escritural, motivando a continuidade e a intensificação do registro como alento.

Contrariando a possibilidade, aventada por Lejeune, do empobrecimento do diário por culpa da correspondência¹⁸, creio que o gesto epistolar entre Max e seus dois principais interlocutores tenha ampliado sobremaneira a necessidade de confessar ao caderno planos, projetos, segredos, medos, intimidades, poemas, revoltas, tragédias, carências, desejos e sonhos extravasados da própria falta. A transcrição no corpo dos diários de trechos de cartas recebidas configura essas ausências e encorpa a fortuna da escrita confessional.

Finalmente, espelho difuso ou lacônico dos dias, o diário salvaguarda tempos bons e ruins, de “paz” e de “guerra”, que o diarista enxerga e anota, mas não apenas isso. Os conflitos e mudanças inerentes ao eu, as oscilações psicológicas e venturas diante dos percalços de uma jornada, as idiossincrasias, quimeras, crenças e estados de espírito são essenciais porque modelam o registro, conferindo-lhe singularidade, valor de memória e certa unidade. Um diarista parece de início interessado em apenas registrar o cotidiano, mas a esse relato incorporam-se fragmentos autobiográficos. Ao final de uma vida relatada, ou de parte dela, pode-se entrever também, no corpus desses

¹⁷Em 1984 deu-se a primeira estadia, de um ano, em Innsbruck, na Áustria. Age de Carvalho passou a residir definitivamente na Europa a partir de 1986, dividindo-se entre Viena e Munique, como designer gráfico e diretor de arte em revistas austríacas e alemãs.

¹⁸LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Op. cit., p. 301.

registros, o resultado de uma experiência que, de algum modo, suaviza o pesado fardo da existência cotidiana.

A MATERIALIDADE DOS DIÁRIOS

Quanto à materialidade, os diários de Max Martins são cadernos escolares brasileiros e estrangeiros, *Caderflex*, *Tilibra*, *J.C. Kning & Ebhardt*, *Ursus*, *Sill*, *Pelican*, *Semikolon*, *Brunnen*, além de cadernos mais simples que não trazem chamada de fabricação. Completam a lista cadernos de desenho, agendas, cadernetas e blocos de anotações. As dimensões desses diários giram entre 25 x 30 e 14 x 20 centímetros. Em capas duras na maioria das vezes, há aqueles com revestimentos flexíveis e poucos desencapados. O miolo é em papel milimetrado, pautado e sem pauta, em geral na cor branca ou amarela.

Capas de 48 diários de Max Martins, escritos entre 1982 e 1999.

Há poucos diários com encadernação em espiral – principalmente blocos de anotações e cadernos de desenho – e a maioria das lombadas é colada ou costurada. Quanto à ocupação do espaço gráfico, a média está em 113 fólios preenchidos por

caderno. Cabe dizer que se definiu um método de reprodução digital dos diários via scanner, onde um fólio abrange duas páginas nos cadernos de menores dimensões (14x20 cm) e uma página em cadernos maiores (25x30 cm).

Nas capas, alguns diários sofreram interferências. Pinceladas aleatórias de tinta preta, datação, rasuras, autógrafos esporádicos do primeiro nome do autor ou da rubrica-ideograma, inventada pelo poeta, bem como poucos desenhos, em geral rostos ou perfis humanos.

[Rubrica-ideograma de Max Martins] (D10F001 – [? de fevereiro], 1989.)¹⁹.

Há capas monocromáticas, bicromáticas, verdes, rajadas, pretas, azuis, alaranjadas, corais, vermelhas, amarelas, brancas, cáquis, marrons e cinzas. Em boa parte das capas houve inserção de etiquetas adesivas para datação do diário. De outra

¹⁹ Nesta pesquisa as chamadas das páginas facsimiladas dos diários de Max Martins seguem uma abreviatura de classificação, onde: “D” e “F” significam “Diário” e “Fólio” e vêm acompanhados dos números que os determinam. Assim, a imagem acima é um recorte do fólio 1 (F001), contido no décimo diário (D10), de 1989. A totalidade dos fólhos, e dos excertos de diários analisados nesta tese, está ao final do trabalho, acompanhada das transcrições e de notas, no tópico *Os diários de Max Martins: uma primeira montagem editorial*.

feita, as datações foram inseridas diretamente na capa a caneta e com letras variando de miúdas a grandes.

Na tocante ao ritmo das entradas nos cadernos, verifica-se uma intensificação ao longo da fatura. Nos seis primeiros anos, entre 1982 e 1987, o poeta escreve um diário a cada ano. Em 1988, sétimo ano, passa a três. Na sequência, 1989, a mais três. Chegando, em 1990, nono ano de feitura, a nove diários em doze meses. Nos anos 1992, 1993, 1994, 1995 e 1997, Max lavrou em média três cadernos por ano. Exceto em 1991, quatro diários, 1996, cinco, 1998, dois, e no último ano de fatura, 1999, um diário. Não havendo, portanto, nenhum ano de completo silêncio desde que o poeta se iniciou no gênero.

Entretanto, o ritmo das entradas (ou dos registros) foi naturalmente irregular no cômputo geral dos anos. Com efeito, se o caderno tem a característica de ser um suporte contínuo, a escrita, por sua vez, é descontínua, fragmentária. Philippe Lejeune, para ilustrar a questão do ritmo, vale-se da metáfora do espelho da feiticeira, por onde os acontecimentos fluiriam sem o risco de perdas por descuidos, esquecimentos, ou falta de interesse relativo / seletivo pela efeméride: “O diário está longe de ser o espelho da feiticeira [por onde tudo se vê], ele é na verdade, um filtro. Seu valor se deve justamente à seletividade e às discontinuidades.”²⁰

O conteúdo dos diários de Max Martins compõe-se em diferentes linguagens artísticas. Essencialmente heterogêneo nos temas e nos materiais ali empregados, o registro vai da expressão verbal à iconográfica. Quanto ao aspecto verbal, o acúmulo intensivo das citações literárias nos cadernos do poeta só se justifica parcialmente como notas de estudo. Por outro lado, caracteriza apropriações que dão um retoque verbal às colagens e multiplicam os sentidos presentes nos diários.

A parte não verbal utilizada compõe-se de toda sorte de elementos externos colados nas páginas dos cadernos: fotografias, selos, recortes de revistas e jornais, cartões postais, folhas secas, envelopes, bilhetes de viagens, fragmentos de cartas, etc. Objetos coletados pela vida afora e por vezes transcritos em associação com os elementos verbais, resultando em colagens. Além do mais, esses cadernos são repletos de pinturas e desenhos que por vezes também se associam aos materiais externos.

Com efeito, infere-se que essas articulações configuram a maneira alegórica do diarista se autorrepresentar nas páginas. Além disso, a articulação de componentes

²⁰ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Op. cit., p. 296.

plásticos demanda ao diarista uma utilização diferente do espaço gráfico do caderno. Um exemplo repetido no diário de Max é o aproveitamento conjugado dos espaços na articulação das colagens que invariavelmente se alastram de uma página a outra; fazendo de duas uma.

Claire Bustarret, estudiosa dedicada à compreensão do uso do diário com finalidades iconográficas, destaca que os autores afeitos a essa maneira de registro lançam a atenção sobre a presença difusa, dramática, de dispositivos portadores de sentido, lúdicos ou ornamentais, de diferentes formas expressivas²¹. Nessa chave, os diários de Max Martins, esmaltados de colagens, desenhos e pinturas, exercem sobre o leitor, curioso em desvelar intimidades, um intenso poder de sedução.

Tal engenho dissipa em muito o aspecto repetitivo corrente no gênero, que se justifica pela coleta diária, linear e cumulativa de fatos do cotidiano. Mas a atividade plástica abundante nos cadernos de Max, além de despistar a construção cotidiana do diário convida à reflexão estética. Max começou a utilizar elementos externos no diário de maneira econômica, em princípio introduzindo notícias estampadas em jornais. Assim, foi evoluindo e se sofisticando na composição visual das páginas dos cadernos.

Conjugando imagens / recortes introduzidos primeiro com a grafia pura a caneta ou a lápis, depois com giz de cera, lápis de cor, tintas coloridas, as interferências sofisticaram-se. A partir do nono e do décimo diários – ambos de 1988 – essa maneira particular de expressão começa a consolidar-se numa espécie de repetição obsedante. Esse procedimento trouxe ao corpus integral dos cadernos, cerca de 1320 inserções de elementos externos, mais de 300 pinturas e aproximadamente 420 desenhos, frequentemente mesclados aos registros do cotidiano datados.

²¹ BUSTARRET, Claire. Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIXe-XXe siècle). *Gênesis: revue internationale de critique génétique: Journaux personnels*, n° 32. Paris, ITEM/PUPS, 2011. p. 97. Tradução nossa.

LINHAS DE FORÇA

Lejeune assinala que cada diarista se situa sem dificuldades nas formas de linguagem que lhe servem de ‘fôrmas’ para as entradas e nunca mais as abandona. Cria, assim, uma identidade expressiva no gênero²². A liberdade que a página em branco do diário dá ao seu redator é pouco a pouco captada e se traduz em certas obsessões temáticas reforçadas pela regularidade das formas.

Nessa chave, três linhas de força dão a tônica na condução dos registros nos diários de Max Martins: Erotismo, Amizades e Natureza. O último liga-se ao interesse do poeta pelo taoísmo, zen-budismo e pela poesia oriental – que procurou estudar e incorporar à vida e à criação poética desde a juventude –, mas também ao seu ambiente natural, a floresta amazônica, representado nos diários pela praia de Marahu onde ergueu sua cabana.

A segunda linha temática nos cadernos baseia-se nas relações de amizade firmadas ao longo da vida. As ligações amicais estimulam o acúmulo intensivo de registros, criando um tom por vezes melancólico, outras alegre, ligado a partidas, chegadas e saudades. A alteridade, nessa chave, atravessa os diários e os configura ainda como espaço do outro. Finalmente, o erotismo representado nesses cadernos conflui à poesia de Max e às leituras dele. Com efeito, essa tríade – Erotismo, Amizades e Natureza –, em certa medida, dirige ainda a escolha dos materiais externos coletados pelo diarista para as composições plásticas nos cadernos.

Todavia, deve-se dizer ainda que Natureza, Amizade e Erotismo formam o substrato da atividade plástica nos cadernos de Max. Assim, os diários se tornam o atelier e a galeria de exposições do artista que neles nasce. Mas há ainda um movimento inverso – dos diários aos livros de poesia que o poeta publicou após tornar-se diarista – pois os temas e imagens catalisados na criação plástica nos cadernos são atentamente avaliados e incorporados na poesia do mestre-aprendiz.

Assim, defino o objetivo desta tese: ao estudo de Max Martins diarista, poeta e artista plástico na transfiguração de sua vida operada em seus registros dos dias, na poesia, em desenhos, pinturas e colagens. Na esteira dos diários em cópias facsímiladas, os capítulos desta tese abarcam as linhas de força Natureza, Amizade e Erotismo

²² LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Op. cit., p. 297.

aplicando-se principalmente à análise e à interpretação das invenções plásticas resultantes dessa confluência. Os quatro capítulos da tese: “Diarista artista”, “Erotismo: Poeta diarista”, “Marahu: Diário e natureza” e “Da amizade” atendem ainda ao delineamento biográfico do poeta – na medida em que perfazem diferentes momentos da vida e da obra do artista.

DIARISTA ARTISTA

Imerso na profusão caótica do mundo contemporâneo o homem se distancia cada vez mais da sua capacidade de ver as coisas na plenitude, na essência. E no movimento alucinado dos dias, na sobrecarga das informações, dos elementos visuais disponíveis, exagerados, desproporcionais, coloridos, televisionados, propagandeados por toda parte e a todo custo, perdem espaço a calma, a tranquilidade, a paciência e o tempo necessários para que as coisas se aproximem de nós, se revelem e possam, verdadeiramente, serem vistas.

Assim promove-se o declínio da já difícil faculdade de ver que, por sua vez, sobrevive ainda nos espíritos sensíveis, como uma virtude e uma paixão: uma virtude porque lança o ser no âmago das impressões que procuram em tudo desvendar sentidos úteis ao espírito; e uma paixão porque é mister das paixões o encantamento contemplativo. Psiquê, apaixonada, paga alto preço, mas não resiste ao desejo de ver o rosto de Cupido¹.

Contudo, se *ver*, no sentido aqui empregado, é uma faculdade que poucos se dispõem a reconhecer e exercitar, há ainda menos indivíduos dados à aventura de exprimir. Esta envolve a matéria armazenada na memória, procurando ordená-la de maneira harmônica, à força de idealizações que são resultado da percepção que o ver algo – pleno de significados – propicia. Os diários de Max Martins são fruto dessa paixão insaciável que o habitava: ver. Associada à outra: exprimir. Aí se entrosam as abstrações que, a golpe de apropriações articuladas, revelam seu talento na expressão artística.

Nesse sentido, para compreender a arte de Max Martins é necessário considerar a constante conversão de objetos e fatos do cotidiano em motivos e componentes de obras plásticas realizadas nas páginas dos seus diários. Esses cadernos são o ponto de confluência das recolhas do cotidiano – sejam elas verbais ou não verbais – pois o espaço gráfico desses diários é ambiente privilegiado da pluralidade visual.

Portanto, os arranjos visuais nos cadernos deixam ver dois relevos fundamentais da sensibilidade artística de Max. Revelam, nas colagens, a face plástica do seu talento já reconhecido nos livros de poesia que publicou e, de certo modo, transgridem, por

¹ BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Brasília: Editora UNB e José Olympio, 1998, p. 795.

meio do emprego de imagens não verbais, o discurso excessivo e a repetição, tendência geral dos diários, conferindo aos cadernos as peculiaridades estéticas que os tornam tão atraentes, pois que além de lidos demandam ser vistos, contemplados. Folhear um diário de Max faz pensar no axioma apresentado por Valéry – “O texto *visto* e o texto *lido* são coisas muito distintas, pois a atenção dada a um exclui a atenção dada ao outro.”²

Quer dizer, há dois modos diferentes de alguém se interessar por um livro ou um manuscrito. O primeiro é como objeto da leitura e se inicia na primeira linha, no topo da página, depois vai à seguinte e à próxima e à outra... Essas linhas desvelam imagens sucessivas, a cada fôlego retomado, no decurso das construções verbais, lineares, tipografadas no branco da página, lidas enquanto desdobram-se, pouco a pouco, e por inteiro revelam os seus sentidos.

Entretanto, “uma página é uma imagem”³, e esta questão concerne à segunda maneira de alguém se interessar pelo livro. Deixando a leitura de lado e legando aos olhos outro prazer: o de ver. Ver de maneira aleatória, sem organização prévia, sem controle nas associações, nas ideias, que as imagens, as páginas, suscitam. Em suma: ver a massa plástica diante de si. É como olhar para uma página de diário e enxergar em conjunto recortes, desenhos, objetos, tintas, rasuras, palavras espalhadas e a caligrafia em poemas não importa de quais autores, ou que mensagens os versos nos transmitirão numa possível leitura. Por um instante apenas ver, tudo ligado e solto, a tela.

Mas como interpretar, ao ver e ler, o diário de um artista? Max Martins na sua condição de diarista, de grafomaniaco observador do mundo, trabalhava o pensamento poético no próprio exercício plástico, por vezes só aparentemente despreocupado, outras, visivelmente focado num objetivo estético. Além disso, vê-se que o trabalho plástico nos diários dele liga-se ainda, de modo subterrâneo, às palavras que o poeta elege para o verso, antecipando, por vezes, nos cadernos, parte da configuração formal da sua poesia, tempos depois publicada nos livros.

Considerando a complexidade da matéria e seus desdobramentos na ligação de elementos verbais e não verbais nos diários, vejo a necessidade, nesta análise, de considerar certos aspectos da perspectiva semiótica, no intuito de municiar o pensamento interpretativo. Como se sabe, abarcando todas as linguagens, a semiótica, como qualquer ciência positiva, baseia-se na observação, mas destoa das demais porque

²VALÉRY, Paul. As duas virtudes de um livro. Trad. Dorothée de Bruchard. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, número 88, outubro de 2002. p. 30.

³IDEM. p. 31.

se motiva na intenção de descobrir o que *deve ser* e não simplesmente o que *é* o dito “mundo real”. Assim, a semiótica nos oferece ferramentas para pensar as redes de representações – na expressão dos signos – estendidas entre o ver e o ler de que falava Valéry.

Mas, nesse sentido, é preciso dizer ainda que um *signo* é aquilo que, de algum modo, representa algo para alguém. Quer dizer, é uma coisa que faz pensar em outra coisa porque tem poder de representação, como a cor vermelha pode remeter ao sangue, a um sinal de trânsito, ao cuidado consigo e com os outros. Com efeito, na definição daquele que é considerado o pai da semiótica, Sanders Peirce, para que algo possa ser um signo, esse algo deve representar alguma outra coisa que é seu objeto⁴.

Nos diários, a colagem é, para Max Martins, o caminho, a solução para fundir a criação do poeta à do artista plástico. Deve-se realçar que no universo das apropriações das imagens verbais ou não verbais nos diários, as que se ligam à palavra, na literatura, exprimem num primeiro plano as preferências do poeta. Dentre os brasileiros, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Oswald e Mário de Andrade, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, são figuras principais, na incorporação de versos, imagens não verbais ou pensamentos nos cadernos do poeta paraense. Quanto aos franceses, Max expõe sua preferência quando leva à página versos e outras imagens de André Breton, Edmond Jabès, André du Bouchet, René Char, Apollinaire e Arthur Rimbaud, principalmente. Pode-se dizer que a fonte do surrealismo está sempre ao alcance dos registros dos seus dias.

Todavia, é preciso lembrar a recorrência nos diários de apropriações de imagens, verbais ou não verbais, de poetas alemães: Rainer Maria Rilke e Georg Trakl; ingleses: William Blake e Shakespeare; norteamericanos: Walt Whitman, e. e. Cummings e Elizabeth Bishop; além do mexicano Octavio Paz, do romeno Paul Celan e dos japoneses Yosa Buson e Matsuo Bashô.

Estendendo a observação dessas apropriações ao campo da prosa, destaco, entre os brasileiros, um grande predomínio, em ocorrências, de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Possivelmente por conta da capacidade intrínseca de síntese das imagens em prosa, e na elevação da linguagem, o que os aproxima, em muitos aspectos, dos interesses do poeta diarista.

⁴ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva. 2012, p. 47.

Entre os prosadores estrangeiros aparecem Lao-Tsé, Henry David Thoreau, David Herbert Lawrence, que também é poeta, Henry Miller e Anaïs Nin. Destes, os três últimos ratificam a escolha da via erótica no projeto poético de Max. Já os dois primeiros ajudam na consolidação da busca do autoconhecimento e aproximação da natureza, que Max mesclou ao erotismo.

No entanto, comparecem com menor frequência poetas e escritores dessas e de outras nacionalidades como o espanhol Rui Fernandes de Santiago, os italianos Dante Alighieri, Eugene Montale e Salvatore Quasimodo, os portugueses Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Florbela Espanca, Herberto Helder e Sophia de Mello Breyner Andresen, os americanos Charles Bukowski, Robert Creeley, Charles Olson, Allen Ginsberg, Anne Sexton e James Bogan, os franceses Charles Baudelaire, Blaise Cendrars, Georges Bataille e Paul Valéry, a austríaca Ingeborg Bachmann, o russo Aitmatov Tchinguiz, os chineses Du Fu e Li Po, os gregos Homero e Safo de Lesbos, e outros mais. Além de autores brasileiros: Machado de Assis, Age de Carvalho, Casimiro de Abreu, José Paulo Moreira da Fonseca, Paulo Plínio Abreu, Augusto e Haroldo de Campos. E dos filósofos: Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Benedito Nunes, Michel Foucault, Roland Barthes, Platão e Aristóteles.

Todavia, para além da literatura, é preciso destacar ainda os pintores dos quais Max Martins incorporava citações ou obras – geralmente reproduções de telas em cartões postais ou recortes de revistas – principalmente o espanhol Pablo Picasso, o russo-francês Marc Chagall, os franceses Paul Gauguin, Gustave Courbet e Henry Matisse, o holandês Van Gogh, o norteamericano Jean-Michel Basquiat e o austríaco Egon Schiele.

Esse panorama das leituras e apropriações literárias e plásticas de Max, que sobressaem nas imagens dos diários, ajuda a iluminar a história e a evolução da sua atividade poética e plástica, pois constituem opções conscientes e decisivas ao desenvolvimento do projeto artístico dele. São as “estrelas-guias” pairando no universo das suas representações, articuladas nas páginas dos cadernos de modo a indicar caminhos à originalidade plástica e poética. Considerando essa ideia, tomo um registro de [9 de outubro]⁵ de 1997, no (D44F020) de Max Martins, em duas páginas facsimiladas.

⁵ Deve-se dizer que Max Martins nem sempre fazia a datação de todas as páginas dos diários. No entanto, procurando as datas das páginas anteriores e posteriores ao registro em análise é possível identificar o

“Cantiga / d'amor / Roi Fernandiz / des que eu vi, a que eu vi, nunca dormi e / cuidand'i moyr'eu. / Fez-me veer / Deus e per veer/ quen me morrer / faz e dizer: / moyr' eu / Gran mal mi ven, / e non mi ver, nen verrá ben / end'e por en / moyr' eu./ E non mi val / Deus, non mi val, / e d'este mal / moyr'eu, / moyr'eu / moyr'eu”. (D44F020 – [9 de outubro], 1997).

Desse modo, o registro do diário nestas duas páginas paralelas mostra uma rede de signos verbais e não verbais – poema em manuscrito autógrafo a tinta preta, recortes colados e desenhos. A página da esquerda, fundo branco, aceitando a ordem – ou a grade - do papel milimetrado, oferece, na transcrição cuidadosa da cantiga de amor do lirismo medieval, a idealização da mulher intocada e o sofrimento do trovador na condição de vassalo de sua dama, razão de seu trovar.

O diarista se apropria da cantiga do trovador galego, Roi Fernandiz (Rui Fernandes de Santiago), ativo no segundo quartel do século XIII, clérigo, natural de Santiago de Compostela⁶. O diarista ilustra a situação, ou melhor, traduz ou reitera o amor inalcançável, ao recorrer à colagem de reprodução de imagem antiga, recortada de

mês em que ocorreu a entrada e, por vezes, o dia. A página do diário 44, por exemplo, é precedida de outra que guarda a data “9/10”, e a mesma data aparece escrita ainda na página subsequente, o que garante que a colagem (D44F020) foi realizada no dia 9 de outubro de 1997.

⁶ Ver: VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *O Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional. 1990.

revista ou livro que, ali, vale uma iluminura à cantiga cujo título, em amarelo, é traçado a lápis cera.

A imagem recortada ganha novo sentido ao se tornar uma colagem. No trovador que se dirige à mulher nobre (como atesta o toucado), de olhos baixos, postura recatada, alheia ao empenho dele, Max depõe a sua carência de amor, sua frustração amorosa. Esta molda a pincelada a guache, linha roxa borrada que se move como uma seta; passa sobre os pés do casal sentado, corta a primeira página pelo meio e termina no fragmento maior de papel rasgado, amarelo vibrante, colagem sobre o recorte retangular preto que, pela vez dele, faz o fundo na página da direita, recobrimdo inteiramente o papel milimetrado do caderno.

Esse fragmento amarelo guarda o segundo – “que eu vi,” – e o terceiro – “nunca dormi e” – versos da cantiga de amor em linha paralela ao primeiro à esquerda. Contudo, nesses dois à direita Max Martins cria outro ambiente, na adição erótica explícita – “a que eu vi, nunca dormi e” – associativa dos versos, boca e narinas da mulher daquele lado. Apropria-se, pois, dos versos na versão arcaica para construir o *seu* poema-colagem em que o eu lírico vivencia, no século XX, à sua maneira, ou seja, distante da idealização do amor cortês, o amor que externa, sem peias, o desejo, a sexualidade.

À mulher inacessível, objeto desse amar moderno, a seta (de Cupido?) se endereça. À cabeça, ao cérebro dela, figura que surge sem olhos (não contempla quem escreve), numa brecha rasgada no fundo negro. Mulher também criada pela colagem, parcela de retrato impresso: a cabeça em que apenas o rosto que se identifica na sensualidade das narinas e da boca. No alto da página, posiciona-se outro fragmento do papel amarelo, bordas irregulares, extensão do primeiro na cor, parte dele, ou do espaço-corpo da escritura do poeta. Sobre esse fragmento, aparece vermelha, pintada a lápis-cera e meio apagada a borracha, forma em que se pode decifrar um coração.

Poeta, diarista, artista plástico, Max Martins, nos registros do seu cotidiano, lida, por vezes com situações universais, como o anseio e os sofrimentos do amor. Como se vê, o encontro da poesia com a pintura, o desenho e a colagem não só ressuma multiplicados sentidos, mas também os vestígios decisivos da gênese, nas linhas dos instantes fugidios e nas marcas duradouras; no que pode ser a apreensão imediata ou o trabalho da memória do artista.

Todavia, deve-se dizer que a *colagem* – procedimento artístico frequentemente utilizado por Max Martins na constituição formal das páginas dos seus diários – consiste em unir pedaços de papel, de diversas texturas ou não, áspero, liso, estampado, pintado, xerocopiado, impresso – jornais, cartões, embalagens, bilhetes, fotografias – além de tecidos e objetos em suporte geralmente plano.

Esse procedimento começou a ser praticado por diversos grupos de artistas plásticos a partir do início do século XX, e foi utilizado por Pablo Picasso e Georges Braque, entre outros. Trata-se de uma técnica que reúne, numa mesma obra, imagens completas ou parcelas de diferentes origens. Ao colar pedaços de jornal ou impressos em suas pinturas, os cubistas foram os primeiros de um movimento artístico a utilizar a colagem.

A interpretação da imagem anterior, no contexto desta parte da tese, visa dar mostras daquilo que será o eixo principal das páginas a seguir: a compreensão da função da lavra plástica de Max Martins na ocupação dos espaços dos diários dele. Sabendo que tal ocupação se materializa em colagens, desenhos e pinturas, articuladas a apropriações literárias, na prosa e na poesia, assim como a registros fragmentários derivados da representação da experiência da vida cotidiana.

Procurar compreender como isso se dá não é tarefa pequena, pois envolve o universo íntimo do indivíduo, anterior à execução artística, e passa ainda pelo filtro das idiossincrasias, tão imprevisíveis quanto pouco determináveis. Todavia, a interpretação da arte é um modo de aproximação do pensamento de quem cria. Tentativa de decodificar certos mistérios da obra para melhor compreender os sentidos, bem como para colaborar na abertura de outras veredas interpretativas que, em trabalhos como os que configuram esses diários – inéditos, diversos e heterogêneos – permanecem ocultas.

TEXTO & IMAGEM

A ocupação particular dos espaços, as letras maiores, menores, o aproveitamento das margens, a distribuição ou ausência de cores, a invenção de códigos, as rasuras e saturações, os vazios e as curvas, a direção das linhas, a escolha de objetos são traços essenciais da gênese das páginas, porque, conforme assevera Alain Rey em *Du narcissisme à l'autopsie: le manuscrit en proie aux sémiotiques*, “produzem os ‘signos’

característicos de cada criador.”⁷ Assim, ainda quanto aos elementos compositivos da página, deve-se aventar que o percurso que conduz a abstração das ideias à abstração do texto passa pela materialização da criação de imagens. E a palavra, por seu turno, é imagem, ilustração. Com efeito, um texto, pleno de imagens verbais, é ainda um componente da imagem maior onde está inserido. Todavia, essa maneira de conceber ou entender a imagem pertence aos tempos mais recentes da nossa história.

A pintura ocidental do século XV até o XX demarca a separação entre a representação plástica e a referência linguística, de modo que os dois sistemas não poderiam se cruzar ou fundir. Era necessário, a todo custo, uma subordinação, onde o texto fosse regido pela imagem, ou a imagem regida pelo texto. Como afiança Michel Foucault, só muito raramente tal subordinação se mantinha estável: pois acontecia ao texto no livro ser apenas um comentário da imagem; e acontecia ao quadro ser dominado por um texto, do qual ele efetuava, plasticamente, todas as significações⁸.

Contudo, como se sabe, no alvor do século XX, por meio da expansão dos movimentos de formulações modernistas, o expressionismo, o cubismo, o surrealismo, etc., abre-se o leque de outras possibilidades visuais. Um belo exemplo da expressão dessas possibilidades é o relato interpretativo de Foucault sobre a obra de Klee, onde assinala: “Barcos, casas, gente são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. Estão postos, avançam por caminhos ou canais que são também linhas para serem lidas.”⁹.

Portanto, pintores como Klee, Kandinsky, Magritte, Soutine, Schlemmer, Mondrian, Picasso, entre outros, “entortaram” a imagem não verbal a tal ponto, na justaposição das figuras, e visando extrair outros sentidos das representações que, por vezes, o olhar do observador, flutuando em meio aos elementos compositivos em espaços incertos, alcança novos patamares interpretativos.

Por outro lado, é igualmente problemático imaginar o sentido inverso dessa marcha; indo da escrita ao desenho, por exemplo. Já de partida à escritura das palavras qualquer desvio é encarado como fuga. Ao ensinar uma criança a escrever dá-se especial atenção aos contornos das primeiras palavras que o aluno ensaia, para ver se

⁷ Ver o artigo de Alain Rey no nº 10 de *Gênesis: revue internationale de critique génétique: Sémiotique*. Paris, ITEM/PUPS, 1996, p. 20. Tradução nossa.

⁸ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 1973, p. 40.

⁹ IDEM, *Ibidem*.

estão mais ou menos dentro dos pontilhados a ligar ou se imitam bem a palavra da lousa. Ali não se admite o rabisco porque compromete a convenção.

Nesse sentido, ainda na esteira da ligação entre imagem & texto, lembro a obra prima *O pequeno príncipe* – uma história que devolve ao ser humano os mistérios da infância na expressão do maravilhoso. No livro, isso acontece por meio da representação de desenhos, mas não me refiro exatamente às aquarelas pintadas pelo próprio autor, Antoine de Saint-Exupéry, como componente ilustrativo da obra, mas às revelações essenciais que o gesto de desenhar traz à tona na comovente história.

Lembro que as primeiras palavras do pequeno príncipe ao encontrar no deserto aquele que se tornaria seu grande amigo, são: “Por favor, desenha-me um carneiro!”¹⁰ Todavia, logo se vê não tratar-se de mera ilustração – de desenho subordinado ao texto ou vice-versa:

“– Esta é a caixa. O carneiro que queres está aí dentro.

»,¹¹

Na história, medos, desejos, motivos de alegrias e tristezas, sonhos, frustrações e esperanças se vão revelando à medida em que os desenhos se concretizam na intimidade e na confiança entre os dois. O carneiro dentro de uma caixa, na opinião do menino, é o mais belo que já se viu. Com efeito, na obra, a sobrevivência do planeta dele – bem como a felicidade – dependem dessas representações.

Mas o que é um diário senão a tentativa sempre lacunar e recomeçada de representar a existência e os sonhos? Neste sentido, nos seus diários, ao articular elementos verbais e não verbais, Max parece captar a vida aos pedaços. Assim, classifica, ao transfigurar textual e plasticamente este e aquele evento, ao materializar representações da existência. Nesses cadernos nada é imposto ou proibido, e seu redator artista busca sempre representar, da maneira que melhor lhe apraz, o seu próprio “carneiro”; o sentido, enfim, da sua expressão.

¹⁰SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Com aquarelas do autor. Trad. Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2013, p. 9.

¹¹IDEM. p. 12.

Nessa dinâmica, portanto, nos diários o artista mescla imagens verbais àquelas não verbais; por vezes toma uma pela outra, funde-as, ao se expressar. Aqui lembro a mexicana Frida Kahlo. Entre 1944-1954, já no ocaso de sua conturbada e dramática existência, a pintora fez do diário um meio de expressão plástica profundamente pessoal dos sentimentos. Cerzindo palavras e tintas, relatos e confidências, Frida diarista declara: “Quem diria que as manchas / vivem e ajudam a viver? / Tinta, sangue, cheiro. [...] Respeito-lhes / a vontade e farei tudo / o que puder para escapar / do meu próprio mundo. / [...] Tolices. O que eu poderia fazer / sem o absurdo e sem o efêmero?”¹²

Também conhecida por ser a principal personagem de si mesma nas pinturas que realizou, Frida, na composição do diário, quer pintar-se em palavras, abrir espaços para si na paisagem à força de “tinta” e “sangue”. Assim, a ocupação dos espaços da página é convertida em tarefa de experimentação artística. Max, por seu turno, num similar movimento de autoindagação, de buscas que configuram dispersão e atenção, conflito e fascínio, obstina-se também em compreender o centro dessas irradiações.

“Mente vazia, oficina do diabo”, diz o provérbio, muito adequado, por analogia, quando nos detemos em um trecho de poema em prosa “Carta ao Age de Carvalho”, presente na única antologia de seus poemas até o momento, “O cadafalso”, de 2001. No poema-carta há uma reflexão onde o artista conjectura em favor da lida poética, algo que inviabiliza à sua existência a adequação do provérbio citado. Esta lida, pela vez dela, sugere-lhe outro rifão: “mente vadia, oficina da poesia”:

“Vivo pensando, pensar vagabundamente, poeticamente, penso nas palavras que se vão – o que quero agora? Desfazer-me das palavras, escrevendo-as, sem as sentir, a esmo, como não querendo nem tocá-las – no diário. Depois cato-as, escolho-as e nas palavras agrupadas posteriormente – dou-lhes a minha vida para que a minha vida seja delas. Do meu sangue morto, coagulado nessas palavras a esmo, intocadas, banho-as no meu sangue, no meu ser. Não quero tirar de mim as palavras, não quero nelas o meu conteúdo, a minha biografia, posteriormente. Quero uns tempos nelas, não imediato, imediatamente, imediatista, citá-las”¹³.

¹² KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo, um autorretrato íntimo*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, p. 65.

¹³ MARTINS, Max. *O cadafalso*. Belém: Cão Guia. 2001, p. 165-166.

Escavação profunda na própria subjetividade, tal reflexão exhibe a maneira quase solene de se apropriar das palavras. As imagens como força externa motivadora do gesto criador, onde a coexistência com os vocábulos leva a uma relação orgânica e simbiótica. Pois o mecanismo da arte mostra ao artista convivência, demorada e produtiva, com as palavras, feito o trabalho das epífitas na floresta. O poeta, no diário, nutre sua poesia sem parasitar a fonte, quer apenas um tempo nas palavras, é hospede delas, como as orquídeas que vivem nas árvores.

Ao mesmo tempo é visível a busca de certa distância das palavras que, intocadas, são “banhadas” no sangue dele, no seu ser. A distância que o artista pretende visa uma aproximação futura, equilibrada, decisiva e consciente das palavras (e das imagens delas decorrentes), pois planeja, para depois, no diário, catá-las, escolhê-las, agrupá-las, e a elas dar a própria vida. O poeta quer sua ontologia nas palavras, quer cultivá-las e ser parte delas.

Esse extrato do poema, portanto, revela dois fatores chave no processo criativo de Max. Primeiro, indica uma das principais origens da economia verbal percebida na poesia dele. As palavras, vistas de longe, cultivadas, pedem a ele o tempo de se mostrarem – em média o intervalo entre a publicação dos livros de Max gira em torno de dez anos. Além disso, são obras de reduzido número de páginas; seus poemas reunidos, ao final de 50 anos de ofício ininterrupto, não chegam a 350 páginas.

A segunda revelação importante nesse trecho de poema em prosa é o sentido central dos diários na manutenção da poesia. “Desfazer-me das palavras escrevendo-as”, diz e conclui o poeta, “no diário”. Ali as palavras estão a salvo, paradoxalmente distantes do diarista e perto o suficiente para serem conquistadas, apreendidas e incorporadas ao “eu” que fala na poesia.

Entretanto, a essa passagem do texto de Max concateno ainda as palavras de Valéry, agora na *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, onde ele expõe o problema da auto-representação, que parece reduzir-se, aqui e ali, a elementos inteligíveis, mas que nunca são plenamente satisfatórios ao desejo humano que se ampara nas metáforas, nas abstrações da linguagem e nos sentidos extraordinários.

Acompanho Valéry: “Algumas vezes nossos sentidos são suficientes, outras vezes os métodos mais engenhosos são empregados, mas sobram vazios. As tentativas

permanecem lacunares”¹⁴; a origem da ocupação artística dos espaços dos cadernos de Max Martins deve muito a essa preocupação com os vazios. A função das palavras ali guardadas é também converter os vazios em algo significativo. Articular as palavras que ordena, próprias ou apropriadas, com os objetos não verbais, é a maneira do diarista substituir ou representar as imagens e vivências que se vão esvanecendo no tempo. Quer dizer, imagens e vivência, que, passadas, distantes, convocam outros vazios na expressão de ausências.

Contudo, na existência, haverá sempre o vazio desolador carente de preenchimento, por isso, talvez, um diário terminado prenuncie o seguinte. Talvez tenha sido essa a motivação que levou Max a persistir nessa tarefa lacunar e inescapável. Para ele, a página vazia do diário é a página a ser vencida, lavrada, dia após dia, de modo que seu encantamento, as palavras & imagens, ocupem o centro dos vazios, resignificando, por meio de composições plásticas, a própria existência, e servindo ainda aos interesses da poesia.

Mas deve-se dizer que, nos diários de Max Martins, a realização de colagens, desenhos e pinturas na maioria das vezes associada a uma teia de referências verbais, que se ancora na literatura e no cotidiano, não está em desacordo com os objetivos primeiros de um diário como aqueles portadores somente de imagens verbais. Pois em ambos, nos de Max como no último, verifica-se a constante preocupação com as datas, as referências ao cotidiano, os fragmentos do vivido, os planos, notas, listas, etc. E sabe-se que, em todo caso, essa gama compreende, em primeira instância, a necessidade de comunicar e guardar algo; a ânsia e o costume de expressar e preservar sentidos.

Quer dizer, não se deve perder de vista que um diário sempre mantém suas características de espaço de confiança, de confissão e de registros cotidianos, seja qual for o meio de expressão utilizado. Com efeito, o caderno é o lugar não apenas da liberdade verbal – uma expressão não verbal quer frequentemente expressar sentidos, como qualquer relato que comece, por exemplo, com o bordão “querido diário...”. Mas, por outro lado, sabe-se que existem certas marcas que particularizam o diário de um artista em relação a outros cadernos.

A primeira disparidade que se verifica nos diários de Max é o gosto pelos arcanos atrelados à imagem. Os diários não possuem ilustrações: são registros

¹⁴VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 144-145.

plasmados na estreita união da palavra com a plástica, que viceja na feliz fusão do desenho com a colagem. As palavras vêm na tinta de canetas esferográficas e hidrográficas; os desenhos, na mesma tinta, em lápis de cor e lápis-cera, pastel, ligando-se as colagens, presentes em quase todas as páginas.

Daí é que partem as contradições que mobilizam certos estranhamentos e ajudam a definir a sua atitude criadora de artista plástico. A trama de enigmas dá mil faces à página do caderno. Carrega de sentidos o diário, mas sob a tutela da forma que, de repente, ao nosso olhar revela um vasto mundo de representações e transfigurações. Tomo este registro do diário para acompanhar o sentido da alusão à memória de uma expectativa de encontro amoroso frustrado, registro no qual aparece uma das constantes do diarista: a auto-representação plástica, o autorretrato.

“Madrugada / TROMPÉ / Exa / Itar. / Feriados no fim de se- / mana Recício. Fiquei / batalhando o meu poema, / tomando o último gole / de vinho do porto, / iludindo-me / com as palavras / versos / ima- / gens / 28 out. / a questão / é / divindades terrestres / a um / pulo que / asfixia / nuvens e / vãos / TECLAS SEGREDO ENTERRO / donzelas, musas e deuses” (D44F037 – 28 de outubro, 1997).

Neste sentido, à interpretação da imagem acima, do diário 44, em seus efeitos alusivos a mistérios, deve-se, primeiramente, ter em conta as marcas do cotidiano nela

transfiguradas. A data, no centro da colagem, “28 out”, demarca não apenas o dia de um feriado, o “Recírio”, em Belém, que motiva o registro na escritura e na plástica, mas guarda a articulação entre verbal e não verbal.

Nesse registro por mim selecionado, o valor onírico da palavra “madrugada” por um lado assevera, especifica e nos aproxima ainda mais do período da jornada em que a consciência da expectativa frustrada se acentuou – por outro lado, nos conduz ao mundo noturno de representações, a um ambiente de abandono que a noite frequentemente simula.

Na página, há uma notável profusão de seres. Domina a cena a colagem que representa um homem (autorretrato do diarista?). Tem a cabeça sem rosto feita de recorte de papel com listras na pele de zebra; o tronco em outra colagem, na camisa vermelha cortada de propaganda – roupa que lhe garante a posição de mãos à cintura, como quem pede satisfação. Essa firmeza contrasta com as pernas cruzadas de forma desconexa, feitas de desenhos e recortes de fotografia; nesta, a perna compõe-se do fragmento de um retrato de mulher aglutinando rosto, pernas e seios nus.

A esta imagem, talvez a primeira na página, a de tamanho maior, fundindo o contorno preto à colagem da roupa vermelha chega-se, à direta, o vulto traçado e pintado com lápis pastel. Tem a cabeça rosa, também sem rosto, o corpo azul; braços e pernas azuis; senta-se sobre um M ou um cavalete, em marrom; da mão dele emana a cor azul que, em um arco o circunscreve a um fundo verde, tendo, logo acima, o texto registro do dia. A cor o protege num arco e repercute na página à esquerda como linha paralela a uma outra, cor de terra, sobrepostas, ambas, sobre a figura que lá está: o homem, no recorte de foto colorida, sentado em uma cadeira de lona, de costas para o diarista e voltado para a extensão de água calma, numa postura de contemplação ou espera.

Na página à direita há ainda outro espectro, garatuja a tinta esquemática: a mulher dançante que se move sorradeira e levanta o braço como que para alcançar o homem na cadeira de lona. Compondo ainda a página da direita, há uma fileira, em miniatura, de fotos de capas da revista “Photo”: duas mulheres e um Cristo desnudo, de braços abertos, fundindo-se ao texto “a questão é divindades terrestres a um pulo que asfixia nuvens e vôos / TECLAS SEGREDOS ENTERRO / donzelas, musas e deuses”. São, de fato, três teclas.

Logo acima, mais uma mulher fotografada, em outro recorte: nua, cabelos protegidos e óculos escuros; ela sugere sol e praia. Está próxima ao centro da colagem completa, isto é, à data “28 out.” e a tinta preta da caneta hidrográfica que sobre ela posiciona um círculo de dois anéis, inventando uma espécie de alvo do pescoço ao púbis, é a mesma que insinua a expectativa do encontro, no dia e no mês. A interpretação dessas alusões a um encontro, ou a tentativas, visível no direcionamento dos corpos e no gesto dos braços erguidos, faz ver as marcas das vontades e o empenho em aproximar vultos e sentimentos.

Contudo, quase ao centro da composição, o recorte retangular com a palavra “trompé” impressa em letras minúsculas pretas sobre fundo amarelo, é fundamental pois desvela o eixo dessas representações. Funciona como letreiro ou núcleo que mobiliza tudo na colagem. A palavra “enganado” – tradução do francês “trompé” – une-se à ideia de ilusão, que, em certa medida, é proposital, como veremos mais adiante.

Com efeito, a palavra “enganado” vincula-se a um vulto de mulher rósea, sobre fundo rosa, contorno expressivo à esquerda, que recua do encontro marcado com o homem-colagem. O pacto é estabelecido por meio da cor amarela, que tanto preenche a caixa retangular, tarja sobre a qual domina, em preto, a palavra “trompé”, como, a folha pendente ou uma espécie de raia de bordas esgarçadas presa por um fio, substituindo, surrealista, o pé esquerdo da mulher. Esta figura estaca seu gesto de avançar, restringe-o aos dedos da mão e ao seio, do lado esquerdo. Desse lado, o braço estendido, mas parado, contrasta com a atrofia do braço direito que sequer tem mão e com o rosto e o olhar virados na direção oposta. Portanto, da distribuição alusiva do amarelo extraí-se o malogrado destino – “trompé” – do encontro em 28 de outubro, na fimbria da madrugada, pois o vulto feminino não caminha.

Na esteira dos elementos verbais deve-se dizer, portanto, que a parte manuscrita da imagem, coaduna-se com os sentidos dos seres representados. O anúncio de um feriado, bem como o registro, “fiquei trabalhando o meu poema, / tomando o último gole de vinho do porto”, na pura expressão diarística, são articulados com imagens cortantes, segredadas, “a questão é / divindades terrestres / a um / pulo que / asfixia / nuvens e / vôos / TECLAS SEGREDOS ENTERRO / as donzelas, musas e deusas.” Percebe-se o efeito dos arcanos arranjados lado a lado com a vida cotidiana; mescla que resulta na fratura da realidade na expressão de sentidos, visando povoar a “madrugada”, daquele dia “28”, e também a própria existência.

Todavia, há ainda o intencional “iludir-se” com “as palavras, versos, imagens”, que, na colagem, não visa ao engano dos sentidos ou dos pensamentos, mas aponta para a convocação de presenças no ambiente obscuro e solitário da noite em que o poeta trabalha um poema e articula uma colagem. Assim, as palavras costuram as imagens não verbais e imprimem na página um sentido de procura elusiva.

Lessing, no livro clássico *Laocoonte – ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, afirma que o poeta pretende tornar tão vivazes as ideias que desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as sensíveis impressões do seu objeto e percamos a consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, quer dizer, as palavras¹⁵. Nesse sentido, perfeitamente adequando à obra em análise, a “ilusão” é, antes de esperança do irrealizável, um mecanismo da própria invenção.

Nesta direção apontam ainda os versos de “Madrugada: As cinzas”, poema que Max publicou em *Caminho de Marahu*, em 1983: “De novo ergues sobre a areia, madrugada, o corpo / amaldiçoado duma palavra, a teia rediviva.”¹⁶ O poeta diarista não procura apenas ser compreendido, as suas representações não visam meramente a clareza mas a constituição de uma teia que, no diário, a cada página, se manifesta, ausenta-se e novamente ressurgue, feito o dia ou a noite.

Finalmente, às divindades terrestres, musas e deusas, ocultas e reveladas, o artista associa uma representação cristã, na figura de Cristo. O emprego dessa a imagem é convocado pela efeméride expressa no texto em Recório, evocação do feriado que acontece no momento que se encerram as festividades de Nossa Senhora de Nazaré, quinze dias após a procissão do Círio – a mais importante festa religiosa de Belém. Assim, na página, há um regresso ao cotidiano, ao plano tipicamente diarístico. Ou seja, àquele de registro dos fragmentos do vivido, ao plano do dito “mundo real”, mas regresso de maneira paradoxal, porque numa referência à espiritualidade ligada ao aproveitamento do feriado para tratar dos assuntos de uma “ilusão” íntima.

Ainda na esteira dos arcanos que marcam e diferenciam os diários de Max, é válido concatenar os motivos míticos da última imagem – as deusas, divindades e a representação cristã – como passagem para a composição abaixo realizada em [? de setembro] de 1994, (D32F071), na destacada referência a Deus, na palavra. A dimensão mítica é o ponto de partida dessa página.

¹⁵ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre pintura e poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 205.

¹⁶ MARTINS, Max. *Poemas reunidos* (1952-2001). Belém: Edufpa, 2001, p. 140.

“LUGAR DE CADA UM / NUM MURO EM RUÍNAS / As corações de DEUS” (D32F071 – [? de setembro], 1994).

Em termos de elementos compositivos, esse registro no diário de Max Martins reúne, na colagem, o busto da escultura gigante de uma deusa antiga e o retrato um rosto de traços orientais, contemporâneo nosso, fotografias recortadas de revistas, à figura da mulher nua, corpo inteiro no primeiro plano da página, desenho a lápis-cera marrom e vermelho escuro – terra e sangue. A colagem sobre um fundo na mesma cor marrom faz o muro precário, vulnerável; estabelece ali o “lugar de cada um/ num muro em ruínas”. A ele deve se fundir a mulher despida, cujos pés se misturam ao chão. Alegoria da humanidade, ela se vê desprovida de “As corações de Deus”, isto é, sem qualquer proteção. O Deus dos cristãos, no tempo de Max, não carece de corações e os deuses antigos as ofereceram apenas aos heróis.

Sabe-se que deuses e mitos estão nas origens, nos primórdios, das artes¹⁷. São algo essencial, pois se revelam na alma das ações humanas, nas verdades veladas em alegorias que tocam o mundo dos sentimentos ordenando-o segundo as determinações de uma potência superior, constituída no passado dos homens, e que lhes serve de referência. É pertinente aqui lembrar que são os deuses que determinam a hora – e as provações lançadas no caminho – do retorno de Odisseu à sua Ítaca – seu lugar¹⁸. E, além disso, são também os deuses que protegem Odisseu nos momentos mais problemáticos do retorto – portanto, são os deuses que dão as “courageas” ao herói.

No diário, essa alegoria da humanidade desamparada, sem um muro íntegro, sem um arrimo, traduz, na expressão plástica, a confiança da dor perante a consciência da condição humana: solidão inelutável e fragilidade. O diarista sabe que o seu caderno é o lugar onde o “eu” rivaliza com os percalços da condição humana. O diário é o espaço da urdidura das “courageas” para o embate cotidiano.

Com efeito, se na arte nem tudo se oferece à transparência, havendo sempre passagens obscuras, também a vida nunca é de todo clara. Há nela, igualmente, algo de intraduzível e renitente. O movimento de busca da forma nos diários de Max Martins acontece sintonizado a essas e outras reflexões que, no fundo, querem expressar e apreender o entendimento do mundo.

ESTRELAS-GUIAS

Consolida-se, portanto, de um lado, o Max diarista, que lança suas marcas do cotidiano e da leitura de prosa e de poesia dentro das imagens que costura em seu texto. Da leitura advêm as apropriações literárias que se combinam e configuram parte do seu universo de representações. De outro lado, o Max artista que, tendo por escopo transfigurar o sentido visual da multiplicidade caótica do mundo a sua volta, justifica apropriações, concebe alternâncias, inventa, recria, transfigura tudo o que leva à página.

No tocante às apropriações literárias, é pertinente lembrar que o significado da escritura de um poeta e a apreciação que dela fazemos constituem o exame da sua relação com outros poetas, escritores e artistas lidos, admirados, criticados, invejados,

¹⁷ Ver: LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *A pintura. (Vol.1): O mito da pintura*. (Coord. de Trad. Magnólia Costa). São Paulo: Editora 34, 2007.

¹⁸ Ver: HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Calvino. São Paulo: Editora 34, 2011.

etc. Aqueles da geração imediatamente anterior ou de um passado mais remoto, pois, como assevera T.S. Elliot, “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho”¹⁹.

A imagem a seguir, a (D13F054), correspondente a [? de janeiro] de 1990, do diário 13, como as demais até aqui elencadas, reúne alguns dos principais elementos da articulação de Max à realização plástica; tinta, desenho, recortes e apropriação literária. Na articulação, num primeiro plano, o artista alude ao cinema, na representação de duas atrizes italianas, Ornella Muti e Silvana Mangano –, além de lançar indagações verbais que buscam mobilizar sentimentos, na apropriação de versos dos poemas “Sonata sem luar, quase uma fantasia” e “O poeta na igreja” de Murilo Mendes²⁰.

Todavia, por trás dessa camada mais visível, que faz referência ao cinema, na representação das atrizes, há também uma sutil alusão à literatura. Pois se sabe que Ornella Muti ficou conhecida por sua atuação em *Um amor de Swann*, com Jeremy Irons, filme decalcado em Proust, e *Crônica de uma morte anunciada*, baseado em livro homônimo de Gabriel Garcia Marquez, filmes de Francesco Rosi, de 1984 e 1987. Já Silvana Mangano trabalhou com alguns dos nomes mais importantes do cinema italiano, como: Federico Fellini, Paolo Pasolini, e Tinto Brass. Diretores também destacados pela capacidade de converter literatura em películas cinematográficas.

¹⁹ ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora S.A, 1989, p. 39.

²⁰ MENDES, Murilo. *Poemas e Bumba meu poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 55 e 61.

“Acabou o amor, a lógica, a resignação? / Estou aqui nu, paralelo / à tua vontade / As cordas do sangue estalam / Níquel de luz / Os cemitérios do ar esquentam / Navios angulosos sangram nos portos da loucura. Murilo Mendes / Silvana Mangano / Ornella Muti” (D13F054 – [? de janeiro], 1990).

A apropriação de versos alheios, à guisa de legenda, mesclando-os ou cortando-lhes trechos, na busca do texto que completa a composição plástica, mostra-se aqui, quando o diarista, ao transcrever Murilo Mendes, articula “Acabou o amor, a lógica, a resignação?”, enquanto o poema do mineiro, no livro, diz: “Acabou o amor, / cadê a lógica, a resignação? / Gato comeu”. Além disso, o verso “Estou aqui nu, paralelo / à tua vontade” articulado na colagem é o único que não pertence à “Sonata sem luar, quase uma fantasia”, mas a outro poema de Murilo, “O poeta na igreja”. Com efeito, o diarista recortou versos dos dois poemas e juntou-os à sua maneira visando à reconstrução dos sentidos no conjunto da articulação plástica.

Cabe ressaltar, quanto à apropriação textual, que há certa similitude concernente à maneira geral de desenvolvimento das poéticas de Murilo e de Max, observando-se, naturalmente, diferenças culturais, temáticas e os desdobramentos das respectivas obras. Ambos, em seus momentos modernistas iniciais, escreveram poemas em que muitas vezes sobressai a linguagem coloquial e a exploração do humor, consolidando depois

uma poesia de imagens inusitadas e fulgurantes, vinculadas a novas dimensões de realidade inventadas nos versos. Aliás, uma edição das obras completas do autor de *Poesia Liberdade*, conservada nas estantes de Max, afiança o especial interesse do poeta leitor.

Para além dos versos utilizados na colagem, o longo poema de Murilo Mendes “Sonata sem luar, quase uma fantasia” em dados momentos inflama o amor com o humor mediado por uma forte dose de erotismo, “vieram meninas morenas, / pancadões, com os seios empinados gritando / Mamãe eu quero um noivo!”. Talvez no intento de glosar o humor do poeta mineiro, ao transfigurar o erotismo, o poeta paraense tenha feito d’“as cordas de sangue estalam”, isto é das veias pulsando, os fios que são linhas sustentando os versos, fios que brotam das mãos vermelhas do diarista, auto-representado como uma espécie de homem-aranha que também se enleia, ao articular a trama.

E, na colagem, dentre as representações da mulher, a escultura, nua no mármore antigo, é aquela que, de fato, a teia colhe. Ela, mulher inventada pela arte. Postas fora dos fios, as mulheres estrelas do cinema, nos retratos recortados de revistas, escondem a nudez (só se vê a cabeça de Ornella Muti imersa na água e Silvana Mangano cobre os seios com o braço). Estão distantes, intocadas, oferenda no espaço da fantasia do diarista que tem, por comparsa, o poeta Murilo Mendes, retratado em paralelo, a tinta e lápis-cera. Com eles convive, ou a eles resta (?) no espaço delimitado pelos fios e versos, a figura grotesca da mulher desenhada. Humor amargo, pois “acabou o amor”.

“BRETON” (D24F162 – [? de junho], 1991)”

Na página acima, do diário 24, a composição, realizada em [? de junho] de 1991, traz a foto de André Breton num recorte colado. Na parte superior da foto, em letras grandes e irregulares a lápis-cera, esfumadas, o nome “BRETON” faz a legenda. Completa a estrutura compositiva a árvore amarela que emana da cabeça do poeta surrealista francês, como uma nascente de luz. De seis das suas sete pontas corre água. Traz sobre si, marrom acinzentado, o próprio esqueleto de galhos.

Mas cabe atentar para os sentidos desse amarelo que acende a visão na colagem em que domina o cinza. Na consumação do fogo de uma fogueira, por exemplo, a cor da chama que os olhos humanos podem perceber depende da temperatura do corpo

emissor. Um corpo mais quente emite a cor violeta e um corpo mais frio, o vermelho, sendo o amarelo a cor que só se revela quando o corpo emissor assume a temperatura ideal.. Na representação na colagem, pode-se dizer que Breton é o corpo emissor dessa fonte/luz que jorra e rega. Assim Max Martins demarca esta sua estrela-guia, ao aludir a uma natureza potente e distante, como “o sentido dos raios de sol”²¹.

As apropriações literárias de autores estrangeiros no original, articuladas nas imagens, ajudam a construir certos ambientes de segredo nas representações, num diário que sempre esteve aberto à leitura e, por vezes, à participação de amigos, visível nos vestígios autógrafos, distintos dos de Max, e em outras marcas que sugerem tais envolvimento nos cadernos.

“et le rêve fraîchit / curou todos / com seus / arranhões / Interferência / demoníaca / do Marton [seta apontando recorte na página à direita] / MON / TRISTE / CŒUR / BAVE / À LA / POUPE / R. Mefistofélico / 69” (D35F072 – [? de junho], 1995).

Na colagem acima, (D35F072), articulada em [? de junho] de 1995, destacam-se três fragmentos, dois recortados de fotografias em revistas: o homem de camisa

²¹ BRETON, Andre. *Poemas*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Assirio & Alvim, 1994, p. 133. Verso do poema “Na estrada de San Romano.”

estampada à direita e de mulher com um bico de ave preso à cara; o terceiro, um retângulo preto. Quanto aos elementos verbais, há duas camadas representativas. Na primeira se desenrola a articulação entre versos e imagem não verbal. A segunda, mais próxima do “mundo real”, alude a um gesto autógrafo de outrem na composição da página, o que, de certa maneira, desvia o foco da composição para outra instância.

Começo pela primeira camada, concentrada no lado esquerdo da imagem. Nesta, os arranjos entre verbal e não verbal apontam para um ambiente de desencanto e decepção. Os versos apropriados são de Rimbaud: “Mon triste coeur bave à la poupe” (“Meu triste coração baba na popa.”)²², assim como “et le rêve fraîchi.” (“e o sonho arrefecido.”)²³. O diarista exhibe seu recurso criativo, ao assinar em baixo “R”. O segundo verso, conforme a disposição gráfica, parte da mulher coroada que traz, preso ao rosto, um bico de ave; tem a apropriação reconhecida nas aspas – “et le rêve fraîchi.”.

Com efeito, as palavras “rêve” (sonho) e “coeur” (coração) assumem papéis centrais na expressão da melancolia na colagem. “Mon triste coeur bave à la poupe”, verso de “Le coeur supplicé” (“O coração torturado”), imprime a marca do sofrimento que, no desenrolar do texto de Rimbaud, busca a remissão das dores. Aliás, essa procura de alento reitera-se na última estrofe, “Ó ondas absurdas,/ tomem meu coração; que seja lavado!”²⁴

Todavia, na colagem, o verso da lavra de Max Martins “curou todos com seus arranhões”, leva à cura paradoxal que nasceu da dor causada pela indiferença da mulher e articula uma relação entre os dois versos de Rimbaud apropriados. São os “arranhões” que aliviam o “coração torturado”; numa alusão à experiência e aos erros que se comete nos aprendizados do espírito.

O verso “et le rêve fraîchi.”, aliás, fecha o poema “Vigílias”, no livro *Iluminações*, de Rimbaud. No poema, constrói-se um ambiente de cuidado afetivo e de repouso vigiado, onde, ao mesmo tempo, habitam indiferenças e desventuras, como no verso, “É a amada nem atormentando nem atormentada. A amada”. Com efeito, “o

²² RIMBAUD, Arthur. *Poesies*. Paris: Aux Quais de Paris. 1966, p. 91. Verso do poema “Le coeur supplicé.”

²³ RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topobooks, 1998, p. 253. Passagem do poema em prosa “Viellés”, publicado originalmente no livro *Iluminations*.

²⁴ Tradução nossa.

sonho arrefece.” – com ponto final –, em um mundo que dele se descursa; o “coração” sofrido quer “lavar-se”.

A imagem revela ainda outra marca fundamental dos diários de Max: a interferência / coautoria. A última inscrição à direita acusa: “Interferência demoníaca do Marton”, ligando-se à seta na direção da figura de homem colada à direita da montagem, com a legenda, “Mefistofélico / 69”. Max assinala a contribuição de seu amigo, o ator Marton Maués, que, ao rabiscar a tinta o rosto do alter-ego, qualifica o diarista como “Mefistofélico”. Ao sobrepor essa marca cômica, procura desviar o foco, mas, na colagem persiste, paralelo, no olhar de melancolia, na imagem recortada. Assim, o alheio que se tornara próprio, sofre uma nova apropriação, aceita por Max.

A interferência, nos diários, de pessoas do círculo afetivo do artista mostra, portanto, um traço a mais da singularidade nas maneiras de ocupação dos espaços desses cadernos. À blague do ator deve-se associar sua tendência artística – três anos depois dessa interferência no diário do poeta, em 1998, Marton criou o grupo saltimbanco Palhaços Trovadores do qual se tornou o diretor; a trupe, em plena atividade, mescla esquetes circenses e poesia cômica em espetáculos extremamente populares em Belém.

A personagem satânica da Idade Média, Mefistófeles, aliado de Lúcifer na captura de almas inocentes por meio da sedução e do encanto – tomada, por vezes, como a própria encarnação do Diabo – num ambiente amical de gracejo, alude, nessa dinâmica, aos veios do lirismo e do erotismo na criação de Max, concernentes a certo poder de sedução que esse tipo de poesia incorpora. Em suma, mesclando autor e obra, a interferência de Marton desvia a articulação inicial da página, e constrói o segundo plano de representação.

Retornando ao campo das assimilações, vale ressaltar que as apropriações literárias de fragmentos de textos de autores estrangeiros no original, seguidas, frequentemente, das traduções para o português, foi uma prática de Max muito repetida nas suas colagens – e até mesmo nas páginas sem representações não verbais. O diarista consolidou essa prática como parte do seu mecanismo de invenção plástica.

Isto se liga ao fato de que Max Martins foi um autodidata no aprendizado de línguas estrangeiras, dedicando-se especialmente à francesa. Desta, traduziu e publicou uma seleção de versos do poeta Edmond Jabès, à qual deu o título “Edmond Jabès: as

palavras elegem o poeta.”²⁵ Transcrever versos com as respectivas traduções, ou não, reflete o estudo de idiomas por meio da leitura e tradução de poesia, e significa a preparação do salto para o trabalho plástico.

Mas toda conversão de imagens, sejam elas verbais ou não verbais, é, de certa maneira, uma forma de traduzir, pois ocorre, nesse empenho imitativo, a geração das novas imagens, sem, no entanto, negar a essência das representações de origem. Pois, como se sabe, um poema traduzido é um novo poema que imita o original, procurando, contudo, uma originalidade própria.

Nessa dinâmica, Max construiu, nos diários, traduções associativas que expressam preferências pessoais, mas também aprofundam lições estéticas que envolvem, em certa medida, traços culturais das imagens verbais e não verbais associadas. Como exemplo de traços não verbais, lembro a imagem de Breton aqui analisada. Com efeito, os arranjos, nos cadernos, cujo substrato são essas apropriações e traduções, absorvem e modificam, mimetizam, os estranhamentos propiciados nas diferentes linguagens e línguas envolvidas.

Assim, Max baliza as tendências do seu projeto e ao mesmo tempo vê o próprio rosto espelhado nas constelações que organiza. Pois há nas escolhas – além da expressão da liberdade – a construção e consolidação da própria identidade, tendo em conta que a identidade se constrói por meio do diálogo com o “Outro”. Dessa maneira, as apropriações, em qualquer que for a língua ou linguagem, ocorrem numa dinâmica da auto-reflexão – do pensar o próprio ser – não apenas por meio dos sentidos extraídos nas leituras e no *ver*, mas também através dos significados nascentes nas articulações entre verbal e não verbal.

É desse modo que o artista diarista gera e organiza as relações entre as coisas exteriores e as coisas da intimidade, entre a sua cultura e as outras expressas em imagens não verbais ou da literatura estrangeira em tradução e no original, imprimindo a própria marca na apropriação. E nesse movimento de ligação entre o universo não verbal e o verso, ou a prosa, estrangeira ou de língua portuguesa – sem deixar de lado as extrações dos eventos da vida cotidiana – ganha também a sua poesia, tanto na configuração formal, quanto na decantada escolha dos motivos e temas.

²⁵ MARTINS, Max. *Poemas reunidos* (1952-2001). Belém: Edufpa, 2001, p. 375-377.

Outra marca que diferencia os cadernos de Max Martins brota do encantamento contemplativo que ele lega a tudo aquilo que vê, lê, vive e sonha. Com efeito, sua sensibilidade não parece contentar-se com a simples contemplação e registro dos eventos e das coisas. Demanda ao artista conjugar as matérias do dia a dia, apropriar-se das imagens vistas ou lidas e recompô-las à sua maneira. O que frisa nos diários as marcas de uma invenção artística que extrai também da realidade cotidiana os seus motivos.

Mesmo em certas páginas, onde imperam as tentativas de superação dos entreveros do dia a dia que ao diário sempre se destinam, ou nas queixas que o tédio de repetidas jornadas sem acontecimentos relevantes podem suscitar, a forma de ocupação da página é a novidade sensível que entrosa as obrigações, maçantes ou prazerosas, as decisões a tomar, pequenos compromissos, solidões, alegrias, lembretes, enfim, acertos, desacertos e afazeres da vida cotidiana.

“27/4, / 5ª feira / bicicletando / formulários de / imposto de rendas / Ontem / Margarete telefonou-me / convite (dos Jinkings) / para assistir palestras do PCB / não irei / Roberto Freire / da REPÚBLICA / a presidência / A organização do “Para ter onde ir” (2ª parte) / fica esperando até a semana que vem / e ainda há muitas cartas a responder”. (D10F146 – 27 de abril, 1989).

Mas seria um equívoco pensar nessa atividade como forma de alento, ou como escape às questões difíceis do dia a dia. Pois o trabalho artístico nos diários de Max mobiliza o pensamento, põe em relevo as indagações, e dá forma a sentidos que só por meio da arte se consegue expressar.

Na imagem (D10F146), do dia 27 de abril de 1989, o ciclista é a uma representação do esforço que mobiliza os músculos em prol do movimento. O substantivo – bicicleta – é convertido em verbo, no gerúndio – “bicicletando” – associado à tarefa, por vezes árdua, de preencher formulários de imposto de renda. Essa conversão de substantivo em verbo – “bicicletar” – visa expressar *ação*. Com efeito, é a

maneira irônica que o diarista encontra, na articulação entre verbal e não verbal – o ciclista e a palavra inventada – de se queixar da obrigação de executar a tarefa.

Mas, atentando para os registros manuscritos em zigue-zague na página – acompanhando as linhas do circuito que o ciclista precisa percorrer – o que talvez torna a tarefa de preparar o imposto de renda ainda mais lastimável é o trecho, “A organização do “Para ter onde ir” (2ª parte) / fica esperando até a semana que vem / e ainda há muitas cartas a responder”. A colagem está no diário de 1989, e o livro de Max Martins, *Para ter onde ir*, sairá publicado apenas em 1992.

Além disso, visivelmente sobrecarregado, o diarista precisa rejeitar o convite para assistir à palestra de Roberto Freire, então candidato do PCB à Presidência da República, na tradicional Livraria Jinkings, de Belém. O artista, premido pelas demandas da vida prática, reclama da impossibilidade de se entregar à poesia, aos encontros intelectuais e às missivas.

“Dezembro, 27 / Aonde ir?”. (D12F063 – 27 de dezembro, 1989).

Na imagem acima, do diário 12, de 1989, deve-se considerar o regime de indecisão que se articula entre a dúvida, ou a falta de opções – “Aonde ir?” –, e o desenho do animal, talvez um cão, cruzando a página. Aqui, deve-se ter em conta a possível manifestação de tédio, pela falta de lugar aonde ir, no diarista que se vê como o cão que perambula desgarrado, sem destino determinado. E o tédio parece ocorrer num domingo, 27 de dezembro, época das festas natalinas, perante a página e as horas em branco.

Ainda no contexto das duas imagens anteriores, é preciso pensar a defesa da atividade diarística, erigida por Philippe Lejeune, frente aos ataques de um crítico ferrenho desse gênero, Maurice Blanchot. Este, no entendimento de Lejeune, sugere que os diaristas se enclausuram em si mesmos, demonstrando sinais de desinteresse pelo mundo, temperamentos fracos ou personalidades perturbadas²⁶. Apesar da defesa, baseada no valor intrínseco de diários como os de Anne Frank ou Paul Valéry, o autor de *O pacto autobiográfico* termina por concordar com Blanchot quanto ao perigo de o diário representar uma covardia em relação ao outro, uma “punhalada à distância”, fato que, para Lejeune, se revela, com certa frequência, nas publicações póstumas de alguns cadernos.

Tendo em conta esse embate, cabe dizer que nas articulações visuais nos diários de Max Martins os eventos da vida são transfigurados, mimetizados, no ambiente da forma. Quer dizer, as articulações dos objetos e das palavras multiplicam e, por vezes, suavizam, as imagens ali presentes, constroem mundos em que o indivíduo – sua biografia – se mostra, mas contraditoriamente, por meio de ocultações. Assim, nas articulações nos cadernos de Max, certas querelas da vida cotidiana que, numa apreciação, poderiam desagradar um leitor pelo tom agressivo ou deprimente, perdem lugar, ou adquirem novos significados a serviço da arte.

A mescla de elementos é justamente o mecanismo de invenção plástica do nosso artista. A arte combinatória de imagens verbais e não verbais nos cadernos, de algum modo, assume sentidos que não se poderia vislumbrar fora desses arranjos. É a maneira de resumir momentos da própria existência na vida cotidiana, como se faz comumente num diário, mas de tal maneira que transparecem, com frequência, nesses resumos – nessas sínteses imagéticas – catalisações poéticas.

²⁶ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 267.

TEMPO, EVOLUÇÃO

Vistos no conjunto – e observando cronologicamente – do primeiro diário de Max escrito em 1982 até o último de que se tem notícia, concluído em 1999, há uma perceptível evolução no emprego de elementos visuais, no apuro das técnicas e modos compositivos. Os motivos se multiplicam à medida em que a técnica se desenvolve, enquanto a recolha e a utilização dos materiais não verbais, bem como das apropriações literárias, tornam-se, dia após dia, uma preocupação fulcral à ocupação da página. Esta, por sua vez, passa, pouco a pouco, à dependência desses materiais – acessórios da ideia que mobiliza o trabalho do artista diarista.

“Crônica do Amor louco filme de / Marco Ferreri: Muito bom. / Remeti livro para Juruema, e Rafael / Costa. Carta para Age sobre o filme de / Ferreri. Carta para Bilharinho / Recebi bilhete da Priscila acusando o / recebimento da renga. / Jantei com Bené e Sylvia na

Na imagem, do dia 21 de julho, colhida no primeiro diário do artista, de 1982, em uma agenda para o ano de 1982, sobressai a primeira de muitas referências, verbais, ou não verbais, a Ornella Muti – recorrente na imagem (D13F054) já analisada – o que reflete a opção de Max pela atriz como figura compositiva na constelação que rege seu trabalho plástico nesses diários. Alusão, como aqui se propôs, às “estrelas-guias”. Essa opção, no campo das apropriações verbais, configura-se de maneira análoga, por exemplo, por meio da frequente utilização de versos de Rimbaud e Murilo Mendes, ou da prosa de Henry Miller e Clarice Lispector.

Na parte superior da página, o diarista elenca uma lista de tarefas realizadas, registra o envio de livro para Juruema e Rafael, anota o envio de cartas para Age e para Bilharinho, faz referência a um bilhete de Priscila confirmando o recebimento do livro *A fala entre parênteses* que enviara a ela, e, por fim, confirma ter jantado com o casal de amigos Benedito e Maria Sylvia Nunes, na Estrela.

Na parte inferior da página o artista cola a imagem da atriz, tirada de um jornal. Legenda o recorte a palavra “Cass”, o nome da prostituta interpretada por Ornella em *Storie di ordinaria follia* (Crônica de um amor louco), filme de 1981, inspirado na vida e na obra de Charles Bukowski, e dirigido pelo italiano Marco Ferreri. Como se vê, novamente há um velado estabelecimento de conexões, no diário, entre literatura e imagem de expressão cinematográfica.

Por outro lado, nesta página visivelmente não há complexas redes elaborativas na composição visual. O recorte de jornal, ocupando a metade inferior da página, é relacionado com a parte superior por meio de referências ao filme – “Crônica do Amor louco filme de / Marco Ferreri. Muito bom. / Carta para Age sobre o filme de / Ferreri”. Todavia, é preciso frisar que estamos diante de uma colagem do primeiro diário de Max, onde, de maneira discreta, o artista começa a experimentar as articulações entre o verbal e o não verbal.

Passando à imagem seguinte, do diário 10, composta em [? de abril] de 1989 – portanto, pouco menos de sete anos depois daquela que absorve Ornella Muti –, aparece a característica articulação da poesia com signos não verbais, na paródia ao poema de Manuel Bandeira, “Vou-me embora pra Pasárgada”. Nesta imagem, a ocupação da página envolve colagem, linhas, cores e versos.

“A lua não é de mais ninguém / vou-me embora / para MAIAUTÁ / ao vencedor / os piolhos / Vou-me embora para ESTOKOLMO / lá uma cantora / azul me espera / seu soutien é / NEGRO” (D10F148 – [? de abril], 1989).

Apesar de as paródias, nos seus processos de intertextualidade serem geralmente parecidas às obras de origem, quase sempre têm sentidos diferentes das fontes que as motivam. Entretanto, no jogo acima, a composição verbal paródica não modifica o espírito de fuga do “mundo real”, nem abandona os veios de humor e sensualidade do poema original que alude a um lugar utópico, inventado pelo gênio poético de Bandeira, “Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei / Lá tenho a mulher que eu quero

/ Na cama que escolherei”²⁷. Com efeito, Max constrói versos sintonizados a esse desejo, ao substituir Pasárgada ora por Maiautá, vila a 300 quilômetros de Belém, *locus amenus* onde imperam águas e matas, ora pela capital sueca, Estokolmo, cidade conhecida pela liberdade nos relacionamentos amorosos. Oscila entre o próximo e o distante; o conhecido e o imaginado.

Há, no entanto, outra paródia na declaração “ao vencedor os piolhos”. O artista glosa a frase de Quincas Borba, personagem do romance homônimo de Machado de Assis²⁸, “Ao vencedor as batatas”, para ironizar as contendidas, não as sociais, mas as amorosas do seu próprio dia a dia. Assim procede, mas no contexto da sua leitura da obra de Machado de Assis.

Todavia, algo mais se ilumina em outro registro verbal. A declaração “A lua não é de mais ninguém” derruba o amor celebrado por românticos e simbolistas. Em Max Martins, sobre o fundo branco, a lua é escura e do mesmo material da cabeça da mulher que parece a arremessá-la para longe. “Ao vencedor”, prosaicas parasitas. E quem é o vencedor? O mundo contemporâneo da praticidade e da disputa, visível na mulher cujo movimento corporal se divide em duas direções.

Esse mundo transforma a sensualidade do eu lírico singelo, de Bandeira, presa ao eufemismo – “namorar”, em Pasárgada, “prostitutas bonitas” – no encontro fetichista em ESTOKOLMO – “lá uma cantora / azul me espera / seu soutien é / NEGRO”. A lua escura emite linhas que sustentam as frases e três retalhos da matéria de seu tecido, não estrelas, mas convergem um primeiro ponto e momento da utopia pessoal MAIAUTÁ, desdenhada em favor de ESTOKOLMO, palavra grafada com K.

²⁷ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001, p. 143. Max parodia o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” de Bandeira.

²⁸ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p. 511-806.

“Dez / 6 / Caímos e sabemos distraídos / nesta folha do caderno. / Onde derramar / a estrela da vida, / ao alto a pena / de quem nos fere / injustamente. / Só temos a imaginação, / hospedes subterrâneos / há que sobreVIVER”. (D45F060 – 6 de dezembro, 1997).

Prosseguindo no acompanhamento da evolução de Max Martins nas articulações entre o verbal e o não verbal no contexto dos diários, a imagem acima, datada em 6 de dezembro de 1997, pertence ao diário 45, escrito oito anos depois daquele que guarda a imagem anterior. Nesta composição, não verbal e texto também se interligam intimamente, se complementam e constroem revelações do “eu”.

Na parte superior da página, a data “Dez 6” – marca diarística a situar o dia da entrada – ladeia um sol colorido, que, associado ao macaco acompanhante do homem

colorido, mostra-se como representação decisiva de caminhos da imaginação liberada. O artista diarista escreve; “Caímos e sabemos distraídos / nesta folha do caderno”. Com efeito, a distração tem como terreno a página – da imaginação e da sublimação –, sem as quais não é possível criar o mundo de elevação dos sentimentos. Ele declara enfático: “Só temos a imaginação, / hospedes subterrâneos / há que sobreVIVER”.

É preciso fazer como o homem vestido, figura maior, colagem e pintura: apesar de atingida na cabeça, recusa se associar ao macaco, igualmente atingido, que repete na perna, as listras incompletas, do punho da sua camisa. Não tem mãos. O caderno de Max é o lugar onde, por meio de uma espécie de mágica, proveniente das articulações, o pensamento não se cansa de tecer redes de signos, correspondências, e formas, as quais só podem ser entendidas por meio de suas representações. Aí, cada elemento compositivo, verbal ou não verbal, assume um valor semântico renovado. A imaginação desafia o conformismo sufocante, de quem se sente “ferido injustamente”. Além do mais, vê-se, nessa dinâmica, que o diário é o lugar escolhido para “derramar a estrela da vida.”

Refletindo, portanto, a evolução do aspecto formal nesses cadernos ao longo do tempo, observa-se que nessa imagem, como na anterior, do diário 10, e na colagem abaixo, do diário 46, articulada em [? de janeiro] de 1998 – um ano antes do fim da produção – os papéis utilizados foram rasgados à mão. Uma reveladora diferença em relação à imagem do primeiro diário, de 1982, também analisada neste tópico, onde a figura de Ornela Muti foi recortada, a tesoura ou estilete, de um jornal.

Esses rasgamentos espelham trajetórias que, em certa medida, ligam-se ao acaso, pois um papel rasgado à mão – e sem linhas originais para guiar esses rasgamentos – sempre suscita um trajeto aleatório para a nova forma nascente. O universo das representações não verbais passa a ser organizado de maneira que as formas, pouco a pouco, assumem maior autonomia na definição de seus contornos.

Nas colagens que envolvem pinturas, essa liberdade expressiva é reiterada ainda pelo uso, por vezes, do dedo em lugar do pincel. Na imagem abaixo o espalhamento das tintas azul e amarela, é feito de maneira quase aleatória. Aparentemente as duas cores foram lançadas na página e espalhadas com o dedo. Esse conjunto de características, desenvolvidas nos cadernos, ano após ano, desde 1982 até meados de 1999, revela o percurso dos aprendizados estéticos e o apuro formal das técnicas de criação do artista diarista. Ou seja, deve-se levar em conta nessas telas-páginas o domínio da intenção

sobre as sensações e o uso por vezes impecável de uma técnica própria de produção artística desenvolvida no ambiente dos diários, que, ao nosso artista, servem de atelier.

“eterna busca / palavra fêmea” (D46F060 – [? de janeiro], 1998)

Ainda analisando a imagem, nota-se que os componentes verbais, “palavra fêmea”, e “eterna busca”, são articulados à luva, talvez de astronauta, e ao recorte da mulher nua, colado sobre outro recorte, vermelho e preto, que situa a figura feminina em outro plano, mais distante. Essa articulação cria uma distância espacial entre a mulher e a luva. A mulher, nua e de costas, figura minúscula, que se alonga do gesto inútil da luva enorme, crivada de recursos tecnológicos, luva, em lugar de mão;

paramento eternizando o desejo, a busca que se plasma na construção pela arte: “palavra fêmea”. Neste registro as marcas do inatingível equivalem à busca incessante que o artista plástico e o poeta, no diário, empreendem por meio da colagem vinculada, de forma subterrânea, à poesia.

A evolução no emprego das cores nos diários é também gradual. As quatro últimas imagens analisadas neste capítulo, dispostas cronologicamente – 1982, 1989, 1997 e 1998 – mostram a crescente incorporação de mais cores e cores mais vivas às colagens. Pouco a pouco, cores quentes; especialmente vermelhos, amarelos, laranjas, mas também cores frias, sobretudo azuis e verdes, passam a participar ativamente dos “mundos” representados nos cadernos de Max.

AS MARCAS DE UM PROCESSO CRIATIVO

A capacidade de aproveitamento do cotidiano enfeixado nos diários, na forma de imagens plásticas e a notável envergadura do raciocínio no reaproveitamento de elementos não verbais em poemas e de imagens poéticas nas colagens – essa migração em mão dupla – dependem do poder de articulação que é mediado pelo esforço imaginativo. Antes de tudo, as formas que o artista cria são a sua imaginação materializada.

Portanto, ao ocupar o espaço da página, o artista nele deposita seu mundo particular. Precedendo esses arranjos, comparecem as idiossincrasias, pois, frequentemente, os indicativos das escolhas das palavras e dos objetos, além do modo de associá-los no diário, revelam importantes sinais.

Aurèle Crasson, em *Contextures graphiques dans les manuscrits d’auteurs: repères*, artigo de 2013 na revista *Genesis*, sugere que interroguemos a palavra “idiossincrasia” – tão utilizada no contexto dos manuscritos que não se sabe, no fundo, o que a move – tentando descrever a heterogeneidade de suas representações e a generalizando a tudo o que poderia ser visto como apropriação e singularidade da escritura.²⁹

Apesar da complexidade da questão, há de se ter em conta que as apropriações da lavra literária, feitas pelo artista, passam por essas singularidades da percepção que

²⁹ CRASSON, Aurèle. *Contextures graphiques dans les manuscrits d’auteurs: repères*. *Genesis: revue internationale de critique génétique: Verbal, non verbal*, nº 37. Paris, ITEM/PUPS, 2013, p. 26. Tradução nossa.

constituem a idiossincrasia – esse conjunto de traços e características próprias de cada indivíduo como ser consciente, que define sua ontologia. “No rascunho e na escrita, é o que permitiria, rapidamente, identificar um *scriptor* em relação a outro.”³⁰

No caso de Max, quanto à maneira de perceber o mundo, há uma visível fidelidade ao seu projeto poético. É na corrente dessas idiossincrasias que a sexualização das coisas precede a sexualidade em si, enquanto a natureza equilibra as obsessões e delineiam-se, com frequência, imagens de um mundo erotizado. Contudo, uma interpretação detida dos veios do erotismo nas páginas dos diários será apresentada no próximo capítulo.

Por ora cabe destacar ainda – na trilha do processo compositivo – que a elaboração plástica, por vezes, escapa ao domínio da forma e das intenções. É nesses instantes que aparecem, de maneira mais acentuada, as diferentes tomadas de decisão, mudanças de procedimentos, ajuste de perspectivas, nuances idiossincráticas e mesmo o abandono temporário, ou definitivo, da página inconclusa ou rasurada.

Percebe-se, na justaposição da colagem e no desenho nas duas páginas contíguas abaixo, do diário 18, de [? de julho] de 1990, que os comentários verbais na página não foram articulados visando uma conjugação plástica. No entanto, demarcam a frustração que provoca, no artista, o abandono do trabalho. À esquerda, o arranjo de um recorte e uma folha seca, colados na página em associação ao desenho – interno às linhas em azul que sugerem o esboço de um quadro – não satisfaz seu autor, que escreve: “não era isso e que eu queria”. Logo, na página à direita passa à execução de uma segunda obra que também não o contenta, conforme a legenda “nem isso”, espécie de complemento da insatisfação inicial.

³⁰ IDEM. p. 23.

““Não era isso que eu queria” / “nem isso”” (D18F027 – [? de julho], 1990).

Considerando o apuro idiossincrático, o preenchimento do espaço com dezesseis figuras humanas, na segunda tentativa também não foi suficiente para comunicar o que o artista pretendia no esforço inicial. Visivelmente não passaram na peneira crítica do diarista. Mas há muito que ver nesse trabalho, de certa maneira, abandonado.

Primeiro, deve-se atentar para diferença nas intenções entre as figuras à direita, que são formas sinuosas – portanto, percebidas e associadas a elementos dinâmicos, orgânicos – e a figura geométrica angular, no desenho emoldurado em azul à esquerda, mais próximo dos movimentos retilíneos que detêm e enquadram as curvas internamente esboçadas.

No desenho, uma folha seca dividida e colada traz a esquemática representação humana, na qual cabem óculos de lentes negras, óculos de cego. As mãos da figura se ocupam de outra cabeça, logo abaixo, num recorte de jornal ou revista. Pousadas sobre um corpo de inseto desenhado com diáfanas asas, estão como que a implantar-lhe a cabeça de forma humana.

O impulso primeiro quanto a esta última cabeça é ligá-la à representação de uma célebre fotografia de Salvador Dali, de olhar espantado e bigodes longos arrebitados nas extremidades. No entanto, sem descartar a possibilidade desta intenção por parte do artista, um olhar mais aproximado, com lupa, faz ver a “artificialidade” desse rosto.

Trata-se de um retrato ou de um boneco, tosco, mas de olhar percuciente, trajado conforme um tempo imperial.

A legenda confessa a frustração e parece anunciar o abandono do trabalho. Mas a outra criação almejada, o conjunto de seres grotescos, um pouco à Grosz, desenhados a tinta preta, também não recebe o beneplácito do artista. Entretanto, as folhas com os trabalhos desaprovados continuam no caderno; confirmam o atributo dos diários de guardar os sentimentos em uma existência.

Todavia, ao deixarmos a interpretação da imagem, nas associações e possíveis sentidos representados, para pensar no efeito de conjunto dos cadernos de Max Martins – no universo compulsivo de associações entre o verbal e o não verbal – não será destoante a ideia de diário-atelier de artes, onde a produção frenética das representações é assegurada à força de coletas e de registros diários.

ATELIER & GALERIA

Sabe-se que redigir diários é, em geral, uma atividade que compreende a discrição, o resguardo da intimidade. Um diarista pode produzir em qualquer lugar: em casa, num café, num hotel, numa praça. Contudo, o caderno é frequentemente tratado como segredo. Ciosos, seus redatores não aprovam o olhar de outrem enquanto se empenham na tarefa.

No entanto, os relatos sobre a circulação dos cadernos de Max Martins entre pessoas do seu círculo afetivo e as exposições de alguns diários realizadas com o

consentimento dele, dão contorno a outro atributo emergente desses cadernos, o de galeria de artes. Um exemplo dessa “abertura” dos diários foi a concordância e colaboração do autor na exposição de uma seleta de registros fotografados, ampliados e emoldurados, especialmente os que trazem colagens.

A exposição celebrou os 80 anos de Max, em junho de 2006, no café da “Sol Informática”, com curadoria de Jorge Eiró³¹. Na mostra, em Belém, o diarista afirmou-se como um artista plástico moderno cujo suporte da criação não era a tela convencional, mas as folhas dos seus cadernos, que se abriram para a visitação do público, como uma galeria. O depoimento de Graça Martins, em 2013, ressalta a capacidade do pai de fazer da criação nos diários, um trabalho aberto:

“Ele escrevia todos os dias, não tinha hora certa... E a gente podia acompanhar enquanto meu pai trabalhava nos diários. Com ele nunca teve isso de dizer “saia daqui que eu estou trabalhando!”, não, nada disso, ele gostava da presença das pessoas enquanto fazia as colagens. Meu pai sentia um certo prazer de estarmos ali vendo ele criar. Por exemplo, muitas vezes, quando terminava uma colagem, ele se levantava da escrivaninha e vinha nos mostrar. Fazia comentários, mostrava novamente, era mesmo muito empolgante. Nessas horas ele parecia uma criança entretida com um brinquedo”³².

O fato de interessar-se por tudo como novidade é o ponto de partida da criação artística de Max Martins. E isso se dá como um regresso momentâneo ao estado de infância onde as minúcias do objeto mais simples inebriam o espírito. Diz Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, “Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor”³³. Se no adulto a razão ocupa espaços consideráveis da vida, na criança a sensibilidade rege quase toda a existência.

Um artista que de tudo se ocupava com uma curiosidade infantil em estreita aliança com a imaginação. Eis o traço biográfico chave por trás do encantamento que esses diários proporcionam. Max descobriu sozinho os truques do ofício e, sem contar com instruções técnicas, consolidou sua própria formação, tornou-se um artista à sua

³¹ MAX MARTINS 80 ANOS. Homenagem aos 80 anos do poeta. Belém: Fotum – Fotografia e eventos. DVD com tiragem limitada. Realização Sol Informática, julho, 2006.

³² MARTINS, Maria da Graça. Relembrando meu pai: depoimento. Belém, [julho de 2013]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

³³ BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 856.

maneira e, conservando a intuição e a curiosidade iniciais, atingiu um elevado patamar elaborativo.

Preocupação central nos diários de Max – que abarca todas as demais preocupações –, a colagem foi para ele o ambiente perfeito à articulação criadora envolvendo literatura e imagem não verbal, confissão e segredo, palavra e objeto, mundo “real” e mundos imaginados.

EROTISMO: POETA DIARISTA

“Se queremos conhecer a face luminosa do erotismo, sua radiante aprovação da vida, basta olhar por um instante uma dessas figurinhas de fertilidade do Neolítico: o talhe de arbusto jovem, a redondeza dos quadris, as mãos que oprimem uns seios frutíferos, o sorriso extático.”

Octávio Paz¹

“Sejam carnavais todos os sonhos brumos
de estranhos, vagos, estrelados rumos
onde as Visões do amor dormem geladas...”

Sonhos, palpitações, desejos e ânsias
formem, com claridades e fragrâncias,
a encarnação das lívidas amadas.”

Cruz e Souza²

“Dizem que Amor é fero, e não duvido
que muitas vezes me há de resistir;
Mas brando também é, por ser menino,
e talvez eu consiga dirigi-lo... [...]
A volúpia, as palavras e a respiração
serão os instrumentos
com que fabricarás sua ilusão.
[...] Do teu órgão, mulher,
são secretos os meios de expressão.[...]”

Ovídio³

UM CORPO, MULHER, POESIA

Por meio da carnalidade as imagens nos versos de Max Martins reconfiguram a natureza – que assume um porte transcendental – onde metáforas trazem à tona todos os entrelaçamentos da linguagem e do sexo que o poeta articula. Contudo, ao dissecar essa poética, Benedito Nunes esclarece que, nela, “vislumbra-se uma indecisão no regime das imagens e uma oscilação na consolidada convivência de Eros e Poiesis, que denunciam uma crise do pessimismo trágico”⁴.

¹ , PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siliciano, 1994, p. 28.

² SOUZA, Cruz e. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1998, p. 35.

³ OVÍDIO. *Arte de amar*. Trad. Natália Correia e David Mourão-Ferreira. Lisboa: Vega, 1990. p. 54 e 61.

⁴ NUNES, Benedito. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 353.

Com efeito, num esforço criativo o poeta situa tal lirismo quando escreve, no livro *H'Era* (1971), os versos, “Este rio enorme, paul de cobras / onde afinal boiei e enverdeci / ameí / e apodreci”⁵. Deve-se dizer que na poesia de Max essa crise culmina numa espécie de degradação não apenas do corpo, mas também do ser, à força de um contraditório apodrecimento; de uma decomposição orgânica. Todavia, a autodegradação tende não à extinção, mas à reintegração tortuosa, auto-aniquilante e difusa ao ambiente da natureza.

Considerando a data de estreia de Max na poesia, 1952, quando publica *O estranho*, e sabendo que o poeta se tornou diarista 30 anos depois de iniciada sua lida literária onde se configuram tais estranhamentos – o primeiro diário é de 1982 –, os cadernos do diarista, nessa chave, passaram a ocupar a função de palco dos embates íntimos entre Logos e Eros consolidados no eu lírico. Com efeito, esta parte da tese terá como eixo a interpretação da função do erotismo nos diários do poeta Max Martins, na conjugação entre imagens e palavras.

Na imagem abaixo, de [? de abril] de 1991, diário 24, o diarista articula um recorte de perfil feminino, elementos verbais, linhas e giz de cera. O trecho manuscrito na colagem, “Logo te expões / te entregas / escrevo-falo”, aponta para o núcleo do erotismo que se desenrola em conjugação lírica na página. A articulação, “escrevo-falo”, nesse contexto, ganha multiplicidade semântica na alusão à “fala”, mas também ao “phallus”, afinada à representação feminina, a qual os trechos manuscritos “Logo te expões” e “te entregas”, parecem se referir.

⁵ MARTINS, Max. *H'Era*. Rio de Janeiro: Saga, 1971, p. 20.

“Logo te expões / te entregas / 1 / escrevo-falo” (D24F072 – [? de abril], 1991).

Portanto, o “Phallus” – ligado à dinâmica falocêntrica de mundo predominante na poesia erótica ocidental⁶ – e a “fala”, que na poesia e no diário “ilustra” uma voz do discurso, convergem na página do caderno vinculados à motivação inventiva; representada no vulto de mulher. No seu livro hoje clássico, *O erotismo*, Georges Bataille esmiúça de maneira antropológica e metafísica o conceito de erotismo que teria

⁶ PAES, José Paulo (Org. e Trad.). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 16.

como finalidade precípua o prazer em si. Para ele, o erotismo é uma atividade que diferencia o homem dos outros animais. Pois que pode aquele, de modo pensado, abdicar de qualquer fim genésico da atividade e se voltar exclusivamente para o prazer sexual⁷.

O diarista, por meio do manejo de representações femininas e imagens verbais, alude ao prazer ligando-o ao ato escritural e plástico. Assim, no plano do diário o poeta simula um mundo erotizado, onde o eu lírico da poesia – como a mulher representada – também se “expõe”, mas procurando, frequentemente, revelar os anseios do eu do diarista. Todavia, isso configura a busca do entendimento do prazer e da função das obsessões. O diário passa, em certa medida, a representar o lugar de experimentação de fórmulas líricas e eróticas e de reflexões íntimas que mesclam passagens da vida e pensamento poético.

Sabe-se que é função da arte poética simular o improvável. Na ilustração valorizada por meio de imagens, a poesia, por vezes, oferece aquilo que nos é vedado ter. Arte de revelar ocultando e de ocultar revelando, a poesia tem por mecanismo fazer-nos almejar algo para, num corte, nos abandonar na ausência do apenas pressentido. Todavia, “O papel é um espelho”⁸. Essa metáfora de Philippe Lejeune referindo-se aos diários e seus redatores ajuda a destacar os cadernos como espaço da introspecção, análise e conhecimento do eu. Nessa dinâmica, os jogos representados por meio da referência ao erotismo nos diários de Max são ainda espelhos paradoxalmente turvos da existência porque, como a poesia, simulam o alcance do improvável e lançam o diarista – sob disfarce – ao centro das obsessões e dos desejos, talvez, inatingíveis.

Ao articular manifestações do erotismo e do lirismo amoroso no caderno – sem, contudo, abandonar nesse empenho as associações entre verbal e não verbal, tratadas no capítulo anterior – o poeta diarista reflete o que “fala” na poesia. O embaçamento da realidade no diário liga-se, por esse viés, aos arcanos da poesia e da vida. Contudo, nos cadernos restam trilhas a seguir. Por vezes o que parece ocultar-se está mais na superfície, dissimulado, e o que é notado à primeira vista pode representar outra coisa – eterno jogo da arte.

⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987, p. 11.

⁸ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita M. G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 236.

Ainda quanto às expressões manuscritas, “escrevo-falo” e “logo te expões / te entregas”, na articulação da imagem acima, constante nesse diário de 1991, é pertinente citar dois poemas do livro *Risco subscrito*⁹, publicado onze anos antes da realização da montagem no caderno:

⁹ MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Belém: Mitograph, 1980, p. 63 e 73.

Poesia

Logo te expões
flor de puro ar

Logo
o mesmo ar
te desintegra
Te diz: flor

te entregas
rubor
palavra

(bolor)

e já não és
poesia

és pó

Na leitura dos poemas “Um corpo” e “Poesia”, vê-se que o diarista fez duas autoapropriações à realização da colagem no caderno. Isto revela, em primeira instância, que as reflexões do poeta nos diários sobre o erotismo, no âmbito da sua poesia, não visa apenas a produção em andamento – o poema no qual, porventura, estaria trabalhando num dado momento testemunhado e reiterado nos registros em diário – e a projeção de temas, formas e “cultivo” de palavras que no futuro serão ordenadas, apreendidas e incorporadas a poemas. A busca e autoapropriação dos versos colhidos no livro publicado onze anos antes revelam a reflexão sobre uma existência erotizada e sobre a evolução da poesia no tempo, reiterando o lirismo carnal na consolidação do projeto poético de Max e nas simulações da vida.

Com efeito, nessa composição no caderno o pensamento poético do diarista abarca a avaliação lírica no passado, no presente e nas futuras composições porque o diário é, no tempo, o lugar da “fala” em progressão. Nesse sentido, há muito a ver nos dois poemas do livro em confronto com a colagem. Parto do primeiro poema “Um corpo”, onde se configura um crescente representativo revelador da dinâmica dessa relação amorosa e erótica na composição poética e plástica. Arranjados no começo, meio e fim do poema, os versos “escrevo-falo”, “escrevo-amo?” e “escrevo-escravo” representam movimento, avaliação e condição do eu lírico, “amo” e “escravo”.

O verbo “escrever” conjugado em primeira pessoa é a primeira expressão de movimento – que é ação – presente nas três articulações, mas que no primeiro arranjo liga-se ao verbo – falar – também conjugado em primeira pessoa. “Escrevo-falo”, portanto, é o ponto de partida da ação no poema, mas também na colagem; pois na poesia e no diário escrever é um modo de “falar”. Que na ambiguidade da palavra “falo”, demarca a escrita como forma de transfigurar a sexualidade.

Em “escrevo-amo?”, no meio do poema, já existe o movimento – que perdura até o fim da leitura dos versos quando a ação cessará na interrupção pelo leitor, mas permanecerá viva na estrutura poética articulada até que uma nova leitura venha outra vez mobilizá-la. Com efeito, o papel representado pela segunda articulação trata de uma indagação que corresponde a uma autoavaliação dos sentimentos e da ação. O eu lírico se pergunta se “ama”, se por isso “escreve” e porque ao mesmo tempo é “amo” de seu erotismo assim transfigurado. Na colagem, essa autoavaliação está sob disfarce, como veremos mais adiante.

Volto ao poema, onde a terceira trama “escrevo-escravo”, não é apenas uma bonita aliteração. Pois, nela, se divisa o caráter dessa associação que condiciona a ação – escrevo – à prática social em que o indivíduo – no poema, o eu lírico – é privado da sua liberdade e, pelo uso da força, obrigado a realizar trabalhos em benefício de outrem. Ou porque se entrega à servidão do amor, como no jogo dos paradoxos no soneto de Camões – “É querer estar preso por vontade”¹⁰. Nessa chave, a tarefa que escraviza – escrever – encena justificar no título – “Um corpo” – o objeto direto do primeiro verso, “por ele escrevo”, motivo do poema e da colagem.

Todavia, “Um corpo”, de quem o eu lírico do poema é escravo, foi representado na colagem não em palavras, mas num corpo nu, silhueta de perfil da mulher. Essa

¹⁰ CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1953. p. 98.

imagem feminina traz oculta a resposta à autoindagação – escrevo-amo? – mimetizada no vulto escuro do qual e para o qual o diarista “escreve”, “fala”. Portanto, usando diferentes mecanismos – no diário articulando elementos verbais e não verbais, e no poema conduzindo as ações verbais da “fala” à dependência de “um corpo” –, o poeta diarista, em ambos ambientes, consagra a mulher como o centro dos motivos do lirismo amoroso e erótico.

A leitura do segundo poema propicia o alcance de representações complementares na colagem. Partindo da palavra-título, “Poesia” – pensada na sua função semântica na composição – nota-se que esta é mimetizada no âmbito da articulação, pois representa a mulher, a mesma do poema anterior – “Um corpo” – e da figura feminina colada no diário. Ou seja, aquela por quem e para quem – “por ela escrevo” – o eu lírico se move.

A “poesia-mulher”, no ambiente do poema, logo no primeiro verso se “expõe”, se “entrega”. Entretanto, no decurso dos versos se revela um paradoxo, pois a “poesia” é “flor de ar”, “rubor”, “palavra”. Mas a “flor” em si mesma se esvanece, porque de “ar”. Também a “palavra”, nessa dinâmica, é uma “flor” que desaparece no ar quando o som da sua pronúncia deixa de vibrar. E logo o “rubor” é convertido em “(bolor)”. Com efeito, o pejo (da Poesia) torna-se o “mofo” – nova transformação; pois outra vez se conduz o que era metafísico a algo concreto – que aponta a ausência do ar num ambiente fechado propício à deterioração, ao bolor, mofo.

O eu poético diz ainda, “o mesmo ar / (bolor) / te desintegra / te diz: flor”. Frente a esta indecisão contraditória os últimos versos, “e já não és / poesia / és pó”, convertem a representação da “poesia-mulher”, agora, em “pó”. Com efeito, a alusão à morte do corpo, numa perspectiva cristã, é o que conduz a este último entendimento. É pertinente lembrar, nessa chave, o sermão que proferiu o padre Antônio Vieira, na quarta feira de cinzas de 1672, em Roma. No discurso, o orador-escritor ponderava acerca da passagem bíblica no Gênesis, “tu és pó e ao pó hás de voltar”¹¹:

“[...] para eu crer que hei de ser pó, não é necessário fé, nem entendimento, basta a vista. Mas que me diga [...] que não só hei de ser pó de futuro, senão que já sou pó de presente; *Pulvis és?* [...] Como pode ser, que eu que o digo, vós que o ouvis, e todos nós que vivemos sejamos já pó: *Pulvis és?* A razão é esta. O homem, em

¹¹ BIBLIA SAGRADA. Trad. Pe. Johan Konings. Brasília: CNBB, 2008, Gênesis, 3-19, p. 18.

qualquer estado que esteja, é certo que foi pó e há-de torna a ser pó. [...] Porque tudo o que vive nesta vida, não é o que é, é o que foi, é o que há-de ser”¹².

Nessa dinâmica, no poema, “mulher”, “flor”, “bolor” são estados físicos e metafísicos – em constante conversão – da “poesia” que é “pó”. Como se vê, no poema, entre idas e vindas, tudo converge ao pó. Na página do diário, contudo, “um corpo” e “poesia”, assumem a forma da “mulher” em recorte colado. Ali a representação visa perpetuar o estado carnal do corpo, enquanto encena exposição, desejo e entrega do vulto aos cuidados do diarista. Na articulação permanece velado que, no poema, como na vida, esse mesmo corpo é pó e ao pó tornará. O poeta diarista passa a desconsiderar, nos cadernos, o caráter efêmero da vida humana ao concentrar-se na aparência eternal e viciante do prazer amoroso.

O erotismo é sempre uma convocação à vida, pois simula compleição de eternidade nas ações que, contraditoriamente, entram em declínio e se mostram fugazes após o ápice extático. Frente a isso, o poeta diarista, nessa página do caderno, não quer se referir ao “pó” – ou ao final da jornada do corpo – como fez na página do livro de poemas. No caderno, o diarista quer cristalizar a ideia da carne e da sedução como beleza e motivo perenes da poesia e da existência. Assim, as articulações eróticas nos diários de Max Martins servem de simulacros à sobrevivência do corpo frente à incontornável consumação desse mesmo corpo. Além de favorecerem novos olhares a poemas realizados no passado e que retornam ao centro das reflexões do poeta. Este, por vezes, os reinventa, relaciona ou reinterpreta, criando, frequentemente, ambientes trágicos de desilusão amorosa.

Deve-se dizer ainda que nessa página do diário a representação atinge um poder de síntese ainda maior do que nos dois poemas, pois, nela, há o emprego de apenas cinco palavras, um recorte colado e o incógnito número “1”. Isto ocorre porque o poeta diarista cria na articulação da página um ambiente de omissão, onde as cifras poéticas apontam os caminhos à revelação dos sentidos mais recônditos ligados aos poemas escritos onze anos antes.

Em 1993, pouco menos de dois anos após esse registro, o tema é retomado no dia 10 de janeiro, no diário 31, como se vê na imagem abaixo. Em novo arranjo plástico o poeta diarista articula mais uma vez os versos, “escrevo-falo”, “escrevo-amo” e

¹² VIEIRA, Antônio. *A arte de morrer*. São Paulo: Nova Fronteira. 1994, p. 48-49.

“escrevo-escravo”, além de “– interdito –”, todos constantes no poema “Um corpo.” Mas esse arranjo traz novas revelações. O corpo de mulher da colagem anterior agora dá lugar a um rosto em colagem com recorte na nova página, onde os elementos verbais foram articulados ainda com uma pintura nas cores amarelo, marrom, azul e preto.

Mais do que o retorno dos versos do poema “Um corpo” à página, deve-se atentar à retomada do debate íntimo sobre o lirismo amoroso no diário. O arranjo agora parece esgarçado na página. Há na pintura a sugestão de movimentos concêntricos, de giros do pensamento. Pois também a distribuição dos elementos verbais sugere uma espiral. E o rosto na colagem parece “movimentado” por um deslocamento violento como o efeito visual que provoca a aceleração de um objeto ante os olhos de um observador parado. Assim, cria-se uma sensação de rodado, onde as palavras e o rosto flutuam acelerados junto das cores.

Nessa articulação o diarista não mais indaga, como na página anterior, agora ele afirma – “escrevo-amo” – sem interrogação. Contudo, na imagem vem à tona o emprego da palavra “interdito”. O impedimento, a proibição, que no poema aparece assim, “Dizer não é / Tudo é interdito / ou não se vê / tão perto / E disto nisto / escrevo-escravo.” A interdição, portanto, é posta em debate quando a conjunção “ou” aponta para a possibilidade ainda da distância (ausência) como impedimento de ver o objeto. Quer dizer, se a proibição de algo a alguém significa o não acesso, o intangível, há ainda de se considerar, no poema, que a distância, ou o afastamento entre corpos, cria igualmente esse efeito de intangibilidade, sem a necessidade da interdição, que na montagem do diário simula o sentimento de contrariedade e desolação do diarista.

“Escrevo-escravo / escrevo-amo / escrevo-falo /– INTERDITO – 10 / 1 / 94” (D31F058 – 10 de janeiro, 1994).

Vale ressaltar ainda que a imagem traz uma representação fálica no centro da pintura. “Escrevo-falo”, nesta página, como na anterior, guarda o efeito erótico e a ânsia comunicativa – representadas respectivamente no “phallus” e no “falo”. O “escravo”, como se vê, liga-se a Eros e a Logos, deve a eles “obediência”. O diário, nessa dinâmica, torna-se o espaço dos encontros dialéticos do eu. Lugar da avaliação e das recorrências temáticas da poesia amorosa de Max Martins.

Deve-se dizer ainda que essa comunicação entre as páginas dos diários de 1991 e de 1993 por meio de articulações eróticas, que relacionam poemas autorais e elementos não verbais, surge como mais uma característica que particulariza esses cadernos. As conexões estabelecidas criam o ambiente de autorreflexão e experimentação nas páginas dos diários, mas também entre essas páginas. Por vezes, essas relações se estabelecem entre cadernos produzidos em diferentes anos.

A imaginação é o agente que move o ato erótico ao poético nessas páginas, ligados numa intimidade tal que se confundem e completam. Ao mesmo tempo em que o eu confessional, o eu do diarista – daquele que se pensa no diário – utiliza-se do eu poético e, a um só tempo, põe a prova, remata, reconsidera e concilia as próprias invenções verbais criando, a partir delas, articulações plásticas.

“EU SEI QUE PASSO UMA SENSUALIDADE NO TODO DO POEMA”

Na página abaixo, (D26F053), de [? de fevereiro] de 1992, o poeta diarista articula um autorretrato. À esquerda o registro autógrafo de um poema preenche toda a estreita coluna definida entre a margem do caderno e uma linha vertical reta traçada de alto a baixo na página. Outra notação verbal aparece escrita na vertical, no lado direito do recorte com a imagem de Max colado no centro da página.

“Sangui- / neo olhar / agora luze / ali onde / a lua de / lábios pul- / sa
expulsa / a sua ma- / ré em / sépia, / fósforo- / tardia / entre o / dia da /
dúvida / e a hora / das alge- / mas todas / as janelas / se fecham: / O
céu à / sua leitu- / ra, o li- / vro lívido / à sua aven- / tura. E as / folhas
caem / desta ár- / vore mu- / da se des- / pindo / estéril / caligrá- / fica.
/ Eu sei que passo uma sensualidade / no todo do poema, quero fazer /
com que as palavras se / toquem” (D26F053 – [? de fevereiro], 1992).

A afirmação no registro, “Eu sei que passo uma sensualidade / no todo do poema, quero fazer / com que as palavras se / toquem”, oferece duas camadas de

significado: primeiro, deve ser entendida num sentido lato, onde o poeta diarista visa os poemas (da autoria dele) olhados em conjunto, nas suas linhas líricas e nas conexões internas e externas. Ou melhor, nas conexões entre versos e poemas dentro de cada livro, mas também entre os livros que o poeta publicou. Nessa chave, o registro dá mostra de uma ampla reflexão sobre projeto poético no espaço dos diários. Todavia, em outro plano, mais restrito à página, a notação autógrafa parece fazer referência ao poema na coluna lateral ligado à fotografia colada. Assim, articulando imagem não verbal e texto autógrafo, o diarista empenha-se na montagem de um autorretrato, no qual a reflexão / confirmação – “Eu sei...” – dá voz a um sujeito que assume e pensa, nos diários, a tônica erótica da poesia que escreve o poeta.

Mas é preciso, primeiramente, atentar para os sentidos do texto apertado na barra lateral da página. Este foi colhido no livro *Caminho de Marahu*, publicado em 1983. Vejamos o poema em sua forma descompactada, como apareceu originalmente no livro, nove anos antes do registro em diário, sob o título “Setembro. O vento”¹³:

¹³ MARTINS, Max. *Caminho de Marahu*. Belém: Grafisa, 1983, p. 43.

Setembro. O vento

A P. P. Conduru

Setembro. O vento raja-o
e fere-lhe os ombros, menoscaba-o

Sangüíneo olhar agora luze ali
onde a lua de lábios pulsa
expulsa
a sua maré em sépia, fósforo-tardia

Entre o dia da dúvida e a hora das algemas
todas as janelas se fecham: O céu
à tua leitura
o livro lívido à tua aventura

E as folhas caem
desta árvore muda se despinde
estéril
caligráfica

Todos os vãos voltam à sua origem
ao alvo de tua culpa
ao nono mês, ao Mesmo

Deve-se destacar que os três primeiros e os três últimos versos do poema “Setembro. O vento” não foram levados ao diário. Há, nos dois conjuntos de versos omitidos – como no título do poema, também ausente do caderno, a referência temporal ao “nono mês”, “setembro”. Além disso, articulada em 1992, a colagem na página do caderno não traz nenhum tipo de datação. Seguindo o rastro dessa desconstrução do poema no diário, é preciso pensá-lo em dois ambientes; primeiro, no livro, em sua

versão integral. E depois no diário, na versão recortada, em associação aos outros elementos compositivos da página.

No livro, o poema “Setembro. O vento” – que Max dedica a um amigo, P.P. Conduru – estrutura-se do princípio ao fim balizado no tempo por meio da alusão ao calendário romano; no seu nono grupamento de dias. Assim, no primeiro conjunto de três versos – omitidos no diário – se constrói a imagem antropomórfica de setembro, mês cujo ombro é castigado pelo vento, o nono mês que não gesta a primavera.

O poema se desenrola enquanto o eu lírico mescla tramas diurnas e noturnas, numa espécie de reprovação ao “sanguíneo olhar” que visa o insondável, “entre o dia da dúvida e a hora das algemas”, quando “todas as janelas se fecham: O céu / à tua leitura / o livro lívido à tua aventura”, enquanto a “lua de lábios / pulsa / expulsa / a sua maré em sépia”. No poema tudo é abandono, desistência, repulsa e silêncio, pois; “as folhas caem / desta árvore muda”.

O “nono mês” é ainda uma representação do último mês de uma gestação humana. Lembremos que no poema a “lua de lábios pulsa” – ou seja, a lua possui uma vulva –, vive, e contém no seu âmago algo igualmente vivo que ela (a lua) “expulsa”, como faz o ventre grávido ao final do “nono mês”. Mas a ambiguidade é um traço marcante na poesia de Max Martins, pois o verso, “todos os vãos voltam à sua origem”, inverte o sentido da “expulsão”, e remete a um retorno, igualmente amargo, “ao alvo de tuas culpas / o Mesmo” (setembro). Mas, se as folhas caem, elas tornam à terra para formar o húmus que vai nutrir a árvore. Novas folhas virão e o ciclo continuará.

No diário, paradoxalmente, dessa vez o tempo é ausente. O “sanguíneo olhar” sem a referência “o nono mês”, o “setembro”, perde a passada temporal, mas também a “culpa”, que aparece no penúltimo verso do poema no livro e que, portanto, está fora do arranjo no diário. Sem o tempo e a culpa, na “lua de lábios” já não cabe a representação de um ventre. Esse poema recortado é outro, nele o silêncio permanece e a solidão ocupa o centro da construção.

Aparentemente não há mais fertilidade e reciclagem, para a “árvore muda se despindo / estéril”, porém “caligráfica” que figura o poeta, no autorretrato. Mas a esterilidade aqui é uma simulação e vem não da falta de sementes, tão pouco da ausência da “lua de lábios” que “pulsa” – continua a alusão ao órgão genital feminino – o fator decisivo, que simula a esterilidade na página, é a ausência dos ciclos e do tempo.

A suposta esterilidade viria, portanto, da não ação. Contudo, a ação agora existe, e aqui o mérito lírico é mais do diarista do que do poeta.

Retomo a afirmação manuscrita no diário, que está espacialmente separada do poema na colagem, e parece servir de “apoio” ao braço do poeta no recorte, “Eu sei que passo uma sensualidade / no todo do poema, quero fazer / com que as palavras se / toquem”. O diarista reflete, portanto, nessa fala, as palavras para além das imagens representadas e para além das ocultações das outras imagens – aquelas dos seis versos do poema não levados ao caderno. Antes de arranjar as palavras para compor as imagens, o poeta diarista quer em cada uma delas, isoladamente, o desejo, para que, ao se tocarem, produzam o efeito atrativo da sensualidade que engendra o sentido da fertilidade.

Como se vê, a poesia de Max Martins visa erotizar a linguagem e o mundo, seu modo de operação é sensualizar o que não era dado ao efeito erótico. Na primeira parte da afirmação o diarista considera a sensualidade no “todo do poema”, sabe que é função da sua poesia a expressão desses sentidos no conjunto das representações, no “todo”. Contudo, na segunda parte da afirmação o diarista vai ao núcleo dessa poética, “quero... que as palavras se toquem”, pois se sabe que cada palavra é uma unidade de sentido num poema. Portanto, para o poeta diarista o compromisso de Logos é estar em função de Eros. Assim, a fertilidade é convocada mesmo na omissão de palavras, pois as que restam na página também devem se tocar. Desse modo, o autorretrato é uma fiel representação do poeta diarista a fitar-nos de dentro do caderno, onde conjuga o lirismo trágico como expressão de si mesmo.

A ORIGEM DO MUNDO

Num pano de fundo de natureza e vida vegetal férteis ou devastados – convocadas à imagem sexual – o projeto artístico de Max Martins conflui para o erotismo presente desde a fase inicial da poesia dele, marcado no lirismo de declaração amorosa e burlesca de *O estranho* (1952), para depois alcançar uma tônica erótica mais severa, uma espécie de “lirismo de penetração”¹⁴, a partir de *H’Era* (1971), que acompanha e consolida a obra pelos anos afora. Nessa poesia a ação é concebida em

¹⁴ NUNES, Benedito. *Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará*. Belém: SECULT-PA / Ed.Ufpa, 2012, p. 318.

termos corporais e vegetais, onde se aprecia a sexualização da natureza e a naturalização do erotismo.

Procurando o sentido puro das coisas, a poética de Max liga o corpo ao meio – às vezes assoreado, outras em clímax vegetativo – sem jamais copiar uma pretensa realidade comum ou estática. É uma poesia cíclica muito ligada à fertilidade, na representação de Eros e também de Gaia; posto que uma poética de desejo e de terra. Com efeito, nessa poesia, é por meio de decomposições e de metamorfoses que se expressa frequentemente uma existência erotizada.

Nessa conjugação entre o mundo vegetal e o erotismo da poesia, os diários de Max tornaram-se o ambiente da comunhão, entre a esfera carnal e a esfera espiritual, que tende ao aniquilamento. Isto se dá por meio das imagens que nascem da apropriação e autoapropriação, quando assimila e reinterpreta a poesia dele e de autores de sua predileção, suas “estrelas-guias”. Nesses cadernos a poesia serve de manancial do pensamento e o mundo ali representado frequentemente traz as marcas de um lirismo desolador.

Na página abaixo, (D13F040), de [? de janeiro] de 1990, o poeta diarista fixou um cartão, com a reprodução do desenho a grafite de um corpo de mulher desnuda que se restringe à vulva, semelhante à tela de Courbet, *A origem do mundo*, cartão com a rubrica do artista – “Age / 81”. Chapado em um recorte de jornal, o cartão ganhou uma fita vermelha em sua altura e indica presente recebido do poeta Age de Carvalho, em 1981. Mas, a relação entre Max e esse poeta, além de outros amigos, nos diários, será posta em foco mais adiante.

Por agora interessa a relação articulada entre esse desenho erótico e o verso do poema “Le bateau ivre”, de Arthur Rimbaud, grafado na página, “Les Fleuves m’ont / laissé / descendre / où je voulais”¹⁵. Acompanhando o verso em francês há a assinatura, de ponta cabeça, “Rimbaud”, e na margem direita da página, na vertical, a tradução do verso, identificado o tradutor, “Os rios me deixaram entrar no mar, de vez (trad. Augusto Meyer)”¹⁶.

¹⁵ RIMBAUD. *Poesies*. Paris: Aux quais de Paris, 1966, p. 120. Verso do poema “Le bateau ivre.”

¹⁶ MEYER, Augusto. *Le bateau ivre – análise e interpretação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955. p. 11.

“Les Fleuves m’ont / laissé / descendre / où je voulais. / Rimbaud / Os rios me deixaram entrar no mar, de vez (trad. Augusto Meyer).” (D13F040 – [? de janeiro], 1990).

Pensando essa articulação entre a figura feminina, de pernas abertas, e a imagem do oitavo verso do longo poema de Rimbaud, em que o eu lírico se transmuta em um “barco bêbado” e – em vinte e cinco estrofes – navega ao léu por rios impassíveis numa busca interminável da paz que só encontra o aniquilamento, enfim, ao pensar nessa navegação e no corpo de mulher na imagem, surge a representação de um rio por onde se entra no mar. Assim, nessa articulação, mais uma vez o poeta diarista liga intimamente no caderno o corpo (de mulher) ao elemento da natureza (o rio, o mar), como faz na poesia.

Nesse arranjo, Max opera uma releitura do verso do qual se apropriou, inserindo-o no ambiente de erotismo que simula nos diários. Pois a mulher de pernas abertas parece deixar o indivíduo entrar no “mar” sexual, “de vez”. A alusão ao abandono e ao aniquilamento que atravessa o poema “Le bateau ivre” parece, na montagem, procurar uma via aprazível à viagem através do sexo da mulher.

A antepenúltima estrofe do poema de Rimbaud aponta certo desejo de não regressar, de morrer no mar. Vontade de que tudo se acabe nessas águas onde as desventuras não abandonam a embarcação que se esbate nas ondas impiedosas: “Certo, chorei demais! As albas são cruciantes. / Amargo é todo sol e atroz é todo luar! / Agre amor embebeu-me em torpores ebriantes: / Que minha quilha estale! e que eu jaza no mar!”¹⁷

Nota-se ainda que na estrofe citada, o verso “Agre amor embebeu-me em torpores ebriante”, coincide em sentido lírico, com a representação articulada pelo poeta diarista na erótica transposição metafórica do mar à vulva, ou seja, da natureza ao corpo erótico. O que é um traço do projeto poético de Max Martins, no diário é trabalhado em nível de invenção plástica numa articulação entre verbal e não verbal onde natureza e erotismo se buscam e se entrelaçam.

Cabe lembrar a matriz do desenho de Age, a tela do pintor realista Gustave Courbet, *L'origine du monde* (A origem do mundo), exposta no museu D’Orsay, em Paris. Pintada em 1866, a figura, da qual o desenho deriva, faz pensar que o título dado por Courbet, *A origem do mundo*, conduz a articulação na colagem criada por Max Martins.

Pintura de Gustave Courbet, A origem do mundo, 1866¹⁸.

¹⁷ RIMBAUD, *Poesia Completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 209.

¹⁸ NÉRET, Gilles. *Erotica universalis – de Pompeii a Picasso*. Köln: Taschen, 2005, p. 386.

Assim representado, no desenho do diário e na pintura, o órgão sexual feminino é a imagem / fonte da vida e do desejo que põe o ser, ao mesmo tempo, no passado mais remoto – genésico – e no encontro mais que atual com a sensualidade. É como uma caverna primitiva que está na origem do mundo, pois essa “passagem” situada entre as pernas engendra a força sublime da gênese. Alude, assim, ao carnal e ao sagrado, ao prazer e ao amor. O poeta diarista, ao realizar a montagem na página do caderno onde o verso de Rimbaud sugere ação / navegação desde a origem ali representada abre uma porta para outro mundo de sensações – um mundo líquido e erotizado que ele inventa.

Em *A dupla chama: amor e erotismo*, procurando desnudar os sentidos das conexões do amor com a natureza, no ambiente do lirismo, o poeta e crítico Octávio Paz afirma: “[...] no amor todos os sentimentos voltam à totalidade original. Por isso as imagens poéticas transformam a pessoa amada em natureza – montanha, água, nuvem, estrela, selva, mar, onda – e, por sua vez, a natureza fala como se fosse mulher.”¹⁹ Nessa chave, nos cadernos de Max Martins opera-se uma tentativa de reconciliação com a totalidade original que é o mundo de onde, segundo Paz, fomos arrancados ao nascer.

Nesse contexto, o sexo feminino parece o lugar, enfim, de uma verdade primordial. Dessa forma, Max compõe, nos diários, realidades amorosas. Nesses cadernos a construção do amor, todavia, é uma aventura solitária que se liga à contemplação e não à consumação dos desejos. A poesia nos diários é um rito de louvação lírica e amorosa que não cessa através dos tempos e frequentemente provoca ecos nos registros. A pintura de Courbet – apenas aludida na página do diário de 1990 – aparece, anos depois, em outro caderno de Max, o diário 43, articulada em colagem no dia 2 de agosto de 1997.

¹⁹ PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Op. cit., p. 196.

“2/8 /Aqui vai o meu último poema / a minha esperança: A liberdade / na escrita do poema / escrevo / relva – amarelecendo o segredo / A origem do mundo, Courbet – o grito selvagem. O momento do fundo, da minha raça, o Paraíso. Cava mais! ‘Homens aves / águas e pedras!’” / Diante de ti / o grito / selvagem” (D43F007 – 2 de agosto, 1997).

É preciso lembrar, antes da análise da imagem acima, as palavras de Márcia Huber, amiga de Max, “foi o Bené [Benedito Nunes] quem apresentou esse quadro ao Max. Ele [Benedito] trouxe um postal com a pintura depois de uma de suas viagens a Paris, nos anos 90, e o deu ao Max.”²⁰ Portanto, recordo ainda que na página anteriormente analisada, do caderno de 1990, a figura feminina em cartão foi, de fato, uma oferta do poeta Age de Carvalho. Como se vê, as relações amicais alimentam as construções plásticas nos diários de Max.

Os amigos, assim, – conforme temos visto desde o capítulo anterior e como ainda veremos num capítulo à parte dedicado ao tema da amizade nos diários – exercem papel fundamental no oferecimento de suporte material e afetivo às composições nos cadernos do poeta diarista. Visando, em primeira instância, a comunhão, a existência

²⁰ HUBER, Márcia da Costa. Meu amigo Max: depoimento. Paris, [fevereiro, 2014]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

compartilhada, essas amizades terminam por ajudar na consolidação da arte nos diários de Max Martins.

Na colagem acima, o poeta diarista articula, no plano de fundo, um recorte de revista com a pintura do francês, dois recortes com rostos femininos à esquerda, comentários verbais e versos do seu poema “Diante de ti” – àquela altura inédito – que saiu publicado cerca de quatro anos mais tarde na coletânea *Colmando a lacuna*, seção de abertura do livro *Poemas reunidos*, lançado em 2001.

Completam a composição da página um desenho de rosto masculino de perfil à esquerda, e o espalhamento de tintas rosa, preta e verde. A página traz ainda a data, “2/8”, ladeando a expressão autógrafa, “Aqui vai o meu último poema / a minha esperança: a liberdade / na escrita do poema”. Esse registro, de alto teor confessional, liga-se diretamente a: “escrevo / relva amarelecendo o segredo”, que, modificado, será um verso do poema “Diante de ti”²¹. Passemos, primeiramente, à versão integral do texto como saiu publicada no livro:

²¹ MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Op. cit., p. 62.

Diante de ti

Floresta de sangue – O aroma
ainda detém-se entre os arbustos lavados.

De um ramo a outro recompõe-se amarelo o segredo: ORAR
jogar pedras
palavras para o céu
para proteger-me.
E infundir silêncio nesta mão de madeira escrevendo o caminho.

Caminho por ti.
Caminho no tomo sombrio de uma bibliografia nervosa.

Tua frente é o que sabe melhor o não dito
(de onde segue este rio e a noite obediente)

Colocaram uma estrela trágica no vinho do beijo,
no fôlego com o beijo, na tua boca do cântico
dos cânticos
destes anos.

O tempo cavou o milagre do tempo e do ritmo. A língua
foi a origem do mundo. À Rainha-mãe da água e das ondas,
do poema do aroma.
E à dissolução do amor na debulha dos grãos.

Do zênite da boca ao papel suado da terra
crescem os mamilos da rosa. Arfam as pétalas sangüíneas.
Na messe do outono do galo o aroma desmaia.
Dói-me feliz o que ainda ignoro – diante de ti.

Nota-se na leitura do poema a ligação – marítima e erótica – entre as duas páginas do diário, a pintura de Courbet e o verso de Rimbaud. Os versos de “Diante de ti”, nessa chave, são o “porto” de chegada, em 2001, das duas construções nos diários de 1990 e de 1997, pois neles se vislumbra certos sentidos das tramas segredadas nas articulações dos diários. O poema inicia aludindo a uma “floresta de sangue”, e convoca o sentido olfativo do leitor no “aroma”, “entre arbustos lavados”. Com efeito, as palavras “sangue” e “lavado”, simulam no poema o ambiente líquido dessa “floresta”.

O verso, “De um ramo a outro recompõe-se amarelo o segredo: ORAR”, liga-se no diário a “escrevo / relva – amarelecendo o segredo.” Mas a palavra “relva” não aparece no poema, onde se confirma o amarelecimento do segredo. Quer dizer, o “segredo” já não está mais “amarelecendo”, como no diário, pois tornou-se, enfim, “amarelo”, ou maduro, no livro. Enquanto o eu lírico joga “pedras / palavras para o céu” para se proteger, surge a necessária contradição – pois se as “palavras” atiradas se dispersarão no ar, a gravidade trará de volta as “pedras”. Assim, a tentativa de se proteger é convertida em risco sem o qual não há o jogo da poesia.

E os versos, “A mão de madeira escrevendo o caminho. / caminho por ti”, fazem pensar no barco de Rimbaud. O poema do francês diz: “Eis que a partir daí eu me banhei no poema / do mar”. O eu poético de “Diante de ti” converte “mar” em “floresta de sangue”. “Caminho por ti”, pensado nessa chave, remete também a “navego por ti”. E a pintura de Courbet no diário de 1997, bem como o desenho no outro caderno, o de 1990, assumem o papel de “caminho” – de terra ou de água – por onde o eu lírico avança.

Todavia, é nos versos “Tua frente é o que melhor sabe o não dito / (de onde segue este rio e a noite obediente)”, que melhor se abrem os sentidos para o entendimento das associações erótico-marítimas. “Tua frente” alude ao sexo da mulher, é de lá que “segue este rio”. Cabe, na análise dessa conversão do órgão genital em mar, lembrar ainda uma passagem da *Teogonia*, de Hesíodo, quando Crono – deus do tempo – cortou a genitália de Urano – que representa o céu – e arremessou-a no mar. Logo, da espuma-esperma (aphrós), fruto dessa cisão, boiando docemente nas águas, ergueu-se Afrodite, a deusa do amor sensual²². Como se vê, seja nos cadernos ou nos poemas, Eros está sempre a conduzir as ações do poeta e do diarista, que tendem ao desamparo, cisão e esfacelamento.

Outra referência amorosa externa aparece nos versos – “Colocaram uma estrela trágica no vinho do beijo, / no fôlego com o beijo, na tua boca do cântico / dos cânticos / destes anos”, agora alusiva ao *Cântico dos cânticos de Salomão*. Esta coleção de poemas de amor profano, uma das obras eróticas mais belas já criadas em poesia, que tem alimentado a imaginação erótica do homem ao longo de mais de dois mil anos, é referida em “Diante de ti” pelo eu lírico numa perspectiva trágica, elegíaca. É pertinente aqui apresentar dois trechos desse poema de amor:

²² HESÍODO, *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 61.

Ela:

“Que ele me beije com os beijos de sua boca!
São melhores que o vinho teus amores,
como a fragrância dos teus refinados perfumes.
Como perfume derramado é o teu nome,
por isso as adolescentes enamoram-se de ti.
[...]

Ele:

[...]
Como são belos os teus amores,
ó minha irmã e esposa,
melhores, os teus amores, do que o vinho,
e o odor dos teus perfumes supera todos os aromas.
Teus lábios, minha esposa, são favo que destila o mel;
sobre a tua língua há mel e leite,
[...]
És um jardim fechado, minha irmã e esposa,
jardim fechado e fonte lacrada.
[...]²³.

Como se vê, o poema de Max alude também ao ambiente amoroso do poema hebraico; traz de lá o “vinho do beijo”, “o milagre do tempo”, o “ORAR”, a “messe do outono do galo”. Nota-se que nenhum desses elementos verbais aparece na página do diário de 1997. No entanto, a “messe”, que no culto cristão representa a conversão de almas à adoração de Deus, significa, ainda, cultivo que se encontra em boas condições para a colheita; uma seara pronta. Portanto, reitera-se aí a transposição do segredo “amarelecendo”, no diário, ao “amarelo”, no poema. A “messe” é a safra de palavras, pronta para a colheita, madura no poema “Diante de ti”.

Contudo, há ainda nesse poema a “dissolução do amor na debulha dos grãos”, pois o efeito trágico nas ligações entre amor e natureza é marca frequente dessa poesia e desses diários. Com efeito, logo surge no poema uma direta alusão à pintura de Courbet, “A língua foi a origem do mundo”. O eu poético passa à língua – palavra – a atribuição genésica, mas também erótica. A primeira transposição é mais nítida na construção do

²³ BIBLIA SAGRADA. Op. cit., p. 804-806. “O cântico dos cânticos de Salomão”, 1-2,3; 4-10,12.

verso e na condução do poema, mas a segunda, que se refere ao erotismo, ao sexo de mulher pintado pelo artista francês, é um segredo do poema guardado no diário.

Entre arfar de “pétalas sanguíneas” e o “aroma” do início do poema, que no último verso “desmaia”, diz o eu lírico “Dói-me feliz o que ainda ignoro – diante de ti”. Esse derradeiro verso do poema de Max, nos leva de volta ao diário de 1997, onde a notação autógrafa – “Aqui vai o meu último poema / a minha esperança: a liberdade / na escrita do poema” – revela uma atribuição da liberdade ao gesto escritural. Assim, o “escrevo-escravo”, de que falávamos no início destas páginas, serve paradoxalmente de passagem à liberdade.

O poema, a sua escrita, é a esperança de liberdade existencial. Nessa chave, na página do diário de 1997, portanto, a reflexão sobre a poesia cede espaço à reflexão do eu do diarista. Ou melhor, é por meio da escrita da poesia erótica articulada a elementos não verbais que, no diário, esse eu do indivíduo se manifesta, mas de maneira segredada e trágica. Enquanto o poema amadurece, o diarista procura avaliá-lo nos cadernos e dele (do poema conjugado) extrair os aprendizados que configuram na vida a experiência do amor trágico.

Na última parte da notação manuscrita aparece, “O grito selvagem. O momento do fundo, da minha raça, o Paraíso. Cava mais! “Homens aves / águas e pedras!” / Diante de ti / o grito / selvagem.” Aqui o diarista destaca em letras grandes, “Diante de ti”, que já era àquela altura o título do poema a que se refere na página do diário. Todavia, fora o título, a palavra “águas” (empregada no singular) e “pedras”, mais nenhuma passagem ou palavra desse trecho foi utilizado no poema.

Deve-se, contudo, acrescentar que, “grito selvagem”, “cava mais!”, e “momento fundo da minha raça” conduzem a sintaxe do registro para a “origem do mundo”, no sentido genésico e erótico. Quer dizer, talvez esse arranjo de palavras constituísse, em 1997, parte do poema “Diante de ti” possivelmente modificado nos anos seguintes ao registro em diário. Ou, pode ainda representar uma verbalização dos impactos da pintura de Courbet nas idiossincrasias do poeta diarista, para além do poema.

Por fim, os rostos representados no diário, um masculino e dois femininos, guardam ainda outras revelações. Lembro de que o poema “Diante de ti” termina no verso, “Dói-me feliz o que ainda ignoro – diante de ti”, portanto, nem tudo se revela ao eu lírico, ainda que a liberdade de escrever o deixe “feliz” e que o “ainda ignoro” configure um convite a novas buscas líricas que libertam o ser.

Nessa chave, o rosto masculino, desenhado de perfil – parece expressar prazer e espanto; olhos fechados, cabeça erguida – sugere um momento extático, quando, diante de alguém, absorto numa espécie de felicidade fugaz, o indivíduo tudo ignora. A distribuição da tinta rosa diante dele, como um jorro para o alto, reitera essa ideia. Mas, se o sêmen nessa alusão é representado na cor rosa, deve-se lembrar de que a “floresta” do poema é de “sangue”.

Quanto aos rostos femininos, após longas e infrutíferas buscas, nos diários e fora deles, da identidade dessas duas mulheres, devo dizer que – a parte as figuras recorrentes nos cadernos, como Ornela Muti e Silvana Mangano, no fundo, musas nesses diários – Max colhia frequentemente imagens de pessoas desconhecidas para suas colagens. Mulheres orientais, negras, pardas, brancas eram selecionadas pelo gosto estético do diarista, por vezes visando à conformação sensual dos corpos frequentemente desnudos.

Assim, as duas mulheres provavelmente são modelos posando para fotos em páginas de revistas. Todavia, há nessas duas figuras femininas a revelação de uma busca de completude. O diarista parece articular as mulheres na colagem na página com a intenção de atribuir um “rosto” ao belo corpo que Courbet pintou somente até a altura dos seios, onde, ainda segundo o poema de Max, “crescem os mamilos da rosa.”

“A ROSA E A TEIA ”

Mas aonde se tem chegado ao indagar sobre o que se passa nos diários de Max Martins quanto ao erotismo? O diarista não parece desligar-se da atenção ao trabalho poético nos cadernos e está constantemente balizando, de um jeito ou de outro, os caminhas da sua criação lírica, ao mesmo tempo em que parece ainda projetar nesses espaços de confissões – que as páginas dos diários representam – o alcance de novos significados eróticos de expressão verbal e não verbal que visa o desencanto e a solidão existencial.

Deve-se lembrar que um diário é o lugar da intimidade, das representações pessoais. Por esse motivo os franceses acrescentaram o adjetivo, “personnel”, à palavra que designa o diário, “journal”²⁴. Mas, é possível que nesses cadernos a descrição, plena

²⁴ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Op. cit., p. 259.

de segredos, contribua, por meio de ocultações nas articulações de imagens recortadas, a certo êxito representativo que ultrapassa as expectativas do diarista, revelando mais do que talvez se pretendesse mostrar.

A condução dos cadernos é frequentemente ditada pelos motivos da poesia que disfarçam as obsessões do diarista. Essa integração, por outro lado, ajuda na condução e exposição dos desejos mais recônditos, frequentemente cifrados nas composições plásticas e poéticas que, por vezes, revelam o erotismo em constante mescla com a natureza ou nela convertido. O estabelecimento das conexões entre sexo e natureza, corpos e húmus, genitais e mares percorre as páginas do diário de Max Martins e mostra as tendências do pensamento poético e erótico na pauta da vida cotidiana.

As imagens abaixo, dos diários 25 e 35, foram articuladas em [? de novembro] de 1991 e em [? de maio] de 1995, respectivamente. Ainda na chave do estabelecimento de redes conectivas entre natureza e erotismo, essas duas páginas se comunicam e dão ao diário um porte de fundo transcendente e sexual.

A primeira colagem traz o recorte que contem uma figura de mulher enlaçada numa espécie de rede ou teia. A figura está colada no centro da página e, no entorno, linhas aleatórias preenchem os vazios do caderno sombreados a lápis nas cores preto, vermelho e amarelo. Nessa articulação, onde não consta o emprego de elementos verbais, o poeta diarista parece estender a rede – teia – da representação central às linhas aleatórias que traçou. Configurando, nesse engenho, a página do diário não apenas como o lugar que contem a teia, mas sim como a página-teia que prende a mulher.

(D25F115 – [? de novembro], 1991)

Com efeito, tomemos a teia como uma armação de fios de seda extremamente finos tecida por aranhas, servindo à captura de insetos. Presos ali devido à textura impregnante da seda, suprem de alimento os aracnídeos. Todavia, na teia da página, a mulher presa visa a atender a outro apetite, o desejo erótico. Pois, esta representação associa morte e desejo por meio da alusão aos fios da aranha – natureza – e à mulher aparentemente nua – erotismo – sabendo que dificilmente as presas emaranhadas à teia conseguem escapar desse destino.

“a rosa / e a teia” (D35F019 – [? de maio], 1995)

Afastada pouco mais de três anos de página do diário de 1991, a imagem acima, do caderno de 1995, traz na sua composição os elementos de representação verbal manuscrita, “a rosa / e a teia”, e um complexo arranjo plástico que envolve pintura e colagem. No lado esquerdo da imagem, há uma pintura de representação feminina onde o cabelo é traçado a giz de cera rosa. O rosto da pintura alinha-se por um retângulo desenhado que parece servir de base à tomada de proporções na execução da pintura.

Do lado direito da página, na parte superior, três recortes sobrepostos. O último colado traz a figura do órgão sexual feminino fixado sobre o segundo recorte, um triângulo branco, que se sobrepõe ao primeiro recorte, em cuja forma visualiza-se um hexágono – a parte cinza – e dois triângulos pretos, nos cantos superiores, esquerdo e direito, do recorte. Na parte inferior da página, mesclado aos elementos verbais da composição, um recorte retangular contém a imagem de uma teia de aranha. Além disso, quatro riscos a caneta, na vertical, asseveram a ligação dos recortes da parte superior com o da parte inferior da página.

Portanto, deve-se ter em conta que na imagem, “a rosa” refere-se à figura do órgão sexual feminino, nessa metáfora aludida desde a “aurora dedirosea”²⁵ de Homero até “as pétalas vermelhas / da rosa pluriaberta”²⁶ de Drummond, visível na força representativa da cor encarnada que aproxima o sexo da flor – que se faz “flor do sexo” – e nas pétalas de uma rosa se entreabrindo que se assemelham ao arranjo dos grandes e pequenos lábios da genitália feminina. Com efeito, a delicadeza e a representação da conquista, do amor ou da união amorosa que uma rosa engendra reforçam ainda mais essa metáfora.

Mas essa rosa que o poeta diarista liga à teia é também um delta. A quarta letra do alfabeto grego, o delta – Δ – além de representar, em geografia, a foz de um rio formada por vários canais ou braços do leito desse rio, o que nos remete as duas imagens anteriormente analisadas, na associação entre o sexo e o mar, alude também à forma do órgão genital feminino. O monte púbico, ou monte de Vênus, compõe o desenho de um delta. Portanto, como se vê na parte superior da imagem, os três triângulos, dois pretos e um branco, representam três deltas que na encenação se ligam ao quarto e principal; “a rosa” da mulher.

A “rosa”, por sua vez, relaciona-se à teia da parte inferior da imagem – lembrando que tal articulação é reforçada ainda por quatro riscos à caneta que “costuram” os dois recortes; “a teia e a rosa”. A cor rosa, na pintura da mulher à esquerda e na “flor” feminina à direita é o que completa a vinculação do conjunto composto em 1995.

Como procurei mostrar, por meio de arranjos plásticos, poucos elementos verbais e elipses, esta imagem se comunica e completa naquela outra, do diário de 1991. “Teia”, “mulher” e “rosa” transitam de maneira cifrada entre essas duas páginas de encenação erótica. Além do mais, temos visto que nesses diários a expressão do erotismo por vezes prescinde de elementos verbais ou se revela em encenações elípticas de silêncios contemplativos, marcante nas duas imagens.

Os elementos compositivos das páginas dos diários de Max Martins eram escolhidos de acordo com o poder de representação erótica que carregavam em si ou mesmo tendo em conta a possibilidade de objetos ou palavras, desprovidos de sentidos eróticos, absorverem tais representações quando articulados nos diários. “Teia”, “rosa”,

²⁵ HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Calvino. São Paulo: Editora 34, 2011. Ver: canto II.

²⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 32.

“mar”, “mulher”, “palavra”, “corpo”, “poesia” são, nessa chave, personificações do erotismo e do lirismo amoroso que o diarista mobiliza nos cadernos sob a égide dos registros cotidianos que exprimem amores e desilusões.

“AMOR, MO, ENTRAR, SAIR – A PORTA SUSPIRA”

A página abaixo, de [? de abril] de 1993, foi coletada no diário 30. Os elementos verbais que compõem a imagem se apresentam em diferentes tamanhos de letras e distribuem-se numa espécie de espalhamento aleatório entre tintas e riscos. Há o emprego das cores azul, vermelho, amarelo, preto e roxo associadas às palavras e destacando letras. Na parte inferior da imagem há ainda um recorte de figura feminina colado.

Procurando organizar as palavras e as letras espalhadas, temos: “Sair / Entrar / amOr / sílabas de ir e vir o ar / a porta / suspira / o primeiro veio / M / O”. Nesta análise tomarei primeiramente “M” e “O”. Esta última letra, à primeira vista, parece apenas um círculo autógrafo a destacar a figura feminina colada. No entanto, nesse ambiente de esfacelamento que os riscos coloridos simulam, o “M” aproximado do “O” pelo dimensionamento gráfico na página, ensaia outro sentido. Para desnudá-lo é preciso, todavia, indagar outra representação verbal: a palavra “amOr” que vincula-se com “O” e “M” por meio da sua terceira letra – “O” – representada em dimensão proporcional à daquelas duas.

O “O” de “AmOr” guarda na sua parte interna uma concentração nas cores azul, laranja, vermelho e preta pintada a giz de cera, enquanto o outro “O” contem no seu interior a imagem de mulher. Aproximadas pelas dimensões, “M” e “O” representam na articulação a corruptela da palavra “amOr”. Esse “MO” liga-se e contrasta ainda com a expressão quase imperceptível, “o primeiro veio”, caligrafia miúda entre os riscos de cores na imagem. Mas a palavra “veio”, tem valor semântico de fundamento, de base, de ponto principal, pois demarca por onde passa uma separação entre meios. Faixa estreita e comprida, o veio, numa terra ou numa rocha, se distingue pela diferença da cor ou pela natureza da matéria. Todavia, na imagem, contraditoriamente, a expressão, “o primeiro veio”, está praticamente oculta.

“Sair / Entrar / amOr / silabas de ir e vir o ar / a porta / suspira / o primeiro veio / M / O” (D30F087 – [? de abril], 1993)

Com efeito, esse “primeiro veio” escondido alude ao “amOr” e à sua corruptela, “MO”. Mas, se ambos, “amOr” e “MO”, têm destaque na página e alto valor representativo no conjunto articulado, é preciso lembrar que corruptela é a deformação de uma palavra, originada pela má compreensão na audição ou rápida visualização. O que leva à baixa memorização gramatical, algo como assimilar o significado de uma palavra sem prestar muita atenção ao seu desenho gráfico. “MO”, nessa chave, é a representação de esfacelamento do “amOr”, cujo primeiro veio parece perdido.

Ainda na imagem, os verbos na forma infinitiva, “sair” e “entrar”, precedem a expressão, “silabas de ir e vir o ar”. Pensando as estruturas mórficas, a palavra “sair”

guarda a sílaba “ir”, que isolada é verbo e indica a ação, da mesma forma que “entrar” contém na sua estrutura morfológica a sílaba “ar” que, isolada, é substantivo; preenche o ambiente e alimenta o “suspiro”. Além disso, esses verbos de movimento “entrar” – quer dizer; passar para dentro, introduzir-se, penetrar, recolher-se à casa – e “sair” – ou; passar de dentro para fora, mover-se, sair da casa – não apenas engendram mas significam, nesse arranjo, o mesmo “vir” e “ir” respectivamente.

Assim, na página do diário, a expressão “a porta”, em primeira instância, parece alusiva a uma “casa” – a porta, portanto, por onde se entra e sai da casa. Todavia, essa “porta” assume uma conotação sexual quando lida em conjunto com o verbo “suspirar” conjugado na terceira pessoa do singular, “a porta [ela] suspira”. “A porta”, nessa chave, passa a condição de abertura do corpo, onde o “entrar”, “sair”, “ir” e “vir” provocam o suspiro amoroso.

Considerando a conversão de verbos e objetos, os desmembramentos das estruturas, as correspondências morfológicas, a corruptela, as ocultações, enfim, tendo em conta toda essa complexa articulação na página que encena o lirismo amoroso e o erotismo em palavras, frases, mas também nas unidades silábicas, é pertinente citar os versos de Drummond, no livro *O amor natural*:

“[...] Assim o amor ganha o impacto dos fonemas certos
no momento certo, entre uivos e gritos litúrgicos,
quando a língua é falo, e verbo a vulva,
e as aberturas do corpo, abismo lexicais onde se restaura
a face intemporal de Eros [...]”²⁷,

As “aberturas do corpo” nos diários de Max Martins são “abismos” da intimidade, onde o poeta diarista tenta constantemente restaurar “a face intemporal de Eros”, enquanto o conjunto lexical nesses diários se constitui em arranjos que procuram expressar um lirismo amoroso de perda trágica. Há nesses cadernos buscas e desencontros que desolam o ser na expressão de constantes metamorfoses. Estas reiteram a reflexão e tentativa de superar as decepções renunciadas na tônica de um pessimismo romântico que atravessa os diários.

Conforme Octávio Paz, “o erotismo é antes de tudo sede de outriedade”²⁸. Assim, o ser humano depende do outro para se constituir em uma relação social. Nessa

²⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Op. cit., p. 50.

²⁸ PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Op. cit., p. 20.

dinâmica, os cadernos representam, para o poeta diarista, o espaço do erotismo e do lirismo amoroso que visa a outridade, que se revela, no entanto, nas articulações entre o verbal e o não verbal. O erotismo nesses cadernos é uma das maneiras de se aproximar do outro e preencher certas lacunas afetivas da existência por meio das intimidades simuladas.

Em *O banquete*, de Platão, destaca-se o belo discurso de Aristófanes, no qual a explicação dos mistérios da atração universal, que as pessoas sentem umas pelas outras, se dá por meio do mito do andrógino. De acordo com esta mitologia, antes haviam três sexos; o masculino, o feminino e o andrógino, composto por seres duplos (cujo corpo possuía quatro braços, quatro pernas, dois rostos e dois sexos: um masculino e um feminino). Mas os andróginos, por serem extremamente fortes e inteligentes, ameaçavam uma investida contra os deuses, que, por fim, decidiram dividir os corpos daqueles seres ao meio. Daí em diante, as metades, sentindo saudades uma da outra, procuravam sempre se juntar.

[..] desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades a e outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava [...] e assim iam se destruindo [...] É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana.”²⁹.

Este mito, segundo Aristófanes, despertou em nós o sentimento de incompletude e a constante necessidade de aplacar a solidão existencial no encontro com a outra “parte”. Todavia, o resultado desse encontro levava à morte. Nos cadernos de Max Martins a tensão amorosa aparece de forma não menos trágica. As construções plásticas nesses diários, como no mito do andrógino, tendem a responder aos mistérios do amor com outros mistérios. Com efeito, essas articulações líricas visam aplacar o eterno e secreto sentimento de incompletude do diarista, expresso e velado nos sentidos representados.

²⁹ PLATÃO. *Diálogos: O banquete, Fedon, Sofista, Político*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril, 1972, p. 28-30.

Nessas buscas, por meio da veneração do que é belo, e da constante indagação dos sentidos da beleza, o poeta diarista quer promover um adiamento da extinção a que estamos todos destinados. O erotismo simula uma perpetuação que engendra o desejo de imortalidade e contraditoriamente revela a presença inescapável do problema da morte. Finalmente, nas páginas desses diários; fertilidades, desejos, ânsias, libido, frêmitos, desbragamentos e luxúrias se entrosam com esterilidades, solidões, ausências, segredos, sonhos, abandonos, interdições, esfacelamentos para construir uma realidade amorosa de pessimismo trágico.

Além disso, nos diários a arte erótica veicula – sob a égide fálica ligada ao corpo feminino – o trabalho reflexivo do diarista com a matéria da poesia. Com efeito, Eros está no centro das tramas plásticas e da linguagem, enquanto o poeta diarista simula ambientes de encantamento que no fundo exprimem desencantos líricos. A relação de Max com essas palavras e imagens nos diários é tão contemplativa quanto ativa e as articulações resultantes são atos plásticos que, por vezes, constituem um conflito de atitudes. Assim, o eu dos diários se faz personagem nesses arranjos que fundem testemunhos, confissões, imagens, palavras, o que alivia, nessas projeções e transfigurações, a dor do sujeito real que tenta se esgueirar nas páginas.

MARAHU: DIÁRIO E NATUREZA

“Não será o espaço entre o céu e a terra como um gigantesco fole? Esvazia-se sem exaurir-se. Inesgotável.”

Lao-Tsé¹

A CABANA

Sabe-se que Max Martins começou a aventura de escrever diários em 1982. Entretanto, como vimos no capítulo anterior, erotismo e natureza já coexistiam e se combinavam na poesia dele desde o início, em meados de 1950. Mas qual a essência dessa natureza que o diarista relaciona ao erotismo nos versos e nos diários? Na leitura da poesia publicada e dos cadernos vê-se que a tônica da natureza incorporada liga-se intimamente ao gosto pelos haikais e ao estudo do taoismo e do zen-budismo, realizado pelo poeta desde a juventude, mas também vincula-se ao seu próprio ambiente natural – a floresta amazônica – nos diários e na poesia representado pela praia de Marahu.

Assim, Marahu, onde o poeta ergueu uma cabana, tornou-se o principal cenário do entrosamento entre Logos e Eros na poética de Max Martins, além de um lugar de refúgio para refletir, descansar, ler, bem como criar poemas e colagens nos diários. A praia e o sonho da cabana aparecem logo no primeiro caderno. Vê-se na imagem abaixo, na página do dia 24 de maio do primeiro diário, de 1982, à direita a xerocópia de uma foto recortada de jornal – nela, areia e água, céu e floresta. Legendando o recorte o registro autógrafo onde o diarista determina: “praia de Marahu, onde farei / a minha cabana”.

¹ LAO-TSÉ. *Tao-Té-Ching - o livro do caminho perfeito*. Trad. Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1973, p. 10.

“Praia de Marahu, onde farei a / minha cabana.” (D01F068 – 24 de maio de 1982).

Casa é um dos muitos temas recorrentes na poesia de Max. Com efeito, a cabana, erguida para servir de refúgio, faz lembrar outro abrigo que – reminiscência da infância do poeta – é aludido no poema “A casa”, no livro *H’Era*, 1971, “Esta casa é uma ruína, / quase terreno baldio: / coração de minha mãe / - esta terra de ninguém, / está cheio e está vazio.”²

Em “A casa”, Max rememora os “desabamentos” da infância, a labuta materna para criar os filhos e a dificuldade em aceitar a morte do pai, “Nesta casa inda ressoa / o pigarro de meu pai / seu cigarro era uma brasa / nessa noite que o escondeu”. No poema, configura-se a desmesurada doação afetiva da família, “Esta casa tinha escada / esta escada três degraus. / E no último tropeçaram / estes sete filhos teus”³, procurando reavivar o que os dias não devolvem.

Sabe-se que a poesia se prende às reminiscências mais potentes. Quando articuladas em versos podem as palavras recompor detalhes – até mesmo aqueles não lembrados completamente – que acendem e tornam inesquecível o que retorna. No

² MARTINS, MAX. *H’Era*. Rio de Janeiro: Saga, 1971, p. 40-41.

³ IDEM, *Ibidem*.

mesmo poema Max escreveu “Esta casa vai cair!”⁴. Dessa forma, paradoxalmente, demarcou na poesia, a permanência e o desaparecimento da sua primeira casa.

Ao celebrar a casa onde cresceu o menino Max e de onde partiu o jovem poeta de 27 anos, o eu lírico da poesia passa a simular um sentimento órfico e de procura elusiva. Em 1953 Max casa-se com Laís. E vão morar na vila Iapi – no bairro próximo ao da mãe dele, São Brás, em Belém; vivenda que habitou junto da família até morrer em 2009.

Pouco mais de uma década depois de publicar o poema “A casa”, a cabana na praia tornou-se novo alento, acenando a Max Martins a possibilidade da jornada em meio à natureza. Marahu é um pedaço de litoral sombreado por árvores antigas, distante cerca de 70 quilômetros da capital. Lá, o poeta inventou a própria “concha existencial”, espécie de segunda morada, na natureza.

⁴ IDEM, Ibidem.

"Foto feita pelo João Mendes por volta do / mês de outubro do ano passado, quando / a cabana ainda estava em construção vista / pelo fundo. / Até pouco tempo "lá em casa", além / da nossa casa na vila do Iapi (desde 1953) / a casa de mamãe na Piedade, essa também / "lá em casa". Esta acabou. Mas agora há / novo "lá em casa": A cabana de Marahu. / Morei na Piedade acho que desde / os meus seis anos (1932), até o 27 (1953)". (D04F041 – 9 de fevereiro de 1985).

A imagem acima é do quarto diário de Max, do dia 9 de fevereiro de 1985. Portanto, essa página foi composta quase três anos depois de o poeta anunciar, no caderno de 1982, o sonho da cabana. Na imagem, o diarista colou uma fotografia, feita pelo amigo João Mendes, aliada ao registro autógrafo que representa uma avaliação da vida, lembrando os lugares onde viveu desde a infância, até aquele momento em que a cabana aparece, no registro, quase pronta. Marahu se tornará o lugar de refúgio para Max, que viajava para lá nos finais de semana e feriados. João Mendes relembra, em 2013: "Construir a cabana representou uma renovação na vida do Max. A gente podia

sentir como ele era feliz quando nos finais de semana se preparava para ir pro Marahu se isolar, escrever e ler, ele já estava cansado da cidade.”⁵ Em pouco tempo a cabana de Max já o abrigava, bem como os amigos, por ele chamados de seu “arvoredo”.

Os reflexos das estadias do poeta na praia não demoraram a se traduzir em versos. Em 1983 sai publicado *Caminho de Marahu*, que traz os primeiros poemas de beira-rio e em 1986, o livro-pôster *60/35* – sessenta anos de vida e trinta e cinco de poesia – que em admirável arranjo associa poemas a fotografias de Max na praia⁶. Mas o vigor desse ambiente se fez manifesto ainda nos livros ulteriores, *Para ter onde ir*, em 1992, *Marahu poemas* – seleção de inéditos que inicia a primeira reunião dos poemas de Max, *Não para consolar*, nesse mesmo ano – e, por fim, a parte *Colmando a lacuna*, abrindo *Poemas reunidos*, em 2001.

Todavia, se o ano de 1982 baliza a entrada de Max no gênero diário, além da mais aprofundada incorporação da natureza à vida e à poesia dele, é preciso dizer que, nessa chave, Marahu representa não um novo começo, mas a continuação de uma jornada que o poeta iniciara muitos anos antes. Ao erguer sua cabana e colocar-se à disposição do que a natureza tem a lhe dizer, o poeta pratica os ensinamentos do zen-budismo e do taoismo que cultivava desde a juventude.

“Passei uma época muito ligado ao zen-budismo, ao taoismo. As melhores leituras que tive foi ao ler as anedotas, os paradoxos zen-budistas. Aprendi que o melhor que temos a fazer é fazer o que devemos fazer. Não ir para o lado esquerdo, não ir para o lado direito, mas caminhar passo-a-passo para frente”⁷.

Devo, neste ponto, recapitular elementos desses caminhos filosóficos de Max Martins, para melhor compreensão deles. Nascido na China, o budismo busca difundir os ensinamentos de Siddhartha Gautama, o Buda, que viveu entre os séculos VI e IV a.c. Por sua vez, Zen é uma prática religiosa que consiste na meditação contemplativa de autoinstrução e autoconhecimento, através da observação da própria mente. Onde meditar é seguir a respiração, abrir-se ao vazio, deixar-se longe de aflições e ansiedades, acalmar-se. Numa tentativa de se evadir dos conflitos ao encerrar a ação do pensamento.

⁵ MENDES, João. Relembrando Max: depoimento. Rio de Janeiro, [22 de fevereiro, 2013]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

⁶ O projeto gráfico do livro-pôster *60/35* é do poeta e designer Age de Carvalho e as fotografias de Octávio Cardoso.

⁷ MARTINS, Max. O jardim zen de Max Martins. Belém, [março, 1999]. (Em: < <http://hospiciomoinhodosventos.blogspot.com.br> > Acesso em: 10 de janeiro de 2013). Entrevista concedida a Ney Paiva.

A representação de Buda abaixo, (D12F017), aparece em [? de dezembro] de 1989. Usando papéis rasgados à mão Max criou a colagem, sob a legenda “Buda”, onde o homem representado aparece numa postura própria dos momentos de meditação, sentado, mãos juntas, pernas cruzadas por baixo e de cabeça baixa. O recorte acima da cabeça parece representar um “halo” do pensamento que, nas práticas meditativas, se deixa abandonar ao sabor da natureza e do inefável.

“BUDA” (D12F017 – [? de dezembro], 1989).

Outros ensinamentos de tradição chinesa, que abarcam a filosofia, a religião e a poesia, estão no taoismo. Trata-se, sobretudo, de um modo de ver a vida como caminho que se abre à natureza. Seus ensinamentos foram condensados em *Tao-Té-Ching*, o *livro do caminho perfeito*⁸, cuja autoria é atribuída a Lao-Tsé, personagem lendário, que teria vivido entre 570-490 a.c. A obra compõe-se de máximas e aforismos que buscam interpretar o mundo e os homens com o propósito de uni-los e envolvê-los numa atmosfera harmônica e de profunda compreensão.

Tao é o caminho perfeito. Para o taoismo, essa palavra é intraduzível. Expressão do constante movimento do universo. É algo intangível, inexplicável. Para entendê-lo é preciso colocar-se em sintonia com ele, senti-lo. A melhor imagem que pode talvez ilustrar o caminho perfeito é a da linha que oferece a menor resistência entre dois pontos.

Com efeito, Tao é o movimento dos astros celestes, o pipilar dos pássaros, o correr do rio na terra, o percurso que as gotas de chuva traçam após tocarem a copa das árvores, deslizando pelas folhas, pecíolos, galhos, aproveitando as ranhuras dos fustes para alcançar a “receptiva terra”⁹, depois de percorrer um caminho que reflete com sabedoria o menor esforço.

Além de interessar-se pelos ensinamentos orientais desde a juventude, Max também leu *Auden*¹⁰, do poeta anarquista e naturalista norte americano Henry David Thoreau (1817-1862). Ao propor um retorno à vida simples, esta obra autobiográfica contém tanto uma declaração de autoindependência, quanto uma experiência social; que configura uma viagem de descobertas espirituais.

Em 1845 Thoreau retirou-se para a floresta, inspirado na filosofia de Confúcio – contemporâneo de Lao-Tsé. O poeta habitou a margem do lago Walden onde construiu os seus móveis e a sua cabana, passando a viver com o mínimo necessário à sobrevivência e em intenso contato com a natureza. No entanto, Thoreau não se tornou um ermitão, pois tanto recebia como igualmente visitava seus amigos.

O propósito da mudança era o de obter maior compreensão da sociedade e de descobrir as verdadeiras necessidades da existência. Durante dois anos, dois meses e

⁸ LAO-TSÉ. *Tao-Té-Ching – o livro do caminho perfeito*. Op. cit.

⁹ MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. São Paulo: Augusto Massi e Massao Ohno, 1990, p. 11. Verso do poema “Ascensão”.

¹⁰ THOREAU, H. D. *Auden*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: L&PM Pocket, 2010.

dois dias o naturalista experimentou uma visão quase mística do homem, em contato direto com a natureza e com os livros.

“Fui para a mata porque queria viver deliberadamente, enfrentar apenas os fatos essenciais da vida e ver se não poderia aprender o que ela tinha a ensinar, em vez de, vindo a morrer, descobrir que não tinha vivido. Não queria viver o que não era vida, tão caro é viver. [...] Queria viver profundamente e sugar a vida até a medula...”¹¹.

Motivado por necessidades do eu, pelos ensinamentos do Tao e pela leitura de *Auden*, Max Martins passa a caminhar na praia, cajado de bambu à mão, procurava ir pelo caminho que oferecesse menor resistência. Caminho da sabedoria, da solução contemplativa do mundo a qual ele transmite na poesia e nos registros em diários, estimulado pela sua “primeira relação” direta com a natureza e os ensinamentos do taoismo e do zen-budismo. Vejamos um texto nos *Poemas reunidos*¹², de 2001, e uma fotografia de Max que integra o livro / pôster *60/35*¹³, de 1986: Ambos, foto e poema, materializando a consolidação dessas tendências e aprendizados na vida e na obra do poeta.

¹¹ IDEM. p. 95.

¹² MARTINS, Max. *Poemas reunidos* (1952-2001). Belém: Edufpa, 2001, p. 71.

¹³ MARTINS, Max. *60/35*. Belém: Grapho / Grafisa, 1986. Fotografias de Octávio Cardoso.

Marahu : primeira relação

7.11.85

2 formigas – operárias
ápteras

ou novatas, não
de fogo mas
noturnas, doces

1 grilo
(depois aprisionado
pela aranha, morto
ao amanhecer)

O canto dum galo
e outro galo
A saracura. A tarde

2 gaviões molhados
encolhidos no pau da árvore
pensos

Garças
sobre as pedras
negras da praia
Os urubus

o boto morto
um cão medroso, sapos
sapos
sapos

1 goteira
sapos
chuva
o sol

vindo do mato

às 7

da manhã

A noite
a escuridão o vento as velas
de Lao-tsé

Thoreau
e o meu cajado de bambu rachado
o chão
folhas úmidas

Max Martins caminhando na praia de Marahu. Foto: Octávio Cardoso.

“Marahu : primeira relação” é uma poema de contemplação da natureza, onde “formigas”, “grilo”, “aranha”, “galo”, “saracura”, “gaviões”, “garças”, “urubus”, “boto”, “cão”, “sapos” integram um cenário de fim de tarde, depois da chuva, como é frequente naquelas praias de floresta ombrófila¹⁴. Aí se desenvolve a parte puramente contemplativa do poema que expõe a visão naturalista do observador Max Martins.

Ver, ouvir e sentir os bichos ao redor e na distância, do ínfimo grilo que estará “morto ao amanhecer” aos “gaviões molhados, encolhidos no pau da árvore”, portanto, situados num ponto alto e distante. Nesse poema a fiel apreensão da realidade natural interessa, porque o eu lírico não está em conflito, não se indaga sobre o amor e as tragédias que frequentemente derivam do amor. Aqui, o olhar e as sensações são como os de uma criança que não visa a se indagar sobre o mundo e os outros, mas apenas preencher a existência, integrando-se à natureza, sem hesitações ou remorsos.

¹⁴ Muito utilizada nas ciências florestais e biológicas, a denominação “floresta ombrófila” surgiu em substituição à “floresta fluvial tropical”. Ambas, porém, têm o mesmo significado “amigo das chuvas”. O termo “ombrófilo” é de origem grega, enquanto o termo “pluvial” tem origem latina, e caracterizam as fisionomias ecológicas tropicais e costeiras. Nas florestas ombrófilas há constante ocorrência de chuvas torrenciais.

Todavia, o eu lírico une à contemplação um vulto humano, a partir do anúncio de “1 goteira”, na cabana. Quer dizer, a “goteira”, incômoda ou não, é a primeira marca dessa presença humana na “primeira relação” com a natureza. Como se percebe, a maior parte do poema descreve um final de tarde úmida entre a praia e a floresta, entretanto, os versos “vindo do mato / às 7 da manhã / A noite / a escuridão o vento / as velas / de Lao-tsé / Thoreau” dizem mais e tornam ativa a contemplação. De manhã cedo, antes de o sol nascer, Max caminhava pela praia, entrava na mata, à maneira de Thoreau, para contemplar e investigar as relações da vida selvagem; igualmente complexas, diversas, cruéis, prazenteiras e belas, porém distintas das relações humanas.

Deve-se atentar ao fato de que aparecem dois turnos nesse trecho do poema demarcados em – “às 7 da manhã” e “A noite / a escuridão”. A manhã pertenceu à caminhada – à integração mais visceral à natureza – mas à noite o poeta lê Thoreau e Lao-Tsé, na cabana, enquanto a chuva desce pela goteira, compassadamente, contando nas batidas no soalho de madeira o tempo de amanhecer; quando ele sairá com seu cajado de bambu, novamente.

Mas que dizer do desfecho do belo poema, “e o meu cajado de bambu rachado / o chão / folhas úmidas”? Esses três versos, sozinhos, têm a função poética de um haikai de extremada expressão; porque revelam um homem, em autorretrato, que assume sua realidade e escolhe – existencialmente livre – os próprios caminhos.

Ainda no que concerne a *Auden*, é preciso dizer que a atitude de Thoreau perante o mundo faz lembrar, em certa medida, a de outro poeta, igualmente anarquista e norteamericano, que conviveu com Max e seu grupo em Belém no início dos anos 1950. Robert Stock, o Homem da Matinha, como era conhecido porque morava em uma choupana de chão batido no antigo bairro assim denominado. Essa convivência intelectual, que durou certa de três anos, marcou profundamente a poesia de Max. Benedito Nunes rememora Stock:

“Magro, alto, de óculos, [...] não tinha a cuidada aparência dos prósperos cidadãos de uma nação rica. [...] O regime de dedicação exclusiva à poesia a que se entregava, sem ser bolsista de qualquer Universidade de seu país (subsistia com um dinheirinho de aulas particulares de inglês), impusera a esse poeta, um *hippie avant la lettre*, anarquista sem ser materialista, misto de asceta e de esteta santificando a ética [...] um voto de franciscana pobreza.”¹⁵

¹⁵ NUNES, Benedito, “Max Martins, Mestre-Aprendiz”. In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Op. cit., p. 25-26.

É preciso destacar que no mesmo período se deu, em 1995, a publicação de *O homem e sua hora*¹⁶, de Mário Faustino, obra que tocou profundamente o desenvolvimento da poética de Max Martins. Além disso, entre Mário e Robert Stock, também se dera uma relação de influências mútuas, que passa ainda pelo trabalho tradutório de poesia realizado por ambos, e atentamente absorvido por Max.

O Homem da Matinha encerrava lições de poética em consonância com a ética. Ligava o ato da poesia à moral, a primeira não poderia prescindir da última. Para ele, o compromisso com a arte devia ser igualmente dirigido à vida. O autor de *Covenants*¹⁷, (1967), morto em 1962, legou a Max o interesse pela visualidade da página, o gosto e a obsessão pela configuração formal da poesia. Retomo uma entrevista em que Max relembra o amigo, “Ele [Robert Stock] me apresentou o William Carlos Williams, o Dylan Thomas – poeta que passei a admirar muito –, o Cummings (antes da onda do concretismo eu já conhecia o Cummings).”¹⁸

Buda, Lao-Tsé, Confúcio, Thoreau, Stock. Os dois últimos, “from USA”, pela atitude anticonsumista e desprendimento material perante o mundo, princípios fundadores da “beat generation” – gérmen do movimento “hippie” coadunam com o desapego em favor do espírito professado nos ensinamentos dos três chineses.

Insira-se ainda na poção da alquímica experiência de Max Martins, o seu estudo do oráculo chinês, uma das faces do milenar *I Ching*, o livro das mutações¹⁹. Esta relação evidencia-se, com maior rigor, no livro *Para ter onde ir* (1992), inteiramente escrito segundo as regras do jogo ritual, que consiste na formulação de perguntas ao oráculo. O poeta entregou os sentidos ao acaso, interessado nas revelações proporcionadas pelo I Ching com sua linguagem simbólica, não verbalizada, que se relaciona à manifestação do inconsciente.

“O *Para ter onde ir* foi uma série de poemas que resolvi fazer como uma tarefa, uma disciplina, sob a orientação do *I Ching*, o livro milenar do Taoismo. É um jogo em que se faz lances com varetas ou moedas, para se obter o hexagrama, as seis linhas que o oráculo diz para o consultor. No primeiro lance, joga-se as moedas fazendo a si mesmo uma pergunta. É um ritual em que o livro do *I Ching* deve

¹⁶ FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁷ STOCK, Robert. *Covenants*. Nova York: Trident Press. 1967.

¹⁸ MARTINS, Max. As antenas do poeta. *A província do Pará*. Belém, [março, 1990]. Entrevista concedida a Elias Pinto.

¹⁹ WILHELM, Richard. (Org.) *I Ching o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Editora Pensamento. 1956.

estar guardado numa prateleira à altura dos ombros do seu proprietário. Num outro lance, a consulta deve ser feita com o livro voltado para o poente, obtendo-se o hexagrama que será comentado pelos sábios. Nesses comentários há magia. Eu resolvi fazer os lances, não que eu perguntasse ou escrevesse o poema sobre o comentário do *I Ching*. Eu queria fazer nascer em mim essa magia. Não se tratava de fazer um poema “sobre” mas “a partir” do que o meu livro exigia. Fui fazendo uma série de poemas mediante a esses lances. Escolhi o título dos poemas e a epígrafe a partir de certos lances; queria tudo fora de mim, num jogo com o acaso. Reparei depois que esses poemas foram feitos em vários lugares. Fiz poemas e lances em Belém, na praia de Marahu, na Serra dos Carajás, em Salvador, nos Estados Unidos, em Lisboa, a partir do acaso das minhas viagens. Eu vi que todo esse desdobramento combinava com o título que dei ao livro.”²⁰

Portanto, Max Martins combinava estratégias da poesia ocidental e oriental no desenvolvimento de seu projeto poético. Incursões de uma lírica transitória que frequentemente se doa à mutação. Sabendo, todavia, da concepção chinesa, pela qual nem os seres nem os objetos mudam. Quer dizer, nessa chave de orientalismos, não há mudança, o que há é o mudar. Por isso, o ideograma expresso por “I” significa ao mesmo tempo mutação e não-mutação. Para alguns “I” simboliza ainda o camaleão que, ágil e mimético – representações respectivas de movimento e de mutação –, nunca deixará de ser um lagarto. Assim, mesmo que as flores sejam outras a cada primavera, as estações sempre se repetirão.

Com efeito, nessa dinâmica, a sabedoria deve consistir em alcançar o vazio. O poeta incorporou à poesia dele esse princípio, segundo o qual o destino de todo o saber é nos conduzir ao não-saber. “O rio que eu sou / não sei / ou me perdi”, escreve Max em “viagem”, poema de abertura do livro *Caminho de Marahu*. É preciso abastecer o ser, mas, principalmente, esvaziá-lo. Assim, o poeta concordava com o que diz Tao: “é melhor não encher totalmente um vaso do que tentar carregá-lo se estiver cheio”²¹.

A fascinação ideogramática provocada pela leitura de haikais levou a escrita de Max à incorporação dessa forma poética oriental, conjugando-a com um lirismo ocidental, muitas vezes, a um só tempo, de libido e de ascese. Diz o poeta, em “Solidariedade” – “chove / e a terra intumesce / agradece”²², outro poema de *Para ter onde ir*. Além do mais, o indisciplinado arranjo sonoro e plástico nos poemas de Max Martins contrasta com a disciplina zen. Sobressaem escatologias e jogos miméticos no

²⁰ MARTINS, Max. O jardim zen de Max Martins. Op. cit.

²¹ LAO-TSÉ. *Tao-Té-Ching – o livro do caminho perfeito*. Op. cit., p. 17.

²² MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. Op. cit., p. 23.

singular léxico dos poemas que, revigorados naquele ambiente insular, consolidavam, dia após dia, o entrosamento de conceitos da sabedoria oriental com o erotismo penetrante no âmago da poesia dele.

“O QUE FAÇO EM MARAHU?”

A imagem abaixo, de [? de agosto] de 1994, diário 32, revela o diarista em Marahu. Compondo a colagem, junto de recortes de revista, Max relata leituras do momento; poemas da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen²³ e do itabirano Carlos Drummond de Andrade.

“Tomarei uma colher de sumo de / limão. Agora à noite estive / lendo poemas de Sophia de / Mello Breyner Andresen. / Seu livro “O nome das coisas” / e vários constantes da anto- / logia “Líricas Portuguesas”, / organizada por Jorge Sena. / gosto muito da poesia de / Sophia / VIVER / CDA / Cabana / tempo / árvores / erva / espaço / estrada / ilha / canoa / rios / praia / vegetação / flores / coração / peixe / teias de aranha / atalho / galhos secos / vida / mel / pássaros / poente na praia /

²³ Ver: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores, 1977. Ver também: SENA, Jorge (Org.). *Líricas Portuguesas II*. Porto: Edições 70. 1983.

chuva / fio de água / Marahu / comida / fazendo um poema / café
fumegando / goteiras / Mas era apenas isto, / era isso, mais nada? / era
só a batida / numa porta fechada? / E ninguém respondendo, / nenhum
gesto de abrir: / era sem fechadura, / uma chave perdida?” (D32F005
– [? de agosto], 1994).

O cuidado de si, do corpo físico, surge no início do registro, “Tomarei uma colher de sumo de / limão”. Todavia, assuntos do espírito, os conflitos íntimos, comparecem na articulação à direita, entre os versos do poema “Viver”, do livro *As impurezas do branco*, de Drummond – “Mas era apenas isto, / era isso, mais nada? / era só a batida / numa porta fechada? / E ninguém respondendo, / nenhum gesto de abrir: / era sem fechadura, / uma chave perdida?”²⁴ – e a imagem de um homem descendo de paraquedas – representado por um arco superior de porta de madeira – sobre um velho castelo.

A composição da imagem no lado direito, aponta para as decepções, interditos e ausências, onde o vulto do paraquedista desce, não exatamente se protegendo contra a queda – função dos paraquedas – mas fiando-se num arco dos mais pesados porque, pensando os versos de Drummond, de uma porta que ninguém abre. Todavia, o paraquedista descenderá no castelo – onde existem outras portas. Diz ainda o poema de Drummond, “Como viver o mundo / em termos de esperança? / E que palavra é essa / que a vida não alcança?”²⁵

De outra feita, o diarista escreveu no lado esquerdo da montagem o título do poema do mineiro, em letras grande e sublinhado, – “VIVER” –, e uma seta sobre “CDA”, as iniciais de Carlos Drummond de Andrade, aponta ao leitor o lugar dos conflitos; a página da direita. No lado esquerdo, a palavra “viver”, agora não é mais título do poema expressivo de decepções e ausências.

“Viver”, na parte esquerda da colagem, pertence ao ambiente que Marahu oferecia ao diarista. Àquela realidade em que as determinações da vida são mais simples e menos paradoxais, o poeta sabe que é preciso tomar “uma colher de sumo de limão”, relata a vida com poucas palavras que, aleatórias, exprimem sentimentos, sensações e coisas da intimidade em estado puro, livre de conflitos, “cabana / tempo / árvores / erva / espaço / estrada / ilha / canoa / rios / praia / vegetação / flores / coração / peixe / teias

²⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio. 1978. p. 32. Duas primeiras estrofes do poema “Viver”.

²⁵ IDEM, Ibidem. Última estrofe do poema “Viver”.

de aranha / atalho / galhos secos / vida / mel / pássaros / poente na praia / chuva / fio de água / Marahu / comida / fazendo um poema / café fumegando / goteiras”. Vê-se que em 1994, quase uma década depois da escrita do poema “Marahu : primeira relação”, as “goteiras” ainda persistem, representam uma parte da natureza dessa relação de autoentendimento.

Na composição à esquerda a porta em recorte colado está completamente aberta para a natura. Parado na passagem que a porta representa um homem / o diarista reflete. Com efeito, não há esperas, buscas ou desilusões, só o “viver”. Em outro recorte, há a representação de uma cabana entre árvores. O diarista parece sugerir: isto é o viver. A relação direta com a natureza para ele estava no ler e escrever, tomar café, pensar, ouvir pássaros, coração, goteiras, observar e evadir-se em cada elemento desse ambiente onde se encontra integrado pela expressão confessional visível no diário.

Nessa imagem, portanto, há que se considerar o paradoxo entre os sentidos fechados, pesados, tensos, doídos, incertos e trágicos representados à direita e equilíbrio, leveza, autoentendimento, suavidade e incorporação à natureza expressos à esquerda. Mas, sabendo que no fundo, ambos ambientes, cada um à sua maneira, configuram o “viver” que o poeta contempla, experimenta e registra nos cadernos e na poesia.

“Na bagagem para / Marahu 3 pacotes de / “Free” / “Os objetos são tempo parado?” / “O relógio no pulso para que na terra algo / possa pulsar o tempo” / C. L. / Meu cigarro companheiro / meu café / muito gostoso / às 4 da / tarde / E como não tenho má- / quina fotográfica, / aproveito alguns nu- / meros antigos da revis- / ta geográfica para ilus- / trar este caderno. De / qualquer modo quero / que lembre o meu / “clima espiritual” de / MARAHU / nestes meus dias / de férias. Não tenho máquina / fotográfica, telefone, TV, / rádio. Mas tenho-me aqui / Hoje / à tarde / uma / borboleta / amarela / acompa- / nho seu / voo doido / daqui da / minha rede / balançando- / ME / Chuva grossa e rápida / Quem é essa que vem che- / gando pelo caminho de / Marahu? Outra musa / “inacabada”? Vem fazer / o meu café (na cafeteira / que ela me presenteou?) / Vem me dar o beijo que / de Minas me telefo- / nou? Ou vem cobrar o que pediu no mês pás- / sado numa carta: “Peço que / alargues o espaço de nossos / sonhos e diluamos no leito a / química dos sentidos”...”?” (D32F010 – [? de agosto], 1994).

A composição acima, de [? de agosto] de 1994, diário 32, envolve quatro recortes colados – cigarro, xícara e pires de café, paisagem numa lagoa (com um barco e três tripulantes) e a mulher embuçada caminhando rente a um córrego na floresta – além de uma pintura de mulher no lado esquerdo da montagem. Quanto à parte autógrafa, os registros envolvem confissões, sonhos e apropriações de textos de Clarice Lispector.

O diarista está novamente na praia. Relata ao diário amigo que trouxe – “Na bagagem para / Marahu 3 pacotes de / “Free”” – o “cigarro companheiro”, que fumava em média sessenta unidades por dia. Este vício, muito combatido pela família e por alguns amigos, aparentemente foi o motivo do trágico desfecho da vida de Max que, enfrentando problemas respiratórios e isquemias cerebrais, não aceitava que lhe impusessem tal interdição. Certa vez ele disse:

“Eu fumo, continuo a fumar, não parei de fumar por causa das cobranças que me fazem para parar de fumar, porque há uma moda de saúde no mundo [...] quero me vingar dessa cobrança que me fazem me sacrificando”²⁶.

Satisfeito entre goles de café e tragadas de cigarro, o diarista divaga, lê e anota dois trechos do romance *Água viva*²⁷, de Clarice, que se referem ao tempo e às coisas; de onde se extrai que os objetos são o tempo imóvel; contudo o relógio (objeto) pulsa o tempo, faz a terra existir. Essa alusão ao atemporal, na chave taoista, visa escapar das dores da existência e alcançar a plenitude – o eterno – que está por traz da representação atemporal.

Em Marahu o diarista tinha a possibilidade de viver um tempo mais satisfatório às necessidades do espírito, porque desacelerado em relação à cidade. Outro ambiente, na natureza o poeta abdicava da necessidade de acelerar o ritmo da existência, como na vida urbana contemporânea, onde a brutalidade e o imediatismo cotidianos por vezes levam os indivíduos a diferentes formas de alienação.

O diarista podia observa-se a realizar as tarefas íntimas – pensar-se – e registrá-las sem correria, compassadamente. Bebendo café, lendo, fumando, escrevendo enquanto cai uma chuva “grossa e rápida” e “uma borboleta amarela” passa para distrair a atenção do poeta que “se balança”, absorto, na rede de dormir. Assim, ocupava-se em representar no caderno, por meio das articulações, o seu “clima espiritual”, e na ausência de máquina fotográfica simulava os ambientes, em certa medida “as realidades”, das suas idiosincrasias e sonhos, longe das perturbações do mundo industrializado com “televisão”, “rádio”, “telefone”.

²⁶ MARTINS, Max. Depoimento gravado em CD, In: MARTINS, Max. *O cadafalso*. Belém: Cão Guia, 2001. 1 CD contendo a leitura de 30 poemas, além de um depoimento – de onde extraiu-se a citação – vem encartado ao livro.

²⁷ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998. p. 87.

Max sabe que o diário é o lugar de lembrar e de existir, por isso grifa “tenho-me aqui”. Mas a parte final do registro, mistura visão e confissão, “Quem é essa que vem che- / gando pelo caminho de / Marahu? Outra musa / “inacabada”? Vem fazer / o meu café (na cafeteira / que ela me presenteou?) / Vem me dar o beijo que / de Minas me telefo- / nou? Ou vem cobrar o que pediu no mês pas- / sado numa carta: “Peço que / alargues o espaço de nossos / sonhos e diluamos no leito a / química dos sentidos.””

Aquela que vem chegando – representada na colagem pelo recorte mais à direita, no qual a mulher caminha num bosque – é alguém que provavelmente não chegará. A lembrança de um telefonema, a notação de um trecho de carta – na avaliação de confidências íntimas por meio de auto-indagações – suscita a aparição. O diarista simula uma chegada e a integra na realidade que inventa. Está só, mas o diário, o cigarro, o café, as memórias, a poesia e a natureza são os elementos da invenção de um tempo ideal – presente e ausente – que anima o ser.

Há um preceito no Tao que diz: “O espírito das profundezas do vale é imperecível; é chamado o mistério feminino”²⁸. Nessas confidências do diário subsiste a raiz de uma ideia de prolongamento da vida e do prazer, mas por meio de uma contraditória chegada. Com efeito, essas visões misteriosas nascem da fertilidade imaginativa e constantemente compõem formas ilusórias, enquanto o diarista também projeta a si mesmo nas imagens.

²⁸ LAO-TSÉ, *Tao-Té-Ching – o livro do caminho perfeito*. Op. cit., p. 12.

"Que faço em Marahu? Acho que sou o guardião das palavras, / da "baba vegetal" do poeta / Hoje e amanhã se interrompem / minhas atividades de cozinheiro / Almoço e janta na casa de Sylvia / e Bené. Mas ainda não tive tempo / de lavar as panelas e os pratos de / ontem. / 2 horas da tarde e não consigo / fazer a minha sesta: muito calor / nessa hora na cabana. Leio / "Um mundo fantástico me rodeia e me é / Ouço o canto doido de um passarinho e / esmago borboletas entre os dedos. Sou / uma fruta roída por um verme. E espe- / ro o apocalipse orgásmico. Uma / chusma dissonante de insetos me / rodeia, luz de lamparina acesa / que sou. Exorbits-me então para ser. / Sou em transe. Penetro no ar circundan- / te / Que febre: não consigo parar de / Viver. Nesta densa selva de palavras / que envolvem espessamente o que / sinto e penso e vivo e transforma / tudo o que sou em alguma coisa / minha que no entanto fica inteira- / mente fora de mim. Fico me / assistindo pensar?". / Clarice Lispector / Como já escrevi, após o / jantar, quartetos de Beethoven e Schumann. / Fui para a cabana. Deito-me / e sonho: com Ana Célio, / com o João Malcher e / até com o prefeito / de São Paulo. / Ao sul / da minha / casa, / ao norte / de mi- / nha ca- / sa, a / prima- / vera se desbor / da: / dia após dia, / tão só / vejo gaivotas... / - TU FU / "O ser e o não ser / se engendram mu / tuamente" / Lao Tse" (D32F019 – [? de agosto], 1994).

A imagem acima, de [? de agosto], (D32F019), como as duas anteriores, foi colhida no diário de 1994; ano em que as temporadas de Max em Marahu ocorreriam com grande frequência. Na colagem, três recortes de revista associados a registros

autógrafos, nova apropriação de texto do livro *Água viva*, de Clarice Lispector, um aforismo do *Tao-Té-Ching*, de Lao-Tsé, e um poema do chinês Tu Fu, além de confissões, reflexões, relatos de anamneses sobre sonhos que teve na noite anterior à composição e anotações de eventos práticos do cotidiano.

No registro, “Deito-me / e sonho: com Ana Célia, / com o João Malehur e / até com o prefeito / de São Paulo”, as quimeras não parecem se acomodar, pois o recorte de figura feminina oriental, bem como o da mão pendida – ambas do lado direito da imagem – associados ao poema grafado em vermelho, “Ao sul / da minha / casa, / ao norte de minha ca- / sa, a prima- / vera se desbor / da: / dia após dia, / tão só / vejo gaivotas...”, descrevem o cenário de páramos perdidos dentro de outros sonhos, onde “a casa”, ou a cabana, é o referencial aos pontos cardeais, o abrigo àquele que sonha.

Todavia, deve-se atentar para a assinatura ao final do poema, “Tu Fu”, nome do poeta – da dinastia Tang – que viveu entre 712 e 770. Tu Fu, ou Du Fu – como é mais conhecido no ocidente –, ao lado de Li Po, (701-762), é considerado o maior poeta da literatura chinesa²⁹. Ao contrário do último, um taoista de temperamento extravagante e boêmio, Du Fu era um homem grave e atormentado, não obstante o notável senso de humor, seu amor pela vida, amizade e celebração.

Vivendo em meio a humilhações, Du Fu conheceu a guerra, prisão, exílio, miséria e fome. Na sua poesia, as marcas de ousadias formais, ambiguidades e autoironias (que beiravam a escatologia), contribuíram para que, apesar de respeitado e conhecido, não alcançasse grande fama e apreciação em vida. Nessa chave, a passagem de Lao-Tsé, “o ser e o não ser se engendram mutuamente”, associa-se aos versos de Tu Fu de modo a acenar as angustias ontológicas – “tão só / vejo gaivotas” – visíveis no poema que compõe um cenário nostálgico. Com efeito, o taoismo representa a busca e encontro de equilíbrio, mas por meio do “esvaziamento”, do “não ser”, que engendra e é engendrado pelo “ser”.

Quanto aos registros, “Hoje e amanhã se interrompem / minhas atividades de cozinheiro / Almoço e janta na casa de Sylvia / e Bené” e “Como já escrevi, após o / jantar, quartetos de Beethoven e Schumann”, é preciso dizer que na mesma época em

²⁹ DINASTIA TANG. *Antologia da poesia clássica chinesa*. Trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. São Paulo: Unesp, 2012, p. 101.

que Max ergueu sua cabana em Marahu, Benedito e Maria Sylvia Nunes também compraram uma casa lá³⁰.

Nas estadias na praia, por vezes, Max contava com a presença do casal de amigos. A cabana era simples – não havia banheiro e a cozinha era improvisada –, portanto, quando Sylvia e Benedito estavam em Marahu, Max deixava os afazeres domésticos da sua choupana e geralmente almoçava com eles, onde também ouvia música e conversa com os velhos amigos que conhecera ainda na adolescência.

A citação de Clarice, que começa, “Um mundo fantástico me rodeia e me é”, também foi colhida no romance *Água viva*³¹. Obra de caráter vanguardista, o romance apresenta uma grande incidência de rupturas entre os segmentos do texto. No discurso, vazios são produzidos pela interrupção da coerência textual; e esses espaços funcionam como instrumentos impulsionadores da consciência imaginativa do leitor. Nisto, essa obra se corresponde, em certa medida, com o Tao, o livro do caminho perfeito, também citado na articulação no diário, cuja condução dos ensinamentos visa dar ao leitor a liberdade de completar as lacunas da existência por meio do auto-entendimento.

Na passagem apropriada da escritora “estrela-guia”, há uma integração da personagem a elementos naturais, onde “Sou / uma fruta roída por um verme”, “luz de lamparina acesa / que sou” e “Exorbito-me então para ser. Sou em transe”, indicam personificações da natureza circundante, a “densa selva de palavras”. Transfigurações que convertam tudo o que a personagem “é” em “alguma coisa” que a ela pertence, no entanto “fora” dela. Com efeito, retomo outra vez o ensinamento do Tao apropriado à colagem e que se comunica ainda com o trecho do romance de Lispector – “O ser e o não ser / se engendram mu / tuamente”. Como se vê, o diarista articula passagens de literaturas reflexivas, ontológicas, do ocidente e do oriente, para expor sentidos de transfigurações entre o ser e a natureza, visando balizar a própria existência na representação.

O poeta prossegue tomando para si as palavras e imagens porque, como a personagem de Clarice, sente a “febre” de não conseguir “parar de Viver”. Para o diarista a natureza não é metáfora, mas a própria realidade do “Viver” com plenitude e longevidade. Como vimos anteriormente, é isto o que incorpora na poesia, mas num entrosamento contraditório com o erotismo e seu caráter efêmero.

³⁰ NUNES, Maria Sylvia. Max, velho amigo: depoimento. Belém, [fevereiro, 2012]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

³¹ LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Op. cit. p. 98.

A prática do diário é a maneira pela qual o poeta cristaliza os momentos em que “se assiste pensar”. Assim, o diarista desvelava enigmas do ser por meio de ocultações. Diz ainda o Tao, sobre a manifestação dos mistérios: “Sua origem está lá onde não existe qualquer ser. Sua forma é sem forma, sua figura sem figura. Ele é indeterminado. Indo ao seu encontro vemos a sua face.”³²

Ainda na colagem, à esquerda, associada por uma linha pontilhada ao registro na vertical – que representa uma fala – indaga-se o rinoceronte, “Que faço em Marahu?”. A natureza, que para o diarista é um estado de poesia sob as leis do Tao, é transfigurada na imagem do rinoceronte; que representa um guardião que cuida das “palavras, da ‘baba vegetal’ do poeta”. Há, todavia, outra revelação. Para filosofia taoísta, sob a perspectiva de “conquista da morte”, os rinocerontes e os tigres representam ameaças que o indivíduo, em plena sintonia com o Tao, não deve temer³³. Portanto, na articulação, o diarista, profundamente integrado à natureza, converte o rinoceronte inimigo em guardião de si e da sua poesia.

Como vimos até aqui, o desejo surge como ânsia de complementação do eu. Trata-se de um processo compensatório, onde o diarista se projeta naquilo que almeja. Está constantemente sugando aquilo que deseja e não alcança. Nessa dinâmica, os ensinamentos do Tao parecem atuar no entendimento das virtudes do desapego, da inação, que leva ao equilíbrio e à autossuficiência. O diarista conjugava esses elementos nas articulações nos cadernos visando alcançar uma continuidade de consciência à vida cotidiana. Assim, nos diários, parece por vezes alcançar uma tranquilidade antes insuspeitada.

Nessa chave, o diarista, nos seus autoestudos em Marahu, parece querer esvaziar-se de si para, dessa maneira, criar uma abertura ampla à natureza das coisas. O “Caminho”, por fim, representa equilíbrio, desapego, ação e inação onde o segredo da vida consiste em aprender a olhar o lado oculto das coisas. “Aquele que segue o caminho perfeito não deseja estar cheio de nada.”³⁴ Segundo os preceitos do Tao, é no fundo vazio das coisas que estão as respostas às nossas perguntas mais íntimas. Mas, sem contradição, tais respostas conduzem ao “nada”; talvez, para a cultura ocidental, um equivalente do “pó”³⁵, na representação bíblica, tratado no “Gênesis”.

³² LAO-TSÉ, *Tao-Té-Ching – o livro do caminho perfeito*. Op. cit., p. 27.

³³ IDEM. p. 95.

³⁴ IDEM. p. 29.

³⁵ BIBLIA SAGRADA. Trad. Pe. Johan Konings. Brasília: CNBB, 2008. 3-19, p. 18.

DA AMIZADE

“Na Galeria Nacional de Arte Antiga em Roma conserva-se um quadro de Giovanni Serodine que representa o encontro dos apóstolos Pedro e Paulo na estrada do martírio. Os dois santos, imóveis, ocupam o centro da tela, circundados pela gesticulação desordenada dos soldados e dos carrascos que os conduzem ao suplício. Os críticos frequentemente notaram o contraste entre o rigor heroico dos dois apóstolos e a comoção da multidão, iluminada aqui e ali por partículas de luz quase esboçadas ao acaso sobre os braços, os rostos e as trombetas. Da minha parte, penso que aquilo que torna este quadro propriamente incomparável é que Serodine representou os dois apóstolos tão próximos, com as frentes quase coladas uma na outra, que estes absolutamente não podem se ver: na estrada para o martírio, estes se olham sem se reconhecer. Essa impressão de uma proximidade por assim dizer excessiva é ainda acrescida do gesto silencioso das mãos que se apertam em baixo, dificilmente visíveis. Sempre me pareceu que esse quadro contenha uma perfeita alegoria da amizade. O que é, de fato, a amizade senão uma proximidade tal que dela não é possível fazer uma representação nem um conceito?”.

Giorgio Agamben¹

“Já viste dormir o teu amigo para que saibas como ele é? Qual é, pois, a sua expressão? É a tua própria cara num espelho tosco e imperfeito.”

Friedrich Nietzsche²

“Anuncio uma vida que há de ser copiosa, veemente, espiritual, ousada,
Anuncio um fim que há de encontrar com leveza e alegria a sua
[tradução.

Anuncio miríades de jovens, cheios de beleza, gigantescos, de
[sangue doce,
Anuncio uma raça de esplêndidos e selvagens homens velhos”.

Walt Whitman³

MENINO ANTIGO

Além da autoexposição, nos diários há a possibilidade de expor os outros no momento em que se decide pela publicação. Fala-se de si nos cadernos, principalmente, mas também de pessoas do meio social, do círculo afetivo, e outras com as quais não se tem relação direta, mas que se admira pelo talento ou pelas ideias. Sem esquecer os

¹AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009, p. 84-85.

²NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 2007, p. 84.

³WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret. 2005, p. 479. Versos do poema “Até breve!”.

desafetos que, presentes na vida, naturalmente podem ser citados nos diários. Gente próxima ou não, íntima ou superficialmente conhecida.

Essa preocupação levou muitos diaristas a queimar seus cadernos, a proibir a publicação – ainda que póstuma – ou a adiar a exposição do material. Exemplo notório é o caso da correspondência de Mário de Andrade. Morto em 1945, o autor de *Macunaíma* deixou lacrada sua correspondência, registrando, em carta-testamento, que o conjunto só deveria ser aberto cinquenta anos após sua morte. Atitude que expressa o cuidado em preservar a si mesmo e aos seus correspondentes.

Max Martins não ocultava pessoas no discurso ao redigir os diários. Além disso, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, sempre agiu de maneira permissiva, incentivando a circulação dos cadernos, entre amigos e certa publicidade. Mas é preciso dizer que nos diários de Max me interessa a intimidade literária; não a intimidade pessoal. Todavia, estamos diante de um artista que aspira do mundo real, de seu cotidiano, das amizades principalmente – e daquilo que estas proporcionam – a matéria de sua arte. Ou seja, pessoas reais presentes nos diários também lhe motivaram a construção e se ali aparecem é naquilo que de literário o artista lhes atribui ou vincula. Os desenlaces da autobiografia contam, sobremaneira, no projeto artístico de Max. Mas eu a vejo como uma autobiografia transcendente, mediante a qual se pode objetivar o eu e a vida num plano artístico, como frisava Bakhtin.⁴

No tocante às relações de amizade, o diário de Max serve como espaço da alteridade; quero, nessa chave, abordar dois topos que a mim se ofereceram na leitura dos cadernos: o inelutável pensamento sobre a solidão e a velhice, bem como, e paradoxalmente, a reflexão sobre a conquista de uma espécie de segunda juventude vivida e celebrada na velhice. Porquanto, a década de 1980 configura para Max, adentrando os “sessenta anos-sonhos”⁵, o momento da plena maturidade pessoal associada à juventude dos novos amigos que o rodeiam e admiram.

Norberto Bobbio reflete acerca do significado da vida ao observá-la da senescência, aos 87 anos, em *O tempo da memória: de Senectute e outros escritos autobiográficos*. Contemplando o próprio passado, Bobbio lembra que, psicologicamente, sempre se considerou um pouco velho, mesmo quando jovem, e vice-

⁴BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 166.

⁵ MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. São Paulo: Massao Uno e Augusto Massi, 1992, p. 19. Verso do poema “O caldeirão”.

versa, “Fui velho quando era jovem e quando velho ainda me considerava jovem até há poucos anos”⁶.

O filósofo italiano reitera que exercem importância determinante sobre esses estados de ânimo as circunstâncias históricas, aquilo que acontece à nossa volta, tanto na vida privada como na vida pública. Deve-se dizer que o começo da velhice para Max Martins trouxe, além do apuro nas memórias de fatos relevantes – contraditoriamente cada vez mais longe, no passado – um inesperado acontecimento: novos e decisivos amigos cheios de mocidade.

Assim falava Zaratustra: “Eu e Mim estão sempre em conversação demasiado veemente. Como poderia suportar isso se não houvesse um amigo?”⁷ Porque nos traz o lastro e a carga da maior parte da existência já transcorrida, na velhice pode-se aspirar desconhecidos ares em novos amigos que, – para além dos entes já consagradas no tempo – jovens, transpiram frescor, avidez, confiança e curiosidade naquilo que ainda desconhecem da vida.

Todavia, não se trata simplesmente de “aquele” completar “neste” alguma lacuna, ou de um tomar para si parte da carga que o outro acumulou nos anos e décadas. Nietzsche afirma que o amigo é sempre o terceiro, quer dizer, aquele que significa a válvula impedindo os outros de se abismarem nas profundidades⁸. Este terceiro tem vida própria, está fora dos amigos dos quais provém. Assim, a amizade pode ser entendida como algo externo que os amigos devem alimentar e manter, qual seja, a própria relação. A amizade, portanto, não pertence nem a um nem a outro, mas respira entre eles.

No encontro de pessoas de diferentes gerações, pode nascer o frescor e o prazer do diálogo em consonância ao aprendizado mútuo, que tantas vezes não se experimenta entre coetâneos. Walter Benjamin parece extrair desse tipo de experiência de vida duas razões para isso: primeiro, o fato de todas as confirmações, mesmo as mais insignificantes, aproximarem esses dois seres distintos acima do abismo entre gerações de modo mais categórico do que se fosse entre iguais. Num outro plano, há o encontro

⁶BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: de Senectute e outros escritos autobiográficos*. Trad. Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Editora Campus. 1997, p. 18.

⁷NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Op. cit., p. 83.

⁸IDEM. p. 84.

do jovem com aquilo que depois – quando os velhos o tiverem abandonado – desaparece totalmente até que ele mesmo se torne velho⁹.

A amizade implica virtude e é algo de essencial à vida. “De todas as coisas que nos oferece a sabedoria para a felicidade de toda a vida, a maior é a aquisição da amizade”¹⁰, diz Epicuro. As novas companhias conquistadas e o reconhecimento literário alcançado em Belém, após décadas de árduo ofício literário, permitiram que Max Martins remoçasse, desfrutando a relação com amigos tão jovens quanto o espírito dele o fazia assim se sentir.

ENCONTRO NA ESTRELA

Era o ano de 1980, portanto, quatro décadas depois da formação do grupo dos “Novos”, e a amizade entre aqueles jovens, agora respeitados senhores da intelectualidade, tinha endereço certo na Travessa da Estrela, em Belém, a casa de Benedito e Maria Sylvia Nunes. O principal reduto de conversas, audições, leituras, jantares e celebrações memoráveis.

Benedito Nunes acabara de escolher vencedor do prêmio de poesia – da extinta Semec¹¹ – o livro de estreia, *Arquitetura dos ossos*, de um jovem de 21 anos, até então desconhecido no meio literário, Age de Carvalho. Não tardou o convite para que ele se integrasse à roda de amigos na Estrela: “Foi Benedito quem me apresentou ao Max – o que de mais caro lhe devo.”¹² Assim relembra Age, mais de 30 anos depois, no texto-memória “Benedito”.

Quase 20 anos após aquele primeiro encontro, numa entrevista, Max menciona Age: “grande amigo que faz parte do meu arvoredo”¹³. Se é possível haver um marco simbólico do nascimento dessa amizade, certamente é a publicação dos poemas de A

⁹BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única – Obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 267-268.

¹⁰EPICURO; LUCRÉCIO; CÍCERO; SÊNECA; MARCO AURÉLIO. *Os pensadores*. Trad. Agostinho da Silva, Amador Cisneiros, Giulio Davide Leoni, Jaime Bruna. São Paulo: Abril, 1985, p. 28.

¹¹ Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Belém.

¹²CARVALHO, Age. “Bendito”. In: CHAVES, Lília Silvestre (Org.). *O amigo Bené – Fazedor de rumos*. Belém: Secult, 2011, p. 280.

¹³ MARTINS, Max. O jardim zen de Max Martins. Belém, [março, 1999]. (Em: < <http://hospiciomoinhodosventos.blogspot.com.br> > Acesso em: 10 de janeiro de 2013). Entrevista concedida a Ney Paiva.

*fala entre parêntesis*¹⁴ escrito à maneira de renga, pelos dois. Nasce, portanto, em 1982, o livro-fruto do arvoredor amistoso germinado e cuidado numa existência que começava a ser compartilhada, sabendo, nas palavras de Aristóteles, que “os amigos estimulam as pessoas na plenitude de suas forças à prática de ações nobilitantes – ‘quando dois vão juntos’¹⁵... pois com amigos as pessoas são mais capazes de pensar e de agir.”¹⁶ Age de Carvalho rememora:

“Em 1981 (ou seria já 82?), Sylvia e Benedito voltavam da estadia de um ano em Austin, Texas, trazendo na bagagem um livro que nos marcaria, a mim e ao Max, profundamente: tratava-se da famosa *renga* – *cadeia de poemas*, em japonês – que reunia quatro poetas de nacionalidades diferentes num poema a quatro mãos. Eram eles o mexicano Octavio Paz, o italiano Edoardo Sanguineti, o francês Jacques Roubaud e o inglês Charles Tomlinson, cada um deles escrevendo suas estrofes nas respectivas línguas maternas. A ideia inicial foi de traduzirmos para o português o famoso livrinho, devidamente xerocado e distribuído entre os participantes – Sylvia, Benedito, Max e eu –, cada um de nós encarregado de um poeta (lembro que fiquei com Octávio Paz e Bené, com o italiano (...). Após uma ou duas reuniões para mostrar os resultados – pífios – das primeiras investidas no texto, resolvemos que não haveria tradução nenhuma, mas que escreveríamos nossa própria renga, Max e eu, incentivados vivamente 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”¹⁷.

É preciso dizer que renga é um tipo de poesia colaborativa japonesa baseada na junção de cadeias de poemas. Necessitando constar de pelo menos dois indivíduos nesse trabalho, o gênero oferece regras específicas de elaboração. Estas, pela vez delas, foram adaptadas no ocidente. A primeira estrofe da renga, designada hokku, tornou-se a base para a moderna forma de poesia haiku, ou haikai, como é mais conhecido no Brasil. Como se sabe, dois dos famosos mestres de renga foram o sacerdote budista Sôgi (1421-1502) e o samurai Matsuo Bashô (1644-1694).

Neste ponto, relembro o papel da natureza nos diários: taoísmo, zen-budismo e poesia oriental, tratados no capítulo anterior. Pois Max, nessa chave amical, junto de

¹⁴MARTINS, Max; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grapho. 1982.

¹⁵Verso da *Ilíada*, livro X, de Homero, citado por Aristóteles. Ver. HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

¹⁶ARISTÓTELES. *Os pensadores*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Nova Cultura. 1996, p. 257.

¹⁷CARVALHO, Age. “Bendito”. In: CHAVES, Lília Silvestre (Org.). *O amigo Bené – Fazedor de rumos*. Op. cit., p. 280.

Maria Sylvia, Benedito e Age, em certa medida, passa a reiterar a natureza e a poesia – por meio da contemplação e da ação – como experiências ontológicas, mas agora com um sentido de partilha. Dessas relações de traduções e de colaborações poéticas sobressai a maneira dele de ser e de atuar perante os outros. Com efeito, Max revela e compartilha, enfim, na fruição da renga, acercado dos amigos, a maneira plena e atenta de estar no mundo, aprendida nos ensinamento do Tao e nas imersões em Marahu.

Retomando a renga, deve-se dizer que a utilização desse gênero foi livremente adaptada por Max e Age. Liga-se menos ao princípio formal do que ao fascínio provocado por meio das possibilidades do estilo na criação colaborativa e associativa. O mais importante aos parceiros era a comunhão das falas, a força que engendra e sintoniza as vozes nos poemas, qual seja, a amizade correndo nos timbres, imagens e ritmos dos versos-cúmplices. Benedito Nunes assevera, no prefácio, “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”¹⁸.

Max Martins e Age de Carvalho na primeira e na quarta capas do livro *A fala entre parêntesis*, 1982. Fotos: Ronaldo Moraes Rêgo.

Estendendo de um amigo a outro a ponte solidária para enriquecimento da vida coletiva e artística, Benedito oferece a Age a descoberta de Max – que se torna amigo-mestre do jovem – e a Max o encontro com seu amigo-discípulo. Uma situação rara que

¹⁸NUNES, Benedito. “Jogo Marcado”. In: MARTINS, Max; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Op. cit., p. 8.

Todavia, o Max afinado à cultura que nos legou um artista como Bashô – de quem se conta: teve cerca de três mil discípulos – na partilha dos aprendizados da natureza, por meio do erotismo e da poesia, constrói junto de Age uma relação menos de solenidade e disciplina, marcantes na prática dos mestres em relação aos discípulos, e mais de igualdade, convivência e solidariedade. Por isso infere-se que Max Martins representa para Age de Carvalho um mestre-amigo.

7.

²⁰ MARTINS, Max; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Op. cit., p. 27. Trecho do poema “7”.

fundamental para ambos, a metáfora da distância geográfica que se estabeleceria entre os dois. É, pois, quando se inicia aquele estar juntos separados, arcano da poesia e do amor. À primeira estadia de Age de Carvalho, de um ano, em 1984, em Innsbruck, na Áustria, seguiu-se sua mudança definitiva para a Europa em 1986. Dividindo-se entre Viena e Munique, o poeta não mais voltaria a morar em Belém.

“Foto para publicidade do lançamento de “A fala entre parêntesis”. / “O Liberal” 5/6/82 / [escrito no recorte de jornal:] / hoje / Dia 5 de junho, às 19.30h, / no hall do Teatro da Paz, / o lançamento do livro / “A Fala Entre Parênteses”, / de Max Martins e Age de Carvalho”. (D13F057 – [? de janeiro], 1990).

Na imagem acima, composta em [? de janeiro] de 1990, diário 13, o poeta cola um recorte de jornal que anuncia o lançamento da renga em 1982. Nessa articulação entre o recorte e a notação manuscrita na vertical na margem esquerda, “Foto para publicidade do lançamento de “A fala entre parêntesis””. / “O Liberal” 5/6/82”, Max

rememora a ocasião que sacralizou a relação, enquanto Age já não participa ativamente do cotidiano dele.

Contudo, a distância não anuvia essa amizade que se fortalece na correspondência, nos telefonemas, e nas visitas mútuas ao longo de mais de duas décadas. Como se vê na imagem, os diários de Max servem à preservação e ao cultivo da relação dos dois. Com efeito, na amizade, as pessoas que convivem desfrutam mutuamente dos prazeres por ela proporcionados, e a convivência gera benefícios recíprocos. Quando afastados, ainda que deixem de experimentar as atividades características da amizade, como ensina Aristóteles, em *Ética a Nicômaco*, os indivíduos são capazes de exercê-la, “a distância não desfaz absolutamente a amizade, mas somente a atividade.”²¹

Em *O casamento do céu e do inferno*, escreve William Blake, “A abelha atarefada não tem tempo para tristezas.”²² O tempo corre impassível. Outros amigos caros ao poeta também partem de Belém, mas ele persiste no seu arguto trabalho. Escreve o poeta, “Noto (anoto) palavras / para proteger-me”²³. E o cotidiano é transfigurado na ideia, onde palavras a esmo resignificam a existência, “Mister-mistério / poesia / todo santo dia”²⁴. Max ampara-se na poesia para prosseguir na vida e, de certa maneira, superar as distâncias físicas que o privam de certas convivências fundamentais.

É na faina diária da poesia que o poeta descobre o alento e a resposta aos percalços da própria existência. Assim, o diarista não deixa que se perca o viço dos afetos, cultivando as relações nos cadernos e na poesia. Em certo sentido, o poeta parece indiferente ao tempo, e por vezes conduz e baliza o engenho poético na consagração das amizades: o “arvoredo” que lhe possibilita a própria vida.

²¹ ARISTÓTELES. *Os pensadores*. Op. cit., p. 263.

²² BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria. 1993, p. 91.

²³ MARTINS, Max. *Poemas Reunidos (1952-2001)*. Belém: Cejup, 2001, p. 96. Versos do poema “Jogar pedra”.

²⁴ IDEM. p. 77. Poema “Palavras a esmo”.

Amizade: o arvoredos²⁵

A Benedito Nunes e Age de Carvalho

[...] Viço
manobra rastreando a lua
aspecto
que instrui de um lado privilegiado
a amizade, o arvoredos
possibilitando uma VIDA [...]

A propósito da duração de bons tempos vividos, ao rememorá-los, diz uma personagem de Julio Cortázar: “Houve algumas semanas – para fixar um prazo, é tão difícil ser justo com a felicidade – em que tudo fazia rir.”²⁶ Do encontro na Estrela até a partida de Age houve intensa convivência – de 1980 a 1986, excetuando-se o ano de 1984, que Age passa em Innsbruck. A roda dos amigos ampliou-se. Tempos gloriosos, felizes, cuja mensuração exata seria difícil ou injusta.

Estações memoráveis para Max e os seus. Dias e noites plenos no trabalho literário – compromissos artísticos, redação de diários, cartas, encontros, passeios, cafés, restaurantes, bares, livros, viagens, poemas, leituras, teatros, romances, cinemas – uma vida artística badalada e uma existência plena:

*

“Grande papo rememorativo com o / Leonardo no Well’s, onde almocei / com Margaret e Age. / Na Estrela: vídeo-cassete: Vidas Amar- / gas. / Aniv. Haroldo Bezerra” (D02F008 – 15 e 16 de janeiro de 1983).

*

“Sábado cheio: Almoço no Well’s: Margaret, / Edison, Abilio e Márcia, Age, Luciano, eu. / Depois fomos ao Forte do Castelo. / A noite jantar no apartamento da / Dina: Age, Ciro, Angelita, Henrique, / e, finalmente, na casa de Lowri. / No cineclube: “Roma, Cidade / Aberta”. / Sebastião Uchôa Leite envia-me / seu último livro “Isso não é / aquilo”, de poemas. (D02F045 – 9 de abril de 1983).

²⁵ IDEM. p. 61. Trecho de poema “Amizade o arvoredos”.

²⁶ CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos fogo*. Trad. Gloria Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1969, p. 144.

*

“[...] ontem foi o encontro informal no Bar do Parque. / Com a cabeça cheia de uísques, li quase todos / os poemas do “Risco Subscrito” pra / todos no Bar: poetinhas do Pará, turma / de Salvador, / e Fortaleza, de Aracaju, etc., poetinhas, / “bichas”, lésbicas, bêbados, malucos, etc. / Quanto mais eu lia, mais pediam. / Botei a goela para funcionar. Às 4 da / manhã. A glória...” (D02F087 – 10 de julho de 1983).

*

“[...] Lançamento do “Caminho de / Marahu”, no Teatro da Paz, às / 19 horas. Muita animação. / Saindo do Teatro fui ao Bar / do Parque, onde li os poemas / do livro para os amigos. / Depois dançamos. / Exemplares vendidos: 99. / [...] ” (D02F162 – 15 de dezembro de 1983).

*

Nos registros acima – de 15 e 16 de janeiro, 9 de abril, 10 de julho e 15 de dezembro, excertos do diário 2, de 1983 – se verifica a marca de convivência à vida compartilhada, reiterando o apego e o prazer do poeta no estabelecimento e cultivo das relações sociais. A velhice chegava para ele, mas num momento em que parece haver uma expansão das relações humanas ligadas ao trabalho artístico. Ao coligir esses eventos nos cadernos, o poeta passa a organizar, interpretar e compreender melhor as dinâmicas do mundo à sua volta, tomando a si mesmo como referencial dessa observação ativa.

Assim, a notação cotidiana começava a construir a memória, porém numa fase nova da vida de Max, que nunca antes fora registrada em diários. Por outro lado, como veremos mais adiante, além da notação dos eventos recentes, nesses diários haverá frequentemente espaço ao registro das reminiscências: anotações de velhas lembranças que retornam às vezes motivadas por acontecimentos, datas, encontros ou felizes acasos. Outras vezes as memórias se apresentam sem justificativa aparente, pois, conforme aventa Bobbio, “O mundo dos velhos, de todos os velhos, é, de modo mais ou menos intenso, o mundo da memória”²⁷. Assim, a velhice se converte no ambiente ideal à manifestação imprevista do passado que encontra nos cadernos lugar de acolhida.

Além do mais, deve-se dizer que o ano do primeiro diário escrito por Max Martins, 1982, não é somente o ano em que o poeta decide construir sua cabana em Marahu, como vimos no capítulo anterior. É ainda o ano da publicação de *A fala entre*

²⁷ BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: de Senectute e outros escritos autobiográficos*. Op. cit., p. 30.

parêntesis, o ano em que as amizades do passado começam a ser noticiadas. Nomes e fatos passam aos registros, são lembrados e encontram lugar no “relicário” auxiliar da memória. É também a partir daí que a juventude dos novos amigos, que elegem e celebram o poeta, incansáveis, se insinua em revigorantes dias e noites, cuidadosa e cada vez mais compulsivamente anotados nos cadernos.

*

“24 / 6 (2ª f.) / Esta agenda está saindo muito / acanhada para as minhas ano- / tações diárias que cada vez / mais aumentam. Para quebrar o / galho vou colocando páginas su- / plementares e a coitadinha da / caderneta vai engravidando / e dentro de pouco tempo não / poderá mais fechar [...]”. (D07F165 – 24 de junho de 1988).

*

No excerto acima, do diário 7, de 1988, escrito em 24 de junho, a constatação de que a vida “transborda” nos diários. No entanto, percebe-se no registro – além do entendimento desse fato que o diarista procura compensar, “colocando folhas suplementares” nos cadernos, uma confissão velada: o registro diarístico – pouco mais de meia década após o ingresso de Max no gênero diário – já havia se tornado a maneira principal da íntima reflexão do poeta a respeito de si e dos outros. Nesse sentido, cabe indagar: quem são “os outros” nos diários de Max?

Para além do “mundo da literatura”, de onde o poeta traz aos cadernos as “estrelas-guias” nas apropriações à arte dele, as principais personagens nos relatos – que representam o “mundo cotidiano” de Max – são dezenas de amigos de valor inestimável, companheiros da vida de antes, quando ele ainda não escrevia em diários, e de agora: Benedito Nunes, Maria Sylvia, Angelita, Haroldo Maranhão, Alonso Rocha, Jurandir Bezerra, João Mendes, Margaret, Jim Bogan, Abilio, Dina, Branco, Diógenes, P.P. Cunduru, Edison, Cecim, pai, mãe, esposa, filhas, netos, e tantos outros. Todavia, esses cadernos serão “a casa” onde o diarista zelar, especialmente, da sua relação afetiva com dois novos amigos que se tornaram inseparáveis dele: o já apresentado Age de Carvalho e Márcia Costa.

AS AMIZADES COLMANDO A LACUNA

Na imagem abaixo, a 18 de dezembro de 1991, diário 25, o poeta articula uma colagem onde a mulher em recorte, central, parece desembarcando em uma plataforma, num porto, como aqueles típicos de Belém; que é uma cidade portuária, banhada por uma baía que se comunica com o Oceano Atlântico. Neste sentido, revela-se a ligação do recorte colado com o registro autógrafo, “há uma chegada”, de Innsbruck, passando por Paris e “aportando” em Belém, como a linha desenhada na imagem sugere.

“18/12 / Innsbruck / Paris / Belém / A pele da / bandeira / eu foco a fantasia / há uma / chegada / cheguei. / Márcia”. (D25F143 – 18 de dezembro de 1991).

Outra parte do registro autógrafo, “A pele da bandeira”, alude ao poema “Febre”, da coleção *Marahu poemas*, publicado no mesmo ano do registro no diário. No

poema, de imagens herméticas, diz o eu lírico a alguém: “Acendes cravos de ouro na pele da bandeira / A última. / E te agradeço [...]”²⁸. Se no texto do livro a comunicação parece segredada numa espécie de gratidão amorosa – na qual o eu lírico se ampara –, na articulação, transpondo a imagem do verso ao caderno, o estandarte “aceso” pelo “ouro” parece vir à frente, como a anunciar a “chegada” para o reencontro.

Aparte a reincidência dos genéricos conteúdos do cotidiano, ou seja, os fatos corriqueiros que caracterizam os diários, sabe-se que os cadernos são ainda depósitos de quimeras, anamneses, planos e idiossincrasias. Mas não apenas, por vezes, os de Max Martins ilustram mais que efemérides e metáforas, projetam presenças vivas: “Há uma / chegada”, diz a caligrafia de Max na colagem. E, colmando a lacuna, “Cheguei. Márcia”, a letra e a presença feminina, que ultrapassam a “fantasia”, e configuram a realidade e consumação do encontro.

Márcia, que aparece pela primeira vez num discreto registro no segundo diário, em 1983, divide com Age a incondicional dedicação afetiva de Max. E a exemplo do primeiro, a jovem estudante de literatura também mora na Europa, para onde partira em 1990. Mas, na mesma viagem, Max e Margaret Coelho, outra amiga, vão com ela e desfrutam bons tempos juntos no velho mundo. Visitam Age de Carvalho em Viena, além de Benedito e Maria Sylvia, em Paris.

Assim, ainda na página de diário acima, a participação de amigos nas articulações nos diários novamente se revela. Infere-se, na interpretação dos elementos associados na colagem, que Márcia, chegando da Europa em visita a Belém, um ano depois de sua partida, vai à casa de Max, abre o diário que a ela – como a Age, Margaret, e outros – nunca esteve vedado, contempla a articulação onde a mulher representa na colagem é ela própria; anotando à maneira de bilhete, na parte inferior da página, “Cheguei. Márcia”.

Além disso, quanto às viagens, é preciso dizer que desde os primeiros diários do poeta há discretas referências a uma antiga quimera: conhecer a Europa. A realização do sonho é relatada com entusiasmo nos cadernos, especialmente porque envolve relações amicais – sabendo que as três viagens internacionais de Max, todas nos anos 1980, foram proporcionadas e motivadas pelos amigos. Como vimos anteriormente, em 1987 Max viaja para Viena em visita a Age de Carvalho. Em 1988 segue para os EUA, numa

²⁸ MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Op. cit., p. 98.

viagem proporcionada por Jim Bogan. E em 1990, tem sua última estadia na Europa – dessa vez em companhia de Márcia e Margaret.

*

“A meu pedido Margaret bate / a foto, eu em frente do / cercadinho, junto a velha / árvore, no lado da velha / porta da entrada do velho / cabaret. / “Você é mesmo um menino” / disse Margaret. / Auberg / A La bonne / franquette / Montmartre”. (D16F039 – [? de maio], 1990).

*

“Crevettes – compra de / Margaret e Márcia de volta / para o hotel, St. Germain / Ainda na estação de Anvers / ligamos para Michel / despedindo-nos: Amanhã: Margaret e Márcia / para Barcelona; eu para / Viena. / Eu e Margaret ainda demos / um “pulo” até o hotel Le / Chaplin para nos / despedirmos de Bené e / Sylvia. / Sandra Coelho de Souza / chegou e ficamos conversando / os cinco no hall do hotel”. (D16F041 – [? de maio], 1990).

*

Os dois registros acima, escritos em [? de maio], constam no diário 16, onde Max relata a última viagem a Europa. No primeiro excerto escreve sobre um passeio registrado em fotografias, e a notação, “Auberg / A La bonne / franquette”, refere-se ao cabaré – situado em Montmartre – onde Max quis ser fotografado. No outro registro, se percebe a descrição de um ambiente de despedida, “Márcia e Margaret para Barcelona, eu para Viena”, visitando Benedito e Maria Sylvia no Hotel Le Chaplin antes da sair da França.

Max seguiu para Viena ao encontro de Age, e lá passou cerca de três meses antes de regressa para Belém, onde, em 1991 – um ano depois da viagem dos três – Márcia “chega”. Mas, com a garantia de estabelecimento definitivo dela na Europa, a amiga não se demora no Brasil. O registro de 25 de março daquele ano, no diário 14, anuncia o assunto delicado, sobre o qual se evitava falar, o retorno de Márcia para a Europa.

*

“25/3 domingo / Ontem à noite: Márcia passa por / casa. [...] Eu e Márcia / fomos ao apê de / Margaret papo música / coca-cola, cerveja, pregui- / ça, soninho com a madru- / gada chegando. Márcia já tem

seu / passaporte. Mas evitamos falar / na viagem. [...]”. (D14F156 – 25 de março, 1991).

*

Todavia, em outro diário, em [? de julho] de 1996, diário 39, portanto, mais de cinco anos depois daquele domingo de adiadas preocupações, “sono e preguiça”, anota o diarista:

*

“Encontro rascunho de 2 cartas / para Márcia. Não sei se as / enviei. Falam de fotos que / ela me mandou e que / depois deram origem ao meu / poema “O Lugarejo”. / Numa das cartas um / poema detalhando o seu / rosto na foto: Uma foto em Roznov / Teus cabelos negros e / longos: - é música à tua beleza / O rosto / com dois pássaros paradisíacos / livres / - luzentes / nos teus óculos novos / o pescoço, as orelhas e / os lábios e / a ponta de tua língua / que exhibes / (para mim) / maravilhosamente indecente / Eu vi tua língua / quase te li toda / desde a raiz / o mar – tuas águas.”. (D39F075 – [? de julho], 1996).

*

O poema transcrito ao excerto não chegou a ser publicado. Nele, Max retoma a relação erótica entre “mulher” e “mar”. Mas há ainda no registro autógrafo menção a outro poema, “O lugarejo”. Este, passados novamente cinco anos – após a notação no diário – saiu publicado nos *Poemas reunidos*, na parte dos inéditos, *Colmando a lacuna*.

Deve-se dizer ainda sobre as “fotos que / ela” (Márcia) enviara a Max “e que / depois deram origem ao [...] poema O Lugarejo”: o poeta passa a converter imagens, notícias, postais, fotografias, trechos de cartas em motivos e componentes líricos da poesia. Com efeito, veremos mais adiante que o retrato de mulher como tema de poesia – ligando-se à correspondência de Max – aparece ainda outras vezes nos livros e nos diários do poeta.

Assim, aqueles dois excertos nos diários de 1991 e de 1996, ligando-se ao poema publicado em 2001, cristalizam na poesia a relação afetiva entre Max e Márcia, passados cerca de dez anos da partida sobre a qual se evitava falar. Tempo dos poucos encontros entre eles, muitas cartas e frequentes telefonemas. Passemos ao poema “O lugarejo”, onde a imaginação, por meio do verso, procura reaproxima, fisicamente, daquele que escreve, aquela que estava “perdida na distância”.

O lugarejo

perda & ganho
 (de quem a chama) pomo
 poema
 sumo

de pêssego & álcool
 sobre a mesa, passos
precários sobre a neve
espiritual o mapa
 de conversação da longitude
 e o corte
 musical
 de entre suas pernas
o soante andarilho louco atravessando
a autonomia soberana de um bosque de pinheiros

“Estou realmente num lugarejo perdido”
 (a saber AQUI
 (AQUILO)
 (pelo clarão
 azul) é o paraíso

o
que era áspero à língua
 à ponta da palavra ir-se
a irem-se os meus olhos e ouvidos NELA
se decompondo o gosto
 da pérola macia (antes
que eu acabasse de dizê-la)
 gosma
 Era isso
 (que eu perdia)
 êxtase?
ou este pós-escrito só:
 “Quando chegarás?”²⁹

Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag afiança que fotos mostram pessoas incontestavelmente situadas num lugar e numa época específica de suas vidas. Reúnem indivíduos e coisas que, no instante a seguir, se dispersam, mudam, movem para outro lugar o curso dos seus destinos³⁰. No poema, seguindo os “passos / precários sobre a neve” pode-se supor que os versos isolados por aspas, como “Estou realmente num lugarejo perdido”, correspondem a inscrição num cartão postal carta que Márcia enviara

²⁹MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Op. cit., p. 70.

³⁰SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia da Letras, Trad. Rubens Figueiredo. 2004, p. 85.

a Max junto das fotos. O poema dá movimento a imagens num lugar modificado e num tempo destituído pelos dias, como se o eu lírico procurasse enquadrar as imagens do poema na própria fotografia que lhe deu origem e ampliá-la, restituindo o tempo e criando uma aproximação.

Para além do fascínio que a imagem pictórica pode proporcionar às relações humanas segue-lhe a conversão, quando o poema é o gesto que recria a foto por escrito, incrementando a nova composição, que agora passa a ser também objeto de outra possibilidade de leitura, nas palavras, nas colorações e sonoridades da ausência engendradora de uma necessidade – a presença.

Conjugando distância e saudade, a verbalização das fotografias dá seguimento às ações, gestos, afetos e sons grafados no poema urdido na bela conjunção entre Eros e Logos. Uma foto é tanto uma pseudopresença como uma forma de ausência. Qual a chama da lareira num quarto, as fotos – sobretudo de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – estimulam o sonho.³¹ E este mundo onírico se pode converter em criação poética.

Ao escrever os versos, além da experiência imaginativa baseada na figura fotográfica, o poeta mescla também a composição à imagem das palavras de Márcia que completam a paisagem no instante efêmero da fotografia, quando a amiga descreve o lugar onde se encontra, provisoriamente, um tanto desolada na distância, “Estou realmente num lugarejo perdido”. E o eu lírico se faz “soante andarilho louco atravessando / a autonomia soberana de um bosque de pinheiros”, para encontrar alguém num ambiente distante. Mas – mister da poesia – as imagens de “O lugarejo” turvam-se antes que se corrompam em realidade.

O poema é um abrigo do sentimento imposto à memória como saudade – “Quando chegarás?”. Acontecimentos cotidianos, surpresas, ideias, sonhos e ausências se cruzam e revelam os negativos do olhar e do pensamento, do vivido e do imaginado que se misturam e confundem na criação. O diário, nessa chave, preserva também as imagens e as palavras dos “outros”, que passam à poesia de Max. Aqueles que não mais participam diretamente do dia a dia do poeta, Márcia e Age, nos diários se tornam personagens centrais. Assim, o poeta diarista procura recuperar o tempo, compensar ausências e superar distâncias.

³¹IDEM. p. 26.

Tomemos a imagens de outra mulher, esta, uma desconhecida, de um cartão postal enviado a Max por Age de Carvalho, e transcriado no poema “i. é.: um campo magnético”³². O cartão e o primeiro esboço do poema aparecem articulados em [? de outubro] de 1995, no diário 37.

“Apontavam limpos / Vitais liberdades / Uma forma de lembrar / Raízes alicerces / potencialidades / e amor próprio / sofrimentos / adora o ser até / no mal / com o mais que possível da / ternura: um corpo / e seu rastilho / a metáfora prometida / poderosa / ela e ela / o sombrio – suas águas / de sépia. / Esperando o poema / In Strom / In Sturm – foto: Werner Gritzbach” (D37F075 – [? de outubro], 1995).

As fotografias que trazem por título *In Strom*, são de Werner Gritzbach, fotógrafo alemão de Hamburgo, conforme o registro autógrafo na vertical, na margem direita da imagem. Na página à esquerda um poema esboçado em primeira versão parece ainda pouco satisfatório e surgirão, nas páginas seguintes do mesmo bloco, outras versões, que não chegam a ser concluídas nesse caderno.

Note-se na vertical, ao centro da imagem, a inscrição “Esperando o poema” e a seta rumo às fotografias. Como se viu até aqui, os diários de Max são lugar da mescla

³²MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Op. cit., p. 69.

de diferentes linguagens artísticas. Nos cadernos, o poeta não faz suas anotações à poesia necessariamente na linguagem na qual um poema vai se materializar. Como na imagem acima, a maneira pela qual Max dá vazão à sua arte – transitando da fotografia ao poema – constitui um movimento tradutório entre essas formas de expressão. Em *Gesto inacabado*, Cecília Almeida Salles assevera:

“Ao acompanhar diferentes processos observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que (...) significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavra...”³³

Nessa chave, em certa medida, aquela “espera pelo poema” anunciada no diário termina em 2001, quando sai publicado nos *Poemas reunidos*, os versos de “i. é.: um campo magnético”. O poema – que na imagem abaixo arranjei ao lado das fotografias para melhor visualização das transfigurações / traduções líricas entre as fotos e os versos – é a versão final daquele da imagem acima, do diário 37, de 1995, onde fora apenas iniciado.

Assim, Max condensa imagens pictóricas e palavras ao associá-las, na manifestação de uma prática literária erotizada. No poema, as pausas parentéticas inconclusas, a fisionomia gráfica do conjunto, a natureza híbrida do percurso de criação, despistam e perturbam o pensamento. E fazem a multiplicação de significados sob o prisma do erotismo. Com efeito, a imagem erótica, ou erotizada pelo olhar do artista, é o principal fio condutor do desejo de criação manifesto no registro no diário – “Esperando o poema”.

³³SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Anablume, 2009, p. 118.

i . é .: um campo magnético

apontavam limpas vitais as liberdades dos bicos
dos seios raízes
rebuscando (eu sem ver teu rosto
a forma
do próprio amor-próprio a doar-se
a doer-se Ela de frente
& de costas
com o mais que possível da ternura
esperando
o justo renovo do corpo
a promessa
o rastilho
que desce
do cimo
dos ombros
dos flancos da espinha
para a leitura das nádegas
as linhas nítidas das palmas das mãos
do princípio do umbigo
tuas águas
de sépia empoçada sombria
esperando
(como esta língua solitária e cativa
também esperando sangüínea
a tempestade

No poema há um “mergulho” na fotografia da mulher misteriosa onde – “apontam limpas vitais as liberdades dos bicos dos seios raízes” –, o eu lírico como que esquadrinha “ela de frente & de costas”, vai da amplidão visível ao fundo das fotos às “águas” dela (mulher), faz a “leitura das nádegas” e toma as “linhas nítidas das palmas das mãos”. Todavia, o poema não é meramente descritivo, porque convoca uma ação. Se as fotografias, conforme a notação manuscrita, estavam “à espera do poema”, no final do texto no livro surge outra espera – “(como esta língua solitária e cativa / também esperando sangüínea / a tempestade”.

Como é de praxe nessa lírica, sexo e natureza se buscam e transfiguram um no outro. No livro de poemas, o eu lírico lança a nova espera, motivada na espera das fotografias no diário. Portanto, o fim de uma “espera” convoca outra. Nessa chave, “a tempestade” – natureza – é erotizada. Com efeito, voltando ao diário, o olhar da mulher para a amplidão do ambiente em sépia – “esperando o justo renovo do corpo / a promessa” – é o olhar de quem pressente “a tempestade”, na alusão lírica amorosa; a chuva torrencial do desejo erótico que a invenção poética cristaliza.

Portanto, como se viu até aqui, Max Martins aproveita nos diários certos aspectos sensíveis dos gestos e das falas amistosas, na linguagem verbal ou não verbal – pictórica, como as fotografias de Gritzbach – e sintetiza nos versos essas extrações. Nesse sentido, as conversas com amigos registradas nos cadernos, bem como pequenos presentes, postais, fotografias, correspondências plenas de intimidades constituem, no

ambiente dos diários, matéria da poesia. Assim, os cadernos de Max como espaço da alteridade, são ainda o lugar das transfigurações de vestígios das amizades em versos na poesia.

Dessa maneira, o poeta diarista consolidou um sistema próprio, por meio do qual frequentemente aproveita os fatos das experiências amicais como motivo e motor de formulações poéticas e plásticas. É assim que essas relações humanas – em constante desenvolvimento – tornam-se, por vezes, o eixo mobilizador que suscita as articulações. Estas, pela vez delas, são capazes de abarcar níveis de representação que ultrapassam o vivido nas relações de amizade. Com efeito, nesses termos, as amizades colocam o poeta diarista em constante estado de alerta para as coisas do espírito.

“Correio / Márcia” (D28F039 – [? de dezembro], 1992)

“Correio / Age” (D28F040 – [? de dezembro], 1992)

Nas duas páginas acima, ambas do diário 28, de [? de dezembro] de 1992, o diarista coleciona selos de sua correspondência com Márcia e Age. Na primeira imagem, além da notação “Correio Márcia”, há a representação de dois vultos humanos em desenho. Na segunda, o modelo se repete; o diarista anota “Correio Age” e desenha outro vulto. Essas alegorias – no colorido dos selos, nas presenças desenhadas – acusam e como que “espantam” certa solidão que se esconde no diário, por traz dos arranjos.

A frequência de Márcia e Age, enviando cartas, fotos, postais a Max provoca um aprofundamento dos dois na intimidade e na confiança dele – o que também afeta sua arte. Mesmo à distância, entram no seu campo de criação, ao lhe oferecer ou a se tornarem, eles mesmos, o próprio assunto de poemas – frutos de saudades, solidões,

desejos, recordações, sonhos e nostalgias. Os dois poemas abaixo, “Koan da catarata”³⁴ e “Colmando a lacuna”³⁵, comunicam a vida compartilhada, mesmo à distância:

Koan da catarata

Ào Age

tua lágrima de fogo
no olho
exposto do sol

se esfuma
te veste de sombra
o foco

entrevês
no cimo
da colina
não se colima

ou a viagem
o detalhe:

o Kleines Café
(o menor da cidade)

Wien I, Franziskanerplatz

teu gabinete está finalmente arrumado
desempoeirado

voltaste
à tua mesa
fizeste a mala
?

minha vida aqui
(aí)
depende um bocado disso

³⁴MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Op. cit., p. 74.

³⁵IDEM. p. 51.

Colmando a lacuna

07.01.1997

Ao pé de ti, calmo
o Danúbio agradável, o barco do horizonte portátil
passando
no ponto mais extremo de tua carta
de música,
para flauta e silêncio encantador

Vejo o teu campo de noiva com girassóis
e o sol
penetrando no bosque
girando agradável o que escreves:

Já cortaste o cabelo? Li que começaste a ler o Homem de Areia, e Christa
Wolf e Ingeborg Bachmann.
Gostas delas?

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.

Sim, existe a mais alta beleza
encovada
as ervas, o aroma, e o mais alto Castelo,
esse gosto de ti sem fim,
sem mim,
agradável.

51

No primeiro poema o eu lírico fala a alguém na intimidade amigável – “tua lágrima de fogo / no olho / exposto do sol” – e reconstitui pela rememoração um lugar real no passado – deve-se dizer que ambos os poemas saíram publicados em 2001, na coleção *Colmando a lacuna* –; o “Kleines Café / (o menor da cidade)”, está localizado

em Viena. Não é difícil perceber que Max visitara o lugar junto de Age na sua temporada lá, em 1990, quando ficou hospedado na casa do amigo.

Quanto ao título do poema deve-se dizer que nesse período Age leva Max a um oftalmologista, que diagnostica um princípio de catarata no autor de *Não para consolar*. Por outro lado, “Koan” é uma narrativa, diálogo, assunto ou afirmação na filosofia zen-budista que contém aspectos inacessíveis à razão. Com efeito, o “koan” tem como objetivo propiciar a iluminação espiritual do indivíduo através da interrupção do fluxo de pensamentos. Assim, contraditoriamente – associando um problema de visão à elevação dos sentidos e, portanto, almejando outro tipo de visão, pela transcendência – o poeta cria o título do poema: “Koan da catarata”.

Por meio da ligação afetiva ao amigo, a quem dedica o poema, há um transporte por sobre o oceano e, de certa maneira, um retorno onírico de Max a Viena, para falar e ouvir o outro. Ao final do poema, os versos, “teu gabinete está finalmente arrumado / desempoeirado / voltaste / à tua mesa / fizeste a mala / ? / minha vida aqui / (aí) / depende um bocado disso”, indica uma confluência de duas vozes no poema, um diálogo íntimo.

De quem é o “gabinete finalmente arrumado”? Este novo cenário, que reitera a fundamental presença, está situado em Belém (a casa de Max), em Viena (a de Age)? Arrisco-me a dizer que, no fundo, isso não importa. Pois se sabe que o trabalho de interpretação engendra um resultado contraditório; nele as revelações possíveis frequentemente conduzem a novos arcanos, porque está na essência da poesia revelar sentidos por meio de ocultações. Todavia, a amizade e a convivência dos dois são o mote do poema “Koan da catarata”, enquanto os diários preservam (e oferecem à poesia) o que na vida se compartilhou ou deseja compartilhar.

Mas o outro poema, *Colmando a lacuna*, também constitui uma articulação em diálogo. Entretanto, no texto, as revelações da intimidade no diálogo ultrapassam as saudades e alcançam, na partilha, a representação de uma espécie de fusão dos sentimentos. Nesse poema – o primeiro do último livro que Max publicou – o diário mais uma vez é reiterado como espaço da alteridade – “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” – na sugestão do diálogo, em certa medida elegíaco.

Com efeito, o eu lírico anuncia no começo do poema, “[...] o barco do horizonte portátil / passando / no ponto mais extremo de tua carta, / de música / para flauta e silêncio encantador.” A “carta de música”, nessa chave, assume a representação de mar das palavras por onde o eu lírico navega e divaga.

O poema é um diálogo que converge à literatura e à convivência na partilha dos afetos, no gosto pelas leituras e nas indagações ao outro que preenchem o espaço da ausência – “o buraco cada vez mais fundo que a distância cavou dentro de mim”. Deve-se dizer que em 1996, Márcia enviara a Max uma longa carta, na qual falava do andamento da vida na Europa, das leituras (que com ele sempre compartilhava), e cobrava notícias do amigo que estava “meio mudo” naquele momento:

“Munique, 9 de outubro de 1996 (segunda-feira)

Querido Max!

[...] É uma bela viagem passear olhos e peles e mãos e lembranças pelas páginas do teu diário, TEU diário que um dia foi tão NOSSO. Dá uma saudade... Tuas palavras, teu carinho, a tua presença chegam até mim como a polpa de uma fruta rara, que tento sorver o mais que posso, colmando a lacuna, esse buraco cada vez mais fundo que a distância cavou dentro de mim. Obrigada [...] por ainda gostares de mim. [...] Li no teu diário que havias começado a ler o SANDMANN - O HOMEM DE AREIA de Hoffmann. Comprei este livro no ano passado [...]. Christa Wolf e Ingeborg Bachmann, delas li só trechos de obras para classes de literatura alemã. Gostas delas? [...] Já cortaste o cabelo? Ainda estás tomando açaí? Já te organizaste, homem? [...] Tens muito o que fazer? Estás ainda meio mudo, não escrevendo nada? [...]

A carta inédita, a mim revelada por Márcia em Paris, em fevereiro de 2014, é parte do arquivo pessoal dela, onde consta toda a correspondência trocada com o poeta entre 1990 e 2005. Na chave das apropriações de Max Martins às colagens – que consolidam as estratégias compositivas da plástica dele tratadas na primeira parte deste trabalho – deve-se dizer ainda que essas apropriações, como se vê nos trechos da carta acima quando confrontados com o poema, se estendem à correspondências em favor da poesia, ligando-se frequentemente ao contexto das amizades. Nessa dinâmica, percebe-se nos versos de “Colmando a lacuna” que o eu do poema e o eu da carta se confundem numa comunicação íntima que ultrapassa as raias da autoria individual, solipsista, como acontece nas rengas.

O pesquisador Marcos Antônio de Moraes, autor de referência nos estudos do gênero epistolográfico, afirma –“O correspondente epistolar, embora nem sempre se dê conta disso, é sempre um manipulador de sensações e de realidades”³⁶. Nessa chave, as passagens da carta levadas ao poema, confluíam ao diário fazendo dele um lugar sagrado da preservação, comunicação e convivência do eu do diarista com o eu do outro: da correspondente, Márcia.

Os trechos da missiva, “Li no teu diário que começaste a ler [...]”, “Teu diário [...] tão nosso”, “não andas escrevendo nada?” e do poema, “girando agradável o que escreves”, “a passeante lembrança”, “esse gosto de ti sem fim, / sem mim, agradável”, aproximam e integram os dois – por meio do lirismo – tanto no mundo onírico da literatura quanto no que é corriqueiro do cotidiano, visível em, “Cortaste o cabelo? Ainda estás tomando açaí?”.

É nos cadernos, portanto, que o diarista faz a mediação entre a vida e a poesia, as presenças e as ausências, as reminiscências e os esquecimentos, as cartas e os poemas. Ainda conforme Marcos de Moraes, uma das principais possibilidades de exploração do gênero epistolar é vê-lo como “arquivo de criação”, espaço onde se encontra fixada a gênese de elaboração de uma obra – “A carta, nesse sentido, ocupa o estatuto de crônica da obra de arte.”³⁷ Mas deve-se dizer ainda que o trecho da carta, “Estás ainda meio mudo, não escrevendo nada?”, aponta para uma espécie de chamado pelo outro, que responde na criação de “Colmando a lacuna”.

Vê-se, na partilha das leituras, que os dois pertenciam a um mesmo plano intelectual, enquanto os desdobramentos dessas afinidades, sob a condição da distância física entre eles, fazia de Márcia Costa – o que também é válido para Age de Carvalho – colaboradora ativa nas articulações poéticas de Max Martins, tanto nos livros de poemas quanto nos diários dele, desfazendo, por meio da amizade, qualquer ideia de solipsismo que o interprete pudesse ter da obra.

Assim, mantendo-me ainda na perspectiva dos encontros, viagens e colaborações artísticas nas análises da amizade nos diários, é preciso apresentar outro amigo – o poeta norte americano, cineasta e professor universitário de artes James Bogan. Jim, como é tratado pelos amigos, conhece Max em Belém, em março de 1985, quando lá esteve – pela primeira de muitas vezes – para ministrar um curso intitulado “A cultura

³⁶ MORAES, Marcos Antônio de. “Epistolografia e crítica genética”. *Ciência e Cultura*. São Paulo v. 59, n. 1, Jan./Mar, 2007, p. 32.

³⁷ IDEM. p. 30.

americana”. Tomado de surpresa, o professor, poeta e cineasta, um dia se viu diante da oportunidade de viajar para a Amazônia, como relembra:

“Você gostaria de ensinar no Brasil? Essa pergunta fatídica foi feita, do nada, por Eunice French, depois de assistir a uma das minhas aulas sobre Arte, aula sobre o velho Brueghel³⁸, em janeiro de 1985. “Certamente”, foi o que respondi de imediato, “Mas eu não falo uma palavra de português”. “Isso não é um problema”, disse ela. [...]”³⁹.

Apenas dois meses depois de aceitar o que segundo ele se constituía num grande desafio, já em Belém, Bogan amenizava seus limitados conhecimentos da língua portuguesa àquela altura – diante de um público composto de jornalistas, artistas, estudantes, poetas e professores – com bom humor. Utilizando uma edição bilíngue (inglês-português) de *Leaves of grass* (Folhas de relva), de Walt Whitman que comprara na chegada, numa livraria do aeroporto de Belém, James perguntou se havia alguém na plateia que pudesse fazer as leituras das traduções dos poemas do americano, em paralelo às leituras que ele, Bogan, faria dos originais. “Eu ouvia diferentes vozes, acanhadas, baixinhas, dizendo; ‘O Max... o Max pode ler...’ Foi aí que começou nossa grande amizade”⁴⁰.

*

“Jim Bogan / Art Department / University of Missouri – Rolla / Rolla MO 65401 USA / (314-341-4755) / 21/3/85 / Sessão de hoje com J. B. : “Poemas e / pintores: Van Gogh, Rodin, Breton e / William Blake” / 22/3/85 / Wind burn / thunder song / begotten between / earth & sky / strike flame / from dead wood / (Bogan) / Vento vindo / numa trovada cantando / gerado entre / céu e terra / um choque e a chama / do lenho morto / Max. / Bogan diz que esse poeminha / foi-lhe inspirado pelo I Ching. / Final do ciclo do Jim Bogan: slides, / leitura de poemas. Age leu sua tradução / do poema de Bogan e que será publicado / domingo no Grapho “Dreams of the Dark Rider”. [...]”. (D04F073 – 21 de março de 1985).

*

No excerto acima, de 21 de março de 1985, colhido no diário 4, Max anota tópicos do curso de Bogan que acontecia naqueles dias e do qual Age também participava. O anúncio da tradução do poema do americano – “inspirado pelo I Ching” –

³⁸ Pieter Brueghel, “O Velho” (Breda, 1525/1530 – Bruxelas, 1569) foi um pintor, célebre por seus quadros retratando paisagens e cenas do campo.

³⁹ BOGAN, James. *Bound to Belém*. Missouri: Partners Publishing. 2011, p. 9. Tradução Nossa.

⁴⁰ BOGAN, James. Relembrando Max no Gato que ri: depoimento. São Paulo, [dezembro, 2013]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

por Age e a publicação na página de poesia “Grápho”, que o último manteve nos jornais paraenses *A província do Pará* e *O Liberal*, entre 1983 e 1985, revela o início da colaboração entre eles e as afinidades – além da poética – no interesse pelos ensinamentos da cultura oriental.

Três anos depois desse registro, em nova temporada do americano em Belém, quando a amizade entre os dois já está plenamente estabelecida, pois o contato, apesar da distância, se manteve frequente por meio de cartas e telefonemas, Max anota em outro diário, no dia 23 de maio de 1988:

*

“[...] Bogan fala da possibilidade / de eu viajar ano que vem / aos EUA. Pelos “companheiros / das Américas”. Leitura de / poemas. Perguntou-me se eu / toparia. Disse que sim, aquele / SIM ao meu modo: vacilante, / incerto. [...]” (D07F127 – 23 de maio de 1988).

*

Além da viagem para os Estados Unidos, na qual Max e Jim se alternaram na leitura de poemas na língua inglesa (Jim) e portuguesa (Max), em algumas universidades do estado de Missouri, os dois também colaboram na arte cinematográfica. Em Belém, Bogan inicia sua produção de filmes documentários de curta metragem. *T-shirt cantata*, o primeiro deles, se passa em feiras e praças da cidade, principalmente.

Max estreou o filme *Hammock variations*, ou *Variações sobre a rede*. Reunindo poemas lidos por Jim Bogan, o filme documentário aborda poeticamente a feitura, os tipos, as cores, as funções e o prazer no uso da rede de dormir. Filme lírico, *Hammock variations* teve na praia de Marahu a maioria das locações. Max, na rede, entre a cabana e as águas, ora redige seu diário, ora lê um livro, ora dorme ao sabor do marulho da praia de rio⁴¹.

Portanto, as afinidades e as temporadas de encontros e colaborações artísticas estenderam essas amizades pelos anos aproximando as realidades cotidianas dos três. Pois, de certa maneira, cada um deles vivia, em termos de geração, uma relativa “separação” pelas diferenças de idades. Bogan relembra a proximidade que supera

⁴¹*Hammock variations* e *T-shirt cantata*, além dos demais filmes de James Bogan, podem ser assistidos em: <http://www.boundtobelém.com/Videos.html>.

gerações: “De repente estávamos ali, em Belém, nós três... 20, 40, 60, Age, eu e Max e tantas afinidades.”⁴².

Da esquerda para direita: Age de Carvalho, James Bogan e Max Martins, em Belém, 1985, fotografados por Márcia Costa.

Volto ao ano de 1985 para relatar um episódio importante no âmbito dessas amizades e que depois aparece na poesia e no diário de Max. Certo dia, a saída do curso do americano, num dos primeiros passeios juntos pela cidade, Jim, Max e Age presenciam um acontecimento que o primeiro rememora em *Bound to Belém*, livro que reúne, por meio de memórias, poemas, fotografias, etc., os principais momentos de suas temporadas naquela cidade:

“Enquanto caminhávamos pela rua escura conversávamos sobre William Blake, sobre misticismo e reencarnação bem no momento em que um gato preto saltou do escuro, e correu direto pras rodas de um táxi amarelo Volkswagen. O gato gritou como se tivesse sido atropelado, então, milagrosamente, saiu do outro lado, saltando vivo na escuridão. “Seis!”, Disse Age e eu disse “Oito!” Algum tempo depois nos explicamos um para o outro que os gatos têm sete vidas no Brasil, ao passo que os seus primos nos Estados Unidos têm, habitualmente, direito a nove”⁴³.

⁴² BOGAN, James. Relembrando Max no Gato que ri. Op. cit.

⁴³ BOGAN, James. *Bound to Belém*. Op. cit., p. 70. Tradução nossa.

Uma semana e cinco encontros mais tarde, outra noite de passeio por Belém, e os amigos reacendem a visão, equivocada, da morte do gato preto sob as rodas do Volkswagen. Nessa noite – Márcia Costa junto deles – no aconchego do bar “3x4”, os três se empenham na “reencarnação”, espécie de sublimação, pelo verso, da ideia da felina morte:

*

“À noite de ontem, domingo, fomos a Estrela / eu, Age e Bogan. Lanche com vinho, queijos / diversos / torta de legumes, creme / de cupuaçu, refresco de taperebá: / Bogan aproveita para telefonar a sua / filha Bridget, aniversariante de sábado, / e fez lhe desejar parabéns, em português / mesmo.[...] Conversamos muito e animadamente / sobre Bob Stock, Mário Faustino, e / procuramos (encontramos) uma ilustração para o poema “reencarnação” que / fizemos em conjunto e que será publi- / cado domingo que vem na página do Age / – x – / Ainda domingo, ontem: saindo da casa / do Bené, eu, Age e Bogan, fomos andando / pela “Alm. Barroso”, no meio do caminho paramos e sentamos num batente / de porta, e à luz de um poste, ainda / trabalhamos o “Reencarnação”. Já era madrugada. [...] Caligrafia de Márcia Costa [seta para o poema na página seguinte] (D04F075 – 25 de março de 1985).

*

Bar 3x4, 25.03.85.

e a rua era estreita para a sombra
sete ridas, três poetas
negro

o gato
sob as rodas
do carro,

o grunhido
da atropelada & esmagada morte
e um rio subterrâneo diz da vida,
reclusa

a pulso
numa palavra azarada
voltada contra si
saltando através da perda, aniquilando-a
herdando-a para nós

— morte e vida
vida e morte—

os três numa palavra: gato
preto ou branco
libertando-nos.

James Bogan Apr 02 1985

“e a rua era estreita para a sombra / sete vidas, três poetas / negro / o gato / sob as rodas / do carro, / o grunhido / da atropelada & esmagada morte / e um rio subterrâneo diz da vida. / reclusa / a pulso / numa palavra azarada / voltada contra si / saltando através da perda, aniquilando-a / herdando-a para nós / - morte e vida / vida e morte - / os três numa palavra: gato / preto no branco / libertando-nos / James Bogan / Age de Carvalho / Max Martins / Bar 3x4, 23.03.85” (D04F076 – 23 de março de 1985).

Márcia transcreve o poema no diário de Max – é preciso lembrar que onze anos depois ela diria numa carta a Max aqui analisada, “teu diário que um dia foi tão nosso / poema”. Naquele tempo de encontros e descobertas a caligrafia da amiga, dessa vez na transcrição do poema dos três, configura a autógrafa e afetiva participação, partilha, convivência, com-sentimento e existência com o outro; enfim, configura a amizade. Esta palavra que, para Giorgio Agamben, é ontológica.

Nessa chave, portanto, amizade não possui uma denotação objetiva, é algo “transcendente” que significa simplesmente o ser. No ensaio *O amigo* diz Agamben: “Os amigos não dividem algo, (um nascimento, um lugar, uma lei, um gosto) eles são com-divididos pela experiência da amizade. A amizade é a condisão que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio fato de existir, a própria vida”⁴⁴. Assim, configura-se uma espécie de partilha sem objetos. Portanto, a experiência do prazer, da alegria e da felicidade proporcionadas no convívio daqueles amigos estava justamente em ser com o outro.

“[...] Marcinha carinhosa, terna, dadivosa. O trio feliz: / eu, ela, Age. Identidade, afetividade. Doces em nossas sensibi- / lidades. Os três quase um só. União. A palavra para os / três hoje no café foi: HARMONIA. Comunhão de carências. / Alegrias íntimas. Bebemos, comemos. Os três lírica- / mente bêbados. Os corações livres, libertos da / alienação do dia-a-dia e plenos de uma comunhão / fraterna de nossos eus. No café a / nossa solidão, a querida solidão a três, um só egoísmo / - os três em um, desligados de todo o resto do pessoal / ali. Cada um de nós voltado unicamente / para nossa harmonia. Mesmo quando falávamos / dos outros, de outras pessoas, ou de fatos do “outro / mundo”. Só nos interessava o som de nossas vozes, um / para o outro. Entre nós não havia a mínima / distância, nenhuma ponte. / A distância, as individualidades tinha / sido absorvidas, naturalmente. Algumas horas / raras de nossas vidas. Bonito. / Da para acreditar na vida. Que valeu a / pena termos e estarmos vivos. / Lépidos e levemente bêbados na madrugada / cambaleávamos em flor pela

⁴⁴AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Op. cit., p. 92.

avenida. / estávamos abençoados pela terna / compreensão da noite, da natureza inocente / e feliz”. (D09F098 – 23 de dezembro de 1988).

Como se vê no excerto acima, escrito em 23 de dezembro de 1988, no diário 9, para Max Martins as amizades são dignas de memórias e o diário é para onde elas confluem. No *Diálogo sobre a amizade*, de Cícero, onde o filósofo discute a fundo as relações amicais no seu tempo, o narrador, Lélío, diz do amigo Cipião (o Africano), que perdera para a morte, “[...] a lembrança da nossa amizade é para mim tão grata, que tenho por felicidade o viver por haver vivido com Cipião.”⁴⁵

Max, no trecho de diário acima, refletindo o encontro daquela noite no café, expressa um sentimento que, de certa maneira, em muito se corresponde ao de Lélío, mas, no caso do poeta, a mesma plena compreensão dos sentidos da amizade aparece enquanto ele ainda está junto dos seus – “Dá para acreditar na vida. Que valeu a / pena termos e estarmos vivos. / Lépidos e levemente bêbados na madrugada / cambaleávamos em flor pela avenida.”

Nos diários de Max Martins, para além dos processos de criação poética e das articulações plásticas que se entrosam e resignificam o cotidiano nas páginas –, o diarista coloca as amizades sobre todas as conviências da vida, porque sabe que nada é tão conforme à natureza, nem tão a propósito para os casos favoráveis ou adversos da existência quanto as relações amicais. Escreve o poeta no final do registro, – “estávamos abençoados pela terna / compreensão da noite, da natureza inocente / e feliz”.

Todavia, é preciso dizer que nas amizades de Max havia ainda dissensões e discórdias, como acontece em qualquer relação amical, no entanto, sabendo que nas amizades nada é fingido ou dissimulado, tudo quanto surge de contrário à sua plena expressão tende a ser dissipado pela verdade (e vontade) mantenedora da relação. Finalmente, nas amizades há um repouso da existência na benevolência mútua dos amigos. No registro de Max no diário, sobressai ainda o prazer e a felicidade de ter – nesses dois amigos – com quem falar de maneira tão livre como se consigo mesmo. Assim, vale citar novamente palavras de Cícero, agora sobre a força e a excelência das amizades, – “Mas quão grande é a força da amizade, pode-se coligir de que uma infinita

⁴⁵ CÍCERO, Marco Túlio. *Diálogo sobre a amizade*. Trad. José Perez. São Paulo: Cultura Moderna, 1930. p. 15.

sociedade que compõe a natureza, compõe-na a amizade, e a contrai de sorte que une todo o amor em dois ou poucos mais indivíduos”.⁴⁶

“*INDO PARA A OUTRA MARGEM*”

O forcejar da memória – no exercício da lembrança – é uma tentativa sempre recomeçada de superar a passagem do tempo. Que a memória arrasta o passado para os domínios do presente; e os funde – o antes e o agora – nesse gesto. E na reunião de tempos, o que por meio do senso comum de tempo não se poderia admitir, através da recordação, é possível eternizar certas lembranças recorrentes, porque importantes para quem lembra.

O tempo, no fundo, apenas demarca e contabiliza a sequência irreversível dos acontecimentos da existência. A velhice chega como uma confirmação de que houve o desenrolar da infância, e a transposição da vida adulta, e como uma preparação para o problema da morte. Em *Lembrança de velhos*, Ecléa Bosi aventa que a memória de uma pessoa de mais idade pode ser desenhada sobre um pano de fundo muito mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou adulta. Esta, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita com maior frequência⁴⁷.

O poeta Giacomo Leopardi considerava a velhice um mal e a morte uma solução, ao contrário da maioria dos indivíduos que, dizia ele, sonha em envelhecer e teme a morte⁴⁸. Aos 80 anos Benedito Nunes declara: “É interessante, mas o tempo não me angustia, afinal, vivemos no dia a dia e é esse dia a dia que absorve a gente.”⁴⁹ Assimilamos o tempo desde a infância e nos habituamos a sua passagem, depois nos vemos assombrados de tudo ter passado tão depressa.

Sentimo-nos, de certo modo, traídos por esse movimento incessante que, na verdade, não é do tempo, mas nosso; representa o curso de nossas próprias vidas. Dizendo de outra maneira, nós é que constituímos o tecido do tempo em que vivemos. Melhor ilustração nos oferece Drummond, no poema “Mãos dadas”: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente.”⁵⁰

⁴⁶ IDEM. p. 16.

⁴⁷ BOSI, Ecléa. *Lembrança de velhos – Memória e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979, p. 22.

⁴⁸ LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Trad. Vera Horn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 473.

⁴⁹ NUNES, Benedito. Concha existencial. São Paulo: *Cult*, nº 141, Novembro, 2009.

⁵⁰ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poemas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959, p. 79. Versos do poema “Mãos dadas”.

A memória desempenha um papel decisivo na consumação da velhice. Todavia, não se deve vislumbrar a recordação apenas como forma de alento, mas também como tarefa existencial, uma conjugação e balanço, sem objetivos aparentemente precisos, de fatos decisivos ou não, que ninguém pode exercer melhor do que aquele sobrevivente ao seu próprio tempo.

“19/12, 3ª feira / Urgente: telefonar para: / - Márcia (poema para o Age) / - Haroldo Maranhão (s/ seu livro) / - Aniversário da (Anna filha do / Jim (hoje) / Dinheiro para Luzia (Marahu, Natal) / Telefonar p/ Sylvia. / Chateado nestes dias. Desanimado. / Indo para a outra margem, / Que margem. / Um novo ano de muita sede, / de muita sede? / O amor? A morte? / haverá outra margem? / E quero ir. Não posso deixar / de ir. Embora haja o apego / a esta. Não abro minhas mãos, / meus dedos aferram-se a / esta margem. Mas não posso, quero / A OUTRA MARGEM” (D12F036 – 19 de dezembro, 1989).

Na imagem acima, composta em 19 de dezembro de 1989, no diário 12, o poeta funde ao relato manuscrito um recorte com aquela fotografia de Octávio Cardoso – presente no livro-pôster 60/35 e destacada no capítulo anterior deste trabalho. Todavia, a foto foi manipulada resultando num efeito de marca d’água sobre a imagem de Max

caminhando de costas na praia em Marahu. No registro verbal, o poeta elenca urgências ligadas ao contato com amigos e lamenta – “Chateado nestes dias. Desanimado”.

A lástima se une à alusão ao rio, no registro verbal e não verbal, premido pela necessidade existencial que visa “a outra margem” – note-se que também na imagem da fotografia há um recorte no canto inferior direito colado na vertical com a inscrição “a outra margem”. Deve-se dizer, observando os diários, que na senescência o poeta passa a enxergar a própria existência com maior plenitude. A velhice para ele, nesse contexto, torna-se a margem mais elevada do sinuoso rio da vida. Dela, Max pode avistar todas as outras “margens”, olhando através de águas passadas, no entanto, cristalinas. Mesmo que – nessa chave metafórica que o poeta constrói – haja uma indecisão quanto à vontade de desembarcar na “outra margem”, pois ele ainda parece transpirar apego às margens de partida, a cotidiana correnteza da existência transcorrida o arrasta com força sobre-humana.

“Um novo ano de muita sede. / de muita sede? / O amor? A morte? / haverá outra margem?”, Se indaga o poeta e logo reitera – “E quero ir”. Vê-se, no diário, que tudo se torna mais urgente para Max. Se o futuro parece se encurtar o presente precisa ficar mais largo para suportar a realização de necessidades ainda não aplacadas. A velhice é o espaço da sumária avaliação do vivido, mas nela se quer viver mais, continuar a produzir memórias.

Guimarães Rosa, um dos autores diletos de Max, no conto *A terceira margem do rio*, constrói um cenário de abandono da vida profundamente desolador. Na história, um homem mete-se numa canoa e se lança ao rio que fica em frente a sua casa e permanece lá até o final dos seus dias, deixando consternados os filhos, a mulher e os amigos. Mas, há um grande mistério no conto porque o homem nunca desaparece – não vai à outra margem e também não retorna para a família que o olha de longe, dia após dia, enquanto a vida prossegue e todos envelhecem. Os diários de Max Martins são o seu rio existencial, onde o poeta reflete e avalia o mundo. No fundo, o diarista, como o homem do conto de Rosa, não está parado, mas permanentemente se indagando sobre a essência da vida.

Ao final do conto, já com os cabelos brancos, diz o outrora menino, filho do homem no barquinho à deriva, que passou toda a vida a se indagar e a reclamar a partida do pai: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não para, de longas beiras:

e, eu, rio abaixo, rio afora, rio a dentro – o rio”⁵¹. Nessa chave, também o poeta diarista já podia se ver na “outra margem”, para onde, na sua canoa-diário, parecia hesitar em ir.

No trecho abaixo, escrito em 19 de junho de 1988, no penúltimo diário, o poeta contabiliza os anos desde a perda do pai – os aniversários na ausência – considera a senescência da mãe, mas também se situa na velhice.

*

“19/6 – Data da morte do meu / pai (1949). 42 anos. [...] Papai estaria hoje com 86 anos / Mamãe está com 82 / eu faço amanhã 62. [...]”
(D07F159 – 19 de junho de 1988).

*

Todavia, o poeta almeja mais da vida. Torna-se, para ele, uma premência extrair dela o máximo que se possa conseguir e, para tanto, se ampara na escritura. Max Martins sabe que o trabalho intelectual é algo imperecível. E os chamados para este fazer / prazer não cessaram para ele. “Durante a velhice deveríamos estar ainda engajados em causas que nos transcendem, que não envelhecem, e que dão significado a nossos gestos quotidianos.”⁵², elucida Ecléa Bosi, porque talvez seja esse um remédio contra os danos do tempo. No diário 39, iniciado em 20 de junho de 1996, data do seu septuagésimo aniversário, o poeta relata um episódio que – unindo o passado ao presente, as perdas aos ganhos, a morte de um ente ao seu próprio aniversário – se converte em mote da poesia em nova apropriação colhida na amizade.

Enquanto nas primeiras páginas do diário escreve sobre postais, presentes e ligações recebidas pela passagem do aniversário, a saudade de alguém que já não pode abraçá-lo, ligando-se a um acaso – o manuseio de um livro da estante – motiva o registro no dia 23 de junho de 1996. Na memória, a ligação de fatos passados faz ressurgir, um dia, de maneira inesperada, uma sombra do passado a aliviar em parte a recordação pungente do que se foi, aplacando ou mesmo resignificando a dor da perda.

A celebração anual de datas é prática comum de toda gente que guarda lembranças e calendários. O gesto de recordar dias importantes, comemorativos, de aniversários, natalícios, de finados, entre outros, está arraigado ao homem. Volto a Leopardi, que, nas suas memórias, diz ter notado após muito interrogar a este respeito, que os homens sensíveis, dados à solidão e metidos consigo costumam ser amantíssimos

⁵¹ ROSA, João Guimarães. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 413.

⁵² BOSI, Ecléa. *Lembrança de velhos – Memória e sociedade*. Op. cit., p. 38.

dos aniversários e viver de lembranças dessa espécie, retornando continuamente ao passado e dizendo consigo: “Em um dia como este ocorreu-me tal ou tal fato.”⁵³

“23/6 Domingo / Outro dia, folheando um / livrinho / com haiku / de Buson, / na sua / primeira / página, / encontrei / esta dedica- / tória: / Max, / De Paris / o verão / te joga / um pensamento leve / Angelita / Jul 83 / Foi há 13 / anos. E ela / faleceu há / 17 dias. / Fiquei emocio- / nado. Pensei / em dedicar à / minha amiga / de tantos anos / o meu último, / também parecido / com um Haiku, / que é assim: / Desfiando / da lua / Riachos.” (D039F008, 23 de junho, 1996)

A recordação trabalha para nos reaproximar de momentos distantes. Mas, ainda mais nas datas memorativas, como as de aniversário. Nestes casos, esta aproximação parece mais viva. Os fatos de que nos recordamos emergem mais familiares, menos esquecidos que nos outros dias. Seguindo as pistas do percurso temporal traçado no registro manuscrito na imagem acima, descobri que essas palavras de Angelita que

⁵³LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Op. cit., p. 475.

partem da dedicatória no livro de Buson, em 1983, indo ao diário, em 1996, alcançam o livro *Colmando a lacuna*, em 2001, convertidas no poema intitulado “Haikai”⁵⁴:

Haikai

Max:

De Paris
o verão

te joga
– Doce ondulação –
um pensamento leve

Angel

A apropriação é motivada pela conjugação de duas datas, a de aniversário de Max e a de morte da amiga. O “Haiku”, ou Haikai, de Max manuscrito na página – “Desfiando / da lua / riachos” – nunca foi publicado, mas sim a dedicatória do livro de Buson, vertida em poesia, onde a palavra-assinatura “Angel”, incompleta em relação ao diário, é tornada o verso de fecho do poema. Contudo, da consciente abreviatura do nome “Angelita” o poeta extrai “Angel” (anjo), para iluminar a amiga e criar um arcano.

Além disso, a dedicatória sofre apenas a inclusão do verso “– Doce ondulação –”. Esse movimento sensível de escolha, anos depois do registro em diário, pontua

⁵⁴MARTINS, Max. *Poemas reunidos*. Op. cit., p. 76.

paciência e parcimônia, o senso crítico e o poder de improvisação do poeta, atento à evocação da lembrança, e ao constante jogo que se desenrola entre a vida o tempo e a morte.

Se ao longo do percurso, um artista, ao desempenhar seu papel, parece seguir determinada tendência nas ações, há por outro lado a ação do poder criador proporcionado por eventos do acaso que impulsionam as representações a algo divergente. Visto como inevitável, um evento casual pode quebrar tendências e servir à guinadas nunca antes suspeitadas. O relato retrospectivo de Max nas deixa ver também, pela fimbria das sensações, esse efeito do acaso sobre a criação.

Mas entender a ação do acaso sobre uma obra deve passar ainda pela consideração das diferentes direções que o artista teria tomado não fosse o surgimento do imprevisto. O acaso não pode ser ingenuamente compreendido apenas como um fator externo à criação que simplesmente muda o rumo das ações do criador⁵⁵. O artista em movimento empresta do acaso as condições que melhor lhe atendem as necessidades, e molda o imprevisto a seu bel-prazer.

Os eventos e indicativos que se deflagram no passar do tempo – os acasos e as tendências – não podem ser pensados como limitantes do processo criativo, mas sim como marcantes faces de um projeto poético individual em plena evolução. E o projeto poético de Max se configura muito frequentemente nas assimilações do cotidiano que ele registra nos diários.

Além do mais, é na velhice que a essas apropriações se oferece um campo mais vasto e, por assim dizer, mais experimentado, de coletas: o terreno das memórias. Dia virá em que as experiências enriquecedoras da nossa própria geração se tornarão escassas. As pessoas que conosco estiveram lado a lado por décadas começarão a se ausentar uma a uma. De repente, restam poucas para testemunhar nossa vida atual, nosso olhar para o mundo, nossa serenidade, mas, paradoxalmente, é o momento em que podemos enxergar com maior clareza, completude e maturidade aqueles que já não estão entre nós. Tempo de um “nós” que tende ao “eu” sozinho.

É preciso lembrar Walter Benjamin, quando diz que a memória não é um instrumento para a exploração do passado. É, na verdade, o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. E quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem

⁵⁵ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. Op. cit., p. 38.

que escava.⁵⁶ Nessa chave, o diário é a pá nas mãos Max e por meio dele é possível revolver o fértil solo da memória de modo a extrair e conjugar versos e imagens que, no presente, reabilitam vivências passadas.

“O TEMPO ACUMULANDO-SE SOBRE OS MEUS OMBROS PESA”

Há, certamente, um prazer melancólico em escrever um poema na mais completa solidão. Aliás, talvez seja sempre esta a condição, ou melhor, o estado, do poeta neste mister. A “sede” aumentando, necessidades de alegrias, – da sempre continuação das alegrias – impaciências, desejos, vozes ausentes ou se ausentando. Assume o futuro uma importância e premência maior do que nunca. E o rastro deixado pela ausência dos amigos que partem para longe alarma o poeta. Todavia, ele tem ciência de que é inerente à vida de cada indivíduo tomar o rumo que lhe apraz.

Bela metáfora a de Nietzsche num de seus aforismos, *Amizade estelar*, em *A gaia ciência*; onde representa amigos que precisam se afastar uns dos outros como navios a seguir cada um seu próprio rumo, mas, podendo estes se encontrar para celebração de festas entre eles como já o fizeram antes; “[...] e os bons navios ficaram placidamente no mesmo porto e sob o mesmo sol, parecendo haver chegado a seu destino e ter tido um só destino.”⁵⁷ No entanto, a viagem precisa continuar, o irresistível apelo da missão leva de novo um para longe do outro, e logo os navios se apartam, cada um singrando mares, sob sóis diferentes.

Como se tem visto, nos diários de Max Martins, entre tantos desenlaces, há a constante reavaliação sobre o que se tem experimentado. Sobre o que, afinal, realmente tem acontecido com ele e a volta dele, na sua vida. E, por vezes, uma notável lucidez confronta o peso de momentos difíceis. É oportuno lembrar um verso de Whitman, “O desejo inenarrável pela vida e a terra nunca assegurada.”⁵⁸ O “arvoredo” das amizades, perene, frutífero, não se abala sob a aridez dos dias e das ausências.

Se a vida “dá nos nervos”, a poesia lhe sai convulsionada, mas não o abandona. Com efeito, se tem a impressão de que ao poeta diarista as palavras nunca se calam, pois “à sombra do arvoredo”, mesmo aparentemente só, ele “cantava” com os seus. É o que

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única – Obras escolhidas II*. Op. cit., p. 247.

⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 190.

⁵⁸ WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Op. cit., p. 477. Verso do poema “O desejo inenarrável”.

se revela no excerto abaixo, escrito – após uma visita de Márcia – na primeira página do diário 33, de 1994:

*

“Sábado, 8/10/94 / Márcia voou / Belém São Paulo Frankfurt Innsbruck / verão / outono / a mala cheia de livros / À sombra do arvoredor / (isso me diz) / alguém canta sozinho.” (D33F001 – 8 de outubro de 1994).

*

Portanto, na velhice pode surgir a melancolia subentendida como consciência do não realizado e do não mais realizável. Norberto Bobbio afirma que essa melancolia é suavizada nos afetos que o tempo não consumiu⁵⁹. Se a velhice dura pouco, é justamente por isso que nasce um sentimento de urgência. Associam-se o medo de a estrada estar perto do fim à esperança de prolongá-la, de ir além, de alcançar outras paragens. “O tempo acumulando-se sobre os ombros pesa”, mas, incansável, o poeta quer seguir adiante:

“[Escrito em recorte:] / Tanta coisa para fazer / O TEMPO / acumulando-se sobre / os meus ombros PESA, / pesa prá / caralho. / tantos livros / novos para / ler. / O universo / é mais / maior do / que eu / pensava. / Ir ali, / acolá, / fazer, / providenciar tais e tais coisas, amar, / não-amar. E não esquecer nada. / Tudo tem de estar na ponta dos / dedos, na ponta da língua. / Meu Deus! São tantas as coisas / a pensar, pensar, dizer, silenciar, anotar para lembrar. / Este trem veloz, velocíssimo / que me leva rápido, rápido / para... para NUNCA

⁵⁹ BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: de Senectute e outros escritos autobiográficos*. Op. cit., p. 32.

MAIS... / fatos, coisas, imagens / afagos, beijos, poemas, / encontros
ACABANDO / de repente. Age já se / foi há uma semana, Aonde
vamos parar? / Preciso adiar-me, / desfiar mais as estações / viver um
pouco / mais devagar / A cabana passou? Está parali- / zada. Um novo
livro de / poemas também tem pressa. / É urgente escrever – Rápido /
para o Jim, Rose Estela, / Margaret, Márcia, enviar meus livros para
Ute Hermann / beijar Rose Risueño, ir à Estrela”. (D41F006 e F007 –
29 de agosto de 1996).

Nas páginas acima, compostas em 29 de agosto de 1996, no diário 41, (D41F006) e (D41F007), percebe-se mais um momento revelador do sentido central da alteridade na continuação e nas representações da existência para Max Martins. Associada aos elementos verbais a colagem de recorte de revista preto com a inscrição – “Tanta coisa para fazer” –, onde o artista desenhou em branco e marrom um vulto, que parece aludir a um astronauta vagando no espaço sugerido pelo fundo preto. Como se vê, na parte autógrafa, o poeta diarista confessa as dificuldades da vida na senescência, reclama as ausências, admite os “encontros acabando” e fala do tempo como um “trem veloz” que o leva para “nunca mais”, mas, ao mesmo tempo, enquanto “a vida pesa sobre os ombros” dele, a reflexão, leitura e escritura – “tantos livros / novos para / ler.”, “São tantas as coisas / a pensar, pensar, dizer, silenciar, anotar para lembrar”, “Um novo livro de / poemas também tem pressa” – bem como as amizades – “É urgente escrever – Rápido / para o Jim, Rose Estela, / Margaret, Márcia, enviar meus livros para Ute Hermann, beijar Rose Risueño, ir à Estrela” – se constituem no alento, “a outra margem” que parece ampará-lo contra os efeitos do tempo e da solidão.

É pertinente citar uma passagem de Cícero, onde ele assevera que dentre tantos e tão grandes proveitos da amizade, o maior de todos seria: “[...] o que faz conceber belas esperanças, para tudo que possa sobrevir, e não deixa que desfaleçam ou se acovardem os ânimos. Porque o verdadeiro amigo vê o outro como a uma imagem de si.”⁶⁰ Nessa última passagem do caderno, Max Martins ainda se indaga e se compreende, mas já não se disfarça. Agarra-se ao diário e às representações da alteridade – que nele cultivou por cerca de vinte anos – e procura extrair daí a força, a coragem e o ânimo para continuar a jornada da existência.

O poeta se pergunta ainda, “a cabana passou?”, e logo responde, “está paralisada”. Benedito Nunes, amigo fundamental e melhor intérprete do poeta com

⁶⁰ CÍCERO, Marco Túlio. *Diálogo sobre a amizade*. Op. cit., p. 18.

quem, como vimos, compartilhou a juventude e a velhice, diz da poesia de Max algo que se pode aplicar também aos seus diários – “[...] as vivências passadas, as lembranças particulares, transformam-se em episódios de uma só anamnese confundida com o ato de escrever.”⁶¹

Assim, enquanto o “mestre aprendiz” confessa no diário as saudades de Marahu, da cabana, – que representa a natureza e a evasão; o escape do tempo opressor – transmite ainda uma auto-sondagem existencial que revela a transcorrência e a proximidade do fim de uma vida que experimentou plenitude e verdade, uma existência paradoxalmente deslocada e, com todas as forças, agarrada ao “mundo real”.

⁶¹ NUNES, Benedito. *Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará*. Belém: Secult-PA / Ed.Ufpa, 2012, p. 319.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DO AUTOR:

MARTINS, Max. *Diários de Max Martins*. Belém: SECULT-PA, 2007. Edição fac-símile de 54 páginas de um diário de 1997.

_____. *Poemas Reunidos (1952-2001)*. Belém: Cejup, 2001.

_____. *O cadafalso*. Belém: Cão Guia, 2001.

_____. *Não para consolar, poemas reunidos 1952-1992*. Belém: Cejup, 1992.

_____. *Para ter onde ir*. São Paulo: Massao Uno e Augusto Massi, 1992.

_____. *60/35*. Belém: Grapho / Grafisa, 1986.

_____. *Cominho de Marahu*. Belém: Grafisa, 1983.

_____; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grapho. 1982.

_____. *O risco subscrito*. Belém: Mitograph, 1980.

_____. *H'Era*. Rio de Janeiro: Saga, 1971.

_____. *O ovo filosófico*. Belém: Edição do autor, 1970.

_____. *Anti-retrato*. Belém: Falângola, 1960.

_____. *O estranho*. Belém: Revista de veterinária, 1952.

ENTREVISTAS DO AUTOR:

MARTINS, Max. O jardim zen de Max Martins. Belém, [março, 1999]. (Em: <<http://hospiciomoinhodosventos.blogspot.com.br> > Acesso em: 10 de janeiro de 2013). Entrevista concedida a Ney Paiva.

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

_____. Vale a pena ser poeta? *A província do Pará*. Belém, [7 de maio, 1972]. *A província do Pará*. Entrevista concedida a Lúcio Flávio Pinto, Edilberto Guilherme Augusto e Ademir Silva.

SOBRE O AUTOR:

BOGAN, James. Remembering Max Martins. In: _____. *Bound to Belém*. Missouri: Partners Publishing, 2011.

_____. Relembrando Max no Gato que ri: São Paulo, [dezembro, 2013]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

HUBER, Márcia da Costa. Meu amigo Max. Paris, [fevereiro, 2014]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

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

MARTINS, Maria da Graça. Relembrando meu pai. Belém, [julho de 2013]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

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

MENDES, João. Relembrando Max: Rio de Janeiro, [22 de fevereiro, 2013]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

NUNES, Benedito. Recensão crítica de H'Era. In: _____. *Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará*. Belém: Secult-PA / Ed.Ufpa, 2012.

_____. Jogo Marcado. In: MARTINS, Max; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grapho, 1982.

_____. Max Martins, Mestre-Aprendiz. In: _____. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, Maria Sylvia. Max, velho amigo: Belém, [fevereiro, 2012]. Inédito. Entrevista concedida a Paulo Vieira.

DISSERTAÇÕES:

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

CANTUÁRIA, Denyse. *Palavras a esmo: uma leitura das afinidades poéticas de Max*

Martins e Age de Carvalho. São Paulo: Programa de Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2000. Dissertação de Mestrado. Orientador: Arthur Rosenblat Nestrovski.

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

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

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

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

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

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

GERAL:

ACERVO: João Guimarães Rosa. Código de referência: JGR - EO - 01,03. Paris. Bourgogne (França), Paris (França). Entre 1948 e 1950. 123 folhas.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores. 1977.

ANDRADE, C. Drummond de. Carlos. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio. 1978.

- _____. *Poemas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- ARISTÓTELES. *Os pensadores*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. São Paulo: L&PM Editores S/A, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única – Obras escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. Pe. Johan Konings. Brasília: CNBB, 2008.
- BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- BOBBIO, Norberto. *O tempo da memória: De Senectute e outros escritos autobiográficos*. Trad. Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Lembrança de velhos – Memória e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- BRETON, Andre. *Poemas*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Assirio & Alvim, 1994.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa, Vera Whately. Brasília: Editora UNB e José Olympio, 1998.
- BUSTARRET, Claire. *Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIXe-XXe siècle)*. *Gênesis: revue internationale de critique génétique: Journaux personnels*, n° 32. Paris, ITEM/PUPS, 2011.
- CAMÕES, Luís de. *Rimas*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1953.
- CHAVES, Lília Silvestre (Org.). *O amigo Bené – Fazedor de rumos*. Belém: Secult, 2011.

CÍCERO, Marco Túlio. *Diálogo sobre a amizade*. Trad. José Perez. São Paulo: Cultura Moderna, 1930.

CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos fogo*. Trad. Gloria Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

CRASSON, Aurèle. Contextures graphiques dans les manuscrits d'auteurs: repères. *Gênesis: revue internationale de critique génétique: Verbal, non verbal*, nº 37, ITEM/PUPS, 2013.

DINASTIA TANG. *Antologia da poesia clássica chinesa*. Trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. São Paulo: Unesp, 2012.

ELLIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora S.A, 1989.

EPICURO; LUCRÉCIO; CÍCERO; SÊNECA; MARCO AURÉLIO. *Os pensadores*. Trad. Agostinho da Silva, Amador Cisneiros, Giulio Davide Leoni, Jaime Bruna. São Paulo: Abril, 1985.

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 1973.

HAY, Louis. A literatura sai dos arquivos. In: MIRANDA, Wander Mello; SOUZA, Eneida Maria de. (Orgs.) *Arquivos literários*. Trad. Renato de Mello. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HESÍODO, *Teogonia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Trajano Calvino. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

KAHLO, Frida. *O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

LAO-TSÉ. *Tao-Té-Ching - o livro do caminho perfeito*. Trad. Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

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

LEMINSKI, Paulo. *Vida: Cruz e Souza, Bashô, Jesus, Trótski - 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Trad. Vera Horn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras entre pintura e poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *A pintura. (Vol.1): O mito da pintura*. Coord. da Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.
- MAUÉS, Júlia. *A modernidade literária no Pará: o Suplemento Literário da Folha do Norte*. Belém: UNAMA, 2002.
- MENDES, Murilo. *Poemas e Bumba meu poeta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MEYER, Augusto. *Le bateau ivre – análise e interpretação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.
- MORAES, Marcos Antônio de. Epistolografia e crítica genética. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 59, n. 1, Jan/Mar, 2007.
- NÉRET, Gilles. *Erotica universalis: de Pompeii a Picasso*. Köln: Taschen, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Assim falava Zarathustra*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- NUNES, Benedito. Concha existencial. São Paulo: *Cult*, nº 141, Novembro, 2009.
- OVÍDIO. *Arte de amar*. Trad. Natália Correia e David Mourão-Ferreira. Lisboa: Vega, 1990.
- PAES, José Paulo (Org. e Trad.). *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siliciano, 1994.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva. 2012.
- PLATÃO. *Diálogos: O banquete, Fedon, Sofista, Político*. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril, 1972.
- REY, Alain. Du narcissisme à l'autopsie: le manuscrit en proie aux sémiotiques. *Gênesis: revue internationale de critique génétique: Sémiotique*, nº 10. ITEM/PUPS, 1996.
- RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

- _____. *Poesia Completa*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. *Poesies*. Paris: Aux quais de Paris, 1966.
- ROCHA, Alonso *et al.* *Bruno de Menezes ou a sutileza da transição*. Belém: CEJUP, 1994.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa: volume II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Com aquarelas do autor. Trad. Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: Agir, 2013.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Anablume, 2009.
- SARGES, Maria Nazaré. *Riquezas produzidas na belle époque: Belém do Pará (1870-1912)*. Belém: Paka – Tatu, 2002.
- SENA, Jorge (Org.). *Líricas Portuguesas II*. Porto: Edições 70. 1983.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOUZA, Cruz e. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1998.
- STOCK, Robert. *Covenants*. Nova York: Trindent Press. 1967.
- THOREAU, H. D. *Auden*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: L&PM Pocket, 2010.
- VALÉRY, Paul. As duas virtudes de um livro. Trad. Dorothée de Bruchard. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, número 88, outubro de 2002.
- _____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *O Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional. 1990.
- VIEIRA, Antônio. *A arte de morrer*. São Paulo: Nova Fronteira. 1994.
- WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva*. Trad. Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret. 2005.
- WILHELM, Richard. (Org.) *I Ching o livro das mutações*. Trad. Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Editora Pensamento, 1956.

OS DIÁRIOS DE MAX MARTINS: UMA PRIMEIRA MONTAGEM EDITORIAL

Apresento, à guisa de complemento, a edição de 80 registros dos diários de Max Martins, incluídas as 53 páginas analisadas, no todo ou em excertos, na tese. Nesta primeira montagem os registros foram dispostos na ordem cronológica e selecionados nos 48 diários escritos por Max entre 1982 e 1999, excetuando-se os cadernos dos anos de 1984, 1986 e 1987 quando o poeta pouco produziu em termos de colagens. Cabe dizer que, na edição, os 27 registros além dos que constam da tese foram selecionados pelas suas qualidades estéticas, no intuito de abarcar um pouco mais da diversidade artística desses cadernos o que, na tese, por conta da necessidade de análise detida, tornaria o trabalho desproporcional aos objetivos do projeto de pesquisa. Entretanto, a esta primeira montagem editorial liga-se ainda o meu interesse em preparar uma edição alentada dos diários de Max Martins em um projeto específico.

“Praia de Marahu, onde farei a / minha cabana.” (D01F068 – 24 de maio de 1982).

“Crônica do Amor louco¹ filme de / Marco Ferreri: Muito bom. / Remeti livro para Juruema, e Rafael / Costa. Carta para Age sobre o filme de / Ferreri. Carta para Bilharinho / Recebi bilhete da Priscila acusando o / recebimento da renga. / Jantei com Bené e Sylvia na Estrela / A Cass / ORNELLA MUTTI” (D01F088 – 21 de julho, 1982).

¹ Nota da Pesquisa: *Storie di Ordinaria Follia*, (Crônica de um Amor Louco), de 1981, filme inspirado na vida e na obra de Charles Bukowski, dirigido pelo italiano Marco Ferreri. Legenda o recorte a palavra “Cass”, que é o nome da prostituta interpretada por Ornella Muti em *Storie di Ordinaria Follia*.

“Grande papo rememorativo com o / Leonardo no Well’s, onde almocei / com Margaret e Age. / Na Estrela: vídeo-cassete: Vidas Amargas². / Aniv. Haroldo Bezerra” (D02F008 – 15 e 16 de janeiro de 1983).

² Nota da Pesquisa: *East of Eden* (Vidas amargas), de 1955, filme dirigido por Elia Kazan.

“Sábado cheio: Almoço no Well’s: Margaret, / Edison, Abílio e Márcia, Age, Luciano, eu. / Depois fomos ao Forte do Castelo. / A noite jantar no apartamento da / Dina: Age, Ciro, Angelita, Henrique, / e, finalmente, na casa de Lowri. / No cineclube: “Roma, Cidade / Aberta”³. / Sebastião Uchôa Leite envia-me / seu último livro “Isso não é / aquilo”⁴, de poemas. (D02F045 – 9 de abril de 1983).

³ Nota da Pesquisa: Roma, citta aperta (Roma, cidade aberta), de 1945, filme dirigido por Roberto Rossellini.

⁴ Nota da Pesquisa: Ver. LEITE, Sebastião Uchôa. *Isso não é aquilo*. São Paulo: Alternativa, 1982.

“Alexandre / Remeto para o Suplemento Literário: / do “Correio do Povo” em Porto Alegre, / o meu poema “Madrugada: As cinzas”⁵, / por intermédio do Antonio Hohlfeldt. / A este, além de uma cartinha, / enviei o manifesto Curáu⁶, do Cecim. / Remeto também, para o Haroldo o romance / do José Cardoso Pires “Balada da / Praia dos Cães”⁷ que recebi do Inst. Português / do livro. / O melhor da “Literatura Paraense em Ação,” / ontem foi o encontro informal no Bar do Parque. / Com a cabeça cheia de uísques, li quase todos / os poemas do “Risco Subscrito” pra / todos no Bar: poetinhas do Pará, turma / de Salvador, / e Fortaleza, de Aracaju, etc., poetinhas, / “bichas”, lésbicas, bêbados, malucos, etc. /. Quanto mais eu lia, mais pediam. / Botei a goela para funcionar. Às 4 da / manhã. A glória...” (D02F087 – 10 de julho de 1983).

⁵ Nota da Pesquisa: Ver. MARTINS, Max. *Cominho de Marahu*. Belém: Grafisa, 1983.

⁶ Nota da Pesquisa: Ver. CECIM, Vicente Franz. *Manifesto Curau: Manifesto*. [1983]. Belém: (Em: < <http://www.culturapara.com.br/Literatura/vicentececim/index.htm> > Acesso em: 22 de maio de 2014.

⁷ Nota da Pesquisa: Ver. PIRES, José Cardoso. *Balada da praia dos cães*. Lisboa: Dom Quixote. 1982.

“Alonso / Lançamento do “Caminho de / Marahu”⁸, no Teatro da Paz, às / 19 horas. Muita animação. / Saindo do Teatro fui ao Bar / do Parque, onde li os poemas / do livro para os amigos. / Depois dançamos. / Exemplares vendidos: 99. / Cr\$ 297.000,00 / A rosa de Heidi.” (D02F162 – 15 de dezembro de 1983).

⁸ Nota da Pesquisa: Ver. MARTINS, Max. *Caminho de Marahu*. Belém: Grafisa, 1983.

“Foto feita pelo João Mendes por volta do / mês de outubro do ano passado, quando / a cabana ainda estava em construção vista / pelo fundo. / Até pouco tempo “lá em casa”, além / da nossa casa na vila do Iapi (desde 1953) / a casa de mamãe na Piedade, essa também / “lá em casa”. Esta acabou. Mas agora há / novo “lá em casa”: A cabana de Marahu. / Morei na Piedade acho que desde / os meus seis anos (1932), até os 27 (1953)”. (D04F041 – 9 de fevereiro de 1985).

“Jim Bogan / Art Department / University of Missouri – Rolla / Rolla MO 65401 USA / (314-341-4755) / 21/3/85 / Sessão de hoje com J. B. : “Poemas e / pintores: Van Gogh, Rodin, Breton e / William Blake” / 22/3/85 / Wind burn / thunder song / begotten between / earth & sky / strike flame / from dead wood / (Bogan) / Vento vindo / numa trovoadas cantando / gerado entre / céu e terra / um choque e a chama / do lenho morto / Max. / Bogan diz que esse poeminha / foi-lhe inspirado pelo I Ching. / Final do ciclo do Jim Bogan: slides, / leitura de poemas. Age leu sua tradução / do poema de Bogan e que será publicado / domingo no Grapho “Dreams of the Dark Rider”⁹. / Fui ao lançamento do livro poesia coletiva, com / poemas do Vasco, Henrique / Bastos Rey e Zeminino¹⁰. / [em recorte de jornal:] Jerusalém – arqueólogos que in- / vestigam uma caverna no deserto de / Judá revelaram ontem ter descoberto / algumas das mais antigas escul- / turas de madeira pintada e dos mais / antigos tecidos em linho, afirmando / que esses objetos datam de quase / 9.000 anos atrás.”. (D04F073 – 21 de março de 1985).

⁹ Nota da Pesquisa: Ver. BOGAN, James. *Dreams of the dark river*. Missouri: Chapbook, 1998.

¹⁰ Nota da Pesquisa: Ver. BASTOS, Jorge Henrique; REY; MININO, Zé; CAVALCANTE, Vasco. *Poesia: coletiva*. Belém: Semec, 1985.

“À noite de ontem, domingo, fomos a Estrela / eu, Age e Bogan. Lanche com vinho, queijos / diversos / torta de legumes, creme / de cupuaçu, refresco de taperebá: / Bogan aproveita para telefonar a sua / filha Bridget, aniversariante de sábado, / e fez lhe desejar parabéns, em português / mesmo / - x - / Procurar ver se há tradução do poema / de Blake: “The four zoas”¹¹. / - x - / Conversamos muito e animadamente / sobre Bob Stock, Mário Faustino, e / procuramos (encontramos) uma ilustração para o poema “reencarnação”¹² que / fizemos em conjunto e que será publi- / cado domingo que vem na página do Age / - x - / Ainda domingo, ontem: saindo da casa / do Bené, eu, Age e Bogan, fomos andando / pela pela “Alm. Barroso”, no meio do caminho paramos e sentamos num batente / de porta, e à luz de um poste, ainda / trabalhamos o “Reencarnação”. Já era madrugada. Bogan presenteou-me / uma cópia do original de seu livro de / poemas ainda inédito: “Ozark meandering”¹³ / - x - Retrato do Mozart para colocar num / quadro com a folha seca de Salzburg / que o Age me enviou quando da / sua visita àquela cidade. / Perguntar a Nazaré: de quem é a / aquela escova de dentes e se aquilo / na garrafa de shampô é shampô mesmo. / Eurico / Carta de Olga Savary com recorte e s/ C. V. / Caligrafia de Márcia Costa [seta para o poema na página seguinte] (D04F075 – 25 de março de 1985).

¹¹ Nota da Pesquisa: Ver. BLAKE, William. *The selected poems*. Hertfordshire: Wordsworths Editions, 1994.

¹² Nota da Pesquisa: Ver. MARTINS, Max. *Poemas Reunidos*. Belém: Cejup, 2001, p. 123.

¹³ Nota da Pesquisa: Ver. BOGAN, James. *Ozark Meandering*. Missouri: Timberline Press, 1999.

e a rua era estreita para a sombra
 sete vidas, três poetas
 negro
 o gato
 sob as rodas
 do carro,
 o grunhido
 da atropelada & esmagada morte
 e um rio subterrâneo diz da vida,
 reclusa
 a pulso
 numa palavra azarada
 voltada contra si
 saltando através da perda, aniquilando-a
 herdando-a para nós
 — morte e vida
 vida e morte—
 os três numa palavra: gato
 preto no branco
 libertando-nos.
 James Bogan Age de Carvalho Max Martins

Bar 3x4, 23.03.85.

“e a rua era estreita para a sombra / sete vidas, três poetas / negro / o gato / sob as rodas / do carro, / o grunhido / da atropelada & esmagada morte / e um rio subterrâneo diz da vida. / reclusa / a pulso / numa palavra azarada / voltada contra si / saltando através da perda, aniquilando-a / herdando-a para nós / - morte e vida / vida e morte - / os três numa palavra: gato / preto no branco / libertando-nos¹⁴ / James Bogan / Age de Carvalho / Max Martins / Bar 3x4, 23.03.85” (D04F076 – 23 de março de 1985).

¹⁴ Nota da Pesquisa: Poema “Reencarnação” de James Bogan, Age de Carvalho e Max Martins. Ver. MARTINS, Max. *Poemas Reunidos*. Belém: Cejup, 2001, p. 123.

“Dia 31 aniversário do Pedro / Dia 28, aniversário do Haroldo. / Saio de casa 8 e pouco, sigo a pé / pela José Bonifácio, vou ao cemitério, / ao túmulo do Gilberto. Saio e ainda / a pé vou pela Caripunas. Entro / na Sucam e logo torno a lembrar / do Banco. De lá tomo um / ônibus para apanhar as crian- / ças no colégio. Do Gentil, / com as crianças, vamos de taxi / para casa. exausto / Bogan fala da possibilidade / de eu viajar ano que vem / aos EUA. Pelos “companheiros / das Américas”. Leitura de / poemas. Perguntou-me se eu / toparia. Disse que sim, aquele / SIM ao meu modo: vacilante, / incerto. Num bar perto de casa / conversamos, eu, Jim, Branco, / Diógenes sobre cinema, compu- / tador e poesia, distribuição do / “T-Shirt Cantata”¹⁵, festivais de “Curtas”.” [...]

¹⁵ Nota da Pesquisa: *T-Shirt Cantata*, de 1988, filme documentário dirigido por James Bogan.

19/6 - Data da morte do meu
pai (1949). 42 anos.

Affonso Ávila está desempregado
(perseguição do atual governo
do de Minas). Lembro-me que
estou a dever resposta a duas
cartas de Lais, a mulher dele.

Ontem à noite. Chegava até a cabana
o batuque em Carananduba: Boi -
Bumbá, "pássaro" junino, sei lá.
O novo número da revista Braise
ainda não saiu.

Papai estaria hoje com 86 anos
Mamãe está com 82
eu faço amanhã 62

"19/6 - Data da morte do meu / pai (1949). 42 anos. Papai estaria hoje com 86 anos / Mamãe está com 82 / eu faço amanhã 62. / Affonso Ávila está desempregado / (perseguição do atual governa- / dor de Minas). Lembro-me que / estou a dever resposta a duas / cartas da Lais, a mulher dele. / Ontem à noite. Chegava até a cabana / / o batuque em Carananduba: Boi - / Bumbá, "pássaro" junino, sei lá. / O novo número da revista Braise / ainda não saiu. Papai estaria hoje com 86 anos / Mamãe está com 82 / eu faço amanhã 62." (D07F159 - 19 de junho de 1988).

Esta agenda está saindo muito
 acanhada para os meus ano-
 tações diárias que cada vez
 mais aumentam. Para quebrar o
 galho vou colocando páginas su-
 plementares e a coitadinha da
 caderneta vai engravidando
 e dentro de pouco tempo não
 poderá mais fechar.
 Às 5 da tarde fui ao
 Centur assistir ao ~~ping-pong~~
 do "ping-pong" do Haroldo
 com os vestibulandos ao
 exame vestibular da Ufpa,
 no ano que vem. Seu livro
 "A Porta Mágica" é "leitura obri-
 gatória" para esse exame.
 Gostei. Ele esteve à altura do
 negócio. Terminou às 8 da noite.
 *
 Trabalhando na revisão do poema
 "O lugar do sangue". Encontro
 entre velhos papéis um
 poema sobre um poema de Maria
Tereza Horta e há também o sobre
um poema de Robert Stock.

24/6 (2ª f.)
 Poema incluído
 no novo livro

“24 / 6 (2ª f.) / Esta agenda está saindo muito / acanhada para as minhas ano- / tações diárias
 que cada vez / mais aumentam. Para quebrar o / galho vou colocando páginas su- / plementares
 e a coitadinha da / caderneta vai engravidando / e dentro de pouco tempo não / poderá mais
 fechar. / Às 5 da tarde fui ao / Centur assistir / “ping-pong” do Haroldo / com os vestibulandos
 ao / exame vestibular da Ufpa¹⁶, / no ano que vem. Seu livro / A Porta Mágica¹⁷ é “leitura obri- /
 gatória” para esse exame. / Gostei. Ele esteve à altura do / negócio. Terminou às 8 da noite. /
 Trabalho na revisão do poema / O lugar do sangue¹⁸. Encontro / entre velhos papéis um / poema
sobre um poema de Maria / Tereza Horta e há também o sobre um poema de Robert Stock. /
 penso incluí-los / no novo livro”. (D07F165 – 24 de junho de 1988).

¹⁶ Nota da Pesquisa: Ufpa – Universidade Federal do Pará

¹⁷ Nota da Pesquisa: Ver. MARANHÃO, Haroldo. *A porta mágica*. São Paulo: Scipione, 1992.

¹⁸ Nota da Pesquisa: O poema citado “O lugar do sangue” foi publicado sob o título “No lugar do sangue”. Ver. MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. São Paulo: Massao Uno e Augusto Massi, 1992.

23/12
6ª feira. Pagamento do salário de Sucam (217.600,00). Corto o cabelo. Em casa dou dinheiro para Graça (compra de brinquedos para as crianças). Trabalho no poema "Oeste. Nenhuma chuva virá"¹⁹. Telefono para o / Age (encontro mais tarde no Cosanostra) e para / Abilio. Antes devo ir a Estrela, levar o / dinheiro do Sr. Ezequiel. / Telefonemas para Age e Sylvia. / Dilson chegou à noite. / Telefono para Abilio. / Marcinha carinhosa, terna, dadivosa. O trio feliz: / eu, ela, Age. Identidade, afetividade. Doces em nossas sensibi- / lidades. Os três quase um só. União. A palavra para os / três hoje no café foi: HARMONIA. Comunhão de carências. / Alegrias íntimas. Bebemos, comemos. Os três lírica- / mente bêbados. Os corações livres, libertos da / alienação do dia-a-dia e plenos de uma comunhão / fraterna de nossos eus. No café cheio a / nossa solidão, a querida solidão a três, um só egoísmo / - os três em um, desligados de todo o resto do pessoal / ali. Cada um de nós voltado unicamente / para nossa harmonia. Mesmo quando falávamos / dos outros, de outras pessoas, ou de fatos do "outro / mundo". Só nos interessava o som de nossas vozes, um / para o outro. Entre nós não havia a mínima / distância, nenhuma ponte. / A distância, as individualidades tinha / sido absorvidas, naturalmente. Algumas horas / raras de nossas vidas. Bonito. / Da para acreditar na vida. Que valeu a / pena termos e estarmos vivos. / Lépidos e levemente bêbados na madrugada / cambaleávamos em flor pela avenida. / estávamos abençoados pela terna / compreensão da noite, da natureza inocente / e feliz".

"23 / 12 / 6ª feira. Pagamento do salário na Sucam / (217.600,00). Corto o cabelo. Em casa / dou dinheiro para Graça (compra de brinquedos / para as crianças). Trabalho no poema / "Oeste. Nenhuma chuva virá"¹⁹. Telefono para o / Age (encontro mais tarde no Cosanostra) e para / Abilio. Antes devo ir a Estrela, levar o / dinheiro do Sr. Ezequiel. / Telefonemas para Age e Sylvia. / Dilson chegou à noite. / Telefono para Abilio. / Marcinha carinhosa, terna, dadivosa. O trio feliz: / eu, ela, Age. Identidade, afetividade. Doces em nossas sensibi- / lidades. Os três quase um só. União. A palavra para os / três hoje no café foi: HARMONIA. Comunhão de carências. / Alegrias íntimas. Bebemos, comemos. Os três lírica- / mente bêbados. Os corações livres, libertos da / alienação do dia-a-dia e plenos de uma comunhão / fraterna de nossos eus. No café cheio a / nossa solidão, a querida solidão a três, um só egoísmo / - os três em um, desligados de todo o resto do pessoal / ali. Cada um de nós voltado unicamente / para nossa harmonia. Mesmo quando falávamos / dos outros, de outras pessoas, ou de fatos do "outro / mundo". Só nos interessava o som de nossas vozes, um / para o outro. Entre nós não havia a mínima / distância, nenhuma ponte. / A distância, as individualidades tinha / sido absorvidas, naturalmente. Algumas horas / raras de nossas vidas. Bonito. / Da para acreditar na vida. Que valeu a / pena termos e estarmos vivos. / Lépidos e levemente bêbados na madrugada / cambaleávamos em flor pela avenida. / estávamos abençoados pela terna / compreensão da noite, da natureza inocente / e feliz". (D09F098 – 23 de dezembro de 1988).

¹⁹ Nota da Pesquisa: O poema citado "Oeste. Nenhuma chuva virá" foi publicado sob o título "Oeste. Nenhuma chuva". Ver. MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. São Paulo: Massao Uno e Augusto Massi, 1992.

"Fev. 1989" [Rubrica-ideograma de Max Martins] (D10F001 – [? de fevereiro], 1989.)

“A lua não é de mais ninguém / vou-me embora / para MAIAUTÁ / ao vencedor / os piolhos²⁰ / Vou-me embora para ESTOKOLMO / lá uma cantora / azul me espera / seu soutien é / NEGRO²¹” (D10F148 – [? de abril], 1989).

²⁰ Nota da Pesquisa: Em “ao vencedor os piolhos”, o artista alude à passagem “ao vencedor as batatas” do romance *Quincas Borda*, de Machado de Assis. Ver. ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

²¹ Nota da Pesquisa: Em “vou-me embora / para MAIAUTÁ” e “Vou-me embora para ESTOKOLMO / lá uma cantora / azul me espera / seu soutien é / negro” Max Martins parodia o poema “Vou-me embora pra Pasárgada” de Manuel Bandeira. Ver. BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2001, p. 143.

“27/4, / 5ª feira / bicicletando / formulários de / imposto de rendas / Ontem / Margarete telefonou-me / convite (dos Jinkings) / para assistir palestras do PCB / não irei / Roberto Freire / da REPÚBLICA / a presidência / A organização do “Para ter onde ir”²² (2ª parte) / fica esperando até a semana que vem / e ainda há muitas cartas a responder”. (D10F146 – 27 de abril, 1989).

²² Nota da Pesquisa: Ver. MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. São Paulo: Massao Uno e Augusto Massi, 1992.

“19/12, 3ª feira / Urgente: telefonar para: / - Márcia (poema para o Age) / - Haroldo Maranhão (s/ seu livro) / - Aniversário da (Anna filha do / Jim (hoje) / Dinheiro para Luzia (Marahu, Natal) / Telefonar p/ Sylvia. / Chateado nestes dias. Desanimado. / Indo para a outra margem, / Que margem. / Um novo ano de muita sede, / de muita sede? / O amor? A morte? / haverá outra margem? / E quero ir. Não posso deixar / de ir. Embora haja o apego / a esta. Não abro minhas mãos, / meus dedos aferram-se a / esta margem. Mas não posso, quero / A OUTRA MARGEM” (D12F036 – 19 de dezembro, 1989).

“BUDA” (D12F017 – [? de dezembro], 1989).

(D12F065 – [? de dezembro], 1989)

“Dezembro, 27 / Aonde ir?”. (D12F063 – 27 de dezembro, 1989).

“Acabou o amor, a lógica, a resignação? / Estou aqui nu, paralelo / à tua vontade / As cordas do sangue estalam / Níquel de luz / Os cemitérios do ar esquentam / Navios angulosos sangram nos portos da loucura. Murilo Mendes²³ / Silvana Mangano / Ornella Muti” (D13F054 – [? de janeiro], 1990).

²³ Nota da Pesquisa: MENDES, Murilo. *Poemas e Bumba meu poeta*. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1989. Versos recortados do poema “Sonata sem luar, quase uma fantasia”, a exceção de “Estou aqui nu, paralelo / à tua vontade”, colhido no poema “O poeta na igreja”, do mesmo livro.

“Les fleuves m’ont / laissé / descendre / où je voulais’. / Rimbaud / Os rios me deixaram entrar no mar, de vez (trad. Augusto Meyer)²⁴.” (D13F040 – [? de janeiro], 1990).

²⁴ Nota da Pesquisa: MEYER, Augusto. *Le bateau ivre – análise e interpretação*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955. p. 11. Versos do poema “Le bateau ivre” de Arthur Rimbaud.

“Foto para publicidade do lançamento de “A fala entre parêntesis”²⁵. / “O Liberal” 5/6/82 / [escrito no recorte de jornal:] / hoje / Dia 5 de junho, às 19.30h, / no hall do Teatro da Paz, / o lançamento do livro / “A Fala Entre Parênteses”, / de Max Martins e Age de Carvalho”. (D13F057 – [? de janeiro], 1990).

²⁵ Nota da Pesquisa: MARTINS, Max; CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Grapho, 1982.

“O POETA / TOMO / CONTA / DO MUNDO / (Clarice / Lispector) / O poeta / Tão longe – e ela é o que está mais perto”²⁶: (D14F104 – [? de março], 1990).

²⁶Nota da Pesquisa: Ver. LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 275. Referência à crônica “Eu tomo conta do mundo.”

“A meu pedido Margaret bate / a foto, eu em frente do / cercadinho, junto a velha / árvore, no lado da velha / porta da entrada do velho / cabaret. / “Você é mesmo um menino” / disse Margaret. / Auberg / A La bonne / franquette / Montmartre”. (D16F039 – [? de maio], 1990).

Crevettes — compra de
 Margaret e Márcia de volta
 para o hotel, St. Germain.
 Ainda na estação de Anvers
 ligamos para Michel
 despedindo-nos. Amanhã:
 Margaret e Márcia
 para Barcelona; eu para
 Viena.

Eu e Margaret ainda demos
 um "pulo" até o Hotel Le
 Chaplain para nos
 despedirmos de Bené e
 Sylvia.
 Sandra Coelho de Souza
 chegou e ficamos conversando
 os cinco no hall do hotel.

“Crevettes – compra de / Margaret e Márcia de volta / para o hotel, St. Germain / Ainda na
 estação de Anvers / ligamos para Michel / despedindo-nos: Amanhã: Margaret e Márcia / para
 Barcelona; eu para / Viena. / Eu e Margaret ainda demos / um “pulo” até o hotel Le / Chaplain
 para nos / despedirmos de Bené e / Sylvia. / Sandra Coelho de Souza / chegou e ficamos
 conversando / os cinco no hall do hotel”. (D16F041 – [? de maio], 1990).

“‘Não era isso que eu queria’ / ‘nem isso’” (D18F027 – [? de julho], 1990).

“RAINBERG / MÖNCHS / BERG” (D18F031 – [? de julho], 1990)

(D18F037 – [? de julho], 1990)

(D20F001 – [? de junho], 1990)

“Max” (D21F068 – [? de dezembro], 1990)

“MAX / CUIDADO / FRÁGIL” (D21F090 – [? de dezembro], 1990)

(D22F035 – [? de janeiro], 1991)

“Sonho: Estou em Lisboa / com Denise / Henry Miller confessou / uma vez que gostava mais / de aquarelar do que / literaturar / Também me sinto assim, / as horas passando com as / minhas colagens. / Terapia” (D22F144 – [? de fevereiro], 1991).

“O guardador do sol e da lua / M” (D24F015 – [? de abril], 1991)

(D24F016 – [? de abril], 1991)

“Ninfa” (D24F078 – [? de abril], 1991)

“Logo te expões / te entregas / 1 / escrevo-falo”²⁷ (D24F072 – [? de abril], 1991).

²⁷ Nota da Pesquisa: “escrevo-falo” e “logo te expões / te entregas”, são respectivamente versos dos poemas “Um corpo” e “Poesia” de Max Martins. Ver: MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Belém: Mitograph, 1980, p. 63 e 73.

25/3 Domingo

Ontem à noite: Márcia passa por casa. Jim foi ver "Imagine": o documentário sobre John Lennon.

IMAGINE. Eu e Márcia fomos ao apê de Martagaret: papo, música, Coca-Cola, cerveja, preguiça, soninho com a madrugada chegando. Márcia já tem seu passaporte. Mas evitamos falar na viagem.

"A Província do Pará" de hoje: "As antenas do poeta", entrevista.

Chuva pela manhã. Não saímos eu e Jim. Ficamos traduzindo e conversando. Almoço: maniçoba.

Andréa telefonou, avisando da minha entrevista na "Província".

No Ver-o-Peso, num bar, Jim, Diógenes e eu. O por-do-sol. Ventinhos mil.

"25/3 domingo / Ontem à noite: Márcia passa por / casa. Jim foi ver "Imagine"²⁸ / o documentário sobre o John Lennon / IMAGINE. Eu e Márcia / fomos ao apê de / Martagaret papo música / coca-cola, cerveja, pregui- / ça, soninho com a madru- / gada chegando. Márcia já tem seu / passaporte. Mas evitamos falar / na viagem. "A Província do Pará" de hoje: / "As antenas do poeta", entrevista. / Chuva pela manhã. Não saímos eu e Jim / Ficamos traduzindo e conversando. Almoço: / maniçoba. / Andréa telefona-me, avisando da / minha entrevista na "Província". / No Ver-o-Peso, num bar, Jim, / Diógenes e eu. O por-do-sol. / Ventinhos mil." (D14F156 – 25 de março, 1991).

²⁸ Nota da Pesquisa: *Imagine*, de 1988, filme documentário dirigido por Andrew Solt.

“‘BRETON’ (D24F162 – [? de junho], 1991)”

“O / poeta / está/ chegando” (D24F165 – [? de junho], 1991)

(D25F115 – [? de novembro], 1991)

“18/12 / Innsbruck / Paris / Belém / A pele da / bandeira²⁹ / eu foco a fantasia / há uma / chegada / cheguei. / Márcia”. (D25F143 – 18 de dezembro de 1991).

²⁹ Nota da Pesquisa: “A pele da bandeira” é uma alusão ao poema “Febre”, onde consta o verso “na pele da bandeira”. Ver. MARTINS, Max. *Poemas Reunidos*. Belém: Cejup, 2001, p. 98.

“Sangui- / neo olhar / agora luze / ali onde / a lua de / lábios pul- / sa expulsa / a sua ma- / ré em / sépia, / fósforo- / tardia / entre o / dia da / dúvida / e a hora / das alge- / mas todas / as janelas / se fecham: / O céu à / sua leitu- / ra, o li- / vro lívido / à sua aven- / tura. E as / folhas caem / desta ár- / vore mu- / da se des- / pindo / estéril / caligrá- / fica³⁰. / Eu sei que passo uma sensualidade / no todo do poema, quero fazer / com que as palavras se / toquem” (D26F053 – [? de fevereiro], 1992).

³⁰ Nota da Pesquisa: Versos do poema “Setembro. O vento” de Max Martins. Ver: MARTINS, Max. *Cominho de Marahu*. Belém: Grafisa, 1983, p. 43.

“15 fevereiro / 92” (D26F055 – 15 de fevereiro, 1992)

“Correio / Márcia” (D28F039 – [? de dezembro], 1992)

“Correio / Age” (D28F040 – [? de dezembro], 1992)

“Sair / Entrar / amOr / silabas de ir e vir o ar / a porta / suspira / o primeiro veio / M / O”
(D30F087 – [? de abril], 1993)

“Escrevo-escravo / escrevo-amo / escrevo-falo /– INTERDITO – 10 / 1 / 94”³¹ (D31F058 – 10 de janeiro, 1994).

³¹ Nota da Pesquisa: Versos dos poemas “Um corpo” de Max Martins. Ver: MARTINS, Max. *O risco subscrito*. Belém: Mitograph, 1980, p. 63.

“Tomarei uma colher de sumo de / limão. Agora à noite estive / lendo poemas de Sophia de / Mello Breyner Andresen³². / Seu livro “O nome das coisas” / e vários constantes da anto- / logia “Líricas Portuguesas”, / organizada por Jorge Sena³³. / gosto muito da poesia de / Sophia / VIVER / CDA / Cabana / tempo / árvores / erva / espaço / estrada / ilha / canoa / rios / praia / vegetação / flores / coração / peixe / teias de aranha / atalho / galhos secos / vida / mel / pássaros / ponte na praia / chuva / fio de água / Marahu / comida / fazendo um poema / café fumegando / goteiras / Mas era apenas isto, / era isso, mais nada? / era só a batida / numa porta fechada? / E ninguém respondendo, / nenhum gesto de abrir: / era sem fechadura, / uma chave perdida?³⁴” (D32F005 – [? de agosto], 1994).

³² Nota da Pesquisa: Ver. ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

³³ Nota da Pesquisa: Ver. SENA, Jorge (Org.). *Líricas Portuguesas II*. Porto: Edições 70. 1983.

³⁴ Nota da Pesquisa: Ver. ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1973. Os versos “Mas era apenas isto, / era isso, mais nada? / era só a batida / numa porta fechada? / E ninguém respondendo, / nenhum gesto de abrir: / era sem fechadura, / uma chave perdida?”, compõem as duas primeiras estrofes do poema “Viver” de Drummond.

“Na bagagem para / Marahu 3 pacotes de / “Free” / “Os objetos são tempo parado?” / “O relógio no pulso para que na terra algo / possa pulsar o tempo” / C. L.³⁵ / Meu cigarro companheiro / meu café / muito gostoso / às 4 da / tarde / E como não tenho má- / quina fotográfica, / aproveito alguns nu- / meros antigos da revis- / ta geográfica para ilus- / trar este caderno. De / qualquer modo quero / que lembre o meu / “clima espiritual” de / MARAHU / nestes meus dias / de férias. Não tenho máquina / fotográfica, telefone, TV, / rádio. Mas tenho-me aqui / Hoje / à tarde / uma / borboleta / amarela / acompa- / nho seu / voo doido / daqui da / minha rede / balançando- / ME / Chuva grossa e rápida / Quem é essa que vem che- / gando pelo caminho de / Marahu? Outra musa / “inacabada”? Vem fazer / o meu café (na cafeteira / que ela me presenteou?) / Vem me dar o beijo que / de Minas me telefo- / nou? Ou vem cobrar o que pediu no mês pás- / sado numa carta: “Peço que / alargues o espaço de nossos / sonhos e diluamos no leito a / química dos sentidos” ...?” (D32F010 – [? de agosto], 1994).

³⁵ Nota da Pesquisa: Trechos do romance *Água viva* de Clarice Lispector. Ver. LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

“Que faço em Marahu? Acho que sou o guardião das palavras, / da “baba vegetal” do poeta / Hoje e amanhã se interrompem / minhas atividades de cozinheiro / Almoço e janta na casa de Sylvia / e Bené. Mas ainda não tive tempo / de lavar as panelas e os pratos de / ontem. / 2 horas da tarde e não consigo / fazer a minha sesta: muito calor / essa hora na cabana. Leio / “Um mundo fantástico me rodeia e me é / Ouço o canto doido de um passarinho e / esmago borboletas entre os dedos. Sou / uma fruta roída por um verme. E espe- / ro o apocalipse orgásmico. Uma / chusma dissonante de insetos me / rodeia, luz de lamparina acesa / que sou. Exorbits-me então para ser. / Sou em transe. Penetro no ar circundan- / te / Que febre: não consigo parar de / Viver. Nesta densa selva de palavras / que envolvem espessamente o que / sinto e penso e vivo e transforma / tudo o que sou em alguma coisa / minha que no entanto fica inteira- / mente fora de mim. Fico me / assistindo pensar?”³⁶. / Clarice Lispector / Como já escrevi, após o / jantar, quartetos de Beethoven e Shumann. / Fui para a cabana. Deito-me / e sonho: com Ana Célia, / com o João Malcher e / até com o prefeito / de São Paulo. / Ao sul / da minha / casa, / ao norte / de mi- / nha ca- / sa, a / prima- / vera se desbor / da: / dia após dia, / tão só / vejo gaivotas... / - TU FU³⁷ / “O ser e o não ser / se engendram mu / tuamente” / Lao Tsé³⁸ (D32F019 – [? de agosto], 1994).

³⁶ Nota da Pesquisa: Trecho do romance *Água viva* de Clarice Lispector. Ver. LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco. 1998.

³⁷ Nota da Pesquisa: Os versos “Ao sul / da minha / casa, / ao norte / de mi- / nha ca- / sa, a / prima- / vera se desbor / da: / dia após dia, / tão só / vejo gaivotas...” são do poeta chinês Tu Fu. Ver. DINASTIA TANG. *Antologia da poesia clássica chinesa*. Trad. Ricardo Primo Portugal e Tan Xiao. São Paulo: Unesp, 2012, p. 101.

³⁸ Nota da Pesquisa: Passagem do *Tao-Té-Ching*. Ver. LAO-TSÉ. *Tao-Té-Ching - o livro do caminho perfeito*. Trad. Murilo Nunes de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1973.

“LUGAR DE CADA UM / NUM MURO EM RUÍNAS / As couraças de DEUS” (D32F071 –
[? de setembro], 1994).

(D32F072 – [? de setembro], 1994)

“30 / Conter / 2 / B” (D32F067 – [? de setembro], 1994)

(D32F063 – [? de setembro], 1994)

“Só me enganei a respeito de... / mas vou até ela” (D32F059 – [? de setembro], 1994)

“VERBUM” (D32F054 – [? de setembro], 1994)

“M / M / A / V / AS CABEÇAS” (D32F048 – [? de setembro], 1994)

“POE / SIA / such” (D32F051 – [? de setembro], 1994)

“Sábado, 8/10/94 / Márcia voou / Belém São Paulo Frankfurt Innsbruck / verão / outono / a mala cheia de livros / À sombra do arvoredado / (isso me diz) / alguém canta sozinho / Márcia costa” (D33F001 – 8 de outubro de 1994).

(D32F102 – [? de outubro], 1994)

“a rosa / e a teia” (D35F019 – [? de maio], 1995)

“et le revê fraîchit”³⁹ / curou todos / com seus / arranhões / Interferência / demoníaca / do Marton [seta apontando recorte na página à direita] / MON / TRISTE / COEUR / BAVE / À LA / POUPE / R.⁴⁰ Mefistofélico / 69” (D35F072 – [? de junho], 1995).

³⁹ Nota da Pesquisa: RIMBAUD, Arthur. *Prosa poética*. (Trad. Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Topobooks, 1998, p. 253. Passagem do poema em prosa “Viellés”, publicado originalmente no livro *Illuminations*.

⁴⁰ Nota da Pesquisa: RIMBAUD, Arthur. *Poesies*. Paris: Aux Quais de Paris. 1966, p. 91. Verso do poema “Le coeur supplicié.”

(D36F021 – [? de julho], 1995)

(D36F021 – [? de julho], 1995)

“PO / EMA / QUEM / ESTÁ / para / acender?” (D36F021 – [? de julho], 1995)

“Apontavam limpos / Vitais liberdades / Uma forma de relembrar / Raízes alicerces / potencialidades / e amor próprio / sofrimentos / adora o ser até / no mal / com o mais que possível da / ternura: um corpo / e seu rastilho / a metáfora prometida / poderosa / ela e ela / o sombrio – suas águas / de sépia. / Esperando o poema / In Strom / In Sturm – foto: Werner Gritzbach” (D37F075 – [? de outubro], 1995).

“Encontro rascunho de 2 cartas / para Márcia. Não sei se as / enviei. Falam de fotos que / ela me mandou e que / depois deram origem ao meu / poema “O Lugarejo”⁴¹. / Numa das cartas um / poema detalhando o seu / rosto na foto: Uma foto em Roznov / Teus cabelos negros e / longos: - é música à tua beleza / O rosto / com dois pássaros paradisíacos / livres / - luzentes / nos teus olhos novos / o pescoço, as orelhas e / os lábios e / a ponta de tua língua / que exibe / (para mim) / maravilhosamente indecente / Eu vi tua língua / quase te li toda / desde a raiz / o mar – tuas águas.”. (D39F075 – [? de julho], 1996).

*

⁴¹ Nota da Pesquisa: Ver. MARTINS, Max. *Poemas Reunidos*. Belém: Cejup, 200, p. 62.

(D39F033 – [? de junho], 1996)

“23/6 Domingo / Outro dia, folheando um / livrinho / com haiku / de Buson, / na sua / primeira / página, / encontrei / esta dedica- / tória: / Max, / De Paris / o verão / te joga / um pensamento leve / Angelita / Jul 83 / Foi há 13 / anos. E ela / faleceu há / 17 dias. / Fiquei emocio- / nado. Pensei / em dedicar à / minha amiga / de tantos anos / o meu último, / também parecido / com um Haiku, / que é assim: / Desfiando / da lua / Riachos.” (D039F008, 23 de junho, 1996).

“[Escrito em recorte:] / Tanta coisa para fazer / O TEMPO / acumulando-se sobre / os meus ombros PESA, / pesa prá / caralho. / tantos livros / novos para / ler. / O universo / é mais / maior do / que eu / pensava. / Ir ali, / acolá, / fazer, / providenciar tais e tais coisas, amar, / não-amar. E não esquecer nada. / Tudo tem de estar na ponta dos / dedos, na ponta da língua. / Meu Deus! São tantas as coisas / a pensar, pensar, dizer, silenciar, anotar para lembrar. / Este trem veloz, velocíssimo / que me leva rápido, rápido / para... para NUNCA MAIS... / fatos, coisas, imagens / afagos, beijos, poemas, / encontros ACABANDO / de repente. Age já se / foi há uma semana, Aonde vamos parar? / Preciso adiar-me, / desfiar mais as estações / viver um pouco / mais devagar / A cabana passou? Está parali- / zada. Um novo livro de / poemas também tem pressa. / É urgente escrever - Rápido / para o Jim, Rose Estela, / Margaret, Márcia, enviar meus livros para Ute Hermann / beijar Rose Risueño, ir à Estrela”.

“AFTER MIDNIGHT” (D41F052 – [? de setembro], 1996)

“Cantiga / d'amor / Roi Fernandiz⁴² / des que eu vi, a que eu vi, nunca dormi e / cuidand'i moyr'eu. / Fez-me veer / Deus e per veer/ quen me morrer / faz e dizer: / moyr' eu / Gran mal mi ven, / e non mi ver, nen verrá ben / end'e por en / moyr' eu./ E non mi val / Deus, non mi val, / e d'este mal / moyr'eu, / moyr'eu / moyr'eu⁴³”. (D44F020 – [9 de outubro], 1997).

⁴² Nota da Pesquisa: Rui Fernandes de Santiago foi um trovador medieval galego, ativo no segundo quartel do século XIII. A rubrica atributiva das suas cantigas de amigo indica que foi clérigo, e a das suas cantigas de amor que era natural de Santiago de Compostela.

⁴³ Nota da Pesquisa: Ver: VASCONCELOS, Carolina Michaelis de. *O Cancioneira da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional. 1990.

“Madrugada / TROMPÉ / Exa / Itar. / Feriados no fim de se- / mana Recírio. Fiquei / batalhando o meu poema, / tomando o último gole / de vinho do porto, / iludindo-me / com as palavras / versos / ima -/ gens / 28 out. / a questão / é / divindades terrestres / a um / pulo que / asfixia / nuvens e / vôos / TECLAS SEGREDOS ENTERRO / donzelas, musas e deuses” (D44F037 – 28 de outubro, 1997).

“2/8 /Aqui vai o meu último poema / a minha esperança: A liberdade / na escrita do poema / escrevo / relva – amarelecendo o segredo / A origem do mundo, Courbet⁴⁴ – o grito selvagem. O momento do fundo, da minha raça, o Paraíso. Cava mais! “Homens aves / águas e pedras!”” / Diante de ti⁴⁵ / o grito / selvagem” (D43F007 – 2 de agosto, 1997).

⁴⁴ Nota da Pesquisa: Referência a pintura, em recorte, de Gustave Courbet, *A origem do mundo*, de 1866. Ver. NÉRET, Gilles. *Erotica universalis – de Pompeii a Picasso*. Köln: Taschen, 2005, p. 386.

⁴⁵ Nota da Pesquisa: Referência ao poema “Diante de ti” de Max Martins. Ver. MARTINS, Max. *Poemas Reunidos*. Belém: Cejup, 2001, p. 62.

“Dez / 6 / Caímos e sabemos distraídos / nesta folha do caderno. / Onde derramar / a estrela da vida, / ao alto a pena / de quem nos fere / injustamente. / Só temos a imaginação, / hospedes subterrâneos / há que sobreVIVER”. (D45F060 – 6 de dezembro, 1997).

“eterna busca / palavra fêmea” (D46F060 – [? de janeiro], 1998).

“Com rufar / de tambores / musa-poesia / quero que ela seja Rainha / no AR / 5 / 12 / 99”⁴⁶
[última colagem de Max Martins]. (D48F002 – 5 de dezembro de 1999).

⁴⁶ Nota da Pesquisa: Ver. MARTINS, Max. *O cadafalso*. Belém: Cão Guia, 2001, p. 159. Os trechos manuscritos “rufar / de tambores” e “quero que ela seja Rainha” correspondem a versos do poema “Quero”.