



Max Martins e a consciência crítica do *Anti-retrato*

Max Martins and the critical consciousness of Anti-retrato

Marcus Vinícius Lessa de Lima

Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, Minas Gerais/ Brasil

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo/ Brasil

lessa.lima@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0001-9632-5384>

Resumo: Nos dois primeiros livros do poeta Max Martins, *O estranho* (1952) e *Anti-retrato* (1960), há um número considerável de poemas que se permitem ler como retratos e autorretratos. O problema da impossível retenção do tempo e a forma ambígua de lidar com a relação entre ausência e memória são aspectos fundamentais da prática do retrato em âmbito pictórico. No entanto, o retrato poético verbal praticado por Max Martins coloca desde o início a dificuldade de seus meios representacionais não se pautarem na figuração visual e na iconicidade. A palavra, como meio de significação, convoca a imagem enquanto imagem mental, não literal ou ótica, abrindo espaço para uma vazão simbólica ampliada, *grosso modo*, menos controlada que a da imagem visual. A reflexão sobre esse desnível de materiais e meios dá lugar à hipótese de que *Anti-retrato* não se limite a encenar um drama do tempo — ancorado no conflito entre imagens da decadência e da permanência, da morte e da continuidade —, mas que, além disso, desempenhe um papel de autorreflexão sobre a própria obra, ao projetar uma instância crítica no interior do texto poético. Desse modo, o *anti-* de *Anti-retrato*, além de afirmar a impossibilidade de cristalizar o tempo na forma geral do retrato, também viria negar um específico retrato anterior, isto é, viria manifestar um afastamento, crítico e consciente, da poética proposta em *O estranho*, oito anos antes.

Palavras-chave: Max Martins; retrato; autorretrato; poesia contemporânea brasileira.

Abstract: In the first two books by the poet Max Martins, *O estranho* (1952) and *Anti-retrato* (1960), there is a significant amount of poems that could be read as portraits or self-portraits. The problem of the unretainable nature of time and the ambiguous treatment of the relation between absence and memory are fundamental traits of the portrait in visual arts. However, a poetical portrait that is verbal, such as the ones written by Max Martins, raises from the very beginning some difficult questions, since its representational devices do not depend on visual figuration and iconicity. A word *per se*, as a means of conveying meaning, evokes an image that is mental, not literal and optical, giving way to a broader symbolical output and, roughly speaking, less controlled than that of the visual image. Reflecting on this unevenness of materials and means advances the hypothesis that *Anti-retrato* not only stages a temporal drama — based on conflicting images of decay and permanence, of death and continuity —, but that it also proposes some sort of the poet’s self-reflection on his own work, and it does so by projecting an instance of critical discourse inside the very own poetic text. If so, the *anti-* in *Anti-retrato*, besides reaffirming that it is impossible to crystallize time on a portrait, would also negate a previous and specific portrait when it departs, critically and consciously, from the poetics proposed eight years earlier in *O estranho*.

Keywords: Max Martins; portrait; self-portrait; brazilian contemporary poetry.

1

tu, que agora nos olhas,
o cigarro ainda ardendo nos dedos,
de dentro da foto nos olhas,
do outro lado outra margem o que for,
vencedor,
paranuncamais.

Age de Carvalho, “Marahu: segunda relação (*fotografia*)”¹

¹ Em *Ainda: em viagem* (CARVALHO, 2015, p. 87).

Para iniciar, uma citação um pouco longa.

A morte efectiva não é o único horizonte da ausência: o retrato implica uma ausência essencial contemporânea da presença viva do seu modelo. [...] Se o carácter mais dramático da ausência aberta pelo retrato se prende com a evocação da morte — passada ou futura —, o seu carácter mais inquietante encontra-se ainda alhures: na possibilidade que a ausência não seja apenas ausência do modelo para o espectador do retrato, mas ausência a si-mesmo do seu original. [...] Mas segue-se de imediato a suspeita de que todo o retrato se comporta como uma máscara mortuária e que converte a ausência da pessoa presente em presença da pessoa ausente. Presença de uma máscara mais do que presença mascarada, quer dizer, presença que não recobre nem manifesta mais do que a concavidade de todo o seu volume. [...] O outro retira-se no abismo do seu retrato — e é em mim que ressoa o eco dessa retirada. [...] O retrato propõe uma aparição da desapareição: retém-na ao mesmo tempo que se submete a ela. (NANCY, 2014, p. 19-21; 89)².

O trecho é de Jean-Luc Nancy, num livro cujo título poderíamos traduzir por *O outrorretrato (L'Autre Portrait)*. Tom e rumos da reflexão, como se nota com facilidade, são similares aos de Roland Barthes no seu muito conhecido ensaio de 1980, *A câmara clara* (2018, p. 14): “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. É claro que Roland Barthes falava, aqui, da fotografia em geral; mas não devemos esquecer que todo o seu percurso, toda a sua teorização da

² Sigo recorte e tradução feitos por Joana Matos Frias (2019, p. 76). No original: “*le décès effectif n’est pas le seul horizon d’absence: le portrait implique une absence essentielle contemporaine de la présence vivante de son modèle. [...] Si le caractère le plus dramatique de l’absence offerte par le portrait tient à l’évocation de la mort – passée ou future – son caractère le plus inquiétant se trouve encore ailleurs: dans la possibilité que l’absence ne soit pas seulement absence du modèle pour le spectateur du portrait, mais absence à soi-même de son original. [...] Mais il en suit aussitôt le soupçon que tout portrait se comporte comme un masque mortuaire et convertit l’absence de la personne présente en présence de la personne absente. Présence d’un masque plutôt que présence masquée, c’est-à-dire présence qui ne recouvre rien ni ne manifeste rien que le creux de tout son volume. [...] L’autre se retire dans l’abîme de son portrait – et c’est en moi que retentit l’écho de ce retrait. [...] Le portrait propose une apparition de la disparition: il la retient en même temps qu’il se soumet à elle.*”.

imagem fotográfica como perda irremediável de um instante na própria cristalização desse instante tinha como *motivo* um retrato da infância de sua mãe, já morta na ocasião da escrita do ensaio. A ausência da mãe, negada e reafirmada pelo retrato, é um dos *motivos* do texto em várias acepções da palavra — é um dos assuntos principais; é um elemento cujo retorno ao argumento é recorrente, tal como um fragmento musical que se repete sem cessar no decorrer da composição; mas a perda e o retrato representam também um motivo no sentido de serem a causa ou a razão para escrever, para inquirir essa perda específica e a ideia mais genérica do que seja a perda. E a escrita, no ensaio de Barthes, cedo se revela como tentativa de continuar, em forma de texto, uma vida perdida — e, nisso, pode aparentar-se à fotografia. A tentativa de reter a perda, no limite, o desejo de reverter a ausência é, além disso, a finalidade, o ponto de chegada que Barthes procura; objetivo para além de todo esforço, que acaba por definir-se como o horizonte paradoxal contra o qual se escreve.

Um autor como Plínio, o Velho, naturalista do século I d.C., jamais deve ter antecipado nada sequer próximo à fixação da luz no papel fotográfico, sendo incapaz, certamente, de experimentar impasses como os de Barthes ou Nancy diante do retrato. Ainda assim, em sua *Historia naturalis* (“História natural”), em meio aos livros dedicados à pintura, escultura e arquitetura, Plínio relatou uma curiosa anedota a respeito do surgimento do retrato em escultura, conforme transmitida a ele pela via da tradição.

Trabalhando com a terra, Butades de Sícion, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer junto com os outros vasos de barro. (PLÍNIO, 2004, p. 86)³.

Aqui, outra vez, a fixação material de uma imagem — agora, escultórica — vem cumprir seu ambíguo papel: substituir a ausência física, mas, ao fazê-lo, reafirmá-la indefinidamente. A perplexidade diante da perda — que é também uma forma de dizer *a impotência diante da*

³ Edição do texto latino: Pline l’Ancien (1985). Conquanto não haja base evidencial concreta, acredita-se que Butades de Sícion deva ter florescido como pintor em torno de 600 a.C.

morte — decerto foi uma das mais remotas experiências humanas. É o que sugere Didi-Huberman (1998), confrontando material ainda mais antigo do que aquele a que se voltava Plínio, o Velho. Ao falar do lugar do rosto na pré-história da arte, e, para tanto, ao tratar de máscaras mortuárias, de crânios moldados em cerâmica e de crânios de natureza indiciária — isto é, aqueles que foram retirados de um morto para serem refigurados, refuncionalizados, trabalhados⁴ —, George Didi-Huberman suspeita que haja alguma continuidade entre essas práticas e a do retrato.

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo. [...] a questão do retrato seria uma questão de lugar. Ou uma mágica resposta do lugar à questão do rosto ausente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62).

De um lado, objetos pré-históricos, que certa vez se sobrepuseram a rostos ausentes, de outro, os retratos pictóricos — ambos pressupõem um *lugar do rosto*. A continuidade entre essas práticas seria garantida por manifestarem, umas e outras, certa reação à morte, noutras palavras, por darem algum sentido ao reconhecimento da perda, criando, assim, uma espécie singular de objetos: aqueles que se situam entre a presença material de si próprios e a ausência existencial daquilo que lhes preenche de sentido.

⁴ “Poder-se-ia dizer [...] que não falta nada às mais antigas sepulturas pré-históricas. Os crânios aí jamais são pura e simplesmente restos balbuciantes: eles são *trabalhados*, de uma maneira ou de outra, isto é, já plenamente dedicados à eficácia simbólica ou à matéria das imagens. Incisados, trepanados, seus orifícios frequentemente aumentados ou artificialmente fraturados, os crânios pré-históricos demonstram uma atenção extrema dada ao destino dos rostos. Suas convexidades invertem-se, eles se tornam taças que se enchem de substâncias insignes, ou às quais levam-se os lábios para libações especiais. Seus dentes são ornados com enfeites e decorados, como recompensa, de pedras, de pedaços de marfim ou de conchas. Separam-se suas mandíbulas como que para marcar melhor que a fala os abandonou” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 70, grifo do autor).

2

Quanto mais a matéria é, em aparência, concreta e sólida, mais o trabalho da imaginação é sutil e laborioso. Um retrato! Que há de mais simples e mais complexo, de mais evidente e mais profundo?

Charles Baudelaire, “Salão de 1859”⁵

Meu objetivo, no entanto, não é voltar tão longe no tempo como Didi-Huberman. Gostaria, na verdade, de tratar de dois objetos artísticos bem próximos de nós, dois livros de poemas de meados do século passado, e, além do mais, de poemas compostos apenas por palavras. Com isso, surge uma dificuldade a se levar em conta: quando tratamos de um poema que é um retrato, um retrato-poema, ou — ressaltando a particularidade que mais interessa aqui —, quando estamos diante de um *retrato em palavras*, em que ele se aproxima e em que se distancia de um retrato no âmbito das artes pictóricas? Insistirei numa proposição bastante conhecida sobre o poema verbal, que pode auxiliar o raciocínio a prosseguir com comodidade daqui em diante.

Num de seus ensaios mais difundidos, Ezra Pound certa vez separou a poesia, que para ele, como sabemos, significa as formas de carregar de sentido a linguagem ou “energizá-la” (a palavra é de Pound), em três tipos: a *melopoeia* — quando as palavras são carregadas de qualidade sonora —; a *phanopoeia* — quando as palavras lançam imagens sobre a imaginação visual —; e a *logopoeia* — quando os sentidos das palavras, a pragmática ou os hábitos de uso, a sinonímia, a conotação e a ironia verbal estão em primeiro plano (POUND, 1968, p. 25)⁶. A *melopoeia* evidentemente está para além do universo pictórico puro e simples, já que ele não dispõe do som. Já onde as artes pictóricas contarão com a figuração literal, a *phanopoeia* configura-se no poema verbal como um apelo à visualidade. Pound, aliás, ainda considera que “[u]ma ‘Imagem’ é aquilo que manifesta um complexo intelectual e emocional

⁵ Tradução brasileira: “A apologia da paisagem e a crítica do retrato” (BAUDELAIRE, 2006).

⁶ Publicado no *New York Herald Tribune*, em 1929, o ensaio em questão é “*How to Read*”, cujas ideias foram mais desenvolvidas no livro de 1934, *ABC of Reading* (1991), com tradução brasileira de Augusto de Campos e José Paulo Paes (POUND, 2006). O ensaio que será citado logo abaixo é “A Retrospect”, publicado em 1918, no livro *Pavannes and Divisions*.

num só instante” (1968, p. 4, tradução minha)⁷, e, como é o caso de partimos dessa premissa, será preciso destacar o quanto a definição parece depender, para Pound, de efeitos que se manifestam no receptor:

a apresentação de tal “complexo” num único instante é o que garante aquela sensação de liberação repentina; aquela sensação de se estar livre dos limites de tempo e de espaço; aquela sensação de expansão repentina, que experienciamos na presença das maiores obras de arte. (POUND, 1968, p. 4, tradução minha)⁸.

Ainda que a visualidade do poema não seja literal⁹, mas mental, *grosso modo* psicológica, será nessa exata dimensão que ela terá algo a compartilhar com os efeitos provocados pela figuração de tipo literal. Uma impressão que é “intelectual e emocional” a um só tempo deve impor-se também quando estamos diante de um retrato (para ficarmos apenas em nosso território de interesse imediato), seja desenhado, pintado ou fotografado. A reação emocional ou a implicação sensível provocada pelo retrato será acompanhada por alguma espécie de racionalização, a exemplo da descrição do humor de quem é retratado ou do espaço em que aparece essa personagem, da reflexão sobre a técnica do artista, da comparação entre *este* retrato e *outros* retratos, entre *esta* personagem e *outras*, ou entre *esta* personagem e *nós*. Que não haja possibilidade de ordenar tais momentos numa linha temporal rígida é o suficiente para que a ideia de um *complexo intelectual e emocional* demonstre sua validade, tanto para o retrato num poema verbal quanto para o retrato pictórico.

A última das três dimensões da poesia para Pound, a *logopoeia*, dependerá da verbalidade de um texto, isto é, da presença de palavras ordenadas de modo que haja relação entre elas e produção de sentido daí decorrente, caracterizando um meio de representação que não é fundamentado *a priori* na figuração visual e na iconicidade. As imagens convocadas por uma cadeia verbal não são literais, ou seja, óticas; e por isso, ao compararmos as palavras com os meios de significação

⁷ “An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.”

⁸ “It is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.”

⁹ Excetuam-se do raciocínio o poema concreto e o neoconcreto, a poesia em vídeo, a poesia visual, e afins.

mais convencionais das produções artísticas pictóricas, o caractere diferencial da verbalidade deverá se destacar. A ordenação das palavras numa cadeia de sentido e mesmo cada palavra em si participam de uma prática humana que é conceitual e convencional em um nível ao qual não podem chegar, em rigor, a cor, o traço, a forma, o contraste entre luz e sombra. Esses últimos elementos, mais dependentes da configuração do todo e da formação de um rígido sistema de relações, apenas se oferecem à apreciação como totalidade, isto é, todos juntos e de uma vez só. Quanto às palavras, se há língua compartilhada, remeterão uma por uma, e por princípio, ao significado, dando espaço a uma série de possibilidades interpretativas, de caminhos e decisões que se criam à medida que a leitura prossegue, ora anulando ou substituindo escolhas anteriores, ora integrando-se a elas. O poema verbal, enquanto o lemos, provocará uma vazão simbólica ampliada, menos controlada que a da imagem visual, e somente alcançará uma recepção definitiva — se isso sequer for praticável — quando conhecermos a soma difusa de todas as decisões interpretativas possíveis. Já os elementos composicionais da arte pictórica apelarão primeiro ou à iconicidade, ou, de modo geral, à visualidade, que só então será interpretada de forma verbal, reorganizada em pensamento linguístico e tornada discurso.

Não se trata de negar, para a arte, a permanente relação entre imagem visual e palavra, entre visão e conceituação¹⁰. O que reafirmo em meu raciocínio, na verdade, é a anterioridade ou primazia, para a linguagem verbal, do universo conceitual. Noutras palavras, ressalto o modo de ser de uma cadeia fônica que instiga antes de mais nada o significado verbal, o acesso instantâneo ao simbólico, lá onde a obra de arte pictórica deve contar, ao menos num primeiro momento, com uma recepção “muda”, isto é, com uma assimilação visual da imagem diante de mim em sua totalidade. Ainda que haja a segmentação dessa imagem em partes, impondo-se um roteiro de apreciação que transita de uma parte a outra e assim por diante, de todo modo seguiremos lidando com totalidades visuais, maiores ou menores, mas sempre em bloco.

¹⁰ Excelente demonstração de que se trata de uma relação necessária foi feita por Jacques Rancière (2012) ao discutir o estado contemporâneo da questão da imagem.

3

O rio que eu sou
 não sei
 ou me perdi.

Max Martins, “Viagem”¹¹

Agora, enfim, alcançamos o poeta. Oito anos após estrear em livro, em 1952, com *O estranho*, Max Martins lança o *Anti-retrato*, que desde o título coloca a questão que nos interessa. Mas tal colocação é ambígua: na proximidade de um jogo paronímico, o *anti-* pressupõe e nega o *autorretrato*, ou, valorizando apenas a formação prefixal, o *anti-* vem opor-se à possibilidade de todo e qualquer retrato. O fato de não haver no conjunto nenhum poema homônimo ao livro, amplia um tanto a ambiguidade.

José Francisco da Silva Queiroz (2017), num acurado estudo a respeito das primeiras edições e da recepção inicial da obra de Max Martins, apresenta informações relevantes sobre o projeto gráfico de *Anti-retrato* em sua primeira publicação.

A capa dessa edição não possui os recursos sedutores tão explorados no século XX pelos editores; ou seja, os peritextos: título e nome do autor não estão visíveis. A contracapa também não apresenta qualquer informação relevante sobre gênero ou autoria, somente a editora e seu endereço estão impressos [...]; todas essas ausências parecem ser propositais. Se a capa, enquanto lugar que sustenta determinados peritextos, não recebe o título que denomina o livro do qual faz parte, por outro lado, ilustra pictoricamente o título da obra ao estampar um “anti-retrato”; isto é, o que se enxerga é uma imagem que sugere apenas rabiscos aleatórios, os quais não reproduzem ou representam nenhuma forma conhecida, nada é retratado, ou apenas abstratamente. O que se vê são apenas linhas negras e confusas sobre um fundo branco exercendo a função de um título imagético, o anti-retrato; e este título só é revelado verbalmente na página de rosto juntamente com o nome do autor. (QUEIROZ, 2017, p. 72).

¹¹ Em *Caminho de Marahu* (MARTINS, 2015a, p. 31).

Visitada tal dimensão gráfica, já se pode antecipar a extrema coerência com que a anulação especificamente do autorretrato será tratada no livro. Contudo, a ambiguidade que destaquei há pouco estaria toda aí. Afinal, não lidamos apenas com a ausência de um retrato do poeta: não se ignora facilmente como “nada é retratado” na capa. Talvez, a sugestão mais forte seja a de que se quisesse figurar a ausência — a própria e a do outro, do autorretrato e do retrato —, abarcando mesmo a percepção de que o livro visasse, do ponto de vista da prática editorial, antes o convite ao mistério do que à facilidade da convenção. Queiroz (2017, p. 75) sugere algo semelhante ao falar que essa primeira edição seria dotada de uma “presença artística incomum, [...] como se fosse um anti-livro”, impressão a que chega após extrapolar sua análise da capa para o miolo e, por fim, para certa dificuldade de legibilidade ou, digamos, certa opacidade característica dos poemas do volume.

No prefácio à edição mais recente, lançada na poesia completa do autor, Eliane Robert Moraes, depois de indagar-se sobre o título, diz o seguinte:

esboça-se [...] um estranho retrato do poeta ou, melhor dizendo, um autorretrato que, ao invés de fixar sua imagem, opera rigorosamente no sentido inverso. Vistos em conjunto, estes poemas compõem uma série de figuras absolutamente instáveis que, ao expor a provisoriidade de um corpo sujeito às transformações impostas pelos ciclos da vida, deixam ver a sua própria e incontornável finitude. [...] Trata-se, pois, de *um negativo do retrato*, mas também, e principalmente, de *um retrato em negativo*. (MORAES, 2018, p. 15, grifos meus).

Os dois sentidos que apontei mais acima aparecem em dependência — o retrato do poeta é o mediador entre o pensamento sobre *a vida* e a reflexão sobre *sua própria vida*. Essa aproximação se dá em paralelo a certas linhas de força da poesia de Max Martins, que extraio de alguns de seus melhores críticos: a via autobiográfica temática, que institui, como técnica poética, uma constante “encenação autobiográfica” (NUNES, 1992, p. 38); as “relações entre tempo e corpo” manifestadas pela sobreposição entre “o tempo e o corpo dos poemas” e “o tempo e o corpo do poeta”, atestando o “empenho em pactuar palavra e experiência” (MORAES, 2018, p. 13)¹², que considero ligado a certa

¹² Davi Arrigucci Jr. (2015a, p. 17), em direção similar, fala de uma “experiência da carnadura concreta da linguagem, do corpo e do mundo”.

“tensão de contrários” (p. 16) temporalmente trabalhada no contraste entre “evocação do passado” e “presentificação” (p. 17); além disso, uma “atitude antimetafísica” e “um materialismo [...] palpável” (ARRIGUCCI JR., 2015a, p. 17), em equação com a “plena consciência da negatividade” e uma “visão trágica diante da morte” (p. 22). Importante também, e algo que Davi Arrigucci Jr. (p. 17) não deixa de notar, é que “a exposição direta do autorretrato em palavra” não se coloque numa perspectiva de todo individualista, mas, sim, a meio caminho entre a investigação de si e da intimidade, e a abertura ao mundo e ao outro. Em resumo, o pano de fundo da questão do retrato — e desse *Anti-retrato* em particular —, ou seja, a meditação sobre o tempo, sua passagem e a morte, passará aqui pela corporeidade do poeta, saliente como *persona* autobiográfica nos poemas. Um dos fundamentos, digamos, filosóficos dessa obra se revela no efeito físico da ação do tempo, o diário “trabalho de corrosão” (MORAES, 2018, p. 18) que impulsiona o eu e o mundo rumo a um destino comum: a decadência material¹³.

Nesse sentido, *Anti-retrato* encerra posicionando um sugestivo marco temporal, que Eliane Robert Moraes caracteriza como o dantesco *mezzo del cammin* de Max — o poema “1926/1959”. São trinta e três anos entre a primeira data, o nascimento do poeta, e a segunda. Para

¹³ Seguindo Eliane Robert Moraes, três poemas trazem datas no título — “No penúltimo dia do ano de 1956”, “1958” e “1926/1959” —, e outros cinco evocam a tópica temporal — “Cidade outrora”, “Passado”, “No túmulo de Carmencita”, “Na praia o crepúsculo” e “Ciclo final”. A esta listagem, repetindo alguns títulos, adiciono outra, de poemas que aludem em maior ou menor grau à questão do retrato: “O estranho”, “O aprendiz”, “Max, magro poeta”, “No túmulo de Carmencita”, “Irene”, “Maria espuma e praia”, “Uns olhos como pássaros”, “Na praia o crepúsculo”, “1926/1959”. Desses, são legíveis enquanto autorretratos “O estranho”, “O aprendiz”, “Max, magro poeta” e “1926/1959”. Uma análise mais detida, para a qual não há espaço aqui, se encarregaria de demonstrar a negatividade na maneira como esses poemas abordam a passagem do tempo e sua ambígua conservação no retrato, melhor dizer, sua impossível retenção numa forma que se propõe como fixa. Afinal, apesar de serem retratos em negativo, uma vez publicados, esses poemas permanecem como que cristalizados formalmente. Concluindo a longa nota, e citando outra vez Moraes (2018, p. 21), “consciência da morte, ciência da matéria” [...] talvez seja [...] uma equação fundamental da poesia de Max”. Um resultado positivo de tal equação — aqui, ainda em escassos (mas relevantes) poemas —, seria a suspensão da ação do tempo facultada pelo êxtase erótico, diante de que Moraes (p. 19) afirma: “Eis a Pasárgada de Max”, “o reverso do implacável fado humano”.

atar as duas pontas de sua operação crítica, Moraes (2018, p. 20) infere que 1959, o ano anterior à publicação do livro, seria o provável ano de conclusão da sua escrita. A dedução, porém, não se sustenta em caso de recuperarmos importantes detalhes do primeiro contexto editorial do *Anti-retrato*: foi obra “editada em 1958 e venceu o concurso de poesia Vespasiano Ramos promovido pela Academia Paraense de Letras”, publicando-se, no entanto, apenas tardiamente, em 1960 (QUEIROZ, 2017, p. 143). Acrescente-se, ainda, que dois dos poemas da primeira edição já haviam sido publicados no ano anterior à premiação, em 13 de janeiro de 1957, no Suplemento Literário Letras e Artes do jornal *A Província do Pará*, em conjunto com outros três poemas (p. 143-144). A informação a respeito da edição em 1958 é suficiente para corrigir a inferência feita por Eliane Robert Moraes. Ressalvas feitas, assentando-se que o poeta tenha elegido como segundo marco temporal o ano em que completaria trinta e três anos — quaisquer que sejam as motivações da escolha e as conotações disparadas por ela —, nada disso invalidaria a totalidade da proposição de Moraes, já que o *mezzo del cammin* é entendido pela autora, por via barthesiana, como o momento em que uma vida humana se marca pela consciência da morte, isto é, quando “o sujeito se dá conta da finitude, não de maneira intelectual (pois sabemos todos que vamos morrer), mas de maneira afetiva (quando sentimos que vamos morrer)” (MORAES, 2018, p. 20). Vejamos o poema.

Já então é tudo pedra
os dias, os desenganos.
Rios secaram neste rosto, casca
de barro, areia causticante.
E onde outrora o mar
— os olhos — búzios esburacados.

E tudo é duro e seco e oco,
o sexo enlouquecido
o osso agudo
coberto de pó e de silêncios.

Havia uma ferida, a primavera
que já não arde nem desfibra — seca
a flor amarela escura
anêmica impura
— rato no deserto

caveira de pássaro
exposta na planura. (MARTINS, 2018, p. 62).

O retrato proposto é, certamente, um autorretrato e plausivelmente um antirretrato; emoldura as marcas da passagem do tempo em um rosto, expondo-as em verbos no pretérito perfeito, mais-que-perfeito ou imperfeito — “Rios *secaram* neste rosto”, “*Havia* uma ferida” —, e em advérbios que remetem ao passado — “onde *outrora* o mar”. Esse mar ou se identifica com, ou dá passagem aos “olhos”, que, chegados ao tempo presente, serão matéria mineral, “búzios esburacados”: uma pressuposição de crânio. Tudo o mais nesse rosto é *secura* e *corrosão* — “casca/de barro, areia causticante”. E mesmo o que está para além do rosto situa-se no campo semântico do endurecimento mineral: nos versos iniciais, lemos que “então é tudo pedra/os dias, os desenganos”; no início da segunda estrofe, com abrangência ainda maior, “tudo é duro e seco e oco/[...] coberto de pó e de silêncios”; na terceira, a “ferida”, sobreposta à “primavera”, “não arde nem desfibra”, e essa complexa imagem da fixidez é tornada ambígua pela palavra “seca”, interpretada ou como um qualificativo que se pode associar a mais de um substantivo no entorno (“ferida”, “primavera” ou “a flor amarela escura” do verso seguinte), ou como um verbo no presente, unindo a rigidez daquilo que nem mais dói à passagem do tempo descritível apenas enquanto destruição paulatina. E a imagem que conclui o poema, onde antes chegávamos a observar os contornos de um rosto em ruínas, agora é um crânio — “caveira de pássaro/exposta na planura” —, acabando, livro e poema, num vislumbre do fim compartilhado por todo ser vivo. É evidente a negatividade com que se enquadra a questão temporal, bem como a totalidade árida, mineralizada, óssea que o poeta encontra ao tomar visão panorâmica desse arco de trinta e três anos e do percurso que neles se perfaz — leia-se, na vida e na poesia¹⁴. Gostaria, além do mais, de propor que esse poema e alguns outros de *Anti-retrato* formem um conjunto onde Max explorou um sistema de remissões internas à própria obra, dando vazão a uma consciência autorreflexiva e, em sentido forte, autocrítica. No último poema, em particular, o poeta parece acabar o livro como quem observa a terra devastada, mas também, ainda que sem anunciá-lo, como quem está por assumir o trabalho de reconstrução, levado a cabo,

¹⁴ É justamente no *Anti-retrato* que o poeta assume seu compromisso com “a ideia de poesia enquanto arte exigente e ao mesmo tempo exercício de vida” (NUNES, 1992, p. 25).

afinal, mais de uma década depois, com *H'era*, de 1971. A perspectiva de “1926/1959” se constrói, contudo, apenas como retrospectiva; não há indício evidente de prospecção.

Para aprofundar outra intuição de Eliane Robert Moraes, comparados os poemas “Cidade outrora”, de *Anti-retrato*, e “Do poema da infância”¹⁵, d’*O estranho*, encontraremos aí continuidade explícita entre os dois primeiros livros. E, se o poeta se encarrega com certa frequência de explorar tal rede de autorremissões intertextuais, não seria demais afirmar que nessa prática se esboça um outro traço relevante da sua poética. “Angelita dos quadris morenos e dos peitos em embrião” (MARTINS, 2015b, p. 30), do primeiro livro, reaparece no segundo fundindo-se com o espaço em volta — “Os seios de Angelita: eis a cidade” (2016, p. 32) — e expandindo-se até abarcar a passagem do tempo de uma vida, habilmente reduzida numa fórmula prosaica (e algo melancólica) de três momentos-chave — “Nascimento, casamento e morte”. Como também nota Moraes, se o nome “Angelita” se refere a uma única pessoa não é questão de interesse frontal¹⁶. É mais importante observar como é essa a palavra que

¹⁵ “[//Que cabelos prende o laço róseo/flutuando entre nuvens?/(A menina do laçote é loura, morena ou rica?)/Em que mala estará o Pierrot cor de jerimum?/Velocípede — revolução — Felisberto de Carvalho —/Angelita dos quadris morenos e peitos em embrião./Não me vejo menino sem Marieta./II//Em vão procurarás o leito/Em vão tuas mãos tatearão na treva/Teus passos nem sequer ouvidos/Na casa pequena da Cidade Velha./Jamais alcançarás desvelos/Nem de novo pardas nuvens no Cambão./O pão dos sábados/E as aventuras de Mário e Juvenal/Já não te comoverão/Na tristíssima volta ao lar paterno./Sem Marieta/Em vão tuas mãos tatearão na treva.” (MARTINS, 2015b, p. 30).

¹⁶ De resto, a autora faz uma excelente análise da tópica temporal do poema, situando-a em relação ao livro inteiro e à questão mais geral da passagem irrefreável do tempo (ver MORAES, 2018, p. 21-24). Note-se, também, que “Cidade outrora” ainda participa de outro dos eixos principais dessa poética, um que encontra em *Anti-retrato* sua primeira configuração significativa: o erotismo e o êxtase sexual enquanto temática e razão formal, isto é, configuradora, dos poemas. O universo erótico opera, em Max, numa chave bastante negativa, regida pela percepção agônica da submissão humana à temporalidade e à morte como horizonte fatal (ver NUNES, 1992, p. 33-38) — noutras palavras, se o gozo sexual é um instante de plenitude, nem por isso deixa de ser marcado pela consciência de sua efemeridade. A exploração formal desse aspecto, por ora, é ainda bastante limitada em comparação com o que será feito nos livros posteriores; em geral, trata-se de alguns poemas que fazem coincidir os versos finais (e a conseqüente tendência ao repouso) com alguma descrição ou metáfora mais ou menos explícita do orgasmo: “o gesto falha inútil/e impetuosamente caímos sobre o

permite estabelecer um elo entre o primeiro e o segundo livros, e como o faz em conformidade com a reflexão sobre o fluxo implacável do tempo, iniciando nos “seios em embrião” e alcançando, no poema mais recente, uma complexa fusão — para manter os paralelos pictóricos — entre o *retrato* de Angelita e a *paisagem* da cidade.

Os seios de Angelita: eis a cidade
 outrora curva sem princípio e bruma
 onde a aurora nascia dos parapeitos lusos.
 Nascimento, casamento e morte. O nome
 e os musgos sobem pelo peito.
 Salvo o jardim, somente a verdura
 perdura nestes jarros como sombras
 descendo dos ombros de Angelita
 levemente inclinados no poente — agora. (MARTINS, 2018, p. 32).

O espaço temporalizado do poema, ou seu tempo especializado, compõe um ágil *ritornelo* a partir das marcações temporais — a presentificação inicial é feita por um advérbio com caráter dêitico (“*eis a cidade*”); logo seguem-no um advérbio que remete ao passado (“*outrora*”) e um verbo no imperfeito (“*a aurora nascia*”), e, então, duas vezes o presente, agora no tempo verbal (“*O nome/e os musgos sobem pelo peito*”; “*somente a verdura/perdura*”); o ponto de vista é tornado, depois, o mais imediato possível pela complementação entre gerúndio (“*descendo dos ombros de Angelita*”) e participípio (“*inclinados no poente*”), até completar-se o retorno, inclusive gramatical, com o dêitico que termina o poema: “*agora*”.

limo/deflorados e neutros para o dia.” (MARTINS, 2018, p. 52); “As coxas abertas frescas/dentro o mar lhes canta/planta/a branca espuma do amor/e esfria.” (p. 54); “a bolha efêmera cresce/na sombra e/sobra.” (p. 56); “Afinal a febre vomitava/o seu suor numa bacia.” (p. 61). Sem necessariamente implicar o artifício metapoético que acabo de descrever, chamam atenção, nos poemas de maior sugestão erótica, as imagens de derramamento, quebra, corte e ruptura — imagens de mudança ou fim irreversíveis: “asa/azul de vidro/que vibra antes de partir-se” (p. 58); “jarros/algo que jorrava e se quebrava” (p. 61); “decepado,/o tendão repousa separado/do novo” (p. 60); “corta a corda/última/que vibrava/partida agora” (p. 56). Um dos primeiros poemas de talhe erótico no *Anti-retrato*, com o sugestivo título “Amargo”, talvez forneça, e do modo mais explícito possível, um ingresso para adentrarmos o teatro de *Eros* que Max Martins então começava a construir: “E afinal o outro, o do amor amargo,/meu mar particular, o mais profundo,/com recifes sangrando, um mar sedento/e apunhalado” (p. 38).

Esboçada tal ponte entre os dois primeiros livros de Max, gostaria de estendê-la um pouco mais nas próximas páginas e lapidar melhor a hipótese. Ambos os volumes iniciam com um poema intitulado “O estranho”. Sob o signo da modernidade poética em chave brasileira que levou Benedito Nunes a reprovar *O estranho* na sequência do lançamento¹⁷ — mas retratando-se, não esqueçamos, quarenta anos depois —, e reprovando de tabela o Drummond de *Alguma poesia*, *Brejo das almas*, e *José*, o poema de 1952 faz parte de um primeiro salto evolutivo do jovem poeta em sua arte. A estreia em livro sedimentaria o abandono do metro parnasiano¹⁸ e a adoção do verso-livre de matriz moderna, terreno estético que apenas tardiamente se abriu aos poetas paraenses do círculo de convívio e da geração de Max¹⁹.

Não entenderás o meu dialeto
 nem compreenderás os meus costumes.
 Mas ouvirei sempre as tuas canções
 e todas as noites procurarás meu corpo.
 Terei as carícias dos teus seios brancos.
 Iremos amiúde ver o mar.
 Muito te beijarei
 e não me amarás como estrangeiro. (MARTINS, 2015b, p. 29).

¹⁷ Em 1952, Benedito Nunes dizia o seguinte: “[a] primeira impressão que desperta a leitura desse livro de estreia é a ligação constante de seus versos com o que o movimento modernista teve de superável: o anedótico, a facilidade das soluções poéticas, e o desprezo formal pelo verso como unidade rítmica” (NUNES, 1992, p. 22).

¹⁸ Concepção métrica que comparece em apenas um poema d’*O estranho*, um soneto que leva o nome da forma (MARTINS, 2015b, p. 40), e, é verdade, parece deslocado do conjunto, reforçando a distância entre a estética subjacente a ele e a dos demais poemas.

¹⁹ Benedito Nunes (1992, p. 18) fala da fundação, por Haroldo Maranhão, do Suplemento Literário da “Folha do Norte”. Durando de 1946 a 1951, divulgava-se nessas páginas uma literatura conhecedora das principais vanguardas e tendências então contemporâneas, brasileiras ou estrangeiras. Teria sido esse o fator propulsor dos esforços de renovação que passaram a ser empreendidos por Max e os demais poetas de seu grupo, distanciando-se da estética parnasiana de seus primeiros escritos. O Suplemento ainda é descrito por Benedito Nunes (p. 19-20) sob a ótica de um espaço vivo de produção literária, veículo em que não só se davam a conhecer certas tendências, mas também onde jovens e velhos poetas podiam praticar, publicar, encontrar leitores e pares, num cruzamento de duas gerações: “a segunda leva de poetas modernistas” (p. 19) e a geração de Max e do próprio Benedito, nascidos nas imediações dos anos 20.

O poema insinua a tópica erótica, mas com muito mais sutileza (ou com muito menos corporalidade) do que Max começará a fazer já a partir do segundo livro. Além disso, o tratamento do erotismo, aqui, ainda é direto, isto é, sem a projeção da sexualidade em signos espaciais, marca posterior dessa poética, em imagens que, como observou Benedito Nunes (1992, p. 33), “sexualizam a Natureza e naturalizam o sexo”. Para ver ambas as diferenças em conjunto, basta recortar versos como “todas as noites procurarás meu corpo./Terei as carícias dos teus seios brancos.” e compará-los com, do *Anti-retrato*, o “ocaso duro coito/dos cactus/nuvens menstruadas/testículos/entre espinhos” (MARTINS, 2018, p. 55), de “Tema em A”, ou “morder o/hímen adocicado/[...]entre duas coxas/do polo ao pólen” (p. 57), de “O amor ardendo em mel”. De resto, não há nesse primeiro “O estranho” nenhum aspecto formal que mereça comentário delongado, a não ser o verso livre e sem rimas que para Max, a essa altura, viria substituir a concepção parnasiana de poema. Em dicção bastante discursiva, simulando a estrutura de uma lírica dialógica e endereçada à segunda pessoa, o poema não faz mais que reencenar, disfarçado na lira amorosa, a conhecida tópica moderna da inadequação do poeta. O tal “estranho”, ao que tudo indica, o sujeito lírico, é aquele cujo dialeto e cujos costumes são incompreensíveis, e a quem o fato de ser amado como se não fosse estrangeiro é algo digno de nota. Esse lugar-comum da incongruência ou impertinência do poeta — e decerto da poesia, afinal o poema introduz a ideia de um dialeto incompreensível logo no primeiro verso — aparece retemperado por uma percepção de humanidade compartilhada. Mas, para encontrá-la, deve-se ir exatamente por um terreno que tende a se esquivar da linguagem cotidiana e dos hábitos sociais: a comunidade só entra em pauta quando o contato erótico físico é o meio de aproximar pessoas a ser levado em conta, se bem que posto bem ao lado de um apelo discreto à universalidade da música (“ouvirei sempre as tuas canções”), no verso imediatamente anterior ao que primeiro aborda o erotismo como fricção entre corpos.

Antes de passar ao outro poema “O estranho”, o de 1960, dentre os autorretratos do segundo livro há um, com o título “Max, magro poeta”, que se destaca não só pela explicitude do autorretratar-se, mas também pela quase literalidade do juízo crítico que propõe para a poesia praticada pelo seu autor.

Max, magro poeta
na paz dos prados de aquarela
acaso amaste o lírio
colhido às pressas
entre os teus sapatos?
Será que encontres
em contraste com a flor
a ponta do punhal
dentro da flor?

Procura no teu bolso a bússula²⁰
e a âncora no teu peito
deste barco prestes a partir
de tua garganta.
Na quilha enferrujada,
na popa ressequida
descobrirás a ilha.

Magro poeta, o sol dos muros
ainda anotas
mas, e o sal que escorre
dentro das pedras?

Ao pouso inesperado duma asa,
contempla a mosca:
no seu ventre ferve-lhe o poema. (MARTINS, 2018, p. 31).

A começar pelo título e primeiro verso, o qualificativo extrapola a remissão à conhecida magreza física do poeta; do ponto de vista que nos interessa, há uma forte sugestão de que esse “magro poeta”, interpelado na segunda pessoa, seja também o produtor de uma “magra poética”, carente de substância, superficial no sentido forte, isto é, incapaz de aprofundamento. É recorrente no poema a oposição entre o exterior de um objeto ou imagem e a sondagem de seu interior — “a flor”, mas “a ponta do punhal/dentro da flor”; “o sol dos muros”, mas “o sal que escorre/dentro das pedras” —, numa retórica que aparenta repreender a incapacidade em alcançar a interiorização desejada. Fala-se de uma nau — onde pesa

²⁰ Consta “bússola” não “bússula” nas obras completas de Max Martins de 1992 (p. 293) e na de 2001 (p. 319), reforçando a impressão de um erro de digitação na edição mais recente.

a conotação de um poema (“barco prestes a partir/de tua garganta”), ou, em escala maior, de uma obra poética a ser conduzida —, e também ela dá sinais de desgaste: sua “quilha enferrujada”, sua “popa ressequida”; mas é exatamente nesses elementos que está “a ilha” por ser descoberta, insinuando, agora em vocabulário marinheiro, a procura e o encontro. De resto aos “prados de aquarela” — paisagem que é mera superfície, imagem simplificada em elementos, dotada de certa planura e facilidade artística — opõe-se o amor, ainda não realizado, a certo “lírio” que fora “colhido às pressas” entre os sapatos. Os meios de uma valiosa aproximação poética às coisas parecem estar bem próximos; porém, para encontrá-los, é preciso intensificar a busca, que, nesse poema, se confunde a um processo de interiorização, tanto no eu — dentro do bolso, “a bússula”; no peito, “a âncora” —, quanto no refinamento de um olhar capaz de penetrar as coisas. Os versos finais serão paradigmáticos: a metonímia que vai da “asa” à “mosca” é o que convoca um processo de contemplação, desencadeado por um verbo no imperativo (“contempla”); então, há um vislumbre do interior onde o poema é gestado — “no seu ventre ferve-lhe o poema” —, como se aguardasse o poeta ser capaz de despertar o sentido no que é aparentemente insignificante, afinal, trata-se do ventre duma mosca. Uma formulação de Benedito Nunes (1992, p. 32) vem bastante a calhar: em *Anti-retrato*, “a encenação autobiográfica não mais se limitará à lírica do vulgar” e isso vê-se bem na “réplica à ‘vida besta’” que “Max, magro poeta” ensaia — extrapolar a observação do cotidiano, rasgar e penetrar o tecido dos dias torna-se uma *ars poetica*, mesmo que ainda seja, aqui, muito mais almejada, pressentida, sugerida do que normativa.

Agora, retornemos ao segundo “O estranho”, para testar a hipótese de ser plausível que o poema inicial de *Anti-retrato*, homônimo ao livro anterior, venha fixar uma baliza semelhante à que, conforme comentei mais acima, “1926/1959” deixa ao final do volume.

Alheio — contudo tão próximo.
 Em ti busco a dor que me corrige
 na tarde
 em um a um dos teus perigos
 que reduzo em flor para meu uso
 particular, estranho.
 O teu grotesco
 na impossibilidade de me deter
 já me consola.

Ajusto as botas que me levam ímpar
calejado,
de gravata e triste. (MARTINS, 2018, p. 29).

“O estranho” não é mais o sujeito lírico, como fora no poema de 1952; agora, parece assimilar-se ao interlocutor em segunda pessoa projetado pelo texto. Mas a palavra “estranho” no sexto verso oscila entre ou uma adjetivação do “uso/particular” daqueles “perigos” reduzidos “em flor”, ou um vocativo direcionado ao destinatário do poema, e, nesse ponto, não é possível uma decisão taxativa. Chama atenção a dinâmica ambígua que passa por quase todos os versos: há algo que já é conhecido — “tão próximo” —, ou que é buscado — “Em ti busco a dor que me corrige” —, mas aquilo que se conhece é também distante — “Alheio” é a primeira palavra do primeiro verso. Além do mais, a busca anunciada em primeira pessoa passa por um processo de redução, como sinalizei acima, e que, ao implicar o uso como finalidade, se permite ler como o procedimento de tornar palatável algo: trata-se de uma busca, portanto, que não é mera busca, mas apropriação e modificação. Até o nono verso, o vocabulário é de uma notável qualidade disfórica — a correção vem pela dor, que é conscientemente buscada; os perigos são sorvidos em forma de flor (aliás, dor/flor é o clichê simbólico e sonoro reaproveitado aqui); o “grotesco”, substantivado, é aquilo que consola. E a referência à “impossibilidade de me deter”, embora não se fale em nenhum processo consciente, postula um distanciamento inevitável.

Numa visão de conjunto, esse poema talvez cumpra uma função discursiva parecida com a de “1926/1959”, cada qual ocupando um dos polos opostos do *Anti-retrato*, início e fim. Em “1926/1959”, o vocabulário corrosivo descreve o envelhecimento do corpo de quem medita sobre o tempo e prepara terreno para o que virá, talvez o próximo livro. “O estranho” de 1960 parece remeter ao percurso já feito, ao livro publicado antes, que, de resto, é duas vezes referenciado: uma, por seu título ser *O estranho*; outra, por ter igualmente começado num poema com esse mesmo título. Os três últimos versos do poema mais recente, de elevada conotação autorretrativa, sugerem que um processo de afastamento vá ocorrer daqui em diante, referindo-se à preparação de um caminho (“Ajusto as botas”) e a algum endurecimento provocado pelo que já ocorreu (afinal, há a menção a ter-se tornado caloso). Mas, ao fazê-lo, singulariza o estado atual de coisas, já que o qualificativo “ímpar”, no antepenúltimo verso, traz as acepções daquilo que é único, daquilo que

se liberou de seu par, daquilo que é sem igual. E, mesmo se o tratarmos em sentido numérico estrito, fala daquilo que não é divisível por dois, reforçando o sentido de singularização, já que um par de livros é o que Max publicara até ali. Se há algo de retrospectivo nesse poema, também há, precisamente na estrofe final, um direcionamento prospectivo.

É preciso retomar um fato que mencionei de passagem. Benedito Nunes retratou-se de sua crítica inicial a *O estranho*, e o fez num ensaio que se tornou fundamental para toda recepção séria da obra de Max Martins, lançado como prefácio à primeira reunião da sua poesia, em 1992. Porém, Benedito contava com a visada panorâmica disponível depois de quarenta anos, tanto do seu próprio aparato crítico quanto do percurso poético de Max, idem para a obra e o impacto de Drummond no panorama literário brasileiro. Ao jovem poeta, contudo, igualmente próximo da crítica e do primeiro livro, não seria estranha alguma coincidência com a reprimenda juvenil de Benedito Nunes. Não assumo que o poeta subscreveu ao juízo do amigo — o que, diga-se de passagem, é impossível avaliar —, mas o distanciamento da estética subjacente a *O estranho* é notável no segundo livro²¹. Manifesta-se, em ordem temática,

²¹ A concepção estética d'*O estranho* explica-se, para Benedito Nunes, em termos drummondianos. Do Drummond de *Alguma poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo* e *José*, o crítico oferece, em sua retratação de 1992, um parâmetro de comparação para a chave do cotidiano, *lira do vulgar*, presente no livro de estreia de Max: “o talhe piadístico [...] tem por medida o cômico do cotidiano naquela tonalidade morna e tediosa do verso final de ‘Cidadezinha qualquer’ (‘Êta vida besta, meu Deus.’), que marca a lírica do prosaico, do vulgar” (NUNES, 1992, p. 28). Um poema n'*O estranho* que segue explicitamente essa direção, inclusive citando Drummond, é “Poema” (MARTINS, 2015b, p. 46), marcado também pelo humor autoderrisório, outra aparente lição drummondiana. Quanto ao corte d'*O estranho*, o parâmetro que Benedito Nunes encontra no Drummond inicial é o seguinte: “pela expressão sintética, marcadamente elíptica, essa lírica breve, de interrompido surto, aparentando incompletude na composição [...], quase sempre visando a um rápido registro, à maneira de tomada fotográfica, é, comparada ao encadeamento lógico do estilo poético tradicional, uma lírica fragmentária” (NUNES, 1992, p. 29). Nesse sentido, ver d'*O estranho* o “Muaná da Beira do Rio” (MARTINS, 2015b, p. 37). Se for preciso uma fórmula sumária da influência do Drummond de até *Sentimento do mundo* sobre o jovem Max, Benedito Nunes (1992, p. 30) se encarrega de oferecê-la: o que o mestre ensina vai “da síntese ao humor, da paródia à soltura da prosa no verso”. Mas é também o amigo crítico que afasta a ideia de um Max diluidor de Drummond, afirmando que o ensinamento do mestre, desde o primeiro livro, “argamassa as qualidades que diferenciam o discípulo”, dentre

no afastamento do anedótico em prol da densa reflexão sobre o tempo e do trabalho singular (mas, neste momento, ainda incipiente) com o erotismo, que depois se tornará emblemático dessa poética. Formalmente, surge um corte em geral mais breve, marcado e consciente do verso (explicitando-o como unidade rítmica), e, salvo poucos dos poemas de *Anti-retrato*, a sintaxe é bem menos afim quer à chave prosaica, quer à dicção discursiva. Além do mais, a apresentação fragmentária de cenas ou ideias, bem como aquilo que o jovem Benedito Nunes (1992, p. 22) chamara de “facilidade das soluções poéticas” dão lugar ao pensamento do poema como um construto condensado, isto é, como apresentação de um todo que não é união de partes isoladas, mas correlação semântica de cada palavra com as demais, num detalhado trabalho sintático, submetido, inclusive, a uma funcionalização (ora lúdica, ora filosófica) dos elementos mórficos.

Seguindo uma ideia geral de desenvolvimento poético por crises e resoluções, também postulada por Benedito Nunes²², *Anti-retrato* estaria situado logo após dois graves impactos no aprendizado do ofício por parte do poeta. Numa evolução que instaura em conjunto mudança e continuidade, algo do livro anterior fica no segundo, sobretudo uma tensão sem descanso com o tempo passado, em que a retórica rememorativa tende a se aliar a certa visualidade metafórica, por exemplo, em poemas como “Apelo” e “No túmulo de Carmencita”²³. Contudo, o argumento pede, ainda assim, que seja demarcada a direção da mudança. Primeiro, a convivência com o poeta norte-americano Robert (ou Bob) Stock, que se mudou para Belém entre 1951 e 1952, introduzindo a Max e seu grupo, em traduções livres para o português, a poesia moderna em língua inglesa, além de Blake e Dickinson, Coleridge e Keats, Shakespeare. Do convívio com essas traduções e com a doutrina poética do seu tradutor, duas lições principais: uma “lição de sobriedade, de comedimento verbal,

as quais “o senso parodístico”, “a rememoração descritiva”, “a visualidade abstrata das ‘metáforas lancinantes’” oswaldianas (ANDRADE, 1995, p. 43), e “o contrastante regime de imagens que polariza a criação poética [...] entre um espaço interior [...] e um espaço exterior” (NUNES, 1992, p. 30).

²² “[A] poesia de Max, longe de ter tido um curso evolutivo tranquilo, desenvolveu-se aos sobressaltos, descontinuamente, em surtos de criação que formam sucessivos ciclos entre o livro de 1952 e o atual [de 1992]” (NUNES, 1992, p. 27).

²³ Penso em versos como “Almas dos que ergui do chão partido/tais como pedras fecundadas” (MARTINS, 2018, p. 43), em “Apelo”, ou “As tranças se soltaram no tempo/e se perderam no espelho sem fim” (p. 44), de “No túmulo de Carmencita”.

e também, pelo ângulo dos *imagists*, de uso econômico da imagem”; a “contraparte ética” seria “a moral empenhada à poesia, como valor principal norteando o exercício da arte feita prática de vida, solitária e ascética” (NUNES, 1992, p. 24), à qual me referi brevemente mais acima. Somada a esse impacto, sua intensificação após a leitura d’*O homem e sua hora*, de Mário Faustino, lançado em 1955, e da página poético-crítica que Faustino conduziu de 1956 a 1959 no Suplemento Literário do “Jornal do Brasil”, intitulada “Poesia-Experiência”. A partir dali, Max teria dado acabamento às lições retiradas do convívio com Bob Stock.

Defendendo a condição da poesia como ofício intelectual sério, social e historicamente responsável pelo desenvolvimento da língua, a plataforma doutrinária dessa ação, apoiada na poética pragmatista de Pound e exposta por Mário Faustino em seus “Diálogos de Oficina”, que postulavam a diferença e o entrosamento entre *linguagem prosaica e linguagem poética*, esta considerada autêntica quando eficaz, e assim criadora de objetualidades novas, contribuiu [...] para o segundo salto poético de Max Martins. (NUNES, 1992, p. 24-25, grifos do autor)²⁴.

Benedito Nunes pontua, no entanto, que o avanço sobre essas concepções somente se completaria a partir do terceiro livro, *H’era*, de 1971, já investindo em larga medida na tematização explícita da própria *poiesis*, que em Max Martins equivale ao destaque posto, em ato, de forma encenada, sobre o “ato” do ato poético. Noutras palavras, boa parte dessa obra consistirá em poemas que, enquanto discutem seu próprio caráter de artifício, projetam sua fabricação ou artesanania sobre o tempo da leitura, construindo-se (e anunciando-se construídos) conforme os versos avançam diante dos olhos do leitor. Em que pese a insinuação de alguns versos, como “um país obscuro e virgem,/tanto quanto a linha/imaginária do poeta” (MARTINS, 2018, p. 48), ou a declarada reflexão sobre a palavra no poema “A coisa”²⁵, *Anti-retrato* aparenta ser, sob esse

²⁴ Nos “Diálogos de Oficina”, uma das seções da página “Poesia-Experiência”, Mário Faustino divulgava sua reflexão ensaística sobre poesia e crítica. Três desses ensaios, “Para que poesia?”, “O poeta e seu mundo” e “Que é poesia?” abrem a coletânea póstuma *Poesia-Experiência* (1976). Ver Fernandes e Fernandes (2021) para uma contextualização detalhada e comentários sobre os ensaios no livro de 1976.

²⁵ “Lá do olhar a cúpula/lunar que tece/esfera e gaze/a coisa insone/de suor e incenso/a arquejar dobrada/mais do que fruta/ou pétala ou luta/quase morrer/submersa nasce/em tempo e brasa/massa/saliva áspera: o nome.” (MARTINS, 2018, p. 59).

ângulo, um livro insatisfeito. Reconhece uma limitação e sabe qual ideário mobilizar para enfrentá-la, mas ainda não chegou a converter as ideias num máximo de ferramentas disponíveis para o ofício poético, o que aqui equivale a dizer que, se soube trazer a própria poesia para a vitrine, apenas a trouxe como manequim inerte. O resultado, de toda forma, é o primeiro posicionamento de Max na direção duma “perspectiva da poesia como ‘trabalho de arte’, [...] composição intelectualmente controlada do poema, enquanto objeto estético autônomo” (NUNES, 1992, p. 32). E, além do mais, mérito reconhecível quando se tem visão de conjunto dessa obra, o segundo livro é também o que anuncia o avanço pela via erótica, que será uma das linhas mestras da poética de Max.

“O aprendiz” é um curioso poema que sedimenta o caminho interpretativo que venho propondo. Combina a perspectivação da fábrica poética à tonalidade autoderrisória, ambos já sugeridos pelo título, pois um aprendiz implica que há um ofício a ser aprendido, mas também o estado ainda principiante dessa instrução. Posicionado entre “O estranho” e “Max, magro poeta”, forma uma espécie de tríptico de autorretratos que abrem o *Anti-retrato*.

Da ponta do arame
a frase
sem (o) equilíbrio
escapa.

Tentar o vento
o vulto de uma vela
com o frio alicate
tanto resulta
madeira inerte
ou rocha lisa.

Do côncavo do seio
da curva do arame
partir(ia) o pássaro. Foge
nervo dorido
(asa)
grito.

A imagem branca
dorme na concha
real mas inútil
que o arame fere

inútil. (MARTINS, 2018, p. 30).

Tentar a *poiesis*, aqui, resulta numa vanidade considerável. Para além de aludir ao delicado equilíbrio da arte do funâmbulo, o “arame”, ferramenta do aprendiz, “fere/inútil”, um invólucro inteiriço (“a concha/real mas inconsútil”), sem extrair dele a “imagem branca” procurada; quando há frase, é frase que “escapa/sem (o) equilíbrio”. O outro utensílio fabril, “o frio alicate”, não é suficiente, e imobiliza, endurece, em “madeira inerte” ou “rocha lisa” os signos moventes do “vento” e do “vulto de uma vela” — nesses versos, os adjetivos “frio”, “inerte” e “lisa” contribuem para a impressão de que o aprendiz alcança resultados sem vivacidade, insípidos, preguiçosos, homogêneos. Na terceira estrofe, o “pássaro” ou é partido, no sentido de despedaçado — com evidente carga negativa —, ou, acaso fosse partir como quem é liberado — “partiria”, eliminando os parênteses na leitura —, apenas escapará ao aprendiz, que, sem poder controlar sua partida, vê os versos descambarem numa sonoridade plangente, sugerida, não sem ironia, pelo “nervo dorido” e o “grito”, em contraste com a “(asa)” que permanece retida entre parênteses, e, aliás, como que intangível, porque solta no espaço da página.

Um tríptico, portanto: “O estranho”, remetendo ao livro anterior; “O aprendiz”, tratando da arte apenas tentada e ainda falhada; e “Max, magro poeta”, um derrisório tribunal de si. Autorretratos à sua maneira, se os três poemas iniciais de *Anti-retrato* compuserem de fato a projeção de uma autoconsciência crítica, adiciona-se ao *anti-* a terceira camada de sentido que tateei até aqui. Ao *anti-* que nega a possibilidade do retrato, pois nega que o tempo se possa reter num objeto artístico, junta-se o *anti-* que desfaz o autorretrato, pois é ao meditar sobre o próprio corpo que o poeta percebe como o tempo é irrefreável para si e para todos. A esses dois *anti-*, o terceiro soma-se como perspectiva da própria obra, já que, para Max — e acredito que, em geral, para poetas que habitam similar encruzilhada entre poesia e vida —, a meditação sobre problemas universais não se dissocia do pensamento sobre o próprio ofício. “*Anti-retrato* — aparentemente um *anti-estranho*”, disse Benedito Nunes (1992, p. 32). Talvez seja o caso de repeti-lo, com mais um pouco — mas só um pouco — de certeza.

Referências

ANDRADE, O. de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7. ed. São Paulo: Globo, 1995.

ARRIGUCCI JR., D. A outra margem de Marahu. In: MARTINS, M. *Caminho de Marahu*. Belém: Ed. UFPA, 2015a. p. 13-27.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 7. ed. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BAUDELAIRE, C. A apologia da paisagem e a crítica do retrato (1846, 1859). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 10: os gêneros pictóricos. Trad. Magnólia Costa (coord.). São Paulo: Editora 34, 2006. p. 121-130.

CARVALHO, A. de. *Ainda: em viagem: poesia*. Belém: Ed. UFPA, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998. Disponível em: <O Rosto e a terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto | PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais (ufrgs.br)>. Acesso em: 13 jun. 2023.

FAUSTINO, M. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERNANDES, J. M.; FERNANDES, B. Os ensaios longos do poeta-crítico Mário Faustino. *Remate de males*, Campinas, v. 41, n. 2, p. 569-595, jul./dez. 2021. Disponível em: <Os ensaios longos do poeta-crítico Mário Faustino | Remate de Males (unicamp.br)>. Acesso em: 14 jul. 2023.

FRIAS, J. M. *Faceless books: algumas notas*. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, Minho, n. 1 (Especial), p. 67-80, 2019. Disponível em: <Faceless books | Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade (uminho.pt)>. Acesso em: 01 jun. 2023.

MARTINS, M. *Anti-retrato*. Belém: Ed. UFPA, 2018.

MARTINS, M. *Caminho de Marahu*. Belém: Ed. UFPA, 2015a.

MARTINS, M. *Não para consolar, Poemas reunidos: 1952-1992*. Belém: Edições Cejup, 1992.

MARTINS, M. *O estranho*. Belém: Ed. UFPA, 2015b.

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

MORAES, E. R. O corpo e os dias. In: MARTINS, M. *Anti-retrato*. Belém: Ed. UFPA, 2018. p. 13-24.

NANCY, J.-L. *L'Autre Portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2014.

NUNES, B. Max Martins, poeta aprendiz. In: MARTINS, M. *Não para consolar; Poemas reunidos: 1952-1992*. Belém: Edições Cejup, 1992. p. 17-43.

PLINE l'Ancien. *Histoire naturelle — Livre XXXV*. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

PLÍNIO, o Velho. História natural (livro 35). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *Apintura: Vol. 1. O mito da pintura*. Trad. Magnólia Costa (coord.). São Paulo: Editora 34, 2004. p. 73-86.

POUND, E. *ABC da Literatura*. 11. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, E. *ABC of Reading*. Londres; Boston: Faber and Faber, 1991.

POUND, E. *Literary Essays of Ezra Pound*. Nova Iorque: New Directions Books, 1968.

QUEIROZ, J. F. da S. *Por uma história da recepção da obra de Max Martins*. Campinas: Pontes Editores, 2017.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.