UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ MESTRADO EM LETRAS

MELISSA DA COSTA ALENCAR

1952:

A poesia de O Estranho de Max Martins

Belém

MELISSA DA COSTA ALENCAR

1952:

A poesia de O Estranho de Max Martins

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lilia Silvestre Chaves

Belém

2011

Nome: MELISSA DA COSTA ALENCAR

Título: 1952: A poesia de O Estranho de Max Martins

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:	
Banca Examinadora	
Prof. ^a Dr. ^a LILIA SILVES	TRE CHAVES (Orientadora) Instituição: UFPA
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dr. GUNTER KARL	PRESSLER Instituição: UFPA
Julgamento:	Assinatura:
Prof.ª Dr.ª LIDUÍNA FER	NANDES Instituição: UECE
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dr. LUIS HELENO	MONTORIL DEL CASTILO Instituição: UFPA
Julgamento:	_ Assinatura:

Para todos os poetas, que suas vozes jamais sejam silenciadas.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela existência da vida e da poesia.

Ao poeta Max Martins (In memorian) pela poesia.

Ao professor, filósofo, crítico literário, ensaísta, Benedito Nunes (*In memorian*) pela força do seu pensamento.

Ao meu amado companheiro, Jayme Pontes, entre lágrimas e risos, meu amparo na hora certa. Obrigada pela compreensão e apoio financeiro.

À minha família: meus pais e irmãos que não puderam ter a mesma oportunidade de estudo e que sonham comigo o mesmo sonho. Meu profundo amor.

À minha grande amiga Valéria Cuellar, pelos anos de aprendizado e de amizade.

À professora orientadora e poeta Lilia Silvestre Chaves pela orientação, humildade, simplicidade e amor pela poesia.

À professora e amiga Sheila Maués Boulhosa, pela amizade, incentivo para fazer mestrado e ensinamentos para a vida.

Ao professor Luis Guilherme Júnior pelo incentivo e amizade.

Ao amigo, poeta, professor, Clei de Souza, pelas indicações, caminhos, conversas e preciosa atenção.

Aos professores, Valéria Augusti, Luís Heleno Montoril, José Guilherme, Günter Pressler, Silvio Holanda, Germana Sales, pelas importantes contribuições no decorrer do curso.

À professora Rosanne Castelo Branco pelas aulas de literatura alemã, sugestões e amizade.

Às colegas de turma Suani Trindade, Joseane, Edimara, Lídia Alcântara, Fátima Amador, pela convivência nos dias de aula e orientações, pela amizade, compartilhamento de angústias e alegrias ao longo do curso.

À Paula Figueiredo e John Charles, Silvana Trindade, Lucilene Baia, amigos de longas datas.

À Secretaria de Educação (SEDUC/GCVS), pela licença aprimoramento.

RESUMO:

Essa dissertação estuda a poesia do livro O Estranho, 1952, do poeta paraense Max Martins, e seu entrelace com a poesia moderna. Para isso, consideramos que a poética de Max dialoga com os textos de poetas brasileiros de renome nacional e universal. De acordo com Haroldo de Campos, a relação de uma poética com a tradição literária e o projeto que o texto artístico necessita é um encontro entre códigos, em uma rara capacidade de transferir mesmo as efemérides mais íntimas para o horizonte do fazer, em criação, na luta corpo-a-corpo com a palavra. Essa luta com o verbo é parte fundamental no jogo poético de Max Martins. Em O Estranho, ao questionar o lugar da poesia no seu próprio tempo, o poeta desmembra o texto e revela o homem e a escrita à margem. A poesia do estranho - o termo sugere o gauche drummondiano - constitui um "dialeto" talvez ininteligível para alguns. Como sugere o poema inicial dessa obra, a linguagem pode até mesmo ser incompreensível, daí o vocábulo "estranho" (do título do livro e do primeiro poema), ou seja, uma linguagem de choque, que se estranha com a realidade, no entanto, é o que quer o poeta, a transmutação da realidade cotidiana no poético. Neste trabalho, traçamos os aspectos relevantes da lírica moderna a partir de um estudo sobre os conceitos de *Moderno*, *Modernidade* e *Modernismo*, passando rapidamente pelo modernismo no Brasil, para chegar ao modernismo paraense e, especificamente, à geração de Max. Finalmente, propomos uma interpretação dos poemas do livro (analisando-os, sobretudo à luz da leitura crítico-reflexiva de Benedito Nunes, primeiro crítico dos poemas de Max Martins). Foi feito também um histórico editorial dos poemas antes e depois da publicação de O Estranho. Com isso, pretendemos contribuir para os estudos literários no que tange falar mais demoradamente sobre os aspectos importantes da poesia de Max Martins, especialmente sobre sua iniciação no mundo poético.

Palavras-chave: Tradição Moderna. Modernismo. Crítica literária. O Estranho.

ABSTRACT

This dissertation studies the poetry of the book O Estranho, 1952, the poet from Para Max Martin and his knot with modern poetry. For this, we consider the poetry of Max dialogues with the texts of Brazilian poets of national renown and universal. According to Haroldo de Campos, a poetic relationship with the literary tradition and the project that requires the artistic text is a meeting between codes, in a rare ability to transfer the ephemeris even closer to the horizon of doing in the creation, fighting hand to hand with the word. This struggle with the verb is a fundamental part in the game poetic Max Martins. O Estranho, by questioning the place of poetry in his own time, the poet breaksdown the text and reveals the man and writing in the margins. The poetry of the stranger – the gauche drummondiano term suggests - is a "dialect" perhaps uninteligible to some. As the poem suggests that initial work, the language can even be incomprehensible, hence the word "stranger" (the title of the book and the first poem), in other words, a language shock, which is strange with reality, however, is whatever the poet, the transmutation of everyday reality in poetry. In this paper, we draw the relevant aspects of modern lyricism from a study on the concepts of Modern, Modernity and Modernism, passing quickly through modernism in Brazil, for to get to Pará modernism, and specifically the generation of Max. Finally, we propose an interpretation of the poems from the book (especially analyzing them in light of critical and reflective reading Benedito Nunes, the first critic of poems by Max Martins). Was also made publishing history of the poems before and after the publication of O Estranho. With this, we intend to contribute to literary studies regarding talk more al lenght about the important aspects of the poetry of Max Martins, especially about his initiation into the poetic world.

Key-words: Modern Tradicion. Modernism. Literary Criticism. O Estranho.

LISTA DE FIGURAS

Eigyma 1	Clichatas como da massagua cabar mantal	48
Figura 1	Clichetes, goma de mascarar, sabor mental	
Figura 2	Página escaneada da Amazônia – Revista da "Academia dos	51
	Novos"	
Figura 3	A fundação da cidade de Belém do Pará, Theodoro Braga,	56
	1908	
Figura 4	Grupo dos intelectuais modernistas no Estado do Pará	60
Figura 5	Scanner da reprodução da página expediente da revista <i>Terra</i>	63
	Imatura	
Figura 6	A casa das tias de Benedito Nunes	67
Figura 7	Alonso Rocha ao lado do expedicionário paraense Carmito	70
	Pinho	
Figura 8	Uma página do Suplemento	72
Figura 9	Posição e destino da literatura paraense	76
Figura 10	Nota sobre atraso do lançamento do primeiro número da	83
	revista Encontro	
Figura 11	Nota biográfica e imagem de Benedito Nunes. Fragmento do	89
	Suplemento Arte Literatura	
Figura 12	"Dez Poetas Paraenses". Seleção e notas de Ruy Barata	90
Figura 13	Três dos "Dez Poetas Paraenses": Mauricio Rodrigues, Max	91
	Martins e Paulo Plínio Abreu	
Figura 14	Ata da décima segunda sessão do dia 7 dez. 1952	101
Figura 15	Página escaneada da revista <i>Amazônia</i> – "O Teu Retrato" de	112
	Jurandyr Bezerra	
Figura 16	Capa do <i>Primeiro Livro de Leitura</i> , de Felisberto de Carvalho	129
Figura 17	Terça-feira gorda	130
Figura 18	La Femme de trente ans	138
Figura 19	Kazimir Malevich, White on White, Suprematism	144
Figura 20	Max na cabana "Porto Max", Marahu, 1994	151

LISTA DE GRÁFICOS E QUADROS

Gráfico 1	A construção do conceito de Moderno, Modernidade e	15
	Modernismo	
Quadro 1	Publicações dos poemas de O/e no Suplemento Literário da Folha do Norte	164
Quadro 2	Modificações gráficas, linguísticas nas publicações do Suplemento, <i>O estranho</i> , <i>Não para consolar</i> e <i>Poemas Reunidos</i> .	168

SUMÁRIO

Introdução.	9
Capítulo 1 – Tradição moderna	14
1. 1 Teoria sobre Moderno	16
1. 2 Um estudo sobre Modernidade	
1. 3 O lirismo moderno	30
1. 4 O Modernismo: do conceito à ação	
Capítulo 2 – Modernismo Paraense	50
2.1 Primeira geração do Modernismo no Pará	53
2.1.1 A revista Belém Nova	
2.1.2 A revista Terra Imatura	60
2.2 Segunda geração do Modernismo no Pará	64
2.2.1 O Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte	
2.2.2 As revistas <i>Encontro</i> e <i>Norte</i>	82
2.3 Novos depoimentos sobre os versos dos "novos"	86
2.4 Benedito Nunes: poemas, confissões e ensaios críticos	
2.4.1 O método crítico de Benedito Nunes	95
Capítulo 3 - <i>O Estranho</i>	99
3.1 Notas sobre <i>O Estranho</i>	100
3.2 Max Martins e Benedito Nunes e O Estranho	104
3.2.1"A estreia de um poeta"	106
3.2.2 "Max Martins, Mestre-Aprendiz"	
3.3 Outras leituras de <i>O Estranho</i>	110
3.3.1 Da época da primeira publicação	110
3.3.2 Da revista <i>Asas da Palavra</i>	113
3.4 No universo poético de <i>O Estranho</i>	118
3.5 Editorial da publicação dos poemas de <i>O Estranho</i>	
3.5.1 Edições posteriores de <i>O Estranho</i>	167
3.5.2 Modificações gráficas e linguísticas nas diversas publicações dos poemas:	
1) no Suplemento; 2) em O Estranho, Não para consolar e Poemas reunidos	167
Conclusão	171
Referências	175
Anavos	107

Introdução

Se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia".

Graça Aranha

"O Espírito Moderno", 1922

Com um sonoro grito de *Morra a Academia!* – a exemplo de Graça Aranha, um dos patronos do movimento modernista brasileiro, de 1922 – o poeta Max Martins pretendia decretar o fim da poesia aos moldes parnasianos, que sua geração ainda cultivava, em Belém, no Pará. O brado de protesto foi lançado na casa das tias de Benedito Nunes, situada à avenida Gentil Bittencourt, n.º 45, no bairro de Nazaré, cuja sala de visitas, "com suas cadeiras austríacas", abrigava as reuniões de dois pequenos grupos de jovens que se uniram e fundaram solenemente a Academia dos Novos, aos moldes da Academia Brasileira de Letras. Onze anos antes de Max Martins, Graça Aranha, membro fundador da Academia Brasileira de Letras, ao romper com os tradicionalistas para aderir ao Modernismo, conclamou os acadêmicos a modernizar a instituição, proferindo as palavras citadas na epígrafe desta introdução. Em Belém, após a exclamação de Max Martins, que se retirou teatralmente da sala de reuniões, indo sentar-se em frente à casa, do outro lado da rua, a Academia dos Novos se desfez, mas seus membros já eram imortais.

Não muito depois da dissolução da Academia dos Novos, esses mesmos "novos" tiveram oportunidade de publicar seus poemas no suplemento dominical de um jornal importante de Belém, na época, a *Folha do Norte*. O Suplemento foi criado e teve como editor e organizador um dos membros da ex-academia, neto do dono do jornal: Haroldo Maranhão. O Suplemento foi o verdadeiro elemento de união entre os poetas "novos" e "velhos" de Belém com poetas de São Paulo e do Rio de Janeiro. Max Martins, como colaborador, divulgou, portanto, seus primeiros passos na poesia no Suplemento Literário da *Folha do Norte*. Desses poemas publicados, inicialmente, no Suplemento Arte-Literatura, quatorze

deles foram organizados no seu primeiro livro de 1952 (apenas seis desses primeiros poemas ficaram de fora de *O Estranho*¹).

O meu primeiro contato com a poesia de Max Martins aconteceu na época das leituras obrigatórias para o então vestibular: algo de intrigante nos seus poemas cativou-me no primeiro instante da leitura: *Ver-O-Peso*, *Sub*, *Man* & *Woman* eram os poemas indicados pelo programa. Esse encontro gerou uma leitora não por obrigação (invertendo o título utilizado nos programas pré-universitários para as leituras – obrigatórias – de textos literários). Na academia – a universidade –, a oportunidade de estudar os textos de Max Martins sob a perspectiva tanto da sua poesia quanto das suas colagens² motivou o meu trabalho de conclusão do Curso de Letras-Habilitação Língua Portuguesa – *A visualidade na obra de Max Martins*. Da extensão do mesmo surgiu a ideia de elaborar o texto *Leitura sobre a apropriação da técnica da colagem nas obras de Kurt Schwitters e Max Martins*, monografia para defesa final do Curso de Letras-Habilitação em Língua Alemã.

A crescente vontade de estudar a obra poética de Max não se esgotou no caminho, ao contrário, só foi reforçada pela importância de sua poesia e pela responsabilidade que eu sentia cada vez maior ao falar/escrever sobre essa obra, talvez não muito conhecida em todo o Brasil, mas de há muito consagrada no que diz respeito à literatura paraense. Dediquei, portanto, minha dissertação de mestrado à continuação da trajetória que eu traçara para meus estudos iniciais: a leitura da obra poética do poeta paraense Max Martins (1926-2009), desta feita, particularmente, do seu primeiro livro, *O Estranho*, publicado em 1952.

A escolha do título da dissertação deve-se à relação entre o ano de publicação e o título da primeira obra de Max Martins. Veremos que a inserção de sua escrita dialoga com as já "postas" vanguardas dos movimentos modernistas e com a teoria da poesia moderna. Acompanharemos a circulação dos poemas no Suplemento, antes de serem publicados na primeira edição do livro, e a participação da chamada geração dos "novos" na construção do que podemos considerar o Modernismo no Pará.

Em minhas buscas, encontrei pesquisas sobre a obra poética de Max Martins, cuja poesia, após 59 anos da publicação de seu primeiro livro, ainda inspira variados estudos como

¹ Dos poemas publicados no Suplemento literário para a sua edição em livro, observam-se algumas alterações na ortografia e na estrutura dos textos, que veremos com detalhes no item 3.4.2.

² Os diários-colagens são cadernos nos quais Max rascunhava seus poemas em construção; fragmentos de leituras que ele fazia; imagens feitas a lápis, giz de cera, tintas; recortes de revistas, jornais; anotações de recados telefônicos, entre outros.

a dissertação (em desenvolvimento) de Francisco Queirós, A História da Recepção da Obra de Max Martins e a primeira tese de doutorado (em desenvolvimento) de Paulo Vieira, Max Martins: biografia literária. Há, também, as dissertações de mestrado já concluídas: Denyse Cantuária, Palavras a esmo: uma leitura das afinidades poéticas de Max Martins e Age de Carvalho; José Mariano K. A. Filho, Para ter onde ir – a transformação da imagem e o movimento da palavra na poesia de Max Martins; Yurgel Pantoja Caldas, Ocidente/Oriente: Uma leitura de Max Martins através do I Ching; Vivian Nunes Lima, Max Martins: poeta plural. Modalidades poéticas. As duas primeiras dissertações foram defendidas na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), a terceira, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a quarta, na Universidade Federal do Pará (UFPA). Em 2000, foi publicada uma edição da revista Asas da palavra, volume 11, dedicada ao poeta, com artigos sobre sua obra. Mas muito pouco ou quase nada estuda especificamente o seu primeiro livro.

Muito tempo transcorreu da efusiva Semana de Arte Moderna no Brasil para a publicação do primeiro livro do poeta Max Martins, *O Estranho*³, precisamente 30 anos. O título suscita no leitor uma série de interrogações: o que seria estranho? O seu livro? A sua escrita? A sua existência? Os seus leitores? A sua linguagem? A sua inquietação? A poesia de tradição moderna? O que faz de um poeta um estranho? Um *Homem na Multidão*⁴, um *flâneur*⁵, um *albatroz*⁶, um *gauche*⁷, um *anjo dos abismos*⁸?

Para tentar responder a essas questões, nesta dissertação, foi preciso voltar ainda mais no tempo, para antes de Graça Aranha e de 1922, para a época de um poeta-crítico francês que primeiro usou o termo modernidade e que definiu o seu conceito, ainda no século XIX. Para entendermos o que representa considerar uma poesia moderna. Partindo da tentativa de tornar menos ambíguos os conceitos de moderno, modernidade e modernismo,

³ A pesquisa da dissertação baseia-se na primeira versão do livro *O Estranho*, coletânea publicada em 1952 (que foi posteriormente republicada duas vezes, em edições que abrangem vários outros livros do poeta), conservando a grafia da época e as páginas do original. Ao citar trechos do livro, usaremos as iniciais do título, *OE*, seguidas do número da página. O "exemplar" com o qual trabalhamos é uma cópia fotografada da única versão encontrada na Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, no setor de obras raras, e fazia parte da biblioteca particular da escritora Eneida de Moraes. O exemplar encontra-se sem a capa original, com páginas amareladas, mas ainda em bom estado para leitura (ver anexos).

⁴ Conto de Edgar Allan Poe, publicado pela primeira vez simultaneamente nas edições de dezembro de 1840, de duas revistas inglesas (*Atkinson's Casket e Burton's Gentleman's Magazine*). Mais tarde foi traduzido para o francês por Baudelaire. Disponível em: http://www.gargantadaserpente.com/coral/contos/apoe_homem.shtml.

⁵Termo estudado por Charles Baudelaire (1857), em *Homem na multidão* do conto de Edgar Allan Poe, quando cria o conceito de Modernidade. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/, acesso em 20/02/09 às 14hs.

⁶ Poema de Charles Baudelaire, *L'albatros*, *Fleurs du mal* (1857)

⁷ O anjo torto da poética de Carlos Drummond de Andrade, em "Poema de sete faces". *Alguma Poesia* (1930)

⁸ Título do primeiro livro de Ruy Guilherme Paranatinga Barata (1943).

mostramos a tendência das vanguardas, a de romper com a tradição para depois, cedendo lugar a outra vanguarda, tornar-se tradição por sua vez. No primeiro capítulo, falamos de tradição moderna, com base nas leituras dos textos de Octavio Paz, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Benedito Nunes, Antoine Compagnon, Alfonso Berardinelli, para poder falar sobre as questões da modernidade, modernismo e moderno. E também comentamos sob a perspectiva dos teóricos brasileiros, Antonio Candido, Mario Chamie, Gilberto Teles, João Lafetá, Alfredo Bosi, Affonso Ávila, José Guilherme Merquior, os aspectos contraditórios do que se chamou de Modernismo Brasileiro, sua ascensão, com a Semana de Arte Moderna de 22, e sua superação, com as propostas das gerações posteriores, que associaram a poesia com outras artes, como foi o caso da poesia visual.

No segundo capítulo, apresentamos os acontecimentos do Modernismo, especificamente no Pará, entre os anos de 1920 a 1950. As comemorações do centenário de Independência do Brasil e de adesão do Pará a Independência do Brasil, em 1923, motivaram em Belém, os jovens intelectuais, que buscaram ao seu modo, uma maneira de expressão artística de manifestarem suas ideias e seus anseios, assim aconteceu, com as duas gerações paraenses, representadas pelos "velhos" e os "novos". Mas sabemos, conforme contamos no primeiro capítulo, que uma geração ultrapassa a outra, inúmeras vezes. Os chamados "novos" de hoje serão os "velhos" de amanhã. Nesse ciclo de superação da "tradição moderna", os intelectuais de Belém, na sua própria modernidade, mesmo distantes da iniciada nos centros europeus, constituíram com suas habilidades e diferenças, o movimento artístico e literário por essas "bandas" tupiniquins. Dessa forma, as vozes da geração de Bruno de Menezes, De Campo Ribeiro, Cléo Bernardo, Francisco Paulo Mendes, Haroldo Maranhão, Benedito Nunes, Mário Faustino, Max Martins, entre outros importantes nomes revelaram-se entre "velhos" e "novos", por meio dos mecanismos modernos de imprensa: as revistas e o Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte, esse último se tornou uma das maiores ferramentas dos dois grupos, e nele puderam ler e serem lidos, numa dimensão, que em nossos dias invejamos a qualidade de conteúdo, que circulou nessas páginas, não mais encontrados nas nossas moderníssimas páginas da web. O Suplemento da Folha do Norte (que circulou de 1946 a 1951) tornou-se leitura obrigatória nessa dissertação, pois foi por meio de sua leitura que constatamos a formação intelectual desses representantes da poesia, da crítica e da arte universal. Não poderíamos falar do primeiro livro de Max Martins sem antes percorrer as páginas dos números do Suplemento, que registram as primeiras publicações dos poemas de Max e de toda a geração dos "novíssimos". Concomitantemente aos poemas, surgiram, igualmente no Suplemento, as primeiras críticas literárias de Benedito Nunes, que se tornou o seu grande crítico e amigo de uma vida toda. Nesse capítulo veremos o quanto a vida desses intelectuais paraenses estavam entrelaçadas nas vidas de seus companheiros de geração.

No terceiro capítulo, veremos a construção da escritura moderna na poesia de *O Estranho*. Comentaremos o processo editorial do livro, observando as modificações gráficas e linguísticas nas edições dos poemas que constituem o livro *O Estranho*, desde o Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte* (1946-1951), no livro propriamente dito – *O Estranho* (1952) – e nas antologias *Não Para Consolar* (1992) e *Poemas Reunidos* (2001). E, finalmente deixaremos a nossa contribuição na interpretação de leitura dos poemas de *O Estranho*, amparados pelas propostas de teóricos da modernidade, da lírica moderna, das perspectivas do modernismo brasileiro e paraense, e também da leitura crítica de Benedito Nunes, que propôs a liberdade acima de tudo no que podemos considerar um método crítico, particularmente singular. O próprio Nunes, quando lhe perguntavam qual seria a característica de seu método de crítica, respondia, com dúvida – "Que método?".

E chegamos a afirmar que, com sua poesia de 1952, o paraense Max Martins estreou na estética moderna universal.

1 TRADIÇÃO MODERNA

[...] lo que llamamos la traditión moderna [...] es una expresión de nuestra conciencia historica. Por una parte, es una crítica del passado, una crítica de la tradición; por la otra, es una tentativa, repetida una y otra vez a lo largo de los dos últimos siglos, por fundar una tradición en el único principio inmune a la crítica, ya que se confunde con ella misma: el cambio, la historia.

Octavio Paz (1989, p. 27)

A expressão tradição moderna é paradoxal. O conceito é contraditório no que diz respeito ao aspecto do tempo: ele traz em si a fusão dos três tempos – passado, presente e futuro. O antigo é substituído pelo novo que se tornará um dia antigo. Trata da vanguarda e de sua superação. É "uma expressão de nossa consciência histórica" (PAZ, 1989, p. 27). Tradição significa uma herança cultural, um legado transmitido de geração para geração, a partir de uma origem ou de um modelo O sentido de moderno está relacionado com o que é presente, atual. Ao (con)fundirmos os dois termos, na expressão que dá nome a este capítulo, fundamos uma tradição, que, ainda segundo Paz (1989, p. 27), é "o único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela mesma: a mudança, a história".

Para entendermos melhor o que vem a ser "tradição moderna", primeiramente é necessário verificar o segundo termo dessa expressão – *Moderno* –, e seus derivados, *Modernidade* e *Modernismo*.

Graficamente, podemos visualizar os termos da seguinte maneira:

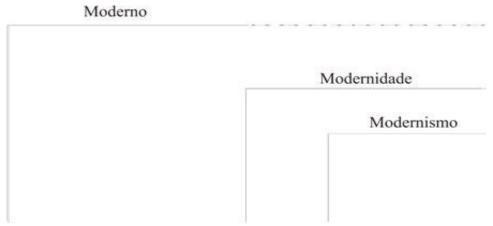


Gráfico 1: gráfico idealizado pelo professor Dr. Günter Karl Pressler Fonte: aulas sobre a Modernidade (anotações pessoais).

Por encontrarem-se em terreno fértil e serem de natureza ambígua, trataremos os conceitos separadamente para melhor compreensão e discernimento. Nos subcapítulos, "Teoria sobre *Moderno*", buscamos a etimologia do termo e teóricos que discutiram o conceito; em "Um estudo sobre a Modernidade", procuramos a origem do termo e como os críticos se posicionam com o emprego do conceito de *Modernidade*; em "O lirismo moderno", estudamos rapidamente a proposta de Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, para fundamentar as características da lírica moderna. Daí a relação intrínseca dos

conceitos e a necessidade dessa discussão para pensarmos e determinarmos o que significa considerar poesia moderna. Finalmente, em "Modernismo: do conceito à ação", acrescentamos o significado de *modernismo*, cujo estudo parte do florescimento das vanguardas europeias culminando na constituição do Modernismo Brasileiro até o surgimento de novas vanguardas, cujas propostas para a poesia nacional superaram os ideais do movimento modernista.

1.1. Teoria sobre *Moderno*

O conceito de *Moderno* é instável, pois assume variados significados. No dicionário, por exemplo, encontramos:

1 relativo ou pertencente à época histórica em que se vive (a década ou o século atual) 2 que é de época posterior à Antiguidade greco-romana 3 relativo ao período da história mundial, esp. europeia, que, por convenção, se inicia no fim da Idade Média e termina com a Revolução Francesa (1789) 4 diz-se de estilo de arte, de arquitetura, de dança etc. desenvolvido entre o último quarto do sXIX e o final do XX (ou fim dos anos 1980, caso se considere um período pós-moderno), e que tenha contribuído com algo inédito, original; contemporâneo 5 modernista 6 cujas características refletem tendências, metodologia etc. contemporâneas 7 que representa o gosto dominante da época 8 cujos valores, opiniões, comportamento etc. ainda não são aceitos pela maioria das pessoas numa sociedade 9 em que métodos, equipamentos etc. antigos foram substituídos por outros que representam avanço tecnológico, científico etc. 10 diz-se da língua portuguesa da segunda metade do sXVI ao final do XVII ou início do XVIII 11 de tom claro (diz-se de cor) 12 que fala pouco, que se mostra calmo; calado, sossegado 13 moço, jovem 14 que é suave, brando; moderado 15 estilo moderno, caracteristicamente contemporâneo 16 pessoas que vivem na época atual (Moderno: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 2.0 A).

Conforme os significados do verbete, como aparecem no dicionário Houaiss, podemos constatar o emaranhado polissêmico de outros conceitos, que surgiram do adjetivo *Moderno*, a exemplo de *Modernista*, grifado pelo autor, com outro significado e efeito da derivação do radical (modern-). Da mesma derivação sufixal formou-se o substantivo, *Modernidade*, cujo sentido veremos mais adiante nesse estudo.

Do gráfico anterior, conseguimos extrair o entendimento de que o termo *Moderno* continua a ser usado para traduzir que o novo sempre surgiu independente de que época se vive. É uma maneira de olhar constantemente para o futuro. É uma forma de estar sempre à frente de seu tempo, como a vanguarda de um projeto novo, atual. É uma constante tentativa

se superar o velho, o passado, ou seja, não há uma identidade fixa, ela seria sempre inconstante. Conforme vimos, Octavio Paz (1984) defende que o moderno é uma tradição, devido às sucessivas rupturas. Para ele, o novo se relaciona com o moderno para revelar a sua dupla potencialidade, a de negar o passado e de ser afirmação da diferença. A sedução pelo novo acontece não pelo caráter da novidade, e sim por instaurar o diferente, que é a negação, a própria ruptura.

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a Modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente (PAZ,1984, p. 18).

Agora é necessário não confundir o termo *Moderno*, como sinônimo de Idade Moderna. Por que como sabemos, a divisão da periodização da história é reconhecida pela seguinte estruturação: Pré-História, de 3.000 a 4.000 a.C., com o surgimento da escrita; Idade Antiga. de 4.000 a.C. até 476 d.C., quando acontece a queda do Império Romano do Ocidente; Idade Média, de 476 d.C. até 1453, quando ocorre a conquista de Constantinopla e a formação do modo de produção feudal; Idade Moderna, de 1453 até 1789, com a eclosão da do Renascimento; Idade Contemporânea, de 1789, data da Revolução Francesa, até hoje, com os avanços tecnológicos e conflitos mundiais.

Tomando por base esse arranjo temporal da periodização e com o auxílio do gráfico 1, verificamos que a Idade Moderna se apresenta com um registro inicial marcado pelo Renascimento cultural italiano, movimento de ordem artística, cultural e científica, iniciado com o fim da Idade Média. Mais ou menos três séculos mais tarde, com a Revolução Francesa, acontece também uma revolução de ideias, que é deflagrada pela busca de um *esprit nouveau*, por meio dos ideais Iluministas, que provoca uma reviravolta na estética, que, de Clássica, passa a Romântica – inicia-se, então, a Idade Contemporânea. E é justamente nessa "Idade atual", a do nosso tempo, que se apresentou pela primeira vez, o conceito histórico de *Modernidade*, mais precisamente no ano de 1857, com Charles Baudelaire, na França. Assim, constatamos que a procura pelo moderno, pelo novo e atual, continua pulsante (como aconteceu mais tarde com o movimento literário modernista), que, desde a formação da humanidade, até hoje vem se repetindo. Essa incessante busca pelo novo é inerente à necessidade humana.

Segundo Hans Robert Jauss, o termo *Moderno* apareceu no final do século V, de origem latina, *modernus*, deriva de *modo*, no sentido de "agora mesmo, recentemente, agora". Um de seus sentidos está relacionado com a instituição da querela entre os *Antiqui* versus os *Moderni*, iniciada aproximadamente nos anos de 1640.

A Querela entre Antigos e Modernos, nesse contexto, tem o mesmo significado: trata-se de um *topos* literário que remonta à Antiguidade e que se repete nas revoltas periódicas dos jovens no conflito das gerações, revelando, de século em século, mudanças na relação entre os escritores antigos e os mais novos (JAUSS, 1996, 49).

Podemos ainda afirmar, que num amplo espectro, o sentido de moderno, teve sua evidência, na pintura, na música, na técnica, assim, como na vida científica ou política. O sentido definiu-se a partir dos seus contrários, assim "marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo [...] entre o que ainda ontem era atual e o que hoje está envelhecido" (JAUSS, 1996, 50).

O teórico alemão comenta que durante o século XII, *Moderno* significava o aperfeiçoamento, quando o novo destacava o antigo e o antigo sobrevivia no novo, "a *modernitas* provocou desagrado [...] Sua própria obra só poderia, pois, ser consagrada quando um futuro distante lhe houvesse conferido a *antiquitas*" (JAUSS, 1996, p. 56).

Segundo Jauss, no ano de 1687, no apogeu do classicismo francês, Charles Perrault, o escritor francês, que estabeleceu bases para um novo gênero literário, o conto de fadas, buscava o fim do ideal renascentista da perfeição, e assim, na Academia Francesa instituiu o que seria a nova *Querelle des anciens et des modernes*, que refletiu os interesses de dois partidos intelectuais: de um lado, os *modernes*, cuja proposta apoiava a ideia de progresso contida nos métodos de Copérnico e Descartes; do outro lado, os *anciens*, que creditavam sua fé no valor exemplar atemporal da Antiguidade. A partir dessa *Querelle* o uso do termo *moderno* foi empregado como ferramenta de movimento. Perrault acreditava que para ser moderno era necessário recorrer à tradição, à antiguidade, para se conseguir legitimação. Para Jauss, essas discussões redimensionaram a arte da Antiguidade e a Arte Moderna, e chegou-se à conclusão de que cada época tem os seus próprios costumes e sua maneira de encarar seu próprio mundo.

Voltando ao tema da tradição moderna da poesia, ele é assunto teorizado por Octavio Paz, poeta, ensaísta, tradutor e diplomata mexicano, no seu livro *Los hijos del limo*⁹ (1989). Para Paz, a expressão "tradição moderna" não só significa que haja uma poesia moderna, mas que o moderno é uma tradição.

Si lo tradicional es por excelencia lo antiguo, cómo puede lo moderno ser tradicional? Si tradición significa continuidad del pasado em el presente, cómo puede hablarse de una tradición sin pasado y que consiste em la exaltación de aquello que lo niega: la pura actualidad?¹⁰ (PAZ, 1989, p. 17/18).

Tanto para Paz quanto para Hugo Friedrich (1991), a poesia moderna, como a entendemos, nasceu com os românticos alemães — os irmãos August e Friedrich Schlegel, o jovem poeta Novalis e os filósofos Schelling e Schleiermacher — e com o precursor do romantismo americano — como é o caso de Edgar Allan Poe —, passando pelas metamorfoses do simbolismo francês e do modernismo hispano-americano e culminando com o fim das vanguardas do século XX, em uma história marcada de tradição e de ruptura:

En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI e XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días¹¹ (PAZ, 1989, p. 10).

Então, no século XX, as vanguardas – que se opunham, no século anterior, primeiro à tradição do classicismo e depois à do romantismo – vão se apresentar no sentido inverso: o modernismo dos poetas angloamericanos como T. S. Eliot, por exemplo, é uma tentativa de regresso à tradição central do Ocidente (o contrário do que haviam feito os poetas ingleses e alemães do final do século XVIII), enquanto, na França, o surrealismo se configura como um extremo do romantismo alemão. O período propriamente contemporâneo é o do fim da vanguarda e, com ela, desde o final do século XVIII, se chamou de arte moderna. E o que está em discussão na segunda metade do século XX, não é a noção de arte, e sim a noção de modernidade. Paz (1989, p. 223), portanto, ao falar da "idade que começa" – do fim da "era

_

⁹ A primeira edição é de 1987.

¹⁰ Se a tradição é por excelência antiga, como pode o moderno ser tradicional? Se tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que nega isso: a pura atualidade? [Tradução nossa].

¹¹ Em sua disputa com o racionalismo moderno, os poetas redescobrem uma tradição tão antiga como é o próprio homem e que transmitida pelo neoplatonismo renascentista, por seitas e correntes herméticas e ocultistas dos séculos XVI e XVII, atravessaram o século XVIII e chega até os nossos dias [Tradução nossa].

moderna" e com ela a ideia de "arte moderna" –, refere-se novamente à aceleração do tempo, das mudanças, e ao que ele chama de "reconciliação do princípio e do fim: cada agora é um começo, cada agora é um fim" (p. 220). Essa variação que é própria dessa idade contemporânea, também é repetição. Daí a tradição, daí também o novo.

Em *Os cincos paradoxos da modernidade*, Antoine Compagnon (1996), retomou a teoria de Octavio Paz e revisou, no preâmbulo intitulado "Tradição moderna, traição moderna", os conceitos de modernidade e de tradição, levando em consideração a etimologia, o histórico e as incoerências dos termos justapostos, que o autor avaliou e pontuou em torno do debate. Os termos não poderiam ser articulados juntos, ele afirmou, porque "tradição" supõe-se "fidelidade a uma origem", a um modelo clássico. Estende-se ao sentido do que é tradicional, ou seja, conservado numa tradição, "o que resiste à modernização".

Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas. É verdade que essas rupturas são concebidas como novos começos, invenções de origens cada vez mais fundamentais; logo, porém, esses novos começos terminam e essas novas origens deverão ser imediatamente ultrapassadas. Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição. Mas uma tradição da ruptura não é, necessariamente, ao mesmo tempo uma negação da tradição e uma negação da ruptura? (COMPAGNON, 1996, p. 9-10).

Nesse sentido, podemos constatar que o paradoxo da tradição moderna ainda está por ser resolvido e passa por outros questionamentos, como a ideia da superstição do novo e a relação do progresso, que são reflexões a serem realizadas para além dos outros *paradoxos da modernidade* estudados por Compagnon. Em seguida, o estudioso apresentou pares contraditórios que aparecem no cerne dessa discussão: "antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso etc" (COMPAGNON, 1996, p. 15). E serão esses termos que acompanharão a construção do fazer poético e a relação do poeta com a consciência crítica.

Os estudos dos autores da modernidade convergem para a mesma compreensão, em relação ao início da Modernidade, que compreende o final do século XVIII, equivalente ao período do Pré-Romantismo, posteriormente, desenvolveram-se outros movimentos literários, que marcaram a oposição ao passado, como o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo e o Simbolismo.

1.2 Um estudo sobre a Modernidade

La modernité, c'est le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.¹²

Charles Baudelaire

O filósofo estadunidense, Marshall Berman (1986) teorizou sobre a *Modernidade* numa perspectiva de tendência marxista, caracterizada pela reflexão crítica da experiência de tempo e espaço, de si mesmo e com o outro. Para ele, "ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, [...] — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos" (p. 14). Ele propõe, quanto à história da modernidade, uma divisão em três fases: a primeira, do início do século XVI até o final do século XVIII, teria como começo as pessoas experimentando a vida moderna; a segunda fase teria começado com a "onda revolucionária de 1790" (Revolução Francesa e suas reverberações), nesse momento as pessoas vivenciavam uma profunda dicotomia entre viver materialmente e espiritualmente sob os efeitos da era revolucionária e moderna; a terceira fase teve início no século XX e abrange os nossos dias, e ela estaria compreendida entre o processo de industrialização até o estágio de conexão virtual do mundo, na tela de um computador.

[...] à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de fragmentos, que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a ideia de modernidade, concebida em inúmeros e fragmentários caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas. Em consequência disso, encontramo-nos hoje em meio a uma era moderna que perdeu contato com as raízes de sua própria modernidade (BERMAN, 1986, p. 16).

Para ele, a voz moderna, da primeira fase da modernidade foi a de Jean-Jacques Rousseau, quando usou pela primeira vez a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usaram. Segundo Berman, Rousseau seria a "matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto-especulação psicanalítica e à democracia participativa" (1986, p. 16). A novela romântica, *Julie ou la Nouvelle Heloïse* [Júlia, ou a

^{12 &}quot;A modernidade é o transitório, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável" [Tradução nossa].

Nova Heloísa] (1757), de Rousseau, conforme descreveu Berman, já estaria envolvida num padrão de agitação e conflitos, de "aturdimento psíquico e embriaguez, [...] auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem a sensibilidade moderna" (1986, p. 17).

Para Irlemar Chiampi (1991), os fundadores da modernidade foram os poetas da literatura alemã, inglesa, francesa, italiana, russa e espanhola. Usou como epígrafe para seu texto uma afirmação de Friedrich Schlegel: "onde os artistas formam uma família, acontecem assembleias fundadoras da humanidade". Ele considerou que a experiência de fundação não foi a de um bloco monolítico, e teve como evolução um percurso heterogêneo com características nacionais e de diversas intensidades, motivações e ritmos de ideias da arte moderna.

Seu núcleo inicial configurou-se nos países que se compenetraram fortemente do capitalismo industrial, do liberalismo econômico e da ética protestante do trabalho (Alemanha, Inglaterra). A ele logo se agregaram os Estados Unidos e a França, onde a revolução democrático-burguesa havia desencadeado novas forças políticas e sociais; depois de 1870, irradia-se para as literaturas dos países situados nas várias "fronteiras" do Ocidente (Rússia, Itália, América Hispânica, Espanha) (CHIAMPI, 1991, p. 13).

Chiampi ainda elencou um esquema de temas, que mostra o movimento de negações e buscas da crítica, entre as estéticas da modernidade: a negação da autoridade da tradição artística e literária; a modernidade burguesa com seus valores de evolução e progresso; a busca pela novidade e pelo tempo original. Essas negações e buscas resumem o que pensavam os poetas fundadores de uma modernidade estética:

Para negar os cânones do passado, fizeram a crítica do Classicismo, do conceito de Belo e da mitologia greco-latina, ao tempo que afirmaram o "vivente" e exaltaram a inovação das formas poéticas. Para se oporem à mediocridade da vida burguesa, defenderam o revê, a fantasia, o erotismo, o poder mágico da palavra e a linguagem primigênia, capaz de resgatar o tempo anterior à história (CHIAMPI, 1991, p. 15).

Segundo Benedito Nunes, em "Fragmentos da Modernidade" (1993, p. 71), o grande tema que introduz à modernidade artística, o que viria a ser o *leitmotiv* de um processo histórico-filosófico, "é o da dissolução da arte romântica na Estética de Hegel". O primeiro motivo apontado pelo crítico paraense chegou com o fim da arte romântica, cujo teor de sensibilidade era a última forma de concreção do conteúdo, por meio da infinitude irônica de Schlegel, num quadro geral – "a civilização generalizada, o domínio das leis, a divisão do

trabalho na sociedade civil, ou seja, na sociedade burguesa, o teor reflexivo e crítico do conhecimento, a preponderância do conceito sobre a intuição" (NUNES, 1993, p. 71) – assim Hegel resumiu "As condições gerais do tempo presente não são mais favoráveis à arte [...]" (HEGEL, 1975, p. 24 *apud* NUNES, 1993, p. 72).

Dessa passagem pontual surgiria a teoria do fim da obra de arte, ou da "morte da arte", conforme sinaliza Nunes, um contraponto "à morte nietzschiana de Deus", a "morte do homem", para ele, "articulam-se dois outros motivos da modernidade, o do desenvolvimento histórico, correlato ao progresso, e o da vigência da Estética, enquanto lógica da sensibilidade e da imaginação, completada pelo exercício da crítica literária e artística" (1993, p. 72).

Nunes informa que Walter Benjamin, em *O conceito de crítica estética no Romantismo alemão*, destacou os nomes de Schlegel e Novalis, como importantes autores para a instituição da autonomia da arte, dessa maneira, "as obras poéticas só poderiam ser compreendidas em função da reflexibilidade da consciência de si que se autodelimita numa forma, a qual encerra, por sua vez, o universal da arte" (NUNES, 1993, p. 73-74).

Ainda para Nunes, o segundo tema da modernidade foi "a secularização do Belo", que teve como base as matrizes da lírica moderna de Baudelaire, nas *Flores do Mal* e de Rimbaud, nas *Iluminações*. Desse advento da "desromantização" (*Entromantsierung*), Nunes usou a expressão de Hugo Friedrich (1956) para descrever o mundo em que viveria o poeta na ambiência da grande *urbs* industrial,

[...] o seu abrigo vai ser o tempo vivido da recordação – em Baudelaire, a "relíquia secularizada" da beleza inquietante, conflitiva, [...] com uma "promessa de felicidade". É quando o Eu romântico, expressivo por ser espontâneo, entra em crise, e com ele também, a subjetividade lírica (NUNES, 1993, p. 76).

A descoberta da alteridade forneceu ao poeta o poder de ser ele mesmo e o outro, teorizou Nunes, que finaliza indicando o terceiro tema da modernidade, cuja qualidade "é a confiança no futuro", aqui na passagem das vanguardas, que "a arte tenta recuperar-se da perda de sua aura. É aí que as tradições artísticas são concebidas sob a proeminência do objeto estético que a nenhuma tradição pertence [...]" (NUNES, 1993, p. 77).

Berman, Paz, Chiampi, Nunes, Friedrich, Haroldo de Campos (1997) em consonância, apontam para Baudelaire, como o primeiro a trabalhar com a noção de modernidade, porém, Campos (1997, p. 247) cita Jauss, cujo texto indicou a primeira obra em

que o conceito chave de *modernité* havia aparecido, e foi exatamente na *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand (1849), mas com a ressalva de que o termo foi tratado por este de maneira insuficiente.

Charles Baudelaire (1821-1867), em suas incursões, como crítico de arte, nos salões parisienses de 1845, sempre revelou uma profunda consciência do que se refere ao *goût*, ao gosto artístico. Em *Le peintre de la vie moderne*, publicado pela primeira vez em 1863, Baudelaire pronuncia-se contra o academismo de uma grande parte da crítica da época: ele queria uma espécie de "retorno" ao presente, mas um presente revestido da beleza eterna. Ele retoma a ideia – na verdade tão antiga – de que o novo não é senão o antigo (o passado) iluminado por uma luz diferente: *Le passé, tout en gardant le piquant du fantôme, reprendra la lumière et le mouvement de la vie, et se fera présent* [o passado, guardando o lado picante do fantasma, retomará a luz e o movimento da vida, e se fará presente] (BAUDELAIRE, 1863, p. 4-5). Delineando a personalidade de um pintor conhecido pelas iniciais C. G., Baudelaire chega à conclusão de que esse pintor, na verdade, mais do que um artista é um *homme du monde* [um homem do mundo], das multidões.

Segundo Walter Benjamin, a modernidade, para Baudelaire está relacionada com o surgimento dos grandes centros urbanos e suas consequências na sociedade, o que faz do artista um herói da modernidade. Em Baudelaire, a experiência estética está ligada à experiência histórica da modernidade – com o crescimento das grandes cidades modernas e o nascimento de um novo personagem social. Segundo fontes sobre a história mundial¹³, a capital francesa de Baudelaire vivenciou variados processos revolucionários, como a Revolução Francesa, em 1789, reforçada pelos ideais do Iluminismo e as revoluções posteriores no período entre 1830-1848, cujo caráter liberal e burguês trouxe a participação de um novo elemento para a revolução: o proletariado industrial, com tendências socialistas.

Historicamente, o termo *Modernidade* está diretamente relacionado com a consolidação da Revolução Industrial, impulsionado pela aceleração do sistema econômico capitalista. O século XVIII é marcado por profundas transformações no mundo; mudanças econômicas, sociais e políticas aceleraram a expansão demográfica nas grandes cidades, como a Londres de Poe e a Paris de Baudelaire. Com isso, o tema das multidões tornou-se de grande interesse para Baudelaire, que, na sua coletânea de ensaios *Modernidade de Baudelaire* (1988), destacou considerações sobre *O pintor da vida moderna*, texto escrito em 1863.

_

¹³ Disponível em: http://www.culturabrasil.pro.br/revolucaofrancesa.htm>. Acesso em 12 mar. 2010.

No terceiro capítulo do artigo, Baudelaire usa como exemplo o conto de Edgar Allan Poe, *Homem na multidão*, para falar sobre a necessidade de se ter paixão pela multidão e pelo ignorado, incógnito. Segundo ele, o escritor, assim como o pintor Constantin Guys, deve possuir interesse por tudo e com isso saber apreciar, compreender o que acontece ao seu redor. Qualidades que a maioria dos artistas não possui, passando apenas por especialistas, num sentido muito restrito. Assim aponta para a necessidade da curiosidade, como ponto de partida para o artista deixar de ser especialista e tornar-se *um homem do mundo*. Com isso, é preciso se ter um olhar como o de uma criança, que tudo observa com novidade e interesse. Esse homem das multidões, no sentido de observador da vida, das pessoas, do que acontece na cidade, à noite, na hora em que os outros dormem, debruça-se sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que ele dirigia, durante o dia, às coisas e ao cenário,

[...] Agora, à hora em que os outros estão dormindo, [...] lutando com seu lápis, sua pena [...] apressado, violento, ativo como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem sobre o papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor¹⁴ (BAUDELAIRE, 1988, p. 172-173).

Baudelaire (1988) critica a forma canônica e clássica de alguns críticos lerem as obras de arte, esquecendo as qualidades do presente. Ele afirma que o belo apresenta elementos variáveis e que está constituído pelo elemento eterno, invariável e pelo elemento relativo, e reforça dizendo que essa dualidade da arte é uma consequência do caráter dual do homem; pontua que a vida ordinária se encontra em constante metamorfose e isso exige certa velocidade de execução do artista; aponta para ideia do "gênio do pintor de costumes", que para ele, apresenta dupla natureza e uma "dose de espírito literário",

Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é um pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno (BAUDELAIRE, 1988, p. 164).

Esse perfeito *flâneur*, apaixonado pela multidão,

naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur.

-

¹⁴ No original: s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que

[...] esse homem, tal como o descrevi, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do *grande deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que o de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão (BAUDELAIRE, 1996, p. 24).

Segundo Baudelaire, ao olhar para as exposições de quadros modernos de sua época, podia-se notar que os artistas tinham uma tendência a escolher todos os temas de natureza geral aplicável a todas as épocas, e a vestirem os seus personagens com costumes de outras épocas ou de outros continentes. Seria muito mais importante tentar extrair de uma época a beleza misteriosa que nela está contida, por menor ou mais leve que ela seja: "A modernidade é o transitório o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável". O importante é que há um elemento transitório porque existe o moderno para cada época, e esse elemento fugidio – a beleza – vai se transformando com o tempo e interliga a arte de todas as épocas, o que nos faz compreender o caráter da beleza presente.

Trata-se de tirar do que é moda o que ela "pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório" (BAUDELAIRE, 1988, p. 173). Esse foi o pensamento que lhe sugeriu o conceito – a ideia – de modernidade (da modernidade da arte). Walter Benjamin (2000), leitor de Baudelaire, foi o primeiro que valorizou o trabalho do poeta e crítico francês e traçou pontos importantes sobre a sua teoria da modernidade. Entre esses pontos, ele destaca a metáfora do esgrimista, referente a uma estrofe inicial do poema *O Sol* de Baudelaire: "Exercerei a sós a minha estranha esgrima / Buscando em cada canto os acasos da rima" (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 2000, p. 5). Nessa passagem do poema, Baudelaire, reforça a ideia do trabalho literário como um esforço físico. Assim, para ele, o papel da transpiração transpõe a ideia de inspiração, tão empregada pelos clássicos. Para Benjamin (2000, p. 15), o tema do herói é o verdadeiro assunto da Modernidade, ou seja, para viver na sociedade moderna, o homem precisa de uma formação heróica. É desses elementos que o poeta encontrará os instrumentos para sua construção poética.

O poeta, o substituto do herói da antiguidade, como diz o título do poema, tinha que ceder ao herói moderno, que tem a vida relatada pela "Gazette des Tribunaux". Na verdade, no conceito do herói moderno já se esboçava esta renúncia (BENJAMIN, 2000, p. 15).

Esse "herói" moderno necessitava, segundo Benjamin, de força sobre-humana para suportar as resistências da Modernidade, que lhe impõe energias desproporcionais para a produção. Para Baudelaire, "o semblante da modernidade encontra-se no espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam o subterrâneo" (BENJAMIN, 1989, p. 77). E é dessa multidão ignorada que o poeta francês revela os conceitos que formam a teoria da modernidade. Surge dessa passagem também a figura do apache¹⁵ na imagem do herói, aquele que permanece renegado à periferia da sociedade, da cidade e da literatura. No caso do poeta Max Martins (como veremos no capítulo 3, deste trabalho), a figura do estranho, do estrangeiro torna o poeta paraense um solitário na busca de novas propostas literárias, "Não entenderás o meu dialeto/nem compreenderás os meus costumes".

Na verdade, esse recuo já está previsto no conceito do herói moderno que, fadado à decadência, dispensa o surgimento de qualquer poeta trágico para descrever a fatalidade dessa queda. Mas assim que vê seus direitos conquistados, a modernidade expira. Então será posta à prova. Após sua extinção, verificar-se-á se algum dia pode ou não tornar-se antiguidade (BENJAMIN, 1989, p. 80).

Eis, segundo Benjamin, a mais notável relação estabelecida pela *Modernidade*, a que ela tem com a *Antiguidade*. Assim podemos perceber a conexão intrínseca que a tradição tem com o caráter moderno: "A modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade" (1989, p. 80).

A nomeação de Baudelaire (p. 94) para os vários tipos, "o *flâneur*, o apache, o dândi e o trapeiro, não passam de papéis entre outros". Benjamin afirma ainda que o herói moderno não é um legítimo herói, é apenas um representante desse papel. E revela que, atrás de todas essas máscaras, o poeta guardava apenas a lei de sua poesia, o incógnito. E sobre sua poética, destaca:

Suas imagens são originais pela vileza dos objetos de comparação. Espreita o processo banal para aproveitar o poético. [...] Esses ademanes linguísticos, típicos do artista em Baudelaire, só se tornam realmente significativos no alegórico. Conferem à sua alegoria o elemento desconcertante que a distingue das usuais. [...] Usa alegorias abundantemente; mas através do ambiente linguístico para onde as transplanta, muda-lhes essencialmente o caráter. *As Flores do Mal* é o primeiro livro a usar na lírica palavras não só de proveniência prosaica, mas também urbana (BENJAMIN, 1989, p. 96).

-

¹⁵ Etimologicamente o termo nomeia o grupo indígena norte-americano que habita o Sudoeste dos EUA. Culturalmente, na língua francesa, o termo tem como significado o homem marginal, perigoso e malfeitor, e, no entanto, de uma extraordinária sedução.

Segundo Benjamin, e que Compagnon ressaltou, outro elemento da *Modernidade* repudiado por Baudelaire era a ideia de progresso, esse "fanal obscuro", cujo caminho pelo novo trilhava para a decadência, "o que prova que nossa concepção moderna de um tempo sucessivo, irreversível e infinito tem por modelo o progresso científico ocidental" (COMPAGNON, 1996, p. 20). Pois, está fadado a criar seu próprio fim, assim como acontece com a criação da tradição moderna do novo. Aquela que estaria relacionada com a ruptura com o antigo (ideia do clássico) e com a busca incessante pela originalidade por meio da novidade.

Ao movimento perpétuo e irresistível de uma modernidade escrava do tempo e devorando-se a si mesma, à possibilidade de decadência da novidade, renovada incessantemente e negando a novidade de ontem, Baudelaire opõe o eterno ou o intemporal: nem o antigo, nem o clássico, nem o romântico; estes, cada um a seu tempo, foram esvaziados de substância. A modernidade se deve ao reconhecimento da dupla natureza do belo, isto é, ao reconhecimento também da dupla natureza do homem (COMPAGNON, 1996, p. 25-26).

A relação do progresso, nesse paradoxo da *Modernidade*, pela visão dos modernos, seria a de que "os antigos são inferiores, porque são primitivos, e eles são superiores, em razão do progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade etc" (COMPAGNON, 1996, p. 20). Essa forma de ver simbolizava o desenvolvimento contínuo, por meio da implementação da velocidade nas relações de trabalho, motivadas pela aceleração da Revolução Industrial. E foi essa aceleração que nada mais é que a do tempo, que modificou profundamente a relação do homem com a sociedade, transformando os papéis do coletivo para o individual, da manufatura para o industrial, do comunal para o capitalismo.

Nesse sentido, ele encaminha para o fim a querela entre o antigo *versus* o moderno, esse "antigo" duelo, com a instauração da *Modernidade*, os modernos teriam superado essa batalha. Com isso, as relações e estabelecimentos de regras anteriores serão finalizados com o surgimento de uma nova proposta estética, iniciada por Baudelaire. A característica da nova estética da *Modernidade*, assim como teorizou Hugo Friedrich, foi a lírica moderna em Baudelaire, Rimbaud, Valery, Mallarmé, Trakl, entre outros.

Dentre os traços do artista moderno constatados por Baudelaire nas pinturas de Guys, Compagnon (1996 p. 28-29) destaca: 1) o *não-acabado* – relacionado com a ideia da velocidade do mundo moderno, e com isso o artista na mesma rapidez que lhe é imposta, não dá a sua obra o devido acabamento e cuidado necessários para a produção de uma obra de

arte, assim fica a impressão que a mesma está incompleta ou imperfeita; 2) o *fragmentário* – por consequência da velocidade imposta ao artista, sua produção será a representação de impressões rápidas da vida, não absorvendo os detalhes com maior precisão; 3) a *insignificância* – pelo resultado da somatória dos dois primeiros traços converge para a indeterminação do sentido, a unidade do texto se fragmenta e o sentido se perde; 4) a *autonomia* – fornece à arte uma liberdade de autocrítica, sendo assim, é a obra moderna que fornece os modelos, regras e critérios para ser lida, como se fosse um manual de instruções. E segundo ele, à semelhança dos estudos de Friedrich, a partir de Baudelaire, a função crítica e a poética se entrelaçam, numa consciência de sua própria produção artística.

Como em Baudelaire, a vida moderna serve para abalar a rotina artística, mas a reconciliação da arte com a vida não parece ser seu objetivo. A vida moderna representando uma etapa necessária para a purificação da pintura. A leitura iconográfica acentuaria, assim, os meios, e a leitura formalista, o fim (COMPAGNON, 1996, p. 35).

Na sequência, apresentaremos os aspectos da lírica moderna, segundo o alemão Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, a primeira edição é de 1956.

Mesmo com a efervescência das vanguardas europeias, o critério de sua formação estava estabelecido pela formação de um grupo e implantação de manifestos. Estes foram os precursores dessa nova estética, mas cada grupo preocupou-se com determinadas características, como o Dadaísmo – com o estabelecimento do aleatório e da destruição da arte clássica – e o Futurismo – com a ideia da simultaneidade das linguagens –, entre outras correntes e propostas.

Assim aconteceu em Belém, mas em menores proporções, já que a "Geração dos Novos" ainda não havia aderido ao movimento modernista brasileiro. Depois de 24 anos da Semana de Arte Moderna em São Paulo, em Belém no ano de 1946, o grupo de jovens poetas e críticos resolveram romper com as formalidades da "Academia dos Novos" e com isso, cada um seguiu solitariamente por outros caminhos estéticos. É nessa particularidade que pretendemos estudar o livro *O Estranho* de Max Martins, e observar que a proposta de Max não segue a *fôrma* de determinada escola literária, mas ao contrário sempre buscou desatar as amarras de qualquer padrão instituído. E sua poesia desde a publicação do primeiro livro estabelece uma linguagem universal.

1.3. O lirismo moderno

O poeta está só com sua linguagem. Nele tem sua pátria e sua liberdade, com o risco de que tanto o possam entender ou não. Se esta não fosse a situação primordial da poesia moderna, Mallarmé não teria provocado tanta veneração.

Hugo Friedrich

O estudo da lírica moderna está intrinsecamente ligado à construção do sentido de *Modernidade*, como tratamos anteriormente. No estabelecimento das negações da modernidade burguesa pela modernidade estética instaurou-se outro momento estético: a busca pela composição das formas e sons e o obscurecimento dos sentidos tornaram-se o caminho autônomo da auto-reflexão, quando a própria poesia se torna conteúdo da poesia, a metapoesia.

Os já citados autores do Romantismo alemão – Novalis, irmãos Schlegel e Hölderlin (este último considerado por alguns teóricos como romântico) –, os poetas de língua inglesesa – Coleridge, Blake, Wordsworth, Poe –, os franceses Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry – promoviam a aliança entre a poesia e a reflexão crítica. A literatura moderna é um prolongamento dessa tradição. Nessa perspectiva, Haroldo de Campos (1997, p. 253), citou Octavio Paz para definir essas relações entre poesia e modernidade:

Outro modo de enfocar a mesma questão poderia oferecer-se através do privilégio de um poema: um poema onde se corporificasse essa poética (que eu gostaria de definir, com palavras de F. Schlegel, nos fragmentos 116 e 238 do *Athenaeum*, como a poética "crítico-transcendental", aquela que é, ao mesmo tempo, "poesia" e "poesia da poesia").

Segundo Hugo Friedrich, a lírica moderna do século XX é considerada de difícil acesso, ou seja, a estrutura da sua linguagem é dita enigmática, obscura e ao mesmo tempo fascinante, na medida em que desconcerta o leitor. Ele cita T. S. Eliot – "A poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida" –, para explicar o funcionamento dessa fascinação provocada pela linguagem. Para Friedrich, a "junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade" (1991, p. 15). Esse mesmo caráter de tensão foi motor das vanguardas europeias do século XX, o choque e a provocação se tornaram motivos para as

artes modernas em geral. Assim como o choque e a obscuridade são intencionais, essas forças de tensão tendem ao afastamento para evitar conteúdos inequívocos.

A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-racionais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

O estudioso destacou outro aspecto da tensão dissonante da poesia moderna, "traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade", e desse aspecto temos a formação dos pares contraditórios: "a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso"; "o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo"; "a precisão com a *absurdidade*" e "a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico" (1991, p. 16).

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não as trata descritivamente, [....] Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. A realidade desprendeu-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais –, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e feio, proximidade e distância, luz e sombra, dor e alegria, terra e céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna [...] (FRIEDRICH, 1991, p. 17).

A poesia moderna, então, não estaria mais ligada ao caráter de sensibilidade, atributo dos românticos, e também não estaria condicionada a um único sujeito. Ela apresenta na sua estrutura uma "polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais pode se decompor em isolados valores de sensibilidade" (1991, p. 17). Para Friedrich, a lírica moderna contém em si um teor de "dramaticidade agressiva", o que se reflete na escolha dos temas que são "mais contrapostos do que justapostos". Essas relações afastam ao máximo "os sinais do significado", cuja consequência afeta diretamente a relação entre a poesia e o leitor, e o choque provocado no leitor gera o que se chamou de dissonância, que leva à inquietude diante do texto.

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o

significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. [...] Assim, na lírica, a composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado, têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir dos conteúdos de suas afirmações. [...] Como semelhante poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente (FRIEDRICH, 1991, p. 18).

Segundo Alexandre Barbosa, leitor de Friedrich, a concepção da poesia moderna acrescenta uma nova postura em sua leitura, a relação entre o poeta e a linguagem da poesia, e entre leitor e o poema. Nessa relação, entre o poeta e a linguagem, o leitor do poema não será o produto final, mas o intermédio, para efetivação final da linguagem.

Entre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como o operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu eminente domínio: aquele onde o *dizer* produz a reflexividade. Parceiros de um mesmo jogo, poeta e leitor aproximam-se ou afastam-se conforme o grau de absorção da/na linguagem (1986, p. 14).

Para ele, o ponto zero dessa relação está na consciência do leitor que é o poeta, ou seja, ele é o primeiro leitor do seu texto. A linguagem do poeta traduz o fluxo de sua consciência como leitor de outros autores.

Sendo assim, a história do poema moderno nada tem a ver com a descrição sucessiva de seus apogeus e declínios: é antes uma história que só se desvela no movimento interno de passagem de um para outro poema (BARBOSA, 1986, p. 15).

Mesmo sabendo que essa consciência do leitor/poeta acontece por uma relação de tensão, devido à leitura incessante da tradição, o poeta moderno realiza seu texto num espaço instável entre a repetição e a ruptura, e, ao mesmo tempo em que desbrava o caminho da conversão do enigma pelo encantamento, ele não deve desprezar a tradição, a qual instaura "o sabor amargo da repetição e dúvida acerca da originalidade" (1986, p. 15).

Friedrich e Barbosa destacam a participação efetiva do leitor na poesia moderna. O leitor absorve do texto o caráter de estranhamento e surpresa. Esse aspecto de não

assimilação, de incompreensão é uma característica presente nos poetas modernos. Assim, como vaticinou Max Martins: "Não entenderás o meu dialeto" (estaria se dirigindo ao leitor?), no primeiro verso de "Estranho".

[...] dizer o que nomeia a poesia moderna é, necessariamente, definir o modo dúplice de existência do poeta moderno nas suas relações com a própria linguagem da poesia e com uma sociedade que, laicizando aquela, subtraiu do poeta o elemento que lhe dava a condição de interprete, vaticinador e oráculo (BARBOSA, 1986, p. 19).

Dentre as mudanças da poesia do século XIX apontadas por Friedrich referentes aos conceitos da teoria poética e da crítica, temos a poesia como instrumento de oposição diante da sociedade burguesa e como veículo exacerbado do sujeito; a poesia enigmática e hermética, ou apoiada na liberdade sem limites de dizer o que se queria; a poesia de cunho científico até chegar às categorias da lírica moderna, vistas como negativas pelos precedentes dessa poética. A "negativa" foi tachada de poesia "fragmentária", de "confusa", de "mero amontoado de imagens", contraposta à poesia positiva, que era classificada pelo "aprazimento", pela "plenitude harmônica e afetuosa" e "serenidade interior" (1991, p. 20).

Friedrich aponta para Lautréamont, que, segundo ele, representa o maior acúmulo de denominações negativas para a lírica, em 1870: "Suas caracterizações soam como angústias, confusões, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio" (1991, p. 21). E continua a listar outras adjetivações da lírica moderna, citadas por escritores alemães, franceses, espanhóis e ingleses:

[...] desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinamente brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento... E, finalmente, a expressão de um espanhol (Dámaso Alonso): "Não existe, no momento, outro recurso do que designar nossa arte com conceitos negativos" (FRIEDRICH, 1991, p. 22).

Não podemos afirmar que a lírica moderna seja nomeada por valores positivos ou negativos, isso diz respeito ao contexto histórico em que se prediz o juízo de valor. Com isso, a crítica e a teoria, dessa nova estética moderna, não terem encontrado um conceito definitivo e preciso para definir tal poesia.

Conforme reforça Luiz Costa Lima (1980), nesse aspecto do poético da modernidade, não se pode somente repetir que essa poesia caracteriza-se pela negatividade.

Ele afirma que o exílio do poeta refere-se a sua solidão, na sua cidade, em meio à multidão incoerente, o que pode significar também um ponto de desacordo, quer com a tradição, quer socialmente, como foi o caso de Baudelaire, na França, e como podemos considerar *O Estranho* de Max Martins.

[...] Antecipando toda essa linguagem, Baudelaire afasta-se dos românticos e da tradição clássica. A linguagem sublimadora é substituída, para falar com Benjamin, por uma "vivência de choque"; choque que se torna do leitor porque antes já se convertera no modo de o poeta experimentar o mundo, como se vê até pelo tipo de situação e de personagens com que ele se identifica: as prostitutas, os crepúsculos da manhã, as Evas octogenárias, os cegos, os coxos, os velhos (LIMA, 1980, p. 126).

O italiano Alfonso Berardinelli (2007) critica ideias centrais de Friedrich, ele o acusou de ser tendencioso por considerar a linguagem da lírica, de matriz exclusivamente francesa. Além de apontar para a natureza íntima da poesia moderna que é a de cambiar irresistivelmente para a solidão. Segundo Berardinelli, não há estrutura generalizável em poesia, para ele, Friedrich descreveu as técnicas utilizadas pelos adeptos da poesia pura, deixando de fora os poetas que não seguem tal proposta, como Walt Whitman, Emily Dickinson, Gerard M. Hopkins.

O eco de Whitman também é ouvido em muita poesia europeia do início do século XX, e a prática difusa do verso livre deve muito à sua memorável prosódia salmódica. Um dos procedimentos mais recorrentes e típicos de muito poesia moderna, a "enumeração caótica" de que Leo Sptizer falou num célebre ensaio [...] Mas um poeta como Walt Whitman está muito distante do esquema de Hugo Friedrich: nele não encontramos abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte do concreto, do imediato, da experiência comum [...] (BERARDINELLI, 2007, p. 23).

Outro ponto interessante elencado pelo crítico italiano foi quando afirmou, no ensaio, "As muitas vozes da poesia moderna", que Friedrich só tratou de apenas uma, das três vozes apontadas por T. S. Eliot no seguinte excerto:

A primeira voz é a do poeta que fala a si mesmo, ou a ninguém. A segunda é a voz do poeta que se manifesta diante de um auditório, grande ou pequeno. A terceira voz é a do poeta que tenta criar uma personagem dramática cuja expressão seja em versos, que não diz aquilo que gostaria de dizer ele mesmo, mas apenas o que pode dizer dentro dos limites de uma personagem que dialoga com outros seres imaginários (ELIOT, 1953 *apud* BERARDINELLI, 2007, p. 18).

A pluralidade das vozes que agem na poesia seria, para ele, uma questão bem presente. A teoria eliotiana, com o uso dos "correlativos objetivos" (trechos de conversas, transcrições paródicas, notas descritivas, citações de autores clássicos ou contemporâneos) seria uma explícita poética antilírica. Segundo Berardinelli (2007, p. 19), em muitos poetas e teóricos da modernidade, "a poesia se apresenta como uma negação da lírica como 'primeira voz' da poesia", e dessa forma, a maior parte da poesia do século XX entraria com dificuldade nesse esquema de Friedrich.

Francis Francina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb e Charles Harrison, teóricos da arte moderna, no livro *Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX* (1998), também trataram dos conceitos aqui mencionados. Para eles, o termo "Arte Moderna" não significa o mesmo que "arte do período moderno", pois que nem toda arte produzida nesse período pode ser considerada "moderna", ou seja, a prática artística dita assim estaria construída a partir de um sentido de diferença iniciada no século XIX. E que essa diferença no que diz respeito à pintura, determinava uma relação particular entre os tipos de temas contemporâneos, como fizeram, Manet, Morisot e Monet.

Segundo eles, o termo *modernité* empregado por Baudelaire inseriu a ideia de que o moderno na arte estava relacionado a uma experiência de *modernidade*, na qual sempre se está mudando, que não é estática, e que na maioria dos relatos foi sentida com maior intensidade nos centros urbanos. Eles complementaram afirmando que segundo o poeta francês, "novos assuntos exigiam uma nova técnica; [...] Os termos 'moderno' e 'modernidade' não são passíveis de definição fixa; pelo contrário, são relativos e sujeitos a mudança histórica" (FRANCINA; BLAKE; FER; GARB; HARRISON, 1998, p. 9 e 10).

Como podemos detectar, os conceitos até agora tratados são conflitivos e incansavelmente debatidos por diferentes teóricos e abordagens. Desse ponto, se faz importante o estudo de outro termo, que se originou da raiz de *modern*-, e no qual passaram a ser formalizados em muitos países, nos mais diversos campos da cultura, a literatura, as artes plásticas, a música, a arquitetura, o teatro – o *Modernismo*.

1.4 *O Modernismo*: do conceito à ação

Será possível forçar a perfeição a surgir para as artes? Saltar a evolução para que as obras atuais ganhem em serenidade, clareza, humanidade? Escrevemos para os outros ou para nós mesmos? Para todos os outros ou para uns poucos outros? Deve-se escrever para o futuro ou para o presente? Qual a obrigação do artista? Preparar obras imortais que irão colaborar na alegria das gerações futuras ou construir obras passageiras mas pessoais em que as suas impulsões líricas se destaquem para os contemporâneos como intenso, veemente grito de sinceridade?

Mário de Andrade O Artista Moderno

Podemos compreender que o termo *Modernismo* abriga uma gama variada de propostas conceituais e estéticas, e é usado para designar os movimentos artísticos e de vanguardas surgidos no fim do século XIX e no XX, no mundo. No Brasil, foi o movimento iniciado com a *Semana de Arte Moderna* de 1922.

Com o avançar do século XX, sucederam transformações industriais, tecnológicas, científicas e médicas, como por exemplo: a produção de trabalho nas linhas de montagem e produção em massa; as novas tecnologias do telefone, automóvel, televisão e computador; as descobertas da física, seus reatores nucleares e a teoria da relatividade; as doenças endêmicas; a corrida imperialista das grandes potências, que culminaram nas duas devastadoras guerras mundiais. Todos esses acontecimentos provocaram no homem uma nova forma de perceber a realidade, o progresso acelerou as disputas por novos territórios e instigou o surgimento de novas manifestações artísticas, entre elas: futurismo, cubismo, dadaísmo e surrealismo, conhecidas vanguardas europeias.

No Brasil, o *Modernismo* efetuou uma espécie de assimilação antropofágica das propostas vanguardistas da Europa, especificamente no que se refere aos processos técnicos e expressivos, que inauguraram uma nova relação com o texto poético. Entre elas, o Futurismo do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) com suas "palavras em liberdade" (do Manifesto Futurista de 20 de fevereiro de 1909), técnica que empregou na estrutura do poema. O Cubismo acrescentou, junto com a nova dimensão temporal, a técnica do facetamento dos diversos ângulos de um objeto, provocando o efeito do fragmentado, do disforme, e a possibilidade de se ter um mosaico de imagens. Desse novo realismo surgiria a simultaneidade da obra cubista, cujo elemento o cinema absorveu. As vanguardas modernistas

trouxeram transformações marcantes para as artes, quanto à maneira de concebê-las; os artistas modernistas elaboraram manifestos para descrever suas novas diretrizes e ideologia. No caso desses artistas, a conquista da autonomia e da liberdade foram aspectos relevantes para a construção de uma nova estética.

Ao revermos certos aspectos literários dos movimentos que antecederam o *Modernismo* brasileiro, detectamos que, desde o Barroco, o homem e o artista sentiam necessidade do *novo*, do *moderno*. Os labirintos cúbicos do Barroco foram estudados por Affonso Ávila, em *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco* (1994). Segundo o estudioso, os artistas barrocos forneceram um novo elemento na estrutura poética e instituíram, pelo jogo lúdico, um olhar mais dinâmico para a leitura dos poemas, com os arranjos espaciais dispostos na página em branco. Com isso, queremos mostrar que a ideia e a busca pelo caráter do moderno na arte não surge com o movimento modernista (e isso tem a ver com a ambiguidade do termo "moderno", que já estudamos anteriormente). Mas certamente podemos ratificar que o desenvolvimento do *Modernismo* é oriundo do florescimento das vanguardas europeias. Etimologicamente, "vanguarda" origina-se de um termo militar, *avant-garde*, palavra de origem francesa, que significa "estar à frente" e, com isso passou a ser um marcador do posicionamento artístico e político do fim do século XIX e início do século XX.

Esse projeto¹⁶ da proposta vanguardista, que se lança para frente, compreende passado e presente, que passariam a atuar no futuro como posteridade. Ao se lançar para frente, o futuro utopicamente é idealizado no presente. Uma característica importante nessa relação é que mesmo não havendo realização, o que interessa é que ele [o projeto] continue em processo, progressivamente. Com essa proposta, a arte deixaria de ser uma manifestação do espírito e passaria a ser do corpo (assim como em Carlos Drummond de Andrade, na luta pela palavra). Esse combate produz uma nova produção artística,

A nossa estética [do modernismo] é de reação. Como tal guerreira. O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio. Na geleira de mármore de Carrara do parnasianismo dominante, a ponta agressiva dessa proa verbal estilhaçada como um aríete. Não somos, nem nunca fomos <futuristas>. [...] Demais, ao nosso individualismo estético, repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada

.

¹⁶ Segundo o termo usado por Peter Bürger, no livro *Teoria da Vanguarda* (1993) para representar, em um sentido amplo, a construção de estratégias, ideologias e propostas que determinem a reunião de ações que poderiam ser implantadas para o futuro, ou que até mesmo nem sejam executadas.

um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade (DEL PICCHIA, 1922, *apud* TELES, 1983, p. 288).

O resultado da vanguarda não é a qualidade do atual, do que está presente. Ela tem como propriedade uma volatilidade constante. Dizê-la atual é negar a sua posteridade. É delimitar o campo de ação. Ela extrapola os limites que estão no passado, "associar a palavra vanguarda com a ideia de atualidade é afirmar um postulado doutrinário" (ENZENBERGER apud, ROSENFELD, 1971, p. 97). Quando se lança para o que não está feito, ainda estar por ser feito é apenas o projeto.

Peter Bürger, em "Teoria da Vanguarda", justifica os motivos que o levaram a organizar uma teoria crítica e não prática da arte, na qual questionava o estatuto da arte na sociedade burguesa, por meio do conceito de autonomia da arte.

[...] os movimentos de vanguarda devem ser vistos numa perspectiva histórica, posso relacioná-lo com as teorias de Lukács e Adorno, esperando ultrapassar o nível teórico alcançados por estes autores. Uma visão das <<obr/>bras>> de vanguarda que não envolva juízos de valor positivos ou negativos pode apreender algo nelas que os marxistas hegelianos não podem, e isto significa um corte deliberado com o que se entende por arte na sociedade burguesa. A categoria *arte como instituição* não foi inventada pelos movimentos de vanguarda, mas só se tornou perceptível após esses movimentos terem criticado a autonomia do estatuto da arte na sociedade burguesa (BÜRGER, 1993, p. 19).

Mário Chamie, em "A vanguarda literária brasileira" ¹⁷ (1977), questiona o próprio sentido do conceito de vanguarda, para apontar que a mesma utiliza-se de privilégios por ser uma categoria conceitual "superior", provocada pelo significado do termo <vanguarda> dizerse aquele que lança, projeta e antecipa, e também é considerada modernista, por que desestabiliza a tradição histórica brasileira com ideologia.

O *Modernismo* no Brasil lança-se, como se fosse um grande divisor, entre a alta cultura e a baixa cultura. A primeira refere-se à arte altamente elaborada, autêntica, autoral e de valor intrínseco; a segunda, associada ao novo direcionamento do papel da arte como mercadoria capitalista, demarca uma cultura de consumo, da arte como mercadoria, a arte como fetiche, arte kitsch, lixo cultural, como cultura de massa.

-

¹⁷ Texto escrito para o "Primeiro encontro com a Literatura Brasileira". São Paulo, 25 a 30 de setembro de 1977, p. 41-46.

Desde que no século XVIII alguns intelectuais alemães passaram a chamar de Kultur a sua própria contribuição para a humanidade, em termos de maneiras de estar no mundo, de produzir e apreciar obras de arte e literatura, de pensar e organizar sistemas religiosos e filosóficos – especialmente todo aquele conjunto de coisas que eles consideravam superiores e que os diferenciava do resto do mundo –, a Cultura passou a ser escrita com letra maiúscula e no singular. Maiúscula porque era vista ocupando um status muito elevado; no singular porque era entendida como única. E se era elevada e única, foi logo tomada como modelo a ser atingido pelas outras sociedades. Veio daí, por exemplo, a diferenciação entre alta cultura e baixa cultura. Simplificando, a alta cultura passou a funcionar como um modelo – como a cultura daqueles homens cultivados que "já tinham chegado lá", ao contrário da "baixa cultura" – a cultura daqueles menos cultivados e que, por isso, "ainda não tinham chegado lá" (VEIGA-NETO, 2003, p. 7).

Chamie (1977, p. 41) destaca três panos de fundo da história da literatura brasileira, entre elas: o Modernismo, o Concretismo e a Poesia Práxis (da qual foi o criador), "essas concepções são relativamente novas em nosso panorama cultural, tendo se introduzido, há pouco tempo, em nosso repertório crítico". No entanto, discutiremos apenas o primeiro, o Modernismo. E especificamente sobre esse primeiro pano de fundo da história da literatura brasileira, Chamie (1977, p. 42) destacou quatro pontos de leituras que caracterizam o movimento de 1922:

[...] o modernismo enfatiza uma recusa modificada e modificadora; anima um estado de ruptura; situa na própria palavra escrita o termo de uma realidade ideológica; abre um espaço circunstancial para a liberação do desejo contra a repressão ideológica dominante.

Esses pontos de leitura desdobram-se em outras leituras, como veremos a seguir em ordem de apresentação do trecho acima. O primeiro parte de uma consciência da realidade colonial, a herança deixada pelos colonizadores, daí a ênfase de uma recusa modificada e modificadora. O modelo é a catequese como educação, uma visão de mundo única e última, pretensa de ser expandida para a formação cultural brasileira. A obra a *Paulicéia Desvairada* (1922) de Mário de Andrade demarca essa consciência crítica, de que é preciso refazer a tradição histórica brasileira, por que ela silenciou muitas vozes. Inclusive não se permitiu (até hoje) ouvir o sussurrar dos movimentos insurgentes na região Norte. Há um apagamento desses registros nos compêndios e enciclopédias da história literária brasileira.

A consciência crítica vem animada pela vontade de ruptura, como a não imitação das vanguardas de Marinetti (Futurismo), a recusa da cópia europeia por ser catequética, a não aceitação do modelo passadista e da tradição artística literária europeia. Mas o resultado da

recusa modificadora foi uma quantidade enorme da produção cultural, que culminou na construção da "Semana de Arte Moderna" – uma mola propulsora para a vanguarda brasileira.

[...] 22 abriu um espaço novo, circunstancial e diferenciado para a liberação do desejo contra a repressão ideológica cultural. Pela dessacralização do culto desritualizou o ritualismo da tradição. Não chegando a ser uma releitura da palavra escrita, impulsionou a desleitura do texto como um sistema de devassa e de liberdade da experiência pela afirmação do desejo. Assim, as perguntas: o que é?, quando surge, por que surge, para que surge? Se lançam, no caso de 22, como uma indagação do sentido da própria palavra "vanguarda" (CHAMIE, 1977, p. 44).

Na formação do *Modernismo* brasileiro, enquanto movimento, encontramos elementos contraditórios: a manutenção financeira oferecida aos intelectuais dessa geração, como para Oswald e Mário de Andrade, que eram auxiliados pelas mãos mantenedoras do governo; à origem da vanguarda brasileira não ser histórica como a dos europeus, e sim comprometida com a busca de uma identidade nacional; uma cultura brasileira de caráter imitativo, do falso que legitima o verdadeiro; a herança deixada pela vanguarda que se tornou *modernista*, no momento em que, aquilo que se iniciou como ataque, logo depois se transformou no cânone universal, ou melhor, dizermos, fundou-se a "nova tradição".

Alguns historiadores elegeram o ano de 1912, como marcador simbólico do inicio do *Modernismo* no Brasil (uma espécie de pré-modernismo), com o retorno de Oswald de Andrade da viagem a Europa. De lá trouxe informações sobre os ideais artísticos que impulsionavam os artistas europeus naquele momento. A insurgência dessa vontade de transpor o tempo, não apresenta uma data determinada, segundo o historiador Francisco Alambert (2002, p. 28), para quem toda tentativa de demarcar de forma exata o inicio do *Modernismo* no Brasil é normalmente arbitrária. "É sempre melhor pensar o movimento modernista, ou qualquer outro da história cultural, como um processo que vai se pontuando historicamente, ao mesmo tempo que suas linhas e contornos vão se tornando mais fortes ou ganhando mais visibilidade".

Alambert organizou um a um os acontecimentos em torno dos anos que antecederam o evento da Semana de Arte, realizada na cidade de São Paulo, no Teatro Municipal entre os dias 11 a 18 de fevereiro de 1922, e idealizada pelos artistas modernos, mas amparados financeiramente pelos grupos oligárquicos e aristocráticos brasileiros, como também afirma Alambert sobre esse ponto de contradição do movimento:

A intenção estratégica da Semana era chocar e confrontar o gosto da burguesia paulistana. Entretanto, foi uma parcela destacada dessa mesma burguesia, aliada a alguns aristocráticos descendentes das tradicionais famílias da elite agrária do estado, que financiou o evento (ALAMBERT, 2002, p. 38).

Podemos considerar, criticamente, a relação adotada pelos artistas, mas, conforme sabemos, o contexto social, político e econômico do Brasil, não permitia outra saída, senão aceitar o interesse econômico, que transcendia o critério estético. Menotti Del Picchia, em sua conferência (1922), aponta para a nova relação da arte como mercadoria, a arte foi deslocada para o ambiente econômico, portanto, para a política mundial: lirismo *versus* produção; emoção *versus* ambiente de trabalho; arte *versus* economia.

Segundo Gilberto Mendonça Teles (1983), Graça Aranha, em "A emoção estética na Arte Moderna" (1922)¹⁹, no teor combativo às "forças do passado", aos fazedores da tradição (os parnasianos), mostrou o estado de "espírito moderno", concomitante ao sussurrar das vanguardas europeias por estas terras brasileiras. Para ele, o que se via era um estado de guerra e suas máquinas bélicas foram os manifestos e a instituição da Semana de Arte Moderna. Metaforicamente, a violência e o horror fazem parte da matéria prima da vanguarda, que deixou como espólio do processo civilizador o rastro de barbárie.

Envolvido pelo mesmo discurso em termos de guerra, Menotti Del Picchia ao declarar "a nossa estética é de reação", fazia, com essa imagem, ao mesmo tempo, uma declaração de guerra contra a tradição e várias propostas para o programa do projeto de 1922.

Conforme descreve João Luiz Lafetá (1974), a programação da "Semana de Arte Moderna" aconteceu sob discursos, vaias, apresentações musicais, dança e arte. E destacou os dias 13, 15 e 17 como os que mais escandalizaram e os mais noticiados nas manchetes de jornais.

Lafetá constatou duas faces do projeto como pressupostos do Modernismo: o estético, na qual se discutia a linguagem; e o ideológico, que discutia a função da literatura, o papel do escritor e as ligações da ideologia com a arte. A face estética caracterizava os primeiros anos do movimento, cuja cisão com a literatura passadista ocorreu entre 1890-1920, "é a experimentação de linguagem, com suas exigências de novo léxico, novos torneios

_

¹⁸ Conferência intitulada "Arte Moderna" proferida na segunda noite da Semana de Arte Moderna, em 15 de fevereiro de 1922.

¹⁹ Conferência de Graça Aranha na inauguração da Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo, em 13 de fevereiro de 1922.

sintáticos, imagens surpreendentes, temas diferentes, que permite – e obriga – essa ruptura" (1974, p. 13). A face ideológica do Modernismo ocorreu em detrimento dos acontecimentos mundiais e nacionais,

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contraparte, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase do crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares — na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes (LAFETÁ, 1974, p. 17).

Antonio Candido (1999, p. 69) afirma que o Modernismo não foi apenas um movimento literário, assim como o Romantismo. Foi, sim, um movimento social e cultural de dimensões amplas, que provocou uma reavaliação da cultura brasileira, por que coincidiu com outros acontecimentos relevantes nos planos artístico, político e cultural do Brasil.

O Modernismo Brasileiro foi complexo e contraditório, com linhas centrais e linhas secundárias, mas iniciou uma era de transformações essenciais. Depois de ter sido considerado excentricidade e afronta ao bom gosto, acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária. De certo modo, abriu a fase mais fecunda da literatura brasileira, porque já então havia adquirido maturidade suficiente para assimilar com originalidade as sugestões das matrizes culturais, produzindo em larga escala uma literatura própria.

Segundo Candido (1999, p. 70), a maior contribuição do movimento aconteceu no campo da linguagem poética e na prosa, motivada pela defesa da liberdade de criação e experimentação.

Para isso, os modernistas valorizaram na poesia os temas quotidianos tratados com prosaísmo e quebraram a hierarquia dos vocábulos, adotando as expressões coloquiais mais singelas, mesmo vulgares, para desqualificar a solenidade ou a elegância afetada. Neste sentido, combateram a mania gramatical e pregaram o uso da língua segundo as características diferenciais do Brasil, incorporando o vocabulário e a sintaxe irregular de um país onde as raças e as culturas se misturam

Alguns compêndios da história da Literatura tendem a dividir o Modernismo em três momentos: o primeiro, de 1922-1930, período chamado por Massaud Moisés (1998, p. 387) de destruição, pela irreverência iconoclasta (poema-piada), o nacionalismo desenfreado, primitivismo e recusa total do passado histórico; o segundo, de 1930-1945, período de

consolidação e da prosa de ficção; de 1945 em diante, foi considerada por Moisés de etapa de construção, mas foi reconhecido também pela fase mais crítica e formalista do *Modernismo*. Podemos destacar elementos recorrentes na estética modernista, como, por exemplo, linguagem lírica, inquietação estética, busca intelectual inerente ao processo do modernismo brasileiro, revolta contra a inteligência nacional, abandono de princípios de uma tradição enrijecida, libertação da sintaxe, da rima e a experimentação das vanguardas europeias (Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo), por meio das imagenschoque.

Alfredo Bosi (1974), assim como Candido, sinaliza para os aspectos da poeticidade no *Modernismo* refletirem em termos de linguagem e realidade como instrumento de questionamento histórico-literária.

[...] o que pretendo é me servir do conceito de realidade, tal como ele foi praticado pelos modernistas, como instrumento capaz de permitir uma definição de sua linguagem. E esta estratégia pode ser imediatamente esclarecida desde que se tenha em mente o fato de que a questão de uma representação do real é uma das questões privilegiadas da Literatura Brasileira. Embora nascidos sob o signo do barroco, os escritores brasileiros, desde um Gregório de Mattos Guerra, sempre foram compelidos a levantar a questão: a condição colonial ou, depois, colonizada, impunha a tensão entre imaginação e realismo (BOSI, 1974, p. 79).

Affonso Ávila (1978) constata a existência de passos cíclicos fundamentais para a formação ideológica e da linguagem do movimento modernista, entre eles o Barroco, que preparou "com a adaptação de suas formas a uma nova realidade e a materiais igualmente novos"; o Romantismo, que concomitante ao processo de emancipação política ativou "uma sensibilidade conturbada pela exacerbação tropical" (ÁVILA, 1978, p. 47). Ele fala também da expansão do movimento que saiu do eixo São Paulo e Rio de Janeiro para uma "disseminação nacional dos propósitos renovadores e a consequente integração na nova corrente estética" de outros centros, como a "adesão de mineiros, gaúchos, baianos e nordestinos" (ÁVILA, 1978, p. 48).

O modernismo, retificando os rumos de nossa progressão estética, promoveu a retomada da direção encetada nos passos cíclicos precedentes, ao mesmo tempo em que fazia inserir nossa arte e nossa literatura num quadro universal de atualidade criativa. Tentar precisar até que ponto os vetores principais do movimento de 1922 – a formatividade inventiva e a conscientização crítica do nacional – vinculam-se às coordenadas de análogas (ainda que de outro nível) propulsões do barroco e do romantismo, eis uma sugestão que poderá vir a ser das mais frutuosas para quem pretenda abordar um dos muitos

aspectos que envolvem a *Semana de Arte Moderna* em seus importantes desdobramentos.

José Guilherme Merquior (1983) definiu o Modernismo como um agrupamento efêmero, que se separa por duas teses: a do *modernismo-momento* (diástole), fase puramente de destruição; e do *modernismo-época* (sístole), fase da afirmação modernista, que postula sua produção como alta literatura brasileira. Para ele, o modernismo exerceu hegemonia estilística por volta de 1930 até metade de 1950.

Já mencionamos a forte *heterogeneidade* do estilo modernista. O modernismo foi, com efeito, uma constelação literária altamente heteróclita. Mesmo que nos cinjamos aos escritores comprovadamente vinculados às vanguardas que deflagraram o movimento, a impressão de diversidade se impõe. [...] Evidentemente, ao contrário de correntes como a parnasiana ou a simbolista, o modernismo não apresenta uma unidade estilística de base. Novo romantismo, ele assinalou antes a dissolução de certo cânon de "bem escrever" – uma profunda revolução no tom literário (MERQUIOR, 1983, p. 100).

Em estudo recente, *Roteiro da poesia brasileira: Modernismo*, Walnice Nogueira Galvão (2008) afirmou que seria mais adequado falar-se em "Revolução Modernista", por se tratar de um acontecimento que abalou tantos setores da vida cultural e literária de nosso país.

Se pode ser considerada um terremoto, cujo epicentro se localizou em São Paulo e Rio de Janeiro, suas ondas sísmicas aos poucos atingiram todos os quadrantes do país. As adesões chegavam de todos os lados, enquanto focos se instalavam na província. Pode-se falar em Modernismo mineiro, gaúcho, pernambucano ou nordestino, e assim por diante (GALVÃO, 2008, p. 7).

Para Galvão, a realização máxima do *Modernismo* ficaria a cargo da poesia, cuja recepção esteve mais flexível para experimentalismos, e segundo ela, foi por ela que o movimento iniciou. A nova poesia reivindicava por liberdade, queria ultrapassar os moldes do verso metrificado, da rigorosidade da rima e da forma fixa. O destino dessa poesia e dos poetas foi diversificado,

Alguns se mantiveram vates modernistas, e bem produtivos, até a morte em idade avançada, [...] Outros ou abandonaram o credo, ou de todo a lira; em muitos, o Modernismo foi epidérmico e fugaz, ou então foi a vocação poética que minguou. Em todo caso, o panorama é variado e, a par com os traços de unificação, nota-se a pluralidade de poetas, de vozes e de modalidades de expressão (GALVÃO, 2008, p. 20).

Lafetá (1974), ao comentar sobre a terceira fase do modernismo, nos fala do processo de diluição das "revolucionárias proposições de linguagem", iniciado na segunda metade da década de 1930. Haroldo de Campos, em "Vanguarda e Kitsch", examinou que a linguagem da "geração de 45" era um retorno ao "passadismo", desembocando "numa literatura incolor e pouco inventiva, e numa linguagem novamente preciosa, anêmica", o que ele chamou de "kitschização" da linguagem (CAMPOS, 1969, p. 199, *apud* LAFETÁ, 1974, p. 21).

Os rumos que a poesia encontraria na passagem do *Modernismo* ao *pós-Modernismo*, enquanto movimento literário, Sérgio Buarque de Holanda (1978) havia antecipado, no seu estudo sobre Carlos Drummond de Andrade, cuja principal matéria-prima era a procura pelo lugar da poesia, nesse novo contexto.

A diferença está em que, no modernismo, ela [a poesia] vem muitas vezes do simples amor à rebelião, que pode redundar no amor à indisciplina. De modo que tudo quanto escape às normas vem a ser logo canonizado pelos admiradores incondicionais. No "pós-modernismo", ao contrário, a facilidade prende-se ao gosto da norma aceita, que se confunde tantas vezes com o da convenção e do estereótipo (HOLANDA, 1978, p. 187).

Holanda encontra nessa busca da poesia um processo infindável, a procura por uma lacuna do silêncio, o que, para Drummond, se tornou um motivo de fazer poesia, em "Procura da poesia", do livro *A Rosa do Povo* (1945). Segundo Holanda, o poeta mineiro foi o precursor da busca da poesia pura, de ideal crítico. Se a distância da vanguarda se direcionava para uma poesia de expressão poética, então é a palavra a própria matéria-prima da poesia. Segundo a tese do ensaio de Holanda, "Rebelião e Convenção" (1978), Carlos Drummond de Andrade lançou um pós-modernismo que tem como convenção o ideal de poesia pura, não como busca de um estereótipo, mas como referencial e, nesse sentido, ele marcou uma rebelião, ao mesmo tempo em que ele instituiu uma marca convencional para o pós-moderno.

Haroldo de Campos (1978) também afirmou, em "Drummond, mestre de coisas", que a palavra em Drummond legitimou a vanguarda Concretista de 1956. A palavra estaria relacionada com uma formatividade, aquela que não apresenta uma forma fechada; a técnica de repetição da palavra, que se torna um signo estético, disposto no papel formaria esse signo, mas Drummond não trabalhou com essa técnica, ele apenas teorizou o caminho para sua realização, como em "no meio do caminho, tinha uma pedra" e "os ombros que suportam o mundo". O que diferenciou o poeta mineiro de outros poetas modernistas foi que ele teorizou a palavra, como símbolo estético, em um complexo trabalho com ela.

Outro poeta significante para o contexto da teoria com a palavra foi o pernambucano João Cabral de Melo Neto. No seu primeiro livro, *Pedra do Sono* (1942), ele construiu uma poesia considerada pós-moderna. A palavra "pedra" em Cabral apresentou sentido duplo de construção do poema: o de significar obstáculo e de ser a matéria. No entanto, o significado mais marcante em Cabral é o da palavra "pedra" no sentido concreto da construção da matéria-prima. Ele também continuava a perseguir o signo poético, assim como Drummond.

Segundo Assis Brasil (1990), a obra poética de João Cabral de Melo Neto situou-se numa vertente problemática: "o Pós-Modernismo de 45 e a concepção de uma nova literatura, quando a dessacralização da poesia é acentuada, com a introdução de um novo vocabulário, de nova concepção formal e acentuado rigor de cerebralização" (BRASIL, 1990, p. 135). De acordo com o teórico, João Cabral de Melo Neto não teve relação direta com a "geração de 45", mas afirmou que o seu vínculo foi meramente histórico. A geração de 45 primava pela forma clássica, e não era o que Cabral fazia — ele buscava o antipoético, o antilírico. A dessacralização da poesia era uma recusa de aceitar a inspiração como motivação, sua poesia apresentava uma visão dual, ao mesmo tempo em que se preocupava com a concepção artesanal do poema, a denúncia e a crítica ocupavam o papel de instigação social. Ele primava pela natureza do objeto estético, o poema era tratado como um "organismo vivo", pois que era funcional, por caracterizar o sentido próprio da forma do poema, e não do tema e nem da ideia que girava em torno dele.

A poesia cabralina ocupou um espaço e tem uma relação constelar vibrante com a palavra, ele explorou o espaço poético, segundo a forma do poema concretista. O Modernismo de 1920 e de 1930 tornou-se um interdito do fazer poético (paradoxalmente, aquilo que era contestado passou a ser tabu). A geração de 45 surgiu como forma de combater as gerações anteriores, pela representação e experimentação da forma.

Em meados dos anos 1950, surgiu, no Brasil, o movimento literário, conhecido por Concretismo. Movimento que teve a primeira Bienal Internacional de São Paulo (1951) organizada por artistas plásticos paulistas,²⁰ de influência europeia, que buscavam a renovação da arte visual e que fundaram o *Grupo Ruptura*. No Rio de Janeiro, os artistas formaram o *Grupo Frente*, nos moldes dos paulistas. No encontro dos dois grupos para uma exposição, foram convidados, de São Paulo, Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto

²⁰ Waldemar Cordeiro (pintor e idealizador da 1.ª Exposição Nacional de Arte Concreta), Anatol Wladyslaw, Geraldo de Barros.

de Campos, responsáveis pela revolução poética do Concretismo; do Rio de Janeiro, Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias-Pino. A exposição chamou a atenção da crítica – em 1956, Mário Faustino dedicou a página inteira de *Poesia-Experiência*, do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, ao movimento concretista brasileiro.

A separação dos grupos de São Paulo e do Rio de Janeiro aconteceu em 1959, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto*, assinado por Amílcar de Castro e Ferreira Gullar. Os três paulistas, no entanto, permanecem reunidos em torno de um mesmo projeto. Os irmãos Haroldo de Campos (1929-2003) e Augusto de Campos (1931) conheceram Décio Pignatari (1927) no ano de 1949. Eles foram apresentados a Oswald de Andrade no mesmo ano do encontro. Em 1952, rompem com o *Clube da Poesia* e lançam a revista *Noigandres*, sobre o Concretismo. A palavra-título foi retirada da 20.ª parte de *Os Cantos* de Ezra Pound, que, segundo o crítico Hugh Kenner, era como um "antídoto do tédio". Nada, então, mais sugestivo para a poesia concreta.

Para compreender o contexto do Concretismo, devemos nos localizar num espaço urbano-industrial em desenvolvimento, no espaço "duro" de uma grande cidade. Os poemas concretos não falam da cidade, mas de uma linguagem artística a partir da sensibilidade urbana, de sua aridez. Considerada antidiscursiva, o poema passa a explorar o espaço gráfico (espaço-temporal) no branco do papel, o que irá romper com a noção tradicional de leitura de um texto. No plano-piloto (alusão ao plano-piloto para a construção de Brasília) para poesia concreta, em 1958, temos a definição de alguns elementos essenciais na construção do movimento. Destacam-se, nesse contexto, a definição da poesia concreta; o conhecimento do espaço gráfico; a idéia de ideograma (método de compor baseado na justaposição direta, um apelo à comunicação não-verbal, o poema é a estrutura-conteúdo); a palavra como matéria-prima e objeto; o ritmo (verbivocovisual – termo emprestado de James Joyce) revela uma poesia sinestésica, devido à fusão entre Literatura, Artes Plásticas e Música; além do fenômeno da metacomunicação, isto é, pelo uso simultâneo da comunicação verbal e não-verbal.

O termo poesia visual, para Philadelpho Menezes (1991), um dos renomados estudiosos das estéticas modernas de expressão artística, não diz respeito às imagens construídas pela linguagem verbal e nem na descrição de imagens pelas palavras, mas de toda

-

²¹ Página do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, inteiramente dedicada à poesia, sob a responsabilidade do poeta-crítico Mário Faustino.

produção de poesia brasileira da década de 1960 até hoje, e está além de movimentos e manifestos que a precederam:

A visualidade, enquanto ponto programático de uma poética, pode ser encontrada já nas manifestações de poesia não versificada que antecederam o movimento da poesia concreta. São conhecidos vários casos esparsos, ao longo da história de experiências, com a visualidade em suas mais diferentes forma, tanto na poesia brasileira quanto na mundial (MENEZES, 1991, p. 12).

Menezes chamou esses poemas de *Intersignos* e buscava integrar efeitos visuais, verbais e sonoros que sem a integração de todos os efeitos não seria possível o entendimento. Ele estruturou sua pesquisa na visualidade. Segundo sua concepção, a exploração das manifestações da poesia visual se apresentou nas mais variadas formas, classificadas, na ordem de aparecimento: as tipográficas – poesia concreta (estrutural) – poesia semiótica – poema-processo – poesia visual. E esta última fragmenta-se em poema-colagem, apelando para a "dessintaxe" e estabelecendo um aspecto gráfico que se distancia da função poética da linguagem. O poema-embalagem está diretamente ligado à figuralidade do próprio texto verbal. O exemplo do próprio teórico e poeta é "*Clichetes*" ²².



Figura 1: *Clichetes, goma de mascarar, sabor mental*. Poesia visual por Philadelpho Menezes. Fonte: http://luz.cpflcultura.com.br/clichetes,3.html

Esse poema-embalagem representou o símbolo do consumismo, marca de nosso tempo, que já vem mastigado e nele aparecem mascaradas as imagens de uma foice e um martelo, uma alusão ao comunismo. Por fim, temos o poema-montagem, uma associação entre palavras e imagens visuais.

Na poesia, a questão da imagem visual não encontra somente significado denotativo de uma imagem figurativa, ela vai além da expressividade plástica ou da função

²² Philadelpho Menezes foi erudito multimídia e representante da herança concreta, ele nomeou de *Intersignos* a produção poética visual.

representativa. A visualidade traz consigo a função poética como integrante do poema. Isto é, justamente, o que irá definir a linguagem da poesia, seja ela de natureza verbal, sonora ou visual. É, portanto, a função poética que se realiza em sua plenitude através desses signos.

Dessa forma, à semelhança dos poetas Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, e até mesmo Manuel Bandeira, cujas obras ultrapassaram os limites estanques das gerações modernistas, na região Norte, na cidade de Belém do Pará. O ecoar dos eventos internacionais e nacionais fossem eles políticos, econômicos, sociais e culturais provocaram a reação de poetas de gerações distintas, que deixaram seus registros para a formação da história e da crítica literária brasileira.

O Modernismo Paraense

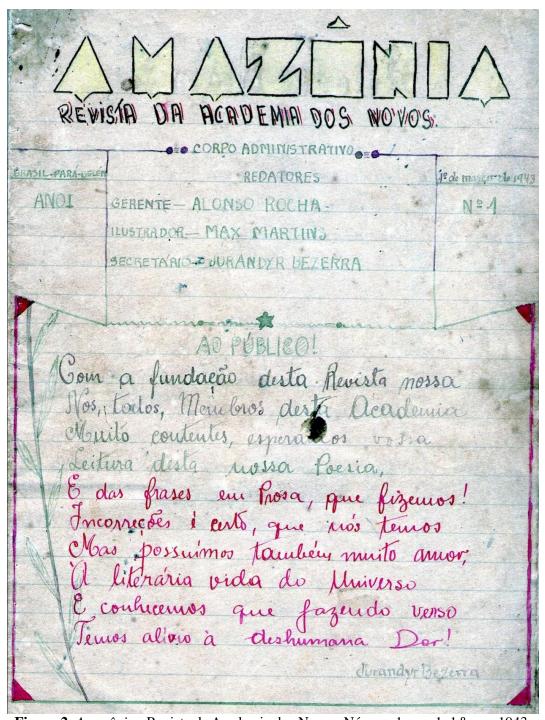


Figura 2: *Amazônia* - Revista da Academia dos Novos. Número 1, ano 1, 1.º mar. 1943. Fonte: Acervo de Alonso Rocha²³.

_

 $^{^{23}}$ Alonso Rocha e Max Martins organizaram também a revista manuscrita $\it Bohemio$ (ver anexos).

Pode-se falar em Modernismo mineiro, gaúcho, pernambucano ou nordestino, e assim por diante. Walnice Galvão

Neste segundo capítulo, falamos sobre o movimento literário paraense, cujas características refletem peculiaridades de um tempo em que os meios informacionais eram precários, restando, às vezes, à criatividade dos poetas produzirem seus próprios mecanismos de divulgação e de circulação de ideias. Percorrendo a história de Belém no período entre guerras e, mais tarde, do pós-segunda guerra, e tendo como marco literário as revistas e um suplemento jornalístico literário, lançados por duas gerações de poetas, foi preciso, para chegar à primeira publicação em livro da poesia de Max Martins, retomar a geração que antecedeu à do poeta de *O Estranho*. Além de que procuramos construir as origens, e verificar as características do movimento modernista em Belém, amparando-nos em estudiosos que se dedicaram a tratar dessas questões aqui na Região Norte.

Consideramos que o Modernismo em Belém teve duas gerações de representantes: a primeira – cronologicamente coincidindo com o início do Modernismo em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna – contou com a fundação da revista *Belém Nova* (1923) pelo escritor Bruno de Menezes e, mais tarde, com a da revista *Terra Imatura* (1938-1942), que possuía uma linha editorial de resistência política e cultural e contava, entre seus colaboradores, com Cléo Bernardo, Francisco Paulo Mendes, Ruy Paranatinga Barata etc.; a segunda, do início dos anos 1940, surgiu com uma poesia de características parnasianas e simbolistas, e abraçou, pouco a pouco, um modernismo que já trazia o signo da tradição, nos moldes da chamada "Geração de 45", dos poetas do Sul do Brasil, e teve seu marco no grito de *Morra a Academia!*, inspirado pelo espírito anarquista de Max Martins, após a saturação da "Academia dos Novos", por volta de 1946. Essa segunda geração do Modernismo paraense contou com o Suplemento literário do jornal *Folha do Norte* e com duas revistas (uma das quais não saiu do primeiro número) para lançar seus textos, antes de publicá-los em livros.

Acompanhamos, portanto, neste capítulo, a trajetória poética de Max Martins e os caminhos textuais de Benedito Nunes até que ele se fixasse na direção da crítica literária, tendo em vista que a leitura desse crítico foi de grande importância para a poesia de Max Martins, seu amigo e companheiro de geração. Dedicamos um subcapítulo sobre a estreia do crítico Benedito Nunes, pois não podemos falar de um sem lembrar o outro, pelo papel que os dois representam para a literatura e crítica brasileiras.

2.1 Primeira geração do Modernismo no Pará

O período no qual viveu a geração que estamos propondo chamar de "Primeira geração do Modernismo no Pará" situava-se historicamente entre as duas Grandes Guerras: a primeira Guerra Mundial, que aconteceu entre os anos 1914-1918, e a Segunda, entre 1939-1945. Entre as datas de nascimento e de publicação da primeira obra do poeta paraense Max da Rocha Martins, há um recorte temporal muito significante para a construção de uma leitura a partir do contexto histórico do pós-guerra.

O poeta paraense nasceu em 21 de junho de 1926, período em que ainda se respirava os ares românticos da *Belle Époque Amazônida* (1870-1910). Na região Norte do Brasil, a chamada *Belle Époque*, numa versão tropical dos ideais e costumes franceses, marcou profundas transformações no espaço urbano, político, econômico e social na capital paraense e amazonense. Motivada pelo auge do comércio da borracha, Belém do Pará esteve à frente, como principal porto de escoamento do látex, em um momento que ocasionou a corrida pelo processo de modernização e urbanização da cidade, transformando a região na representante da vanguarda cultural do Norte. A influência francesa era uma característica marcante da sociedade dessa época, dentre os costumes sociais "copiados" dos europeus, pelos habitantes da cidade de Belém, como: "encadernar livros em Paris, lavar as roupas de luxo em Londres" (COELHO, 2005, p. 26), assistir espetáculos internacionais no Theatro da Paz e frequentar os cafés chiques, os passeios, as praças, as livrarias...

No que diz respeito à literatura, o Parnasianismo coexistia com o Simbolismo (como acontecia no restante do Brasil) e ambas as correntes continuaram, paralelas à primeira fase do Modernismo. Por mais que não conste nos livros de história da literatura brasileira, ou que se queira omitir da história da produção escrita brasileira, com intenções claras, é fato a existência de um grupo de poetas e escritores, que se lançaram rumo às novas estéticas literárias, representando as origens da poesia moderna no Pará.

O fenômeno de urbanização da cidade de Belém, no governo do intendente Antônio Lemos, nos anos de 1897 a 1911, promoveu uma renovação estética e higienista na cidade. A extração da borracha acelerou o desenvolvimento econômico atraindo a população para a capital do Estado. A modernização da cidade (descrita, no século XIX, por Charles Baudelaire) acarretou os contrastes sociais resultantes desse processo, agravados pela

ascensão e queda da economia gomífera, cuja geração do poeta Bruno de Menezes²⁴ capturou com maior intensidade.

Os intelectuais paraenses elegeram como lugar de sua preferência, o Café Central do Central Hotel, que ficava na antiga Avenida 15 de Agosto, hoje Av. Presidente Vargas, em Belém. Ali aconteceram os primeiros encontros entre os interessados em Literatura e outras artes, assim como, os temas de ordem mundial estavam sempre na pauta dessas conversas. Sobre esses costumes culturais do final da década de 1940, Lilia Chaves (2004, p. 140) comentou:

Desses salões culturais – que contribuem para estruturar o campo literário, como farão, em outra escala, as revistas, os jornais e os editores –, alguns eram públicos, como o Café Central. Longe de se assemelhar aos salões parisienses, [...] Central Hotel, onde, no cenário desenhado pela memória dos que frequentaram o local, os garçons serviam chá, cafezinho, sorvete e salada de frutas, em mesas de tampo de mármore com moldura de madeira (as mesas do terraço eram rodeadas de metal). Esse famoso Café Central assistiu ao surgimento de vários talentos literários, alguns dos quais ultrapassaram os limites da província. Era frequentado por Francisco Paulo Mendes e seus amigos, na sua maioria jornalistas, poetas, professores e críticos.

Podemos perceber que a história literária paraense girou em torno desses encontros, que se transformaram na cadeia produtiva intelectual do Estado, ocasionando o surgimento de diversas revistas, publicações de livros, associações e rodas literárias muito comuns no Brasil e na Europa. Foi com a publicação de revistas literárias e, principalmente, de um suplemento dedicado às artes e à literatura, o Suplemento da *Folha do Norte*, que se fortaleceu a poesia moderna e a crítica literária no Pará.

Mas, primeiramente, é preciso questionar qual o teor de modernidade em Belém para falarmos dos aspectos do Modernismo. Antes de debruçarmos os nossos olhos para as questões estéticas do movimento, temos que relembrar aspectos sobre a *Modernidade*. E qual seria o *ethos* cultural da formação literária em Belém? Entendemos como *ethos*, o conjunto de valores que permeiam e influenciam uma determinada manifestação artística, filosófica e

_

²⁴ Bento Bruno de Menezes Costa (1893-1963), poeta e escritor paraense. Publicou os seguintes livros: Poesia – *Crucifixo* (1920), *Bailado lunar* (1924), *Poesia* (1931), *Batuque* (1931), *Lua sonâmbula* (1953), *Poemas para Fortaleza* (1957), *Onze sonetos* (1960). Folclore – *Boi Bumbá: auto popular* (1958), *São Benedito da praia: folclores do Ver-o-peso* (1959). Estudos Literários – À *margem do cuia pitinga* (1937) – estudo sobre o livro do poeta Jacques Flores. Ficção – *Maria Dagmar* (1950) novela e o romance *Candunga* (1954).

científica. Ou ainda como costumes culturais de uma determinada coletividade, época ou região, a exemplos de classificações como, o povo brasileiro.

Dessa linha de pensamento, podemos afirmar que a geração anterior à de Max Martins vivenciava essa transformação histórica, cultural e econômica no espectro de sua formação coletiva e social. E um dos motores dessa revolução e renovação cultural foi uma importante e imponente ferramenta de comunicação e de circulação de ideais, as publicações de Revistas como a *Belém Nova*, e o fortalecimento da impressa jornalista, como é o caso do Suplemento Arte-Literatura do jornal da *Folha do Norte*. Como reforçou Benedito Nunes, no prefácio do livro *Não Para Consolar* (2001, p. 22),

[...] formas de sensibilidade poética e padrões de pensamento filosófico que emergiam no fim da Segunda Guerra Mundial — o início da "idade política do homem", a época da intimativa literatura engajada chegando até nós na esteira do existencialismo, do sobressalto das novelas de Kafka, do acesso a Valéry e Rilke, a Fernando Pessoa e a García Lorca. Foi quando também se anunciou para nós o manancial ainda desconhecido da moderna poesia em língua inglesa, com T. S. Eliot à frente. Revalorizando o simbolismo, leríamos Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé como fontes primárias da modernidade.

Segundo Aldrin Figueiredo (2001), o modernismo em Belém antecipou-se com as pinceladas do artista Theodoro Braga (1872-1953), que inicialmente inaugurou uma exposição no Theatro da Paz, em 1908, cuja obra em destaque era *A fundação da Cidade de Nossa Senhora de Nazaré*, e até hoje essa pintura a óleo encontra-se em exposição no Museu de Arte do Pará. No *vernissage*, de 1908, Theodoro Braga insinuava o interesse em investigar as tradições paraenses, e entre elas estavam não somente a pintura, como também a literatura. A afirmação de Figueiredo (2001, p. 87) justificou-se no seguinte trecho:

Theodoro Braga havia que se preocupar muito mais com as cenas, personagens, disposições, paisagens, vestes e cores. Como uma espécie de episódio embrionário, o retrato da fundação de Belém era, por si só e por isso mesmo, um mito fundador da identidade nacional da Amazônia. A escolha do tema possuía, em vista do seu significado histórico, intenções muito evidentes: o nascimento da capital do Pará legitimava a imagem do luso conquistador e criador da *Feliz Lusitânia*, como resultado desse encontro de dois povos diferentes. Como fruto de uma criação divina, por mãos humanas — paradisíaca portanto — a cidade deveria nascer com características marcadas por valores cristãos, humanos, civilizados e heróicos. Na mão do pintor, os documentos são lidos, pinçados, transcritos e, por vezes omitidos, para justificar o argumento da obra.



Figura 3: A fundação de Belém do Pará, Theodoro Braga, 1908. Fonte: http://amazoniacontemporanea.blogspot.com/

Outro dado importante apontado por Figueiredo (2003) foi o fato de que, em 1922, se comemorava o centenário da independência do Brasil, e no Pará, em 1923, instituiu-se o ano da adesão do Estado à independência ou – como disse o historiador Figueiredo (p. 281) – "o Pará aderiu à unidade do Império?":

Entre 1916, nos trezentos anos da capital do Pará, e 1923, nos cem anos do Brasil, houve muito mais do que a elaboração de simples perguntas à cata de respostas prontas; os intelectuais redefiniram a formação de uma historiografia sólida e vigorosa sobre o tema. Antes de serem modernistas, esses literatos necessitaram ser modernos, na construção de uma "história moderna" que pudesse visitar o antigo, o passado.

Conforme dito anteriormente, na breve introdução deste capítulo, propomos uma divisão na apresentação das gerações modernistas paraenses. Sabemos que o movimento em Belém apresentou-se em variadas propostas e angulações, e cada um a seu tempo renovou os ideais poéticos nos quais acreditaram e que colocaram em prática.

2.1.1 A revista *Belém Nova* (1923-1929)

Devemos destacar que os ideais da poesia modernista no Pará surgem muito antes do grito rebelde de Max Martins. Como afirmou De Campos Ribeiro, em *Graça Aranha e o Modernismo no Pará* (1973, p. 17),

Em Belém, minha geração, que começara os primeiros passos em 1921, congregava na "Associação dos Novos" os "ansiados", como nos chamava o saudoso Angelus, artista que participara no Rio do movimento de Graça Aranha [...] Começamos, quase todos, na "A Província do Pará", em sua segunda fase, ali na rua 13 de Maio. Uma seção denominada "Coluna dos

Novos", se não laboro em equívoco, acolhia nossos versos, nossas crônicas e contos, dava-nos estímulo, enfim. Em 1924, quando a maioria do grupo já conseguira atrair sobre sua personalidade a atenção dos maiorais das letras da terra, aqueles que a ironia de Raul Bopp, então conosco convivendo, chamava os "Jacarés Sagrados", nossa intrepidez lançara ao mundo literário, não só do Pará, mas do país, a revista "Belém Nova", que circulou de 1923 a 1929 [...].

Mas os poetas dessa geração, da qual De Campos Ribeiro fez parte, primavam pela composição de sonetos, e tinham como referência os poetas Severino Silva, I. Xavier de Carvalho e Remígio Fernandes. Mesmo sabendo das propostas da nova arte, da simpatia pela revolta de Graça Aranha e da admiração pelo grupo de Mário de Andrade, esses poetas não se renderam ao movimento de novos rumos literários. Essa postura, então, seria uma ofensa ao caráter uniformizador das propostas dos paulistanos modernistas, como destacou Figueiredo (2003, p. 283),

[...] o desejo de renovação parece, afinal, ter diluído fronteiras temporais, mas guardou especificidades, valores e contextos únicos. A história dos anos 20 no Pará, em diálogo com um amplo circuito nacional e mundial que esses literatos conseguiam avistar, relativiza, senão desautoriza, a noção clássica dos ecos da Paulicéia no modernismo brasileiro, como via de mão única.

O poeta paraense Bruno de Menezes, que viveu a maior parte de sua vida em Belém, filho de pais pobres, percebeu com maior intensidade as consequências da falência da borracha. Mas transformou em ferramentas o contexto no qual estava inserido. Ligado ao que estava acontecendo no país culturalmente, o poeta lança a revista *Belém Nova*, em 15 de setembro de 1923, nos moldes da estética modernista. A revista circulou até 15 de abril de 1929.

A revista trazia em suas páginas poesias, crônicas, contos, novelas, reportagens e ensaios literários. Além de anúncios comerciais, coluna social, fotografias e ilustrações. [...] Enfim, crônicas de uma cidade que a revista *Belém Nova* incorporava sob um olhar modernista, dando sua contribuição e presença no processo social da cidade nos anos 1920 (COELHO, 2005, p. 72-73).

Segundo Francisco Paulo Mendes, na apresentação do livro lançado em comemoração ao centenário do nascimento de Bento Bruno de Menezes Costa, quando escreveu sobre o trabalho poético desenvolvido pelo legítimo representante do Modernismo, Menezes recebeu influência direta da Semana Paulista de Arte Moderna, de 1922. Para Mendes (2001, p. 178), que afirmava ser participante da segunda geração modernista

paraense, o poeta Bruno de Menezes era "antecessor maior, o mais admirado e respeitado. À sua contribuição poética soma-se uma, não menos relevante, prosa de ficção (a novela Maria Dagmar e o romance Candunga)".

Mendes afirmou que, Bruno de Menezes foi educado pela poética simbolista, e dela jamais se libertaria de todo, a musicalidade seria transportada direto para a obra *Batuque* (1931), cujos versos refletiram a nova harmonia, os ritmos, os timbres da música negra. Caracterizando dessa forma, a primeira geração do Modernismo paraense. Uma poesia com temática original e regional representando uma nova poética que pulsa a negritude nos versos afro-amazônicos.

Em um de seus sonetos mais antigos, também de 1920, já revela o desejo de "novo", de uma renovação da poesia. Sua poética, porém, jamais foi intransigente com as formas e musicalidade que vinham do passado. Assim é que nunca cessaria sobre seus versos a influência do Simbolismo, o que se verifica, notadamente, em coleções posteriores, como Bailado lunar, de 1924, Lua sonâmbula, de 1953 (MENDES, 2001, p. 178).

Na revista *Belém Nova* foram publicados três manifestos²⁵ dessa época: *Manifesto da Beleza* (1923), À *geração que surge!* (1923) e *Flami-n-assú: manifesto aos intelectuais paraenses* (1927). Neles se buscavam a liberdade poética e a renovação dos valores culturais e artísticos. A revista era o canal de comunicação para que os autores pudessem participar da construção do novo rumo estético que estava sendo formado no país.

De Campos relatou que um jovem poeta do Amazonas, Francisco Galvão, radicado no Rio, juntou-se ao grupo da *Belém Nova* e lançou o *Manifesto da Beleza*, em setembro de 1923, publicado na revista do grupo.

Nós estamos no instante da Beleza.

Rolaram por terra os falsos ídolos.

Nós não consentimos mais no assalto vandálico dos bárbaros — os que procuravam mentir a arte, encarcerando-a nos muros estreitos da Forma.

A arte venceu o Artifício.

Todo aquele que atraiçoar a beleza será castigado pela sua infâmia criminosa.

Porque nós sabemos afastar o joio do trigo, o ouro da prata, o alumínio do cobre, a platina do estanho.

Os "ourives" do verbo passaram.

[....]

Renovação! Renovação! (RIBEIRO, 1973, p. 18/19).

²⁵ Os manifestos são textos escritos com frases curtas, exclamativas por meio de uma linguagem objetiva que buscava a convocação do público à participação. Aos moldes dos manifestos das vanguardas europeias.

Outros nomes de representantes dessa geração foram citados, e também é importante registrar que essa geração formou a sua "Associação dos Novos" ²⁶. Segundo De Campos, inicialmente, a "Associação dos Novos" contava apenas com: Paulo de Oliveira, seu idealizador; Wenceslau Costa, Waldemar Lisboa Messias, Raimundo Nonato, Edgar de Brito Pontes, Mário Platilha, Luis Moraes, A. Ribeiro de Castro, o próprio De Campos Ribeiro e depois outros se juntaram ao grupo.

O grito de Abguar Bastos funcionou como uma "grande chama", no *Manifesto FLAMI-N'-AÇU* aos intelectuais paraenses, escrito no Acre, no ano de 1927, aos moldes do verdeamarelismo artístico:

Não é apelo de audácia nem de reclamo. É um apelo de necessidade e independência.

Como há dois anos atrás, recorro ao meu dundunar de sapopema oriunda – porque eu vos falo da ponta de um planalto amazônico, entre selvas, uiaras e estrelas.

Sapopema é o clamor do viajeiro que se perdeu nas matas e apela; não é só isto, pode ser, também, o símbolo da voz da mocidade que teve comigo idêntica maqueira d'oiro para um sonho extraordinário de liberdade literária.

Entrego aos meus irmãos de Arte o êxito desta iniciativa, lembrando que o Norte precisa eufonizar n'amplidão a sua voz poderosa (RIBEIRO, 1973, p. 23-25).

Assim como em São Paulo, Minas e Recife, os novos dessa geração criaram um título distintivo nomeado por Bruno de Menezes, passando, pois a serem chamados de os "Vândalos do Apocalipse". Como verificamos nos dois manifestos acima, os responsáveis pelos textos estavam fazendo um convite ao conhecimento da poesia moderna, dessa forma incentivavam a abertura para os versos livres em detrimento dos versos parnasianos.

_

²⁶ Segundo De Campos Ribeiro, o grupo era representado pelos expoentes da cultura: Luis Estevam de Oliveira, I. Xavier de Carvalho, Severino Silva, Augusto Meira, Luis Barreiros, Manoel Lobato e Fran Pacheco.



Figura 4: Grupo de intelectuais modernistas no Estado do Pará. De pé, da esquerda para a direita, Paulo de Oliveira, Bruno de Menezes, Edgard de Souza Franco e Farias Gama. Sentados na mesma ordem, De Campos Ribeiro, Abgar Soriano de Oliveira (pernambucano) e Clóvis de Gusmão. Fonte: RIBEIRO, 1973, p. 35.

2.1.2 A revista *Terra Imatura* (1938-1942)

A revista *Terra Imatura*²⁷ foi fundada e dirigida pelos irmãos Cléo Bernardo e Sylvio Braga. Cléo Bernardo era jornalista, cronista, poeta e parlamentar do partido socialista brasileiro (PSB), e, por isso, a revista estava ligada à literatura, à arte, à ciência, com ideias de uma crítica mais sociopolítica. O que também refletia a eclosão da Segunda Guerra Mundial e as consequentes transformações na vida social da capital paraense em decorrência ao governo ditatorial do Estado Novo (1937-1945).

> Terra Imatura – esse nome homenageava a obra homônima de Alfredo Ladislau, um estudo de eloquência derramada sobre a região amazônica saiu e prosperou em plena vigência do Estado Novo, coincidente com a fase aguda da Segunda Guerra Mundial. São raros, nessas revistas, os sinais de inquietação e de rebeldia política. A retórica getuliana abafava a primeira e o temor da censura evitava a segunda. Mas o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), como órgão censor, tinha as malhas largas e elásticas, por onde passara, em 1938, um artigo de Solermo Moreira Filho, contra os "áulicos fascistas – guilhotinando as liberdades e rebaixando a condição humana" (NUNES, 2001, 17).

A consciência crítica do grupo intensificou-se em 1942, quando o Brasil passou a integrar o bloco dos Aliados contra as potências do Eixo (Alemanha, Itália e Japão). O

²⁷ A revista tinha como colaboradores: Clovis Ferro Costa, Dulcinéa Paraense, Stélio Maroja, Machado Coelho, Cecil Meira, Arthur Porto, Adalcinda Camarão, Bruno de Menezes, Dalcídio Jurandir, Francisco Paulo Mendes, Ruy Guilherme Paranatinga Barata, entre outros escritores.

engajamento político de Cléo Bernardo, diretor da revista, decidiu participar como voluntário da Força Expedicionária Brasileira (FEB) e partiu rumo à Itália.

A revista destacava-se também pelo elaborado projeto gráfico e visual, que trazia trabalhos de Garibaldi Brasil, Barandier da Cunha e Guiães de Barros, nomes respeitados entre os ilustradores. A poesia que circulava no periódico trazia a renovação de teor modernista, o poema-piada da primeira geração modernista brasileira é substituído pela seriedade e preocupação com questões filosóficas, políticas, sociais e religiosas. Na *Terra Imatura*, poetas paraenses como Dulcinéa Paraense (1918), Paulo Plínio Abreu (1921-1959) e Ruy Guilherme Barata (1920-1990) publicam seus primeiros poemas. A crítica literária da revista tinha como colunista Carlos Eduardo Rocha, Marques Rabelo e Romangueira de Oliveira, que faziam comentários sobre os livros publicados por autores nacionais e estrangeiros.

Entre as preocupações dessa geração estavam: a necessidade da organização estudantil por melhorias no sistema educacional, o combate as injustiças sociais e a preocupação com a guerra e o avanço das tropas alemãs pela Europa. Conforme a publicação citada na revista *Terra Imatura*, em outubro de 1938,

O orgulho, o cego e tradicional orgulho alemão sempre plantado no seio da humanidade a semente da angústia, da grande angústia, (...) Bismarck passou. Guilherme II passará como Hitler e outros endocrinopatas imperialistas (BRAGA *apud* COELHO, 2005, p. 98).

Francisco Paulo do Nascimento Mendes era o redator-chefe da revista e nesse mesmo período se tornaria orientador do Teatro do Estudante do Pará. Foi professor, amigo, ensaísta, crítico da arte, "fazedor de poetas". Segundo ressaltou Nunes, o Chico Mendes (assim chamado por eles afetuosamente) foi de uma importância única para os integrantes de sua geração e da seguinte, pois Mendes integrou a história de duas gerações: a de Cléo Bernardo e a de Max Martins.

Na revista *Terra Imatura*, Mendes publicou apenas um único artigo, "Correspondência de Van Gogh", em 1939. Sobre a postura econômica da escrita de Mendes, Nunes, destacou que o "regime de escassez da escrita" era algo que o caracterizava, e acrescentou ainda, que certa vez, em nome de um amigo em comum, Mendes recebeu um convite da imprensa carioca, para assumir o lugar do crítico Álvaro Lins, então falecido. E eis que Mendes respondeu a Nunes (2001, p. 18) "que gostava de falar e não de escrever. Gostava

de falar e de agir". A forma de atuar do F. Paulo Mendes, enquanto crítico, foi a oralidade, atividade praticada pela sua própria postura de professor.

[Então], só podemos chamar o crítico de fazedor de poetas, para quem, no entanto, a literatura não bastava. Ele viveu a poesia moderna numa estreita associação com a pintura, arte que o avô João Affonso praticara, e que o neto nos ensinara a olhar nas suas conferências, como a que fez sobre o impressionismo [...] Não pensava numa arte em estado de simpósio, síntese de poesia e de pintura, mas a pintura e a poesia de nossa época (ele sempre acentuava esse vínculo histórico) tinham em comum a depuração das formas, que podia ser interpretada de duas maneiras, quer como libertação das convenções, dos artificialismos de expressão, quer como refinado depuramento dos meios expressionais até o abstracionismo (NUNES, 2001, p. 21).

Mendes escreveu dois longos artigos sobre a teoria poética, e como ele era um exímio mestre, seus textos soavam como verdadeiros tratados para estudos teóricos da poesia moderna, assim como o fez em: *O poeta e a rosa: primeira notícia sobre a poesia de Mário Faustino*²⁸ e *Notas para uma conferência sobre a poesia contemporânea*²⁹, ambos publicados no Suplemento Literário da *Folha do Norte*. Do primeiro texto sobre a poesia de Mário Faustino é interessante destacar a consciência de Mendes em relação aos acontecimentos que ocorreram em torno dos conceitos de *Moderno* e de *Modernidade*:

Agora, para um outro homem e para uma outra poesia impunha-se, legitimamente, a criação de uma outra linguagem poética. Esta foi, em síntese, a luta que os modernos tiveram que travar contra os antigos. [...] Para os modernos, porém, vencidas a velha ordem e tradição, morto, para sempre, o mundo poético do passado, consequentemente a paz e o equilíbrio voltariam a reinar novamente. Foi sempre assim (MENDES, 2001, p. 194).

Mas ainda advertiu Mendes (2001, p. 195), em tom professoral, sobre os perigos que rondam os poetas que assumem para sua poética o excesso de "convencionalismo" ao adotarem para si o único caminho de determinados movimentos e acabarem enclausurados pelo regime dos mesmos, e "não venha cair no virtuosismo, que ele seja fiel à matéria poética com que trabalha, isto é, que tenha como seu único princípio a procura incansável da forma adequada à matéria da sua poesia, à essência dela, como diriam os idólatras da poesia pura".

Meses depois desta publicação, Mendes lançou a sua proposta para o que ele considerava a poesia contemporânea,

_

²⁸ Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte*, em 25 abr. 1948.

²⁹ Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte*, em 1 jun. 1948.

O que se pede a ela é que desvende os mistérios, que nos introduza ao seio do desconhecido e que nos faculte penetrar em tudo aquilo que a razão, incapaz, não pode apreender, e que os nossos pobres sentidos estão impossibilitados de receber. A poesia é, assim, antes de tudo, um esforço e uma tentativa para transpor os dados imediatos da consciência. Ela tornouse, com a fé, um processo superior de conhecimento ou, como como diz bem Marcel Raymond, "um moi irregulier de connaisance métaphysique" (MENDES, 2001, p. 189).

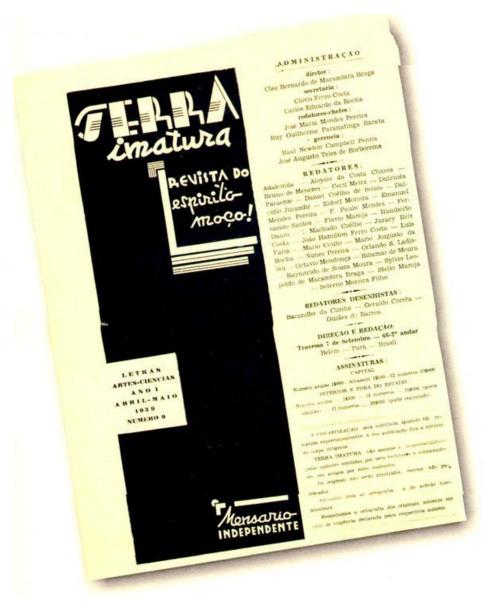


Figura 5 - Página expediente da revista *Terra Imatura*. Fonte: NUNES. B. (Org.). O amigo Chico, fazedor de poetas. Belém: Secult, 2001, p. 19.

F. Paulo Mendes já era professor quando a geração de Benedito Nunes e Max Martins o conheceu. Entre seus ensaios, destacam-se os textos: *Raízes do Romantismo*, uma

tese escrita em 1944, para concorrer à vaga na cadeira de Literatura da Escola Normal, hoje Instituto de Educação do Pará. A extensa tese só se transformou em livro muito tempo depois:

Com o pré-romantismo, ali eram tratados tantos outros assuntos, como a poesia lírica, o romance e o próprio romantismo, que se confunde com o espírito moderno, no sentido de apuramento da subjetividade, sempre grato ao nosso amigo, e do qual, repetidas vezes, se ocupou. Ensinava-nos o **Raízes**, por fim, que, sob, o espírito moderno, a literatura moderna e o romantismo haviam firmado duradoura aliança (NUNES, 2001, p. 15).

Sua participação em revistas de crítica literária e de arte, não parou na *Terra Imatura*, ele também trabalhou na revista *Novidade*, foi diretor do Teatro do Estudante do Pará. Mas sua colaboração no Suplemento Literário da *Folha do Norte*, dirigido por seu amigo de longas conversas do Café Central, Haroldo Maranhão, foi essencial para o fortalecimento da inteligência dessa geração.

2.2 Segunda geração do Modernismo no Pará

E como ficou chato ser moderno. Agora serei eterno.

Carlos Drummond de Andrade "Eterno", *Fazendeiro do ar*, 1954.

Conforme antecipamos, Mendes incansavelmente e por amor a Literatura, incentivou e participou do que viria a ser a geração literária de Max Martins. Seus conhecimentos corresponderiam à formatação da intelectualidade dos responsáveis do surgimento de uma das maiores ferramentas impressas naquele período, o *Suplemento Arte-Literatura*. *O amigo Chico, fazedor de poetas*, título dado pelo amigo Benedito Nunes ao livro produzido para homenagear os 90 anos de idade do professor, acabou tornando-se um livro dedicado à memória do grande mestre de duas gerações de poetas do Modernismo paraense.

Alguns acontecimentos na década de 1940 foram preponderantes para a consolidação dessa geração, em que Max Martins participou ativamente na construção do cenário modernista paraense. Um desses fatos, o fim da circulação da revista *Terra Imatura*, não desestimulou os novos grupos que surgiam nem os poetas que continuavam produzindo, como é exemplo de Ruy Barata que publica seu livro de estréia, *Anjo dos abismos*, em 1943. Os encontros literários nos cafés e nas residências particulares permaneceram abertos à discussão em torno da literatura e reforçaram o estímulo pelas letras.

O prefácio escrito por Dalcídio Jurandir (1909-1979), na primeira edição do seu romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, em 1941, retratou criticamente a situação enfrentada para se publicar um livro nos anos de 1930 e 1940.

Muita gente pensa que o Pará é terra de seringueiros coronéis. Aparece uma turminha de malandros metidos a literatos, cantoras etc. e caem em cima do governo, sangrando o Tesouro. Os da terra ficam no peixe frito. Ah! É notável a influência do peixe frito na literatura paraense! Peixe frito é o peixe vendido em postas nos tabuleiros do Ver-o-Peso ao lado do mercado em Belém. É comida para quem não deixa almoço comprado em casa (JURANDIR *apud* COELHO, 2005, p. 48-49).

E dessa crítica apontada por Dalcídio surge a ideia de compor o grupo que iria se denominar *do peixe frito*. Era um grupo de poetas e escritores pobres, que produziram literatura de modo independente sem mesmo ter de onde se retirar verbas para o custeio de seus livros,

A expressão vem do hábito simples do povo paraense de se alimentar à base do peixe frito, fez com que o romancista se identificasse com tal hábito cultural e demonstrasse toda revolta e irreverência contra a cultura de protecionismo governamental em relação aos artistas de fora e descaso com os locais (COELHO, 2005, p. 49).

Numa entrevista, para a edição do jornal literário *José*³⁰ e que também foi publicada no Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte* (20 jul. 1947), Ruy Barata conta que o escritor Dalcídio Jurandir substituiu por "geração remediada" o nome dado à "geração do peixe-frito", da qual foi um dos grandes representantes. Quando perguntado pela importância do movimento literário do Pará para o restante do Brasil, Ruy Barata respondeu:

Por enquanto o que lá fazemos é estudar e trabalhar – e penso ser isto o que mais nos deva preocupar no presente momento. Estou certo, pois, que se alguma repercussão tivermos no ambiente literário nacional, aparecendo como grupo cheio de características próprias, autônomo e rico de valores individuais como é o caso de Minas, Rio Grande do Sul e mesmo Paraná e Ceará, ela terá de ser natural consequência do esforço da união e sobretudo da fidelidade que soubemos manter às nossas vocações (BARATA, 1947, p. 3).

Ele alertou que os chamados "novos" (os jovens intelectuais) no Pará tinham aparecido havia pouco tempo, e surgiram junto com a revista *Terra Imatura*, com o esforço de

³⁰ Revista literária de Fortaleza, que era liderado pelo poeta, Antônio Girão Barroso, da nova geração de intelectuais do Ceará.

seu diretor, Cléo Bernardo. Mas ressaltou que antes mesmo dessa geração, já havia no Pará um grande número de jovens intelectuais que faziam um intenso movimento literário, e que mesmo assim eram estranhos para a atual geração de Ruy Barata. Quando interrogado sobre os novos valores agregados ao movimento, ele citou a publicação do Suplemento Literário da Folha do Norte, e a chegada de novos poetas, que segundo suas palavras, "são jovens de quem todos nós do Pará muito esperamos" e esses jovens eram: Cauby Cruz, Max Martins, Benedito Nunes e Alonso Rocha. Outra pergunta endereçada a Ruy Barata foi quanto à união dos "velhos" com a geração dos "novos". Segundo ele, o relacionamento com alguns "velhos" era de respeito e admiração, a exemplo do poeta e romancista Bruno de Menezes, que estava completamente integrado ao movimento dos "novos". O uso da denominação "velhos" e "novos", por Ruy Barata, nessa entrevista, pode exemplificar de certa maneira, a mesma ideia de tradição moderna, referida no capítulo anterior, no sentido de que os novos um dia serão velhos e surgirão outros jovens, representantes de novas tendências, e assim por diante.

Seria interessante, aqui, conferirmos uma pequena confusão que costuma se repetir em torno do que se chamou "Academia dos Novos". No início dos anos 1940, conforme informou Benedito Nunes (1999), ele e Haroldo Maranhão, que se conheciam desde as atividades do Grêmio Cívico do Colégio Moderno, no então chamado curso ginasial, tinham fundado uma Academia dos Novos, com sede na casa de Benedito Nunes. 31 Por sua vez, Alonso Rocha 22 – cujo arquivo pessoal reúne, além da memória, passagens emotivas de uma geração -, juntamente com o primo Max Martins e o amigo Jurandyr Bezerra³³, encontravam dedicados a uma paixão comum, a procura do poético como força pulsante da vida, dessa forma eles formaram, também, uma Academia dos Novos, como podemos confirmar na figura 2 (na página que inicia esse capítulo). As duas Academias se uniram. A sede da Academia era a casa de Benedito Nunes, "a casa das tias".

> Um modelo da antiga arquitetura de Belém, a casa ainda existe na atual Avenida Gentil Bittencourt, no bairro de Batista Campos, entre as ruas Serzedelo Correa e Presidente Pernambuco, perto do Cemitério da Soledade. Com o pé direito muito alto, lustres com longas correntes, tetos desenhados, assoalho em marcheterie e móveis de época - como as cadeiras austríacas de espaldar alto -, a sala de visitas dessa casa assistiu a muitas sessões literárias, desde as reuniões da Academia dos Novos, até os encontros posteriores, depois da dissolução da Academia, para a leitura de

³³ Jurandyr Bezerra (1928).

Nunes em entrevista para Chaves. em 2001. Acervo de Lilia Silvestre Chaves.
 Alonso Rocha (1926-2011), em entrevista para Alencar, em 2011. Acervo de Melissa da Costa Alencar.

poemas e ensaios, com Mário Faustino e Francisco Paulo Mendes (CHAVES, 2004, p. 145)

Figura 6: A casa das tias de Benedito Nunes. Fonte: COELHO, 2005, p. 55

Os jovens da "Academia dos Novos" ³⁴ seguiam os mesmos padrões das Academias de Letras: a seriedade, os respeitos ao padrão da poesia parnasiana, os rituais, a escolha dos patronos e o cerimonial. Mesmo com o avançar das questões modernistas discutidas na revista *Belém Nova*, os iniciantes da Academia mantiveram uma postura fincada na tradição.

Em "Crônica de uma Academia" (referindo-se à Academia dos Novos³⁵, da sua juventude), para a Revista da Academia Paraense de Letras, Benedito Nunes escreveu (1999, p. 186):

Nada melhor para nossa comum cruzada contra o Modernismo, de que os mais velhos nos falavam tão mal, do que multiplicar os recintos acadêmicos. Não fazia ainda um ano que Haroldo, numa reunião do Grêmio Cívico do Colégio Moderno, de que era presidente, lera tremenda crítica a Bandeira e Drummond, principalmente, de quem recebera as obras até então publicadas (estávamos no ano de 42).

³⁴ Segundo ROCHA. Alonso. *Dois amigos na academia*. Revista da Academia Paraense de Letras, Belém, v. XXXIII, 1990, p. 119. Entre os acadêmicos Alonso Rocha, listou precisamente dezessete membros iniciais: ele mesmo, Alberto Bordalo, Antônio Comarú Leal, Antero Soeiro, Arnaldo Duarte Cavalcante, Benedito Nunes, Benedito Pádua Costa, Edualvaro Hans Gonçalves, Fernando Tasso De Campos Ribeiro, Gelmirez Melo e Silva, Haroldo Maranhão, Jurandyr Bezerra, Lúcia Clairenfort Seguin Dias, Leonan Cruz, Max Martins, Raimundo Melo, Otávio Blater Pinho.

³⁵ Segundo NUNES (1999), os nomes citados por ele, na "Crônica de uma academia" são dos poetas, Haroldo Maranhão, Raimundo Melo, Otávio Blater Pinho, Jurandyr Bezerra, Alonso Rocha, Max Martins, Antero Soeiro, Lúcia Seguin Dias, Gelmirez Melo.

Nunes (1999, p. 189) relembrou o momento em que Max Martins converteu-se ao Modernismo, "imprevistamente, deu um morra à Academia, dentro da Academia, retirou-se estabanado do sacrossanto recinto". Depois desse episódio a instituição durou uns dois anos depois de faltar-lhes a sede provisória, que parecia definitiva para eles. Ainda segundo Nunes, por faltar-lhes o lugar de encontro, as reuniões passaram a acontecer no salão nobre da Escola Normal (Instituto de Educação) e numa sala do colégio Pará e Amazonas. E finaliza dizendo que "depois apareceria o Suplemento Literário da 'Folha do Norte', editado por Haroldo, de que os acadêmicos passaram a ser colaboradores. Dois deles, Jurandyr e Alonso, gostaram da brincadeira e tornaram-se acadêmicos de verdade" (NUNES, 1999, 189).

Entretanto, provavelmente sob influência do professor Francisco Paulo Mendes, pouco tempo depois, Max Martins com sua postura irreverente e anárquica – imitando, como já vimos o escritor Graça Aranha e seu *Espírito Moderno* – gritou em uma das sessões da Academia um sonoro: "Morra a Academia!". Ocorreu em uma "sessão solene", conta Benedito Nunes (1992, p. 18), rememorando aquela fase, no prefácio de *Não para consolar*. Esse seria o passaporte definitivo e assumido pelo poeta paraense, e que pôs fim às sessões e formalidades solenes.

Romper com o ambiente da academia literária representou o fim da admiração cega pela literatura romântica e parnasiana. A atitude de Max Martins era a "pedra de toque" que estava faltando para os membros da Academia dos Novos tomarem realmente novos rumos na estética literária paraense (COELHO, 2005, p. 65).

Com o fim da Academia dos Novos, em 1945, os jovens aderiram à poesia modernista tardiamente, porque no momento a poesia moderna já não era mais novidade. Então, eles se organizaram em torno do Suplemento Literário da *Folha do Norte*, periódico que fez circular amplamente a opinião e os textos dessa geração.

Outro acontecimento na cidade de Belém foi a passagem de Clarice Lispector pela cidade de Belém em 1944. A escritora veio acompanhada de seu esposo, o diplomata Maury Gurgel Valente. O casal ficou hospedado no Central Hotel, local onde também se reuniam os ex-redatores de *Terra Imatura* e o professor Francisco Paulo Mendes, o qual se tornou amigo e correspondente de Clarice Lispector, depois desses encontros no terraço do hotel.

Não podemos deixar de falar que essa mesma geração viveu durante o período da Segunda Guerra Mundial, uma época que a capital paraense encontrava-se em declínio e abandonada, como foi resumido na reportagem da revista *Pará Zero Zero*:

[...] crise na saúde pública, nos transportes coletivos, bondes velhos e barulhentos andavam superlotados, surgiram os primeiros ônibus e a constante falta de gasolina com racionamentos de alimentos e energia elétrica. A maior parte dos habitantes de Belém na década de 40 era miserável, apesar de novamente a euforia do comércio da borracha tomar conta da região. [...] A influência dos Estados Unidos era visível nas ruas. Belém já chegara a ser a segunda maior colônia norte-americana depois do Rio de Janeiro (PZZ, N.º 3, 2006, p. 20-22).

Sob governo de Getúlio Vargas, o país vivia o momento do Estado Novo (1937-1945). O presidente apresentava forte simpatia pelo eixo fascista italiano, alemão e japonês. Mas um acontecimento mudou a direção do Estado, um navio brasileiro foi atacado supostamente por submarinos alemães, o que pôs fim à neutralidade do Brasil. Em 1942, o país declarou guerra aos países do eixo fascista. Por isso, a união com os norte-americanos, o "Acordo de Washington", selou o pacto de investimento econômico no Brasil. Em troca os americanos tratariam de fornecer infra-estrutura para cidades brasileiras, especificamente Belém. Eles instalaram uma base aérea militar, construíram duas pistas no aeroporto de Valde-Cans, que, depois de 1959, foi inaugurado para voos populares e financiou o Banco de Crédito da Amazônia, atualmente, Banco da Amazônia.

Com o estabelecimento dessa base aérea em Belém e a vinda de soldados norte-americanos, o cenário da cidade se transforma, "deixando para trás as aparências de velha cidade, para uma nova paisagem 'moderna' devido às transformações produzidas pela política brasileira" (PZZ, N.º 3, 2006, p. 20-22). O clima de "francesinha do Brasil", herança da *Belle Époque*, ainda perdurou por muitos anos em Belém e a Europa ainda influenciava os figurinos usados pela sociedade paraense, quando, a influência norte-americana começou a se fazer sentir também nos trajes que o belenense passou a vestir.



Figura 7: Alonso Rocha ao lado do expedicionário paraense Carmito Pinho, recém-chegado da Itália onde participou da II Guerra Mundial, em frente ao Grande Hotel, na Praça da República, Belém, 1945. Fonte: Acervo de Alonso Rocha.

Mas como todos nós sabemos os resultados com o fim da guerra somaram números catastróficos para a história da humanidade. E o ânimo do artista ficou abalado pela tensão do contexto histórico, e isso tudo refletiu nos rumos que a literatura local e nacional tomou como consciência artística.

A guerra deixou milhões de mortos e feridos, cidades destruídas, falências no comércio. A **Bomba Atômica** em Hiroshima e Nagasaki um dos maiores assassinatos em massa cometido desnecessariamente pelos Estados Unidos e o **Racismo** desenvolvido como Ideologia na Alemanha, onde ao comando de Hitler quase dez milhões de judeus foram assassinados, além de ciganos, deficientes físicos, homossexuais, e adeptos de ideologias liberais, socialistas, comunistas, alem de artistas jazistas, cubistas, expressionistas... Contribuíram à devastação da terra, ao exílio, a massificação, ao geral obscurecimento do mundo, da atividade proporcionada pelo assenhoramento tecnológico da realidade, onde o niilismo é a figura, que esses signos exteriorizam, e que gera o circular encadeamento das implacáveis formas de coerção do progresso, ao planejamento do Estado totalitário (PZZ, N.º 3, 2006, p. 22-23).

E é nesse contexto que os escritores participam ativamente na produção literária brasileira, nesse período além das publicações de livros, a circulação de informação pelo rádio, surgiu um dos maiores veículos de ideias e ideais em Belém: o Suplemento Arte-Literatura, nas páginas do jornal *Folha do Norte*.

2.2.1 O Suplemento Arte - Literatura da *Folha do Norte* (1946-1951)

O Suplemento Literário da *Folha do Norte*, fundado por Haroldo Maranhão em 1946, surge como parte integrante do jornal *Folha do Norte*, que era de propriedade do seu avô, o jornalista Paulo Maranhão. O tablóide dominical, que no início se chamava Arte-Literatura, depois, por volta de 27 de junho de 1948, passou a se chamar Literatura-Arte. Outras mudanças no nome se repetiriam: em 20 de fevereiro de 1949, voltou a ser chamado Arte-Literatura, e por fim, em 3 de setembro de 1950, o Suplemento foi nomeado Arte-Letras.

Os gêneros mais publicados no Suplemento eram trechos de romances, contos, notas literárias, antologias de definições poéticas, ensaios, e muita poesia brasileira e estrangeira, traduções de poetas estrangeiros (como Baudelaire, Walt Whitmann, Mallarmé, Valery, Maiakovski, Neruda, Rimbaud, entre outros), críticas de autores locais e nacionais. Nota-se, também, no Suplemento, a preocupação com a parte gráfica, com a ilustração muitas vezes se destacando dos textos, e o leitor ficava informado sobre a produção das artes visuais que circulava no mundo. Entre os artistas visuais presentes nas publicações, destacam-se Paul Cezanne, Picasso, Salvador Dali, Morbach e Santa Rosa. Circulava, nas páginas, o pensamento filosófico e poético do pós-guerra, dentre eles o existencialismo de Sartre, trechos dos romances de Camus (e ensaios críticos sobre eles), a poética da modernidade de Proust, de Maiakovski, e de renomados autores nacionais (do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Fortaleza e Belém).



Figura 8 – Uma página do Suplemento Fonte: Arte e Literatura da *Folha do Norte*. Domingo, 11 ago. 1946, n.º 9.³⁶

Como podemos perceber, durante todo o percurso histórico dessa geração de jovens escritores paraenses, a ferramenta mais importante para o estabelecimento de contato entre eles e o mundo, inegavelmente, foi a circulação do Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte*. Páginas que registraram o fortalecimento da intelectualidade no Estado, e das quais ecoaram as mais fortes vozes dos poetas e críticos da literatura brasileira. Não podemos deixar de falar que a distância geográfica não foi impecilho para o processo criativo e comunicativo dessa geração. Segundo Benedito Nunes (2001), a distância serviu para evitar certos modismos e repetições, vindo a revelar, ao contrário, uma escrita carregada de

_

³⁶ As imagens das páginas do Suplemento fazem parte do acervo de Rosa Acevedo.

particularidades, singularidades e, ao mesmo tempo, de universalidade. Nunes ainda afirma que o Suplemento direcionava a convivência intelectual entre as duas gerações de escritores paraenses, e interligou as gerações dos "novos" e dos "velhos" criando dessa forma "o espírito comum na maneira de sentir e de pensar o mundo real e a literatura" (NUNES, 2001, p. 20).

Segundo Júlia Maués (2002, p. 70), o início da circulação do Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte* coincide com a formação da terceira geração modernista paulistana, o chamado grupo da "Geração de 45". Contudo, nesse ponto é preciso ter cautela em afirmar que em Belém essa proposta literária da "Geração de 45" possa ter recebido adeptos. No capítulo anterior, ao tratar do Modernismo brasileiro, comentamos que essa geração era contra os dois momentos iniciais do Modernismo. Mas ao mesmo tempo suas propostas poéticas eram questionadas pelos críticos, e uma dessas críticas consideravam a poesia daquela geração um retorno à forma clássica. Até mesmo João Cabral de Melo Neto, ora enquadrado como representante dessa geração, ora, conforme verificamos no capítulo referido, seu vínculo foi meramente histórico (segundo a conclusão de Assis Brasil, 1999). Nessa perspectiva, na capital paraense, a geração de Max Martins não aderiu imediatamente a essas propostas das primeiras fases do Modernismo. O grupo o qual se autodenominava dos "novos", antes do Suplemento da *Folha do Norte*, estava ligado ao Parnasianismo e ao Simbolismo. Os que eles consideravam "velhos" já tinham tido experiências com a poesia moderna, principalmente o poeta Bruno de Menezes, com a obra *Batuque*.

Em 1947, os intelectuais paraenses foram convocados para uma reunião, que se realizou no dia 3 de novembro, para a instalação da Associação Brasileira de Escritores (ABDE), em Belém, na "enorme sala da antiga sede social da Assembleia Paraense, defronte da Praça da República, então Largo da Pólvora" (NUNES, Entrevista, 2000 *apud* CHAVES, 2004, p. 142/3). Os escritores Ruy Barata e Haroldo Maranhão – este último seu primeiro e único presidente – tinham acabado de participar, em Belo Horizonte, do II Congresso Brasileiro de Escritores, e vieram com a incumbência de criar a Associação dos Escritores de Belém.

A Folha do Norte registrou, na época, detalhadamente, o início dos trabalhos à hora prevista, presididos pelo historiador Ernesto Cruz. A Associação, enquanto entidade cultural, propunha-se a prestar uma efetiva assistência ao escritor paraense, trabalhasse ele em qualquer setor da atividade intelectual, e a reunir, indistintamente, todos os intelectuais paraenses, ensaístas, críticos, poetas, cronistas, historiadores, jornalistas, sem cor partidária, sem preconceitos literários, procurando, acima de tudo, a união da classe, para

um trabalho de conjunto.³⁷ No ato de instalação da Associação, estavam presentes representantes da geração dos "velhos" e dos "novos", acadêmicos e não-acadêmicos (ou anti-acadêmicos, como os mais jovens se autodenominavam) e quase todos estavam vinculados ao "Suplemento Literário" da *Folha do Norte* e frequentava o salão do Café Central. (CHAVES, 2004, p. 143).

Ainda no ano de 1947, o Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte* lançou uma enquete organizada por Peri Augusto, entre os intelectuais paraenses, buscando depoimentos sobre o momento literário em que estavam inseridos. Os intelectuais responderam aos seguintes questionamentos: I – Que pensa da chamada "geração moderna" de nosso Estado?; II – Existe na atual geração literária paraense, alguma ligação e respeito às tradições da nossa cultura? Ou, ao contrário, houve uma solução de continuidade em nossa vida cultural?; III – Como você vê o futuro das letras no Pará, no Brasil e no mundo?

Na primeira edição da enquete (5 de outubro de 1947) responderam as perguntas Cléo Bernardo e Remígio Fernandez, cujos depoimentos contrastaram de imediato. Logo se via que esses depoimentos iriam render comentários posteriores. O primeiro intelectual, que já fazia parte da geração anterior, defendeu as propostas da poesia libertária da geração modernista; enquanto que o segundo esbravejou com muita indignação contra as novas diretrizes dos versos modernistas e ressaltou ser o movimento "uma excrescência repulsiva". Na edição seguinte do Suplemento (de 12 de outubro de 1947), participaram Cecil Meira e Georgenor Franco, e ambos se posicionaram favoravelmente às ideias modernistas. Cecil Meira falou que a corrente novíssima dos jornais apresentava mais força de vontade de crescer intelectualmente; para ele, não havia homogeneidade entre os membros dessa geração, "mas o que fazemos é ainda quase nada, diante do que na realidade podemos fazer. Entre nós, parece que o melhor processo para o estudo, para adquirir cultura, é ainda o esforço autodidata". Georgenor Franco chamou essa geração de revolucionária, pela consequência natural da evolução social dos dias em que viveram.

Na sequência dos depoimentos, em 26 de outubro 1947, Levi Hall e Sultana Levy também participaram da enquete. As palavras de Levi Hall soaram com a força do ativismo político no qual afirmou em seu depoimento, destacando que "a geração moderna de Haroldo

_

³⁷ Segundo Chaves (2004), foi instalada em Belém a Associação Brasileira de Escritores divulgada nas páginas do Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte*, 4 nov. 1947. Há também uma nota anterior ao evento de instalação da associação divulgada na coluna Vida Literária, "O Pará e o 2º Congresso Brasileiro de Escritores". Suplemento Arte-Literatura, 28 set. 1947.

e outros nasceu com a ascensão do fascismo no mundo, o fim da República Espanhola, o Estado Novo, entre nós, e outras misérias", e dessa forma "a poesia adquiriu consciência e conteúdo, o romance, consequência e essência, finalidade e significação". Sultana Levy comparou o movimento como o "Renascimento da literatura no Pará", e apontou para a necessidade da diferença instituída por esses jovens em relação à geração que estava envelhecendo. Na edição de 2 de novembro de 1947, seria a vez de Bruno de Menezes e Romeu Mariz, o primeiro destacou que seria muito complicado chamar de "geração moderna", pois que no Estado do Pará nada do que haviam construído podia revelar que eles estavam participando da "renovação estética" nacional. Bruno citou os nomes de Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Benedito Nunes, e outros que, segundo ele, seguiam os "complexos liricamente emotivos", como Haroldo Maranhão, Jurandyr Bezerra e Max Martins – esses seriam os nomes que se poderiam afirmar de tendências modernas. Enquanto que Romeu Mariz foi incisivo ao dizer que não havia razão de pensar a existência de uma geração moderna, e se talvez existisse, ela era embrionária. Mas, mesmo sem aceitar ou até mesmo sem conhecer, ele chegou a nomear três pessoas que, segundo ele, eram de um futuro promissor: Haroldo Maranhão, Georgenor Franco e Mário Faustino.

A enquete ganhou força em torno dos meses posteriores com depoimentos de juristas, jornalistas e da própria geração dos poetas "novíssimos". Nomes como Stélio Maroja e Edgar Proença (16 de novembro de 1947); Otávio Mendonça e Raimundo de Sousa Moura (23 de novembro de 1947); Max Martins e Geraldo Palmeira (7 de dezembro de 1947); Paulo Plínio Abreu e Ruy Coutinho (14 de dezembro de 1947); e finalmente Benedito Nunes (1.° de janeiro de 1948). Desses depoimentos, destacamos os de Max Martins, Paulo Plínio Abreu, e Benedito Nunes, por serem representantes dessa geração dos "novos", para observarmos como eles enxergavam o cenário em que estavam inseridos. Max Martins (1947, p. 3) acreditava que a geração paraense era uma das mais esclarecidas e em nada indecisa como alguns tentaram afirmar,

Iludida com a mentira política de 1930, atônita diante do morticínio de 39 – 45 e do babelismo que dele adveio, desconfiada com as conferências de paz, a nova geração, antes de tudo, não crê em ninguém, senão em si mesma. Cansados das velhas lições moralistas, revoltados com o cinismo demagógico dos politiqueiros anacrônicos, esses jovens poetas-deputados, escritores-congressistas, artistas-líderes populares, traçaram suas próprias diretrizes.

Ao responder a segunda pergunta da enquete, Max foi taxativo quanto à ligação dos "novos" com a geração dos "velhos": "desligamento absoluto. Os novos estão fazendo tudo à

sua custa, com seu cabedal, com sua vontade e, sobretudo, de acordo com o que a época lhe ensinou". E finalizou com um tom otimista diante do futuro das Letras no Pará, segundo ele, "depois da guerra a cultura deixou de ser francesa, alemã, russa, inglesa. Apoderou-se dela um sentido universal, assim como que pedindo desculpas por seis anos de 'sangue, suor e lágrimas'. E isto é promissor".



Figura 9: Posição e destino da literatura paraense – Geraldo Palmeira e Max Martins. Belém, 7 dez. 1947. n. 55. Fonte: Acervo de Rosa Acevedo.

Paulo Plínio Abreu destacou que a sua geração conseguiu se libertar de fórmulas e preconceitos anacrônicos e procuravam viver as questões universais e livres das restrições regionalistas. Segundo ele, esse grupo assistiu à variadas experiências e ao surgimento do existencialismo.

Somos, antes de tudo, uma geração que tem consciência plena de seus próprios defeitos e de suas limitações. Em nenhuma época anterior foi dado como a nós, viver simultaneamente ou quase com todos os movimentos literários ou filosóficos que têm surgido. Neste sentido e com relação às

anteriores, somos uma geração isolada, que não participa desse ingênuo otimismo literário que ainda é do século passado (ABREU, 1947, p. 3).

Benedito Nunes declarou que, para a nova geração, a liberdade humana adquiriu o valor de uma descoberta, e ela posteriormente se manifestou na novidade do primeiro contato e na sinceridade com que a geração passou a viver essa experiência.

O artista, especialmente o escritor, abandonou qualquer artifício como era aquele da "arte pela arte", e pôs-se, resolutamente ao lado do homem. Ligando a atividade estética aos anseios e esperanças de um maior equilíbrio social e humano, conservamos essa ligação até onde não gere certos exageros como os romances ditos sociais e que, na verdade, não passam de socialistas... [...] A geração moderna começa tendo uma visão segura de seu destino e, o que realiza, orientada pelas suas próprias conquistas, não se prende, por certo, aos esforços de uma geração anterior. Com a passada geração paraense acontece ter sido desde logo, uma geração malograda. Esteve à margem da vida humana profunda e por esta se desinteressou deliberadamente afim de preservar um falso conceito de vida artística (NUNES, 1948, p. 7).

A iniciativa de Peri Augusto em organizar essa enquete funcionou como um termômetro para constatar as impressões e a consciência das pessoas envolvidas e participantes dessa geração dos "novos".

Haroldo Maranhão, em dois artigos publicados no ano de 1948, demonstrou sua preocupação com os novos rumos da poesia brasileira. Em "A poesia em pânico" (1.º de fevereiro de 1948), Haroldo usou como título do seu artigo uma legenda inventada por Murilo Mendes, para expressar que naquele momento, eles viviam um dilema com a pluralidade de caminhos que a vida literária esboçava, muito além da poética de 22 e 30. Segundo ele, a renovação se dava "menos num sentido formal do que num sentido essencial: foi muito mais renovação do espírito da poesia do que a simples libertação expressional, um mero acidente, um elemento de circunstância dentro do grande movimento" (MARANHÃO, 1948, p. 1).

E destacou ainda que de acordo com o ano no qual escreveu esse artigo, já havia passado vinte seis anos do modernismo, e era bem diverso o caráter da revolução, que se pressentia nas manifestações e tendências dos poetas mais novos do Brasil,

A notícia, já antes anunciada, é esta: os poetas modernos, os mais modernos, estão voltando ao soneto metrificado e rimado. Diz Otto Maria Carpeaux, comentando as divergências na interpretação desse acontecimento, [...] Não como apoio de toda uma arte poética, que isso seria voltar ao requinte parnasiano, mas talvez como freio à liberdade que a muitos parece

dissolvente. Mas não se devem esquecer os perigos dos processos métricos na poesia, que, cedo ou tarde, poderão reconduzir toda uma geração a um automatismo vicioso e contraproducente (MARANHÃO, 1948, p. 1).

Sobre essa situação da volta aos moldes parnasianos, ele afirmou que a sua geração, aquela dos "novos" de vinte anos, estava produzindo, em Belém, uma poesia empenhada em descobrir soluções originais, afastando-se tanto quanto possível dessa poesia nacional. Em junho do mesmo ano, Haroldo Maranhão voltou novamente para essa problemática. No texto, "Volta do precioso", ele tentou estabelecer as diferenças essenciais entre o *Modernismo* e aquilo o qual se chamou de *Neo-Modernismo*; seguiu os passos de Tristão de Athayde, que observou ser o *Modernismo* conformista nas questões políticas, todavia revolucionário na estética; enquanto que, o *Neo-Modernismo* seria o contrário, revolucionário na política, e completamente reacionário no estilo. Para ele, esse foi um dos aspectos da luta dos poetas novos, "pela sua autonomia, um dos meios pelos quais desejam criar o seu processo irredutível, sem o que terão de confessar-se frustrados" (MARANHÃO, 1948, p. 2). Dessa forma, eles acreditavam na revalorização da palavra, mas no que ela poderia oferecer de descoberta, penetração, força, intuição e surpresa, e segundo ele, poucos poetas seguiram essa direção. De todos os poetas, Maranhão apontou Ruy Guilherme Barata como um poeta pronto e de vocação tranquila.

O Suplemento chegou até a edição de número 165. Em comemoração ao seu centésimo número, eles organizaram uma publicação especial (em 17 de outubro de 1948), com as palavras dos intelectuais paraenses sobre a importância do Suplemento Literário da *Folha do Norte:*

- 'O Suplemento Literário' veio preencher uma grande lacuna na imprensa do Pará, abrindo a todos os intelectuais excelente oportunidade para divulgação da nossa cultura (Aloísio da Costa Chaves).
- 'O Suplemento' da FOLHA DO NORTE, dirigido por Haroldo Maranhão, bem demonstra que estamos acordados, a participar da vida intelectual, dessa nova vida que está andando pelo mundo (Cléo Bernardo).
- O Suplemento Literário da FOLHA DO NORTE está a serviço de nossa cultura e constitui um belo órgão de divulgação da obra literária que a nova geração intelectual do Pará está realizando no momento (Mario Couto).
- O "Suplemento Literário" da FOLHA DO NORTE é um dos raros felizes contrastes existentes em nossa terra com a sua atual pobreza em muitos outros sentidos (R. de Sousa Moura).

O Suplemento literário é antes de tudo uma vitória deste brilhante órgão de imprensa que é a FOLHA DO NORTE. É também uma vitória da geração de vinte e poucos anos do Pará (Ruy Guilherme Barata).

Tenho aprendido semanalmente no Suplemento. Por ele conheci Sartre, Wassermann, Saint-Éxupery, Koestler, Rainer Maria Rilke. E viajo e vario, intelectualmente, deitado na rede pelas manhãs de domingo. Desde o tempo em que ficávamos a madrugada inteira esperando que saísse "Novidade", não lembro de outra espera tão generosa para o meu espírito (Octavio Mendonça).

O Suplemento literário da FOLHA DO NORTE resolveu um problema cultural de nossa terra. Publicando matéria variada, com feição moderna conseguiu reunir em sua edição semanal a colaboração de eminentes escritores do sul e alguma contribuição regional. Grande iniciativa, coroada de êxito completo (Cecil Meira).

É evidente que o "Suplemento" trouxe decisivamente contribuição ao nosso processo literário. Sem que tenhamos ainda mesmo alcançado uma concepção integral do profissional das letras (perdoem-me os companheiros da ABDE), é fora de dúvida que a folha periódica, franqueada às colaborações de arte e literatura, tem estimulado não só a produção e a cultura locais, produção que, em princípio está excelentemente representada no "Suplemento", como também propiciou caminhos para o intercâmbio mais cerrado com a expressão literária com o resto do país, centro ou província (Orlando Bitar).

Vale o "Suplemento" em nosso meio não só por suprir as dificuldades que se nos deparam no andarmos em dia com o jornalismo literário do sul, como pelo aproveitamento estimulativo das preguiçosas produções regionais (Rainero Maroja).

Gostaria que o "Suplemento" fosse mais nosso, mais regional, mais da terra e do homem amazônico. Isso entretanto não me impede de reconhecer o trabalho de divulgação e cultura que ele está fazendo entre nós, trabalho sério, honesto e equilíbrio (Sylvio Braga).

Sou, naturalmente, suspeito para emitir opinião sobre o "Suplemento Literário" da FOLHA DO NORTE, pois dirigi-o por algum tempo e assistí-o sempre. Mas, penso não faltar com a verdade afirmando que, entre as diversas publicações culturais que, em Belém, temos tentado com um esforço incalculável, é o Suplemento uma das realizações mais felizes e oportunas. É um empreendimento feliz e oportuno porque veio a ser, em nossos meios literários e artísticos, tão cheios de perigos e ciladas para os mais moços - os perigos e ciladas da mediocridade, da incultura e do racionarismo dos medalhões venerados - um refúgio para os que surgem desejosos de criar livremente, de não imitar e de não seguir uma choldra velha e gasta, inimiga melancólica e impotente das ideias vivas e vitoriosas, que fez da literatura paraense um leito cômodo para o seu reumatismo mental. O "Suplemento" divulgando, para nós, os estudos críticos e os ensaios das mais representativas figuras do momento literário brasileiro e estrangeiro, tem exercido uma verdadeira função pedagógica sobre os que estão começando, no Pará, a profissão das letras. Nessa missão educativa reside, a meu ver, a sua importância e a sua fundamental influência na evolução da nossa literatura. Assim é que, para mim, o "Suplemento" já produziu uma ação benéfica e salutar, impedindo, no bloco dos novos e novíssimos da nossa terra, os provincianismos, naquilo de mais triste e mesquinho a palavra pode lembrar, sem ter prejudicado, contudo, a afirmação de um verdadeiro espírito regional que, aberto e acolhedor a todas as manifestações humanas da arte, aspira a dilatar-se e a expandir-se, transpondo o contingente, o relativo e o particular para o permanente, o absoluto e o universal. E o maior elogio que se poderá fazer ao "Suplemento Literário" da FOLHA DO NORTE, ao alcançar o seu centésimo número é que ele encarna superiormente as tendências múltiplas e complexas de nossos dias e que não atraiçõa o seu tempo nem os jovens que dele se acercaram e nele colaboram. Esperamos, portanto, para o futuro, que continue a manter a mesma linha de conduta para que não venha, a negar o alto e belo destino que lhe está reservado – o de ser porta-voz de uma geração que, se tem culpas e defeitos, como todas os tem, possui, no entanto, as mais nobres e corajosas virtudes: fé nas suas próprias forças criadoras, aguda e dolorosa consciência de sua época e um violento mas sagrado amor à vida e à humanidade (Francisco Paulo Mendes).

O Suplemento da FOLHA DO NORTE é a mais lidima expressão do presente momento literário paraense. Nele se reflete a atividade e inquietação de uma jovem geração de homens de letras, com todos os seus anseios, angústias e revoltas, como também, com todas as suas fraquezas, deficiências e preconceitos (Stelio Maroja).

Sou suspeito para falar do SUPLEMENTO. Todos os domingos eu o leio da primeira à última linha, sempre com agrado e proveito (José Tomaz Maroja).

O 'Suplemento Literário da FOLHA' tornou-se desde logo veículo do pensamento de uma geração de intelectuais paraenses — de uma geração acreditada, fiel aos valores culturais da época em que vivemos. Ter ele atingido o seu centésimo número é a prova da vitalidade dessa geração que tem um destino espiritual a cumprir (Benedito Nunes).

O 'Suplemento Literário da FOLHA DO NORTE' é indispensável no Pará. Grande tem sido o seu trabalho no esclarecimento de nosso povo no terreno artístico, e como expressão de um movimento, de um grupo de escritores de valor que precisa ser conhecido. Toda criação artística pertence ao público, fala ao público e é claro que precisa ser ouvida. Portanto, ao lado da necessidade fundamental de criar que sente o artista, está a necessidade de publicar o que cria. Sem a realização desta, aquela jamais será inteiramente satisfeita. E o Suplemento é o suficiente para nós, que "lemos muito e escrevemos pouco". Antes de qualquer revista que tenha aparecido ou que venha a aparecer, o Suplemento é o nosso verdadeiro órgão, a nossa expressão. As nossas qualidades, nossa falta de pretensão, nosso respeito pelo que já foi feito, nossa cultura, que, se pequena, está sempre em dia com o movimento literário universal, nossa humildade de artistas, nossa dignidade profissional, e o nosso defeito – essa pouca atividade – tudo isso o Suplemento reflete de maneira admirável. E hoje que o nosso Suplemento entra em seus segundos cem números, só podemos desejar-lhe o enriquecimento dessas qualidades que são nossas e o desparecimento desse nosso defeito. E, ainda, que esse "centenário" se repita muitas vezes e que o Suplemento fique sempre dentro da mesma orientação que tem seguido, servindo honestamente o povo como órgão de cultura, interpretando um pensamento e um ideal sempre modernos, através de todos os seus futuros números (Mário Faustino).

Atingiu esse 'Suplemento Literário' com a sua edição de domingo último o seu número cem. É claro que para nós os que nele colaboram esse acontecimento traz, não só o regozijo do colaborador que viu garantida, mantida, a continuidade de sua produção, - como a grata certeza de que cooperando, com o seu contingente, ainda que o mínimo, para o êxito desse "centenário", colaborou numa tarefa de tanta importância cultural, de reconhecida necessidade para o nosso Estado, tarefa que com todas as sua possíveis falhas, já representou alguma cousa, que se convém melhorar, não merece ser diminuída e apoucada, antes estimulada e aplaudida (Levi Hall de Moura).

A importância histórica e cultural do Suplemento, na época em que circulou, apresentava valores que ultrapassaram aspectos apenas de informação. Ele serviu como agente de formação na poesia, história cultural, filosofia, crítica literária, política mundial, em todas as possibilidades de construção intelectual e da própria vida. Com isso, a filosofia existencialista de Jean Paul Sartre, encontrou mais um veículo para fazer circular as ideias e proposta do filosofo francês. As questões filosóficas entraram em debate pelo forte sentimento de crise vivido pela geração de 40, então a angústia, a incerteza, a inquietação, o mal estar, a impotência diante dos acontecimentos eram marcas dessa geração.

Isso porque a evidente mudança da literatura era fruto de uma nova época do pensamento com a ascensão do existencialismo, o qual se voltava para o lado introspectivo da criação, guiado por outra tônica que não a do idealismo [...]. Daí a preocupação do SL/FN, principalmente no ano de 49, de divulgar e discutir o existencialismo, o que era feito em praticamente todos os números, como tema do momento [...] (MAUÉS, 2002, p. 57).

Em 1951, Otto Maria Carpeaux, em sua crítica sobre a crise da crítica americana e a crítica literária, anuncia o desaparecimento da crítica literária nos jornais brasileiros e a sua migração para o espaço restrito das academias universitárias. Para ele, o problema da crítica literária estaria na aplicabilidade das teorias críticas de origem francesa, inglesa, alemã e italiana, quando aplicadas às obras de origem brasileira (MAUÉS, 2002).

Assim, a crise da crítica brasileira, contextualizada na crise de caráter universal, particularizava-se no problema de nossa literatura não poder ser colocada em termos franceses ou ingleses, mas só em termos brasileiros, significando dizer que era necessário forjar as armas da crítica literária brasileira conforme os objetos dessa crítica (MAUÉS, 2002, p. 63).

Mesmo vivendo num período de crise da crítica brasileira e dos valores humanos registrados pela filosofia existencialista, não podemos desconsiderar a vasta produção literária³⁸ entre 1940 a 1950. Muitos textos e ideias fizeram do Suplemento da *Folha do Norte* o meio de divulgar novas atitudes e posturas, como foi o caso da poética moderna. E foram textos de Lêdo Ivo, Sérgio Milliet, Álvaro Lins, Alfredo Bosi, Otto Maria Carpeaux, José Lins do Rego e Sérgio Buarque de Holanda, que teceram severas críticas à "nova poesia" e ao que se denominou a "Geração de 45".

2.2.2 As revistas *Encontro* (1948) e *Norte* (1952)

O, Suplemento, de 1.º de janeiro de 1948, divulgou em suas páginas, na coluna "Vida Literária", o lançamento da Revista *Encontro*:

O Pará vai agora tornar mais efetiva a sua contribuição a esse movimento, através de uma revista literária - "Encontro" - que vai liderar uma série de importantes iniciativas, visando sempre revelar o que presentemente se realiza, em nosso Estado, pelo exercício da literatura honesta. "Encontro" circulará sob a direção de Mário Faustino e Haroldo Maranhão, reunindo os "novíssimos" e os "novos" do Pará, como Cauby Cruz, Benedito Nunes, João Mendes, Jurandyr Bezerra, Max Martins, Alonso Rocha, Ruy Guilherme Barata, Paulo Plínio Abreu, Ruy Coutinho, Cléo Bernardo, F. Paulo Mendes, R. de Sousa Moura, Mário Couto, Cecil Meira, Machado Coelho, Sultana Levy e outros.

Érico Veríssimo, estreante de 33, publica Saga em 1940, Gato Preto em Campo de Neve (1941), O Resto é Silêncio (1943) e O Tempo e O Vento: I. O Continente (1948), O Retrato (1951); Lúcio Cardoso: O Desconhecido (1940), A professora Hilda (1945), O Anfiteatro (1946); Otávio de Faria: Tragédia Burguesa: O lodo das ruas (1942), O Anjo de pedra (1944); Clarice Lispector: Perto do coração selvagem (1943), O lustre (1946); Guimarães Rosa, estréia com Sagarana (1946); Murilo Rubião: O Ex-mágico (1947); Dalton Trevisan: Sonata ao luar (1947); Dionélio Machado: O louco do Cati (1942), Passos perdidos (1946); Graciliano Ramos: Infância (1945), Insônia (1945), História incompleta (1946) e Jorge Amado em Seara Vermelha (1946).

Vida Literária

Em Ahrii O Primeiro Número De "Encontro"

Primeiramente munciada para janeiro e, posteriormente, para março, a revista dos novos do Pará, "Encontro", sob a direção de Benedito Nunes, Mário Faustino e Haroldo Maranhão, somente poderá sair a público, por motivos de força maior, em abril pró-

Segundo nos informou a diretoria da revista, sua matéria coastará de poemas de Rui Guilherme Barata, Paulo Plinio Abreu, Cauby Cruz, Benedito Nunes, Max Martins, Alonso Rocha e Jurandir Bizerra, ensuios de F. Paulo Mendes e Cecil Meira, um conto de Mário Faustino, um trecho de uma peça de Mário Couto, um capítulo de "Mabel", novela de Sultana Levy, além da tradução da "Primeira Elegia de Duino", de Reiner Maria Rilke, por Paulo Plinio de Abreu, de uma pequina antologia de poemas de Fernando Pessoa, com introdução de F. Paulo Mendes, e uma secção de documentário, com artigos sobre o momento atual da poesia brasileira.

Figura 10: Nota sobre atraso do lançamento do primeiro número da revista *Encontro*, Suplemento de 28 de março de 1948. Acervo Rosa Acevedo.

Depois do lançamento da primeira edição da revista *Encontro* – se é que a revista foi mesmo lançada em abril de 1948 –, para sermos bem precisos, passados dez meses após a estreia da revista, em 27 de fevereiro de 1949, veiculou-se no Suplemento, o primeiro artigo referente à recepção da revista paraense, publicado em uma revista ou no jornal cearense, não se sabe bem, por qual motivo o nome de "Unitário", de Fortaleza, aparece entre parêntesis no final do artigo, produzido por José Stenio Lopes. O artigo apresenta como título, "O 'Encontro' da Nova Geração do Pará". Nele, Lopes revelou que a preocupação com as "descobertas" dominou o espírito da nova geração paraense, e citou o artigo de Haroldo Maranhão, "Poesia em pânico", publicado no Suplemento e também na revista *Encontro*, além do texto assinado por F. Paulo Mendes, o qual abordou a forma da poesia contemporânea. Lopes ainda comentou sobre as aflições e questionamentos, que os poetas de sua cidade e de todo território nacional passavam, tal como os mesmos problemas e soluções que encontravam no campo estético, apesar do evidente distanciamento geográfico.

"Encontro" dá-nos a marca da nova geração do Pará. [...] começam a realizar o seu encontro com os moços de todo o Brasil nesta intensa fase de renovação literária e valorização do esforço intelectual que se verifica em todo o país. A geração do Pará tem um lugar proeminente a ocupar no cenário mental deste momento: a cultura literária da maioria dos seus componentes, a força expressional de seus poetas, o arrojo que lança, por exemplo, Mário Faustino a compor uma tragédia, credenciam o grupo de "Encontro" como um dos mais promissores na marcha afirmativa das PROVÍNCIAS literárias (LOPES, 1949, p. 8).

Como percebemos havia muita expectativa de renovação literária e cultural gerada pela revista em torno daqueles que organizam a *Encontro*, e dos poetas de outros estados, que se reuniam em volta de revistas literárias, como as citadas por Lopes, *Orfeu*, *Joaquim*, e *Clã*. A publicação da *Encontro* visava circular textos críticos e literários inéditos dos autores da região.

Na linha editorial elucida-se o motivo da escolha do nome Encontro para uma revista literária, no sentido de ser "a reunião dos intelectuais paraenses de maior significação" daquele momento. Uma metáfora do esforço comum de uma geração que surgiu sob o signo da modernidade e marcada por uma literatura de temas universais comprometida em expressar os mais diferentes problemas humanos (COELHO, 2005, p. 111).

O primeiro número da revista *Encontro* trazia três seções: a primeira apresentava poemas, capítulos de novelas, contos e artigos literários; a segunda buscava a divulgação de poemas de autores estrangeiros; a terceira tinha artigos sobre música, teatro e lançamentos de livros. Como podemos observar pelas seções da revista, o grupo estava conectado com as variadas vertentes da arte, e não se limitaram em produzir para círculos fechados de leitores.

A segunda edição contou com um artigo de Francisco Paulo Mendes sobre *Fernando Pessoa* e com poemas de Paulo Plínio Abreu, Mário Faustino, Cauby Cruz, Jurandyr Bezerra, Alonso Rocha, Benedito Nunes e Max Martins. Alguns desses poetas buscavam uma poesia mais existencial, que revelaria uma auto-análise e o drama do homem, como *O comedor de fogo*, de Paulo Plínio Abreu e o *Auto-retrato* de Max Martins.

Mas, infelizmente, a geração paraense da *Encontro* não teve o êxito que esperavam, conforme nos contou Nelson Sanjad,³⁹ em "Histórias de Fracassos" (2001): numa das conversas que ele teve com F. Paulo Mendes, a respeito do seu interesse em publicar uma revista literária, a "Guarda-Letras", que pudesse divulgar a produção literária de sua época,

_

³⁹ Historiador paraense.

somados com a republicação de textos que estivessem perdidos pelo tempo. E uma das respostas de Mendes sobre a produção literária nos periódicos paraense foi a de que "revista literária aqui em Belém tem sido sempre como vida de gente pobre: morre na infância. Umas morrem ao nascer, outras mais adiante um pouquinho, outras na adolescência" (SANJAD, 2001, p. 102). Segundo Mendes, as revistas que mais duraram tinham sempre um apoio a mais, como a *Terra Imatura* de Cléo Bernardo tinha um padrasto fazendeiro; a *Novidade* tinha o Mendonça e o Machado Coelho, que corriam juntos atrás de patrocinadores; o Suplemento Literário que tinha a *Folha do Norte* (essas eram as revistas que morreram na infância e na adolescência). Outras revistas, segundo as palavras de Mendes, não tinham "respaldo algum", como a *Norte*, de Benedito Nunes, Max Martins e Orlando Costa, cuja edição morrera no terceiro número. E houve também a "natimorta" *Encontro*, de Benedito, Mário Faustino e Haroldo Maranhão, de um número só e com uma história curiosa, que Benedito contou a Sanjad (2001, p. 102):

Havia a ideia de fazer a revista. Aproveitando a ausência de Haroldo (diretor do Suplemento), em viagem ao Rio de Janeiro, eu e Mário Faustino fomos numa tarde de sábado às oficinas da Folha do Norte. Juntamos vários textos, fizemos um amarrado e apressamos a revista. Saiu uma coisa mal feita... Era paralela ao Suplemento! Mandamos urgente para o Haroldo, pelo correio. Uma semana depois recebo um telegrama do Rio: "Revista uma merda".

A Revista *Norte* surge um ano depois do final de circulação do Suplemento Literário da *Folha do Norte*, em fevereiro de 1952. Teve a duração de seis meses e circulou em três edições. Nela foram publicados poemas dos poetas paraenses; traduções de poetas franceses, ingleses e alemães; ensaios e artigos literários e filosóficos de conteúdo do contexto pósguerra. A direção era de Benedito Nunes, Max Martins e Orlando Costa, junto com uma vasta lista de colaboradores⁴⁰, os quais se distribuíam em seções de artigos sobre cinema, literatura, filosofia, teatro, política, noticias, comentários e livros.

A crítica publicada na revista Norte mostrava-se aberta à gênese existencial do texto, que remonta às ideias de Sartre, tão em voga na época. Benedito Nunes, por exemplo, no artigo *O anjo e a linha*, publicado no primeiro número dessa revista, escreve sobre o segundo livro de poesia de Ruy Guilherme Paranatinga Barata, *A linha imaginária*, lançado no final de 1951, pelas Edições Norte. Benedito Nunes aponta Ruy Barata como poeta

Guilherme Barata, Ruy Coutinho, Simão Bitar, Orlando Costa.

..

⁴⁰ Angelita Silva, Ápio Campos, Amy Lowell, Benedito Nunes, Benedito Monteiro, Carlos Coimbra, Cauby Cruz, Carmem Pais, C. A. Dias de Andrade, Cécil Meira, Francis Thompson, Gabriel Marcel, José Maria Amorim, J.G. Barreto Borges, L.J. Lebret, Machado Coelho, Maria Annunciada Chaves, Maurício Rodrigues, Max Martins, Paulo Plínio Abreu, Peter Paul Hilbert, R. de Sousa Moura, Robert Stock, Pe. Serra, Ruy

amadurecido na técnica do verso e na "filtragem das experiências variadas" do ser humano, que marcaria a poesia de Ruy (COELHO, 2005, p. 129).

Assim, a crítica literária e filosófica de Benedito Nunes contribuiu com a sua formação profunda e de qualidade incontestável, para o contexto das produções literárias e das outras formas artísticas. Haroldo Maranhão, Francisco Paulo Mendes e Max Martins também contribuíram com a crítica de obras literárias. As temáticas dos poemas publicados passavam por aspectos existencialistas, intimistas e psicológicos, assim como acontecia no Suplemento.

Podemos concordar que os jovens poetas e escritores, colaboradores das revistas *Encontro, Norte* e Suplemento da *Folha do Norte*, estabeleceram definitivamente as novas diretrizes da poesia produzida na região Norte. Daquela época, os "novos" amadureceram e seguiram caminhos diversos. Dos "dez poetas paraenses" selecionados no Suplemento de 24 de dez. de 1950, alguns abandonaram as raízes poéticas, a exemplo de Benedito Nunes e Haroldo Maranhão. Outros dessa geração confirmaram suas tendências poéticas, como: Max Martins, quando publicou seu primeiro livro, *O Estranho*, em 1952, e Mário Faustino, *O Homem e sua hora*, em 1955.

2.3 Novos depoimentos sobre os versos dos "novos"

No Pará, este grupo de escritores e críticos buscavam assimilar a poesia moderna, enquanto Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto já estavam amadurecendo os arranjos da poesia moderna. Em Belém, Mário Faustino, Max Martins, Paulo Plínio de Abreu e Ruy Guilherme Paranatinga Barata publicam seus poemas no Suplemento Arte-Literatura.

Benedito Nunes, no prefácio (2001), ressaltou que aquele grupo de poetas paraenses, mesmo com o rompimento com a poesia parnasiana, em 1946, não haviam aderido à atitude racional e formalista da chamada Geração de 45, representada por João Cabral de Melo Neto. Dessa maneira, podemos afirmar que a poesia paraense da geração de Max se isentou de seguir tais propostas geracionais de 45.

A musicalidade de Cecília Meireles e o toque rilkeano dos temas impregnaram os primeiros versos de **Mário Faustino** (Poemas da Rosa e Poemas do Anjo), composições breves e cantantes, que dão forma precisa ao vago e ao imponderável. **Rui Guilherme Paranatinga Barata**, um

descendente de Augusto Frederico Schmidt e de Vinícius de Morais, usaria em seu primeiro livro, *Anjo dos Abismos* (1943), um tom grandiloquente unido a metáforas visionárias. (...) Tradutor das *Elegias de Duíno*, de Rilke, **Paulo Plínio Abreu**, [...], afinou com a linha espiritualista do modernismo; suas metáforas são símbolos do invisível, da transcendência e da morte. [...] a poesia de **Max Martins** ingressou nessa orquestração de contrastes com a publicação de O Estranho um ano depois de Claro Enigma, de Carlos Drummond de Andrade, para todos nós um marco decisivo, que superava as tentativas dos próceres da "geração de 45" na direção de uma poesia universal ligando a experiência do cotidiano aos temas permanentes da condição humana (NUNES, 2001, p. 22-23).

Nesse breve comentário, realizado cinquenta anos depois da extinção do Suplemento, Nunes lança para o passado seu olhar de crítico e destaca as vozes dos poetas que ultrapassaram as fronteiras geográficas e o antigo isolamento, para então, serem vinculados à produção da poesia moderna universal.

Arthur Bogéa, em "ABC do magro poeta Max Martins", transcreve o depoimento dado por Max sobre seus companheiros de "travessia e residência", e verificamos aqui nesse trecho a união do grupo, que ao falar de si, simultaneamente apresenta os outros, com as suas afinidades e peculiaridades, mas ao mesmo tempo consonantes com a sua geração:

Paulo Plínio - "com o passar dos anos vou gostando cada vez mais da sua poesia"; **Mário Faustino** – "Os maravilhosos poemas. O eterno sorriso. As belas gargalhadas. A juventude esplendorosamente latina. O rigor dos seus estudos e na expressão poética. A Inteligência. A melhor poesia até agora feita nestas paragens. Um dos melhores poetas do Brasil"; Ruy Barata -"Minha grande admiração pela poesia que ele fez. Poeta que sempre respeitei". Ainda expressa admiração por Alonso Rocha - "Meu primo. Temos a mesma idade. Começamos a poetar juntos ainda na adolescência e essa aventura ainda prossegue com a mesma paixão. Poeta tarimbado, sabe todos os segredos do verso. Artista do soneto"; **Jurandyr Bezerra** – "Amigo também dos mais antigos. Outro artista do verso. Deve a todos nós que admiramos sua poesia o livro que a sua demasiada modéstia mantém inédito. Antenas sensibilíssimas para captação das palavras em sua poesia"; Robert Stock – "Admirável poeta americano. Viveu em Belém na década de 50. Foi ele com a sua visão exemplar do que é a arte e a vivência da poesia, que mais me influenciou na descoberta daquilo que em mim poderia servir ao poema: fidelidade e paixão, paciência e trabalho, humildade e solidão"; a admiração de Max Martins se estende a críticos e romancistas: Francisco **Paulo Mendes** – "Nosso mestre. Sua paixão pela literatura e pela poesia. O juízo crítico. Dediquei a ele o livro com a reunião dos meus poemas como reconhecimento do que ele é e em homenagem ao amigo"; Haroldo Maranhão – "Amigo dos mais antigos. A ele dediquei o livro dos meus poemas reunidos. Um romancista de primeira linha"; Benedito Nunes - "A melhor cabeça. O que mais me ensinou. Um nome para o mundo. Feito e acabado para a filosofia e a literatura. O crítico rigoroso/amoroso na

apreciação das obras de arte. A paixão pela poesia. O humanista. O naturalista" [...] (BOGÉA, 1991, 2-3).

Constatamos, contudo, que, ao tentarmos estabelecer o contexto norteador da primeira publicação de Max Martins, o que temos até agora é a reunião de vozes, que sempre estiveram lado a lado. Ao destacar a poesia de Max, não há como separá-lo de seu contexto histórico, geográfico, social, e da geração de intelectuais, no qual estava inserido. Eles ansiavam pelas mesmas questões, empenharam-se numa mesma razão e emoção: poesia, poetas, críticos, periódicos, imprensa, ideais, sonhos e realizações. Conforme vemos, sempre de mãos dadas em prol da validação do empenho coletivo. Dessa forma, mais uma vez repetiremos que o destaque dado a um, traz o outro simultaneamente. Não há como dissociálos, e esse seria o grande exemplo registrado na construção de uma geração, um não descartaria o outro, ao contrário, a amizade iluminaria para sempre os rastros de cada um.

Assim, a vida de Benedito Nunes, amigo e crítico de Max, ficaria atrelada a história que se conta do poeta, chamado por ele de mestre na medida em que também era um aprendiz autodidata.

O caminho de Benedito Nunes na direção da crítica inicia-se junto com os primeiros passos de Max Martins na poesia. Antes de abordarmos as críticas feitas por Benedito Nunes a *O Estranho*, cujo estudo é o objeto principal de nossa atenção nesta dissertação, comentaremos, em breves palavras, a sua trajetória nas páginas da crítica literária.

2.4 Benedito Nunes: poemas, confissões e ensaios críticos

Os escritos iniciais de Benedito Nunes como crítico foram publicados em Belém, no Suplemento da *Folha do Norte*. E, nessas páginas, ele figura ao lado de grandes nomes da crítica literária brasileira, como: Álvaro Lins, Aurélio Buarque de Holanda, Paulo Rónai, Lúcia Miguel Pereira, Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido, entre outros nomes citados no capítulo que falamos sobre o modernismo em Belém, especificamente sobre o Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte*. A participação de Nunes no Suplemento apresentou-se em várias frentes de gêneros textuais – romance, poemas, aforismos e ensaios de crítica literária.

Nos primeiros números do Suplemento, uma parte da primeira coluna era dedicada à foto e a uma pequena biografia dos escritores que colaboravam com o Jornal. Na foto

reproduzida, vemos o jovem Benedito Nunes, com apenas 17 anos, ainda estudante do curso clássico do Colégio Moderno e ainda membro da já mencionada "Academia dos Novos".



Figura 11: Nota biográfica e imagem de Benedito Nunes. Fragmento do Suplemento Arte Literatura, 11 de ago. 1946. Fonte: Acervo de Rosa Acevedo.

Foi nesse começo do Suplemento da *Folha do Norte* que Benedito Nunes publicou também os seus primeiros poemas. Segundo o artigo de Maria de Fátima Nascimento (s/d, p. 9), foram

[...] vinte e dois poemas no período de 1946 a 1949, dialogando com os postulados dos modernistas paulistas, a serem consideradas algumas das premissas, quais sejam: "a liberdade formal na criação poética", "o uso da linguagem coloquial", "a valorização poética do cotidiano", "a utilização de versos livres", "juízo de valor sobre a realidade brasileira", "a ausência de pontuação", ao lado do desejo de ultrapassar os limites (as normas, as regras?), numa sugestão de algo das vanguardas europeias, bem assim, a exemplo de Manuel Bandeira, o uso de termos considerados apoéticos, antilíricos, conforme no "Poema do solitário", os vocábulos "equações" e "matemáticos".

Muito anos depois, se, após as suas conferências sobre literatura ou filosofia, alguém perguntava sobre seus poemas⁴¹, Nunes, entre divertido e crítico, comentava ter sido um início infeliz, pois considerava que seus poemas não mereciam destaque, e que para o bem de todos havia esquecido essa ideia de ser poeta. E o público ria do seu bom humor mesmo no exercício da autocrítica. No artigo, "O filósofo da poesia", Lilia Silvestre Chaves (2009, p. 167) comenta que "Benedito Nunes foi, uma vez, poeta. Hoje considera as suas incursões na

-

⁴¹ Dos poemas de Benedito Nunes publicados no Suplemento, destacamos: "Balada do inverno", "Poema das 4 ruas", "Elegia", "Fragmento", "Hino do Caminhante", "Cantiga", "Fragmento n.º 3", "Elegia para mim mesmo", "Mar", "Triste 1", "Triste 2", "Poema", "Estrela do Mar" e "Confissão".

poesia como "pecadilhos juvenis". Mas sempre se interessou pela filosofia e pela crítica literária [...]".

Além dos poemas, Benedito Nunes escrevia uma série constituída de aforismos sob o título de "Confissões do Solitário", já revelando o pensador que seria mais tarde. Esse texto é composto por sentenças, fragmentos de suas leituras, pensamentos e críticas. Publicadas em sete edições do Suplemento, no período de 1946 a 1947, os fragmentos foram numerados de 1 a 78. Neles encontramos referências de leituras sobre filósofos, poetas e romancistas, em especial, estrangeiros, como Whitman, Goethe, Gide, Jean Paul Sartre, entre outros.

A primeira crítica literária de Benedito Nunes, sobre um romance de Tolstói – "O cotidiano e a morte em Ivan Ilitch" – aparece no número 144 do Suplemento (de 22 de janeiro de 1950). A segunda foi "Considerações sobre A peste", de Camus (no número 165, de 14 de janeiro de 1951). Publicou anteriormente a esses textos, o ensaio filosófico-teórico "Ação e Poesia I e II", respectivamente em 1.º e 8 de junho de 1947 (números 28 e 29).

No número 163, de 24 de dezembro de 1950, Ruy Guilherme Barata, publicou uma antologia para apresentar os "Dez Poetas Paraenses", nesse número 163 do Suplemento, as quatro páginas foram dedicadas a falar de cada poeta, numa pequena biografia, seguida por imagens e poemas selecionados pelo organizador da antologia. Entre os poetas da antologia estão: Alonso Rocha, Benedito Nunes, Cauby Cruz, Ruy Barata, Floriano Jayme, Haroldo Maranhão, Mário Faustino, Maurício Rodrigues, Max Martins e Paulo Plínio Abreu.



Figura 12: "Dez Poetas Paraenses". Seleção e notas de Ruy Barata. 24 dez. 1950 (1.ª página). Fonte: Acervo de Rosa Acevedo.



Mauricio Rodrigues Max Martins Paulo Plinio Abreu



POEMA

Ci momento é de aegistia e minha ahma chema o manuerlo é dir trajtica o manuerlo é dir trajtica e so rossa vendant na manuena.

Nesta ausència de mistera nacia manuela nacia fuga de cuvalho brolas misteriasamente reca impresentida.

Nesta momento em que o apeño do mas é récusado meste momento de autora imposibata surges réclicamente peda indigencia de autora imposibata surges réclicamente.

Peda indigencia de autora indigencia participata de la companio del la companio de la companio del la companio de la companio del la companio d

ANSIA

MUSICA IMPRESSENTIDA

ELEGIA

CANÇÃO

POR QUE?

De ande vem cale sangue Que não é vermelho é résea?

Esta séus de não parar em parte alguma. Ter todos os portos ass mãos?

Por que minhas elheiros refletem mulheres añas? Por que amo amo anto? Por que sou Max da Hocha Martins E não Fernando de tal?

For gue?

A VARANDA

A âgua fria que espanta a noite E a angustia das noites D gol que bate na verde janels E o vente que sacode a cortina borôsca.

D jornal que noticia desastres. Na branda varanda Dude o relógio domina

POEMA

Uma nalavra só que não liberdade nem provie nem vita

Está me faliande uma ceisa negle momento Que en não sei e jamais alguém sabera

O FILHO

O vicho se transforma em tangos e ballados Escorrendo no teu ventre Posses fisho surgirá pedinde par Pez para que luves os teus ventidos

he me perguntares coma será o nosse tilho Està ai uma causa de que veu me admiror

it precise que também te embriagues E salas comigo per esses caminhes suando Como quem quer o mundo para el framemos u vinho e o aci dos caminhos laté que surja o nosso filho pediade pas

POEMA SEM NORTE

ODE À MINHA ALEGRIA

De il que pederci fazar se me dominus-cema a viagem ao uvalante que vocami e se vendre de mar ace pizzarce que vocami em il caminham voca-que catras vocas acordom, em il caminham deres ha muito apaziguades. Em il passano carcele de fogo que contra vocas carcelas de fogo que contra voca que del camin a mará da distância, por la passa por esta que con la camina de la la participa de la camina de la camina de la participa de la camina de la camina de la participa de la camina de la camina de la camina de la la camina de la camina del camina de la camina del camina de la camina del camina de la camina de la camina de la cam

O POLICHINELO

O am perrodo era como a dos estrea, Resa Olica crata de vide azul.

e na hosa vernecida

a rise da irosita.

D homor profundo, amargo e diformes

to de la resta de la companio de la companio de la contra del contra de la contr

CANÇÃO DA MATURIDADE

BREVE ELEGIA

ELEGIA DO ANJO DESAPARECIDO

Figura 13: Três dos "Dez Poetas Paraenses": Mauricio Rodrigues, Max Martins e Paulo Plínio Abreu. Belém, 24 dez. 1950 (4.ª página). Fonte: Acervo de Rosa Acevedo.

Na semana posterior da divulgação da antologia editada por Ruy Barata, foi publicado um artigo crítico enviada por um leitor – o Sr. João Afonso – que afirmava estar de passagem pela cidade. Em sua carta crítica, o Sr. João Afonso (J.A.)⁴², não amenizou seus comentários, sobre cada um dos poetas. Nela, o leitor crítico, depois de observar a fotografia do poeta acendendo um cigarro, na apresentação biográfica dos poetas na antologia, escreveu que a poesia de Max Martins extraiu do cotidiano a sua matéria-prima:

É uma poesia perigosa da qual a beleza pode escapar de um momento para outro, ficando, em seu lugar, apenas o pitoresco e o anedótico. [...] é o profundo sentimento de viver que lateja nesses poemas. Quem sabe não foi essa necessidade furiosa de viver que transparece em seus versos, que o levou a procurar a segunda vida que a poesia dá? A vocação para a vida teria forçado o aparecimento da vocação poética (31 dez. 1950).

Entre os comentários sobre os outros poetas, o crítico não poupou suas afirmações, o que deve ter causado um grande mal estar entre o grupo. Ele chamou os versos de Floriano Jayme de "versos herméticos" como se fossem "corpos estranhos"; Mário Faustino foi observado pelo seu "virtuosismo" e por "seu universo poético vacilante"; Haroldo Maranhão por apresentar seus versos com "encadeamento artificial e mecânico das imagens"; Benedito Nunes por quase acertar o ponto da poesia, "chega-se a torcer, mas, faltam-lhe as forças necessárias para agarrar a poesia com unhas e dentes e torná-la submissa"; Alonso Rocha tem sua poesia prejudicada pela "densidade poéticas das palavras"; Ruy Barata foi criticado por ter feito uma antologia para si mesmo dentro da antologia dos "Dez Poetas Paraenses".

Mas, conforme sabemos hoje, o autor da crítica dos dez poetas paraenses foi Benedito Nunes. Segundo ressalta Chaves (2009, p. 168/169), esse episódio só se revelou para ela quando leu a correspondência trocada entre Benedito Nunes e Mário Faustino, e interrogou o crítico a respeito do artigo:

Depois de tanto tempo – quase cinquenta anos passados -, Benedito Nunes lembra-se ainda perfeitamente da reportagem e do artigo crítico [..]. "Foi tudo uma ideia do Ruy Barata", conta, divertindo-se com a lembrança. Quando, no final de 1950, Haroldo Maranhão, responsável pelo Suplemento da Folha do Norte, viajou de férias para Fortaleza, deixou dois números prontos para serem editados e nomeou Ruy Barata para substituí-lo na organização dos exemplares.

⁴² Usaremos a abreviatura do pseudônimo João Afonso pelas iniciais J.A., para citá-lo no texto.

As reações contra o "crítico de passagem" tomou dimensões sérias, por que é importante ressaltar, que naquele momento ninguém sabia desse tal (J.A.), exceto o próprio Benedito Nunes e Ruy Barata. A partir de então, novas críticas circularam no Suplemento em repúdio ao "passante". Em janeiro de 1951, Acrísio de Alencar, morador de Bragança, escreveu uma crítica à crítica de (J.A.). Não sabemos se usou da mesma estratégia anterior, pois o uso do pseudônimo, sugere a possibilidade de ter sido um dos poetas criticados. Eis o trecho inicial da crítica de Alencar (1951):

[...] a constatação de certas conclusões defeituosas, truncadas e ambiciosas mesmo, do Sr. João Afonso, que tudo indica ser um homem perigosamente inteligente, tornando-se-lhe bastante fácil justificar e prestigiar com sagacidade todos os pontos de vista que um dilema comportar, o que, sendo um mérito no virtuosismo da dialética e no malabarismo mental, representa um demérito grave na tarefa crítica a que se propôs.

Mas as respostas não pararam aí; no mesmo número, o poeta Floriano Jayme também se manifesta sobre o texto do Sr. J.A., em "Ainda sobre Dez Poetas Paraenses":

As suas falhas, quando confessa as naturais dificuldades que lhe causam tropeços diante de um verso que, por certo, não pode adaptar-se no seu ato de compreender, muito bem demonstram o seu alheamento em relação a certos caracteres primordiais de toda poesia criada e tirada de seu próprio autor. A sua visão metafísica, se é que possui, não lhe permite percorrer, sequer por um segundo, a fisionomia da poesia combatida em suas notas (JAYME, 1951).

O curioso nessa página é que abaixo da crítica do poeta Floriano Jayme, temos a análise do romance *A Peste*, de Albert Camus, assinada por Benedito Nunes e, abaixo do nome do crítico, entre parênteses, a revelação do pseudônimo usado por ele na crítica anterior. Assim, reforça Chaves (2009, p. 180):

A brincadeira no jornal [...] forneceu motivo para muitas risadas posteriores, animando e enriquecendo o Suplemento dominical da *Folha*, naquela virada de ano. No Suplemento n.º 164, de 14 de janeiro (não houve suplemento no primeiro domingo de 1951), Benedito Nunes assina o artigo Considerações sobre A peste (1951, p. 4) e inclui, entre parênteses, abaixo de sua assinatura, o pseudônimo J. Afonso, revelando que o artigo anterior era de sua autoria.

O ano de 1950, portanto, marca o início da crítica literária de Benedito Nunes, no Suplemento (o texto sobre o romance de Tolstoi, em 1950, o dos "Dez Poetas Paraenses" (crítica que recebeu tantas críticas), em 1951, e o último, sobre Camus, também em 1951, já citados anteriormente. Depois disso, Nunes escreveu, já fora do Suplemento, sobre as

primeiras publicações de seus amigos e conterrâneos, como é o caso dos ensaios: "O anjo e a linha" (1952, p. 7), sobre *A linha imaginária*, de Ruy Guilherme Paranatinga Barata; "A estreia de um poeta" (1952, p. 3), sobre *O Estranho*, de Max Martins; "O homem e sua hora" (1956), sobre *O Homem e sua hora*, de Mário Faustino. Esse último ensaio foi o que teve maior destaque e repercussão, pois Mário Faustino nessa época residia no Rio de Janeiro e era colaborador do *Jornal do Brasil*.

Diante do sucesso da recepção do ensaio de Benedito Nunes (que foi publicado na seção Livro de Ensaio, do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, caderno 2, p. 10, em dois domingos consecutivos, 5 e 12 de agosto de 1956), iniciou-se a insistência junto ao crítico paraense, primeiro por parte do diretor do "Suplemento", que visava a página de filosofia, e depois por iniciativa do próprio Mário Faustino: "Sugiro que escrevas sempre para o Suplemento", pedia ele. "Manda-me e receberei o dinheiro que pagarem e te remeterei. Manda logo o ensaio sobre Fernando Pessoa [...]. E vê se manténs um rodapé de estudos de filosofia: notas, comentários sobre livros, pequenos ensaios, estudos mais longos (que poderias publicar em capítulos) etc... Mas manda mesmo" ⁴³. Dessa maneira, Mário Faustino já começava a traçar, sem sentir, os planos de sua nova tarefa, a de mediador, mesmo antes de a página "Poesia-Experiência" ter sido criada (CHAVES, 2004, p. 247/248).

O incentivo de Mário Faustino produziu efeitos. Desde então, Nunes publicou diversos artigos em jornais das principais capitais do Brasil, como *Jornal do Brasil* (entre 1956 a 1961) do Rio de Janeiro, *O Estado de São Paulo* (entre 1959 a 1982) e *Folha de São Paulo* (entre 1971 a 2006) *O Estado de Minas Gerais* (entre 1963 a 1947), em Belém, *A Província do Pará* (entre 1956 a 1957), na coluna chamada de "Rodapé de Crítica" e o *Liberal* (1983-?) ⁴⁴.

Grande parte dos ensaios escritos por Nunes para os jornais do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, foi publicada em livros. Verificou-se com esta pesquisa que os ensaios de Nunes feitos para os jornais eram, com algumas alterações, os que iriam ser publicados em livros a partir de 1966. Nesse sentido, observou-se que Nunes foi se preparando lentamente, nas décadas de 1940 e 1950, com leituras de obras literárias e filosóficas, o que lhe permitiu uma experiência ímpar para a produção de seus textos, tanto os de jornal quanto as publicações de livros (NASCIMENTO, s/d, p. 9).

Para os amigos e poetas do Norte, Nunes escreveu várias resenhas críticas, apresentações e prefácios de livros, em várias épocas de sua carreira, como, por exemplo:

-

⁴³ As conversas em destaque no corpo dessa citação, segundo Chaves (2004, p. 247) são trechos de uma das cartas endereçadas à Benedito Nunes por Mário Faustino, em 15 de ago.1956.

⁴⁴ As datas ao lado dos respectivos jornais dizem respeito ao período, no qual Benedito Nunes tornou-se colaborador dos mesmos. Como a produção do crítico paraense é extensa, não é possível incluir os nomes dos artigos publicados nos periódicos.

"Haroldo Maranhão: uma microscopia da poesia" (1982); "Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco" (2004); "O nativismo de Paes Loureiro", prefácio no primeiro dos quatro volumes das *Obras Completas* de João de Jesus Paes Loureiro (2001); "Apresentação à Antilogia", para o livro *Antilogia* de Ruy Barata (2000), entre muitos outros. Ele produziu também ensaios sobre os livros de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, assim como obras de teorias poéticas, filosóficas e de arte. 45

2.4.1 O método crítico de Benedito Nunes

Que isso de método, sendo, como é, uma coisa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão.

Machado de Assis

A formação de Benedito Nunes como crítico literário se fortaleceu, portanto, por sua renúncia à poesia, enquanto poeta e pelo seu interesse para os estudos filosóficos. E um dos primeiros ensaios lítero-filosóficos, em termos gerais, foi publicado no Suplemento da *Folha do Norte*, sob título de *Ação e poesia*, em 1947, quando Nunes tinha 17 anos de idade. Nesse ensaio, já era evidente o argumento filosófico dialogando com a poesia:

Pela ação o homem se coloca num plano avançado de conhecimento e, reagindo ao mundo pela experiência animal e pela inteligência humana, faz desaparecer essa inacessibilidade do número, criando um plano de transcendência no qual se move quase livre. Esse plano de transcendência não deve ser entendido no sentido de sobrenatural, mas na harmonia entre a ideia e o mundo (NUNES, 1947, p, 3).

Benedito Nunes não aplica a filosofia para compreender a literatura, e nem tenta fazer dessa última o seu instrumento de ilustração para as verdades filosóficas. Ele afirma que a filosofia já se encontra implícita na crítica literária, e esta, independente do mecanismo

⁴⁵ Introdução à filosofia da arte (1991) (primeira edição de 1967); A filosofia contemporânea (2004) (primeira edição de 1967); O dorso do tigre (2009) (primeira edição de 1969); Passagem para o poético (2008) (primeira edição de 1986); O tempo da narrativa (1988); No tempo do niilismo e outros ensaios (1993); Crivo de papel (1999); Hermenêutica e poesia (2007) (primeira edição de 1999); Dois ensaios e duas lembranças (2000) e A Clave do poético (2009).

metodológico, avalia o alcance do texto literário por meio da linguagem, da sociedade e da história.

A linguagem é o que há em comum entre elas, a forma escrita; a mensagem estética; o sentir por imagens e a maneira de pensar munida de recursos retóricos para persuadir,

Mas concretizando-se em obras cada um desses domínios, a linguagem, o discurso escrito que têm em comum é, para dizê-lo de maneira simples – com o risco de simplificação – trabalhado de modo diferente: na filosofia preponderam a proposição e o argumento, em que prima o conceito ou o significado, na literatura preponderam a imagem e o significante, bem como os chamados tropos (metáfora, metonímia etc). Uma e outra, porém, como obras de linguagem posta em ação – fontes da palavra ativa, atuante – permitem-nos discernir o real para além do dado imediato, empírico (NUNES, 2009 b, p. 27).

Nunes sinaliza que esse encontro entre filosofia e poesia, o qual ele aceita e teoriza, já teria ocorrido desde o século XVIII, sob orientação da disciplina filosófica chamada Estética, oriunda do pensamento kantiano relativo à crítica do juízo quanto ao Belo natural, ao Belo artístico. Desse encontro pode acontecer um "traspasse", como explica o crítico paraense. É quando ambas se encontram, se correspondem e se atravessam, mas mesmo assim cada uma permanece com a sua individualidade, com as suas diferenças. Nesse ponto, elas coincidem, enriquecem-se reciprocamente,

[...] apesar do traspasse ou da mútua conversão dos termos, poeta e filosófo conservam cada qual a sua identidade própria; e, ainda, o traspasse deixa patente que filosofia e poesia, longe de serem unidades fixas, monádicas, sem janelas, mantendo entre si conexão unívoca e hierárquica, à maneira de duas disciplinas distintas, conforme nos alegou a tradição clássica que Hegel averbou ao absorver a poesia na filosofia, são unidades móveis, em conexão recíproca (NUNES, 2009 b, 29). 46

Nunes ressalta que nesse ponto de reciprocidade, a filosofia indaga à obra literária, quanto ao que ela é, ao que visa e qual a sua estrutura; e a obra literária reverte sobre a filosofia, "a instância concreta, reveladora (ou desveladora) das originariamente abstratas indagações filosóficas" (NUNES, 2009 b, 29). Dessa interação, o crítico afirma:

-

⁴⁶ Segundo Nunes, o trânsito entre a filosofia e a poesia efetuava-se desde a *Lebensphilosophie* (filosofia da vida) para encontrar "o elemento pré-teórico da experiência humana" (NUNES, 1997,18), cujo ponto de culminância foi o pensamento existencial de Jaspers, que, por sua vez, rememora Schelling e Kierkegaard, passando pela ontologia de Heidegger e pelas fontes do existencialismo sartriano, até a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Essa última vertente citada foi responsável pelo elo entre a hermenêutica da *Lebensphilosophie* e a fenomenologia husserliana.

[...] não é a Filosofia que impõe seu método à parceira, mas é esta mesma que o sugere; a Filosofia pode garantir ou legitimar a escolha de um ou mais de um método, eis que para o conhecimento da Literatura, a conveniência deste e daquele é assentada filosoficamente em estado de simpósio: cada qual pode servir ao iluminar de certa maneira a obra estudada. Reciprocamente a obra estudada também pode oferecer um ponto incisivo de aclaramento filosófico (NUNES, 2009 b, 29).

Assim, o pensamento necessita da linguagem para se transformar em fala ou discurso, e nesse processo a linguagem interpreta o pensamento. Há uma relação mútua e precisa: "a Poesia Moderna, consciente de sua fatura verbal, como nô-lo mostra a ocorrência nesta tematização predominante do ato poético, é a que mais se aproxima da Filosofia. Tal é o requerimento da linguagem sobre nossa experiência de interpretantes" (NUNES, 2009 b, p. 41)

Perto dos seus 80 anos, ao tentar definir-se, Benedito Nunes (2009 b, p. 24) afirma: "não sou um duplo, crítico literário por um lado e filósofo por outro. Constituo um tipo híbrido, mestiço das duas espécies. Literatura e filosofia são hoje, para mim, aquela união convertida em tema reflexivo único, ambas domínios em conflito, embora inseparáveis, intercomunicantes". Desse tipo hibrido de critica surge o método de Benedito Nunes.

"Mas... o que é isso de método?" Como sugere Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (trecho transcrito na epígrafe deste subcapítulo), o método é um recurso que não podemos descartar, porém devemos saber usar com moderação, não tão presos aos preceitos limitadores das regras. Há que se encontrar um meio termo, e Nunes inseriu uma experiência de leitura e de reflexão para sua crítica literária, não como método, porque quando perguntado sobre qual o seu método, ele com seu bom humor latente, respondia, sorrindo marotamente: que método?

Sabemos que nenhum método seria capaz de apreender uma obra literária, uma vez que ela não se esgota nas possibilidades de leituras. Para Nunes, a crítica é realizada pela leitura em constante movimento, esse caráter reflexivo na confrontação filosófico-literária – o que fez a sua crítica ser considerada como singular na crítica literária nacional.

Benedito Nunes é, antes de tudo, um grande leitor; encontra na leitura uma atividade vital, a partir da qual impulsiona seu pensamento. Como Clarice Lispector observou, *viveu-a e viveu-se nos livros dela*, interpretando-os, por isso, tão *profundamente* [...]. Ele reconhece que o mesmo se deu com Guimarães Rosa, outro autor de sua preferência: "Absorvia-o na sua obra, que me absorvia" (PINHEIRO, 2009, p. 11).

A crítica de Nunes, ao compartilhar da criação verbal do poeta/prosador, alia a sensibilidade teórica e a analítica. Compreender um texto é postar-se perante o mundo da obra e entrar nele, para entendê-lo e, por extensão, entender a si mesmo, pois, segundo o crítico (1999, p. 57), "toda interpretação envolve [...] uma preliminar e antecipada autocompreensão do intérprete".

A leitura dos poemas de *O Estranho*, à qual dedicamos o capítulo seguinte, não tem a pretensão de empreender o vaivém reflexivo entre filosofia e poesia, em uma tentativa, que seria de antemão frustrada, de seguir os caminhos da crítica filosófico-literária de Benedito Nunes. Se fizemos essa brevíssima descrição de seu trajeto e de seu "método" como leitorintérprete (correndo o risco da simplificação, para usar uma expressão dele) foi porque, além de Benedito Nunes e Max Martins (como já dissemos) terem trilhado seu caminho nas letras lado a lado – um, intérprete, o outro, poeta –, pensamos, como ele: que o mais importante é desvelar a referência do texto, o mundo o qual ela descortina e redescreve; a referência do texto, onde repousa a metáfora. Procuramos, pois, ler a ambiguidade das imagens – estratégias do texto que permitem à interpretação uma dinâmica de leitura, a qual não procura algo por detrás do texto, mas se apropria das questões abertas pela potência criadora da linguagem poética.

3

O Estranho

Estrangeiro, cheguei, E estrangeiro parto. Maio acolheu-me favorável Com muitos ramos de flores.

A rapariga falou de amor, A mãe até em casamento, O mundo agora está tão sombrio, O caminho coberto de neve. [...] "Boa noite". Franz Schubert.

Winterreise (Wilhelm Müller).

Não entenderás o meu dialeto Max Martins

3.1 Notas sobre O Estranho

A coletânea de poesias do livro *O Estranho* foi publicada em 1952, ao acaso, como o próprio Max Martins define no vídeo-depoimento⁴⁷ gravado em 1996. Ele comentou que a publicação do seu primeiro livro só foi possível pelo "entusiasmo" de um amigo chamado Oliveira Bastos, o qual o encaminhou para uma tipografia que editava uma revista veterinária. Com o passar do tempo e do entusiasmo do amigo, eis que um dia o dono da tipografia liga para avisar que o livro já estava pronto. Max imediatamente informou-lhe de que não teria dinheiro para pagar a publicação, mas o proprietário convence o poeta a pagar em suaves parcelas. Acontece que *O Estranho* concorreu no "Concurso anual de Literatura" da Academia Paraense Letras⁴⁸, lançado em setembro de 1952. Em dezembro, são aprovadas em ata as comissões julgadoras e as obras apresentadas de cada categoria do concurso. A comissão designada pelo Presidente da Academia, de acordo com a Diretoria, para julgar as obras dos candidatos ao concurso de literatura de 1952, categoria poesia, era formada pelos poetas Bruno de Menezes, Adalcinda Camarão e Jurandyr Bezerra. *O Estranho*, de Max Martins concorria com *A palavra esquecida*, de Cauby Cruz e *Acrosticário* e *Carmes*, de W. Soares Carneiro.

Segundo informa Georgenor Franco, na Separata da Revista da Academia Paraense de Letras, volumes XX e XXI, sobre os concursos literários da Academia, a entrega dos prêmios do concurso anual de literatura de 1952 aconteceu no Theatro da Paz, numa sessão solene grandiosa, em 3 de maio de 1953. Entre os ganhadores dos gêneros premiados (romance, teatro, poesia), na categoria poesia, Max Martins recebeu o prêmio "Vespasiano Ramos" da Academia Paraense de Letras pelo livro *O Estranho*.

[...] numa sessão solene, que recordamos hoje com a mesma emoção vivida há 24 anos passados. O Silogeu, para comemorar o evento, promoveu, às 9 horas da manhã, naquela casa de espetáculos uma sessão lítero musical. Coube a Adelermo Matos organizar o programa artístico. Conseguimos —

_

⁴⁷ O vídeo-depoimento encontra-se no acervo de vídeos em VHS na sala do Museu da Imagem e do Som, prédio do Complexo Feliz Lusitânia em Belém/Pará. As fitas foram gravadas em duas partes, nos dias 18 e 25 de setembro de 1996, no Cine Teatro Líbero Luxardo.

⁴⁸ As atas das reuniões sobre o concurso e a separata da revista da Academia Paraense de Letras foram copiadas dos originais (ver anexos).

éramos à época 1.º Secretário da APL – ajudados por Obal Pereira de Barros, companheiro do BASA, que andava afinando os pianos do Teatro da Paz, que, sem qualquer ônus para o Sodalício, o maestro Nino Gaioni, então trazendo do sul uma companhia lírica, dirigisse a Orquestra Sinfônica Paraense, executando a "Sinfonia do Guarani", de Carlos Gomes, o que, certamente, arrastou ao Teatro gente de toda classe social. Foi um sucesso. E foi debaixo de tamanho êxito, com o Teatro repleto, que a APL fez a entrega dos primeiros prêmios literários, que foram os seguintes: de Romance – "Inglês de Souza" – ao saudoso jornalista Mecenas Rocha, com o livro inédito "Pax", julgado pelos acadêmicos Inácio de Souza Moita, Luiz Teixeira Gomes e Manuel Lobato; de Poesia – "Vespasiano Ramos" – ao poeta Max Martins, pelo livro "O Estranho", e menção honrosa ao saudoso Cauby Cruz, pelo livro "A Palavra Esquecida" (FRANCO, s/d, p. 93).

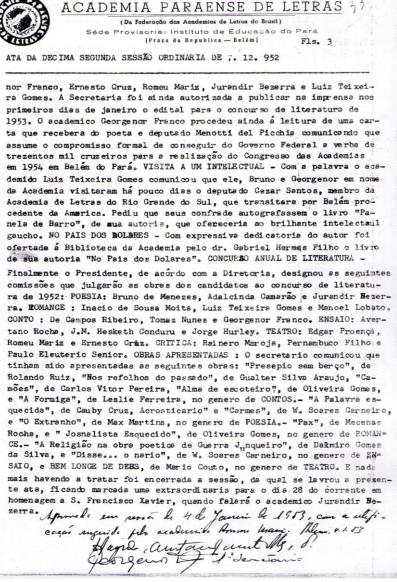


Figura 14: Ata da décima segunda sessão do dia 7 dez. 1952, na qual consta o prêmio de poesia para *O estranho* de Max Martins.

Fonte: documento dos arquivos da Academia Paraense de Letras.

Então, como não poderia deixar de ser, por ironia, companheira do acaso, foi com o dinheiro do prêmio dado pela Academia – cujo espírito ele um dia havia negado –, que Max Martins pagou a publicação de sua primeira obra. Então, com uma edição modesta de 300 tiragens, Max não se preocupou em vender os exemplares e preferiu distribuí-los gratuitamente a seus amigos. A pouca tiragem e a não circulação do livro fez com que ele se tornasse um objeto raro. Hoje, um único exemplar desse livro pode ser consultado na sala Eneida de Moraes, no setor de obras raras da Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará.

O livro consta de vinte e três poemas, na versão oficial (acervo UFPA – consulta e registro fotográfico). O exemplar já não possui a capa da edição, portanto, o texto escrito por Benedito Nunes nas orelhas do livro, conforme mencionado pelo editor do *Jornal Folha do Norte*, em julho de 1952, desapareceu junto com a capa. O que restou dessa edição foi a dedicatória de Max para a também escritora paraense, Eneida de Moraes.

Dos poemas de *O Estranho*, contudo, vinte fazem parte da edição de *Não para consolar*, poemas reunidos 1952-1992, publicada em 1992, pela CEJUP, em Belém. Além de *O Estranho* (1952), *Não para consolar* traz reunidos os livros: *Anti-retrato* (1960), *H'ERA* (1971), *O ovo filosófico* (1975), *O risco subscrito* (1980), *A fala entre parênteses* (1982), *Caminho de Marahu* (1983), *60/35* (1985) e *Marahu poemas* (1991). Continuando o caminho para a poesia de Max Martins, ainda em 1992, teve lançado em São Paulo o livro *Para ter onde ir* (Massao Ohno Editor). Entre esses livros, *H'ERA*: poemas (Rio de Janeiro: Saga, 1971) e *A fala entre parênteses* (Belém: Grafisa, 1982) contaram com textos de Benedito Nunes (o primeiro, as orelhas, e o segundo, que foi dedicado a Benedito e a Maria Sylvia Nunes, um prefácio intitulado "Jogo marcado"). Na ocasião dos oitenta anos do amigo poeta, Benedito Nunes escreveu "A Belém de Max Martins" (inédito), para uma palestra na X Feira Pan-Amazônica do Livro, em 17 de setembro de 2006, em Belém.

No ensaio "Max Martins, Mestre-Aprendiz" ⁴⁹, escrito para a edição de *Não para consolar* – que foi repetido, com algumas modificações, por mais duas vezes – em um artigo na revista *Asas da Palavra*, da UNAMA, no volume 11, dedicado ao poeta (2000), e no prefácio da edição de *Max Martins:* poemas reunidos 1952-2001, da Editora da UFPA –, Benedito Nunes (1992, p. 23) afirma sobre *O Estranho*, publicado um ano depois de *Claro Enigma*, de Drummond:

⁴⁹ Texto digitado na íntegra do prefácio do livro *Não Para Consolar* (1992) (ver anexos).

[...] o parentesco da poesia de *O estranho* [...] era com um Drummond muito anterior, o de ALGUMA POESIA, BREJO DAS ALMAS e JOSÉ, conforme ousei afirmar em "A estreia de um poeta" artigo publicado em 52, no jornal "Folha do Norte", e **com o qual me iniciei na crítica literária**, depois de haver abandonado, por lúcida e acertada decisão, a arte poética (NUNES, 1992, p. 21, grifo nosso).

Na verdade, Benedito Nunes tinha se iniciado na crítica de poesia dois anos antes,⁵⁰ disfarçadamente (e talvez por isso ele não considerou que estivesse, naquele artigo, realmente fazendo crítica literária), no texto "Dez poetas paraenses", que ele assinou com o pseudônimo de João Afonso, tendo supostamente enganado a todos os poetas da pequena antologia e aos leitores do Suplemento, como já vimos no capítulo anterior.

Diante de todos esses textos (artigos, orelhas, prefácios e palestras), citados anteriormente, é impossível falar da poesia de Max Martins sem citar Benedito Nunes, seu primeiro crítico, que por toda vida apontou o amigo como um de seus poetas preferidos, conforme sua crítica em "Meus poemas favoritos de ontem e de hoje",⁵¹ em que ele elabora uma pequena antologia dos seus doze poetas paraenses (como aquela de 1950, na qual ele mesmo participara como um dos "Dez poetas paraenses"):

As preferências não elidem o juízo crítico. Os poemas que escolhi são esteticamente autônomos. Diferem pela escrita, pelo tom ou pela atitude perante o mundo e os outros. Prefiro dos de menor clicheria verbal, os mais sóbrios e os menos "regionalistas", sem desvalorizar a região ou a *cor local*, como meio de passagem ao universal. Excluo os novidadeiros, os modistas, os domingueiros. As qualidades de linguagem enunciativa de cada qual, a fala em lugar do falatório, condicionam largamente minhas preferências. Enfim, estão aqui doze poetas paraenses distintos, reunidos tão só, malgrado as diferenças de idade, época e escola, tão só pelas qualidades afins (NUNES, 2005, p. 259).

Nesse ensaio, Nunes destacou poemas de doze poetas paraenses de sua preferência, entre esses nomes, ele selecionou poetas de sua geração e outros de uma geração mais atual: Ruy Barata, Paulo Plínio Abreu, Mário Faustino, Paulo Vieira, Antônio Moura, João de Jesus Paes Loureiro, Bruno de Menezes, Antonio Tavernard, Max Martins, Lilia Silvestre Chaves, Jorge Andrade e Age de Carvalho.

-

⁵⁰ Benedito Nunes escreveu um ensaio crítico sobre Tolstói em janeiro de 1950 ("O cotidiano e a morte em Ivan Ilitch"), antes mesmo da crítica aos "Dez poetas paraenses".

3.2 Max Martins e Benedito Nunes e O Estranho

A relação de amizade e de crescimento na formação pessoal e intelectual desse grupo de amigos se fortaleceu ao longo do tempo, desde meados da década de 1940. Especificamente, a amizade entre Benedito e Max afetou profundamente a produção poética do último. Conforme, podemos verificar nas críticas endereçadas ao amigo-poeta, e ao mesmo tempo, percebemos o desenvolvimento da produção crítica de Nunes. Observando esse relacionamento entre o poeta e o crítico, constatamos que, simultaneamente, os dois amigos obtiveram êxito nos caminhos que optaram para seguir, um na poesia e o outro na crítica.

A amizade e o respeito entre eles não afetaram a visão crítica de Nunes. Nem ele, tampouco, como conhecia a vida do poeta, fazia aquele tipo de crítica que confunde vivência e obra, crítica combatida por T. S. Eliot, no ensaio "A função da crítica" (1997):

Entende-se, claro, que somos senhores e não servos dos fatos e que sabemos que a descoberta das contas da lavadeira de Shakespeare ser-nos-ia de pouca utilidade; mas devemos sempre reservar o nosso juízo definitivo quanto à futilidade das investigações que levaram à sua descoberta, dada a possibilidade de aparecer um gênio que saberá como utilizá-las (ELIOT, 1997, p. 47-48).

No prefácio de *Não para consolar* (*NPC*) ⁵², de 1992, Benedito Nunes conta sobre o inicio da amizade com Max Martins e com outros jovens poetas que o acompanharam como colaboradores do Suplemento da *Folha do Norte*, para situá-los na época e na cidade em que viviam e mostrar a vida intelectual do grupo. Eles se conheceram por volta de 1942. Max Martins, adolescente, datilografava em fita vermelha os seus poemas e os de Benedito Nunes, na máquina do Banco do Brasil, onde trabalhava. Naquela fase, "familiarizados com o *Tratado de Versificação* de Guimarães Passos [...], honrávamos o Parnasianismo" (NUNES, 1992, p. 17). Na época em que se conheceram – 1942 –, diz o crítico, eles nada sabiam da passagem de Mário de Andrade em Belém e muito menos da existência do movimento modernista em São Paulo, no ano de 1922. A conversão do grupo a esse movimento estético veio alguns anos após o grito de "Morra Academia!" de Max numa reunião da "Academia dos Novos", assunto que tratamos no capítulo referente ao Modernismo em Belém.

O Suplemento, ao difundir o que "de melhor e de mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro", foi o instrumento necessário para que cada escritor se

_

⁵² Usaremos a sigla para indicar o livro *Não Para Consolar (NPC)* de 1992, na qual será muitas vezes repetido no texto.

atualizasse, por seu próprio esforço. Benedito Nunes (1992) conta, ainda nesse prefácio, sobre a fundação do Suplemento por Haroldo Maranhão, em 1946, nas páginas do qual os primeiros poemas de *O Estranho* foram aparecendo. Ele afirma também que a distância geográfica e temporal do movimento modernista não prejudicou o surgimento da sua geração, ao contrário, forneceu-lhes a vantagem de possuir um "senso de cauteloso distanciamento aos modismos na década de 40" (Nunes, 1992, p. 20).

[...] Mas entre nós, a vivência de geração, ainda que comportando o arrebatado empenho da juventude, absorvida em sua momentânea verdade, não se transformou num mito de identidade histórica, acima das contingências de uma estação de idade, dentro do movimento giratório do tempo, que amanhã põe os jovens de hoje na posição de seus maduros (ou velhos) antecessores de ontem. Tivemos por vivência um sentimento compartido de convivência. Uma geração implica mais do que ela mesma. Implica, pelo menos, a geração de seus antecessores imediatos (Nunes, 1992, p. 21).

Logo depois da polêmica crítica de "Dez Poetas Paraenses", provocada por Benedito Nunes, vulgo Sr. (J.A.), o Suplemento foi extinto, mas o crítico paraense continuou a colaborar com o Jornal *Folha do Norte*. Em 31 de julho de 1952, nas páginas do Jornal, foi publicada uma nota⁵³ (sem assinatura) para divulgar o lançamento do primeiro livro de Max Martins: "Acaba de sair, em edição do autor, impressa nas oficinas gráficas da 'Revista de Veterinária', o livro de poemas 'O Estranho', de Max Martins, jovem poeta paraense de há muito conhecido e louvado em nossos meios intelectuais" (julho de 1952, p. 3). O autor da nota cita, para maiores detalhes, o texto da orelha do livro: "O crítico Benedito Nunes ("B. N.") apreciando o novo livro na orelha da edição, é quem melhor poderá informar os nossos leitores do que significa "O estranho" para o momento intelectual paraense. Diz "B. N.":

Max Martins é um poeta de 24 anos, nascido e casado em Belém do Pará. Se bem que tenha carteira profissional onde, talvez, por toda a vida, seja apenas um nome dentro da vasta e atribulada classe dos comerciários, Max exerce realmente a profissão da poesia e dela não se afasta nem mesmo quando os balancetes obrigam-no a curvar-se sobre a mesa do escritório. Essa circunstância é mais importante do que parece à primeira vista, pois que a sua poesia reflete profundas ligações com a vida cotidiana, da qual ele extrai uma boa parte dos elementos que fertilizam os versos rebeldes de "O estranho", que chega a ser, por vezes, impuros, mas nunca artificiais, vazios e desprovidos desse conteúdo humano que dá a medida ao sentimento do mundo e a toda a poesia verdadeiramente autêntica.

Os poemas de Max não constituem um produto efêmero de um talento jovem, cujo único valor esteja no desabafo sincero, impiedoso e irônico de

⁵³ O texto da nota do Jornal *Folha do Norte* foi copiado do original (Setor de Microfilmagem da Biblioteca Arthur Viana - Centur) (ver anexos).

suas decepções e esperanças. Nem buscaremos o critério para julgar a sua poesia no lirismo dos motivos que ela adota. Antes, preciso compreender que ela **traduz a inquietação do homem** que se contenta em não ultrapassar o plano das coisas humanas, dominado pela volúpia de viver, caminhando por caminhar sem horizontes, e quem assim – ele, o poeta – "como o mar, voltando sempre, sempre na praia" (NUNES, 1952, p. 3, grifo nosso).

Nessas considerações, que ainda não compunham crítica definitiva de Nunes sobre *O Estranho*, grifamos algumas passagens que dialogam com nossa proposta de dissertação, que é apontar elementos da poesia moderna no primeiro livro de Max Martins. Quando Nunes afirmou que essa poesia reflete "vida cotidiana", "versos rebeldes", "impuros", (sobre essa desordem dos versos, podemos chamá-los de "versos livres"); e que traduzem a "inquietação do homem", sabiamente destacou os elementos da lírica moderna, mas sem afirmá-la com essas palavras.

3.2.1 "A estreia de um poeta"

Quase dois meses depois da nota do Jornal a respeito do lançamento de *O Estranho*, Benedito Nunes publicou seu ensaio crítico sobre o livro de poesia de Max Martins, com o título "A estreia de um poeta" ⁵⁴, em 12 de setembro de 1952, na terceira página da *Folha do Norte*:

O livro de estreia do poeta, Max Martins, "O estranho", lançado há poucos dias em modesta edição de sacrifício, tornou pública e oficial uma vocação poética de que o autor já nos dera provas esparsas, publicando as suas produções em suplementos e revistas literárias. Se o primeiro livro de um poeta que se revela, merece, em princípio, a acolhida de um registro crítico, merece-o mais ainda o poeta que, como o Sr. Max Martins, revelara-nos a sua poesia, antes de fazer dela o último acontecimento bibliográfico do Pará. Tenho pela poesia de Max Martins uma admiração bem forte, conquanto saiba que ela é uma poesia ainda imperfeita e mesmo desordenada, pois **não alcançou a sua forma peculiar de expressão**. Admiro-a pela sua vivacidade, pelo seu tom espontâneo, irônico às vezes e quase sempre confessional, e ainda por que essa poesia de "O estranho" não representa nenhuma tendência para o formalismo, o que a impedirá de, no futuro ingressar numa possível antologia "Orfeu". Ninguém certamente poderá estabelecer sobre a poesia de Max Martins um juízo crítico definitivo. Tratase de uma poesia nova, de pouca idade, vivendo num estado de esboco. Mas eis aí também a razão porque é necessário verificar o que ela representa, e

-

⁵⁴ O texto do ensaio crítico publicado no Jornal *Folha do Norte* foi copiado na íntegra do original (Setor de Microfilmagem da Biblioteca Arthur Viana - Centur) (ver anexos).

qual o valor da experiência poética refletida nas páginas de "O estranho" (NUNES, 1952, p. 3, grifo nosso).

Nunes observou a qualidade "modesta" da edição, e a produção independente do livro. Nesse registro crítico, a poesia de Max foi considerada "imperfeita" e "desordenada", pois segundo o crítico paraense, "não alcançou a sua forma peculiar de expressão". Mas o que seria, de fato, a "forma peculiar de expressão"? Será que Nunes quis referir-se às formas do Parnasianismo? Talvez, sim, pois que a força do movimento parnasiano ainda era o padrão adotado pelos jovens da "Academia dos Novos", em 1942 (dez anos antes!). Mas não serviria mais para a leitura dos poemas de Max, em *O Estranho*. O que se confirmaria nas próximas palavras de Nunes, ao admirar o poeta pela sua "vivacidade" e pelo "tom espontâneo", marcas de uma poesia moderna, que Max passa a adotar na sua estrutura poética, além da linguagem cotidiana e de tonalidade repleta de vida. Vida refletida de certa maneira nos poemas de Max Martins.

O Sr. Max Martins apresenta-nos em "O estranho" muitos **poemas fragmentários**, que poderiam sofrer um trabalho mais demorado de depuração, à espera de amadurecimento. São assim "Do poema da infância (I e II), "O filho", "Menina Triste", "Segunda Elegia para Sonia Maria", "Branco Branco", poema verdadeiramente neutro no conjunto de sua poesia, "Narciso", cujo tema é incompatível com a própria personalidade do poeta, e ainda aquele poema que deveria ter faltado no livro – "Soneto", de um parnasianismo disfarçado, mas muito superior à qualquer experiência náutica (do/ao?) Sr. Ferreira de Loanda. Também é preciso dizer logo, uma vez que estamos mostrando as deficiências da poesia de Max Martins, que certas tiradas à Walt Whitman, lido em tradução, não lhe ficam bem. A poesia de "O estranho" não está no "sol dos caminhos", nem nas "manhãs whitmanianas" que ficam descoladas em nosso ambiente tórrido e antieufórico. Os temas do poeta são bem diferentes da comunhão com a natureza e da identificação panteísta do homem com todas as fôrças vivas.

Outro cacoête dos belos tempos de 22 é o **desprezo pela forma**. Não quero dizer que se deva fazer verso em decassílabos brancos ou rimados, preferir redondilhas ou alexandrinos. Cada poeta é o dono de um ritmo próprio, e talvez a música desordenada dos versos de Max Martins seja a cadência marcada pela natureza de sua poesia (NUNES, 1952, p. 3, grifo nosso).

Eis que desse trecho do texto crítico de Benedito Nunes, destacamos o fragmento que faria o crítico se retratar no prefácio do livro *NPC*, em 1992: "[...] muitos poemas fragmentários, que poderiam sofrer um trabalho mais demorado de depuração, à espera de amadurecimento". Nele Nunes aponta como problema o caráter "fragmentário" de alguns poemas do livro. Será que o processo de "amadurecimento" poderia torná-los [os poemas] completos? O "amadurecimento", que o crítico observou nos poemas de *OE*, deve estar

relacionado com a experiência de leitura do poeta, mas o que podemos verificar é que o jovem poeta de 24 anos, conscientemente, libertava os seus versos das maçantes regras do "*Tratado de Versificação* de Guimarães Passos". Mas que fez questão de registrar sua habilidade com tais regras, ao construir os versos do único soneto do livro, que segundo Nunes, "poema que deveria ter faltado no livro". Conforme veremos nas análises propostas nesta dissertação, os versos de "Soneto" teriam uma razão de estar na coletânea de *OE*.

O crítico sugere ser um "cacoete" do poeta o fato de estar afinado com a corrente de 22, pelo desprezo da forma. Mas afirma que cada poeta tem o seu ritmo e que Max, com sua "música desordenada", registra a "natureza de sua poesia". Ao mesmo tempo em que ele aponta as "deficiências da poesia de Max Martins", ele se dá conta do que viriam a ser as singularidades e diferenças da poética do poeta paraense.

O caráter reflexivo na crítica de Nunes aparece nesse ensaio, em que ele acentuadamente afirma não haver uma crítica definitiva e legitimizadora sobre uma obra literária. Daí se nota que talvez ainda lhe faltasse a si mesmo, como crítico, o amadurecimento (que ele esperava do poeta) e, talvez, o distanciamento necessários para interpretar uma obra de poesia moderna como a de Max Martins. Isso ele tenta dizer, quando escreveu que ninguém podia, na época, estabelecer sobre a poesia de Max Martins um juízo crítico definitivo, pois se tratava "de uma poesia nova, de pouca idade, vivendo num estado de esboço".

Não temos a pretensão de julgar o poeta Max Martins. Já advertimos que não é possível firmar um critério rígido, que absolva ou condene a sua poesia e mesmo nas condições atuais, em que ela se encontra, atravessando uma etapa de seu desenvolvimento, qualquer opinião em caráter decisivo será falsa e vã. O que podemos dizer, depois da leitura de "O estranho" é muito simples e também muito belo: temos um poeta. E como poeta que ele se revelou e é realmente, o destino da poesia está em suas mãos [...] Esse livro modesto dános o testemunho da poesia vigorosa e original de que ele será capaz e traz até nós a poesia vacilante, mas apaixonada, de um jovem inquieto, cujos versos ainda impuros, tem a força que falta a muitos poetas de sua geração (NUNES, 1952, p. 3).

3.2.2 "Max Martins, Mestre-Aprendiz"

O posicionamento de Nunes em 1952 rendeu a ele, quarenta anos depois, ao empreender uma releitura da poesia de Max Martins no prefácio de *NPC*, uma crítica à sua própria crítica. Refere-se com ironia ao trecho em que fala de "amadurecimento" – "O Sr.

Max Martins apresenta-nos em 'O estranho' muitos poemas fragmentários, que poderiam sofrer um trabalho mais demorado de depuração, à espera de amadurecimento" –, contrapondo com outra imagem, ridicularizando o termo que usou na época da estreia do livro. Segundo ele, a impressão era de que "o crítico, granjeiro-horticultor, apalparia os frutos poéticos para avaliar se ainda estavam verdes ou já maduros" (1992, p. 21-22).

No novo texto, Nunes confessa que em 1952 não havia entendido a virtualidade da poesia de Max Martins.

[...] A procedência desse juízo, que até hoje mantenho, contrasta com o desacerto de outros que recheiam essa crítica sentenciosa e disfarçadamente normativa, condenando como defeitos, à custa de uma compreensão preconceituosa da linguagem modernista, virtualidades da poesia de Max, à qual augurava um tipo de desenvolvimento que jamais teria [...] (NUNES, 1992, p. 21).

Quando criticou Max pelo uso da ironia, criticava automaticamente a poesia de Carlos Drummond de Andrade, que havia publicado *Claro Enigm*a (1951) um ano antes de *O Estranho* do poeta paraense. Além disso, Benedito Nunes tinha condenado o "fragmentarismo" na poética dos dois poetas. Em 1992, já com relativamente longo percurso no campo da crítica literária (assim como Max Martins também já havia percorrido um bom trajeto na escrita de poesia) confessa ter-se equivocado e obriga-se a rever o que antes afirmara: "a leitura do conjunto da obra de Max revela um outro curso temporal e força-me a criticar a minha critica" (1992, p. 22).

Saltando do parnasianismo-simbolismo ao modernismo, a poesia de Max Martins ingressou nessa orquestração de contrastes com a publicação de *O estranho* um ano depois da saída de CLARO ENIGMA, de Carlos Drummond de Andrade, para todos nós um marco decisivo, que superava as tentativas dos próceres da "geração de 45" na direção de uma poesia universal ligando a experiência do cotidiano aos temas permanentes da condição humana.

Mas o parentesco da poesia de *O estranho* [...] era com um Drummond muito anterior, o de ALGUMA POESIA, BREJO DAS ALMAS e JOSÉ, conforme ousei afirmarem "A estreia de um poeta" artigo publicado em 52 no jornal "Folha do Norte" (NUNES, 1992, p. 21, grifo nosso).

Ultrapassadas as críticas ao seu artigo antigo, "A estreia de um poeta", no prefácio "Max Martins, Mestre-Aprendiz", Nunes afirma que, ao censurar o "humor superficial" de Drummond, ele deveria ter dito que era a "piada modernista" o que de fato rejeitara. E ilustra sua reflexão citando os versos de Manuel Bandeira em *Itinerário de Pasargada*: "E por que

essa condenação da piada, como se a vida só fosse feita de momentos graves?". E a partir desses versos, afirma que, naquela época, como crítico iniciante que era, "queria uma poesia séria, grave, esquecendo a permeabilidade da literatura moderna ao cômico, ao burlesco, ao bufo, ao "drolático" (o vocábulo é de Guimarães Rosa)" (NUNES, 1992, p. 28).

Como o melhor da poesia de Max Martins, na primeira parte do livro, Benedito Nunes (1952) aponta três poemas: "Muaná da beira do rio" – segundo ele uma "pequena obra prima no estilo"—; "Ocorre-me o poema..." – "rico em sugestões, apesar de excessiva influência de Carlos Drummond de Andrade"—, e "Balzaqueana triste" – "um dos poemas inteiriços do livro". Na segunda parte, são as Elegias que "manifestam a originalidade do poeta, desenvolvendo os seus temas prediletos numa atmosfera de lirismo sereno e de humor velado, criados pela força sugestiva de certos versos, que garante a Max Martins uma base firme para as suas futuras criações".

3.3 Outras leituras de O Estranho

3.3.1 Da época da primeira publicação

Outras pessoas se manifestaram em relação à coletânea de poemas *O Estranho*, em diferentes épocas. Em 15 de janeiro de 1953, no ano seguinte à publicação do livro, a poeta paraense, Adalcinda Camarão⁵⁵, que da Academia Paraense de Letras, em razão do julgamento do Concurso de Poesia – prêmio "Vespasiano Ramos" –, elaborou um texto de avaliação referente às obras que estavam concorrendo ao concurso. Destacamos aqui trechos que falam especificamente sobre *OE*:

Os poemas de Max Martins animam-se e vivem, simultaneamente, na esfera de todos os gestos estéticos. O poeta com a sua arrebatadora atividade especulativa não permite que a música escape à palavra, e se mantém vigilante ao acordo da forma com a plena liberdade de inspiração. Em toda a sua poesia evoluída e sincera, faz-se imprescindível a ondulação musical, a harmonia, o segredo da flutuação rítmica. Numa expressão psicológica, eu posso dizer que a poesia de Max atua com todos os sentidos, movendo preciosas peças, sem contudo permitir que a palavra pese mais que a emoção. Vêmo-lo, por exemplo, em "Elegia em junho" (CAMARÃO, 1953, p. 2).

.

⁵⁵ Cópia do documento (ver anexos).

Adalcinda observou ainda que, nesse livro, Max inaugura uma "poesia moderna e vigorosa, de grandes recursos e estudos para a crítica". Ela prosseguiu dizendo, que os poemas apresentam uma estrutura própria, e que eles não são iguais entre si. Essa afirmação vem de encontro com a nossa proposta dissertativa, que é a de revelar elementos da poesia moderna em *OE*, mas acima de tudo encontrar a força da liberdade poética nos versos do poeta paraense.

No final de seu parecer sobre as obras, ela diz:

O que importa em tudo é a mobilidade poética. É é justamente neste detalhe que se insere a poesia de Max Martins, uma das grandes conquistas da poesia moderna brasileira. É preciso frisar, contudo, que nem um dos dois concorrentes a que me refiro tem preconceito acadêmico que os impeça de fazer da poesia um Universo livre, flexível e belo. Diz o poeta inglês Spender que "os grandes poetas sempre mantiveram um maravilhoso equilíbrio entre a palavra poética e a palavra falada do idioma". É evidente o que encontro no "O Estranho", onde a preocupação do poeta é descobrir sempre uma relação entre o que ele ouve e o que sai do mundo interior dos seus versos. Julgo, pois, "O Estranho", obra poética superior à "A palavra esquecida". Quanto às obras de Soares Carneiro, considero em terceiro lugar (CAMARÃO, 1953, p. 2).

Nesse trecho, ela ressaltou a flexibilidade dos versos, seu arranjo estrutural em versos livres, no qual se apresenta a liberdade rítmica, de um apelo sonoro, que reforça a entonação da voz do poeta. No "Universo livre" de *OE*, encontramos o equilíbrio entre a fala poética e a fala do cotidiano, na exata medida.

Outra crítica relevante ao livro de Max foi realizada por Jurandyr Bezerra⁵⁶, na revista *Amazônia*, em março de 1956, na qual comentou:

Há nos poemas de Max Martins o que poderíamos chamar uma poesia de nervos, marcada de um sensualismo ingênito que sob certos aspectos transforma o sentimento puro numa poesia expressionista, sem que ele tenha consciência deste fenômeno.

O espiritual em sua poesia permanece ainda no sentimento e talvez por isso a profunda identificação de sua poesia com seu EU que existe de fato, em seus poemas, tenha resultado no desinteresse pelo valor da palavra.

Tudo isso, talvez influenciado ainda pelo seu próprio temperamento, verificamos assim, que muitos poemas de "O Estranho" trazem-nos uma mensagem humana em linguagem, às vezes imprópria.

Entretanto, nota-se que um "Porto", "Poemas sem norte", "Poema", "Elegia de junho", e "Elegia", há um como que equilíbrio de ritmo e substância, sendo que "Porto" é um dos poemas onde se poderá encontrar a expressão interior, espiritual e estética do poeta.

⁵⁶ Texto completo (ver anexos).

Note-se que o também poeta Jurandyr Bezerra era um dos amigos próximos de Max, desde as primeiras revistas manuscritas, organizadas por ele, Alonso Rocha e Max Martins, em 1943.

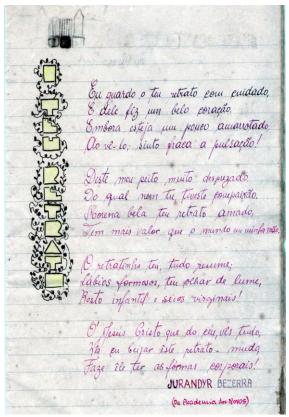


Figura 15: Página escaneada da revista *Amazônia* – "O Teu Retrato" de Jurandyr Bezerra. Número I, ano I, mar. 1943. Fonte: Acervo de Alonso Rocha.

Como podemos constatar, a relação de amizade e de compartilhamento intelectual e poético transformou Jurandyr Bezerra num profundo conhecedor das forças que moviam os poemas de Max. Principalmente ao afirmar que a poesia do amigo era de "nervos", pois possuíam a energia e a vivacidade do poeta. Apontou ainda para um lado "espiritual" na poesia, devido ao desapego pelo resultado do "valor da palavra", ou seja, o poeta estava livre para não impressionar, e não havia necessidade de usar uma linguagem rebuscada. Ele fala também com muita propriedade sobre o temperamento de Max repassado para seus poemas, pelo uso de uma linguagem, dita por ele, "imprópria", mas com um teor de uma "mensagem humana".

3.3.2 Da revista Asas da Palavra

Tempos depois, no ano de 2000, a Universidade da Amazônia dedicou uma edição da revista *Asas da palavra*, em homenagem ao poeta Max Martins. Nela diversos professores e estudiosos da poesia de Max escreveram variados artigos sobre as obras do poeta (publicações de 1952-2000). O primeiro artigo, "O estranho Max e as insubmissões da Academia de Novos", foi assinado por Amarílis Tupiassu.

Para Tupiassu, a experiência poética de Max é de uma escrita "transgressora", subversora dos padrões e convenções da tradição. Ela retomou as passagens dos primeiros passos do poeta em 1942, citou os mestres e os amigos de sua geração, e destacou como referência crítica o prefácio escrito por Benedito Nunes, em *NPC*. Afirmou que a criação poética de Max Martins, nesses primeiros anos, representava um poeta "atarefado, absorto, uma silhueta percebida no horizonte esquivo do passado, nos alvores em que ocorreram os primeiros gestos de insatisfação Max, às vezes com uma veemência revoltada, contra "o verso rotineiro, burocrático e chato [...]" (TUPIASSU, 2000, p. 13/14).

[...] Desde o seu primeiro livro *O estranho*, o poeta configura-se entre as inquietações, as angústias por alcançar um dizer afiado e sempre mais apto ao exercício da poesia, como aprendiz assinalado por Benedito Nunes. Desde cedo, entremostra-se movido pela palavra de ordem *antropofágica* que preceitua tudo *devorar*, tudo absorver nas caldeiras do ecletismo e da diversidade que ultrapassa os limites das reviravoltas dos anos vinte do século XX (TUPIASSU, 2000, p. 15).

Nesse fragmento, ela destacou o compromisso adotado por Max em sua produção poética: ao mesmo tempo em que ele estava preocupado com os temas universais (inquietações e angústias diante dos acontecimentos do mundo), também mantinha sua atenção na forma de dizê-los, por meio do exercício poético. Para ela, Max soube realizar a sua antropofagia à la Oswald de Andrade, e a devolveu nos versos de *OE*. Antenado com seu tempo, Max encontrava-se solitário, só com a sua linguagem, quando resolveu insubordinar-se inserindo os novos elementos estéticos na sua poesia,

[...] daí o verso liberto dos padrões uniformizados, da homogenia, das assepsias, dos amaneirados românticos e parnasianos; daí saber-se *estranho*, estrangeiro; daí a consciência aguda de que, no leito do idioma poético, a poesia do estranho constitui um dialeto, um falar incompreensível, organizando em sua esteira uma outra sintaxe, outra semântica, outra fonética diferenciadora à procura da maravilha, inscrita também na

etimologia do vocábulo estranho, a marca das grandes linguagens (TUPIASSU, 2000, p. 16).

Esses elementos na poesia de Max fazem parte de universo mais livre, como tinha afirmado Adalcinda Camarão, anteriormente. Especificamente sobre o primeiro poema da coletânea, Tupiassu marcou a passagem sobre o poema "Estranho": ele é exatamente uma "outra sintaxe", outra forma de dizer o poético, "preenchido pelo sentimento". Nesse diálogo, ou monólogo, do poema atua a dissonância, aquela junção entre a incompreensão e a fascinação, que gera a inquietação em detrimento da serenidade, estudada por Friedrich.

Outros traços registrados por Tupiassu foram a "imposição da antidiscursividade, do anti-retoricismo [...]", bem como "a consciência aguda de que a dobra para a instituição do idioma poético [...] apenas se irriga quando a palavra consegue ser surpreendida nos seus domínios sempre múltiplos" (TUPIASSU, 2000, p. 16).

Em determinado momento de suas investigações, Tupiassu faz referência ao caráter de uma atmosfera autobiográfica, pois que o poeta utilizou alguns nomes próprios de pessoas. Ela conta que interrogara certa vez o poeta, e o mesmo respondeu que os nomes próprios (como Marieta, Angelita, Mário e Juvenal) não seriam necessariamente de pessoas reais. Mas que os nomes foram usados, sobretudo, pela sugestão sonora e pelo jogo que articula o casamento entre as palavras.

Da plurivalência do jogo poético do poema "Estranho", Tupiassu, ludicamente sugere a possibilidade de uma mobilidade gramatical, sintática e semântica do título do poema: "podemos considerar as seguintes formulações frasais: 'Eu estranho' – no eixo semântico; 'O/Um estranho' – uso gramatical; e '(Eu) estranho o/um estranho ser poético estranho' – no campo sintático" (TUPIASSU, 2000, p. 17). No final de seu artigo, ela comenta sobre a importância do primeiro livro de Max Martins:

[...] [o livro] anuncia uma proposta literária subversora, bem como a determinação de impor uma poética sob a consciência de que os itinerários da poesia renovadora descrevem o ziguezague, as idas e vindas, o retorno, a circularidade, a escuta ao vozerio de muitos sons e sentidos até que o estranho, o novo possa ser absorvido. Sim, é essa a consciência que move o poeta e não um horizonte bem ali em frente, composto de linhas retas, previsíveis, que transportam só ao porto seguro de uma poesia distante dos tumultos da dúvida (TUPIASSU, 2000, p. 17, grifo nosso).

Além dessas críticas aqui mostradas, outras pessoas fizeram comentários, nessa mesma edição da revista *Asas da palavra*, mesmo que em pequenos parágrafos, sobre o livro *OE*.

Josse Fares, em "Entre Eros e o Verbo: Max Martins" trabalhou com os binômios "vida e morte", muito presentes nos poemas de Max, cujos temas são materiais universais da poesia. Sobre o livro *OE*, ela comentou que esses elementos são observados em dois poemas: "Segunda elegia para Sonia Maria" e "Elegia dos que ficaram", dizendo assim:

[...] este quebranto percorre a esteira do verso – imagem especular dessa hora agônica do nunca mais: Inatingível/nem tive nas mãos os cabelos louros que os ventos/da tarde soprariam/inatingível e morta. A presença do corpo morto lembra ao homem a sua natureza de ser - finito (FARES, 2000, p. 35).

Lilia Chaves, em "Hoje vejo a voz do poeta", comentou sobre sua primeira experiência com a poesia de Max, quando recebeu em mãos, ainda no colegial, os primeiros versos de *OE* escritos em papel comum. E eram os versos do último poema do livro, "Elegia": "Deixastes uns gestos tristes nos espelhos". No ato de sua leitura, ela questionou se existia um poeta, em Belém, que pudesse escrever dessa forma. Segundo Chaves, "já havia em Max, o movimento fluido da palavra que nasce no rio de barro – o fervilhar da poesia em nascimento e voo" (CHAVES, 2000, p. 47).

Ângela Maroja, em "Por que a poesia de Max Martins?", trabalhou com os elementos do erotismo verbal e gráfico na tessitura dos poemas de Max, desde o seu primeiro livro *OE*. Ela apontou a presença do jogo erótico, pelo uso de metáforas muito mais ousadas, nessa obra e de um "salto qualitativo" na posterior, chamada o *Anti-Retrato* (1960):

[...] ainda muito próximo da linguagem lógico-discursiva, (regida pelo princípio de identidade e não-contradição), é quase um corpo estranho no corpus poeticus de Max Martins. Destaco, entretanto, dois poemas, que, pela temática, num, a conversa com o par amoroso, noutro, a procura da palavra perdida, se alinham no curso logo-erótico que marcará os livros seguintes: "Não entenderás o meu dialeto [...] (MAROJA, 2000, p. 54).

Em homenagem ao poeta paraense, o professor Paulo Nunes, em "Todo o xamã é um artesão de paneiros", escreveu um poema para celebrar a existência poética do mestre-amigo. Ele aproveitou para apontar a influência de Carlos Drummond de Andrade na primeira obra de Max, e afirmou que isso ocorreu pela correspondência (uma dedicatória do poeta mineiro) encaminhada a Max, pelo amigo e escritor Haroldo Maranhão, que intermediou esse contato entre os poetas. Para ele,

Sem dúvida, vê-se evidenciada, na construção inicial de Max, a influência drummoniana. A busca da *recordis* de tom lírico, encharcado de drama pessoal, envolve-se através da busca da família do infante eu-lírico: o pigarro do pai, o coser fêmeo da mãe, arquiteta dos destinos familiares (NUNES, 2000, p. 62).

Segundo Nunes, num desses encontros-conversas com o poeta, Max havia confessado outras influências marcantes para sua formação poética, como é o caso de Casimiro de Abreu, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. O professor, ainda nesse artigo, desabafou criticamente contra o não conhecimento do Brasil, em relação ao trabalho criativo do poeta paraense:

Max Martins está para a poesia brasileira contemporânea assim como Graciliano Ramos está para o romance do Brasil moderno. Pena, pena mesmo!, que o Brasil desconheça trabalho poético tão rico. Max Martins é exemplar original, que cria, teoriza, debate, ensina. Assim é o multiMax (NUNES, 2000, p. 64).

Denyse Cantuária, em "A relação do poeta Max Martins com o poeta Age de Carvalho", na mesma edição da revista da Universidade da Amazônia, ao fazer sua leitura sobre o primeiro livro de Max, afirma que o livro OE foi descartado por seu autor. Essa informação não foi confirmada pelo poeta, na gravação do vídeo-depoimento nos arquivos do Museu da Imagem e do Som (MIS), cujo material consultamos durante nossas pesquisas. Na gravação, quando perguntado sobre o episódio, Max afirmou que a distribuição gratuita dos livros realmente aconteceu, mas não foi com o seu primeiro livro, e sim com o segundo, o *Anti-Retrato* (1960). Por causa do acúmulo de exemplares, que estavam ocupando o espaço de um dos banheiros de sua residência (segundo ele, a quantidade de livros beirava aproximadamente 300 exemplares), ele resolveu presentear seus amigos e interessados em poesia.

O outro equívoco encontrado nesse texto é a relação de *OE* com o primeiro livro de Mário Faustino, *O homem e sua hora* (1955). Segundo a autora do texto, o livro de Mário havia influenciado a publicação de *OE*, mas podemos verificar que as datas das publicações não são compatíveis. Sabemos que Max Martins conheceu os poemas de Mário Faustino muito antes da publicação do seu livro, porque no Suplemento Arte-Literatura também circulou a poesia de Mário Faustino (mas em *O homem e sua hora*, publicado em 1955, não entrou nenhum dos poemas que Mário divulgou no Suplemento). Esse desencontro de informação também pode estar relacionado ao verso da segunda poesia da coletânea de *OE*,

"Do poema da infância II", quando o poeta usou os nomes próprios: Mário e Juvenal. Há também a possibilidade de confusão ao se ler rapidamente a afirmação de Benedito Nunes (que na verdade corrobora o que nós estamos defendendo), no prefácio de *NPC*:

Dois fatos relevantes em nossa vivência geracional contribuíram para o desenvolvimento da poesia de Max, ulteriormente [posteriormente] à publicação de *O estranho*: a convivência intelectual com Robert Stock e o impacto do livro de Mário Faustino, *O homem e sua hora* (NUNES, 1992, p. 22/3, grifo nosso).

Diante dessas leituras críticas sobre *OE*, propomos também a nossa colaboração para a constituição dessa breve fortuna crítica do primeiro livro, que inicialmente tornou-se para nós a motivação da pesquisa para esta dissertação, quando nos deparamos com a dificuldade de encontrar mais textos que tratassem especificamente da primeira publicação poética de Max Martins. Muito ainda se pode falar/escrever sobre esse livro, já que alguns dos seus poemas ficaram de fora das outras edições, conforme veremos no item 3.4, que mostra a nossa pesquisa sobre o histórico das edições de *O Estranho*, para este trabalho. E essa oportunidade, certamente, não cessará com a nossa leitura, pois a trajetória de uma consciência crítica diante do fazer poético, da rebeldia sempre marcante e impulsionadora de reações tão anárquicas, como a de Max, exige uma dedicação e uma constante reavaliação de seus procedimentos poéticos, de idas e voltas, de portas a serem escolhidas à semelhança dos portais iniciáticos, que uma vez transpostos, não se consegue mais desistir e os caminhos serão somados a outros novos e nem por isso menos mágicos. Como assinalou o poeta, é "ser como o mar, voltando sempre / sempre na praia".

Como já vimos, muito brevemente, no trecho sobre o "método" crítico de Benedito (2.4.1), o intérprete é antes de tudo um leitor – um leitor crítico [...] que devassa "o texto para encontrar as amarras sutis que enredam a forma no real, tanto em sua origem, para o escritor, quanto na sua conexão histórica, para o público ideal a que se transmitiu" (NUNES, 1986, p. 73).

3.4 No universo poético de *O Estranho*

Deixaste-nos mais famintos poesia, comida estranha.

Carlos Drummond de Andrade

Agora é o momento de voltar às questões provocadas pelo título do livro de Max Martins e que mencionamos na introdução deste estudo: por que *O Estranho*?

Procuramos nos dicionários o significado do termo "estranho", que é ora adjetivo, ora substantivo. Reconhecemos algumas respostas que poderiam ser encaixadas ao sentido amplo do título: esquisito, excêntrico, o que é de fora, estrangeiro, desconhecido, novo, enigmático etc. Da leitura do dicionário dos símbolos destacamos as figuras do estrangeiro e do peregrino, que contribuem para a construção do significado do papel do poeta. Para isso, o termo peregrino reflete a sensação de como o homem se sente um desajustado, um ser estranho ao próprio meio em que vive. Enxergar-se um peregrino é viver em um estágio transitório, em busca de um ideal, de um encontro consigo mesmo e com a existência transfigurada que é a poesia.

Conforme Max Martins afirmou, muitos anos depois⁵⁷, *O Estranho* do título do livro assemelha-se ao "anjo torto", ao "gauche", de Drummond (1930), ao "homem de passo errado diante da humanidade", de Henry Miller (citado por Max na gravação), ao poeta-albatroz, de Baudelaire (*Fleurs du Mal*, 1857), cujas asas de gigante *l'empêchent de marcher* ["o impedem de andar"], e o faz ter consciência de ser diferente. O poeta moderno dividido entre a inspiração e o trabalho, entre o voo e a queda. Max reforça o sentido afirmando que pode ser considerado como o "sonhador", o "distraído", um estrangeiro no mundo, e, se lembrarmos também de *L'étranger* [*O estrangeiro*], de Camus, o homem perdido na sua absurda condição de existir. Max Martins via-se como um estrangeiro, pois "o poeta está só com sua linguagem. Nela tem sua pátria e sua liberdade [...]" (FRIEDRICH, 1978, p. 139). Se nos voltarmos de fato para a poesia desse poeta, como leitores do agora, do hoje, poderemos perceber o quão próximos estamos desse viajante das palavras.

_

⁵⁷ Áudio gravado no CD acoplado ao livro *O Cadafalso*, 2002.

A combinação de significados do termo que dá título ao livro nos faz crer que o poeta sentia-se verdadeiramente um estranho – fosse em relação ao seu tempo, fosse em relação a certas estéticas poéticas (no caso dele, a corrente literária parnasiana, pois em um certo momento sente a necessidade de romper com ela, e o faz, com seu "Morra a Academia!"). Daí, tal o *prince des nuées*, que não sabe andar na proa dos navios, atrapalhando-se nas suas asas de gigante, o poeta, fora de sua poesia, sente-se como um exilado.

E também um exilado no tempo presente: *O Estranho* é um livro dedicado à memória, *Em memória de meu pai.* À *minha mãe*. Entre vivências e experiências, o tema da morte soa como contraponto, como percebemos nas elegias, que aparecem em toda extensão do livro. A morte na infância, a perda de um tempo passado.

E é a figura do pai, Eurico Alves Martins, que marcará para sempre a vida e a formação de leitor de Max Martins. Era ele quem trazia gibis, revistas e as primeiras histórias infanto-juvenis, como o poeta mesmo declara em seu vídeo-depoimento⁵⁸: *Carioca, Noite Ilustrada, Fon-Fon, A aventura de Robinson Crusoé, Tarzan*, e até mesmo uma antologia poética, da qual Max não recordava o nome. Outra referência importante sobre a formação de Max foi a convivência com seu tio poeta, Rocha Junior, pai do também poeta Alonso Rocha. O tio, da mesma geração que o poeta De Campos Ribeiro (1901-1980), influenciou de forma marcante o sobrinho ao presenteá-lo com o livro de poesia *Meus Oito Anos*, de Casimiro de Abreu. Entre amigos e conversas sobre poesia, conheceu também outra pessoa que marcaria profundamente sua vida e sua escrita, o então professor de literatura Francisco Paulo Mendes, um dos que apresentaram a geração de Max Martins à poesia modernista e aos poetas franceses, em especial.

Max afirma, algum tempo depois, no mesmo depoimento (1996), que sua poesia apresenta um forte teor de vida e, portanto de autobiografia inconsciente, pela presença de pessoas e fatos da sua existência. Para ele, "arte e literatura é muita vida, aventura, criação, é espraiar-se. O artista tem que ser Deus, e possuir liberdade absoluta".

A coletânea dos poemas de *O Estranho*⁵⁹, quanto à ordem dos poemas, segue uma disposição temática: o espaço do novo e do não familiar, em "Estranho"; o núcleo da infância, "Do poema da infância I e II", "Menina Triste", "Por quê?"; as expectativas com o futuro em

_

⁵⁸ Citado anteriormente no item 3.1 deste capítulo.

⁵⁹ As fotografias do livro não estão disponíveis na íntegra, pois que os poemas estão no corpo do trabalho (ver anexos).

"O Filho"; as crises existenciais, em "Balzaqueana triste" e "Narciso"; a ausência pela morte, "Do poema da infância II" e nas cinco elegias do livro – "Segunda Elegia Para Sonia Maria", "Terceira Elegia Para Sónia Maria", "Elegia dos que ficaram", "Elegia em junho" e "Elegia"; o lado prosaico da vida cotidiana, em "A Varanda", "Muaná da Beira do Rio"; o jogo lúdico com as palavras, em "Branco Branco"; a arte poética, em "Soneto", "Poemas I e III", "Poema"; o erotismo, em "Estranho", "Do poema da infância I", "O Filho", "Poemas II". Além desses, há outros eixos temáticos que iremos observar no decorrer da análise, como o cromatismo exacerbado, mesmo que a cor obsessiva seja a sua ausência, ou seja, o branco.

A relação com a memória é uma constante na maioria dos poemas, não exatamente no sentido de falar do passado, mas para entender o presente do texto. Assim, como Silvina Lopes comentou (2003, p. 61), sobre a relação entre poesia e memória, na poesia há um excesso de memória, pois é um "processo de recordação que visa um acontecimento no passado, uma partilha de presenças e de vozes no passado", Nessa relação passado-futuro, o poema revela um esquema de compreensão de uma atualidade. Esse jogo entre imaginação e entendimento seria, então, a possibilidade de permitir, pela memória, a ligação entre o sentir e o sentido. A simultaneidade dos termos já foi usada pelos gregos, que nomearam de *Mnemosine*, a mãe das musas. Na Grécia, as musas representavam a fonte de inspiração divina, e a memória seria um dom concedido por esse ser mitológico.

Ela [a memória] apresenta-se simplesmente como a falha de um anterior à linguagem (um Deus, uma Natureza, uma Voz) que faz com que para o poeta não exista um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar – isso mesmo que faz com que o poeta renasça a cada momento no poema (LOPES, 2003, p. 76).

A prática da leitura interpretativa é, pois, "tanto retrospectiva, para entender o processo formativo do texto, quanto prospectiva, para delimitar-lhe o sentido que desembocou na forma, que o intérprete quer decifrar" (NUNES, 1986, p. 58).

Passemos agora ao estudo propriamente dito do universo poético de Max Martins, em 1952, fazendo uma leitura interpretativa dos poemas de *O Estranho*.

OS POEMAS

Estranho

Não entenderás o meu dialéto⁶⁰ nem compreenderás os meus costumes. Mas ouvirei sempre as tuas canções e todas as noites procurarás meu corpo. Terei as caricias dos teus seios brancos. Iremos a miude ver o mar. Muito te beijarei e não me amarás como estrangeiro (*OE*, p. 5)

Logo à primeira leitura, o poema chama a atenção pela escolha do nome "Estranho", que é título do livro, mas nesse caso acrescido do artigo determinante masculino (O), além de ser o primeiro poema, na disposição da obra. Nesse sentido, eis que o poema marca uma espécie de portal por onde entrará o leitor. E esse não conhece ainda o poeta, mas a partir desse poema, como se fosse uma iniciação, passará a conhecê-lo, e mais, saberá detalhes, quando encontrar sua infância, seu passado, seu presente, suas expectativas, sua dor e seu prazer, por meio da imaginação e da linguagem poética. É possível que, no primeiro momento, não compreenda certas ideias e comportamentos – "Não entenderás o meu dialeto / nem compreenderás os meus costumes", vaticina o eu lírico. Mas, também é provável que, no final da leitura de seus versos, passe a compreendê-lo e ele deixará de ser um *estranho*. Com a leitura e identificação própria do lirismo – a recordação, o estar um-no-outro provocado pela poesia (STAIGER, 1972, p. 55) –, o intérprete o entende, por ter compartilhado de suas experiências em uma relação de proximidade, de intimidade, "[...] e todas as noites procurarás o meu corpo [...]" – o corpo do texto.

Mesmo sem pretendermos enveredar pela análise psicanalítica, é impossível não lembrar do artigo de Sigmund Freud (1856-1939), intitulado "O Estranho" ("Das Unheimlich"), de 1919, para entender a escolha do título do livro e do primeiro poema, e da reunião dos poemas no todo contextual da obra. Esse artigo colabora com a nossa reflexão quanto aos aspectos relacionados à noção de "estranho", remetendo a algo que nos é familiar,

-

⁶⁰ Sinalizamos o uso do negrito em determinadas palavras dos poemas, para destacar a ortografía adotada na transcrição da versão original do livro *O Estranho*. O livro consultado e fotografado encontra-se na seção de obras raras na Biblioteca Central da UFPA. Fotografias do acervo pessoal (ver anexos).

ainda que assustador, que são as questões da castração, da compulsão à repetição, do impulso de morte, do narcisismo e do duplo.

Freud, nesse artigo, trabalha essas questões a partir do conto de E.T.A. Hoffman, "O Homem da Areia". Nesse conto fantástico narram-se as recordações de infância do estudante Nataniel, entre elas, as lembranças ligadas à morte misteriosa e apavorante do seu amado pai; de sua súbita paixão por Olímpia, uma boneca (um autômato); e de seu medo de ser cegado (medo de ser castrado) pelo Sr. Copélio (*Homem da Areia*).

[...] Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimindo, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna* [...] Em segundo lugar, se é essa; na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu das Heimlich (doméstico, familiar) para o seu oposto, das Unheimlich; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz (FREUD, 1996, p. 258).

Para *O Estranho* de Max Martins, podemos estabelecer uma ponte com a leitura psicanalítica de Freud, ao apontarmos para um fator preponderante no livro, a memória de sua infância e da morte de seu pai, "uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem mais uma vez por meio de alguma impressão" (FREUD, 1996, p. 266).

Ao investigarmos os dicionários em língua portuguesa e língua alemã (apoiados nos termos freudianos, *heimlich* e *unheimlich*) e o dicionário de símbolos encontramos os significados para o termo, que somam a construção da proposta do poeta ao título do livro. Respectivamente temos,

1 que ou o que é esquisito, que ou o que se caracteriza pelo caráter extraordinário; excêntrico 2 que ou o que é de fora, que ou o que é estrangeiro 3 que causa espanto ou admiração pela novidade; desconhecido, novo 4 que, de alguma forma, foge aos padrões de uso, aos costumes estipulados pela sociedade 5 que não se conhece ou reconhece; que desperta sensação incômoda de estranheza 6 que não faz parte de, que não pode ser identificado ou relacionado com 7 que se esquiva, que foge ao convívio 8 misterioso, enigmático ou que levanta suspeitas (Estranho: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Versão 2.0 A).

A busca pelo termo "estranho" em língua alemã ocorre pela diversidade de significados que o termo sugere,

singular, peculiar (*merkwürdig*); curioso (*seltsam*); raro, anormal (*ungewöhnlich*); particular, especial (*sonderlich*); chamativo, extraordinário, chocante, incomum (*auffällig*); desconhecido, ignorado, não identificado, obscuro (*Unbekannte*); figurante (*Aussenseiter*); não autorizado, ilícito, ilegal (*Unbefugte*) e estranho (a), desconhecido (a), estrangeiro (a), visitante (*Fremde*) (MICHAELIS: Dicionário Escolar Alemão, 2002).

E especificamente, a relação dos significados dos termos usados por Freud em seu artigo, para tentar entender o sentido do que é estranho, destacamos:

Unheimlich: o que é assustador; provoca medo e horror; não-familiar; misterioso, sobrenatural; inquietante; lúgubre; suspeito; desconfortável; demoníaco; o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz. Heimlich: íntimo; agradavelmente confortável; familiar; pertencente à casa; amistoso; lugar livre da influência de fantasmas; domesticidade; sensação de repouso agradável e segurança; conhecimento místico e alegórico; artes mágicas; afastado do conhecimento; escondido; oculto da vista; sonegado aos outros; partes pudendas; secreto; perigoso (FERREIRA, 1983).

No dicionário de símbolos, não aparece o vocábulo "estranho", mas encontramos "estrangeiro",

O termo *estrangeiro* simbolizava a situação do homem. Com efeito, quando Adão e Eva são expulsos do Paraíso, abandonam sua pátria e possuem, a partir desse momento, estatuto de estrangeiro, de emigrado (CHEVALIER e GHEERBRANT, Jean e Alain. Dicionário de Símbolos, p. 403).

Do termo estrangeiro surge outro termo, o peregrino,

Símbolo religioso que corresponde à situação do homem sobre a terra, o qual cumpre seu tempo de provações, para alcançar, por ocasião da morte, a Terra Prometida ou o Paraíso pedido. O termo designa o homem que se sente estrangeiro dentro do meio em que vive, onde não faz outra coisa senão buscar a cidade ideal. O símbolo exprime não apenas o caráter transitório de qualquer situação, mas o despreendimento interior, em relação ao presente, e a ligação a fins longínquos e de natureza superior (CHEVALIER e GHEERBRANT, Jean e Alain. Dicionário de Símbolos, p.709).

Há desde a abertura do livro um vaticínio, sereno, mas seguro de sua sentença. O primeiro verso do primeiro poema, transcrito na epígrafe deste capítulo, adverte o leitor do que será encontrado nas páginas do livro e, no processo de mise-en-abîme entre leitor e autor

e entre o sujeito e o interlocutor dentro do poema, esse tu que contracena com o eu lírico também ouve a mesma predição: não me *entenderás*, meu *dialeto* é ininteligível para ti.

O título, do livro e do poema, inquieta por provocar – antes mesmo da leitura das frases ou versos – esse estranhamento das palavras em si, que será depois estendido à linguagem, à fala, o que está reforçado pelo campo semântico das palavras *dialeto*, *entenderás*, *compreenderás*, *ouvirei*, *canções*, *corpo* e *estrangeiro*, elas apresentam o contexto do desvelamento, do conhecimento e da compreensão referente a um conjunto de marcas linguísticas de uma determinada comunidade de usuários da linguagem, para o estabelecimento da comunicação e do entendimento. No caso do poema, a necessidade de compreender a linguagem poética, tanto para o leitor, a quem se dirige o texto; quanto para o poeta, quem produz o texto com determinada proposta.

Podemos interpretar o dialeto também como a "nova linguagem" de que fala Friedrich (1991, p. 17), sem um objeto comunicável, que apresenta um efeito de dissonância de atração e, ao mesmo tempo, de inquietação diante desse dialeto do "Estranho". Daí a poesia moderna nos conduzir ao "âmbito do não familiar, deforma-os. A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade [...]".

Há nessa proposta algo a ser conhecido, investigado para relacionar-se com esse estranho. Assim, o poeta inquieto, subversor, atento ao novo, à diversidade, à liberdade poética sem amarras, para trazer uma discussão que tenha novos olhares para a criação artística, o aguçamento, um não estar acomodado no tempo e nos padrões formais até então existentes e seguidos.

Nesse jogo linguístico, percebemos ainda uma escrita com diálogo "logo-erótico", quando o poeta agrupa as palavras: *meu corpo*, *as carícias*, *seios brancos*, *te beijarei*, *não me amarás* (*como estrangeiro*); o poeta propõe um processo de construção poética, ele quer transpor as barreiras da linguagem e desvendar o estranhamento linguístico numa atitude de aproximação e intimidade com a escrita, com o corpo e com a linguagem.

Talvez pudéssemos repetir, em relação ao *Estranho*, as palavras de Benedito Nunes a respeito da poética de Max Martins, mais especificamente em relação ao livro *H'Era*,

Paralelamente, as sucessivas leituras de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, lhe propuseram o tema da viagem que aparece em *H'Era* associado à aventura de travessia da página, lugar de decisão arriscada geradora do poema, como forma indecisa do Destino nas figuras variáveis do

jogo aleatório, do "coup de dés" (lance de dados) das palavras (NUNES, 2001, p. 39).

Grande sertão foi publicado em 1956 e não poderia ter proposto a Max Martins a temática da viagem, que empreende a travessia da página em branco (ou o percurso das várias páginas na travessia do livro), enquanto viagem também no corpo escrito da mulher. Isso é sinal de que desde o início de sua produção poética, Max Martins viaja no poema, e o poema é corpo e é Eros. Daí se poder dizer que a poesia, para o poeta de Estranho, é linguagem total, compreensível em outra dimensão, espraiada no mundo, como o amor e o mar.

Não podemos deixar de falar sobre outros poetas que transcreveram o "estranho" em suas poesias, como é o caso do poeta austríaco Georg Trakl (1887-1914) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), com o seu "gauche", o anjo torto. Esses poetas fizeram parte das leituras iniciáticas de Max Martins, entre outros poetas, que apresentaremos no decorrer desse estudo. E não queremos afirmá-lo "influenciado" por eles, mas apontar para os poemas de Max a coerência no dialogar com poetas de outras gerações e de outros movimentos literários. Daí repetirmos a ideia de que poetas geram outros poetas, pelo alimento, que é a poesia – esse alimento estranho, disse Drummond.

Ao citar Trakl, automaticamente referendamos o livro de Martin Heidegger (1889-1976), *A Caminho da Linguagem* (1.ª edição de 1959), nele o autor busca entender os aspectos da linguagem e especificamente a linguagem poética, e para isso seleciona alguns poemas de Georg Trakl.

O que se diz genuinamente é o poema [...]. A grandeza de uma obra consiste, na verdade, em que o poema pode negar a pessoa e o nome do poeta [...]. A linguagem fala. O que buscamos no poema é o falar da linguagem. O que procuramos se encontra, portanto, na poética do que se diz [...]. Ao poetizar, o poema representa numa imagem o que imaginou. É a imaginação poética que se exprime na fala do poema. O que assim se expressa fala ao exprimir o seu conteúdo. A linguagem do poema é uma múltipla enunciação. A linguagem prova indiscutivelmente que é expressão (HEIDEGGER, 2003, p. 12-14).

Ele busca pensar o lugar da poesia de Trakl a partir da necessidade que o poema tem de esclarecimento, "[...] deixa brilhar como numa primeira vez o clarim da claridade que transluz no que se diz poeticamente [...]" (HEIDEGGER, 2003, p. 28). Nesses poemas,

Heidegger encontra os termos, "estranho" e "estrangeiro" e os define de acordo com os versos em que eles aparecem, "Algo de estranho, a alma na terra" ⁶¹:

No alto alemão, fremd vem de fram e tem propriamente o significado de: adiantar-se rumo a um outro lugar, estar a caminho de..., o que se movimenta em direção ao que foi resguardado, reservado. O estranho está em travessia. Sua errância não é porém de qualquer jeito, sem determinação, para lá e para cá. O estranho caminha em busca do lugar em que pode permanecer em travessia. "O estranho" segue, sem quase dar-se conta, um apelo, o apelo de se encaminhar e pôr-se a caminho do que lhe é próprio (HEIDEGGER, 2003, p. 30-31).

A última estrofe de um poema de Trakl chamado "Sommersneige" [Declinar de verão] fala do "estrangeiro", desta forma:

O verde verão ficou Tão sossegado que ressoam os passos Do estrangeiro pela prata da noite, Se um animal azul selvagem lembrasse a sua vereda, O som intenso de seus anos entusiasmados!

Para o lugar de destino do estrangeiro, desse que às vezes é chamado poeticamente de "aquele'. "Aquele" soa, no alemão antigo, ener, que significa, "o outro". *Ener dem Bach*, em alemão, significa o outro lado do riacho. "Aquele", o estrangeiro é o outro dos outros, ou seja, o outro da geração desvigorada. Aquele está sendo chamado para longe e à parte dos outros. O estrangeiro é o que se despreende e separa. Para onde está sendo remetido esse que assume para si a essência do estranho, ou seja, do que leva adiante a travessia? Para onde está sendo chamado o estranho? Para o declínio (HEIDEGGER, 2003, p. 30-40).

A primeira fase da poesia de Carlos Drummond de Andrade, conhecido como a fase gauche, declaradamente pessimista, buscava o isolamento, o individualismo e a reflexão existencial, pelo desencanto em relação aos acontecimentos do mundo. Todos esses atributos referem-se ao conceito de "gauche", de indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos, excêntrico; possuidor de um olhar irônico e nauseado, pela dolorosa consciência da realidade. Nos poemas de Drummond, ele se apresenta como "torto" (morfológico), "sombra" (cromático) e "gauche" (topológico), como na poesia, "Poema de sete faces" que diz, "Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida [...]". Esse anjo torto, também é um "estranho" em toda a sua extensão de significados.

-

⁶¹ Do poema Frühling der Seele. Uma livre tradução: "Primavera da alma". O verso pode ser lido também numa outra tradução: "É a alma de um estrangeiro na terra".

Essa metamorfose gauche e barroquista é movimento natural no desenrolar da obra. No claro-escuro dos dias, o personagem veste e desveste uma série de disfarces que, no entanto, não escondem a sempre presente angústia do Ser diante do tempo (SANT'ANNA, 1992, p. 51).

Arthur Bogéa (1991, p. 2) escreveu sobre "O estranho",

Entre o "Estranho" do título e o "estrangeiro" do verso final m/M apresenta seu itinerário poético: de uns "seios brancos" ao "mar" que um dia "iremos ver amiúde" faz o leitor pressupor distância. [...] A publicação (1952) já introduz a figura do anjo que mais tarde se traduziria em "pássaro", "asa", "voo", os "lírios" – "tens uns lírios sobre a mesa" (10) [...].

Em sua leitura, Bogéa toma a imagem do estranho como esse anjo que será citado no Soneto, "esse anjo iconográfico que me arma as penas" – estranho anjo que paira na poesia dos poetas paraenses – e mostra a sua transfiguração nos poemas posteriores de Max: de "anjo" a "pássaro", a "asas", "voo", "lírio", branco...

Entramos no universo poético de Max Martins, pelos portais de *O Estranho*, "Estranho"... Como o "[...] tupi tangendo um alaúde", de Mário de Andrade (*Paulicéia Desvairada*, 1922), Max Martins, tenha ou não tido conhecimento do movimento da Semana de Arte Moderna, tinha lido muito mais do que poderiam imaginar seus amigos e críticos contemporâneos. "Só começaríamos a modernizar-nos depois da morte de Mário de Andrade, em 1945" – disse Benedito Nunes (1992, p. 17), no prefácio de *NPC* –, "Max Martins, honra lhe seja feita, antecipou-se a esse processo de geral conversão estética". O grito de Max Martins – de "Morra a Academia!" –, tantas vezes relatado, foi um rompimento com o "acadêmico", no sentido de clássico, de antigo e estático. Porém, mais do que esse grito, é sua primeira poesia (cujos poemas foram compostos e recolhidos ao longo de sete anos de experiência e leituras no Suplemento da *Folha*, até a publicação de *O Estranho*) que constitui o testemunho de que o poeta honrou seu tempo e as tendências literárias desse tempo.

Nessa coletânea dos primeiros poemas de Max Martins, publicada há mais de uma década, na Belém do pós-guerra, o leitor do século XXI pode reconhecer a prática da palavra em liberdade, os princípios da colagem de palavras (que depois ele desenvolveria com desenho e imagens, em seus diários), montagem de lembranças, traços, devaneios, cores – características não apenas da poesia como também da pintura de vanguarda na época. A mistura do subjetivo e do objetivo, memória e realidade para descrever um ambiente antigo e novo.

90 <u>-</u> &

Do poema da infância

Ι

Que cabelos prende o laço róseo flutuando entre nuvens? (A menina do laçarote é loura, morena ou rica?) Em que mala estará o Pierrôt cor de jerimum? Velocipede – revolução – Felisberto de Carvalho – Angelita dos quadris morenos e peitos em embrião. Não me vejo menino sem Mariêta. (*OE*, p. 6)

Esse poema abre o núcleo da infância no livro *O Estranho*, com as imagens das lembranças infantis. É como um exílio do adulto, uma evasão do poeta no texto do poema, que é também a própria infância – com meninas desconhecidas ou nomeadas, com as fantasias do carnaval guardadas nas malas, com os brinquedos e os livros da escola. O poema como se mostra acima confunde os devaneios voltados para a infância:

A memória é um campo de ruínas psicológicas, um amontoado de recordações. Toda a nossa infância está por ser reimaginada. Ao reimaginála, temos a possibilidade de reencontrá-la na própria vida dos nossos devaneios de criança solitária (BACHELARD, 1988, p. 94).

Essas memórias dialogam com o consciente do autor, nele encontramos os três tempos, passado, presente e futuro, lado a lado, registrados pelas formas verbais: *prende*, *flutuando*, *é*, *estará*, *vejo*. O tempo se fixa instantaneamente, e os versos do poema se oferecem a uma leitura fotográfica, registros da infância capturados pela lente da memória do autor, revelando ao leitor o que passou e o que virá depois da cena eternizada.

Assim, as imagens da infância, imagens que uma criança pôde fazer, imagens que um poema nos diz que uma criança fez, são para nós manifestações da infância permanente. São imagens da solidão. Falam da continuidade dos devaneios da grande infância e dos devaneios de poeta (BACHELARD, 1988, p, 95).

No terceiro verso há uma abertura do seu próprio pensamento, marcado pelo símbolo dos parênteses, sua lembrança sofre um misto de incerteza: "(A menina do laçarote é loura, morena ou rica?)", e no registro da dúvida, ele lança uma discreta visão sociológica do mundo capitalista, induzindo ao pensamento de que possuir status social é mais do que a diferença racial. A imagem da "menina de laçarote", supostamente lembra suas primeiras leituras e o

registro oficial do nome próprio Felisberto de Carvalho. O mesmo foi professor e escritor dos livros infantis e didáticos mais renomados da memória nacional e, em um de seus livros, *Primeiro livro de leitura*, aparece na capa ilustrada a imagem de uma menina loura, vestido rodado azul, faixa nos cabelos, segurando um livro, ilustração muito próxima do registro do poeta.



Figura 16 – Capa do *Primeiro Livro de Leitura*, de Felisberto de Carvalho. Fonte: http://ler-e-escrever.blogspot.com/2007_09_01_archive.html

A lembrança pura não tem data. Tem uma estação [...] as estações da infância são estações de poeta [...]. A infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande outrora que revivemos ao sonhar, nossas lembranças de infância é o mundo da primeira vez (BACHELARD, 1988, p. 111-112).

E no mundo ilustrado de Max Martins⁶² outros recortes visuais são descritos e não há uma linearidade nas lembranças. Das aventuras carnavalescas, temos a figura do Pierrot ou Arlequim? – "Em que mala estará o Pierrot cor de jerimum?". O personagem do Pierrot surgiu no século XVI, na Itália, dos teatros populares, nas peças da *commedia dell'arte*, junto com Arlequim e Colombina, integrantes de uma trama cheia de sátira social, envolvidos num triângulo amoroso, bem ao estilo "Quadrilha" de Carlos Drummond, Pierrot que ama Colombina, que ama Arlequim, que, por sua vez, também deseja Colombina. Assim como

 $^{^{\}rm 62}$ Fotografia de Max Martins, ainda menino na sua infância (ver anexos).

compuseram a irreverente marchinha de carnaval, os músicos, Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, eis um trecho da marchinha chamada de *Pierrot Apaixonado* (1935): "Um pierrô apaixonado/Que vivia só cantando/Por causa de uma colombina/Acabou chorando, acabou chorando/A colombina entrou num butiquim/Bebeu, bebeu, saiu assim, assim/Dizendo: Pierrô, cacete/Vai tomar sorvete com o Arlequim [...]".

Do verso temos a precisão, "fantasia de Pierrot, cor de jerimum". Essa imagem toca particularmente a impressão visual, pictórica, e uma pinacoteca pode desfilar na imaginação do leitor. A título de exemplo, podemos destacar a pintura do francês Paul Cezanne (1839-1906), intitulada *Mardi Gras* (1888):

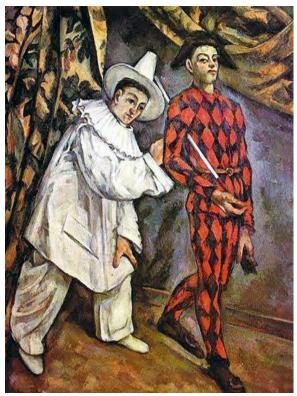


Figura 17: Terça-feira gorda. Fonte: http://www.1artclub.com/mardi-gras-by-paul-cezanne/

No quadro de Cézanne, estão os dois personagens, Pierrot e Arlequim, o primeiro usando roupas de sacos de farinha, com o rosto pintado de branco; enquanto Arlequim usa roupas em losangos. No verso em destaque, o poeta funde os personagens: Pierrot vestido com a roupa *cor de jerimum*, talvez aqui seja o reflexo de suas lembranças em confusão, explodindo em cor.

[...] a Infância é uma Água humana, uma água que brota da sombra [...] Então o devaneio voltado para o nosso passado, o devaneio que busca a

infância, parece devolver vida a vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas [...] (BACHELARD, 1988, p. 106-107).

Do personagem Arlequim, podemos estender à alusão ao poema "Inspiração" de Mário de Andrade: "São Paulo! Comoção de minha vida... / Os meus amores são flores feitas de original... / Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...". No poema encontramos os elementos da primeira geração modernista: a carnavalização, os contrastes da cidade de São Paulo e a ruptura com o que vinha de fora do Brasil.

No quinto verso, percebemos os elementos fragmentados temporalmente — o "velocípede" das brincadeiras misturadas com a realidade em "revolução", e a erotização infantil — "Angelita dos quadris morenos e peitos em embrião" — e suas primeiras perdas significativas — "Não me vejo menino sem Marieta". A dissonância poética se alinha ao claro escuro da memória, aproximando e convergindo imagens diferentes: velocípede e revolução (revolução da máquina? Política?). Novamente usamos palavras de Bachelard (1988, p. 116), para tentar explicar o devaneio, que, direcionado para a infância, nos permite "condensar num único lugar a ubiquidade de nossas caras lembranças. Essa condensação reúne a casa da amada à casa do pai, como se todos os que amamos devessem, nos fastígios da nossa idade, viver juntos, morar juntos".

No horizonte de leitura de Max Martins é possível perceber o início de um erotismo poético consonante com um erotismo infantil. A poesia seria uma segunda iniciação do jogo erótico. Na qual, segundo Octavio Paz (1994), a relação entre o erotismo e a poesia funciona em tal simbiose, que o primeiro seria uma poética corporal, e a segunda uma erótica verbal, nesse jogo de complementaridade transmitido pela linguagem, que para ele,

O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (PAZ, 1994, p. 12).



II

Em vão procurarás o leito Em vão tuas mãos tatearão na treva Teus passos nem siquer 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 tristissima volta ao lar paterno. Sem Marieta Em vão tuas mãos tatearão na treva (*OE*, p. 7).

Como bem afirmou Max Martins, no vídeo-depoimento (1996), "A palavra adora sua sombra. A palavra vive procurando o obscuro", assim demarcarmos o estado lírico do poema: "na treva" das suas tristes lembranças. A poética solidão da infância, não apenas bachelardiana, mas também de qualquer leitor adulto, une imaginação, memória e poesia. Os versos de Max Martins nos transportam para sua "infância solitária, uma infância cósmica [...] como se o poeta nos fizesse continuar, concluir uma infância que ficou inconclusa e que, no entanto, era nossa e que, sem dúvida, por diversas vezes temos sonhado" (BACHELARD, 1988, p. 100).

A sugestão sonora da repetição no inicio dos versos 1, 2 e 12, "Em vão", na figura de linguagem de construção, conhecida como polissíndeto, marca a repetição do conectivo que liga os versos. A repetição dos termos (e as rimas em "ão") nos sugere também o som do sopro do vento, quando estamos diante do mar, solitariamente.

A metáfora do "O pão dos sábados" sugere a passagem bíblica da divisão do pão, na chamada "A ceia do Senhor": "Tomai e comei, isto é o meu corpo e será entregue a vós" – Mc. 14, 22-26 (como corpo de Cristo), que reflete a partilha, a comunhão, a solidariedade, a doação. Foi como descreveu Max Martins sobre o sentido dessa metáfora, no vídeo-depoimento: "Minha poesia é de amor. É isso que dou ao outro. Ela é erótica. É o meu sonho, meu corpo. É minha fantasia. É o meu pão dos sábados".

Imagens e lembranças dessas perdas e momentos vividos na infância, que registram lugares, experiências, brincadeiras, tristezas, sabores e cheiros sugeridas na leitura do poema, como nas passagens: "Em vão procurarás o leito [...] tuas mãos tatearão na treva", o sentimento de perda, de não mais poder encontrar, encerradas pela morte do corpo físico, como se parte de sua vida tivesse sido levada junto com os que partiram; os lugares: "Na casa pequena da Cidade Velha. [...] nuvens no Cambão [...] volta ao lar paterno"; pessoas e personagens das histórias infantis, possivelmente contadas por sua avó, como sugere o verso:

"E as aventuras de Mário e Juvenal [...] Sem Marieta"; os sabores e/ou a sabedoria da comunhão: "O pão dos sábados". Nessa passagem, percebemos a fusão sinestésica dos sentidos guardados na sua memória, na passagem da infância.

Os momentos da infância foram registrados como imagens fotográficas e possivelmente guardados no álbum da memória do autor e foram construídas poeticamente, repassadas para o papel da escrita, para não se tornarem perenes como as fotografias reveladas, que com o passar dos anos estão passíveis de decomposição pelo tempo e umidade do ambiente, assim é transposta para o poema a possibilidade de durabilidade da palavra, do seu "estranho poder de palavra" registrada no branco da página.

No poema, ainda observamos a volta do microcosmo da intimidade devido à perda de referências existenciais e pelos questionamentos diante da vida e da morte, da origem, do futuro, que se apresenta nebuloso, sem perspectivas, por causa do sentimento de luto, "as mãos tatearão na treva". Em relação a essa temática, destacamos, entre muitos outros, alguns poetas que a utilizaram.

Carlos Drummond de Andrade, em *Claro Enigma*, que, segundo Ítalo Moricone, no prefácio do livro de 2010 (19.ª edição, a 1.ª edição é de 1951), sobrepôs o "sentimento da passagem do tempo como destruição inexorável da memória dos homens e das próprias coisas" (MORICONE, 2010, p. 9), como no poema "Dissolução": "Escurece, e não me seduz/tatear sequer uma lâmpada./Pois que aprouve ao dia findar,/aceito a noite./[...]" (DRUMMOND, 2010, p. 23). Como em Drummond, o motivo se repete no poema de Max Martins, em que o passado se dá como memória afetiva e memória da história familiar.

Mario Quintana, na *Rua dos cataventos* (2.ª ed. 2005, a 1ª edição é de 1940), que tratou nos seus sonetos do tema da morte, que nem sempre é vista por ele como inimiga. Nos seus versos a morte integra o imaginário poético, associada a elementos como a lua, significando um cenário de silêncio, às vezes povoado por fantasmas, como no soneto XIV: "Dentro da noite alguém cantou [...] E quando a lua, enorme, nas estradas / Surge... dançam as minhas lâmpadas quebradas /Ao vento mau que as apagou... [...] Foi minha própria voz, fantástica e sonâmbula! / Foi na noite alucinada, / A voz do morto que cantou" (QUINTANA, 2005, p. 32).

O coetâneo de Max Martins, Paulo Plínio Abreu, o poeta "vidente" – como foi, uma vez, chamado por Francisco Paulo Mendes, o "fazedor de poetas", no prefácio do livro

postumamente publicado, *Poesia* (1978) –, que tratou do tema em suas elegias. Nesse prefácio, Mendes falou sobre a serenidade dos últimos momentos do poeta, e esclareceu que era "constante o tema da morte em sua poesia. Como Rainer Maria Rilke (1875-1926), viveu Paulo Plínio em uma tranquila intimidade com a morte, que lhe deveria ser, [...] simples passagem para a outra metade da vida, nova e verdadeira dimensão da vida" (MENDES, 2008, p. 24). Essa influência rilkeana nos versos elegíacos de Paulo Plínio pode ser vista nesta passagem dos versos do poema "Elegia": "Por que de estranhas terras eu te acompanho lua solitária / E durmo ouvindo os teus passos de anjo pela noite / Quando os velhos desejos desaparecidos voltam à flor das ondas [...] / Tu que vestes os mortos com o que cai do coração dos vivos [...]" (ABREU, 2008, p. 41).

Ruy Guilherme Paratininga Barata, que, no seu livro de estreia, *Anjo dos Abismos* (1943) também tratou do tema: "Quero chegar diante de ti/não como o vulto familiar que doura o teu sossego,/não como a imagem do sonho/[...]Ó esta noite todas as luzes estarão veladas pelo sono, todos os silêncios serão devorados/pela eternidade [...]" (BARATA, 1943).

O filho

Grande "record"
Volteando teu corpo 21 anos.
Hoje a vida repousa nos teus seios onde bebo vinho.

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

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

É preciso que também te embriagues E saias comigo por estes caminhos suando Como quem deseja o mundo para si.

Tomemos o vinho e o sol dos caminhos Até que surja o nosso filho pedindo paz (*OE*, p. 8).

O poema "O filho" é o marcador do tempo futuro, em volta das reminiscências do poeta, quando afirma "Nosso filho, porém, surgirá pedindo paz", repetindo, no último verso,

"Até que surja o nosso filho pedindo paz" – para um futuro sem guerras, ao recente pósguerra, ou simplesmente uma trégua da "guerra" da paixão dos corpos – que ultrapassa "records" em "tangos e grandes bailados" – para a simples tarefa do cotidiano de lavar os vestidos.

Aqui há um repouso que nasce do movimento, um *animus* que surge do *anima*, duas instâncias psicológicas: a primeira representa o componente masculino da personalidade de todos os seres humanos; a segunda, o componente feminino da personalidade existente também em todos os seres humanos, "[...] ao *animus* que pertencem os objetos e as preocupações, duas maneiras de não estar presente em si mesmo. A *anima* pertence ao devaneio que vive das imagens felizes" (BACHELARD, 1988, p. 60-61).

A *anima*, princípio do nosso repouso, é a natureza em nós que basta a si mesma, é o feminino tranquilo. A *anima* princípio dos nossos devaneios profundos, é realmente, em nós, o ser da nossa água dormente (BACHELARD, 1988, p. 66).

O erotismo que chega ao pós-paroxismo, ou seja, num grau mais elevado de uma sensação ou de um sentimento. "Hoje a vida repousa nos teus seios / onde bebo vinho": nesses versos, temos o "seio" como fonte da embriaguez, do erotismo do corpo feminino, uma alusão ao processo de amamentação do "filho" que ainda não veio, mas que, no entanto, ele é quem "bebe vinho" direto da "fonte" de prazer. E depois o repouso, quando após a relação sexual, os corpos descansam da embriaguez do sexo.

Quando diz "O vinho se transforma em tangos e grandes bailados", sugere, talvez, a representação da transformação bíblica da água em vinho (João 2: 1-12), o primeiro milagre de Jesus. Nessa passagem há uma possibilidade também de leitura pagã, o vinho símbolo do deus Dionísio (Baco para os romanos), o deus do vinho, da embriaguez, e, especialmente, dos excessos sexuais. Nesse verso há, portanto, um diálogo entre o sagrado e o profano.

Outra referência latente no texto é o poema de Charles Baudelaire, "Embriagai-vos", "É preciso que também te embriagues", agora Baudelaire responde, "De vinho, de poesia ou de virtude". E uma pitada do *carpe diem* (colha o dia ou aproveite a vida), característica da filosofia epicurista dos gregos, Epicuro (341-270 a. C.), e posteriormente adotado pelo poeta Quinto Horácio (65-8 a. C.) – ambos propuseram a busca pelo prazer sensual, a importância de se aproveitar o presente sem demonstrar preocupação com o futuro. No poema de Max

Martins, antes que o filho chegue com "o desejo de ter o mundo para si", antes que a morte torne extintos esses desejos do futuro.

90 - Q

Menina triste

Pétala de flor de altar fanada,
Alcandorada alma entre os remedios pura,
Desces das nuvens, nuvens pelos dedos,
Gotas de chuvas nas tuas faces.
Amas a lua e Santo Antonio Maria Zacaria
E alheia passas entre cadilacs limpa,
Fragil como um trigal ao vento
E teu vestido.

Quem pincelou de leve estes teus olhos Quem te deu esse amor Esses pézinhos porcelana triste? (*OE*, p. 9).

No poema "Menina triste" percebemos a imagem do sagrado, sacrossanto, e a impossibilidade de acesso ao local em que se encontra, ora a imagem da santidade ora a da boneca de cera, "porcelana triste". Há uma alusão à imagem religiosa de uma santa, quem sabe, Nossa Senhora de Nazaré, seguida de um rito religioso, na primeira estrofe, a "Descida da imagem do Glória", um dos momentos mais esperados pelos fiéis, que emocionados derramam "gotas de chuva nas tuas faces", a emoção representada nas lágrimas dos seus seguidores, ou na procissão, quando "alheia" passa pelos "cadilacs".

Não podemos deixar de citar uma passagem do artigo de Freud, "O Estranho", no trecho em que fala sobre objetos que causam estranheza, se um ser aparentemente animado está realmente vivo; ou, do modo inverso, se um objeto sem vida não pode ser na verdade animado.

[...] que o tema da boneca Olímpia, que é em todos os aspectos um ser humano, seja de alguma forma o único elemento, ou de fato o mais importante, a que se deva atribuir a inigualável atmosfera de estranheza evocada pela história. Nem essa atmosfera é elevada pelo fato de que o próprio autor trata o episódio de Olímpia com um leve toque de sátira e o usa para ridicularizar a idealização que o jovem faz da sua amante (FREUD, 1996, p. 245).

Não importa se, no poema, descreve-se uma boneca, uma imagem de santa ou uma menina (como indica o título), a estrofe final adquire um tom de ternura, semelhante aos versos de e.e.cummings (1894-1962): "ninguém / nem mesmo a chuva / tem as mãos tão pequenas" (1998).

Max Martins quebra a sintaxe, usa termos arcaicos, coloquiais e de língua estrangeira. Note-se o senso parodístico – réplica ao sentimentalismo romântico, que tinha, na imagem da mulher, a musa amada e desejada, o anjo intocável, o amor platônico, sem realização. E todos os excessos dos sentimentos românticos.

په <u>-</u> حو

Balzaqueana triste

Vem de longe essa tristeza
De trinta anos sem amor
Ou um soneto siquer.
Tens apenas uns lírios sobre a mesa
Como trunfos mortos.
Presos nos óculos e no passado
Teus olhos sem nenhum vulto no horizonte
Se diluem nas tardes faceis
Num jardim fácil entre velhotas.
Mas alguem te tocará para que sorrias,
Espero.
De tua boca estéril rosas hão de se abrir,
E salva, rolarão os lírios pela escada (*OE*, p. 10).

Na sequência de "Menina triste", o feminino abordado por uma natureza morta, obscura, beirando o macabro, o mórbido. O poema "Balzaqueana triste" também descreve imagens deprimentes de apagamento, de crise existencial entregue no marasmo da vida. Essa mulher a quem se dirige não apresenta uma reação diante da vida, tudo ao seu redor é morte, ou "trunfos mortos" e seus "olhos sem nenhum vulto no horizonte". Mas nos quatros últimos versos do poema há uma esperança de mudança, transformação e libertação. Ao contrário da "menina triste", a "balzaqueana triste" é uma mulher de trinta anos, uma alusão ao romancista francês, Honoré de Balzac (1799-1850), e à sua obra "A Mulher de 30".



Figura 18: *La Femme de trente ans.* Ilustração de Adrien Moreau Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Femme_de_trente_ans>

Aqui temos a tensão das forças do tempo descontínuo da vida e do tempo erótico, que se propagam na poesia, com uma possibilidade de reversibilidade. Rilke, em *Cartas a um jovem poeta* (2010), repetiu a expressão, "viver e escrever no cio", usada pelo poeta alemão, Richard Dehmel (1863-1920). Para Rilke (2010, p. 37), "a vivência artística está tão inacreditavelmente próxima da vivência sexual, de sua dor e de seu prazer, que os dois fenômenos na verdade constituem apenas formas diversas de um mesmo anseio".

90 - Q

Segunda Elegia para Sonia Maria

Inatingivel,
Nem tive nas mãos os cabelos louros que os ventos
da tarde soprariam.

Inatingivel e morta.

Não houve a infância com aulas de piano, francês e o vestido cor de rosa.

Esquecidas estão as companheiras que esperavam a vinda.

Esquecido o nome na fuga da Amiga.

Por outros caminhos tua vinda será in**u**til. Nem te buscarei por outros meios (*OE*, p. 11).

As elegias são cantos de lamentação causados pela morte ou por outro acontecimento gerador de tristeza, melancolia e ou pesar. A morte é marcante no livro e as elegias são os maiores destaques do livro. Não foi em vão que Max Martins dedicou seis poemas que retratam a perda de horizonte, ausências, vazios existenciais, pela procura da referência de sua origem e de autoconhecimento individual. Na crítica do prefácio de 1992, Benedito Nunes destacou a segunda parte do livro, em que aparecem separados os três últimos poemas, que, segundo ele, "manifestaram a originalidade do poeta, desenvolvendo os seus temas prediletos numa atmosfera de lirismo sereno e de humor velado". Não posso concordar plenamente com Nunes, pois que os poemas de tom elegíaco em todo livro, retratam um canto de dor muitas vezes pincelados em tom dramático, como por exemplo: "Em vão procurarás o leito / Em vão tuas mãos tatearão na treva" (Do poema da infância II), ou "Inatingível e morta" do poema acima; e por pequenos momentos de descontração, como: "Se cinco anos andei com teus conselhos / Agora estou só com tua camisa" (Elegia, *OE*, p. 29).

O título dessa elegia sugere uma pergunta: qual seria a primeira elegia? Já que no livro só aparecem a Segunda e Terceira elegias para Sónia Maria. Essa ausência de uma primeira elegia rompe com a ordem, e mais uma estranheza se impõe na obra.

No poema há uma relação com o passado, com o presente e com o futuro: a dicção é baixa, a voz parece ligada à memória, mas a memória não é o passado e sim uma reconfiguração de retalhos que se juntam no presente, por meio da poesia. Pelo poema se dá a volta à infância – que, sem o lirismo, torna-se "inatingível [...] inatingível e morta". Não pode tocá-la, tê-la, inalcançável pela ausência, pela separação com a morte. Mas nada o impede de imaginá-la. As imagens e idealizações do que poderia ver acontecer se viva estivesse. E sem o poema dissolver-se-iam as possibilidades de ter vivido a infância... "Não houve a infância / com aulas de piano, francês / e o vestido cor de rosa". A poesia é o meio que o poeta tem para procurar aquela a quem lamenta: "Por outros caminhos tua vinda será in**u**til. Nem te buscarei por outros meios".

چە - ھو

Terceira Elegia Para Sónia Maria

Esquecidos estão os trigais,
Nas sombras a casa,
O fogo apagado.
Há muito que o retrato da Mulher não espera por ti.
Mas eu quero ainda os teus passos,
Leves na sala encortinada,
De Biblia sobre a mesa.
Agora eu te esperarei sempre,
Porque num dado momento tu aparecerás
Num vestido de rendas brancas
– louros cabelos em cachos –
cantando as modinhas que Ela antes cantava.

Enquanto não chegas A vida continua encurralada no vale (*OE*, p. 12).

Na sequência do poema anterior, a "Terceira Elegia para Sónia Maria", revela o ambiente familiar, o espaço doméstico de convivências e de objetos em comum. Lugar de esquecimento, silêncio, ausência, frio, luto: "Esquecidos estão os trigais / nas sombras a casa, / O fogo apagado". O poema é o espaço para uma luta entre a lembrança e o esquecimento. A dificuldade de manter vivas as lembranças força-o a recriar a cada instante as últimas marcas deixadas por quem partiu.

Nos versos 10-12, reaparece a imagem da menina loura de cabelos em cachos, a mesma do "Poema da infância I", e volta com as modinhas que foram cantadas por "Ela", a "Mulher" – seria a "S**ó**nia Maria"? A poesia é a última esperança de reencontro com suas

reminiscências. Funciona como um instrumento de aproximação, de reviver a presença da pessoa querida. Enquanto, não acontece esse encontro, a vida continua cercada, fechada, num lugar estreito, apertado, sem saída.

90 - Q

A varanda

A Laís

O café que ting**e** a **ch**ícara O leite que derramas na **ch**ícara O riso que tens de cabelos molhados.

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

O jornal que noticía desastres Na branca varanda Onde o relógio domina.

A chaminé que respira Cr\$1.000,00 em flor O leite o beijo a rosa A rosa que batiza a toalha. (*OE*, p. 13)

Dedicada a sua esposa Lais, "A varanda" é o cruzamento do espaço doméstico com o exterior da casa. O interior aberto em que o solar e o noturno se misturam, se interpenetram. Recheado de imagens do cotidiano, o poema nos lembra automaticamente o trabalho poético de Manuel Bandeira, o revelador do poético no prosaico da vida. Segundo Davi Arrigucci (1990, p. 15), o ideal da poesia de Bandeira "é o da mescla estilística inovadora e moderna, uma vez que persegue uma elevada emoção poética através de palavras simples de todo dia". A poesia de Bandeira revela o "alumbramento", que nasce do mais "humilde cotidiano", de onde o poético pode ser "desentranhado", para Arrigucci (1990, p. 16), a poesia é feita de pequenos nadas, que se transformam "pelo clarão do alumbramento — eclosão da emoção poética".

Esse livro dedicado à memória retrata o tempo, ou, para usar um termo moderno, fotografa-o. Muitos dos poemas são instantâneos – verdadeiras fotografias-verbais. No poema

dedicado à sua esposa, Max traz ao ambiente da casa uma nova vida, que é presente e o desejo de futuro. Em *O Estranho*, a família é um tema constante. A casa antiga, a paisagem que permanece em sua memória, transforma-se em um ambiente recém-criado, no momento de seu batismo.

Os primeiros versos do poema dialogam com os de "Déjeuner du matin" de Jacques Prévert: "Ele pôs o café / na xícara / Ele pôs o leite / na xícara do café / Ele pôs o açúcar / no café com leite / Com a colherinha / Ele mexeu / Ele bebeu o café com leite / Ele repousou a xícara" (*Paroles*, 1946), sem a nota melancólica que toma conta do poema francês. Varanda é um poema alegre, pleno de promessas. Cromaticamente, o poema anuncia o branco que se espalha por todos os poemas do livro. O branco que se mistura a todas as outras cores, nuançando-as...

90 - Q

Muaná da Beira do Rio

A velha matriz branca De portas largas Sozinha na praça Olhando o rio sujo.

Montaria dansando. Tarde preguiçosa. Rua quieta. Jornal do prefeito Com santo na primeira página.

E a uzina bufando, bufando, Engolindo lenha.

Na janela do posto do Correio um cacho de bananas balançando. (*OE*, p. 14)

No poema acima, a paisagem de Muaná, que se localiza no arquipélago do Marajó, é descrita pelo olhar da própria matriz. A lente do poeta reflete, passando, talvez, ao sabor da correnteza do rio, o olhar da "velha matriz branca". A tomada fotográfica da imagem prosaica do interior, explicou Benedito Nunes, possui certo "acento amazonicamente drummondiano", para falar sobre o fragmento pitoresco de modorra interiorana, num claro diálogo com a "Cidadezinha qualquer" de Carlos Drummond de Andrade:

Casas entre bananeiras Mulheres entre laranjeiras Pomar amor cantar Um homem vai devagar Um cachorro vai devagar Um burro vai devagar

Devagar... as janelas se olham

Eta vida besta, meu Deus (Alguma Poesia, 1930).

Nessa tomada temos um complexo de signos, de indícios, de elementos caracterizadores da paisagem poetizada, mas o que o escritor poetiza e reconstitui é e não é autêntico.

O quadro cotidiano da tranquilidade da cidadezinha perdida na margem do rio, é apresentado com simplicidade, lentidão. A "vida besta" de Muaná é descrita no relance da passagem da "montaria dançando" pelo "rio sujo", na tarde preguiçosa.

90 - Q

Branco Branco

Manhã whitmaniana Branca pássaro branco As velas indo **Brancas** O riso branco das crianças De vestidos brancos Alvura das nuvens Suaves pensamentos Nas tuas mãos suaves Brancas Teu gesto límpido A límpida voz Sorrindo Nos teus olhos **sóes Sóes** nos teus cabelos Carrilhões igrejas brancas Lírios brancos Nas toalhas brancas Níveos altares Domingo branco Alva manhã whitmaniana Branca (*OE*, p. 15).

Uma pausa se faz necessária nesse momento do estudo dos poemas do livro *O Estranho*. Não sei se o leitor atento desse texto, já notou a constância da cor branca durante a apresentação dos primeiros poemas anteriores? Iremos citá-los novamente: os "seios brancos" em "Estranho"; a "paz", que simbolicamente representa o branco em "O filho"; a "pureza" em

"Menina triste"; as "rendas brancas" da "Terceira elegia para Sônia Maria"; o "leite", "na branca varanda" do poema "A varanda" e "a velha matriz branca" em "Muaná da beira do rio". Algo do simbolismo ainda reverbera nesse uso da cor branca.

Nos próximos poemas, o elemento de cor branca continuará a se apresentar, e perceberemos que esse elemento cromático representa, entre outros elementos, a temporalidade, como afirma Sant'Anna (1992, p. 216), "A cor branca simbolizando a superação do tempo num tempo infindo e associada também ao aspecto essencial das coisas".

Do estudo sobre a cor branca, podemos lembrar-nos do pintor russo Kazimir Malevich (1878-1935), da vanguarda russa, ele foi o fundador do movimento Suprematismo e do abstracionismo geométrico, e sua obra "O quadro negro sobre fundo branco" (entre 1913-1915) foi a ruptura radical com a arte existente naquela época. Para ele, o branco é uma maneira pleonástica de fixar o intemporal ou, quem sabe, para sinalizar que nós também não somos "páginas em branco", pois que carregamos preconceitos e saberes, quando estamos diante de uma obra de arte.

Malevich, por exemplo, chamou o seu *Quadro preto* de "o zero da forma" – ou seja, uma tabula rasa, ou papel em branco, que havia removido da arte tudo o que não fosse a forma em seu estado mais puro. [...] Na verdade, tem sido uma característica da arte moderna negar-se a manter as fronteiras da arte firmemente no mesmo lugar, e, em vez disso, revisar continuamente aqueles que são considerados os limites da arte (FRANCINA; BLAKE; FER; GARB; HARRISON, 1998, p. 36).



Figura 19: Kazimir Malevich, *White on White*, Suprematism Fonte: http://blanchardmodernart.blogspot.com/

Em "Branco Branco", o título apresenta a repetição do termo branco, e no decorrer do poema percebemos que tudo é branco nesse texto, a página em branco, os adjetivos e substantivos. A luz é branca, os sóis nos olhos e nos cabelos. Há um jogo lúdico com as palavras, no primeiro verso, o poeta brinca com a sonoridade do primeiro nome do poeta norte-americano, Walt Whitman, a brincadeira sonora entre Walt e White, a cor branca na tradução do inglês, o poeta das manhãs de sol: *A morning glory at my window satisfies me more than the metaphysics of books*⁶³ (*Leaves of Grass*).

Objetos, animais, ações humanas, elementos da natureza marcados pela cor branca: a cor da manhã; o pássaro; as velas dos barcos em alto mar; o riso (puro/pureza); a cor dos tecidos; as nuvens; os pensamentos suaves (leves/puros); as mãos; os gestos; a voz (translúcida/suave/sem ruídos); igrejas (lugar do sagrado/pureza); os lírios (cor das flores); as toalhas (limpas/brancas sobre a mesa) e o dia de domingo (de sol e com nuvens brancas encobrem o céu azul). Entre os adjetivos que representam o branco: "alvura", "límpido" e "níveo".

Há uma possibilidade de falar sobre a arte poética: versos livres e brancos (sem rimas), e tendo como representante maior dos versos livres o já citado poeta norte-americano, Whitman. E a própria criação de imagens poéticas diante do branco do papel, no momento mais crucial do trabalho poético. Do branco da página surgem mais imagens do branco.

જી - ન્ટ્

Narciso

Esta atitude de p**o**r os olhos além das fl**ô**res E do resto das mulheres, Pensamentos sobrepujando céus. Deves compreender.

Amo-me.

Não que eu tenha muitas gravatas Nem mesmo porque negros sejam os meus olhos!

Este amôr sem éco. No vazio, deves compreender! (*OE*, p. 16).

_

⁶³ "Uma manhã gloriosa na minha janela me satisfaz mais que a metafísica dos livros." [Tradução nossa]

No mito, Narciso só ama a si próprio:

O menino cresceu e as paixões das ninfas e das moças da Hélade se multiplicaram por ele, mas Narciso permaneceu gélido, distante e indiferente a todas. Até que chegou a vez do amor incontrolável de Eco, que o perseguia por toda parte. Repelida friamente pelo filho de Liríope, a jovem se fechou numa imensa solidão. Por fim deixou de se alimentar e definhou, transformando-se num rochedo, capaz apenas de repetir os derradeiros sons do que se diz. As demais ninfas, furiosas com a insensibilidade de Narciso, pediram vingança a Nêmesis, que prontamente o condenou *a amar um amor impossível* (BRANDÃO, 1991, p. 156).

A ninfa que se transforma em rochedo é Eco. E Max Martins não deixa de fazer referência a ela, no poema: "Este amor sem eco".

Na psicanálise, o narcisismo define-se pela excessiva admiração e amor por sua própria imagem. Caracterizados nas personalidades de egoístas e individualistas que querem o mundo para si mesmo. Dessa mágica do espelhamento e da simbologia narcisística nasce a reflexão sobre sua própria condição existencial diante do mundo e do processo de criação poética.

Os versos 4 e 9, "deves compreender", sugerem um diálogo entre o poeta e seu leitor. Para o poeta, o leitor também é Narciso, assim como ele, pois nos dá a entender que o leitor compreende bem o que ele diz e sente tal o "Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão" (BAUDELAIRE, 2003, p. 14).

O poema de Manuel Bandeira, "Imagem", do livro *A cinza das horas* (publicado em 1917), igualmente comenta o mito de Narciso, apaixonado por sua própria imagem:

És como um lírio alvo e franzino, Nascido ao pôr do sol, Á beira d'água, Numa paisagem erma onde cantava um sinoa A de nascer inconsolável mágoa.

A vida é amarga. O amor, um pobre gozo... Hás de amar e sofrer incompreendido, Triste lírio franzino, inquieto, ansioso, Frágil e doloroso...

Nele também o tema do amor incompreendido e da transformação de Narciso, quando se deparou com sua imagem refletida na beira do lago, "Procuraram-lhe o corpo: havia apenas uma delicada flor amarela, cujo centro estava circundado por pétalas brancas. Era o narciso" (BRANDÃO, 1992, p. 156).

\$ - &

Soneto

Ventos do mar em buzio azul imersos, E pérolas que fosses, tu serias Tão minha, nos recôncavos submersos Do poeta que sou de imagens frias.

E, se pelo tempo és os universos Que transfiguro em flor e pedrarias, Entrelaçada estás nestes diversos Estranhos passes de feitigarias.

Integrado no lôdo, entre os perversos, Vences-me mau e me devolves são — Ganho-te em sonhos desdobrado em versos.

Anjo icnógrafo que me arma as penas E estrangulando-as, as rebrota em pão Que espalho aos homens em manhãs serenas (*OE*, p. 17).

O poeta remete ao processo poético e/ou da arte poética. O título do poema, "Soneto", refere-se a uma forma fixa, a preferida dos poetas parnasianos. O Parnasianismo surgiu na França, em 1850, espalhou-se por Portugal e Brasil (1880), e tinha, entre suas características, o gosto da metrificação rigorosa, da rima rica e a preferência por sonetos, composição dividida em dois quartetos e dois tercetos, com predominância de rimas do tipo ABAB.

No poema, o espaço poético é descrito por elementos do mar. No 2.º verso, ele comenta o ofício do poeta, que é o de retirar das cerradas conchas o que é raro e precioso, a "pérola", o poema. No quarto verso, ele afirma ser um poeta de "imagens frias", e o frio nos remete à morte (corpo gélido), a solidão, assim configurando suas lembranças nas ausências e lutos.

O ato de transfiguração da realidade, dura, cruel, em flor e pedrarias (seriam as pedras do caminho, o qual nos disse Drummond? e/ou as pedrarias preciosas, o que é de valor?), no sexto verso. No sétimo verso, ele conta de como enfrenta os diversos mundos, o da realidade e o da criação da imagem poética. No oitavo, ele comenta sobre os "passes de feitiçarias", o poeta artífice, criador e não o "inspirado" divinamente ou pela musa, mas

aquele que transpira diante do e sobre o papel, como "O engenheiro" de João Cabral de Melo Neto:

A luz, o sol, o ar livre envolvem o sonho do engenheiro O engenheiro pensa sonha coisas claras: superfícies, tênis, um copo de água,

O lápis, o esquadro, o papel; o desenho, o projeto, o número; o engenheiro pensa o mundo justo, mundo que nenhum véu encobre...

Nos versos 10-11, a arte da poesia transcende o próprio poeta – a realidade em excesso (as mazelas sociais e caos instaurado) transmuta-se em bálsamo na poesia e melhora intimamente o poeta. Há uma transformação mútua, compartilhada e simultânea entre a poesia e o poeta.

No 12.º verso, cita um "anjo icnógrafo", que pode ser um jogo linguístico e de significado, pois que icnografia faz referência a um termo da arquitetura, que significa uma "planta que mostra a projeção horizontal das paredes de um edificio ou a arte de traçar esse tipo de planta" (Verbete do dicionário eletrônico HOUAISS). Mas ao mesmo tempo temos o "iconográfico" que vem do grego "Eikon" (imagem) e "graphia" (escrita), a iconografia ("escrita da imagem") é o estudo das representações das imagens, figuras ou retratos; nesse caso as imagens poéticas construídas nos versos. Nota-se que esse anjo lança um olhar em voo, sob a imagem, que ele quer construir, assim como o anjo, Max Martins é um poeta que insinuava segundas intenções com as palavras, como disse na entrevista para o jornalista Oswaldo Coimbra (2000), "as palavras se amam, se abraçam, se beijam, copulam". O "anjo icnógrafo" de Max Martins, automaticamente nos faz lembrar o "anjo torto" de Drummond, no "Poema das sete faces", já mencionado no início de nosso estudo dos poemas.

Para Bogéa (1991, p. 2), no "ABC do magro poeta Max Martins", a letra G é de Gerações: "Os poetas paraenses da geração de m/M estão sob o signo do anjo elegíaco de Rilke (e Klee)". E o crítico cita os versos: de Max — "anjo iconográfico que me arma as penas"; de Paulo Plínio Abreu — "quero dizer-te, / puro anjo a beleza que vejo nos teus olhos"; de Mário Faustino — "por mais que sempre o cante / o anjo não me atende"; de Ruy Barata — "Logo mais estarei diante de ti, / ó Anjo dos Abismos / que atravessas a noite com a carícia fatal / ao teu olhar maldito".

A última estrofe desse Soneto, que retoma de certa maneira a tradição parnasianosimbólica, age como "pedra de toque" (para repetir uma expressão muito usada por Mário
Faustino)⁶⁴, da excelência da poesia de Max Martins. Quando diz "Anjo icnógrafo que me
arma as penas / E estrangulando-as, as rebrota em pão/Que espalho aos homens em manhãs
serenas", significa, talvez, que o anjo icnógrafo é ele mesmo, o poeta das imagens escritas, e
que a poesia transmuda suas tristezas em alimento... "Não é essa (desde o romantismo) a
tarefa do poeta? Espalhar a paz aos homens? A poesia é alimento para o próprio poeta e para
os homens que a leem... Porém, lembrando que a "interpretação é a resposta necessária à
contingência do caráter simbólico da linguagem" (NUNES, 1986, p. 74), a imagem também
sugere que o poeta é impedido de continuar a escrever com suas penas (pequena peça de
metal que se adapta a uma caneta para escrever ou desenhar); ou essas penas seriam as penas
das asas do poeta, que, como Ícaro, tenta voar?

No décimo terceiro verso, faz-se brotar novamente em pão (pão dos sábados). Aqui há uma relação com a parábola do semeador:

Aquele que semeia, saiu a semear; e, enquanto semeava, uma parte da semente caiu ao longo do caminho, e vindo dos pássaros do céu a comeram. Outra caiu nos lugares pedregosos, [...]
Outra, enfim, caiu na boa terra, e deu frutos, [...]
Que ouça aquele que tem ouvidos para ouvir (São Mateus, cap. XIII, v. de 1 a 9).

O poeta é igualmente um semeador de palavras, de versos, e é ele quem divide o pão por entre irmãos e de igual proporção, alimenta os famintos de sua palavra. No décimo quarto verso, ele espalha, semeia com os homens (seus leitores) em *manhãs serenas*, depois do árduo trabalho com a poesia, da longa luta com as palavras, ele é quem se doa duplamente, o seu ser e o sua poesia.

performance standards, isto é, padrões de realização e formam, ao mesmo tempo, verdadeir fragmentos excelentes (a nosso ver) da poesia universal'".

_

⁶⁴ Segundo Lilia Chaves, (2004, p. 236) "Mário [Faustino], ao publicar essas "pedras de toque", explicava em nota a sua importância para ele: 'definem nosso gosto, contribuem para a formação de um novo gosto entre nossos leitores mais jovens, servem de termo de comparação para o julgamento de outros poemas, estabelecem *performance standards*, isto é, padrões de realização e formam, ao mesmo tempo, verdadeira antologia de

\$ - &

Porto

As velas murchas, os mastros cansados de vento. A galera vem. Na tarde de amor sereno O mar se abre em lírios e sargaços.

Canta Maria que teu embalo é paz E pousa a flor nas minhas mãos Que mão e flor se transformarão em pão.

Chegas, mas continuarás Na âncora jogada à praia tranquila (*OE*, p. 18).

O "Porto", um lugar, o lar, a passagem, lugar de travessias, lugar de se chegar e de se ter para onde ir, parafraseando o título do livro de Max Martins de 1992, "Para ter onde ir". Assim como "Soneto", aqui também encontramos a temática com elementos marítimos, o porto é um lugar na orla marítima de onde os navios atracam para carregar ou descarregar, de embarque e desembarque de pessoas.

No primeiro verso, a imagem das "velas murchas, mastros cansados de vento", sugerindo uma possível chegada de uma longa viagem. No quarto verso, "o mar se abre", uma alusão a abertura do mar vermelho por Cristo, na bíblica passagem do "Dilúvio". No poema, o mar se abre em lírios (flores brancas) e sargaços (alga marinha grande de cor escura, com talos e tufos, que aparece em mares de clima tropical, subtropical e temperado). A abertura para a vegetação marítima. No sexto verso, o ato de cantar e embalar o filho estão relacionados com a mãe, "teu embalo é paz", o sossego da chegada no lar, o acolhimento e o carinho ao ser recebido no retorno ao lar. O sétimo e oitavo versos se estendem ao momento da chegada, "e pousa a flor nas minhas mãos / que mão e flor se transformarão em pão", o carinho recebido com gesto de suavidade da flor, se transforma em alimento, a mão que doa e recebe a flor. A flor como presente e delicadeza, doação e gratidão. O poeta retoma imagens do poema anterior, "Soneto". A mulher nesse poema é a figuração do seu porto seguro, mesmo que ande em vários portos, nesse, ele tem a certificação do amor ancorado nesse

paraíso tranquilo, o seu "Porto Max" ⁶⁵. Na edição de 1992, o poema traz uma dedicatória a sua esposa, Lais.



Figura 20: Max na cabana "Porto Max", Marahu, 1994. Fonte: Poemas Reunidos, 2001.

⁶⁵ O "Porto Max" foi o nome dado para sua cabana construída as margens da praia do Marahu, na ilha de Mosqueiro em Belém. O lugar era o refúgio do escritor para escrever seus poemas e receber seus amigos. Segundo, Benedito Nunes, essa ideia de construir sua cabana na beira da praia surgiu de uma leitura realizada do autor americano Thoreau (1817-1862) e de sua obra "Walden" ou "A vida nos bosques".

\$ - &

Por que?

A meus irmãos

De onde vem este sangue Que não é vermelho, é róseo? Esta sêde de não parar em parte alguma, Ter todos os portos nas mãos?

De onde é que vem este sangue? De Vila Real? De Fortaleza? Do Porto?

Percorrerei todos os arquivos Desejo saber porque só quero roupas brancas, Gravatas berrantes. Por que minhas olheiras refletem mulheres núas? Por que amo, amo, amo? Por que sou Max da Rocha Martins E não Fernando de tal?

Por que?
Por que José?
Por que Maria?
Por que Laïs?
Por que te calas, Eurico? (*OE*, p. 19).

"Por que?" lembra uma das fases da infância, por volta dos três e quatro anos de idade, conhecida como a fase dos porquês, a criança desperta para a curiosidade de entender como as coisas acontecem. E esse despertar é a construção da própria identidade e da noção de Ser. Daí os repetidos questionamentos sobre o porquê de tudo. A estrutura do poema brinca com essa fase da infância, quando sua principal busca é por sua origem familiar, por heranças genéticas e comportamentais. O título sugere o questionamento, a dúvida, a necessidade de conhecer a si mesmo, um encontra-se e buscar respostas à certos hábitos e manias.

A busca da herança genética, por meio da cor do sangue vermelho ou róseo [o branco dissolvendo o vermelho]. No 3-4 verso, retoma o poema anterior, "Porto", pelo tema da inconstância, de estar sem porto e ao mesmo tempo ter a liberdade de estar em todos os portos. No 6-8 versos, refere-se à possibilidade dos lugares de nascimento, sua terra natal, sua

origem, lugar de fixação ou de passagens. Ele já nasceu num porto, daí sua inconstância. No 9.º verso, ele investiga suas origens por meio de documentos, a busca da identidade. No 10-11 verso, o porquê de sua personalidade "Narciso", excêntrico, estranho e exagerado, quando fala de suas gravatas berrantes e roupas brancas. Versos 12-13, o erotismo latente, seu desejo e sua facilidade para o amor carnal e encantamento pela beleza das mulheres. Nos versos 14-15, a sua identidade em cheque, os sobrenomes dos familiares e não de uma pessoa qualquer, da Rocha Martins. Nos versos finais a intensificação dos porquês, quase uma perturbação, uma agonia, e não há respostas, por que quem poderia responder a tudo isso seria a figura masculina, o pai, e ele está silenciado pela morte.

Nos versos 17-18, a referência ao "José", de Carlos Drummond de Andrade (*Rosa do Povo*, 1945), "E agora, José? / A festa acabou, / a luz apagou, / o povo sumiu, / a noite esfriou, / e agora, José? / e agora, Você? / Você que é sem nome, / que zomba dos outros, / Você que faz versos, / que ama, protesta? / e agora, José?". Ou uma referência bíblica dos nomes dos pais de Jesus Cristo, José e Maria. No verso 19.º, cita o nome de sua esposa, Lais. No 20.º, o silêncio de seu pai, Eurico, que na ausência não pode responder e acalmar suas inquietações, dúvidas, estranhezas.



Poemas

I

Só
Sem o cálice e o lápis,
Decomposto o poema,
Sem amor e música,
O carinho e a lâmpada,
Como acariciariam os revigorados dedos?
E os rejuvenescidos olhos
Se deslumbrariam de que? (*OE*, p. 20).

A temática do fazer poético; a construção e o ambiente para escrever. No 2.º verso, "sem o cálice" – o vinho e a inspiração – e "o lápis" – a técnica e a execução da escrita. No 3.º verso, a decomposição, a "autopsia" do corpo do poema; no 4.º verso, a ausência de rima e de paixão pelo ofício; no 5.º, o trabalho, o estar desperto com a luz acessa para iluminar suas

ideias e seu papel; no 6.°, o prazer de escrever, mesmo com os dedos das mãos cansados pelo ato da escrita; no 7.°, o cansaço dos olhos pela leitura e composição, e sempre jovens pela leitura, o olhar do novo; e no último verso, a pergunta: "se deslumbrariam de que?" Responderia Baudelaire, "de vinho, de virtude e de poesia". ("Enivrez-vous", publicada pela primeira vez em 1864). Mas... "sem o cálice e o lápis"... – e tudo recomeçaria...

II

Ó amadas de todas as noites
Sei que vos esquecerei todas
Vossos olhos. vossos peitos.
Ó amadas pretas e brancas
Incógnitas das ruas longínquas,
Amadas franzinas
De líricos portões sereis esquecidas
Amadas de quartos cheirando a água de Colônia,
Vos esquecerei,
Vossos olhos,
Vossos peitos (OE, p. 21).

O vocativo "ó amadas e amadas" destaca a voz lírica chamando ou clamando por essas "amadas de todas as noites". No universo feminino marginal da prostituição, são as "incógnitas das ruas", que lançam o erotismo do poema, são amadas (sexualmente) no trabalho de todas as noites. O poeta dirige-se a elas: "vossos olhos, vossos peitos". No 2.º verso, o eu lírico não guarda lembranças dessas mulheres, por que são muitas mulheres de diferentes etnias e variados biotipos; no 5.º verso, ele as denomina de incógnitas, aquelas que não são conhecidas, ou compreendidas. E por que não considerá-las estranhas, sem identidade revelada, ignoradas, ocultas, marginais, anônimas? No 6.º verso, ele descreve as prostitutas como magras, pequenas, pela falta de uma vida digna. No 7-8 versos, os lugares onde elas moram ou trabalham, os líricos portões das entradas, as músicas, os cheiros dos quartos dos bordéis – da água de Colônia delicada. A imagem dos "líricos portões" nos faz lembrar as crônicas de um ex-combatente paraense que ingressou na Federação Expedicionária Brasileira nos anos da Segunda Guerra Mundial, Antônio B. de Miranda (1998), que descreveu o cenário paraense sob a influência da presença militar americana na cidade, com suas próprias áreas para diversão, excluindo a entrada de soldados brasileiros,

Até a zona do meretrício sofria influência da situação. Nas pensões de primeira categoria da General Gurjão, ambiente mais refinados como a

pensão da Anita, o Corredor Polonês e o Hollywood, entre outros, o predomínio era dos gringos e seus dólares. A nós, da turma do mil réis, restavam as pensões mais simples da 1º de Março, da Riachuelo e Padre Prudêncio. Além dos "U.S.O.", que consistiam em locais adaptados, com bar, salão de dança e outras coisas mais, de uso exclusivo dos militares americanos, havia outros locais onde ocorria a confraternização entre brasileiros e americanos, sem briga, com muita bebida e mulheres. Um destes locais era o Liberto Esporte Clube, agremiação de nome *sui-generis*, que ficava na Padre Eutíquio com a praça Batista Campos (MIRANDA, 1998, p. 43).

Max Martins, assim como Baudelaire com suas "mulheres réprobas" e suas "flores do mal", retrata o cotidiano decadente das prostitutas, ou melhor, das muitas "anônimas", mas não com a intenção de diminuí-las no seu papel feminino, mas de criticar a visão e manipulação puramente econômica de rechaço contra uma das profissões mais antigas da humanidade. Na Paris de Baudelaire e na Belém de Max Martins, não existem muitas diferenças no que tange a maneira de tratamento com essas mulheres. A modernização econômica e a industrialização mundial aceleraram o aspecto do consumo de bens, serviços e de subjugação humana. Eis o canto dos poetas que são capazes de captar o poético nessas mulheres, sua capacidade do amor e da sensibilidade diante de suas dores, e de tornarem-se, com seus poemas, solidários com sua causa de desamparo e esquecimento.

Dessa forma, a poesia moderna se posiciona como instrumento de oposição diante da sociedade burguesa, e agora apoia-se na liberdade sem limites de dizer o que quer, muitas vezes é encarada como a poesia de categoria negativa, que provoca o choque pelas imagens poéticas que transmitem a inquietação e não mais a serenidade interior. Como diz Friedrich (1978, p. 21) ao teorizar sobre essas categorias: "Suas caracterizações soam como angústias, degradações, trejeitos, domínio da exceção e do extraordinário, obscuridade, fantasia ardente, o escuro e o sombrio".



Ш

Neste momento está me faltando uma pal**á**vra mágica Que não encontro nos dicionários Nem em meu pai morto há dois anos Nem no amor Uma palavra mágica só Uma só. 22 anos e o mesmo sol, O mesmo café todas as manhãs, O mesmo beijo todas as noites, As mesmas crises, o mesmo dinheiro. As mesmas cadeias.

Uma palavra só que não liberdade nem morte nem vida, Está me faltando uma coisa neste momento Que eu não sei e que jamais algu**e**m saberá (*OE*, p. 22).

Continua a temática da arte poética, misturada com as lembranças do pai. No primeiro verso, a falta de inspiração e de criatividade, palavra mágica, para poder começar a escrever; no segundo, a intertextualidade com o poema de Carlos Drummond, "Procura da poesia" (*Rosa do Povo*, 1945), "palavras em estado de dicionário"; no terceiro, a ausência de inspiração, que nem a saudade do pai morto e nem seus sentimentos latentes ou adormecidos ajudam-no a escrever. Destacamos as repetições dos advérbios, e artigos, nem/nem; uma/uma; o mesmo/o mesmo; as mesmas/as mesmas. Dos versos 7-11, o cotidiano dos vinte dois anos de vida não lhe fornece a inspiração para a composição da palavra mágica. Nos dois últimos versos, a falta, a ausência, o vazio de algo que nem ele mesmo sabe explicar. Nesse poema, podemos verificar que mesmo a falta de criatividade momentânea do poeta gera poesia.

Poema Sem Norte

E' sempre quando se fecha a porta que desejo voltar E a saudade já é este hoje que desprezo Ante o beijo brotando da memória Frio, mas vivo. Caminho sem horizontes Ao passado infalivel.

Nunca prosseguir. Venho apenas, Ferindo troncos, plantando marcos. Ser como o mar, voltando sempre Sempre na praia (*OE*, p. 23).

O "sem norte" do título, pode significar um estar sem rumo, sem direção nas suas próprias lembranças. O 4.º verso, novamente sugere o verso do "Soneto", poeta que sou de *imagens frias*; no 5.º verso, destaca um falta de perspectiva e de sonhos, ele não pensa no futuro, e está preso no passado; 6.º, o *passado infalível*, que não falha e nunca se engana, que

não pode deixar de acontecer é inevitável; no 7.º, nunca prosseguir, não caminha para frente, para o futuro. No 8.º verso, encontramos a musicalidade, nas sonoras de "troncos/marcos; no 9-10, a imagem dos versos de "estranho", "iremos amiúde ver o mar", a formação das ondas, que vem de longas distâncias para estar sempre quebrando na beira da praia, num contato com a terra, no limite do tempo.

A lembrança é marcada pelo "desejo de voltar", pela "saudade", a "memória viva", o "passado, plantando marcos". No poema, o elemento da recordação é um "caminho sem horizontes" para a emoção expressa no poema, as imagens operam com a recordação que transcende a faculdade de criação e de produção de efeitos. Conforme Eliot apontou, essa relação com a poesia é uma memória excessiva:

Há uma leitura, não alheia à interpretação, que corresponde ao efeito mais imediato do poema, mas ele vai-se actualizando em todas as leituras que dele são feitas, sendo em cada uma delas a verdade que testemunha, e assim se constituindo sempre em excesso sobre si próprio, não o fiel depositário de uma memória, pois esta não é depositável, mas em si próprio memória que a cada leitura apresenta uma configuração enigmática diferente (ELIOT *apud* LOPES, 2003, p. 76).



Poema

Ocorre-me o poema. Contudo há a religião, A pátria, o calor.

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

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

Rola o poema e o mundo. E eu mudo. (OE, p. 24) "Ocorre-me o poema"... Max Martins, poeta moderno, não escapa à metapoesia, e à transformação da subjetividade lírica dos movimentos poéticos anteriores: "Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna" (FRIEDRICH, 1978, p. 17). A estranheza, aqui, é essa questão que incomoda o poeta, pois ao mesmo tempo em que lhe ocorre um verso, precisa "pôr a gravata", não pode esquecer a sua existência no mundo prosaico do homem "de muitos documentos". A vida burocrática atrapalha a vida do poeta. E ele poeta sobre a dificuldade de viver do trabalho poético, não reconhecido e não aceito como trabalho oficial. O próprio Max Martins (como grande parte dos escritores de sua época) foi funcionário público do sistema burocrático, e concomitantemente a isso trabalhava escrevendo seus poemas. E ele foi o primeiro poeta paraense a ser inserido no sistema de aposentadoria na função de escritor.

Há algo latente no poema, que, ao revelar uma parcela da realidade, como o sonho ou o devaneio, por meio de palavras, imagens e símbolos, transfigura esse real – porque é palavra (ou imagem) e não vivência. É lidando com essa impossibilidade que o poeta escreve. "Ocorre-me o poema" lembra o verso de Drummond: "Gastei uma hora pensando um verso / que a pena não quer escrever", de *Alguma poesia* (1930).

Nos versos 2-3, a ironia em relação à religião, ao patriotismo, uma alusão à geração romântica; nos 5-7, a vida burocrática com os documentos e as obrigações da vida diária; no 8.°, explicitamente transcreve a frase de Carlos Drummond, "êta vida besta, meu Deus!" –, entretanto, com uma imagem forte e prosaica: "Dói-me o calo desta vida 'Meu Deus!". No 9.°, usa uma expressão convencional, "eu lavo minhas mãos", para dizer que "se retira da confusão", "que se isenta de culpa". Mais uma referência à religião, ao episódio em que Pôncio Pilatos, governador romano, no julgamento de Jesus Cristo e de Barrabás, o ladrão que foi escolhido pelo povo para ser liberado em vez Cristo. Pilatos teria usado a expressão, "Lavo as mãos", para declarar-se estranho aos acontecimentos posteriores ao julgamento, dizer-se isento de alguma responsabilidade, no caso da crucificação de Cristo.

Os versos finais, "Rola o poema e o mundo / e eu mudo", além de jogar com a sonoridade "mundo", "mudo", nos sugerem um sentido duplo com a expressão: "eu mudo" pode significar ou "eu me transformo", ou "eu me calo, silencio, não escrevo", e, no entanto, ele escreve e diz algo.

\$ - &

Ι

Elegia dos que ficaram

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

Está toda fechada e ainda há vagando pela sala Um perfume suave De rosa machucada.

Mansamente No quintalejo o vento Balança A roupa preta no relento.

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

Porém rodeando a mesa na varanda, Recordando os instantes que passaram, Chora aquela que ficou, Aqueles que ficaram (OE, p. 27).

Imagens de luto no interior da casa – móveis, perfumes, sons – trazem a lembrança do silêncio, do vazio e do luto. No 5.º verso, o luto é representado pelo fechado, recluso, sem luz (nas trevas da dor, da solidão), sem alegria e nem esperança. Nos versos 6-8, o perfume das rosas do velório; no verso 12.º, os vestígios do luto e as roupas pretas no varal; no 13.º, o uso da prosopopeia, "a lâmpada triste"; no 14.º, o reforço do pesar; no 15.º, o retrato como símbolo da lembrança, e é uma imagem feliz – "sorri por entre flores [deixadas em sua homenagem] aquele que partiu".

Aqui podemos falar sobre o uso da fotografia como lembrança e sua importância para o não esquecimento de alguém, a fixação do instante. Segundo Roland Barthes (1984), a fotografia é inclassificável, mas ela consegue reproduzir ao infinito o que só pode ocorrer uma

única vez, o que não se repetirá existencialmente. Para ele, o instrumento da fotografia opera três práticas ou emoções ou até mesmo intenções que são: fazer, suportar e olhar, que estão relacionados com os elementos dessas ações, o *Operactor* – que é fotógrafo –, o *Spectator* – somos todos nós – e o *Spectrum* da fotografia – aquele que deseja estar sempre presente. Como disse Barthes (1984, p. 20), a "essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto". Quanto a esse ato do olhar, o *Spectrum*, segundo Chaves (2004, p. 35) que retomou o estudo de Barthes, há morte em toda fotografia, porque é "a morte que todo homem carrega, desde o instante da geração, contrário retesado da vida, a única certeza".

Nos versos 17-20, todos estão juntos depois do velório e do sepultamento (filhos, esposa, netos e familiares), conversam e lembram do ente querido, lamentam e se emocionam conjuntamente no ambiente mais familiar e íntimo, "a mesa na varanda".



Ħ

Elegia em Junho

Só com tua memória Há uma casa no vale.

Estou contando os passos na varanda

– A faca corta o pão separando o tempo em nós –
Mas o relógio continua.

Nos teus sapatos cresceram flôres de limo
Verdes e brancas,
E ao redor do vale
Ninguem toca nas rosas em teu louvor.

A sala está simplesmente vazia Como o teu espelho.

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

De longe se vê a chaminé que transpira O que tu foste E és (*OE*, p. 28). Nessa sequência, as elegias confirmam o luto e a memória em torno do livro. Mas devemos estar nos questionando, por que "Elegia em junho"? Será por que é o mês que marca o meio do ano? Algum acontecimento?

Nos dois primeiros versos, "Só com tua memória / há uma casa no vale" que guarda a memória [do pai]. A casa que é o ambiente de toda a coletânea, retorna, é referida nominalmente (como em mais três poemas do livro: "Do poema da infância II", "Na casa pequena da Cidade Velha"; em "Terceira elegia para Sônia Maria", "Nas sombras a casa"; na "Elegia dos que ficaram I", "pela casa enlutada").

A varanda, lugar de encontro da família, que traz a presença nova da mulher e também da filha, mas ele conta os passos na [Varanda] – ele ainda consegue ouvir os passos marcantes do pai, "estou contando os passos na varanda" e "de longe se vê a chaminé que transpira".

No 4.º verso, a imagem metafórica e filosófica de todo o livro: "a faca corta o pão" (o alimento) e "o tempo" (separação temporal e até mesmo espacial). Esse tempo não é cronológico e sim o da memória: "separando o tempo em nós". A metáfora do pão dos sábados – confraternização, divisão –, a metáfora lancinante, que se manifesta em forma de pontadas ou fisgadas, algo extremamente doloroso e pungente. O cotidiano antes e depois do corte, da divisão, da separação.

O tempo cronológico não cessa, "o relógio continua", marcando um cotidiano ainda partilhado por um nós, pessoas que têm em comum o conhecimento daquele que é referido pelo pronome pessoal "tu". "Só minha filha não te conheceu".

A imagem dos sapatos / passos é recorrente. E mesmo que passos ecoem na varanda da memória, os sapatos, agora, são jardins, neles "cresceram flores de limo", pelo não uso. As flores são verdes (esperança) e brancas (paz). E o respeito, até mesmo na ausência, é revelado por um ato de contrição, de lembrança, para marcar uma presença simbólica (ou espiritual), o do não querer esquecer. Aqui, a lembrança que se torna presença. E, mesmo que a sala pareça vazia "como teu espelho", sem o seu reflexo, sua imagem, invisível. É a fumaça, a chaminé que transpira – o efêmero é testemunha da existência: "De longe se vê a chaminé que transpira / O que tu foste / E és".

"E és", o marcador do presente, da existência dentro do seu coração, das suas lembranças, das memórias da infância. A presença pela lembrança. É a permanência viva do pai. Ou quem sabe a negação da morte, do fim, e da afirmação da vida, por meio da poesia.

90 - Q

III

Elegia

Nenhum passáro na manhã cantou o teu soluço. Calço os teus sapatos (mas o teu silencio como dóe) E com eles caminho meio mundo inutilmente: Faltam os teus passos E a tua voz imperturbavel.

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

Hoje o mundo corre abaixo de teu retrato. (OE, p. 29)

O poema que finaliza o livro *O Estranho* encerra com a ideia da morte, o fim do caminho de luta imposta ao próprio poeta diante da saudade e da ausência do ente querido. No decorrer desta coletânea ouvimos o canto em tom elegíaco de Max... A ausência do pai, e suas lembranças mais marcantes: o teu soluço; os teus sapatos; o teu silêncio; os teus passos; tua voz imperturbável; o guarda-sol; o jeito; a sombra; teus conselhos; tua camisa; gestos tristes nos espelhos; teu próprio riso; teu retrato. No quarto verso, os passos que ele gostaria de seguir, o seu exemplo; no décimo segundo, novamente a sua filha (neta) o questiona o lugar do avô, ela possivelmente não entende a morte. No décimo quarto, ele situa a varanda, como local da lembrança.

Entre o mundo da infância e o da vida adulta, Max Martins passeou pelas reminiscências existenciais. Fez jus aos conselhos de Rilke, que, quando questionado sobre como escrever bons versos, respondeu – na *Carta a um jovem poeta* – que era necessário ao

jovem poeta voltar-se para si mesmo e investigar o que lhe incentivava escrever. E então sugere:

Por isso, resguarde-se dos temas gerais para acolher aqueles que seu próprio cotidiano lhe oferece; descreva suas tristezas e desejos, os pensamentos passageiros e a crença em alguma beleza — descreva tudo isso com sinceridade íntima, serena, paciente, e utilize, para expressar as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos e os objetos de sua lembrança (RILKE, 2010, p. 26/27).

Tanto as orientações de Rilke, aliadas às propostas modernistas, no que tange ao campo da linguagem poética, quanto os versos livres de Walt Whitmam motivados pela defesa da liberdade de criação, contribuíram para a formação poética de Max Martins em seus primeiros ensaios com a poesia. Os modernistas brasileiros valorizavam na poesia os temas cotidianos e Max Martins soube seguir, mesmo que de modo autodidata e inconscientemente, as mesmas propostas. Ele conseguiu realizar o mergulho em volta de si e apanhar as palavras das profundezas de onde vinha a sua vida, e soube aceitá-la como ela foi e também conseguiu interpretá-la em seus poemas, soube encontrar os seus próprios caminhos, amar a sua solidão e suportar a dor que a vida lhe causou com belos lamentos. Há nesses versos um canto de abandono pela ausência do pai, justificada pela morte, mas ao mesmo tempo, eles deixam claro que a vida não parou em torno do retrato e das lembranças marcadas na varanda. A vida seguiu seu fluxo natural, mas os seus conselhos e seus sapatos (que indicavam o rumo ao seu filho) não estarão mais presentes, e o caminho que o homem-poeta – o estranho? – teve de aprender, ele o fez sozinho amparado pelos rumos que a vida lhe lançou. E ele escolheu lançar-se... a uma "solidão, uma grande solidão interior. Entrar em si mesmo e não encontrar ninguém durante horas, é preciso conseguir isso" (RILKE, 2010, p. 56).

A poesia de *O Estranho* segue de modo particular os aspectos da poesia moderna, no sentido de deixar o leitor inquieto e desconfortável em sua dissonância lírica. Pois que é uma poesia que provoca certa desambientação, e incomoda pelo exercício da reflexão. A enumeração não linear dos versos ou os fragmentos apontados por Benedito Nunes, na sua primeira crítica como deficitários e imaturos, não comprometem sua compreensão. E nem por isso, devemos enquadrá-las como categorias negativas, pois são características da lírica moderna: "desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, [...] imagens cortantes, [...], estranhamento [...]" (FRIEDRICH, 1978, p. 22). Não podemos considerar a poesia moderna por valores positivos ou negativos, e

muito menos tentar forçar que uma "fôrma" dessas características seja aplicada com perfeição aos moldes teóricos, do contrário estaríamos contradizendo as propostas da liberdade e do experimentalismo da linguagem poética.

3.5 Editorial da publicação dos poemas de O Estranho.

Anteriormente a publicação do livro *O Estranho* em 1952, os poemas (20) foram publicados nas páginas⁶⁶ do Suplemento Literário da *Folha do Norte* entre os anos de 1947-1951.

Na seguinte ordem de publicação, temos o quadro:

Data (dia, mês e ano)	Número do Suplemento	Fragmentos e/ou títulos dos poemas
30 mar. 1947	23	"Segunda Elegia Para Sônia Maria"
22 jun. 1947	31	I Ó amadas de todas as noites [] II Não entenderás o meu dialeto []
19 out. 1947	47	"Duas Elegias Para Sônia Maria": Inatingivel/Nem tive nas mãos os cabelos [] Esquecidos estão os trigais/Nas sombras []
28 mar. 1948	72	"Narciso"
14 nov. 1948	105	"Elegia dos que ficaram"
3 set. 1950	155	Ocorre-me o poema/Contudo há a religião
19 nov. 1950	160	"Soneto"
24 dez. 1950	163	"Por quê?", "A varanda", "Poema", "O filho" e "Poema sem Norte"
31 dez.1950	164	"Elegia dos que ficaram"
14 jan. 1951	165	Não entenderás o meu dialeto [] Ó amadas de todas as noites [] Ocorre-me o poema/Contudo há a [] Só/Sem o cálice e o lápis []

Nessas publicações, conforme a ordem do número de edição organizada em ordem cronológica no quadro acima, dele podemos destacar as seguintes observações:

⁶⁶ As páginas do Suplemento Literário da *Folha do Norte* estão disponíveis por ordem de publicação (ver anexos).

Na publicação do Suplemento n.º 23 (30 mar 1947), o poema "Segunda Elegia Para Sônia Maria" apresenta o mesmo título e texto como está no livro, e aparece ao lado do poema de Cauby Cruz, intitulado "Transformação". Mas, em 19 de out. 1947, na publicação do n.º 47,67 o mesmo poema de Max Martins sofreu uma modificação, quando foi apresentado sob título de "Duas Elegias Para Sônia Maria". Nessa ocasião, o poema foi organizado em duas partes, para registrar que eram as "duas" elegias, segundo o título, mas separados por números romanos, conforme trecho abaixo:

I

Inatingível / nem tive nas mãos os cabelos [...]

II

Esquecidos estão os trigais [...].

O poema "Não entenderás o meu dialeto / nem compreenderás os meus costumes" foi publicado duas vezes no Suplemento⁶⁸ (n. os 31 e 165, 22 jun. 1947 e 14 jan. 1951), e nas duas publicações não apareceram com título, somente na publicação do livro é que o autor grafou um título para o poema, que abre o livro e dá nome a ele. E nas duas vezes em que foi publicado no Suplemento, verificamos ainda que esse poema está acompanhado de "Ó amadas de todas as noites", que não tem título nem no Suplemento nem no livro. No livro, em 1952, esse poema ("Ó amadas de todas as noites") está disposto entre "Só / Sem o cálice e o lápis" e "Neste momento está me faltando uma palavra mágica", com o único título de "Poemas" nas páginas 20, 21 e 22. Em *O Estranho* que está incluído na edição dos poemas reunidos de *Não para consolar*, 1992, "Ó amadas [...]" ganha o título "As anônimas", o que é muito importante pois acentua a influência baudelairiana sobre esse texto.

O n.º 72 do Suplemento Arte Literatura apresenta, entre os destaques da primeira página, o artigo "Jean Paul Sartre e a crítica literária", escrito por Wilson Martins; o poema "Narciso" em destaque; e outro artigo, "Os inimigos de Goethe", de Otto Maria Carpeaux. O de número 105 publicou o poema "Elegia dos que ficaram", com a dedicatória "Para Eurico,

⁶⁷ Os destaques da primeira página desse número foram as notícias: Jornal de Crítica – "Poetas do Modernismo I" – Álvaro Lins.

Na página de número 31do Suplemento constam os seguintes destaques: "Música: Formação de Discoteca V"
 Murilo Mendes e "Quais as diretrizes do Romance" – Almeida Fischer. E na primeira página desse número temos: "Notas para uma conferência sobre a poesia contemporânea" – F. Paulo Mendes.

meu pai". No livro, Max publicou o mesmo poema no livro de 1952, mas sem a dedicatória, que só foi assinalado no Suplemento.

O Suplemento Artes Letras de n.º 155 (3 set. 1950) publicou, entre o artigo "Uma lição de Valery", de Lucia Miguel Pereira, e poemas de Mauricio Sousa Filho e Ruy Guilherme Barata, um poema de Max – *Ocorre-me o poema / Contudo há a religião [...]* – que, no livro, recebe o título de "Poema" (p. 24).

O n.º 160 (19 nov. 1950) trouxe na sua primeira página, "Soneto da palavra esquecida" de Cauby Cruz e "Dois poemas de Max Martins" – "Epigrama do ano santo" e "Soneto" –, sendo que o primeiro não foi publicado no livro.

O n.º 163 (24 dez. 1950) é o número da antologia dos "Dez poetas paraenses" – com seleção e nota de Ruy Guilherme Barata. Na primeira página: Alonso Rocha, Benedito Nunes e Cauby Cruz com quatro poemas de cada um; na segunda: Ruy Guilherme Barata, com sete poemas; na terceira: Floriano Jaime, Haroldo Maranhão e Mario Faustino com quatro poemas cada; na quarta, Mauricio Rodrigues, Max Martins e Paulo Plínio Abreu, com cinco poemas. De Max Martins, temos: "Por quê?", "A varanda", "Poema", "O filho" e "Poema sem norte", todos publicados no livro. O n.º 164 (31 dez.1950) publicou quatro poemas de Max Martins: um "Poema" (diferente do anterior de mesmo nome e que não foi publicado no livro), "Pedreira", "Muaná da beira do rio" e "Elegia dos que ficaram" (sem a dedicatória publicada no número 105). Nessa mesma edição foram apresentados "Sete contistas paraenses", entre eles Ruy Coutinho e Maria Helena Bandeira.

Na quarta página do Suplemento Artes Letras n.º 165 (14 jan. 1951), entre os artigos "Considerações sobre "A Peste"" de Benedito Nunes (João Afonso) e "Ainda sobre os dez poetas paraenses" de Floriano Jayme, aparecem mais quatro poemas de Max, mas nenhum traz os títulos que serão acrescentados na edição do livro: "Não entenderás o meu dialeto [...]"; "Ó amadas de todas as noites [...]"; "Ocorre-me o poema / contudo há a religião [...]"; "Só / sem o cálice e o lápis [...]".

3.5.1 Edições posteriores de O Estranho

Há três poemas que estão em O Estranho (OE) e não estão nas publicações de Não para consolar (NPC) de 1992 e de Poemas reunidos (PR) ⁶⁹ de 2002: "Branco Branco" e "Poemas I e III".

3.5.2 Modificações gráficas, linguísticas nas publicações dos poemas: 1) no Suplemento;2) em O Estranho, Não para consolar e Poemas reunidos

 $^{^{69}}$ Usaremos a sigla de Poemas Reunidos, para o livro coletânea organizado pela editora da UFPA 2001.

Títulos dos poemas	Suplemento Artes Letras da Folha do Norte (1946-1951)	O Estranho (1950)	Não para Consolar (1992)	Poemas Reunidos (2001)
Estranho	dialeto/caricias/a miude (nas duas vezes publicadas)	dialeto/ caricias/ a miude	dialeto/carícias/amiúde	dialeto/carícias/amiúde
Do poema da infância		Pierrôt/Mariêta	Pierrot/Marieta	Pierrot/Marieta
II		siquer/"Cidade Velha"/tristissima	sequer/Cidade Velha/tristíssima	sequer/Cidade Velha/tristíssima
O filho	Grande "record"	Grande "record":	Grande "record":	Grande "record":
Menina triste		remedios/fragil/pézinhos	remédios/frágil/pezinhos	remédios/frágil/pezinhos
Balzaqueana triste		Balzaqueana/siquer/faceis	Balzaquiana/sequer/fáceis	Balzaquiana/sequer/fáceis
Segunda	Algumas alterações nas posições	No livro, o poema segue as	Segue o modelo de O/E, mas com	Segue o modelo de O/E, mas com
Elegia para Sonia Maria	dos versos sofreram variações entre a primeira e segunda publicação no suplemento, como cortes e separações de palavras e versos inteiros. *A impossibilidade de retratá-las nesse quadro demonstrativo, deixa a disposição a consulta nos documentos anexos.	alterações da segunda publicação no suplemento, mas com alteração nos seus primeiros versos. * A impossibilidade de retratá-las nesse quadro demonstrativo, deixa a disposição a consulta nos	alterações nos versos 7 e 8, que foram reunidos na mesma estrofe.	alterações nos versos 7 e 8, que foram reunidos na mesma estrofe.
Terceira Elegia para Sonia Maria	O poema apresenta-se divido em três estrofes: a primeira com cinco versos; a segunda com oito e a terceira com dois versos. E o quinto verso da primeira está separado com um colchete. *No suplemento ele não aparece com esse título e está acompanhado	estrutura com duas estrofes, a primeira com treze versos e a	Essa edição segue a estrutura de O/E, só modificada pela grafia do nome: Sônia Maria.	Essa edição segue a estrutura de O/E, só modificada pela grafia do nome: Sônia Maria.

	do poema "Segunda Elegia para			
	Sonia Maria", ambos sem os títulos			
	originais, mas destacados como			
	"Duas Elegias para Sonia Maria.			
A Varanda	*Não há dedicatória para Lais	chícara/angustia/noticía	xícara/angústia/noticia	xícara/angústia/noticia
A varanua	xícara	cincara angustra noticia	Areara angustia noticia	Alcara/angustia/noticia
Muaná da Beira do Rio	dançando/Tarde preguiçosa/usina	dansando/Tarde preguiçosa/uzina	dançando/Tarde preguiçosa./usina	dançando/Tarde preguiçosa./usina
Narciso	por/flores/ceus/[]Não que eu	por/flôres/amôr/éco	pôr/flores/céus/amor/eco/[]Não	pôr/flores/céus/amor/eco/[]Não
	tenha muitas gravatas. Nem mesmo		[]gravatas/Nem mesmo []os	[]gravatas/Nem mesmo []os
	[] os meus olhos.		meus olhos![]	meus olhos![]
Soneto	búzio/perolas/reconcavos/es/estes/l	búzio/lôdo	búzio/pérolas/recôncavos/és/estás/	búzio/pérolas/recôncavos/és/estás/
	odo/icnografo		lodo/icnógrafo	lodo/icnógrafo
Porto	*Dedicatória para Maria Laís	*Não consta a dedicatória	* Não consta a dedicatória	* Não consta a dedicatória
	amor/tranquila		amor/tranqüila	amor/tranqüila
Por quê?	O poema aparece divido em sete	O poema apresenta-se organizado	O poema divide-se em três	O poema divide-se em três
	estrofes: 1 (2); 2 (2); 3 (4); 4 (3); 5	por quatro estrofes: 1 (4); 2 (4); 3	estrofes: 1 (8); 2 (7); e 3 (5)	estrofes: 1 (8); 2 (7); e 3 (5)
	(4); 6 (1); e 7 (4) versos.	(7); e 4 (5) versos.	versos.	versos.
	*Consta na publicação dos Dez	*Dedicatória aos seus irmãos.	*Dedicatória aos seus irmãos.	*Dedicatória aos seus irmãos.
	Poetas Paraenses.			
As anônimas	*Não aparece com esse título,	*Não aparece com esse título,	*Apresenta o título	*Apresenta o título
	somente grafado por algarismo	somente grafado por algarismo	*Mudanças em algumas posições	*Mudanças em algumas posições
	romano	romano	de vírgulas e iniciais maiúsculas	de vírgulas e iniciais maiúsculas
			em alguns versos	em alguns versos
Poema sem	norte/infalível	Norte/infalivel	norte/infalível	norte/infalível
Norte				
Poema	*Algumas mudanças na pontuação	Doi-me "meu Deus!"	Doi-me "meu Deus!"	Doi-me "meu Deus!"
	e na acentuação.	*Algumas mudanças na pontuação	*Algumas mudanças na	*Algumas mudanças na
		e na acentuação.	pontuação e na acentuação.	pontuação e na acentuação.
Elegia dos	*Apresenta dedicatória: "Para	*Não apresenta a dedicatória	*Não apresenta a dedicatória	*Não apresenta a dedicatória

que ficaram	Eurico, meu pai", nas duas edições	[]Chora aquele que ficou/Aqueles		
	do poema no suplemento	que ficaram		
Elegia em		Junho/flores/ninguem	junho/flores/ninguém	junho/flores/ninguém
junho		_		-
Elegia		passáro/silencio/dóe/impertubavel/j	pássaro/silêncio/doe/impertubável	pássaro/silêncio/doe/impertubável
		eito/conselhos/a minha filha	/jeito/conselhos/à minha filha	/jeito/conselhos/à minha filha

Considerações finais

Na introdução desta dissertação questionamos você, leitor, e nós mesmos sobre o significado do título da primeira obra de poesia de Max Martins, *O Estranho*. Mas afinal, o que seria estranho para o poeta? E para nós, leitores? Dessa proposta, tentamos responder as questões que instigaram até o momento essa reflexão, que podemos considerar 'quase' final, pois que na interpretação de uma obra não encontramos o fechamento das portas abertas pela poesia. Certamente, a esta altura, você terá suas próprias conclusões sobre as possibilidades de ler *O Estranho*, e quanto a nós, foi preciso escolher certos caminhos teóricos, históricos, filosóficos, e muitos outros, a partir do que nos sugeriu a leitura dos vinte e três poemas do livro.

Olhando para trás, para o estabelecimento dos caminhos que nos levaram à montagem dos capítulos, o primeiro momento desta dissertação diz respeito ao caráter do que se convencionou chamar de poesia moderna. Procuramos entender, inicialmente, as contradições da tradição moderna, que é, ao mesmo tempo, continuidade e ruptura, segundo o conceito de Octavio Paz. Em função disso, automaticamente, discutimos, de maneira didática, a polissemia dos termos *Moderno*, *Modernidade* e *Modernismo*, para começar a refletir sobre esses conceitos históricos e estéticos, que simultaneamente estão imbricados em um mesmo contexto de discussão teórica nesta pesquisa. E verificamos que nem sempre os teóricos dessas questões chegaram a um denominador comum, mas contribuíram significativamente para as reflexões que delas fizemos.

Especificamente, o primeiro livro de Max Martins nos fez recuar no tempo, na medida em que nos sentimos motivados a refazer os percursos que levaram o poeta seguir, de maneira autodidata, sua formação de poeta, como afirmou Benedito Nunes (1952, p. 3), em sua primeira crítica sobre *O Estranho*, no jornal *Folha do Norte*, em 1952: "O que podemos dizer, depois da leitura de 'O Estranho' é muito simples e também muito belo: temos um poeta. E como poeta que ele se revelou e é realmente, o destino da poesia está em suas mãos". E realmente o destino de Max era tornar-se um *ser poeticus*, e ele soube cuidar do que o destino entregou em suas mãos criativas. De fato, ele soube honrar seus leitores com uma sucessão de obras poéticas e por último um trabalho relacionado com as artes plásticas. Foi curioso saber, ainda nos primeiros encontros com os poemas de Max, nas iniciáticas leituras obrigatórias do programa de vestibular desta instituição, que sua formação autodidata não o

impediu de conhecer os poetas mais significantes da poesia moderna, sejam eles ingleses, franceses, alemães, como: Eliot, Rilke, Whitmam, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Trakl, entre tantos representantes. E de transformar essas leituras em força motriz do trabalho poético.

Conforme verificamos, a segunda geração do modernismo paraense – inicialmente contrariando as expectativas do caráter hegemônico do modernismo paulistano, carioca e mineiro, que pretendia se tornar o centro irradiador do modernismo brasileiro – não soube que, simultaneamente aos acontecimentos que anteciparam a Semana de Arte Moderna, existiu uma geração – antecipada pela exposição de arte do pintor paraense Theodoro Braga (que transferiu para a tela o encontro entre os colonizadores portugueses com a cultura indígena paraense), no salão do Theatro da Paz, em 1908 –, que já ansiava pela discussão de caráter nacional. Igualmente nesse período, os modernistas do sudeste do país não souberam dos brados dos *Flami-n-assú*: manifesto dos intelectuais paraenses veiculados nas páginas da revista *Belém Nova* organizada pela primeira geração, comandada pelo poeta paraense Bruno de Menezes.

Certamente os modernistas do eixo Rio - São Paulo não conheceram também uma geração que ignorou por completo até os anos de 1946, passados vinte e quatro anos da SAM de 1922, os acontecimentos do movimento modernista no Brasil, e até mesmo do próprio Estado. O que chamamos de segunda geração do modernismo no Pará é a geração de Max Martins, Benedito Nunes, Alonso Rocha, Haroldo Maranhão, Jurandyr Bezerra, Mário Faustino, Paulo Plínio Abreu, Ruy Barata (que chegou a atuar também no final da primeira geração), entre outros poetas. Assim como a primeira geração, a de Max Martins fundou sua própria "Academia", aos moldes da Academia Brasileira de Letras, nesse período parece que atuavam em Belém duas "academias" ao mesmo tempo, que em momento oportuno uniram-se para o culto de uma poesia, que mal sabiam eles ainda, já havia ultrapassado a aventura dos sonetos.

Mas como detectamos, não passou muito tempo para que esses jovens acadêmicos pudessem evadir-se da sala de reuniões com cadeiras austríacas, para os novos ares que a literatura paraense tomaria mediante a inauguração de um suporte jornalístico atuante e importante para a formação e fortalecimento intelectual dos jovens paraenses, e esse suporte foi o Suplemento Arte-Literatura da *Folha do Norte*, um encarte domingueiro, companheiro dessa geração, que durou por apenas cinco anos, mas bastou para marcar o que seria definitivamente a literatura no Pará. Nesse sentido, o Suplemento foi mais um elemento na

história dessa geração, que serviu como divulgador e atualizador das ideias e propostas literárias, filosóficas e culturais. Proporcionou a reunião de duas gerações literárias, transformando-se no que ousamos em afirmar no primeiro capítulo, quando apontamos para o periódico: um dos aspectos da modernidade literária paraense.

A dissertação tratou especificamente do primeiro livro de Max Martins, mas ao ultrapassar as fronteiras de *O Estranho*, encontramos vidas que deságuam em outras vidas, pessoas tão próximas, que, reunidas, somaram para a construção desta pesquisa. Assim aconteceu com Benedito Nunes.

Benedito Nunes foi importante crítico da poesia de Max Martins, desde os anos 1950, quando lançou "Os dez poetas", no Suplemento Arte-Literatura e nos anos atuais, quando organizou a exemplo do Suplemento, um editorial para a revista eletrônica, *Estudos Avançados*, em 2005, "Meus poemas favoritos de ontem e hoje". Ele foi responsável por duas importantes críticas sobre a poesia de Max Martins, "A estreia de um poeta", em 1952 e, "Max Martins, Mestre-Aprendiz", em 1992. Sua história se mistura com outras de sua geração, daí a necessidade do recorte sobre sua formação crítica e a importância de seus estudos para a Literatura Brasileira.

Ao organizarmos a pesquisa para elaboração da dissertação, encontramos pessoas, registros, e a oportunidade de reunir um número maior de informações e dados sobre o primeiro livro de Max Martins. Coletamos documentos e entrevistas com o poeta Alonso Rocha, primo e companheiro na juventude de Max, e por meio dele tivemos acesso às revistas manuscritas produzidas por eles na década de 1940. Encontramos as atas de reuniões da Academia Paraense de Letras referentes às premiações dos concursos de literatura promovidos pela entidade, entre esses documentos o parecer de avaliação de uma das juradas, a poeta Adalcinda Camarão.

O universo poético de *O Estranho* aborda os vinte e três poemas do livro, articulados pelos teóricos apresentados anteriormente. O livro nos inquieta do título aos poemas, na homenagem a sua mãe pela memória do pai, pois, a partir da dedicatória, já nos inserimos na temática da obra, que foi construída em torno do estranhamento, da memória, e da morte. Por essas vias, poderíamos caminhar especificamente para um estudo psicanalítico de *O Estranho*, mas não foi esse o percurso escolhido nessa dissertação. Desejávamos mais, pois sempre nos incomodou a ausência de um trabalho direcionado para a primeira publicação de Max Martins. Foi assim que o título do livro nos contagiou imediatamente, e, no ato de paginá-lo,

os poemas capturaram a imensa vontade de desvendá-los como se fossem o enigma da esfinge: "Decifra-me ou devoro-te".

Os poemas foram dispostos por eixos temáticos que passam pelo espaço do desconhecido: do núcleo da infância e suas reminiscências poéticas, até o canto elegíaco de sua dor pela ausência do pai. Nesse universo cromático dos poemas, iniciamos a sua decifração, mostrando que carregam uma pincelada de vida cotidiana, por vezes misturada ao jogo lúdico com as palavras, ao mesmo tempo em que reproduzem o viés da arte poética, fortemente defendida pelo poeta como um "fazer", conforme destacou para Oswaldo Coimbra em uma entrevista⁷⁰: "A poesia é antes de tudo um trabalho que é, também, físico".

E dessa forma, passamos a fala a quem é de direito. Max Martins, nessa mesma entrevista comentou:

Conviver com as palavras, viver com as palavras é também dar a sua vida às palavras. Fingir que as palavras vivem. E aí começa a crescer aquela rede. As palavras se trançam e transam, também. Entra o erotismo [...] as palavras criam uma rede como a que nos embala na infância e como a que nos enterra, também. É uma rede que lembra a vida, mas lembra a morte, também. E ai de quem se lembrando da vida, não se lembre da morte! A ideia da morte, de sobrevivência do homem, está escondida [...] Há esta curiosidade na poesia, esta curiosidade humana desperta e, também, noturna, escura, de auto-enganação. Daí porque as palavras amam a sombra. Por isto, também, todo poeta tem de ser difícil, por causa desta obscuridade (MARTINS, 2009, p. 6).

Eis o ensinamento e a divisão do pão, da vida em forma de poesia. Max Martins soube doar-se sempre ao seu leitor, mesmo no simples ato de amar as palavras, nesse leque absoluto de liberdade, consegue se expressar com uma sinceridade ingênua e sofisticada, com intenções de encantamento, para convocar o outro para essa comunhão do "pão de sábado".

⁷⁰ A entrevista completa no arquivo em pdf (ver anexos).

Referências Bibliográficas

TEXTOS DO AUTOR

MARTINS. Max. O Estranho. Belém: Revista de Veterinária, 1952.
Anti-Retrato. Belém: Gráfica Falângola, 1960.
H'era. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1971.
O Ovo Filosófico. Belém: Edição artesanal limitada, 1975.
O Risco Subscrito. Belém: Semec, 1980.
Abracadabra. Belém: Edição serigráfica por Ronaldo Moraes Rêgo, 1982.
<i>A Fala entre Parêntesis</i> (Renga com Age de Carvalho). Belém: Edições Grápho, PMB, Semec, Grafisa, 1982.
Caminho de Marahu. Belém: Edições Grápho, Grafisa, 1983.
60/35. Belém: Edições Grápho, Secdet, 1986.
Para ter onde ir. São Paulo: Augusto Massi e Masso Ohno Editor, 1992.
<i>Não Para Consolar</i> : poemas reunidos 1952-1992. (Coleção Verso e Reverso, n.º 2). Belém: Cejup, 1992.
Poemas reunidos: 1952-2001. Belém: Edufpa, 2001.
O Cadafalso: coletânea. (Org. Ney Paiva). Belém: Cão-Guia, 2002.
Cadernos de pintura. Diários de Max Martins. Belém: Secult, 2007.
TEXTOS SOBRE O AUTOR
ALENCAR, Melissa da Costa. <i>A visualidade na obra de Max Martins</i> . Belém: (UFPA/Trabalho de conclusão de curso), 2008. Orientação: CARDOSO, Joel.
Lektüre die Aneignung der Collage-Technik in den Werken Kurt Schwitters und Max Martins. [Leitura sobre a apropriação da técnica da colagem nas obras de Kurt Schwitters e Max Martins]. Belém: (UFPA/Trabalho de conclusão de curso em Língua Alemã), 2010. Orientação: ARNEGGER, Michael.
ARAÚJO. Janaína Gusmão Teixeira. <i>Max Martins</i> : modesto andarilho. Belém: (UNAMA/Trabalho de conclusão de curso), 2006.
BARBOSA; NASCIMENTO e MORAES. Thiago de Melo; Pedro Silva e Janaína Torres. O

Percurso Estético de Max Martins de O Estranho a H'Era. No sítio:

http://www.webartigos.com/articles/38645/1/O-Percurso-Estetico-de-Max-Martins-de-O-Estranho-a-HEra/pagina1.html. Acesso em: 02 fev. 2009.

BEZERRA. Jurandyr. *Nota crítica sobre o livro O estranho de Max Martins*. Amazônia – Revista da planície para o Brasil, número XV, ano II. Março de 1956, p. (S/N).

BOGÉA. Arthur. *ABC do magro poeta Max Martins*. Coleção Xumucuí. Série Literatura. Belém: Editora Universitária da UFPA, 1991.

CALDAS. Yurgel. *O cavaleiro de corpos nus*. Belém: UFPA/Trabalho de conclusão de curso; Orientador: CASTRO, José Guilherme, 1997.

______. *Ocidente/Oriente*: Uma leitura de Max Martins através do I Ching. Dissertação. UFMG: Belo Horizonte, 2001.

CAMARÃO. Adalcinda. *Julgamento das obras poéticas do Concurso de Poesia da Academia Paraense de Letras*. Arquivos da APL. Pasta pessoal da acadêmica. Em 15 de janeiro de 1953.

CANTUÁRIA. Denyse Figueiredo. *Palavras a esmo*: uma leitura das afinidades poéticas de Max Martins e Age de Carvalho. 2000. Mestrado PUC/SP. Orientador: NESTROVSKY, Arthur Rosenblat.

_____. *A relação do poeta Max Martins com o poeta Age de Carvalho*. In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 67-75.

CAVALCANTE e PEREIRA, Denis e João Carlos (orgs). *Poetas paraenses* (Antologia). Belém: editora do autor, 2006, p. 93 e 94.

CHAVES. Lilia Silvestre. *Hoje vejo a voz do poeta*. In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 47-51.

COIMBRA. Oswaldo. *Uma inesquecível conversa com Max Martins*. Entrevista realizada no Núcleo de Artes da UFPA. Belém: 2000.

FARES. Josse. *Entre Eros e o Verbo*: Max Martins. In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 35-37.

FILHO. José Mariano Klautau de Araújo. *Para ter onde ir* – a transformação da imagem e o movimento da palavra na poesia de Max Martins. 2000. PUC/SP. Orientador: SALLES, Cecília Almeida.

FRANCO. Georgenor. *Os concursos literários da Academia Paraense de Letras*. Separata da revista da APL. Volumes XX e XXI. Anos de 1977 e 1978 (s/d).

LIMA, Vivian Nunes. *Max Martins*: Poeta plural. Modalidades poéticas. Dissertação de mestrado em letras/estudos literários; Orientador: GOLDER, Cristophe. Santarém, 2006.

MAROJA. Ângela. <i>Por que a poesia de Max Martins?</i> In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 53-59.
Meus poemas favoritos de ontem e hoje. No sítio: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200015&script=sci_arttext . Acesso em: 10 jun. 2010.
NUNES. Paulo. <i>Todo o xamã é um artesão de paneiros</i> . In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 61-65.
PAIVA. Ney. <i>A Barbárie verbal de Max Martins</i> . No sítio: http://www.stormmagazine.com/novodb/arqmais.php?id=445&sec=&secn= . Acesso em: 12 jan. 2009.
PEREIRA. João Carlos. <i>Autores paraenses</i> . As leituras do vestibular. Belém: editora Cejup, 1996, p. 65-85.
SANTOS e MAGALHÃES. Francisca A. da Rocha e Ivanildo Quaresma. <i>Amor e morte na poesia de Max Martins</i> . Belém: (UFPA/Trabalho de conclusão de curso; Orientadora: PAIVA, Margarida. 1997.
SAVARY. Olga. <i>Poesia do Grão-Pará</i> : antologia poética. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 2001. p. 291-294.
TUPIASSU. Amarílis. <i>O estranho Max e as insubmissões da Academia dos Novos</i> . In: Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. Volume 5, Número 11. Belém: UNAMA, 2000, p. 13-17.
BIBLIOGRAFIA GERAL
ABREU. Paulo Plínio. Poesia. Belém: EDUFPA, 2008.
ARANHA. Graça. <i>A emoção estética na arte moderna</i> . In: TELES. Gilberto Mendonça. <i>Vanguarda européia e modernismo brasileiro</i> : apresentação dos prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.
ALAMBERT. Francisco. <i>A semana de 22</i> . A aventura modernista no Brasil. São Paulo: editora Scipione, 2002.
ANDRADE. Carlos Drummond de. <i>Claro enigma</i> . 19.ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
José/ Novos Poemas/ Fazendeiro do ar. Rio de Janeiro: Record, 1993.
Alguma poesia. In: Poesia Completa e Prosa.

ARRIGUCCI. Davi Júnior. *Humildade, paixão e morte*: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1977. p. 3-39.

ÁVILA, Affonso. <i>O poeta e a consciência crítica</i> : uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 2 ed. São Paulo: Summus, 1978.
O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco. Perspectiva, 1994.
BACHELARD, Gaston. <i>A poética do devaneio</i> . [Tradução Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
BANDEIRA. Manuel. <i>As cinzas das horas</i> . No sítio em pdf: http://www.lpm.com.br/livros/Imagens/bandeira_de_bolso.pdf . Acesso em: 23 ago. 2010.
BARATA. Ruy Guilherme Paratininga. <i>Anjo dos abismos</i> . São Paulo: Editora José Olympio, 1943. No sítio: http://www.culturapara.com.br/rbarata/ruylivro.htm . Acesso em: 19 out. 2009.
BARBOSA. João Alexandre. <i>As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade lírica moderna</i> . São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
BARTHES. Roland. <i>A câmara clara</i> : nota sobre a fotografia. [Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
BAUDELAIRE. Charles. <i>Le peintre de la vie moderne</i> , 1863. No sítio: http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf >. Acesso em: 20 set. 2010. Collections literatura.com. 29 p.
<i>A modernidade de Baudelaire</i> . [Apresentação de Teixeira Coelho e tradução de Suely Cassal]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
Sobre a modernidade. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
<i>As flores do mal.</i> [Tradução: Pietro Nassetti]. Coleção a obra-prima de cada autor. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.
<i>Le Spleen de Paris</i> . No sítio em pdf: http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_6.pdf >. Acesso 25 ago. 2010.
BENJAMIN. Walter. <i>A modernidade e os modernos</i> . [Tradução de Heindrun Krieger M. da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá] 2. ed Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
<i>Charles Baudelaire</i> : um lírico no auge do capitalismo. [Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista]. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
BERARDINELLI. Alfonso. Da poesia à prosa. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
BERMAN. Marshall. <i>Tudo que é sólido desmancha no ar</i> : a aventura da modernidade. [Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Toriatti]. 1ª reimpressão. São Paulo:

Companhia das letras, 1986.

BOSI. Alfredo. *Linguagem e realidade do modernismo de 22*. In: BARBOSA. João Alexandre. *A metáfora viva*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 73-106.

BRANDÃO. Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRASIL. Assis. *Manuel e João*: dois poetas pernambucanos. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 135 – 251.

BÜRGER. Peter. Teoria da vanguarda. [Tradução de Ernesto Sampaio]. Lisboa: Veja, 1993.

CAMPOS. Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

______. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pósutópico.. In: CAMPOS. Haroldo de. O arco-íris branco. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997. p. 243-269.

_____. *Drummond, mestre de coisas*. In: ANDRADE. Carlos Drummond. Coleção fortuna crítica. [Organizada por Sônia Brayner e Nota de Afrânio Coutinho] 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 246 - 252

CANDIDO. Antonio *Iniciação à Literatura Brasileira* (resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO e CASTELLO. Antonio e José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira III*: Modernismo. 9 ed. São Paulo: Difel, 1983, p. 86-89.

CHAMIE. Mário. *A vanguarda literária brasileira*. In: Primeiro encontro com a literatura brasileira. São Paulo, 25 a 30 de setembro de 1977, p. 41-46.

CHAVES. Lilia Silvestre. *Mário Faustino*: uma biografia. Belém: Secult; IAP; APL, 2004.

_____. *O filósofo da poesia*. In: Asas da Palavra – Revista de Letras. Belém: Unama, v. 12, n. 25, 2009, p. 167-185.

CHEVALIER e GHEERBRANT, Jean e Alain. *Dicionário de Símbolos*. 20 ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006.

CHIAMPI. Irlemar. Fundadores da modernidade. São Paulo: Ed. Ática, 1991. p. 10 - 20

COELHO. Marinilce Oliveira. *O Grupo dos Novos:* memórias literárias de Belém do Pará. Belém: Edufpa: Unamaz, 2005.

COELHO. Teixeira (Org.). *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. (Coleção Leitura). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

______. *A modernidade de Baudelaire*. Textos selecionados por Teixeira Coelho. [Tradução de Suely Cassal]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

COMPAGNON. Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. [Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CUMMINGS. E. E. *Poem(a)s*. São Paulo: Francisco Alves, 1998.

ELIOT. T. S. *A função da crítica*. In: *Ensaios de Doutrina Crítica*. [Tradução: Fernando Moser]. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1997, p. 35-49. [Ortografia lusitana].

ENZENBERGER. Hans Magnus. *As aporias da vanguarda*. In: ROSENFELD. Anatol et alii. *Vanguarda e modernidade*. Rio de Janeiro: "Tempo Brasileiro", 26-27, Janeiro-março, 1971, p. 85-112).

FIGUEIREDO. Aldrin Moura de. *Eternos Modernos*: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. Tese de doutorado. Orientador: Sidney Chalhoub. Universidade Federal de Campinas, São Paulo, 2001.

______. *Querelas esquecidas*: o Modernismo Brasileiro visto das margens. In: PRIORE, GOMES. Mary Del, Flávio dos Santos (Orgs.). *Os senhores dos rios*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003. p. 259-284.

FERREIRA. Vera Rita de Mello. *O Estranho* (Artigo de Psicanálise), 1983. No sítio: http://www.verarita.psc.br/portugues.php?id=unheim>. Acesso em: 24 ago. 2010

FRANCINA; BLAKE; FER; GARB; HARRISON. Francis; Briony; Tamar; Charles. *Modernidade e Modernismo:* a pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

FREUD. Sigmund. *Obras psicológicas completas*. Volume XVII. [Tradução de Jayme Salomão]. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH. Hugo. A estrutura da lírica moderna. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

HEIDEGGER. Martin. *A caminho da linguagem*. [Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback]. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

HOLANDA. Sérgio Buarque de. *Rebelião e convenção*. In: ANDRADE. Carlos Drummond. Coleção fortuna crítica. [Organizada por Sônia Brayner e Nota de Afrânio Coutinho] 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 184 - 191.

HOUAISS. Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2007.

JAUSS. Hans Robert. *Tradição Literária e Consciência atual da modernidade*. In: OLINTO. Heidrun Krieger [Tradução e Org.]. *Histórias de Literatura*. São Paulo: Ática, 1996, p. 47-100.

LAFETÁ. João Luiz. 1930: A Crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas cidades, 1974.

LIMA. Luiz Costa. <i>Mímesis e modernidade</i> : formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980. p. $67-223$.		
LOPES. Silvina Rodrigues. <i>A poesia, memória excessiva</i> . In: <i>Literatura, defesa do atrito</i> . Porto: Edições Vendaval, 2003. pdf.		
MAUÉS. Júlia. <i>A modernidade literária no Estado do Pará</i> : o suplemento literário da Folha do Norte. Belém: Unama, 2002.		
MENDES. Francisco Paulo. <i>Apresentação para Bruno de Menezes</i> . In: NUNES. Benedito (Org.). <i>O amigo Chico, fazedor de poetas</i> . Belém: Secult, 2001. p. 178.		
. Notas para uma conferência sobre a poesia contemporânea. In: NUNES. Benedito (Org.). O amigo Chico, fazedor de poetas. Belém: Secult, 2001. p. 189-192.		
<i>Prefácio, notícias e notas.</i> In: ABREU. Paulo Plínio. Poesia. Belém: EDUFPA, 2008, p. 23-30.		
MENEZES. Philadelpho. <i>Poética e Visualidade</i> - uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.		
MERQUIOR. José Guilherme. O elixir do apocalipse. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.		
MICHAELIS: Dicionário escolar alemão – alemão-português, português-alemão [Tradução: Alfred J. Keller]. São Paulo: Melhoramentos, 2002.		
MIRANDA. Antônio Batista de. <i>Guerra</i> : memórias-destino. Belém: A. B. de Miranda, 1998.		
MOISES. Massaud. <i>A literatura brasileira através dos textos</i> . 21ª ed. São Paulo: Cultrix, 1998.		
MORICONE. Ítalo. <i>Um marco na poesia brasileira</i> . Prefácio. In: ANDRADE. Carlos Drummond. <i>Claro enigma</i> . 19.ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 7-14.		
NASCIMENTO. Maria de Fátima. <i>Benedito Nunes</i> : trajetória no "Arte Suplemento Literatura" do jornal Folha do Norte. No sítio: http://sitemason.vanderbilt.edu/files/fxGksE/Maria%20de%20Fatima%20do%20Nascimento >. Acesso em: 12 abr. 2011.		
NETO. João Cabral de Melo. <i>O engenheiro</i> . Rio de Janeiro: Amigos da Poesia, 1945.		
NUNES. Benedito. <i>Haroldo Maranhão</i> : uma microscopia da poesia. Revista <i>Colóquio/Letras</i> . Notas e Comentários, n.º 65, Jan. 1982, p. 65-66.		
Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.		
O tempo da narrativa. São Paulo: Ática, 1988.		

·	Introdução à filosofia da arte. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1991.
	Max Martins, Mestre-Aprendiz. In. MARTINS, Max. Não para consolar, 1952-1992. Belém: CEJUP, 1992. p. 17-43.
·	No tempo do niilismo e outros ensaios. Série Temas, v.35. São Paulo:
Ática, 1993 a.	
	Fragmentos da modernidade. In: NUNES. Benedito. No tempo do niilismo e o Paulo: Editora Ática, 1993 b. p. 71-81.
·	Hermenêutica e poesia: o pensamento poético. [Organização: Maria José
Campos]. Belo Ho	orizonte: Editora da UFMG, 1997.
·	Crivo de papel. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1999.
Belém: Secult/RG	[Apresentação]. In: BARATA. Ruy. <i>Antilogia</i> . Coletânea de poemas. D, 2000 a. (s./p.).
·	Dois ensaios e duas lembranças. Belém: SECULT, 2000 b.
(Prefácio). Obras	O nativismo de Paes Loureiro. In: LOUREIRO. João de Jesus Paes. reunidas: poesia I - Cultura amazônica — uma poética do imaginário. São editora, 2001 a. p. 1-16.
· 24.	Francisco Paulo Mendes, para além da crítica literária. In: _ (Org.). O amigo Chico, fazedor de poetas. Belém: Secult, 2001 b. p. 15-
palavra – Revista	Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco In: Asas da do Curso de Letras – Centro de Ciências Humanas e Educação – UNAMA Amazônia, v.8, n.º 17, p. 15-20, junho, 2004 a.
·	A filosofia contemporânea. 3ª ed. Belém: EDUFPA, 2004 b.
·	Passagem para o poético. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2008.
	O dorso do tigre. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009 a.
	A Clave do poético. [Org. e Apresentação: Victor Sales Pinheiro]. São
Paulo: Companhia	das letras, 2009 b.

<i>Meu caminho na crítica</i> . In: NUNES. Benedito. <i>A clave do poético</i> . [Organizador: Victor Sales Pinheiro]. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 c.
<i>Meus poemas favoritos de ontem e hoje</i> . In: Revista Estudos Avançados. Volume 19, número 54. São Paulo, maio/ago. 2005, p. 268-281. No sítio: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200015&script=sci_arttext . Acesso em: 20 mar. 2010.
PAZ. Octavio. Los hijos del limo. 2. ed. Barcelona: Talleres gráficos, 1989.
<i>A tradição da ruptura</i> . In: <i>Os filhos do barro</i> : do romantismo à vanguarda. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 15 – 35.
<i>A dupla chama</i> : amor e erotismo. [Tradução: Wladir Dupont]. São Paulo: Siciliano, 1994.
PINHEIRO. Victor Sales [Organização e Apresentação]. <i>Uma clave polifônica do poético</i> . In: NUNES. Benedito. <i>A clave do poético</i> . São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9-11.
POE. Edgar Allan. <i>Homem das Multidões</i> . No sítio: http://www.gargantadaserpente.com/coral/contos/apoe_homem.shtml >. Acesso em: 27 out. 2010.
QUINTANA. Mário. <i>A rua dos cataventos</i> . [Organização e prefácio de Tania Franco Carvalhal] 2.ª ed. São Paulo: Globo, 2005.
RIBEIRO. De Campos. <i>Graça Aranha e o Modernismo no Pará</i> . Coleção Literatura Paraense. Série Inglês de Sousa. 2ª ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1973.
SANT'ANNA. Affonso Romano de. <i>Drummond</i> : o gauche no tempo. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.
SANTOS. Fabiano Rodrigo da Silva. <i>Lira dissonante</i> : considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
TARRICONE. Jucimara. <i>O intérprete Benedito Nunes</i> . Artigo publicado no XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008.
<i>Hermenêutica e crítica</i> : o pensamento e a obra de Benedito Nunes. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2007.
TELES. Gilberto Mendonça. <i>Vanguarda européia e modernismo brasileiro</i> : apresentação dos prefácios e conferências vanguardistas de 1857 até hoje. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983.

VEIGA-NETO. Alfredo. *Cultura, culturas e educação*. In: Revista Brasileira de Educação, Maio/Jun/Jul/Ago, N° 23, 2003. No sítio: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a01>. Acesso em: 25 mar. 2011.

SUPLEMENTO Arte e Literatura da Folha do Norte

JAYME. Floriano. <i>Ainda sobre Dez Poetas Paraenses</i> . Suplemento Arte Literatura da <i>Folha do Norte</i> . Belém, 14 jan. 1951.
Max Martins. "Nesta noite eu sou Deus". Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> Belém, 23 fev. 1947.
"Segunda Elegia para Sônia Maria". Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> . Belém, 30 mar. 1947.
"Poema". Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> . Belém, 13 abr. 1947.
. "Dois Poemas". Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte. Belém, 22 jun 1947.
"Duas Elegias para Sônia Maria". Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> . Belém, 19 out. 1947.
. "Narciso". Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte. Belém, 28 mar. 1948.
. "Elegias dos que ficaram". Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> Belém, 14 nov. 1948.
Esperança" e "Porto". Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> . Belém. 29 jan. 1950.
"Poema". Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte. Belém, 3 set. 1950.
Dois poemas de Max Martins: "Epigrama do ano santo" e "Soneto". Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> . Belém, 19 nov. 1950.
<i>Dez poetas paraenses</i> : Maurício Rodrigues, Max Martins e Paulo Plínio Abreu Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> . Belém, 24 dez. 1950.
Poemas de Max Martins: "Poema", "Pedreira", "Muaná da Beira do Rio" e "Elegia dos que ficaram". Suplemento Arte-Literatura da Folha do Norte. Belém, 31 dez 1950.
<i>Poemas de Max Martins</i> : "Não entenderás o meu dialeto []", "Ó amadas de todas as noites []", "Ocorre-me o poema []" e "Só/Sem o cálice e o lápis []". Suplemento Arte-Literatura da <i>Folha do Norte</i> . Belém, 14 jan. 1951.
JORNAL A Folha do Norte
NUNES. Benedito. <i>Nota de lançamento do livro</i> . Jornal <i>A Folha do Norte</i> : Quinta-feira, 31 de julho de 1952, p. 3.
1952, p. 7.

______. *A estreia de um poeta*. Jornal *A Folha do Norte*: Sexta-feira, 12 de setembro de 1952, p. 3.

MÍDIAS

Vídeo-depoimento gravado nos dias 18 e 25 de setembro de 1996 no Cine Teatro Líbero Luxardo. Acervo de vídeos em VHS na sala do Museu da Imagem e do Som, prédio do Complexo Feliz Lusitânia em Belém/Pará.

PERIÓDICOS:

Asas da Palavra. Revista do curso de letras. Centro de ciências humanas e educação. V. 5. N. 11. Belém: UNAMA, 2000.

Pará Zero Zero (PZZ). Arte, política e cultura. Ano II. Nº. 3. Belém: Abril/Maio de 2006.

Unamazônia: órgão noticioso, crítico, cultural, consagrado à integração latino-americana. V. 1, N. 0, Secult, Junho de 1998, p. 34-41.

SITES VISITADOS:

CAVALCANTE, Vasco. Cultura Pará. <www.culturapara.art.br.> Acesso em: 02 fev. 2010

- http://www.culturabrasil.pro.br/revolucaofrancesa.htm Acesso em: 12 mar. 2010
- http://www.verarita.psc.br/portugues.php?id=unheim Acesso em: 20 de fev. 2011
- http://pt.wikipedia.org/wiki/Max_Martins Acesso em: 18 jan. 2010
- http://www.culturapara.art.br/maxmartins/ Acesso em: 18 jan. 2010
- http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/para/max_martins.html Acesso em:
- http://revistamododeusar.blogspot.com/2009/02/max-martins-1926-2009.html Acesso em: 18 jan. 2010
- http://www.maxmartins.com.br/aguarde.php (site em fase de construção)> Acesso em: 18 jan. 2010
- http://sandraregina.multiply.com/reviews/item/24 Acesso em: 18 jan. 2010
- http://www.algumapoesia.com.br/poesia3/poesianet266.htm Acesso em: 18 jan. 2010
- http://abiliopacheco.com.br/2009/06/18/espaco-max-martins/ Acesso em: 18 jan. 2010
- http://www.facebook.com/pages/Max-Martins/377418245068 Acesso em: 20 jun. 2011
- http://www.astormentas.com/din/biografia.asp?autor=Max+Martins Acesso em: 15 mar. 2009
- http://recantodasletras.uol.com.br/teorialiteraria/1357046> Acesso em: 15 mar. 2009
- http://poesiabeat.blogspot.com/2009/02/morre-o-poeta-max-martins.html Acesso em: 21 set. 2010
- http://arquipelagolivros.wordpress.com/2010/12/07/max-martins/ Acesso em: 12 set. 2010
- http://www.orkut.com/Community?cmm=589598 Acesso em: 12 set. 2010
- http://www.youtube.com/watch?v=115Qy8ZQ7FM Acesso em: 12 set. 2010
- http://www.monecarmo.net/visualizar.php?idt=1432933 Acesso em: 28 set. 2010
- http://www.diariodopara.com.br/hotsite/orgulhodopara/noticias_cont.php?idnot=79362

Acesso em: 20 out. 2010

http://www.belemweb.com.br/navegacao.asp?id=9252&pagina=25&sub_pagina=62 Acesso em: 24 set. 2010

http://www.informam.ufpa.br/portal/benedictus/max.htm Acesso em: 22 set. 2010 http://www.revistazunai.com/poemas/max_martins.htm Acesso em: 01 jan. 2011

Anexos

Anexo1 - Texto do julgamento das obras que concorriam no Concurso de Poesia da
 Academia Paraense de Letras. Avaliação da poeta Adalcinda Camarão:

CONCURSO DE POESIA. JULGAMENTO DAS OBRAS POÉTICAS. CAUBY CRUZ, MAX MARTINS E SOARES CARNEIRO.

(15 de janeiro/1953)

No desempenho da delicada missão a que fui incumbida, como membro da comissão julgadora do Concurso de Poesia, prêmio "Vespasiano Ramos", instituído pelo Silogeu, cabe-me o dever de procurar e revelar a poesia existente nas obras que tive em mãos: "O Estranho", de Max Martins, "A palavra esquecida", de Cauby Cruz, e "Carmes e Acrosticário", de Soares Carneiro.

Na imagem de Shelley, tenho, pois, diante de mim, três "legisladores do Universo" ou três "vigilantes de Prôa" do moderno Marcel Raymond.

Em seu conteúdo emocional, seu ritmo, expressão lírica e simetria, procuro examinar, primeiramente, a poesia de Cauby Cruz. No "o soneto da palavra esquecida", o poeta realisa com a palavra o desejado equilibrio que deve existir entre as atitudes estéticas:

"É uma palavra que encerra gestos, interjeições de espanto e de surpresa, mas que esqueci, talvez, faz muito tempo ..."

Para estrair, entretanto, desse "subsolo profundamente estético", no dizer do crítico Adonias Filho, a substância, a forma, afinal todas as qualidades intrínsecas da sua poesia, acredito que de-la se deve exigir alguma coisa mais qua a simples experiência emocional: a instrumentação, que em três poemas de Cauby encontro flagrante.

Em "Poema", "Canto final" e "Poema quase noturno", figura, com precisão, a tão falada mobilidade poética:

"Meus olhos não foram feitos para a beleza plena. Dã-me apenas um sinal do céu e um símbolo da vida. Eu fui feito para as menores coisas e o infinito é o meu mal".

Em "Canto final" encontra-se o jóvem poéta absolutamente identificado com o clima lírico:

"Recolhe, Senhor, o que eu tenho guardado que me faz tão pesado e tão sombrio.

"Adormecida. Mas em sua mão flue outra vida morna e leve. Seus olhos presos despejam sonhos sobre mim. Apenas eu retenho sua beleza imóvel. E tento outra vez tornar seu corpo uma canção pensada. Leve como a mão donde reponta a vida descoberta ..."

O livro de Cauby Cruz é um bom livro, como estreante. Sua poesia, entretanto, de um modo geral, precisa de mais segurança e experiência, muito embora não lhe falte emoção, sutileza e música.

Os poemas de Max Martins animam-se e vivem, simultaneamente, na esfera de todos os gestos estéticos. O poeta com a sua arrebatadora atividade especulativa não permite que a música escape à palavra, e se mantém vigilante ao acordo da forma com a plena liberdade de inspiração. Em toda a sua poesia evoluída e sincera, faz-se imprescendível a ondulação musical, a harmonia, o segredo da flutuação rítmica. Numa expressão psicológica, eu posso dizer que a poesia de Max atúa com todos os sentidos, movendo preciosas peças, sem contudo permitir que a palavra pese mais que a emoção. Vêmo-lo, por exemplo, em "Elegia em junho":

"Só com a tua memória
há uma casa no vale.
Estou contando os passos na varanda
-a faca corta o pão separando o tempo em nós.
Mas o relógio continua.
Nos teus sapatos cresceram flores de limo verdes e brancas,
e ao redor do vale
ninguém toca nas rosas em teu louvor".

Num outro poema o poeta fala assim:

"Não entenderás o meu dialeto nem compreenderás os meus costumes. Mas ouvirei sempre as tuas canções e todas as noites procurarás meu corpo".

Poesia moderna e vigorosa, de grandes recursos e estudos para a crítica.

4

Cada poema de "O Estranho", de Max Martins, dispõe de uma estrutura própria e não há um poema igual ao outro. De vários poemas citarei apenas um verso de cada:

"Angelita dos quadrís morenos e peitos em embrião".

"Em vão tuas mãos tatearão na treva ..."

"Hoje a vida repousa nos teus seios ..."

"Frágil como um trigal ao vento ..."

"Teus olhos sem nenhum vulto no horizonte ..."

"A vida continua encurralada no vale ..."

"O riso que tens de cabelos molhados ..."

"Pensamentos sobrepujando céus ..."

"Ganho-te em sonhos desdobrado em versos ..."

"O mar se abre em lírios e sargaços ..."

"É sempre quando se fecha a porta que desejo voltar'

"Nenhum passaro na manha cantou o teu soluço ..."

O que importa em tudo é a mobilidade poética. E é justamente neste detalhe que se insere a poesia de Max Martins, uma das grandes conquistas da poesia moderna brasileira. É preciso frisar, contudo, que nem um dos dois concorrentes a que me refiro tem preconceito acadêmico que os impeça de fazer da poesia um Universo livre, flexível e belo. Diz o poeta inglês Spender que "os grandes poetas sempre mantiveram um maravilhoso equilíbrio entre a palavra poética e a palavra falada do idioma". É evidente o que encontro no "O Estranho", onde a preocupação do poeta é descobrir sempre uma relação entre o que ele ouve e o que sai do mundo interior dos seus versos. Julgo, pois, "O Estranho", obra poética superior à "A palavra esquecida".

"Rola o poema e o mundo"

Quanto às obras de Soares Carneiro, considero em terceiro lugar.

Adalcinda

Anexo 2 - Amazônia – Revista da planície para o Brasil, número XV, ano II. Março de 1956, p. (S/N) à lápis 100... (Diretor: José Hermogenes Barra. Secretário: Georgenor Franco)

Jurandyr Bezerra

Há nos poemas de Max Martins o que poderíamos chamar uma poesia de nervos, marcada de um sensualismo ingênito que sob certos aspectos transforma o sentimento puro numa poesia expressionista, sem que ele tenha consciência deste fenômeno.

O espiritual em sua poesia permanece ainda no sentimento e talvez por isso a profunda identificação de sua poesia com seu EU que existe de fato, em seus poemas, tenha resultado no desinteresse pelo valor da palavra.

Tudo isso, talvez influenciado ainda pelo seu próprio temperamento, verificamos assim, que muitos poemas de "O Estranho" trazem-nos uma mensagem humana em linguagem, às vezes imprópria.

Entretanto, nota-se que um "Porto", "Poemas sem norte", "Poema", "Elegia de junho", e "Elegia", há um como que equilíbrio de ritmo e substância, sendo que "Porto" é um dos poemas onde se poderá encontrar a expressão interior, espiritual e estética do poeta.

Anexo 3 - Jornal A Folha do Norte: Quinta-feira, 31 de julho de 1952 (3ª página). Ano LVI

Acaba de sair, em edição do autor, impressa nas oficinas gráficas da "Revista de Veterinária", o livro e poemas "O estranho", de Max Martins, jovem poeta paraense de há muito conhecido e louvado em nossos meios intelectuais. Está em nossas mãos um número de "O estranho", exemplar de feição modesta mas de bom gosto, entre cujas páginas encontramos poemas como este, que refletem o que há de novo, e de pessoal na poesia de Max:

"Não entenderás o meu dialeto Nem compreenderás os meus cos [tumes. Mas eu ouvirei sempre as tuas canções E todas as noites procurarás o meu [corpo.

Terei as carícias dos teus seios

[brancos.

Iremos amiúde ver o mar Muito te beijarei e não me amarás como estrangeiro".

O crítico Benedito Nunes ("B. N.") apreciando o novo livro na orelha da edição, é quem melhor poderá informar os nossos leitores do que significa "O estranho" para o momento intelectual paraense. Diz "B. N.":

"Max Martins é um poeta de 24 anos, nascido e casado em Belém do Pará. Se bem que tenha carteira profissional onde, talvez, por toda a vida, seja apenas um nome dentro da vasta e atribulada classe dos comerciários, Max exerce realmente a profissão da poesia e dela não se afasta nem mesmo quando os balancetes obrigam-no a curvar-se sobre a mesa do escritório. Essa circunstância é mais importante do que parece à primeira vista, pois que a sua poesia reflete profundas ligações com a vida cotidiana, da qual ele extrai uma boa parte dos elementos que fertilizam os versos rebeldes de "O estranho", que chega a ser, por vezes, impuros, mas nunca artificiais, vazios e desprovidos desse conteúdo humano que dá a medida ao sentimento do mundo e a toda a poesia verdadeiramente autêntica.

Os poemas de Max não constituem um produto efêmero de um talento jovem, cujo único valor esteja no desabafo sincero, impiedoso e irônico de suas decepções e esperanças. Nem buscaremos o critério para julgar a sua poesia no lirismo dos motivos que ela adota. Antes, preciso compreender que ela traduz a inquietação do homem que se contenta em não ultrapassar o plano das coisas humanas, dominado pela volúpia de viver, caminhando por caminhar sem horizontes, e quem assim – ele, o poeta – "como o mar, voltando sempre, sempre na praia".

Anexo 4 - Jornal A Folha do Norte – Sexta-feira, 12 de setembro de 1952 (3ª página) Ano LVI

A estreia de um poeta

Benedito Nunes

O livro de estreia do poeta, Max Martins, "O estranho", lançado há poucos dias em modesta edição de sacrifício, tornou pública e oficial uma vocação poética de que o autor já nos dera provas esparsas, publicando as suas produções em suplementos e revistas literárias. Se o primeiro livro de um poeta que se revela, merece, em princípio, a acolhida de um registro crítico, merece-o mais ainda o poeta que, como o Sr. Max Martins, revelara-nos a sua poesia, antes de fazer dela o último acontecimento bibliográfico do Pará.

Tenho pela poesia de Max Martins uma admiração bem forte, conquanto saiba que ela é uma poesia ainda imperfeita e mesmo desordenada, pois não alcançou a sua forma peculiar de expressão. Admiro-a pela sua vivacidade, pelo seu tom espontâneo, irônico às vezes e quase sempre confessional, e ainda por que essa poesia de "O estranho" não

representa nenhuma tendência para o formalismo, o que a impedirá de, no futuro ingressar numa possível antologia "Orfeu". Ninguém certamente poderá estabelecer sobre a poesia de Max Martins um juízo crítico definitivo. Trata-se de uma poesia nova, de pouca idade, vivendo num estado de esboço. Mas eis aí também a razão porque é necessário verificar o que ela representa, e qual o valor da experiência poética refletida nas páginas de "O estranho".

A primeira impressão que desperta a leitura desse livro de estréia é a ligação constante dos seus versos com o que o movimento modernista teve de superável: o anedótico, a facilidade de soluções poéticas e o desprezo formal pelo verso como unidade rítmica. Aqui e ali, lendo esses vinte e três poemas, percebemos logo que o poeta, talvez insensivelmente, adota aquela verve superficial que, estampada nos primeiros poemas de Carlos Drummond de Andrade – e apenas em alguns deles – foi um mero acidente, sem relação com o humorismo doloroso e irônico de "A Rosa do Povo". Mas esse espírito de graça, e mesmo de troça, não chega a prejudicar totalmente a poesia de Max Martins, que possue inegavelmente um grau bastante acentuado de originalidade. Acontece que a originalidade do poeta consiste precisamente numa visão humorística das coisas. O riso que ele exprime não é, porém, um riso franco, aberto, despreocupado. O seu humor vai ao desencanto, alcança a seriedade e desperta comiseração. Por isso é que certas passagens de alguns poemas em que entra a banalidade da verve depreciativa, descambando para o anedótico vulgar, não conseguem obter verdadeiros efeitos poéticos. Observemos, por exemplo, os seguintes versos de: "O filho":

"Grande record Volteando teu corpo 21 anos".

Ou estes outros:

"Amas a lua e Santo Antônio Maria Zacaria E alheia passas entre cadilacs limpa,"

Ou:

"Em que mala estará o Pierrot cor de jerimum? Velocípede – revolução – Felisberto de Carvalho –

Esses versos exprimem com muita graça o amôr de juventude, a ingenuidade e a pureza femininas, e a recordação de uma infância que teve leituras de Felisberto de Carvalho no grupo escolar e passeios de velocípede. Mas não são expressões poéticas; falta-lhes a condensação necessária das imagens, que iremos encontrar nos belos poemas que o livro encerra.

O Sr. Max Martins apresenta-nos em "O estranho" muitos poemas fragmentários, que poderiam sofrer um trabalho mais demorado de depuração, à espera de amadurecimento. São assim "Do poema da infância (I e II), "O filho", "Menina Triste", "Segunda Elegia para Sonia Maria", "Branco Branco", poema verdadeiramente neutro no conjunto de sua poesia, "Narciso", cujo tema é incompatível com a própria personalidade do poeta, e ainda aquele poema que deveria ter faltado no livro – "Soneto", de um parnasianismo disfarçado, mas muito superior à qualquer experiência náutica (do/ao?) Sr. Ferreira de Loanda. Também é preciso dizer logo, uma vez que estamos mostrando as deficiências da poesia de Max Martins, que certas tiradas à Walt Whitman, lido em tradução, não lhe ficam bem. A poesia de "O

estranho" não está no "sol dos caminhos", nem nas "manhãs whitmanianas" que ficam descoladas em nosso ambiente tórrido e anti-eufórico. Os temas do poeta são bem diferentes da comunhão com a natureza e da identificação panteísta do homem com todas as fôrças vivas.

Outro cacoête dos belos tempos de 22 é o desprezo pela forma. Não quero dizer que se deva fazer verso em decassílabos brancos ou rimados, preferir redondilhas ou alexandrinos. Cada poeta é o dono de um ritmo próprio, e talvez a música desordenada dos versos de Max Martins seja a cadência marcada pela natureza de sua poesia. Mas o verso vale como unidade, ele não é um mero agrupamento de palavras, um conjunto fácil de desmembrar à vontade. O verso é a poesia. E é a poesia, por que sendo esta a palavra transfigurada, portadora de uma vivência, só mediante à exata adequação da palavra à imagem que nasceu no espírito, é possível exteriorizá-la transmiti-la. Ora, o verso constitue o veículo que permite realizar essa adequação; é o instrumento de seleção das imagens e de transmissão da experiência poética. Por isso, todo o verso tem que representar uma função necessária na contextura do poema; nenhum poderá ser meramente acessório, sob pena de ser dispensável.

Há, em "O estranho" versos supérfluos, que não guardam relação substancial com que o poeta quer dizer, e outros bastante frouxos, acidentais e decorativos que não dizem nada. Um exemplo dessa deficiência é o poema "Branco Branco", em que a repetição do adjetivo não conseguiu a sugestão vibrante de alegria ou de beleza triunfante, ou como em "Por que?", construído arbitrariamente, finalizando com uma estrofe perfeitamente inútil.

O melhor da poesia de Max Martins, e o que faz de "O estranho" uma bela estréia que afirma a vocação e o talento do autor, encontra-se na segunda parte do livro, onde estão reunidos as Elegias. Isso não quer dizer que só aí encontraremos poesia. Na primeira parte temos dois ou três poemas, como "Muaná da Beira do Rio", pequena obra prima no estilo, "Ocorre-me o poema...", rico em sugestões, apesar de excessiva influência de Carlos Drummond de Andrade, e "Balzaqueana Triste", um dos poemas inteiriços do livro. São, entretanto, as Elegias que, mantendo fortes ligações com os poemas anteriores, manifestam a originalidade do poeta, desenvolvendo os seus temas prediletos, numa atmosfera de lirismo sereno e de humor velado, criado pela força sugestiva de certos versos que garante a Max Martins uma base firme para as suas futuras criações.

As três Elegias são inspiradas na morte do pai, que deixou na casa enlutada um vazio sensível que o poeta não tem capacidade para preencher. Mas, paradoxalmente, todos os que vivem na casa e os próprios objetos estão ligados à presença misteriosa do sêr desaparecido e existem em função dele.

"Calço os teus sapatos (mas o teu silêncio como dói) E com eles caminho meio mundo inutilmente"

São versos pungentes como esses que trazem a nota de humor que é peculiar ao poeta. A tragédia na poesia de Max Martins vem de mistura com elementos de extrema comicidade. Dir-se-ia que ele sente a morte do pai como um "gauche", à maneira de Charles Chaplin:

Mas me falta o jeito de carregá-lo E a tua sombra Se cinco anos andei com os teus conselhos Agora estou só com a tua camisa"

Ele está fortemente preso ao passado; são os objetos domésticos que reclamam a sua juventude para conservá-los, e o drama do poeta reside no contraste entre a existência com que ele sonha e o mundo onde tem de viver, ouvindo o rumor "da máquina incansável de costura". Mas também é incapaz de rebelar-se contra tudo que o aprisiona, e é o seu próprio desencanto que o leva a amar a vida que "se estagnou no vale". Sob influência de Fernando Pessoa, de Álvaro Campos ferido pela nostalgia da infância, escreveu o nosso poeta:

"É sempre quando se fecha a porta que desejo voltar E a saudade já é este hoje que desprezo"

O mistério do tempo se insinua nessa poesia de Max Martins, que encontrou no cotidiano a fonte de seus motivos mais significativos. Ele nos fala de um tempo humanizado, pessoal e íntimo, que nenhum relógio é capaz de marcar:

"Estou contando os passos na varanda - A faca corta o pão separando o tempo em nós – Mas o relógio continua"

Não temos a pretensão de julgar o poeta Max Martins. Já advertimos que não é possível firmar um critério rígido, que absolva ou condene a sua poesia e mesmo nas condições atuais, em que ela se encontra, atravessando uma etapa de seu desenvolvimento, qualquer opinião em caráter decisivo será falsa e vã. O que podemos dizer, depois da leitura de "O estranho" é muito simples e também muito belo: temos um poeta. E como poeta que ele se revelou e é realmente, o destino da poesia está em suas mãos. Poderá desprezá-la amanhã como quem rejeita um velho hábito que não mais convém; mas poderá amá-la, enriquecer aquilo que já possue, aumentar a parcela de vida que a sua juventude fez brilhar. Mas, além disso, não esqueçamos de dizer que o seu livro não constitui uma mera exibição de talento, como muitos jovens brasileiros costumam fazer quando chegam aos vinte anos ou antes. Esse livro modesto dá-nos o testemunho da poesia vigorosa e original de que ele será capaz e traz até nós a poesia vacilante, mas apaixonada, de um jovem inquieto, cujos versos ainda impuros, tem a força que falta a muitos poetas de sua geração para exprimir "o sentimento do mundo"

Anexo 5 - Max Martins, Mestre - Aprendiz

Benedito Nunes

Professor Emérito da Universidade Federal do Pará

"Se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia."

Graça Aranha. O espírito moderno

Quarenta anos de lida com a poesia separam o primeiro livro de Max Martins, *O estranho* (1952), desta edição, em 1992, de seus poemas reunidos. Porém a contagem da idade do autor como poeta, pode, a rigor, ser recuada por mais-oito anos, até por volta de 42, quando o conheci. Era ele então um modesto e generoso editor adolescente: incumbia-se de fabricar os nossos primeiros livros, datilografando os seus e os meus poemas, em fita vermelha, na máquina do Banco do Pará, onde trabalhava. Essas tiragens caseiras de um só exemplar corriam de mão em mão, dentro de nosso pequeno grupo. Familiarizados com o *Tratado de versificação* de Guimarães Passos, aprendêramos todos a metrificar e a rimar. Jurandir Bezerra e Alonso Rocha, que dispensavam os serviços editorias de Max, porque preferiam versões manuscritas de seus próprios poemas, coletados em cadernos escolares Avante, ensinaram-me a contar sílabas pelos dedos da mão direita. Naquele tempo, honrávamos o Parnasianismo.

Nada sabíamos da passagem de Mário de Andrade por Belém em 1927 e muito menos da existência de seus correspondentes paraenses, mais interessados nos estudos de folclore do viajante paulista do que na poesia "futurista" de *Paulicéia desvairada*. Embora já tivesse dezoito anos de idade, o Modernismo ainda não ingressara em nossas Antologias escolares. Vivíamos, durante a Segunda Guerra Mundial, uma época de isolamento provinciano; sendo o transporte aéreo precário e raro, Belém ligava-se às Metrópoles do Sul quase que só pela navegação costeira dos Ita. Isso tudo justifica mas não explica nosso retardamento literário de jovens versejadores acadêmicos. Pois que fundamos nossa própria Academia com poltronas austríacas, lustre, patronos ilustres, posse solene e discurso de recepção. Só começaríamos a modernizar-nos depois da morte de Mário de Andrade, em 1945. Max Martins, honra lhe seja feita, antecipou-se a esse processo de geral conversão estética. Bancando o Graça Aranha, gritou Morra a Academia! numa sessão solene. E saindo espaventosamente da sala, ou do recinto, conforme dizíamos, foi sentar-se no banco público fronteiro à minha casa, sede do silogeu, onde esperou a saída dos confrades para a costumeira badalação em bando pelas ruas da cidade.

Alguns anos depois desse grito literário, um dos nossos ilustres confrades, Haroldo Maranhão, fundou e dirigiu o Suplemento Literário da "Folha do Norte". Mais moderno do que modernista, esse provinciano tablóide dominical instrumentou, difundindo tudo o que de melhor e mais novo se fazia na literatura e na arte do país e do estrangeiro, o esforço de atualização que cada qual começara a empreender por conta própria. E golpeou o isolamento que ilhava a produção local. Os primeiros poemas de *O estranho* foram surgindo nas páginas do Suplemento, onde líamos as últimas poesias de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, alternando-se com os versos de Ruy Barata e Paulo Plínio Abreu, que nós, os então chamados "novos", somados a um Cauby Cruz e a um Mário Faustino, que não haviam pertencido à nossa Academia, tínhamos aprendido a admirar. O encarte dominical da "Folha do Norte", que durou de 1946 a 1951, também direcionou a convivência intelectual que nos ligava, por meio de nosso atualizadíssimo mestre, Francisco Paulo Mendes, a pessoas mais velhas ou apenas menos jovens do que nós. Por fim, criou-se um espírito comum na maneira de sentir e de pensar o mundo real e a literatura.

De nosso antigo isolamento restaria a vantagem da distância geográfica, convertida num senso de cauteloso distanciamento aos modismos metropolitanos na década de 40, quando, vinte anos após a revolução estética iniciada com a Semana de Arte Moderna, a poética modernista, já uma herança jacente dos poetas revolucionários de 22, começou a ser aberta pela geração ascendente à qual nos vinculávamos.

Não vamos recapitular os percalços da abertura dessa herança, que se fez, sob as condições particulares do período, segundo o recorrente processo de retomada interpretativa dos legados culturais, a cargo da nova geração em confronto com a de seus antecessores. O estrépito do confronto nas duas metrópoles, Rio e São Paulo, foi muito além do *Neomodernismo* prognosticado por Tristão de Athayde – a volta ao verso medido, às formas regulares, aos temas universais substituindo os nacionalistas, a tudo isso que, afinal, na mesma década, se incorporava ao modernismo amplificado de Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Manuel Bandeira e Cassiano Ricardo. Numa profissão de fé anti-modernista, em nome da linguagem poética essencial, pura – que redundava, como bem percebeu o clarividente Sérgio Buarque de Holanda, numa exclusiva adoção do *sermo sublimis* em detrimento do *sermo vulgaris* – o confronto chegava a rejeitar o coloquial, o prosaico e o popular, considerados desvios e distorções da poesia de 22. Essa juvenil turbulência dos grupos de maior prestígio, que se rotularam de "geração de 45", usando o termo como bandeira de uma poética autônoma e definitiva, não nos atingiu.

Entretanto, participávamos, embora num ritmo mais largo e menos exclusivista, em razão de nosso distanciamento e das circunstâncias de nossa formação intelectual, do mesmo quadro geracional. Mas entre nós, a vivência de geração, ainda que comportando o arrebatado empenho da juventude, absorvida em sua momentânea verdade, não se transformou num mito de identidade histórica, acima das contingências de uma estação de idade, dentro do movimento giratório do tempo, que amanhã põe os jovens de hoje na posição de seus maduros (ou velhos) antecessores de ontem. Tivemos por vivência um sentimento compartido de convivência. Uma geração implica mais do que ela mesma. Implica, pelo menos, a geração de seus antecessores imediatos — no caso, a segunda leva dos poetas modernistas. Para eles estávamos voltados, como voltados estávamos para os coevos, nossos vizinhos de idade, nascidos nas imediações dos anos 20 e ingressos na vida literária entre os vinte e trinta anos. A exceção era Mário Faustino: aos 19 publicou os primeiros poemas, interrompendo desenvolta carreira de cronista iniciada aos 16.

O já citado Suplemento Literário dirigido por Haroldo Maranhão documenta esse cruzamento de interesses. Recapitulo, além dos já citados, alguns nomes dos seus colaboradores do Rio, de São Paulo e Minas, reunindo as duas gerações: Augusto Frederico Schmidt, Cassiano Ricardo, Jorge de Lima e Sérgio Milliet, mas também Fernando Ferreira de Loanda, Ledo Ivo, Domingos Carvalho da Silva, Bueno de Rivera e Alphonsus de Guimarães Filho. Queimadas pelo tempo, uma grande mancha marrom no centro, as páginas de minha desfalcada coleção do Suplemento ainda espelham as coisas novas, formas de sensibilidade poética e padrões de pensamento filosófico que emergiam no fim da Segunda Guerra Mundial – o início da "idade política do homem", a época da intimativa literatura engajada chegando até nos na esteira do existencialismo, do sobressalto das novelas de Kafka, do acesso a Valéry e Rilke, a Fernando Pessoa e a García Lorca. Foi quando também se anunciou para nós o manancial ainda desconhecido da moderna poesia em língua inglesa, com T.S. Eliot à frente. Revalorizando o simbolismo, leríamos Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé como fontes primárias da modernidade.

Começou então a predominar – o que talvez seja o contributo dessa geração de 40 ou de 45 – a atitude racional do poeta como artista da palavra, ciente da forma de elaboração de seu poema sob o controle da inteligência, um pouco mais tarde singularizada na poética de João Cabral de Melo Neto. Desconfiando da espontaneidade dos sentimentos, os novos poetas paraenses também não caíram no pecado do formalismo; combinaram o "trabalho de arte" com o embalo da inspiração.

A musicalidade de Cecília Meireles e o toque rilkeano dos temas impregnaram os primeiros versos de Mário Faustino (*Poemas da Rosa* e *Poemas do Anjo*), composições breves e cantantes, que dão forma precisa ao vago e ao imponderável. Em *Anjo dos abismos* (1943) um descendente de Augusto Frederico Schmidt e de Vinícius de Morais, com uma grandiloquência unida a metáforas visionárias, Ruy Guilherme Barata adotaria em seu segundo livro, *A linha imaginária* (1951), um certo tom prosaico, às vezes humorístico, dramatizando o conflito do temporal com o eterno na vida cotidiana. Tradutor das *Elegias de Duíno*, de Rilke, Paulo Plínio Abreu, cujos poemas foram reunidos em livro postumamente (*Poesia*, Universidade Federal do Pará, 1978, Belém – Prefácio de Francisco Paulo Mendes), afinou com a linha espiritualista do modernismo; suas metáforas são símbolos do invisível, da transcendência e da morte.

Saltando do parnasianismo-simbolismo ao modernismo, a poesia de Max Martins ingressou nessa orquestração de contrastes com a publicação de *O estranho* um ano depois da saída de Claro enigma, de Carlos Drummond de Andrade, para todos nós um marco decisivo, que superava as tentativas dos próceres da "geração de 45" na direção de uma poesia universal ligando a experiência do cotidiano aos temas permanentes da condição humana.

Mas o parentesco da poesia de *O estranho* – precária edição que o autor pagou a duras penas em módicas e espaçadas prestações – era com um Drummond muito anterior, o de *Alguma poesia*, *Brejos das almas* e *José*, conforme ousei afirmar em "A estreia de um Poeta", artigo publicado em 52 no jornal "Folha do Norte", e com o qual me iniciei na crítica literária, depois de haver abandonado, por lúcida e acertada decisão, a arte poética. A procedência desse juízo, que até hoje mantenho, contrasta com o desacerto de outros que recheiam essa crítica sentenciosa e disfarçadamente normativa, condenando como defeitos, à custa de uma compreensão preconceituosa da linguagem modernista, virtualidades da poesia de Max, à qual augurava um tipo de desenvolvimento que jamais teria:

"O Sr. Max Martins apresenta-nos em *O estranho* muitos poemas fragmentários que poderiam sofrer um mais apurado trabalho de depuração à espera de *amadurecimento*"

Jargão muito ao gosto da época: o crítico, granjeiro-horticultor, apalparia os frutos poéticos para avaliar se ainda estavam verdes ou já maduros. O amadurecimento representava um certo padrão de linguagem, mais puro quanto à imagens, mais sério nos motivos líricos, mais essencial na expressão sublimada dos sentimento, para o qual deveria encaminhar-se o poeta como termo ideal de sua evolução. E escrevia ainda com empáfia professoral:

"A primeira impressão que desperta a leitura desse livro de estréia 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. Aqui e ali, lendo esses vinte e três poemas, percebemos que o poeta, talvez insensivelmente, adota aquela verve superficial que, estampada nos primeiros poemas de Carlos Drummond de Andrade – e apenas em alguns deles – foi um mero acidente, sem relação com o humorismo doloroso e irônico de *A rosa do povo*."

A tacada em Max atingia Drummond por tabela. Criticava os dois, fazendo, até na condenação ao fragmentarismo, o jogo dos anti-modernistas da "geração de 45". Mas nem a poesia do primeiro se moveria na direção daquele amadurecimento que lhe prescrevia como um término saudável após a cura por depuração, nem foi superficial ou acidental a verve dos primeiros poemas do segundo. A leitura do conjunto da obra de Max revela um outro curso temporal e força-me a criticar a minha crítica.

II

"In my craft of sullen art Exercised in the still night When only moon rages

.

I labor by singing light Not for ambition or bred"

Dylan Thomas "In my craft or sullen art"

Dois fatos relevantes em nossa vivência geracional contribuíram para o desenvolvimento da poesia de Max, ulteriormente [posterior] à publicação de *O estranho*: a convivência intelectual com Robert Stock e o impacto do livro de Mário Faustino, *O homem e sua hora*.

Robert Stock apareceu em Belém na época em que publicávamos a revista "Norte" (três números de 1951 a 1952), com uma rosa dos ventos na capa desenhada por Peter Paul Hilbert, antropólogo do Museu Goeldi, escritor e desenhista. Surgiu ou surdiu como pode surgir repentina aparição, motivo de surpresa e espanto a princípio, e depois, durante os três anos que permaneceu entre nós, objeto de respeitosa admiração. Magro, alto, de óculos, surpreendeu-nos porque, contrariando a impressão dos norte-americanos, deixada nos anos de Guerra pelos bem postos soldados e oficiais dos Estados-Unidos que em trânsito para a África e Sul da Itália perambulavam nas ruas da cidade, 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 das Universidades de seu país (subsistia com o 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, egresso da mesma comunidade de Bir Sur, na Califórnia, a que pertencera Henry Miller, um voto de franciscana pobreza.

Morava na Matinha em barraco de chão batido, coberto de palha, na companhia da mulher, Henriette, uma ex-atriz, da filha Sharon, do macaco Parsifal, de um *trumpet* preso à parede da pequena sala de entrada, de um Webster gigante, guardado na mala que lhe servia de mesa, e onde acumulava os manuscritos de sua poesia, incessantemente trabalhados, alguns dos quais, traduzidos por Mário Faustino, foram estampados no número 3 de "Norte".

Mário Faustino voltara dos Estados-Unidos familiarizado com os poeta modernos de língua inglesa, sobre os quais se entretinha com Roberto Stock, o Bob – ou *O Homem da Matinha*, como alguns dentre nós o chamávamos – e que este nos dera a conhecer em traduções livres, elaborados num intuito didático. Líamos, semanalmente, em sua letra miúda sobre papel quadriculado, versos de Hopkins, Eliot, Pound, Richard Eberhardt, Robinson Jeffers, H.D., Marianne Moore, Hart Crane, Auden, Dylan Thomas, Elisabeth Bishop, William Carlos William, Cummings, Wallace Stevens, Keneth Patchen, Keneth Rexroth e tantos outros, mesmo dentre os clássicos, como Shakespeare – sobre cujos sonetos fez numerosas anotações – e entre os românticos, Coleridge e Keats, além dos inclassificáveis Blake e Emily Dickson. Até então leitor de Poe e Whitmann, Max Martins, um dos destinatários das traduções de Bob, retemperou nessa experiência com a poesia inglesa e norte-americana que nosso comum amigo lhe proporcionava, o seu entendimento da linguagem poética – lição de sobriedade, de comedimento verbal, e também, pelo ângulo dos *imagists*, de uso econômico da imagem.

Mas da parte de Bob a lição poética sempre trazia uma contraparte ética: a moral empenhada à poesia, como valor principal norteando o exercício da arte feito prática de vida, solitária e ascética, acima do ideal burguês de vitória sobre o mundo, o poeta como o oposto de *self-made-man*, auto-suficiente e dominador; ao contrário daquele que "vence na vida", está inteiramente entregue ao "*craft or sullen art*" (oficio ou arte severa) do verso de Dylan Thomas. A vitória do poeta seria fracasso aos olhos dos mundo para o romântico *Homem* ou *Santo Homem da Matinha*, que eu voltaria a encontrar em 1970, já em Nova York, *free-lancer* em publicidade e ainda pobre, depois de haver publicado seu primeiro livro, (*Covenants*, Trident Press, New York, 1967), com poemas dedicados a Ruy Barata, a outros amigos de Belém e a memória de Mário Faustino, morto em 1962.

A descoberta do modernismo levara Max a uma primeira crise, que ele resolveu, em O estranho, recorrendo ao verso-livre. A segunda crise, iniciada sob o amigável convívio de Bob, e que o conduziria a Anti-retrato (1960), intensificou-se sob o efeito da leitura de O homem e sua hora (1955). Ao impacto desse livro de Mário Faustino, que liga a mais refinada tradição do verso à metáfora moderna, juntou-se a ação jornalística do autor como poetacrítico na página "Poesia-Experiência" (1956-1959), que fundou e dirigiu no Suplemento Literário do "Jornal do Brasil". Defendendo a condição da poesia como oficio 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, tanto quanto mais tarde contribuíram os últimos poemas do jovem crítico, de publicação póstuma - poemas de substantivação dominante e de temas recorrentes, expressamente compostos como "fragmentos" - para o segundo salto poético de Max Martins. Também foi Mário Faustino que assimilou, quer na teoria quer, na prática de sua própria arte, procedimentos da poesia espacial dos concretistas, o mediador, naquele momento, do vanguardismo da década de 50 no Pará.

Anti-retrato avançaria timidamente nesse domínio. Mas foi nesse livro que a temática do amor carnal começou a tornar-se o centro da obra de Max, desde então ligada à ideia de poesia enquanto arte exigente e ao mesmo tempo exercício de vida. A incorporação do espaço como distribuidor de ritmo e revelador visual do significado, o poema passando à categoria de composição topográfica inclusiva de um desenho letrista, icônico, adviria na terceira crise, encetada em H'era (1971) e resolvida em O ovo filosófico (1975), que precedeu O risco subscrito (1976), culminância desse período.

Os dez anos entre *Anti-retrato* e *H'era* marcam o estabelecimento de duradouras "afinidades eletivas" de Max com poetas e romancistas nacionais e estrangeiros: com o Carlos Drummond de Andrade de *Claro enigma* e também com o Jorge de Lima de *Invenção de Orfeu*; com os simbolistas franceses no original, aos quais lentamente acedeu por essa paciência da descoberta, que é a volúpia do autodidata consequente; com Gerard Manley Hopkins e Dylan Thomas. Afeiçoou-se a certos prosadores, principalmente ficcionistas, que afeiçoaram o seu rumo de vida e a sua visão de mundo: um Thoreau, a ele revelado por Bob, e cujo WALDEN lhe reforçou o ideal sempre cobiçado, origem da cabana de Marahu na década de 80 como lugar de refúgio, de uma existência individual solitária e autônoma, longe e perto da cidade; um David Herbert Lawrence – o das Cartas, principalmente – que ratificou, em

definitivo, a escolha da via erótica; um Henry Miller, que o encaminhou, antes dos pensadores orientais, a uma interpretação mística da sexualidade.

Paralelamente, as sucessivas leituras de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, lhe propuseram o tema da viagem que aparece em *H'era* associado à aventura de travessia da página, lugar de decisão arriscada geradora do poema, como forma indecisa do Destino nas figuras variáveis do jogo aleatório, do "coup de dês" (lance de dados) das palavras.

Em cada crise, interroga-se o poeta sobre si mesmo e sobre sua poesia à busca de novas e provisórias certezas que o ajudem a caminhar. Para o lance de *O ovo filosófico* apoiou-se num certo Orientalismo – a sabedoria contemplativa Zen e a erótica indu, hauridas no *Bhagavad gita*, no *Tao Te Ching* e nos textos de Suzuki. Nesse momento, quando também entra em contato com a poética de Octavio Paz – os versos de *Salamandra* e a reflexão teórica de *Corrientes alternas* – e com a obra de Edmond Jabès, o trabalho artístico de Max, já estabilizado quando à sua conformação espacial em *Risco subscrito*, de novo se retempera na relação de convivência com o jovem poeta Age de Carvalho.

Max teve em Bob Stock o seu mestre de poesia. No presente caso, entretanto, não se dá simplesmente uma troca de papéis, o discípulo passando à posição de mestre do mais jovem. Max entra em sintonia com Age de Carvalho, empreendendo ambos, sob a forma da renga japonesa, o poema dialogal A fala entre parêntesis (1982). Nele, os versos de um e de outro, mantendo o modo de expressão que lhes é peculiar, confluem, distinguidos tão só pela caligrafia de cada qual, nos moldes rítmicos e nos temas previamente adotados. Provocada pela leitura da renga elaborada pelo trabalho em comum de quatro poetas de diferentes nacionalidades - o mexicano Octavio Paz, o francês Jacques Roubaud, o italiano Eduardo Sanguinetti e i inglês Charles Tomlison (Renga – A chain of poems, George Braziller, New York, 1971) – cada qual escrevendo em sua própria língua, a dos nossos dois poetas é, como ensina Shinki, teórico desse estilo no séc. XVII, "um exercício espiritual para penetrar o talento e a visão do outro". O confronto entre visões díspares que esse exercício reclama, exige um alto grau de consonância afetiva e intelectual, permitindo a cada parceiro retomar no seu modo próprio de expressão a experiência diferente do outro. Sem a "afinidade eletiva" que une, acima da diferença de geração, o poeta mais velho, Max Martins, ao mais novo, Age de Carvalho, não teria sido possível esse fazer poético associativo, em companhia.

Max recebia, no final da década de 40, como pós-modernista, a herança de seus antecessores; agora, na de 80, faz de seu natural sucessor na ordem da idade, a quem já transmitiu o legado de sua obra, um colaborador eventual e um companheiro de trabalho com quem compartilha as mesmas descobertas poética e escolhas intelectuais: Bashô ao lado de

George Trakl, Octavio Paz ao lado Paul Celan – os quatro homenageados de *A fala entre parêntesis*, que ainda mais lhe enriquecem a individualidade poética no momento em que, já firmando em *Caminho de Marahu* (1983) a fisionomia espacial características de sua obra, também adota, sob a sugestão do haikai, a forma epigramática, em alternância com a forma distensa do poema moderno tradicional. Marcada por essa alternância, a escrita de Max se estabiliza como estilo no livro-pochete *60/35* (1986) – sessenta anos de idade e trinta e cinco de poesia – e de novo tende a desestabiliza-se nos *Marahu poemas* – os últimos na ordem cronológica e os primeiros de *Não para consolar* – que assinalavam, talvez, o sobressalto de uma outra crise.

Da crise que antecedeu a *O estranho* a esta de agora, 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. Não obstante as transformações por que tem passado, um fundo de originalidade distintiva interliga as diferentes fases dessa poesia, atravessando suas crises. A descontinuidade da evolução acoberta a continuidade de certas matrizes ou constantes, perduráveis, com modificações, em seus diversos ciclos, e que caracterizam a poética de *Não para consolar* – tomada no sentido do conjunto da obra do poeta – desde os versos-livres de *O estranho*. Para identificar tais matrizes, em que assenta aquele fundo de originalidade, precisamos retornar a esse primeiro livro, executando, conforme anunciei, a crítica da crítica que dele fiz logo que surgiu. Como a minha remota apreciação pôs em causa o humor do primeiro Drummond ao qual vinculei a tônica de O estranho, é por ele, pelo poeta mineiro, que devemos iniciar nosso ato de contrição.

III

"Êta vida besta, meu Deus"

Carlos Drummond de Andrade "Cidadezinha qualquer"

Censurando o "humor superficial" de Drummond, era a piada modernista o que eu, de fato, rejeitava. Deveria ter perguntado como Manuel Bandeira em seu *Itinerário de Passargada*: "E por que essa condenação da piada, como se a vida só fosse feita de momentos graves?" Queria uma poesia séria, grave, esquecendo a permeabilidade da literatura moderna ao cômico, ao burlesco, ao bufo, ao "drolático" (o vocábulo é de Guimarães Rosa). Tanto a

piada quanto o humor doloroso e irônico, que transferi ao período de *A rosa do povo*, já se encontravam no primeiro Drummond.

A diferença, por exemplo, entre "Toada de amor" ("E o amor sempre nessa toada:/briga perdoa perdoa briga"), de *Alguma poesia*, e "Cantiga de enganar" ("O mundo não vale o mundo, meu bem"), de *Claro enigma*, é apenas uma diferença de gradação. Se neste último prevalece, sob traço jocoso, a tonalidade trágica dos graves contrastes existenciais, no primeiro, o talhe piadístico, tal como o de "Quadrilha" e "Cota zero", também de *Alguma poesia*, 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 prosaíco, do vulgar, difusa em *Brejo das almas, José, Sentimento do mundo*, e que *O estranho*, também absorveu.

Ora, seja pela expressão sintética, marcadamente elíptica, essa lírica breve, de interrompido surto, aparentado incompletude na composição, às vezes de um ínico verso, como "Nova Friburgo", de Drummond ("Esqueci um ramo de flores no sobretudo"), quase sempre visando a um rápido registro, à maneira de tomada fotográfica, é, comparada ao encadeamento lógico do estilo poético tradicional, uma lírica fragmentária. Fragmento pitoresco da modorra interiorana, "Muaná da beira do rio", de *O estranho*, estampa única de uma "Lanterna mágica do Norte", que não teve continuação, apresenta-nos esse tipo de *flash*:

A velha matriz branca De portas largas Sozinha na praça Olhando o rio sujo

.....

Na janela do posto do Correio Um cacho de bananas balançando

A lírica do vulgar, enquadrada numa citação parodística à "vida besta", está toda em "Poema", que sela a umbilical ligação do nascente verso moderno de Max com o humor drummondiano:

Ocorre-me o poema Contudo há a religião A pátria, o calor

Procuro ver na noite profunda Quero esquecer no momento Que sou o homem de vários documentos. Forço. Dói-me o calo desta vida "meu Deus!" Sob a adversativa do segundo verso ("Contudo há a religião"), Max engendrava uma das constantes ou matrizes de sua expressividade lírica própria – parte do fundo de originalidade arraigada à sua obra: a auto-irrisão, como mecanismo humorístico de encenação autobiográfica, que aparece até mesmo nas suas Elegias, lamento pela morte do pai, em uníssono com a tonalidade de "Confidência do Itabirano", de *Sentimento do mundo*, de Drummond, homenageado no verso: "Calço os teus sapatos (mas o teu silêncio como dói)."

No entanto, Max jamais seria um "diluidor" de Drummond. Mas foi Drummond que partejou o nascimento do autor de O estranho. Ninguém se faz poeta – e nenhum poeta já feito é capaz de mudar – sem a mediação de um outro – de seu *maiêuta*, que o leva a descobrir-se naquilo que tem de original. A relação entre discípulo e mestre, fecunda na atividade do pensamento quando gera o polêmico movimento de identidade e diferenciação de um com o outro, também prevalece em poesia. Na escola do Itabirano, o discípulo paraense sai da casca parnasiano-simbolista de sua adolescência. E tudo o que esse mestre lhe ensina, e que a ele o identifica – da síntese ao humor, da paródia à soltura da prosa no verso, absorvidos na forma e na matéria do livro de 1952 - argamassa as qualidades que diferenciam o discípulo, e nas quais ele descobre não só o tom, a medida, o modo da escrita de O estranho, mas também três outras constantes de sua obra: o senso parodístico, dominante em "Menina triste" – uma réplica ao sentimentalismo romântico; a rememoração descritiva, de maneira particular na "Elegia dos que ficaram"; a visualidade abstrata das "metáforas lancinantes", como a do verso de "Elegia em junho" - "A faca corta o pão separando o tempo em nós" que emigrará para um poeta tardio. Em O estranho despontará, por fim, graças ao mesmo processo de diferenciação na identidade, o contrastante regime de imagens que polariza a criação poética de Max entre um espaço interior – em geral, a casa e seus compartimentos – e um espaço exterior – com o predomínio da Natureza, ora noturna, ora solar.

Nesse particular, são exemplares as Elegias: um espaço interior fechado (casa enlutada, mesa na varanda, sala vazia) separa-se do exterior aberto (quintalejo, vale). Em "Porto", onde não há lugar para o primeiro, alonga-se o último num contorno marinho (mar, praia), esboço das posteriores imagens preferenciais da Natureza. Os dois espaços se interpenetram em "Varanda", interior aberto, em que o solar e o noturno se misturam:

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

> A água fria que espanta a noite E a angústia das noites O sol que bate na verde janela

E o vento que sacode a cortina bordada

Dentro do padrão modernista adotado, não se poderia exigir amadurecimento maior. O desenvolvimento uniforme, linear, que eu cobrara do poeta, seria desmentido pela evolução polimórfica e ramificada de sua obra, sob o impulsionamento descontínuo das crises que a têm movido, conforme pudemos adiantar. Se considerarmos a descontinuidade, cabe dizer que essa poesia terá nascido mais de uma vez e que mais de uma vez amadureceu. Porém, aceitando-se para ela a imagem orgânica de amadurecimento, convirá completá-la com a de transformação interna. À semelhança do fruto que se transforma ao morrer, ela tem renascido de cada morte aparente, Fênix rediviva das cinzas de suas crises. Pois aqui morte é sinônimo de paragem no conflito, de um recuo que antecede o avanço – o ponto crítico onde uma nova aprendizagem se inicia: uma "aprendizagem de desaprender", tenacidade de quem tenta se desapegar dos hábitos já estabelecidos de sua própria escrita. Este é o método do autodidata honesto, jamais habilitado a conferir-se um diploma de fim de estudos.

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 convivência e amizade têm catalizado momentos de criação. Nessa criação descontinuista, os ciclos se entrosam, cada qual conservando algo daquele que o antecede e esboçando o seguinte.

A linha parnasiano-simbolista, recuperada pela "geração de 45", prolonga-se no soneto de *O estranho*, onde se condensa a linha autobiográfica, que *Anti-retrato* – aparentemente um *anti-estranho* – retoma já na perspectiva da poesia como "trabalho de arte", o que significará a composição intelectualmente controlada do poema, enquanto objeto estético autônomo. No início daquele livro, esse trabalho é figurado metaforicamente enquanto transação com as coisas ou com suas imagens: uma artemágica ou uma difícil artesania praticada por um equilibrista-aprendiz que tenta caminhar sobre o arame tenso da palavra: "Da ponta do arame/a frase/sem(o)equilíbrio/escapa" ("O aprendiz"). Embora a reflexão sobre a palavra já estivesse nessa figuração, somente em *H'era*, do mesmo ciclo, poder-se-á encontrar a tematização da poesia ou do ato poético, destinada a ser, de maneira explícita, o acompanhamento de todos os outros temas.

Dado que a passagem de um a outro ciclo importa numa mudança de registro ou de clave dos anteriores temas, a encenação autobiográfica não mais se limitará à lírica do vulgar. "Max, Magro Poeta", de *Anti-retrato*, uma réplica à "vida besta" embarca num *Bateau Ivre* de

ocasião, vagando sobre um mar de mar, metáfora da poesia fervilhante em que todas as coisas comemora sua amorosa epifania:

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

O amor, grande tema que centralizará a obra de Max, anuncia-se em Anti-retrato na surdina da metonímia do corpo feminino sobre o friso histórico da velha Belém, hoje sepultada, em "Cidade outrora" ("Os seios de Angelita: eis a cidade/outrora curva sem princípio e bruma/onde a aurora nascia dos parapeitos lusos/..."), ou no mar noturno de "Amargo", onde bóia o "mênstruo da madrugada". Mas e só com o pleno advento da carnalidade em poemas como "Copacabana" ("Preamar de coxas/sugestão de pêlos/úmidos/no "Tema verde mar azul/..."), A", ("Ocaso duro coito/dos cactus/nuvens menstruadas/testículos/entre espinhos/...") ou "Variação do Tema A" ("Meio-dia entre o macho/a pino/e a fêmea tensa/ao meio/..."), que as imagens da Natureza alcançam porte cósmico. Em grande número, essas metáforas cumulativas, incisivas (ou "lancinantes", na terminologia de Osvald de Andrade), em enunciações que descrevem ou rememoram, sexualizam a Natureza e naturalizam o sexo. Dir-se-ia que tais versos logram, por um efeito hiperbólico das metáforas, apresentar, no aumentativo, o entrelaçamento congênito de linguagem e sexo que um George Steiner aponta ("Les fibres da la sexualité et celles du langage sont en étroite relation". Réelles presences, Gallimard, 1990). Essa "estreita relação", favorecida em Anti-retrato e H'era por vocábulos marinhos e/ou fluviais (mar, preamar, maré, praia, ilha, rio) e por termos orgânicos, vivos e residuais (tendão, fibra, sangue, raiz, pêlo, etc, etc), é o permanente lastro de uma interdependência cada vez maior, a partir dessa fase, entre a tematização da poesia e a tematização do amor. Eros e Poiesis serão a cara e a coroa do mesmo trabalho de linguagem. A poética equivalerá a uma arte erótica que veicula, sob o tropismo fálico do corpo feminino, o labor reflexivo do poeta com a matéria das palavras.

IV

"A palavra é o falus do espírito enraizado no centro"

Gottfried Benn. *Problemas da lírica*

A carnalidade do mundo – o mundo feito carne como Verbo – eis a forma singular que toma desde os mais ousados poemas de *H'era* a estreita relação entre sexualidade e linguagem. A mesma relação que Steiner estabelece conceptualmente, numa afirmação geral e abstrata, é trazida aqui, independentemente do conhecimento que o poeta possa ter do pensador, ao plano analógico da concreção verbal. A equivalência entre Arte Erótica e Poética pressupõe a dominância de uma universal analogia – metáfora das metáforas, inclusive a da atração fálica do corpo feminino, mediadora do tratamento reflexivo da linguagem.

Daí também deriva, com o substrato orgânico das imagens prediletas do nosso autor, a carnalidade do mundo – corpo único, feminilizado, de que as coisas são as zonas erógenas, e que tende a fundir num só espaço a diferença entre o interior e o exterior anteriormente referida.

"No princípio era o verbo", intitula-se um dos poemas de *O risco subscrito*. À semelhança de outras réplicas a textos sacros do cristianismo, como o *Tantum ergo* em "X" de *H'era*, na qual se reinveste a matriz do senso parodístico, essa glosa do Evangelho de São João atesta a amplitude religiosa da Arte erótica, que possui o ser amado no corpo do mundo, fruindo-o e recuperando-o no gozo da escrita.

Assim, Koan, emblema místico da correspondência entre *Eros* e *Poeisis*, evocando um aforismo Zen ("A pá nas minhas mãos vazias"), pode celebrar, exultante, a união de dois numa só carne com a penetrante excavação semântico-etimológica de venérea palavra casticamente latina (fodere=cavar), que lhe serve de eixo:

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

Situado no círculo metafórico onde agora entra o leitor, o poeta pratica a linguagem um tipo de reflexão que será, em grande parte, o cumprimento da grande metáfora desse poema: uma escavação de palavras, desarticuladas, decompostas, desventuradas. Atente-se, porém, para a ocorrência de significações negativas – *fenecimento*, *desgaste*, *corrosão* – obsessivamente disseminadas, de *H'era* a *Caminho de Marahu*, em contraposição à posse amorosa, nos mesmos poemas que a celebram. Assim, por exemplo, no poema-título H'era, o verde solar, elemento afirmativo (sim), equivalente a sêmen, a relva, rio, fenece na recordação que o preserva. – "amor tecido contra um muro". A morte, antecipada nas significações

negativas, associa-se à fruição erótica. Mas, por outro lado, nessa alegoria do poder destruidor e transformador do tempo, suplente da morte, agindo por intermédio de antagonismos indecidíveis – amor e desamor, sim e não, presente e passado – o rebate trocadilhista entre expressões ("Em verdes eras – fomos/hera num muro/...") fixa-se no "desenho" da palavra central, *hera*, interrogada, semanticamente desmembrada, escavada (hera, era, eras). Escavação semelhante reduz o verso a um esqueleto gráfico, como no início de "X":

A tarde era um problema (emblema)

o re (sol)

VER

Dessa forma, nos dois poemas, há como que uma violentação da linguagem, corroído por efeito de sua própria concreção. Uma vez que são equivalentes a Arte Erótica e a Poética, a poesia e o amor seguem, conjuntamente, uma mesma curva de declínio, de turvação, de esvaziamento.

A condição desfalcada do amor, tanto quanto a da poesia – saqueados pelo "temporal ladrão" – respondem pela tônica de pessimismo trágico, dominante de *H'era* a *Marahu poemas*, e toda concentrada em "Madrugada: As cinzas", de *Caminho de Marahu*:

Madrugada, as cinzas te saúdam

De novo moldas contra a penumbra, maldas o galo do poema, a tua armadilha, o fogo ardendo cego nos desvãos do sangue

.....

Riscos se entrelaçam, fisgam a mosca do deleite e já a ruína tenaz, fibrosa, agônica sob a folhagem, mostra o olho menstrual e sádico do destino

.....

De tudo, madrugada, a dúvida traça um rosto exposto neste espelho contra o sol: O soletrado calcinado

acrescenta-se a calcinação à mesma cadeia negativa a que pertencem o fenecimento e a corrosão. Mais ainda: essa cadeia toma o vulto impessoal de implacável Destino. É o aspecto que não deve omitir quem se disponha a compreender o erotismo em Max.

Se é verdade, como diz Unamuno, em seu *El sentimiento trágico de la vida*, que o amor sexual é o tipo gerador de todo outro amor, não é menos certo que uma genuína poesia erótica é, antes de tudo, como a de Max, uma poesia carnal – do corpo todo, em sua potência

expressiva, tanto anímica quanto erógena, não apenas genital. Anteriormente destacado, o tropismo fálico, movimento atrativo, é, como reserva da imaginação, o regulador, nessa poesia, da analogia entre a ação da palavra e a fruição, real ou irreal, do corpo feminino. Nas celebrações amorosas de nosso poeta, o falus não é triunfal: rei sem coroa, destrona-o manual artesania. Outra figura obsessiva, "a mão impura", "a mão solitária", "sinistra", ou "monossilábica", visita, espectral, as celebrações de Eros, agravando, com uma nota de culpa, de mergulho escatológico na impureza, o pessimismo trágico antes mencionado.

O espaço do mundo carnalizado – espaço do desejo – une o interior e o exterior num só recinto fechado: ... "a noite me escrevendo:/ - jaula do silêncio" (*Caminho do Marahu*). Segundo outros versos, o desejo, fera enjaulada – o "Amargo Id/e ígneo tigre" de "Ideograma para Blake", também de *Caminho de Marahu* – ronda impacientemente entre grades. Mas o desejo é sofrimento, segundo o Budismo, que ensina a libertação pelo nirvana – anulação, esvaziamento, tal como em "Mútuo contínuo", de *Caminho de Marahu* (Samsara é nirvana, nirvana é Samsara). Passando além do objeto desejado, o erotismo, seja o Ocidental, em Platão, seja o Oriental, da Ioga, é trânsito, passagem, tentativa de domação do tempo, eternização do instante, como sugere a imaginação do êxtase na obra de Max, mormente em "Maithuna", de *O risco subscrito*. Há porém, nessa obra, uma reposta compensatória à contraparte negativa da carnalidade do mundo: as metamorfoses do Eu. Concomitantemente ao ensaio de espacialismo, verifica-se em "X", juntamente com a velada paródia do *Tantum ergo*, que sacraliza a sexualidade, expandida numa simbologia escatológica, uma tentativa de impessoalização. Um Eu distanciado reaparece no verso final, em terceira pessoa, como espectador ("Estendido sobre a grama nu o poeta ruminava...").

No poema-título, "H'era", já referido, eleva-se um associativo "nós", que fala por muitas vozes. Frequentes serão daí por diante, as variações ou metamorfoses do Eu. É um Eu viajante, narrativo, o sujeito de "Travessia" – série de quatro poemas do terceiro livro do autor, que fundem a intinerância sertaneja do Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, à viagem do *Bateau Ivre* iniciada em *Anti-retrato*. Primaveril, oceânica, humorística, a viagem, que parte do "amor mais que perfeito para o Equador", e onde reaparece, forte, o espírito de auto-irrisão já assinalado, termina no limo limbo amazônico:

E veio Amor, este amazonas fibras febres e mênstruo verde este rio enorme, paul de cobras onde afinal boiei e enverdeci amei e apodreci. O artifício de encenação autobiográfica tem agora por palco a ambiência regional, que requalificará de apodrecimento, como um fado telúrico, a anterior corrosão do amor e da poesia. Cada um dos versos de "Travessia IV" é um fragmento de "ideia" sobreposto a outros fragmentos; o espaçamento, que aproxima e distingue os semelhantes (fibras/febres) e os opostos (enverdeci/apodreci), prenuncia a visualidade, que é também uma tentativa de dicção impessoal, não rememorativa, de *O ovo filosófico*.

V

"Todavia (toda via é um verso inacabado?) lançam-se os dados"

Max Martins, "Travessia"

Os antecedentes mais próximos dos dois poemas geminados pelo tema míticopoético do ovo, que remonta à vestuta tradição órfica, segundo a qual a Noite engendrou o ovo de asas negras da qual nasce Eros, dando princípio ao Cosmos, são os "Poemas do ovo", de João Cabral de Melo Neto e o conto "O ovo e a galinha", de Clarice Lispector.

No conto-esgrima da romancista de *A paixão segundo G. H.*, o ovo, ao mesmo tempo um objeto concreto e abstração de todos os objetos, é a palavra "ovo" desencadeando a fantasmagoria verbal de associações proliferantes que terminam por turvar os significados comuns do vocábulo na linguagem corrente. "E eis que não entendo o ovo, escreve Clarice Lispector. Só entendo o ovo quebrado". Se queremos entender o objeto fora da palavra, captamos uma abstração. Dizer "ovo" antecipa o uso da mão que o quebrará para prepará-lo. "Ver o ovo é impossível?" Nossa visão pura do objeto já esta desviada pelo significado verbal. Assim o conto de Clarice é uma experiência do ofuscamento que a linguagem exerce sobre quem escreve ou lê.

A série de quatro poemas de João Cabral sob título comum, intenta, ao contrário, descrever o ovo como se captado por uma visão e por um tato sem subjetividade, o poeta operando através de enunciados hipotéticos compatíveis entre si: o mesmo objeto, para só falarmos do primeiro poema, deixa-se ver como *coisa branca* comparável às pedras; mas apalpado, a mão descobre.

que nele há algo suspeitoso: que seu peso não é o das pedras, inanimado, frio, goro; que o seu é um peso morno, túmido, um peso que é vivo e não morto. Por mais que tenha sido motivado por esses dois tipos de escrita poética ovípara, O ovo filosófico é uma versão ímpar do descritivo-hipotético cabralino e da aturdida visualidade do conto de Clarice. O mais notável dos dois poemas de Max consiste na troca de posição do olhar, na permuta entre *ovo* e *olho*, um sendo o outro ou produzindo o outro. Estratagema da poesia: a troca de posição dos dois objetos resume-se num intercambio de palavras com morfologia semelhante, ambas de duas sílabas, ambas emparelhadas na página:

o olho do ovo o ovo do olho

Essa troca favorece uma simulação: o fingimento do condicional (Se/fora do foco/do ovo...), pois que o hipotético entra aqui transportando e disfarçando a subjetividade reflexiva do sujeito que o poema de Cabral aparenta dispensar. Além disso, tanto o ovo quanto o olho, em vez de vistos ou apalpados, são objetos descritíveis, oferecidos à vista quando lidos, e por ela "apalpados" em suas letras componente entrelaçadas no caligrama e no signo gráfico finais. Clarice busca salvar o objeto da capa simbólica da linguagem, para isso multiplica as palavras. Tentativa de desencantá-lo, aturdindo o leitor. Tomado por ilusão contemplativa semelhante, Max convida à leitura como um ato de ascese dos sentidos; em vez de multiplicar as palavras, reduz o texto à convergência gráfica das duas que lhe servem de tema. Porém é preciso grafar a forma do que se contempla; e ainda dizer o que significam os dois V entrelaçados ("Um olho novo vê do ovo"). O poeta pode sair de si na palavra identificadora; mas não sai da palavra, ao contrário do místico que só entra na linguagem para contar-nos sua já decorrida experiência inverbalizável. Contempla quem lê. O simulador ou fingidor que escreve está envolvido no livre jogo poético de que ovo e olho são peças permutáveis numa partida em que se arrisca o êxito ou o fracasso do poema em via de realização. O lance de "Um olho novo vê do ovo" bem como de seu homólogo "Poemovo" é a pergunta que guia a demão do jogador: Como pode ser gerado na página um objeto verbal novo, ao mesmo tempo legível e visualizável?

Poderá ter sido essa, parece-me, a indagação correspondente à terceira crise, surgida entre *H'era* e *O ovo filosófico*, e de que os poemas desse livro trazem a resposta problemática. O pensamento Oriental com que o autor se familiariza nessa fase, e que reforçaria a sua interpretação mística da sexualidade, também favoreceu, pelo ideal da contemplatividade, uma atitude atenta à fisionomia das palavras, ao "desenho" dos significantes.

No entanto, a relação de um poeta com as palavras é tão contemplativa quanto ativa. As enunciações são ato de linguagem. Em poesia, esses atos traduzem um conflito de atitudes. Um poema, esclarece, Keneth Burker, em sua *Philosophy of literary form*, "do something" (faz alguma coisa) para o poeta e seu leitor, porque é modo de ação verbal. Além da fisionomia e do "desenho" dos significantes, importa o que as palavras fazem imaginativamente. Reforçado na produção de Max nas três últimas décadas, esse aspecto "cabalístico" das palavras em correlação com o efeito criador do Verbo, da palavra escrita, no pensamento hebraico, que lhe foi transmitida por Edmond Jabès, opõem-se ao anterior ideal de contemplação extática.

O antagonismo aos dois ideais foi benéfico a Max. O artista-aprendiz conseguiu equilibrar-se entre grafia e entonação verbal, entre verso e contra-verso, entre canto e contracanto. No trajeto de *O ovo filosófico* a *Risco subscrito*, alternam-se e misturam-se o visual e o discursivo, o estilo de concentração estimulado pela poesia espacial e o modo lírico reflexivo. A disponibilidade do espaço praticada naquele livro consolida-se no último. Em ambos, porém, os versos fragmentados, recortados em unidades mínimas de ritmo e significação, refazem uma discursividade mais tensa, espasmódica, de súbitas estridências e silêncios interruptivos, de subentendidos e *riscos subscritos*, como traço do decalque de uma palavra represada ou reprimida noutra. A logofonia concorre com a logografia dentro da desenvoltura lúdica atingida pela poesia de Max.

O primeiro sinal dessa desenvoltura lúdica é o espacejamento rítmico, ou seja, a distribuição espacial das palavras segundo um ritmo semântico, a pausa realçando a significação. Não abolido, o verso permanece, conservando sua força enunciativa, com a ressonância de rimas ocasionais, como em "No princípio era o Verbo" (frui/rui...verso perverso) e "Para sempre a Terra" (do segredo/Do degredo...Que ele lambia.../Que ele escrevia.../Que ele cobria).

O segundo sinal da mesma desenvoltura é a pletora de recursos formais: ressonâncias, correspondências paranomásicas (por exemplo, vaso, vasa; afaga, afoga; barro, Barroco), trocadilhos (como "ver (dor)" em "Travessia e residência", "sub/ju(l)ga-me" em "Um campo de ser", "alpha de alar/phalar" em "Enterro de ossos"), pares de oposições (falar/calar; praia, deserto; ver/ouvir, etc, etc), glosas, paródias, entrechos, acentuações dramáticas. São lances de um grande jogo de linguagem; o artista-aprendiz torna-se Magister Ludi.

Outrossim, não se pode omitir que a tais recursos se conjuga uma disponibilidade propriamente lúdica, manifesta na recorrência de temas – como o da Viagem – e de motivos –

como o da Casa – passando de livro a livro, nas versões diferentes de um mesmo poema ("Túmulo de Carmecita", 1960, reescrito em 1976 e 1986) e no aproveitamento reiterativo de imagens disseminadas em composições de períodos distintos, a exemplo da "metáfora lancinante" de "Elegia em junho", a que nos referimos, refundida na estrutura reiterativa de "Tempo":

o tempo

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

A par das matrizes, essa ordem de variações do jogo de linguagem, equivalente ao processo de tema e variações na música, possibilita o entrosamento material e formal dos vários ciclos de criação coligidos em Não para consolar. Embora ciclo signifique círculo, e círculo seja uma cursa fechada, a criação poética ora estudada nem se retraiu ao apelo da ambiência regional invasora, absorvida no traço telúrico de suas imagens da Natureza, nem permaneceu insensível às intimações políticas das experiência histórica.

Ultrapassando a época da geração de 45, durante a qual começou a projetar-se, a poesia de Max – no melhor sentido *poesia de circunstância*, aquela de que "a realidade fornece a ocasião e a matéria" (Goethe, *Poesia e verdade*) – sintonizou, nos anos 50, não apenas com a vanguarda estética, mas também com a política, dando-nos então um dos mais genuínos produtos do engajamento da palavra poética: "Ver-o-Peso", largamente difundido e imitado. Atraído pelo novo sem ser novidadeiro, o Magister Ludi, hoje mestre de outros poetas, discípulos seus, confessos ou disfarçados, ainda não parou de aprender.

Verifica-se, por certo, em *Marahu poemas*, para retornarmos observação anterior, uma desestabilização do estilo firmado em 60/35. Em conjunto, essa primeira secção da presente coletânea é uma espécie de recapitulação das diversas dicções, incluindo a forma epigramática, que o autor tem praticado. Todavia, vislumbra-se uma indecisão no regime das imagens e uma oscilação na consolidada conivência de Eros e Poiesis, que denunciam uma crise do pessimismo trágico.

Na verdade, todas as vias percorridas por esse "camaleon poet" (Keats) são inacabadas e recomeçadas. Talvez um novo começo já tenha produzido em *Para ter onde ir*, livro ainda inédito, série de vinte poemas escritos segundo as regras do jogo da sorte prescrita

pelo I CHING, e nos quais paira a serenidade da aceitação do Destino. Lançando esses dados, o Magister Ludi parece afirmar o trágico da vida e do amor sem a resignação e os artifícios de evasão do pessimismo. *O amor fati* nietzscheano ressoa em "A Fera":

Das cavernas do sono das palavras, dentre os lábios confortáveis de um poema lido e já sabido voltas

para ela – para a terra maleável e amante. Dela de novo te aproximas

e de novo a enlaças firme sobre o largo do diálogo, moldas novo destino

Firme penetra e cresce a aproximação conjunta E ocupa um centro: A morte, a fera da vida te lambendo

Para o Eu que desponta nesses versos, em nova metamorfose, caem as "grades" do mundo. A "fera" do desejo não o atormenta e a Arte Erótica abre-lhe o caminho da sabedoria.

Belém, dezembro, 1991.

Anexo 6 - Páginas do Suplemento Arte Literatura da Folha do Norte, selecionados por ordem crescente de publicações dos poemas de Max Martins:

Dom., 23 de fev., 1947 N. 21. Posição central e no meio da página: Nesta noite eu sou **Deus**

S. P. Piglion.

S. P. Millson.

ROMAIN ROLLAND

que de constituição da últ. pag.)
necessidades, direilos, deverse, objetivos e sonios.
Nesta ópoca moderna pouquissimos escritores fizeram
do seu gênio — o que este
companheiro de Jaurés e
Cortal fez de seu — em função do verdadeiro, do bem
do todos e do belo, no seutido platonico de que a beleza é esplendor, também
diretira, lado esquerdo da
verdade.

leza é espiendor, tambem direstriz, lado esquerdo da verdade.

A literatura do nosso leminado possible qualquer de la constitución de la constituc

Em ROMAIN ROLLAND
a arte se contindiu com a
vida. O historiador identicatoriamento de la continuación de l Em ROMAIN ROLLAND

ossas por todas as Criti-jóes,

De maneira surpreendente que no alto romaneista o nandor político se dá es-nandor político se dá esta a dignidade e o pensa-nto Tolstol não chegou a zer essa harmonização do rho com a ação. Morreu m aquela nostalgía — por o ter tido fortaleza har-assar a tentação das pro-

E LEITORES

prias contradições. Muito diferende e para a sua grandeza — ROMAIN ROLLAND, — fiél a si mesmo e aos Povos, até o fim, desaparecer as 30 de decombro de 1945, apris uns anos de martino particolor de 1945, apris uns anos de martino particolor de 1945, apris uns anos de martino de 1945, apris uns anos de 1946, apris un entre de 1946, apris de 1946

DAR E PEDIR LIVROS

Em um curioso artigo, intitulado "Dar e pedir livros", o
do Filho, auto de O negro e
o garimpo em Minas Gerais,
livro premiado pela Academia
Brasileira de Letras, tece interessantes comentários sobre
esse hábito bem brasileiro de
intercâmbio gratuito de leitura. "A praga maior é dos pidalos conspicuos, sem nenhuma propensão para mordedores, tanto que se acanhariam
em se valer do amigo, em caso
de apérto, para o trocado da
passagem do bonde, pedem por
o livro que o ceremola,
editar, sabe Deus como... Para
editar, sabe Deus como.... Para
editar, sabe Deus como.... Para
editar, sabe subressima de como constituir
o máu veso de dar livros aos
samigos sistemáticamente. As
pessoas relacionadas com o autor consideram-se no direito
de ablacoitar um exemplar de
mão beijada com dedicatória
natire dos affarrabistas. Porque, o mais frequente é que
livro dado seja preterido, na
leitura, pelo volume comprado".

Páginas De Um Diário

(Conclusão da Lº pág.)

(Conclusão da 1.º pág.)

academico Tristão de Ataide.
Fara ele a Academia "não é e nem um bom, nem um mal.

Nem um bom, nem um mal.

Se a consecuente a consecuente de conclusão de contra aumento a conclusão de contra aumento de contra de consecuente de contra de con

Transformação

Sonia Maria

Segunda Elegia Para

Inatingivel.

nem tive nas mãos os cabelos que os ventos [da tarde soprariam. Inatingivel e morta.

Não houve a infancia com aulas de piano,

o vestido côr de rosa.

Esquecidas estão as companheiras que es-[peravam a vinda. Esquecido o nome na fuga da AMIGA.

Por outros caminhos tua vinda será inutil. Nem te buscarei por outros meios.

MAX MARTINS

Noite alta ouví teus passos macios. Para quem já havia muito sofrido era justo que chegasses.

Repicaram os sinos da Paz!

livre, como Deus, caminharei.

Sinto-me profundamente transformado. Esse instante marcou um acontecimento [fundamental em minha alma. Que é daquele que outrora não suportava

la própria solidão? Oh! Apartai montanhas sombrias

CAUBY CRUZ

ciação Brasileira de Imprensa, uma interessante festividado que começou com alguns recitativos e acabou com uma cometativos e acabou com uma cometativo de palpitante interesse para os homens de letras do Brasil: "Enologia e sua expansão industrial no Brasil". E durante a palestra o conferencista distribuiu largumenta maestras dos cometativos de para e acabou contrato de acabou contrato de acabou contrato de acabou contrato de acabou cometativo de acabou come acabou come acabou come acabou come acabou cometativo de acabou come acabou com acabou come aca

(Conclusão da 1.º pág.)
a ou porque sentisse a pre-ença de alguma solução itve-perada: olhava por olhar: olhava porque era difícil não olhar."

UM COMPANHEIRO E UM ADVERSARIO

ença de alguma solução invesereadas: olhava por olharo olhava por olharo olhava por olharo olhava por que era difícil nêsumi nesta crônica as circurstâncias, episódios e situações pelas quais o sr. Gustavo Corção se atastou de escreteza e mela completa son constitui a matéria do seu livo de consentiui a matéria do seu livo do semelhante, o ser humara valencia de consentiui de consentiu de consentiui de consentiui de consentiui de consentiui de co

tudo crítico. Porém. o principal, no caso, é que havia ente a natureza humana do Corção um denominador comum de ordem intelectual e temperamental. O que o se guando frecu a deter a fille de la comum de ordem intelectual e temperamental. O que o se guando frecu a deter a filled intelectual e temperamental. O que o se guando frecu a deter a filled intelectual e temperamental. O que o se guando frecu a deter a filled intelectual e temperamental de central de competante de central des de nocumenta es a imperior de central de considera de la competante de central de competante competante de central de competante considerado de competante competante competante competante competante de competante competante de competante competante de competante de competante de competante de competante contrado. Com as a tuda competante contrado, com as a tuas observações originals sobre epido dos e cenas apparente de contrado com a com a competante con primeiros capítulos de A descoberta do competante de competante

war stranspirition

isto, e mais o indefinivel. Um dos seus valorese e encantos consiste justamende nessa impossibilimente. É se me pedissem para compará-lo com outro livro brasileiro acho que mon me lembraria se proque in livro brasileiro acho que mon me lembraria se proque in livro brasileiro acho que mon me lembraria se proque interpretado de livro de critica. Mais definido como genero interpretado a mi livro de critica mente indiguidade e numa mesma de Chesteroto. No plano sente interpretado a mi livro de critica de manero de uma divida de gramento de uma divida de gramente indicado pera senturamente i

Dom., 13 de abril, 1947 N. 25. Posição: central no início da página, e abaixo o poema de Haroldo Maranhão, Poema Cruel n.1: Poema

CONTO

Retôrno As Fontes Da Poesia

Rubem BRAGA

(Copyright E. S. 1., com exclusividade para a FOLHA DO NORTE, neste Estado¹

Wilson MARTINS

com exclusividade para a FOLHA DO NORTE, neste Estado)

(Continua na 3.ª pág.)

O amôr, enfim, intercala-se

outrora de impossivel retenção da ideal furiosa

Finalmente refez-se. Raciocina — eis tudo

no marasmo como o fio de sol na janela entreaberta — essencial e fixo. O sexo

equilibra-se (é estranho) no ponteagudo raciocínio

equitiora-se (e estramo no ponteagudo faciolino rearticulando os extremos intocáveis.

Não mais porém sobressaltos da família inadaptada.

Sim: ninguém devassará — os outros caçadores de impudência.

Não haverá participação das mil germinações cortadas.

Mas o instinto é incomensurável: e rompe sempre os espêssos diques

Não movas os lábios.

Que teus braços figuem esquecidos

com a inutilidade de novos afaaos.

Eu fugirei de ti

Haroldo Maranhão

6-3-47.

POESIA

Euryalo CANNABRAVA

and the state of the state of the state of

grance Haydn me rece todo o carinho e alenção ao tratarmor de escolha de discos. Pela sua mara-osa inteligência ordena-ti pela sálta elaboração ormação De Discoteca

us discos. Pela sua marahlosa intelligância ordenapra, pela sâbia elaboração
a pela sâbia elaboração
as pela rara generosidade
as mo Mozart e Beethoven,
or ter fixado de acôrdo
a soformas musicals, deraminando mesmo, segundo
mama musicals, deraminando mesmo, segundo
mama críticos autorizados,
transicão entre a época
issica e a romanifica, conreme atestom seus quarie
transicão entre a época
issica e a romanifica, conmenta atestom seus quarie
transical de la constante de
acordo e por mais outros mogar de relêvo entre os
as importantes criadores
usirads. E' precise insismeta associo de fósca
foradore e reculsarem de
autorialidade de
autorialidade de
autorialidade de
autorialidade de
autorialidade de
acordo de fosca
foradore e reculsarem de
acordo de fosca
fosca de constante de
acordo de fosca
fosca de
fos

respeito des métodes haydmineres "Fravia nale fôrga e
quaridades ausa crisções
surgom de ausa crisções
surgom de ausa crisções
surgom de experiência, de
acontecimentos vividos, são
figuras de um programa
secreto".

O lado vienense, o lado
"humour" da naturesza de
Haydn oculla soe de muitos
ous mandeza e profundidade. O mesmo aconteccu ao
seu amigo Mozari.
"Sinas crisções suraem da
experiência"; na verdade
Haydn acumulou experiencia";
haydn scumulou or en en
vecto laboratório do Palácio Esterbary. De suas facaplas, não foi a menos illustra cue conduciu no desenvelvimento do trabalho
temático para racior extencente E quento ao cristmos, Hayda i avenha tura
pouta produz um decobeamente tomátic, oue contre muido riquera e linda
contracidos es trabalho
con para racior esta
ponto, produz um decobeamente tomátic, oue contre muido riquera e linda
contracidos es devendo
rente esta con esta concon para con contrapos que le confete maior
um descon esta conpos que le confete maior
um descon esta conmite activa de seus anta-

Murilo Mendes

cessores no quaertoto, sobo ponto de visita da diguidade con ponto de visita da diguidade con ponto de visita da diguidade con porto de visita da diguidade con porto de visita da diguidade con porto de visita da contra de visita de ventra de vent

Received 6 Reja depois

soniativas de genio de activova.

Propositadamente deixei para a próxima crônica sa referèncias às produções unia elevadas e sublimes de Beethoven, as menos populares: OS QUARTETOS.

mais fatal, do que a posição em que se situava na luta po-lítica. O ficicionista não tem que se preocupar senão com as persolvadas, com os sen-imentos, os pensamentos, os dramas que elas trazem. Quan-to, ladis o fizer, mais pordu-

"O fituro do romance, enso, depende de que a ficação volte de novo a pressenir, em vez de queres implemente demonstrar, ou retratar, no obras que digam tão claramente as necessidades para de cariação a criação a cria de.
engs.
ria 0
romance, po.
desaparecido 0
económicos a inria 0
económicos a inria 0
económicos una
peconómicos una
peconómicos una
ria pode ter
to económicos
una
ria de que
unbem

de Chopin, o músico mais conhecido e difundido no mundo inteiro. Taives, evisor. See a contra Part of the control o ROMAN

SOB O SIGNO DA DECADENCIA — O IMPORTANTE E' MESMO O HOMEM — DETOIMENTO DO ESCRITOR GUILHERME FIGUEIREDO

"Iguas trate dues de de Contista e cronis-de mento, entrean-time Figual endo tor-tis contre e e in-cipata, ten la fera engo tempo e reda-itica de "Pulício de anievia surgir das doves da guerra não virá assim tão fa-cilmente como era prometido nos anuncios do esforço bélico, Virá com sofrimentes, com como properto de la compania gonizante, nos últimos ester-tores para sobreviver. O romance de um futuro próximo será o romance despendantes de la compania del la compania de la compania del compania de la compania de la compania del compania de la com

sas muas. Ele corre sint o tras-co de toda a arte que se seduz pela técnica, pela ciência, pela fórmula. O ensaista Wladimir Weidlé já charrou a atenção para essa crise do romance,

----Almeida FISCHER -

(Especial para a FOLHA DO NORTE)

que consiste em deixar éta de ser uma pré-ciència, isto é, uma fieção feita com os dados do conhecimento intuitivo, pa-ra se transformar numa cons-trução erigida com dados do conhecimento científico. E' as-sim que o heroi vai se "meca-são de Weidié, via conscidindo com a psicologia que o roman-

cista conhece, tanto quanto a narrativa se afasta da esfera personalissima da imaginação ou da experiencia na tese política social que é a convictión mendeta. Va do o comandeta não deve "participat". Longe disto: ête deve ter presentes os dramas de seu tempo, mismarenta de seu tempo, mismarenta de seu tempo, mismarenta e oles com vigor, e

tidios econema sona, tudios incontece logo no saber das convicções pessoais do autor. Se o sopro da intuição coincidir com a posição politico-social do romancista, muño bem. Corti não fiz outra coisa, e foi admiravel. Mas o exemplo de Gorki não amula os contracios, um Baizac ou um Dostolewski, um Baizac ou um Dostolewski, sui intega do romancial su muito mais importante, muito mais importante, muito

O' amadas de todas as noites,

sei que vos esquecerei todas. Vossos olhos, vossos peitos. O' amadas negras e brancas, o aniatas das ruas longinquas, amadas franzinas, de liricos portões, sereis esquecidas. Amadas dos quartos cheirando a agua de Colonia, vos esquecerei, vossos olhos.

vossos peitos. Não entenderás o meu dialéto nem compreenderás os meus costumes. Mas ouvirei sempre as tuas canções e todas as noites procurarás meu corpo. Terei as caricias dos teus seios brancos. Iremos a miude ver o mar. Muito te benjaren e não me amarás como estrangeiro.

MAX MAR MAX MARTINS

le go tempo en describes es entre chace a se entre chace a l'estate de l'estate en l'estat

RTE SUPLEMENTO LITERATURA

Some entreeth literation and provided on the control of the contro

Mentana peto st. Decomposition of the control of th

ARTE SUPLEMENTO LITERATURA

ACTONSTNA STORNI

CECILIA MEIRELES

suag mios podecio de no-cito dia nesse mesono de 1988, Alfonsina deta-se ir vintrado pelas a-ce atra de la compania de l'una sobre até o entra vida, deixando en terra "Pasando el rio grande rea que te sma no se mu ros remos las remos". Verdea como las remos a como de depois les pora, de Mardel Pida 1-4

Tolka do Aorte

Jean-Paul Sartre E A Crítica Literária

State considered merce de 1948

Domingo, 28 d. marce de 1948

BELEM.PARA

Domingo, 28 d. marce de 1948

BELEM.PARA

Domingo, 28 d. marce de 1948

BELEM.PARA

Domingo Carlos de 1948

BELEM.PARA

Domingo Carlos de 1948

BELEM.PARA

Domingo Carlos de 1948

BELEM.PARA

BELEM.PARA

BELEM.PARA

Domingo Carlos de 1948

BELEM.PARA

BELEM.PARA

BELEM.PARA

BELEM.PARA

Domingo Carlos de 1948

BELEM.PARA

(Copyright E.S.I. — Exclusividade para a FOLHA DO NORTE, nest; Estado).

CONGRESSO

DE POESTA

LUIS MARTINS

(Especial para a FOLHA DO NORTE)

ESTA ATITUDE DE PÔR OS OLHOS ALÉM DAS FLORES E DO RESTO DAS MULHERES, PENSAMENTOS SOBREPUJANDO CEUS, DEVES COMPREENDER

NÃO QUE EU TENHA MUITAS GRAVATAS, NEM MESMO PORQUE NEGROS SEJAM OS MEUS OLHOS.

ESTE AMOR SEM ÉCO. NO VAZIO, DEVES COMPREENDER

MAX MARTINS

Continua na 2º pagina)

mar como encarnação do servilismo e egosismo de um pequenchurguês satisfeito. Cinegou a falar de "escriba rescionário que soubrus minis durante 50 anosa a letra e os estava com dilo contra Godie contra

senor final. Uma sut 3400

(Continua na 2º pagina)

(Continua na 2º pagina na 2

YXXVI

Ocsae de autorio de deral que ontenegro pretendia resol-r a situação economica do asil com simples medidas anceiras. Ao assumir o governo do

remerizado per estremento de comencia de montrello. A messumir o governo de Estado dirás em seu mantesto ao povo: "De todos os problemas, que se impóem a um administrador criterioso de comencia de comencia de comencia de comencia de comencia de comencia de cidade a cercinica de comencia de comencia de comencia de comencia de cidade a cercinica de comencia de comen

Lamannannan

(Conclusão da 4a páx.)

Tre os abismos, podemos compreender melhor o homen que la melhor o homen que melhor en porte de melhor o homen que la melhor en productiva de la compreender melhor o homen que la compreender melhor o homen que la compreender que as cidades me interessam antes por certas caracteristicas profundos do que pela la compreende de la compreende

EVOLUÇÃO ESQUEMA

LEVI HALL DE MOURA

quer dizer, o poto pobre soque dizer, o poto pobre sogria de lamentova, prono quedava apertado, sem poder solver os seus compromissos, dentro e fora do pais, com
o nasso mil reis deprez adrasimo, mos a consumero a describanto até abarrado, as grachendo até abarrado, as grachendo até abarrado do que
a libra, cunsava prejuito ao
governo e ao povo pobre, ao
comsumidor, mas favoreccia o
consumidor, mas favoreccia o
consumidor nas favoreccia o
consumidor nas favoreccia
processor de consumidor o
consumi

Elegia Dos Que Hicaram

PARA EURICO, meu pai.
APENAS O RUMOR
DA MAQUINA INCANSAVEL DE COSTURA
VAI NUM CANTO DE DOR
PELA CASA ENLUTADA.

ESTA TODA FECHADA E AINDA HA' VAGANDO PELA SALA UM PERFUME SUAVE DE ROSA MACHUCADA

MANSAMENTE
NO QUINTALEJO O VENTO
BALANÇA
A ROUPA PRETA NO RELENTO

SOB A LAMPADA TRISTE (TUDO E' TRISTE NESTE LAR VAZIO) NUM RETRATO SORRI POR ENTRE FLORES AQUELE QUE PARTIU.

POREM RODEANDO A MESA NA VARANDA RECORDANDO OS INSTANTES QUE PASSARAM CHORA AQUELA QUE FICOU AQUELES QUE FICARAM.

rém, lançou-se mão de medidas de carater apenas financeiro. Não se desceu à produção. Montenegro foi, na fados generais dessa batalha, diados generais dessa batalha, diados generais dessa batalha, diados generais dessa batalha, diados des desagnar fatalhados generais dessa batalha, diados des desagnar fatalhados generais de santa fatalhados generais de ganhar fatalhados entro de general de ganhar fatalhados entro de ganhar fatalhados entro de ganhar fatalhados entro de moreo correspondente a seu lucro com o cambio baixo, mas comprando a longo prazo, viu-se obrigado a vendero produto na alta, a peder dinheiro na transpondisco de produción de los produciones de los entros de los en

Brasil.

Foi quando o comércio paraense, ligado ao latifundio, see lembrou naturalmente de Augusto Montenegro. O Pardido Republicano Paraense, orgão político desse comercio e desse latifundio, escolheu-o para governador, dando

tica!
E a verdade dura é que não procedeu a uma única medida para o desenvolvimento da produção! Com o dinheiro (Continua na 7.ª pag.)

pequeño ar entre a modestia e o desprezo e se retirar da sala.

Não desejo me alongar, mas não posso deixar de corrigir tuma omisão grave.

Trata-se de uma gravita, de corrigir tuma omisão grave.

Trata-se de uma gravita, de corrigir de manter manter manter manter baratas, entre baratas, nas, a dura ordem cana.

Outubro de 46,

RECEITA DE CASA

crescidas), devem espera ainda cerca de dois minutos até que à visita lhes dirija uma pilheria em forma de pergunda, por exemplo: se é verdade que já tem namorada. Devem então sortir com condescendência (podem utilizar um pequeño a rentre a modestia

CRÔNICA

Apenas Uma História

LÉDO IVO
(Copyright E. S. I., com exclusividade para a FOLHA DO NORTE, neste Estado).

(Copyright E. S. I., com exclusividade para a FOLIA BO NORTE, nesie Estado).

Não poucas vezes encontramos quem formule criticas de nacida do nada. Tendes a liberdade de criticar a diaposição chamadas pessoas "faladeiras", que falam pelos colovelas, de companheiro de onloxa, que guardará sempre a liderança tendo sempre um comentario disponível sobre o assunto de sente de companheiro de onloxa, que guardará sempre a liderança tendo sempre um comentario disponível sobre o assunto de companheiro de onloxa, que guardará sempre a liderança tendo sempre um comercia de reserva e silencio, não semdo de vosa vigorm de fonibus.

De assunto, en eterminará narrando uma pose para serem depositárias dos maiores segredos, enquanto as pessos comunicativas, pelo seu virtual extravazamento de texperiência de vida, evitar as pessoas que falam demais, vet experiência de vida, evitar as pessoas que falam demais, atribuindo a estas os maiores dessaries, desde a falencia à nativa de ministerio.

Tato, mas nada que sucrita a cebar despretivel a singularidade humana que se firma no tráfico de palayras, na prontidade mentale de vida, comunidade de despretivel a singularidade de uma da que sonte a cebar despretival a singularidado de cordialidade que dia a dia se torna mais escasso. Em el mundios, o comum de so passageiro ierem calados, os que do um nolar ou uma acon el conclus com comitante, nesse sentimento, o comum de so passageiros ierem calados, os que do um nolar ou uma acon el conclus o comum de son passageiros ierem calados, os que do um nolar ou uma acon el condia, ora, nada mais agradavel que a sparicião, nosse intervalo de ensimamentos, de alguém de subsciencia de ministreto.

Suponhamos que morais em Copacabana, ou no Meier, trada de uma con encondimento de vosso belho. Instantes in comunidades de comunidades de concerna de uma con encondimento de vosso bell

A CORRESPONDÊNCIA ENTRE CLÀUDEL

A CORRESPONDÊNCIA ENTRE CL

BERNARDO GERSEN

do Deadly — Una livre de concesso de la description de l'activa de vinte è circe and e recepcional importancia n'autorità de unitere se in concesso de l'activa frondre circle. E' tutte e circe and from the concesso de l'activa frondre circle. E' tutte e circe and from the concesso de l'activa frondre circle. E' tutte e circe and from the concesso de l'activa frondre circle. E' tutte e circe and from the concesso de l'activa from the concesso de l'activa frondre circle. E' tutte e circle and from the concesso de l'activa from

DENCIA ENTRE CLAUDEL

da. contra a fonca, centra
da que ma mo ha de uma caria de ambie
de fuerente de 1907. "Esta
de que máe fosse mais um sede fuerente de 1907." "Esta
de que máe fosse mais um sede fuerente de 1907." "Esta
de que máe fosse mais um sede fuerente de 1907." "Esta
de que máe fosse mais um sede fuerente de 1907." "Esta
de que máe fosse mais um sede fuerente de 1907." "Esta
de que máe fosse mais um sede fuerente de 1907." "Esta
de que máe fosse mais um sede fuerente de 1907." "Esta
de contra a fonca a delta de seu me
de fuerente de 1907." "Esta
de mais commanda contra de mais
de contra a fonca a cuita
de que máe fosse mais um secontra a fonca a cuita
de que máe fosse mais um secontra a fonca a cuita
de de mais contra a fonca a cuita
de que máe e de cuita

A a mais contra a fonca a cuita
de devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de devia, mais contra
de que máe e de cuita
de contra a fonca a cuita
de devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
devia, mae cider, a pear de
tuido, donte un de
tuido, do que a maistera pea
tuido, do que

O POETA CECIL DAY LEWIS

ERENCE KILMARTIN

ERENCE KILMARTIN

| Name | Part | Par

A HISTORIA DE NINGUÉM

CHARLES DICKENS

-SUPLEMENTO-

Artes Holha do Horte Letras

PARA-BELEM

N.º 355

TEMPO-

Uma Lição De Valéry

LÚCIA MIGUEL PEREIRA

SEMPRE me surpreendem.

Sha só pela inutilidade, mas sobrebado pela ingentas esperiores propiem a formar escritores. Talves por previstas americanas, e se francesas, de cursos que se propiem a formar escritores. Talves por propiem a pesto canatitar de que se aprenda a ser cerritor senão consigo me pasto canatitar de que se aprenda a ser cerritor senão consigo me pasto canatitar de que se aprenda a ser cerritor senão consigo me pasto canatitar de que se aprenda a ser cerritor senão consigo me pasto canatita de que se aprenda a ser cerritor senão consigo me perceben, intuitivamente, se palavras, o seu significa, con capacita de de de la seritor de la consigo me perceben, intuitivamente, se palavras, o seu significa de até o seu aspecto grafico, e até o proprio pensamento. No canate à parte morta, nuncativa de la companida de territor de proprio pensamento. No canate à parte morta de seu aspecto grafico, e até a seu aspecto grafico,

(Continua na 2.º pág.)

MAURICIO SOUSA FILHO INCERTEZA

Perdi o poemo obscuro.
Que fiz de minhas mãos enquanto soltas de meu forepo?

AIRES DA MATA MACHADO FILHO

[corpo? Não sei seguir a trilha do amanhã e a poesia dissolveu-se em meu pranto. Madrugada madrugada me oferece o pássaro rubro [paro a nova e:egia, e, lirio febril, vem com a anjo indicar o absoluto.

Voito de exitio, sou pássaro cansado de madrugada. Quisera ser ave inconsciente do infinito e tragar o axul com minhas mãos soturnos. Ser canção desconhecida de teus ouvidos ou lirio ornado de orvalho frio. Quisera ser brisa e dansar loucamente em teus cabeios mudos. Não adianta a mar e as canções do mar se permaneço nesta angustia de sol morrendo se não posso ser pétala de tua rosa embora murcha Quisera ser perfume e inebriar teu olítato ser sombra da ausencia que causacre em minos.

Espero a morte,
sou rosa despencada no precipicio da angústio
Minhas mãos estão geladas
e entoarei preces com o vulto desmanchado no vento.
Sinto a morte caminhando pela noite
coberta de canção lúgubre.
Minha alma foge para a febre da ausencia:
—— soa lágrima que acabou de tembas.

Morte

Lúcida

Poesia Da

pinda torma de ser, eterma, renascendo inicial, desde sem[pre tas maos de Beus — fechada". Hawera reponso na aparente entrega? Nunca! Ve-se a poesta, "na mão de Deus fechada", esoulantos a frastilidade ede", esoulantos a frastilidade ede libella segarça o cetta o cote no setejo na cetto no setejo na cetto.

cetim do corto no sus-jouretto; certo; cue dera o ca-lindo e cabato, contra fina hazies de ferre". Secute-se em prisão. Escuta ra suspiro o vento has gra-des "mais, em tudo sucontra de la compania de la compania de De alma astim aprisionada, (Continua na 3a. pág.)

0

-EIS

AIRES DA MATA MACHADO FILHO

BELO HORIZONTE — Sincerdade estetica difere da ouura sinceridade. Coincidentes,
podem desabridade. Coincidentes,
podem desabridade.
podem des

LINHA IMAGINÁRIA

Vida suplementar
tão próxima de nós
tão evidente
nas dobras deste enigma sereno.
Um pensamento só — buscar a infância
um desejo qualquer — basta a esperança
e refloresces em dádivas e gestas.
Este braço de mar é teu, podes guará-lo
este azul, esta para, este piano,
esta nesga de céu que o vento espalha.
Tudo tão próximo de ti,
tão ligado ao teu quotidiamo,
ao teu suor diurno,
às tuas vigilias,
às tuas palavras que emprestas uma outra signiflicação.
Só agora percebes a tua absurda neutrahedad diamle deste sino que é a tua primeira de ánica memória
deste sino que é a tua primeira de funcial.

OS PICGIOS DE CIECCIO

PAULO RONAI

RIO. — A medida que diminui na respecta espanhola na sua obscuros mosta especta espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito auperior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola na sua obscuros de muito superior e com ras poetas espanhola poetas espanhola leve sobre a turo cidade. Só agora buscas e espelho que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos os deses que procuravas evitar e tentos restablecer todos

MAX MARTINS

Ocorre-me o poema. Contudo, há a religião, A patria, o calor. Procura vêr na naite profunda.

ero esquecer no momento e sou o homem de varios documentos. Poi-me a calo desta vida, meu Deus!.

Lovo as mãos. Mas tenha de pôr a gravata E salvo a moral. Abano-me,

Rola o poema e o mundo.

PAULO RONAI

RIO. — A medida que diminuto de memoro das poestas municos patente evas eccas a composição. As emando a contra composição de qualidado de constante dos poetas espanhois na sua obra, de grande originalidade, pontavam os empresiments, sincipal de constante dos mesmos estre per esta espanhois da Arappe Julior silvante de constante dos mesmos estados mesmos estados mesmos expressor estados estados mesmos estados mesmos expressor estados estados entre constante dos estados estados estados estados entre expressor estados estados estados estados entre estados entre estados esta

6.10. Dom., 19,Nov,1950, n. 160: EPIGRAMA DO ANO SANTO e SONETO

-SUPLEMENTO-





PARA-BELEM

H.º 160

Soneto Da Palavra Esquecida

-CAUBY CRUZ-

BUSCO A PALAVRA QUE SERVE NESTE VERSO NÃO É AMAR, NEM NOITE, NEM ESPERANÇA NEM O QUE LEMBRE MAR OU RIO PERDIDO LAGO, LUAR OU SOLITARIA DOR

É UMA OUTRA QUE ME FOGE AINDA E QUE SENTADO AQUI NESTE MOMENTO PROCURO EM VAO NA NOITE ADORMECIDA ENQUANTO NO CÉU CORRE A LUA CHEIA

É UMA PALAVRA QUE ENCERRA GESTOS INTERJEIÇÕES DE ESPANTO E DE SURPRESA MAS QUE ESQUECI TALVEZ HA MUITO TEMPO

SIGNIFICA DESESPERO VAO APREPENDIMENTO DE AMAR COUSAS PARTIDAS DE SER POETA NESTA NOITE PLENA

De Swift

O Espírito Bernard Shaw E O Sentido De Sua Obra

A crítico ferez e de molidora de uma civilização

A critica foroz e de molidora de uma civilização

George Bernard Shaw nasceu em Diblin, em 1886. Muito
moço, telo para model de la companio del companio de la companio de la companio del companio de la companio del la companio de la companio del la companio de la companio del la companio de la companio del la com

Reflexão Sobre Júlio Diniz

JOÃO GASPAR SIMÕES

envolve.

Hem certo que um Euripades ou um Shakesoeare estão infinitamente mais relacionados com os intereses of a sua época do que com os da nossa. É obvio que o conhecimento, se

Crise No Cinema OSTÁVIO DE FARIA

Dois Poemas De MAX MARTI

EPIGRAMA DO ANO SANTO

TEMPO DE PALAVRAS SEM FE SÓ DE PALAVRAS. TEMPO DE MORTES SEM VIDA SÓ DE MORTE: MORTE SEM CAMINHOS CAMINHOS SEM LIRIOS.

SEM QUE PASSE PELOS LIRIOS. MAS HENHUM CAMINHO YAL A ROMA

SONETO

VENTOS DO MAR EM BUZIO AZUL IMERSOS. E PEROLÁS QUE FOSSES, TU SERIAS TAO MINHA, NOS RECONCAYOS SU PARESOS DO POETA QUE SOU DE IMAGENS FRIAS.

E. SE PELO TEMPO ES OS UNIVER SOS QUE TRANSFIGURO, EM FLOR E PE DRARIAS ENTRELACADA ESTAS NESTES DIVERSOS ESTRANHOS PASSES DE FEITICARIAS.

INTEGRADO NO LODO ENTRE OS PERVERSOS, VENCES-ME MAU E ME DEVOLVES SÃO — GANHO-TE EM SONHOS, DESDOBR ADO EM YERSOS. ANJO ICNOGRAFO QUE ME ARMA AS PENAS E, ESTRANGULANDO AS, AS REBROTA EM PÃO QUE ESPALHO AOS HOMENS EM MANHAS SERENAS.

r palen

6.11. Dez Poetas Paraenses – Ruy Guilherme Barata – Dom., 24 de Dez.,1950, n. 163. Continuação: MAURÍCIO RODRIGUES, MAX MARTINS, PAULO PLÍNIO ABREU The state of the s - Marin and Company of the Company o

Mauricio Rodrigues Max Martins



outro mundo. Politicamente ama a Paz e odeia os reacionários.

Max de Rocha Martine 2 and gravater. Amou so arquivos poeticos compensar productivos poeticos productos pr

Paulo Plinio Abreu



POEMA

O momento é de angústia e minha alma cheva e momento é de tristeza e as rosas vocalisma na madrugada. Nesta auséncia de múcica Novia misteriosamente roes impresentida, que e apelo és mas é récusade peste momento a suvera inquieta par esta por est

ANSIA

Embalde o cante se permanece longe embalde o mar se o vento do acaso has leva para por la composição de la composição de la composição de composição de acutada de acutada de como voltar a onutigo como contra contra como contra como contra como contra como contra como contra a composição de la composição de como como de la composição de la compo

MUSICA IMPRESSENTIDA

E a missica voic na mivem e a nuvem colhect e a nuvem rollo subitamente em meus olhect despertando estranha flor de entardecer.

E a missica veico na cavalgada branca de pennas:
E a missica veico na cavalgada branca de pennas:
A missica despertarà l'embranças risos amasguras e do a unente se prolongar de colo a unente se prolongar de colo entre de producta de colo entre de se producta de colo entre de col

ELEGIA

CANÇÃO

POR QUE?

De ande vem este sangue Que não é vermelho é rôseo?

Esta sêde de não parar em parte alguma. Ter todos os portos nas mãos?

De onde vem este sangue? De Vila Real? De Fortaleza? Do Porto?

Por que minhas olheiras relictem mulheres mas?
Por que amo amo amo amo?
Por que sou Max da Recha Martins
E não Fernando de tal?

Por que?

A VARANDA

O care que ringe a xicara D leite que derramas na xicara D riso que tens, de cabelos molhados

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

h chamine que respira Er\$ 1.000,00 em flor O leite o beljo a rosa A rosa que batiza a toalha.

POEMA

. Uma palavra só que não liberdade nem **morie ne**

Está me faltando uma ceisa neste momento Eue eu não sei e jamais alguém saberá

O FILHO

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

se me perguntares como será o nosse filho Está aí uma cousa de que vou me admirar

E preciso que também te embiragues
E sains comigo por esses caminhos suando
Como quem quer o mundo para elTomemos o vinho e o sol dos caminhos
Até que surja o nosso filho pediado pas

POEMA SEM NORTE

*** ODE À MINHA ALEGRIA

De il que poderel fazer se me dominas como a viagem ao viajante e os ventos do mars ace pássaros que voam? e os ventos do mars ace pássaros que voam? em ti caminham vozes me di caminham vozes acordam, em ti caminham derenhà muito apaziguadas.
Em ti passara ocrécie de fogo que sobre a pele delsam a marça de distancia, De onde vens, para onde vais quando me tocas em ti flutuam sonhos. De onde vens, para onde vais quando me tocas com a ponta dos teus dedos?

O POLICHINELO

O seu rerredo era como e dos eutros.
Seus olhos cram de vidro azul

seus olhos cram de vidro azul

n ten de como de la co

CANÇÃO DA MATURIDADE

BREVE ELEGIA

Es a metamoriose e o retorno ao canto.
Contigo irei anjo verde dos cambibios
e molharemos os pie na direis hai do estalte.
Cimminaremos os pie na direis hai do estalte.
Cimminaremos indica estivenasemos. Polaremos de la calculata de la ca

ELEGIA DO ANJO DESAPARECIDO

compre quando se fecha a porto que desega veltar

a saundot (à é este hole que desegras
fante o bijo brotando da memoria
prince management de teste debe que desegras
fante o bijo brotando da memoria
prince management de teste debe de pesta
fante o bijo brotando da memoria
pro management de teste debe de pesta
fante o bijo brotando da memoria
pro management de teste debe de pesta
fante o bijo brotando da memoria
pro management de management
pro management de teste debe de pesta
fante o bijo brotando da memoria
pro management
pro que marce estranhor neutrante an assesse importante
for com com a compressa de teste debe de pesta
fante o bijo brotando da memoria
presido fornoce, plantando marcea
presido fornoce, plantando

- 200 Mars - 40 -

6.12. Dom., 31 de dezembro de 1950 N164: POEMA, PEDREIRA, MUANÁ DA BEIRA DO RIO, ELEGIA DOS QUE FICARAM POEL AS DE MAX MARTINS

CONTO

História Do Navio Que O Dragão Come Sempre

RUY COUTINHO



Ruy Guilhon Coutinho. Faraense de Belém. 29 anos. Solteiro, não podendo, pelas contingências do momento, responder solvido Gogo e Sinão Bitar são es seus preferido: entre os nacionais. Menotit del Píchip — menos o "Juca Mulato". Entre os estratores Jorge Poeta Eluard, sendo que na mísica encontra em Pucini a sua maior admiração. Considerando-sendo que na mísica encontra em Pucini a sua maior admiração. Considerando-se políticamente apartida. A porte solo, entretamento, inteiramente contra os congressos pró-Paza a qual-star sobre o ponto de vista técnico, o que deixa de faxer, yendo que não seria entendido pelos seus leitores.

Far sobre o ponto de vista técnico, o que deixa de fazer, yendo que nois seria net nendido pelos seus l'etiores, yendo que mais esta entre descanhecidos, sontano, sempre. Alguns dias depois de ter debado o porto, ninguém mais dava nel cara m

Mostrando o interesse que vem ferpertando entre nós o Suple-mento Literário da FOLHA DO NORTE, presentemente em nova fase, e nosso redator recebeu a carta e notas, que abaixo trans-grevemos:

POEMA

P O E M A
De súbito escrevo teu nome
E sem a dor pressentida e amarga
Descubro a palavra que salta o muro
(da memória?)...

Não consta da Biblia, do dicionário paterno Em nenhuma cachaça, mas existe agora Maior que o prazer.

Maior que a preguiça Ou a memória do pai, Teu nome me nasce, à tarde, na rêde Melhor que meus sonhos.

Très anos gastos de amôr, os noves fóra, Tantu sangue derramado No Comércio e nos versos E fora dos registros imprevisivel, senhores Encontro o gesto imperecivel Fóra da mala, senhoras.

Não está no cais: Brotou do teu ventre Lais.

PEDREIRA Agora a paisagem dissipa a doença O cachimbo se dilue em verdes esperanças E bananeiras verdes

Sob cacauciros Maria embala Montechios e Capuletos

Agora
De hora em hora tomo Drumond
Sob prescrições divinas
E a doença acaba
Se acaba o dia nos galhos secos
Na tristeza das galinhas
E as férias se escoam

O canto do galo salva os meus sonhos.

MUANA DA BEIRA DO RIO
A velha matriz branca
De portas largas
Cosinha na praça
Olhando o rio sujo.

Montaria dançando. Tarde preguiçosa Rua quieta. Jornal do prefeito Com santo na primeira página.

E a usina bufando, bufando, Engolindo lenha.

Na janela do posto do Correio Um cacho de bananas balançando.

ELEGIA DOS QUE FICARAM

Apenas o rumor
Da máquina incansável
Val num canto de dor
Pela casa enlutade

Está toda fechada E ainda há vagando pela sala Um perfume suave De rosa machucada

Mansamente No quintalejo o vento Balança A roupa preta no relento

Sob a lampada triste (Tudo é triste neste lar vazio) Num retrato sorri por entre flores Aquele que partiu

Porém rodeando a mesa na varanda Recordando os instantes que passaram Chora aquela que fícou Aqueles que ficaram.

CONTO

MARIA HELENA BANDEIRA

Jee Ball

(Especial para a FOLHA DO NORTE)

Maria Helena Bandeira.

Paraense de Belém. Romancistas preferidos: Eça de Queiroz, Machado de Assis e Gracialiano Ramos. Não deseja responder sobre as suas preferências literárias quanto aos autores estrangeiros porque diz ainda precisar ler, e ler muito.



A moça consultou e relògio ruspirando. Tudo era indiferente; o barulho da rus, o corre-cere des dell'imes preparativos pare o junicia de l'uso de l'uso de l'uso de l'uso pare o junicia de l'uso persona de consultata de l'uso de l'uso de l'uso de l'uso de l'uso persona de l'uso d'uso de l'uso roito de l'uso roit

se nosso redator recebeu a carta e notas, que abalxo transgrevemos:

Belém. 26 de dezembro de 1950.

Theo. Sr. Redator de Suplemento Literário da FOLIA Do Do
MORIEZ. — Nesta.

De possagem por esta cidade,
domingo últime, quando foi publicado no Suplemento Literários
uma natiologia de povena e abelmuito interesante, tomo al bierdade de mandar-lhe, juntamento
que essa leitura me supertu.

Não tenho pretensões de fazer
critica e memo co mest de predictiva de memo de levam tempo para dediora me
a trabalho continuo e severo que
que seria bom mostrar, escreque essa leitura me supertuque essa leitura me supertunão tembo pretensões de fazer
critica e memo co mest de predictiva de
que esta bom mostrar, escreque esta bom mostrar, escreque de se anota, a impressio
que cancon num postrar, escreque de se anota, a impressio
que cancon num postrar, escreque de cancon resulta de productiva de
predictiva de contra de la consegue mover e ficames
a lavanca do perio
não trabalho continuo e severo que
que peria bom mostrar, escreque de se anota, a impressio
que cancon num postrar, escreque de cancon resulta de productiva de
predictiva de consegue mover e ficames
a lavanca do perio
não trabalho continuo e severo que
que peria bom mostrar, escreque de se anota, a impressio
que cancon num postrar, escreque de de dividir-lhe e que servel, em condendo à missão que desarque ferencia de productiva de consegue mover e ficames
que ferencia de productiva de consegue mover e ficames
que ferencia de productiva de consegue mover e ficames
a trabalho continuo e severo que
que ferencia de productiva de productiva de consegue mover e ficames
a trabalho continuo e severo que
que ferencia de firma de la consegue mover e ficames
a trabalho continuo e severo que
que ferencia de firma de la consegue mover e
que ferencia de firma de la consegue mover e
que ferencia de firma de la consegue mover e
productiva de firma de la consegue mover e
que ferencia de firma de la consegue mover e
productiva de firma de la consegue

POETAS PARAENSES

nas un valor circumstancial.
Tome-se como exemplo o final do seu poema "Palavras a Lóna"
A tua fonte Lícia me metra como que est rate de la poema esta constitue que qualquer que me fazem embreta e metra de metr

POEMAS Ainda Sobre Dez Poetas Paraenses

esquecer no momento ou o homem de vários documentos. me o calo desta "vida meu Deus !..."

Considerações pre-estable/civilas, a lo de crise pele mense pro-estable/civilas, a lo de crise pele mense pro-estable civilas e manie militarme a manie militarme a manie a mean-final de mense pro-estable de de impoléa ne controlas es manie militarmes e de formulas de manie de formulas en manie militarmes e de formulas en de formulas

正正確 据广南安全 衛衛衛門

Anexo 7 – Ata das reuniões na Academia Paraense de Letras



ACADEMIA PARAENSE DE LETRAS



(Da Federação das Academias de Letras do Brasil)
Séde Provisoria: Instituto de Educação do Pará
[Praça da Republica — Belém]

ATA DA DECIMA SEGUNDA SESSÃO ORDINARIA REALIZADA EM 7 DE DEZEMBRO 1952

Aos sete dias do mês de dezembro do ano de mil novecentos e cin coenta e dois, nesta cidade de Belém, capital do Estado do Pará, á Praça da Republica, no Instituto de Educação do Pará, onde funciona provisobiamente, ás nove horas, a Academia Paraense de Letras realizou sua decima segunda sessão ordinária do corrente ano, tendo comparecido os seguintes academicos: Avertano Roche, Romeu Mariz, Georgenor Franco, Jorge Hurley, Murilo Menezes, Luiz Teixeira Gomes, Jurandir Bezerra e Adalcinda Camarão, fazendo-se representar mais os seguintes: Tomaz Nunes e Pernambuco Filho, por Georgenor Franco, e Osvaldo Viana, Bruno de Menezes e Ernesto Cruz, por Romeu Mariz. Do expediente constou: um telegrama do governador do Estado comunicando haver encaminhado ao Secretário de Economia e Finanças um apelo do Silogeu em favor de Dona / Maria Tereza de Brito, filho do saudoso Paulino de Brito; um telegrama do governador do Estado comunicando haver encaminhado ao mesmo Secretario de Estado um apelo da Academia sobre verba para o Congresso das Academias. O secretario Georgenor Franco cientificou ao plemario que dona Maria Tereza de Brito ja havia recebido no Tesouro a importancia de dois mil e quinhentos cruzeiros devendo receber o restante em prestações mensais, salientando que o governador Zacarias de Assunção e o dr. Stelio Maroja lha haviam assegurado o apoio do governo do Pará para a realização do Congresso das Academias em 1954. Do expediente constou ainda: um oficio do governador Alvaro Maia garantindo o apoio do seu governo e do Amazonas para o Congresso das Academias em 1954; e um oficio do desembargador Cursinho, digo Cursino Silva agradecendo os cumprimentos da Academia por motivo de sua eleição para Presidente do Tribunal Regional Eleitoral. PRDPOSTAS APROVADAS - Na hora do expediente o academico Georgenor Franco, depois de justificar, propos que seja enviado um oficio de congratulações à Tuna Luso Coemcrail, digo Comercial, por motivo do proximo cinquentario de sua fundação; indicou ainda o nome de JULIO DANTAS para sócio corresppondente da Academia Paraense de Letras em Portugal; a nomeação de uma comissão de tres // academicos para elaborar o Regimento Interno da Academia, sendo desigmados pela Presidencia os srs. Inacio Sousa Moita, Ernesto Cruz e Georgenor Franco; a prorrogação do prazo para a inscrição dos candidatos ao concurso anual de literatura em 1952 até 15 do corrente mês; prorrogação do contrato de trabalho com o sr. Julio da Silva Domont, como auxiliar da Secretaria, até 30 dem março de 1953; concessão de um abono de Natal no valor de Cr\$100,00 ao porteiro Antonio Bittencourt e ao euxiliar da Secretaria; apresentou diversas emendas ao por regulamento



(Da Federação das Academias de Letras do Brasil)
Séde Provisoria: Instituto de Educação do Pará
[Praça da Republica — Belém] Fls. 2

ATA DA DECIMA SEGUNDA SESSÃO ORDINARIA em 7.12/952

douconcurso anual de literatura. Todas as propostas de Georgenor Franco foram aprovadas pelo plenario. ELEIÇÃO DE JOÃO ALFREDO - Na ordem do dia procedeu-se à eleição para preenchimento da catedra patrocinada por João Marques de Carvalho. A comissão composta dos academicos Romeu Mariz, Luiz Teixeira Gomes e Adalcinda Camarão apresentou parecer sobre o valor intelectual do candidato, tendo sobre o mesmo se manifestado o / academico Jurandir Bezerra para divergir de determinado trecho do mesmo paracer. Posto este em votação, foi aprovado por 12 votos havendo um em branco. Logo após procedeu-se á eleição, tendo, antes da apuração, o academico Georgenor Franco feito a seguinte declaração de voto: "Declaro que voto em branco por motivo de ordem particular, que nenhuma relação tem com o nobre candidato, a quem, alias, dei conhecimento de minha ațitude, tendo João Alfredo de Mendonça, a quem respeito, admiro e quero como eminente amigo, louvado o meu gesto de coerencia com meu ponto de vista, ao qual devo ser fiél." Apurados os votos verificou-se que João Alfredo de Mendonça fora eleito por 11 votos contra dois em branco. Imediatamente o presidente proglamou o resultado, tendo pedido a palavra o academico Jorge Hurley, que se congratulou com a Academia pela eleição de João Alfredo, de quem fez brilhante e demorado elogio, sendo longamente aplaudido. RENUNCIA DE MACHADO COELHO = Na ordem do dia entrou em discussão uma carta do sr. Machado Coelho renunciando, em carater irrevogavel, a cadeira numero 20, que ocupa na Academia. Sobre o assunto varios academicos se manifestaram, tendo finalmente o plenario aprovado a proposta de Georgenor Franco no sentido de ser enviada carta circular, capeando a carta do renunciante, a todos os academicos para que todos se manifestem sobre p assunto, omisso nos Estatutos do Silogeu. PROPOSTAS - O academico Jurandir Bezerra, depois de ampla justificativa, propôs e foi aprovado, um voto de tristeza pelo falecimento de Benedetto Croce, que enlutou os // meios culturais do mundo, e um de congratulações pelo ato do Papa elevando ao Cardenalato o arcebispo da Bahia, Dom Augusto Alvaro. MINA LITERA-RIA - O academico Romeu Mariz procedeu á leitura de uma pagina antiga sobre a Mina Literaria, sendo aplaudido, tendo o presidente Avertano Rocha proposto a consignação em ata de um voto de saudade a todos os mineiros ja desaparecidos. O presidente Avertano Rocha propos ainda, sendo aprovado, o envio de um oficio aos Barhabistas por motivo do cincoentenario de sua chegada a Belem, que decorre em dezembro deste ano, salientando que a eles devemos a construção do suntuoso templo, que é a Bsilica de Nazare. CONGRESSO DAS ACADEMIAS: Face á situação do academico Machado Coelho, o presidente nomeou o sr. Luiz Teixeira Gomes para a comissão organizadora do Congresso das Academias, a qual está agora assim constituida: George-



(Da Federação das Academias de Letras do Brasil)

Séde Provisoria: Instituto de Educação do Pará [Praça da Republica — Belém] Fls.

ATA DA DECIMA SEGUNDA SESSÃO ORDINARIA DE 7. 12. 952

nor Franco, Ernesto Cruz, Romen Mariz, Jurandir Bezerra e Luiz Teixeira Gomes. A Secretaria foi einda autorizada a publicar na imprensa nos primeiros dias de janeiro o edital para o concurso de literatura de 1953. O academico Georgenor Franco procedeu ainda a leitura de uma carta que recebera do poeta e deputado Menotti del Picchia comunicando que assume o compromisso formal de conseguir do Governo Federal a verba de trezentos mil cruzeiros para a realização do Congresso das Academias em 1954 em Belém do Pará. VISITA A UM INTELECTUAL - Com a palavra o academido Luiz Teixeira Gomes comunicou que ele, Bruno e Georgenor em nome da Academia visitaram há pouco dias o deputedo Cezar Santos, membro da Academia de Letras do Rio Grande do Sul, que transitara por Belem procedente da America. Pediu que seus confrade autografassem o livro "Panels de Barro", de sua autoria, que ofereceria ao brilhante intelectaul gaucho. NO PAIS DOS BOLARES - Com expressiva dedicatoria do autor foi ofertade á Biblioteca da Academia pelo dr. Gabriel Hermes Filho o livro de sua autoria "No Pais dos Dolares". CONCURSO ANUAL DE LITERATURA -Finalmente o Presidente, de acordo com a Diretoria, designou as seguintes comissões que julgarão as obras dos candidatos ao concurso de literatura de 1952: POESIA: Bruno de Menezes, Adalcinda Camarão e Jurandir Mezerra. ROMANCE: Inacio de Sousa Moita, Luiz Teixeira Gomes e Mancel Lobato. CONTO: De Campos Ribeiro, Tomaz Nunes e Georgenor Franco. ENSAIO: Avertano Rochs, J.M. Hesketh Conduru e Jorge Hurley. TEATRO: Edgar Proença, Romeu Mariz e Ernesto Criz. CRITICA: Rainero Maroja, Pernambuco Filho e Paulo Eleuterio Senior. OBRAS APRESENTADAS: O secretario comunicou que tinham sido apresentadas as seguintes obras: "Presepio sem berço", de Rolando Ruiz, "Nos refolhos do passado", de Gualter Silva Araujo, "Camões", de Carlos Vitor Pereira, "Alma de escoteiro", de Oliveira Gomes, e "A Formiga", de Leslie Ferreira, no genero de CONTOS.- "A Palavra esquecida", de Cauby Cruz, Acrosticario" e "Carmes", de W. Soares Carneiro, e "O Extranho", de Max Martins, no genero de POESIA .- "Pax", de Mecenas Rocha, e " Josnalista Esquecido", de Oliveira Gomes, no genero de ROMAN= CE .- "A Religião na obra poetice de Guerra J, nqueiro", de Dalmiro Gomes da Silva, e "Disse... o nario", de W. Soares Carneiro, no genero de FN= SAIO, e BEM LONGE DE DEBS, de Mario Couto, no genero de TEATRO. E nada mais havendo a tratar foi encerrada a sessão, da qual se la vrou a presente ata, ficando marcada uma extraordinaria para o dia 28 do corrente em homenagem a S. Francisco Xavier, quando falara o academico Jurandir Becaear suguide pelo academio Brown trani. Phlem. 4.1.53

Hagre autauf aut Mg,



(Da Federação das Academias de Letras do Brasil)
Séde Provisoria: Instituto de Educação do Pará
[Praça da Republica — Belém] Fls.

ATA DA DECIMA SEGUNDA SESSÃO ORDINARIA DE 7. 12. 952

nor Franco, Ernesto Cruz, Romen Mariz, Jurandir Bezerra e Luiz Teixeira Gomes. A Secretaria foi einda autorizada a publicar na imprensa nos primeiros dias de janeiro o edital para o concurso de literatura de 1953. O academico Georgenor Franco procedeu ainda á leitura de uma carta que recebera do poeta e deputado Menotti del Picchia comunicando que assume o compromisso formal de conseguir do Governo Federal a verba de trezentos mil cruzeiros para a realização do Congresso das Academias em 1954 em Belém do Pará. VISITA A UM INTELECTUAL - Com a palavra o academido Luiz Teixeira Gomes comunicou que ele, Bruno e Georgenor em nome da Academia visitaram há pouco dias o deputedo Cezar Sentos, membro da Academia de Letras do Rio Grande do Sul, que transitara por Belem procedente da America. Pediu que seus confrade autografassem o livro "Panela de Barro", de sua autoria, que ofereceria ao brilhante intelectaul gaucho. NO PAIS DOS BOLARES - Com expressiva dedicatoria do autor foi ofertade á Biblioteca da Academia pelo dr. Gabriel Hermes Filho o livro de sua autoria "No Pais dos Dolares". CONCURSO ANUAL DE LITERATURA -Finalmente o Presidente, de acordo com a Diretoria, designou as seguintes comissões que julgarão as obras dos candidatos ao concurso de literatura de 1952: POESIA: Bruno de Menezes, Adalcinda Camarão e Jurandir Mezerra. ROMANCE : Inacio de Sousa Moita, Luiz Teixeira Gomes e Mancel Lobato. CONTO: De Campos Ribeiro, Tomaz Nunes e Georgenor Franco. ENSAIO: Avertano Rochs, J.M. Hesketh Conduru e Jorge Hurley. TEATRO: Edgar Proença, Romeu Mariz e Ernesto Criz. CRITICA: Rainero Maroja, Pernambuco Filho e Paulo Eleuteric Senior. OBRAS APRESENTADAS : O secretario comunicou que tinham sido apresentadas as seguintes obras: "Presepio sem berço", de Rolando Ruiz, "Nos refolhos do passado", de Gualter Silva Araujo, "Camões", de Carlos Vitor Pereira, "Alma de escoteiro", de Oliveira Gomes, e "A Formiga", de Leslie Ferreira, no genero de CONTOS.- "A Palavra esquecida", de Cauby Cruz, Acrosticario" e "Carmes", de W. Soares Carneiro, e "O Extranho", de Max Martins, no genero de POESIA .- "Pax", de Mecenas Rocha, e " Josnalista Esquecido", de Oliveira Gomes, no genero de ROMAN= CE .- "A Religião na obra poetice de Guerra J, nqueiro", de Dalmiro Gomes da Silva, e "Disse... o nario", de W. Soares Carneiro, no genero de 📆 = SAIO, e BEM LONGE DE DEBS, de Mario Couto, no genero de TEATRO. E nada mais havendo a tratar foi encerrada a sessão, da qual se la vrou a presente ata, ficando marcada uma extraordinaria para o dia 28 do corrente em homenagem a S. Francisco Xavier, quando falará o academico Jurandir Necaear suguide pelo academido Armon mani. Phlam. 4.1.53
Hagol austauf aunt Mg, S.



ATA DA SESSÃO EXTRAORDITATIA REALIZADA HO DIA 30 DE DEZEMBRO DE 1958

Ás 17,30 horas do dia 30 de dezembro do ano de 1958, no salão nobre da Biblioteca e Arquivo lublico do Pará, especialmente cedido, a Academia Paraenso de Letras realizou uma sossão extraordinárda, com a presença dos seguintes sócios: Ernesto Cruz, presidente, Georgenor Franco, vice-presidente, Jurandir Bezerra, lo Secretário, Eldonor Lima, tesoureiro, e De Campos Ribeiro, estando representados por Georgenor Franco os academicos Jacques Flores e Manuel Lobato. Depois de lida e aprovada a ata de novembro, o presidente Ernesto Cruz comunicou ao plenário ter a Diretoria decidido inaugurar a nova sede promia no dia 29 de janeiro de 1959, quinta-feira, as 21 horas, realizando uma sessão solone de carater litero musical. Apresentou a seguir uma demonstração completa e minuciosa de todas as despesas feitas com a reforma geral do predio doado pelo Governo do Estado, a rua 1 de Maio, 49, 1º andar. Hostrou en que a Diretoria, devidamente autorizada pelo plenario, empregou os 360 mil cruzeiros que haviam sido reservados para a reforma e adaptação do predio, salientando que novas e inadiaveis despesas serão ainda efetuadas, especialmente es que dizem respeito ao dia da inauguração. Destacou o academico Ernesto Cruz a cooperação valiosa do engenheiro Augusto Meira Filho, que planejou a primeira reforma do prédio, sem nada cobrar do Silogeu. Destacou ainda a perfeição dos serviços dos srs. Nestorino Camara, que realizou a pintura geral do prédio, e Guilherme Queiroz, que confeccionou todos os moveis. Salientou ainda que a SNAPP está confeccionando a placa de bronze perpetuando a grande vitoria da Academia, placa que será ofertada a Academia e será inaugurada no dia 29 de janeiro. A seguir, designou a comissão composta dos academicos De Campos Ribeiro, Georgenor Franco, Jurandir Bezerra e Eldonor Lima, para, sob a sua presidencia, organizar o programa da festa de inauguração e tomar, todas as providências para o êxito da mesma, que terá carater público. De inicio, o plenário decidiu que se ja procedida a benção da sede propria pelo sr. arcebispo de Belem, cabendo ao sr. gal. Magalhães Barata, governador do Estado, o qual, se comparecer pessoalment. presidira a sessão, como uma prova de reconhecimento da Academia pelo seu gesto doando sede para o sodalicio. CONCURSO DE POESIA - A seguir, o academico Jurandir Bezerra leu o seu parecer e do academico Ápio Campos sobre os dois livros de poesia apresentados ao concurso de 1958 da Academia, ambos os pareceres favoraveis à concessão do prêmio Vespasiano Ramos ao autor do livro "Anti-Retrato". O academico De Campos Ri beiro leu após o seu parecer sobre o mesmo concurso, reconhecendo meritos no autor de "Anti-Retrato", mas manifestando-se contrário à laurea, porém favoravel à menção honrosa. Na formu do regulamento a materia foi



FUNDADO EM 3 DE MAIO DE 1900 CAIXA POSTAL, 506 BELÉM — PARÁ — BRASIL

Fls. 2

resolvida pelo plenário, tendo falado a respetto os academicos De Us mos Ribeiro, Jurandir Bezerra, Eldonor Jima, Ernesto Cruz e Georgenor Pranc. O plenário, por maioria de votos, decidiu conceder o premio Vespaziano Ramos, de 1958, ao autor do livro "Anti-Retrato". Procedida a identificação do autor, verificou o plenário tratar-se do poeta Max Martins, que, em 1952, recebeu identico prêmio, com o seu livro "O Estranho". Decidiu o plenário que a entrega do prêmio seja efetuada no dia 29 de janeiro. Ao se congratular com os seus confrades pela entrada do Novo Ano e pela vitoria da Academia com a posse de sede defintiva, o sr. Pre sidente encerrou a sessão, lançando um apelo para que todos os academicos compareçam, com suas familias, a festa do dia 29 de janeiro. E tudo quanto se passou, foi lavrada a presente ata.

Aprovada em /6 de feregein de 1959

Presidente

kac 3e 9

Filere Lombern presente à Avertons Roeba

de yeuro

Anexo 8 – Separata da Revista da Academia Paraense de Letras.

GEORGENOR FRANCO

OS CONCURSOS LITERÁRIOS DA ACADEMIA PARAENSE DE LETRAS

SEPARATA DA REVISTA DA ACADEMIA PARAENSE DE LETRAS

VOLUMES XX E XXI

2.° SEMESTRE DE 1977
---- E ----

1.º SEMESTRE DE 1978

BELÉM

PARÁ

BRASIL

OS CONCURSOS LITERÁRIOS DA ACADEMIA PARAENSE DE LETRAS

GEORGENOR FRANCO

O regulamento dos Concursos Literários da Academia Paraense de Letras foi aprovado na sessão de 28 de setembro de 1952, depois de várias discussões em sessões anteriores. No mesmo ano foram abertas as inscrições para o primeiro concurso, com prêmios de 4 mil cruzeiros da época aos primeiros colocados nos gêneros de poesia, contos, crônicas, teatro e ensaio.

Era, no nosso entender, o primeiro passo decisivo que a APL dava em favor dos valores desconhecidos, pois o objetivo primordial do certame era e é incentivar os novos valores, os autores de livros inéditos, abrir caminho aos que merecem um lugar ao sol. Não se pretendia, como até hoje não se deve pretender, laurear gênios ou obras primas. E o primeiro concurso alcançou o êxito desejado. A Academia se aproximava da mocidade e da juventude, promovia alguma coisa em favor da inteligência.

A entrega dos prêmios teve lugar no Teatro da Paz, a 3 de maio de 1953, data magna do Silogeu, numa sessão solene, que recordamos hoje com a mesma emoção vivida há 24 anos passados. O Silogeu, para comemorar o evento, promoveu, às 9 horas da manhã, naquela casa de espetáculos uma sessão lítero musical. Coube a Adelermo Matos organizar o programa artístico. Conseguimos – eramos à época 1o. Secretário da APL – ajudados por Obal Pereira de Barros, companheiro do BASA, que andava afinando os pianos do Teatro da Paz, que, sem qualquer ônus para o Sodalício, o maestro Nino Gaioni, então trazendo do sul uma companhia lírica, dirigisse a Orquestra Sinfônica Paraense, executando a "Sinfonia do Guarani", de Carlos Gomes, o que, certamente, arrastou ao Teatro gente de toda classe social. Foi um sucesso. E foi debaixo de tamanho êxito, com o Teatro repleto, que a APL fêz a entrega dos primeiros prêmios literários, que foram os seguintes: de Romance — "Inglês de Souza" — ao saudoso jornalista Mecenas Rocha, com o livro inédito "Pax", julgado pelos acadêmicos Inácio de Souza Moita, Luiz Teixeira Gomes e Manuel Lobato; de Poesia — "Vespasiano Ramos" - ao poeta Max Martins, pelo livro "O Estranho", e menção honrosa ao saudoso Cauby Cruz, pelo livro "A Palavra Esquecida". A comissão julgadora foi constituída pelos acadêmicos Jurandir Bezerra, Adalcinda Camarão e Bruno de Menezes: de Teatro — "Elmano Queiroz" — ao jornalista Mário Couto, pela peça "Bem longe de Deus", julgados pelos acadêmicos Romeu Mariz, Ernesto Cruz e Edgar Proença.

No ano de 1954, foram concedidos os seguintes prêmios: de Romance, ao saudoso João Rodrígues Viana, pelo livro "A Fazenda Aparecida", julgado pelos acadêmicos De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes e Wenceslau Costa. Vale destacar que dois anos depois, isto é a 6 de dezembro de 1956, João Rodrígues Viana tomava posse na APL na cadeira no. 23, patrocinada por João Marques de Carvalho, fundada por Apolinário Moreira, para suceder a João Alfredo de Mendonça, e hoje ocupada por Armando Bordalo da Silva. De Poseia, ao poeta Alonso Rocha pelo livro "Pelas mãos do vento", obra julgada pelos académicos Jurandir Bezerra e Luiz Teixeira Gomes (Jacques Flores), mais tarde editada por Giorgio Falangola. Também Alonso Rocha, a 21 de novembro de 1963 era eleito para ocupar a cadeira no. 32, patrocinada por Natividade Lima, fundada por Olavo Nunes, a quem Bruno de Menežes sucedeu a 30 de maio de 1944. E o prêmio de Teatro, foi no-vamente conquistado por Mário Couto com a peça "Nuvens Negras", julgada por Romeu Mariz, Jorge Hurley e Aloisio Alexandre Soares.

Em 1955, foram concedidos estes prêmios: de Teatro, a Cláudio Barradas pela peça "O Trovador de Deus", julgada pelos acadêmicos Manuel Lobato, Edgar Proença e Wenceslau Costa: de Poesia, ao saudoso professor Belchior Maia d'Atayde, então padre e diretor do Colégio do Carmo, pelo livro "Bissextas", editado por Giorgio Falangola, como prêmio especial ao autor. A comissão julgadora estava composta pelos acadêmicos Levi Hall de Moura, Georgenor Franco e: Rodrigues Pinagé, comissão que decidiu conferir menção honrosa ao livro do então universitário Octávio Avertano.

Em 1956, foram estes os prêmios distribuídos: de Crônica — "Antônio Tavernard — foi conferido pela comissão julgadora, composta dos acadêmicos Aldebaro Klautau, Manuel Lobato e Júlio Colares, aos três candidatos, que eram Luiz Faria, com o livro "Homens e Fatos", Cláudio Barradas, com o livro "Resto de Insônia", e Lindanor Celina, com o livro "Contracanto". De Poesia, foi concedida Menção Honrosa a Apio Campos, pelo livro "Cítaras em surdina", por decisão da comissão dos académicos De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes e Rodrigues Pinagé. Conquistando Menção Honrosa em Poesia, Ápio Campos, no mesmo ano, era laureado no gênero decontos, com o livro "Olhos dentro da noite", julgado pelos acadêmicos Levi Hall de Moura, Jurandir Bezerra e Georgenor Franco. Reconhecendo o valor inegável do ilustre sacerdote, Ápio Campos foi empossado a 31 de maio de 1957 na cadeira no. 30, patrocinada por Manuel Barata, para suceder a Jorge Hurley.

No concurso de 1957, inscreveram-se apenas candidatos ao gênero de Poesia. Mas nenhum foi feliz. A comissão constituída dos acadêmicos Bruno de Menezes, Levi Hall de Moura e João R. Viana desclassificou so concurrentes, considerando o baixo nível dos trabalhos apresentados.

No ano de 1958 foi concedido apenas o prêmio de Poesia ao poeta
Max Martins pelo livro "Anti-Retrato", julgado pelos acadêmicos Jurandir
Bezerra, Ápio Campos e De Campos Ribeiro.

Em 1959, nenhum candidato se inscreveu. Mas em 1960, pela pri-

meira vez, a Academia concedeu o prêmio de ensaio — "Carlos Nascimento" — ao hoje consagrado Vicente Sales, pelo livro "O Exilado do Rancho Fundo", que a APL editou em separata de sua Revista, obra importante julgada pelos acadêmicos Júlio Colares, Apio Campos e Jurandir Bezerra.

pelos acadêmicos Júlio Colares, Ápio Campos e Jurandir Bezerra.

Em 1961, a comissão constituída dos académicos Ápio Campos, Líbero Luxardo e João R. Viana negou o prêmio de Crônicas aos candidatos. E a comissão composta dos acadêmicos De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes e Georgenor Franco concedia Menção Honrosa ao então tenente do Exército Luiz Paulo Galrão pelo livro "O Espelho da Musa". E Cláudio Barradas, mais uma vez recubia os louvores da APL ao seu livro, conquistando o prêmio de teatro "Elmano Queiroz", com a peça "A Rua do Flautista", julgada pelos acadêmicos Líbero Luxarda e Osvaldo Viana.

Em 1962, os acadêmicos Jarbas Passarinho, Júlio Colares e Eldonor Lima decidiram conceder menção honrosa no gênero de contos ao jornalista Carlos Rocque pelo livro "Neurose", mesmo procedimento que tiveram os acadêmicos Rodrigues Pinagé, Bruno de Menezes e Ápio Campos no gênero de Poesia, concedendo menções honrosas a Fernando Tasso de Campos Ribeiro pelo livro "Sinfonia da Ausência" e tenente Luiz Paulo Galrão pelo livro "Sol de Gêlo". O prêmio de teatro foi negado pelos acadêmicos Candido Rocha, L'ibero Luxarda e João R. Viana.

Em 1963, foram negados os prêmios de romance, de contos e de Teatro, concedendo a APL, de acordo com o parecer dos acadêmidos De Campos Ribeiro, Rodrigues Pinagé e Silvio Meira, menção honrosa a José Ildone Favacho, poeta da Vigia, pelo livro "Pressentimento".

Em 1964 negado o prêmio de contos. E nos anos de 1965 e 1966 nenhum candidato se inscreveu.

Em 1967, os acadêmicos Silvio Meira e Alonso Rocha concederam menção honrosa a Anamaria Barbosa Rodrigues pelo livro "Poemas", enquanto os acadêmicos Candido Rocha e De Campos Ribeiro concederam o prêmio de Contos a José Artur Bogéa pelo livro "Pássaro Tristeza".

Julgado pelos acadêmicos Ápio Campos, Ildefonso Guimarães e Candido Rocha, Nazareno Tourinho, com a peça "Severa Romana", conquistava o prêmio de Teatro do ano de 1969. E a 7 de agosto de 1969, depois de laureado pelo Silogeu, Nazareno era empossado na cadeira no. 2, patrocinada por Alvares da Costa, para suceder a Wenceslau Costa.

O ano de 1970 foi o ano das Menções Honrosas. Os acadêmicos Aláudio Melo, Levi Hall de Moura e Candido Rocha, concederam menção honrosa a Gualter da Silva Araujo pelo romance "Rua da Esperança". Ildefonso Guimarães, D. Alberto Ramos e Ápio Campos davam menção honrosa a um livro de contos de Laura de Almeida Sequeira. E os acadêmicos Rodrigues Pinagé e Georgenor Franco concederam menção honrosa a senhora Antonieta de Souza Cruz, viúva do saudoso acadêmico Ernesto Cruz, pelo seu livro "Amarantos em Novembro".

Em 1971, no gênero de Poesia, José Ildone Favacho repetia o feito de 1963, e conquistava nova menção honrosa com o livro "Poemas", julgado pelos acadêmicos Alonso Rocha, De Campos Ribeiro e Rodrigues Pinagé. No gênero de contos, Benedito Monteiro, julgado pelos acadêmicos Ildefonso Guimarães, Aláudio Melo e Ápio Campos, conquistava o prêmio "Antonio Tavernard", com o livro de contos "Carro dos Milagres".

Em 1972, Gualter Silva Araujo conquistava menção honrosa no gênero de contos, julgado pelos acadêmicos Levi Hall de Moura, Ápio Campos e Aláudio Melo.

Em 1973 foram negados os prêmios de Poesia e de Contos pelas comissões constituídas, respectivamente, dos acadêmicos De Campos Ribeiro, Rodrigues Pinagé e Carlos Mendonça, e Ildefonso Guimarães, HilmoMoreira e Georgenor Franco. Os acadêmicos Vitor Tamer, J. H. Hesketh Conduru e Otávio Mendonça negaram o prêmio de Crônicas. Mas o candidato ao prêmio de Teatro, Kairo Vasconcelos do Carmo, com a peça "Nú", obtinha menção honrosa, por decisão dos acadêmicos Nazareno Tourinho, Silvio Meira e Líbero Luxardo.

Em 1974 foi negado o prêmio de Crônicas, mas Silvio Meira, Ápio Campos e Alonso Rocha concederam menção honrosa a Carlos Alberto Ferreira Bittencourt pelo poema "Aboio". Em 1975, Ernesto Cruz. E, Bandeira Coelho e José Maria de Azevedo

Em 1975, Ernesto Cruz. E, Bandeira Coelho e José Maria de Azevedo Barbosa negavam o prêmio de Crônicas. Machado Coelho, Nazareno Tourinho e Levi Hall de Moura negaram o prêmio de Teatro. E Artur Napoleão Figueiredo, julgado pelos acadêmicos Silvio Hall de Moura, Silveira Neto e Maria Annunciada Chaves conquistava o prêmio de Ensaio, com o livro "Amazônia", tempo e gente". Aliás, em 1971, quando a APL promoveu o primeiro concurso do Folclore Amazônico, patrocinado por Giorgio Falangola e louvável iniciativa do confrade Candido Rocha, quando presidiu com dedicação exemplar o Silogeu, Napoleão Figueiredo foi premiado pelo livro "Festas e Santos Encantados", trabalho feito com Anaisa Vergolino. Dois anos depois de laŭreado pela APL, Artur Napoleão Figueiredo ingressa na APL, eleito para suceder a Abelardo Conduru, tomando posse a 17 de agosto do corrente ano de 1977.

Em 1976, considerando o baixo nível dos trabalhos apresentados em diversos gêneros, especialmente em contos e poesias, a APL não concedeu nenhum prêmio.

O PRÊMIO LITERÁRIO "SAMUEL MAC-DOWELL"

Na sessão de 3 de agosto de 1957, o saudoso acadêmico Ernesto Cruz leu um decreto de 26 de maio de 1943 do então interventor Magalhães Barata instituindo o prêmio literário "Samuel Wallace Mac-Dowell" para ser distribuído todos as anos pela Academia Paraense de Letras, no valor de dois mil cruzeiros aquela época. O concurso nunca tinha sido realizado. O plenário decidiu que fosse oficiado ao Governo solicitando a majoração do prêmio de dois para dez. E assim foi feito. E Barata foi além do que se pediu. Encaminhando mensagem ao Poder Legislativo, elevando o valor do prêmio

para dez mil cruzeiros da época, ficando sinda o Estado responsável pela edição da obra laureada numa tiragem de exemplares. Um gesto impáti-co que muito sensibilizou a APL. E a 22 do dezembro de 1958, Magalhães Barata sancionava a Lei número 1.622, sobra * Prêmio "Samuel Mac-Dowell". E já enfermo aprovou o Regulamento do referido concurso, elaborado pelos acadêmicos Levi Hall de Moura e Georgenor Franco. E em 1959, foi realizado o primeiro certame, no gênero de romance, inscritos dois livros, intitu-lados "Terra Encharcada", de "Saint-Cly", e "Barranco", de Susy, A comissão julgadora ficou constituída dos acadêmicos Bruno de Menezes, Ápio Campos e Raul Braga, unanime em conceder o prêmio ao romance "Terra Encharcada". Identificado o autor, verificou-se tratar-se do então Major Jarbas Gonçalves Passarinho, então Superintendente da Petrobrás na Amazônia. O prêmio the foi entregue em sessão solene a 3 de maio de 1960, na antiga sede, à Rua 13 de Maio, 89. Em 12 dias, Giorgio Falangola editou a obra, que Jarbas recebeu, juntamente com o prêmio em dinheiro. Tivemos a honra saudá lo em nome de nossa geração. E um ano depois, a 2 de março de 1961, Jarbas Passarinho era eleito para ocupar a cadeira no. 11 Carlos Nas-elmento, fundado por Amazonas de Figueiredo, para suceder ao mestre Avertano Rocha. Foi empossado a 30 de maio do mesmo ano e por nós saudado em nome da APL.

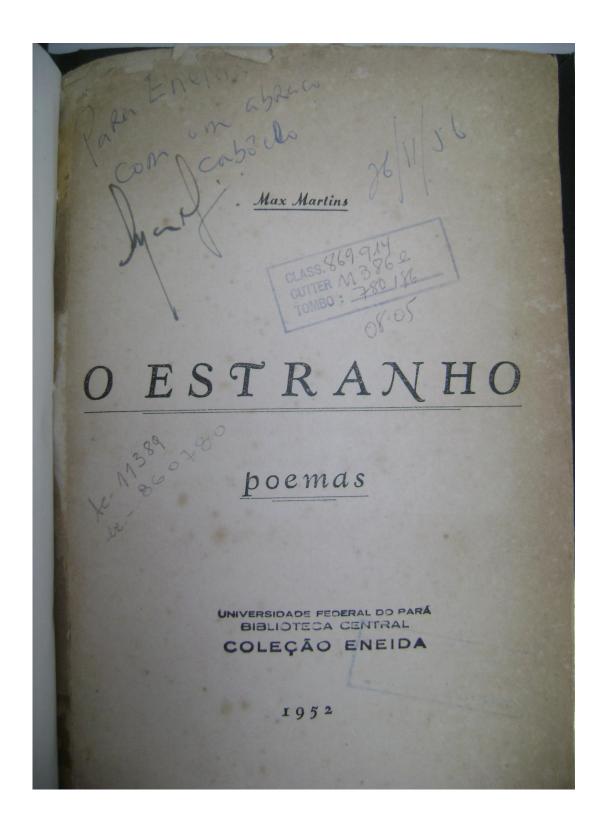
Em 1960, o concurso foi no gênero de contos, conquistado por Ildefonso Guimarães, com o livro "História sobre o vulgar", enquanto Stélio Souza obtinha menção honrosa com o livro "13 Destinos". A comissão julgadora estava constituída pelos acadêmicos Bruno de Menezes, Georgenor Franco e Eldonor Lima.

Três anos depois, em 1963, já que em 1961 e em 1962 não houve livro a ser julgado, Ildefonso Guimarães conquistava novo prêmio no gênero de contos inscrevendo o livro "Linha do Horizonte", julgado pelos acadêmicos Bruno de Menezes, Cândido Rocha e Sílvio Meira. Meses depois de premiado, Ildefonso Guimarães solicitou à APL permissão para modificar o título do livro "Senda Bruta", que foi deferido, sendo a sua obra editada na admistração de Jarbas Passarinho, quando governador do Estado. Duas vezes laureado pelo Silogeu, Ildefonso Guimarães foi eleito para a cadeira no. 5—Bento de Miranda, fundada por Rainero Maroja, para suceder a Eldonor Lima, falecido a 20 de janeiro de 1964, Ildefonso foi empossado a 24 de março de 1966.

Em 1966, Lindanor Celina, com o romance "Esses dias Transitórios", ganhava o prêmio "Samuel Mac-Dowell". Seu livro foi julgado pelos acadêmicos Ápio Campos, Ildefonso Guimarães e Candido Rocha.

De 1966 até esta data não mais foi distribuido o prêmio "Samuel Mac-Dawell", que, convenhamos, é um gtande prêmio na verdade, uma vez que o escritor tem o seu livro editado, numa tiragem de mil exemplares.

Anexo 9 – Fotografias do livro O Estranho de Max Martins.



DO POEMA DA INFANCIA

I

UE cabelos prende o laço róseo flutuando entre nuvens?

'A menina do laçarote é loura, morena ou rica?)

Em que mala estará o Pierrôt cor de jerimun?

Velocipede — revolução — Felisberto de Carvalho —

Angelita dos quadris morenos e peitos em embrião.

Não me vejo menino sem Mariêta.

II

Em vão procurarás o leito

Em vão tuas mãos tatearão na treva

Teus passos nem siquer 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 tristissima volta ao lar paterno.

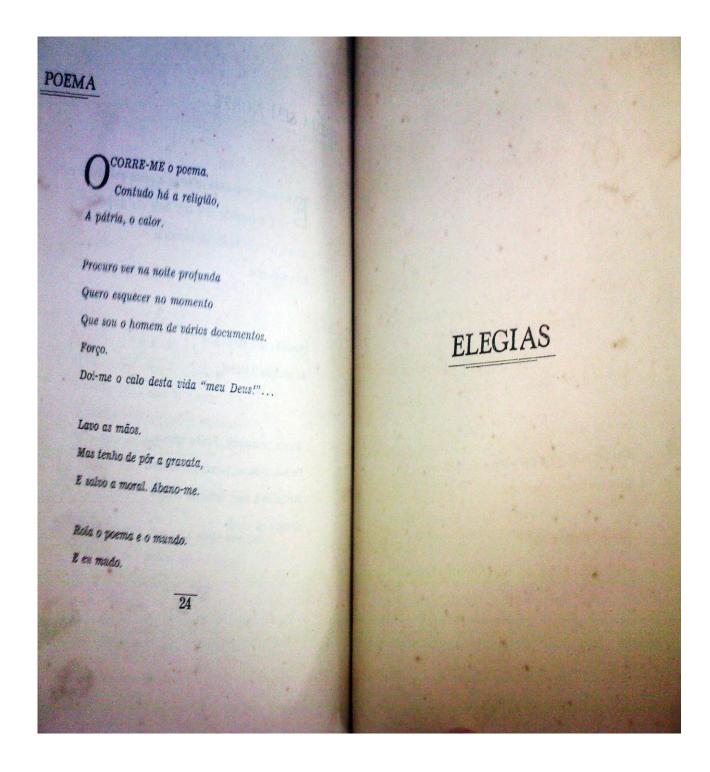
Sem Marieta

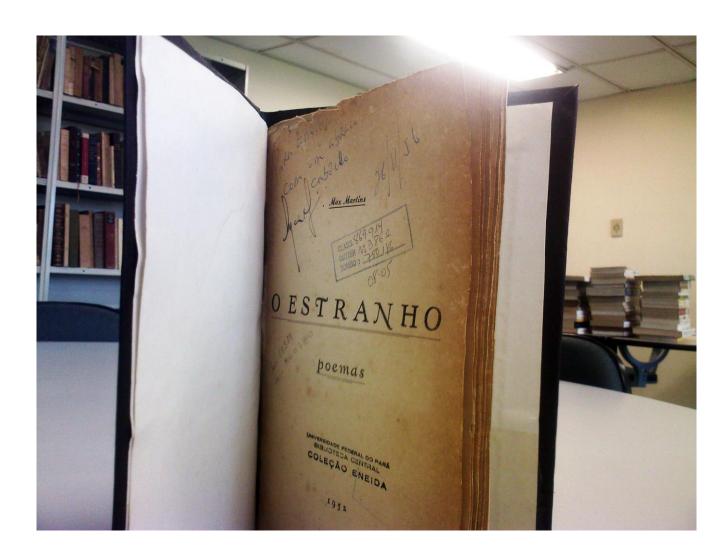
Em vão tuas mãos tatearão na treva.

6

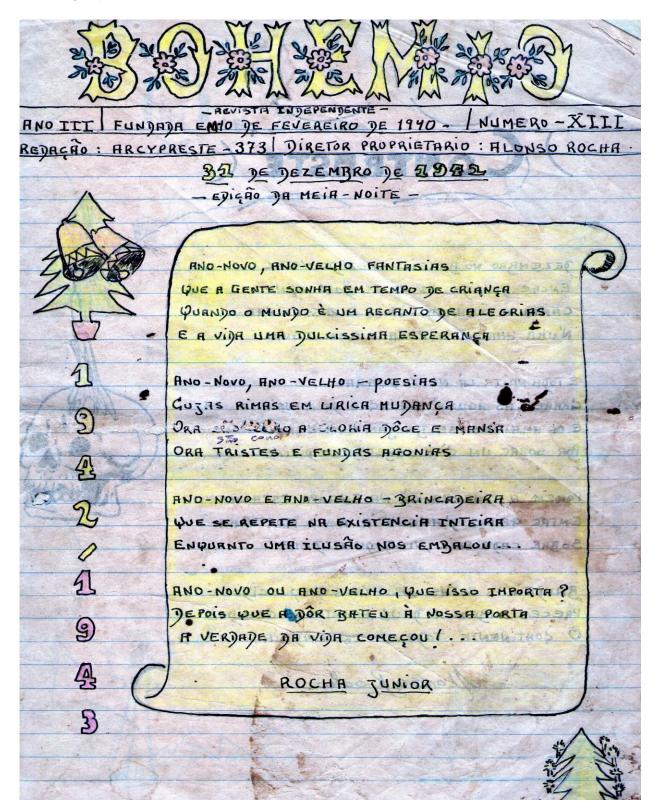
7

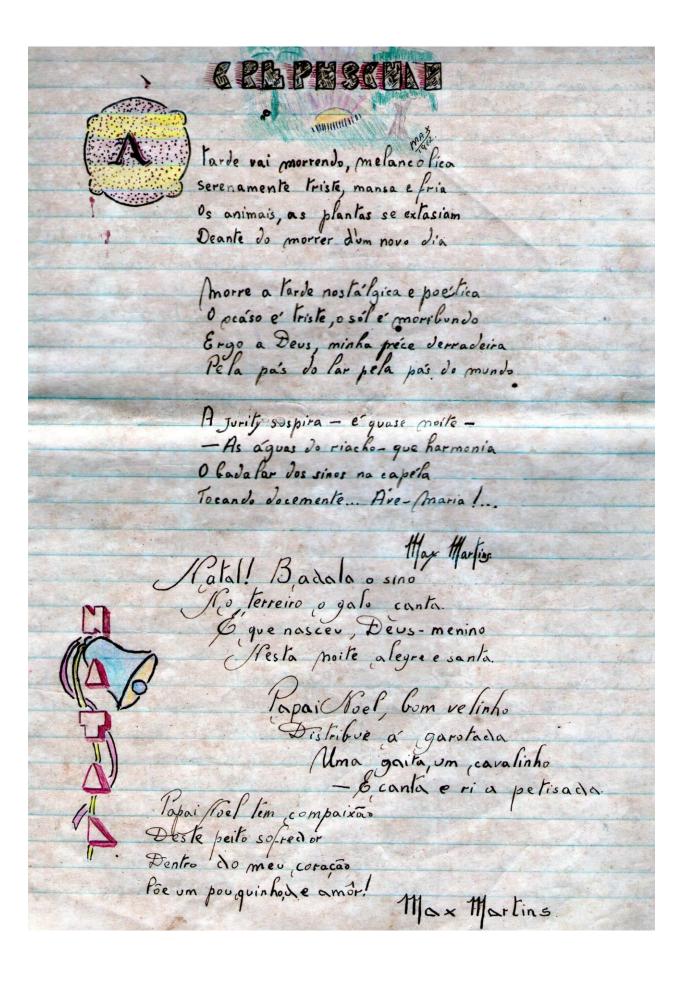
O FILHO MENINA TRISTE Y RANDE "record" ▼ Volteanão teu corpo 21 anos. PÉTALA de flor de altar fanada, Alcandorada alma entre os remedios pura, Hoje a vida repousa nos teus seios onde bebo vinho. Desces das nuvens, nuvens pelos dedos, O vinho se transforma em tangos e grandes bailados Gotas de chuvas nas tuas faces. Escorrendo no teu ventre. Amas a lua e Santo Antonio Maria Zacaria Nosso filho porém, surgirá pedindo paz. E alheia passas entre cadilacs limpa, Paz para que laves os teus vestidos. Fragil como um trigal ao vento Se me perguntares como será o nosso filho, E teu vestido. Está ai uma coisa de que vou me admirar. É preciso que também te embriagues Quem pincelou de leve estes teus olhos E saias comigo por estes caminhos suando Quem te deu esse amor Como quem deseja o mundo para si. Esses pézinhos porcelana triste? Tomemos o vinho e o sol dos caminhos Até que surja o nosso filho pedindo paz,





Anexo 10 – Revistas manuscritas por Max Martins, Alonso Rocha e Jurandyr Bezerra em 1942.

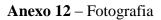






Anexo 11 – Fotografia de Max Martins, na infância.

Max Martins





Alonso Rocha, Max Martins e Jurandyr Bezerra