



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ILTON RIBEIRO DOS SANTOS**

MAX MARTINS: DIÁLOGOS ENTRE O VERBAL E O VISUAL PLÁSTICO NA CENA  
LITERÁRIA EM BELÉM

LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, MEMÓRIA E IDENTIDADE  
ORIENTADOR: LUIS HELENO MONTORIL DEL CASTILO

BELÉM  
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ILTON RIBEIRO DOS SANTOS**

MAX MARTINS: DIÁLOGOS ENTRE O VERBAL E O VISUAL PLÁSTICO NA CENA  
LITERÁRIA EM BELÉM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de doutor em letras: Estudos Literários.

LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, MEMÓRIA E IDENTIDADE  
ORIENTADOR: LUIS HELENO MONTORIL DEL CASTILO

BELÉM

2020

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**  
**Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

R484m Ribeiro dos Santos, Ilton  
Max Martins: : diálogos entre o verbal e o visual plástico na  
cena literária em Belém / Ilton Ribeiro dos Santos. — 2020.  
349 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castelo  
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras,  
Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará,  
Belém, 2020.

1. Max Martins. 2. Verbal-temporalidade. 3. Visual plástico-  
espacialidade. 4. Literatura em Belém. 5. História da literatura.  
I. Título.

CDD 869.91098115

---



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ILTON RIBEIRO DOS SANTOS**

MAX MARTINS: DIÁLOGOS ENTRE O VERBAL E O VISUAL PLÁSTICO NA CENA  
LITERÁRIA EM BELÉM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de doutor em letras: Estudos Literários.

Data da defesa: 15 de julho de 2020

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Doutor Luís Heleno Montoril Del Castillo  
PPGL – UFPA (Orientador)

---

Prof.<sup>a</sup> Doutora Izabela Guimarães Guerra Leal  
PPGL – UFPA (Examinadora interna)

---

Prof. Doutor Antônio Máximo von Sohsten Gomes Ferraz  
PPGL – UFPA (Examinador interno)

---

Prof.<sup>a</sup> Doutora Maria dos Remédios de Brito  
PPGA- ICA-UFPA/PPGECM-IEMCI-UFPA (Examinadora externa)

---

Prof. Doutor Luiz Cezar Silva dos Santos  
PPGCOM – UFPA (Examinador externo)

---

Prof.<sup>a</sup> Doutora Socorro Simões  
PPGL – UFPA (Suplente interno)

---

Prof. Doutor José Guilherme dos Santos Fernandes  
PPGEAA – UFPA (Suplente externo)

*À minha família na pessoa de Maria Célia Costa dos Santos (in memoriam).*

## AGRADECIMENTOS

São muitas pessoas para as quais eu devo muito. É muito grande a lista de minha dívida. Agradeço ao Eterno, minha relação com o Sagrado – chamem de *Poiésis*, ou de Linguagem – é o que me desdobra em significados para um tempo infinito, *ad infinitum*. Agradeço também:

À minha esposa, Aylla Núbia Lima Martins, minha outra voz, meu diálogo, minha companhia, meu afago. À minha filha, Antonella da Silva Ribeiro dos Santos, minhas páginas riscadas, palavras soltas, tardes sonoras, madrugadas ensolaradas.

À minha família, minha mãe querida, Maria Célia Costa dos Santos (*in memoriam*), uma das maiores incentivadoras dos estudos e do respeito pelo sagrado, pois acreditava que o estudo era chave para viver em liberdade e o sagrado, para devolver uma vida plena crendo em mistérios. Às minhas manas, Célia Ribeiro dos Santos e Diocélia Ribeiro dos Santos, pessoas que compartilham comigo as memórias, risos, choros em todos os momentos. Aos meus dois irmãos, Rui Guilherme dos Santos e José Ribeiro dos Santos.

Ao meu sogro, Benedito Martins da Silva, e sogra, Rosângela Martins da Silva, pelos quatro anos de acolhimento em vossa casa, nas ajudas prestadas à Antonella, vossa netinha, agora com sete anos.

Ao meu orientador-amigo, Luís Heleno Montoril Del Castelo, parceiro de sonho, de páginas, de livros, de caminhos, de poesia, de horizontes de feixes.

Ao Paulo Maués, amigo, que nessa jornada trouxe novos significados de palavras como: trabalho em equipe, honestidade, irmandade, colaboração.

Ao Gil Vieira Costa, meu irmão, que compartilhou comigo escavações em obras como a Kalta-Ítsia de Estela Campos, material iconográfico. Foi ele que me informou que a poeta estava viva na cidade de Guimarães, Portugal.

À Ruth Capella Leão, que solicitei que fizesse contato com a Estela Campos (importante poetisa) na cidade de Guimarães, Portugal, e ela fez o contato, comunicou-lhe sobre as teses que estavam sendo desenvolvidas aqui em Belém sobre ela. Informou-me sobre suas condições frágeis de saúde e traduziu-me sua emoção de alegria diante das informações sobre Belém.

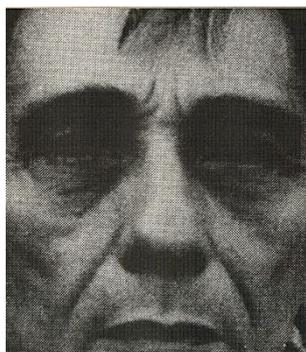
Aos amigos e amigas Sandra Christina Ferreira dos Santos – Sanchris –, Harley Farias Dolzane, Jorge Ferreira Pantoja, Roberta da Trindade Pantoja Hage, pessoas que contribuíram comigo nessa jornada.

Aos guardiões de obras raras, Biblioteca Central da UFPA na pessoa da pesquisadora Elisangela Silva da Costa (também ligada à Biblioteca do Fórum Landi) que sempre se apresentou solícita às minhas consultas.

Aos professores, Ana Prado, Mayara Ribeiro Guimarães, Thomas Massao Fairchild que, de alguma forma, estiveram ligados a essa pesquisa.

À Fundação Amazônia Paraense de Amparo à Pesquisa – FAPESPA, na pessoa do prof. Alexandre Diniz, que se mostrou muito atencioso no processo dessa pesquisa. Sem esse recurso seria difícil me dedicar exclusivamente para o trançado dessas ideias.

E, finalmente, agradeço a banca com ricas contribuições, por nós acolhidas, na pessoa de Izabela Guimarães Guerra Leal, Antônio Máximo von Sohsten Gomes Ferraz, Maria dos Remédios de Brito, Luiz Cezar Silva dos Santos.



Palavras a esmo

Mister-mistério

poesia

todo santo dia

*Max Martins*

RESUMO: Este estudo sobre a hibridização do verbal – a temporalidade - na literatura com o visual plástico – a espacialidade - é uma reflexão contextualizada sobre as expressivas mudanças pelas quais a linguagem literária passou a partir da modernidade. Para isso, fez-se um recorte histórico, pós-mallarmeano, especificamente depois de 1950, momento em que se apresentaram novas maneiras de se produzir e perceber a linguagem literária, e também um recorte local, refletindo sobre como alguns poetas da cidade de Belém passaram a relacionar-se com essa nova literatura, com destaque para a obra de Max Martins. Esse poeta desenvolveu um projeto bioliterário e, desse modo, contribuiu para a revolução da linguagem poética na segunda metade do século XX. Refere-se, portanto, a obras de caráter complexo, ressonância de um fenômeno poético que reverberou da crise da linguagem na virada do século XX. Para tal reflexão, as esteiras teóricas são a literatura comparada e a semiótica [as interfaces do plástico estético verbalizado – a iconicidade – com verbal literário visualizado]. Esse novo tempo literário é provocador de novos tecidos verbais poéticos, como, também, exige-se uma nova dinâmica para leitura – crítica –, abrindo, assim, novas condições de se habitar no poético – arte literária.

Palavras-chave: Max Martins. Verbal-temporalidade. Visual plástico-espacialidade. Literatura em Belém. História da literatura.

*RESUMÉ: Cette étude sur l'hybridation du verbal - la temporalité - dans la littérature avec le plastique visuel - la spatialité - est une réflexion contextualisée sur les changements expressifs que le langage littéraire a traversés depuis la modernité. À cette fin, une coupe historique post-mallarméenne a été faite, spécifiquement après 1950, une époque où de nouvelles façons de produire et de percevoir la langue littéraire ont été présentées, ainsi qu'une coupe locale, reflétant la façon dont certains poètes de la ville de Belém a commencé à se rapporter à cette nouvelle littérature, en mettant l'accent sur l'œuvre de Max Martins. Ce poète a développé un projet biolittéraire et a ainsi contribué à la révolution du langage poétique dans la seconde moitié du XXe siècle. Il se réfère donc à des œuvres au caractère complexe, résonance d'un phénomène poétique qui a résonné de la crise du langage au tournant du XXe siècle. Pour une telle réflexion, les tapis théoriques sont la littérature comparée et la sémiotique [les interfaces de la plastique esthétique verbalisée - iconicité - avec le verbal littéraire visualisé]. Cette nouvelle époque littéraire est provocatrice de nouveaux tissus verbaux poétiques, ainsi qu'une nouvelle dynamique de lecture - critique - s'impose, ouvrant ainsi de nouvelles conditions pour habiter l'art poétique-littéraire.*

*Mots-clés: Max Martins. Verbal-temporalité. Visuel plastique- spatialité. Littérature à Belém. Histoire de la littérature.*

*ABSTRACT: This study on the hybridization of the verbal - the temporality - in the literature with the visual plastic - the spatiality - is a contextualized reflection on the expressive changes that the literary language has undergone since modernity. For this, a historical post-mallarmean cut was made, specifically after 1950, when new ways of producing and perceiving literary language were presented, and also a local cut, reflecting on how some poets from the city of Belém started to relate to this new literature, with emphasis on the work of Max Martins. This poet developed a bioliterary project and, thus, contributed to the revolution of poetic language in the second half of the 20th century. It refers, therefore, to works of a complex character, resonance of a poetic phenomenon that reverberated from the crisis of language at the turn of the 20th century. For such reflection, the theoretical mats are comparative literature and semiotics [the interfaces of verbalized aesthetic plastic - iconicity - with visualized literary verbal]. This new literary time is provocative of new poetic verbal fabrics, as well as a new dynamic for reading - criticism - is required, thus opening up new conditions for inhabiting the poetic - literary art.*

*Keyword: Max Martins. Verbal-temporality. Plastic visual - spatiality. Literature in Belém. History of literature.*

## LISTA DAS FIGURAS

Figura 01. Capa do livro “Místicos e Bárbaros”, de Antônio Tavernard, 1953, desenho da capa de autoria do pintor Angelus. Alguns elementos iconográficos da cultura marajoara se expressam nessa poesia iconográfica. Fonte: Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Secção Amazônia.

Figura 02. Capa do livro “Batuque”, de Bruno de Menezes, edição especial de 1966, nesta edição são inseridos os desenhos do artista plástico Raymundo Viana. Fonte: Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Secção Amazônia.

Figura 03. O livro “*Legendes Croyances Et Talismans Des Indiens De L’Amazone*”, de P. L. Duchartres em parceria com o pintor Vicente Rego Monteiro, Paris, 1923. *Existe uma parte nessa obra em que o autor faz um levantamento de caracteres pictográficos encontrados na iconografia marajoara e a compara com as civilizações no México, China e Egito.*

Figura 04. Lindanor Celina, Breve sempre, 1973. Pintura gráfica assinada por Benedicto Mello. Aqui a síntese de estruturas geométricas correspondendo ao movimento concreto.

Figura 05. “Banho de Chuva”, o escritor Paulo Nunes faz parceria com o artista visual Tadeu Lobato. Belém, 1996. Fonte: Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Secção Amazônia.

Figura 06. Esta obra pode ser considerada um marco na literatura no Pará, pois “Fala entre Parêntesis” traz a parceria verbal e não-verbal de dois poetas e um fotógrafo, Max Martins e Age de Carvalho e Ronaldo de Moraes Rego. Na obra encontramos Cinco imagens fotográficas, os manuscritos fac-similados das escritas dos dois poetas, e as manchas do texto impresso.

Figura 07. “Eram seis assinalados”, romance de Lindanor Celina, Belém: CEJUP, 1994. Na capa a pintura de Valdir Sarubbi.

Figura 08. “Quarto de hora”, de Maria Lúcia Medeiros, Belém: CEJUP, 1994. Na capa a pintura de Valdir Sarubbi.

Figura 09. “Zeus: ou a menina e os óculos”. 2ª Edição, de Maria Lúcia Medeiros, Belém: CEJUP, 1994. Na capa uma colagem de Valdir Sarubbi.

Figura 10. Giotto. *The Angel of Annunciation*. 1302-1305. Fresco. *Capella degli Scrovegni, Padua, Italy*. Fonte: Galeria Delta da Pintura Universal. Org. VALSECHI, Marco. Rio de Janeiro, Editora Delta S. A., 1972.

Figura 11. Giotto. *The Angel of Annunciation*. 1302-1305. Fresco. *Capella degli Scrovegni, Padua, Italy*. Galeria Delta da Pintura Universal. Org. VALSECHI, Marco. Rio de Janeiro, Editora Delta S. A., 1972.

Figura 12. *Capella degli Scrovegni, Padua, Italy*. O primeiro livro-escultura, os evangelhos contados somente por meio de imagens. Fonte: <https://travel.sybic.com/it/poi/cappella-degli-scrovegni-poi:59166>

Figura 13. Uma das abstrações geométricas presentes nas pinturas de Estela Campos, expostas em Belém em 1957. Fonte: (COSTA VIEIRA, 2019).

Figura 14. A capa do livro *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 15. Grito, uma série de imagens que Estela Campos criou para compor seu livro *Kalta-Ítsia*, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Grito. Fonte: BUFP-EM.

Figura 16. *O outro nascimento, zobinia* - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 17. *Kisia Olma graniaelber*- *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 18. *Dá-me outro dia, porque, consiste, persiste* - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 19. 3 Todos, 2 tu, 1 eu - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 20. O lago arquitetado - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 21. O tempo, o momento gotejante - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 22. *eu e o mundo*- *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 23. *assim* - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 24. *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

Figura 25. Composição abstrata em linhas, de Estela Campos, Catálogo da Exposição na Galeria Muralha, Guimarães, Portugal, 30 de junho a 31 de julho de 1994. Fonte: Ricardo Luiz Duarte de Souza *Published on Oct 22, 2019. Disponível em: [https://issuu.com/ricardoluizduartedesouza/docs/estela\\_campos\\_1994](https://issuu.com/ricardoluizduartedesouza/docs/estela_campos_1994)*

Figura 26. Composição abstrata em linhas, de Estela Campos, Catálogo da Exposição na Galeria Muralha, Guimarães, Portugal, 30 de junho a 31 de julho de 1994. Fonte: Ricardo Luiz Duarte de Souza *Published on Oct 22, 2019. Disponível em: [https://issuu.com/ricardoluizduartedesouza/docs/estela\\_campos\\_1994](https://issuu.com/ricardoluizduartedesouza/docs/estela_campos_1994)*

Figura 27. *A obra Heu, nº 01. Texto: Um Pássaro de Porões/porão/poder/Jimi/Devil/Black/Power/Jimi/Clama/Cristo/Crosta/Jimi/ama/Boto/esgoto/o mar/ginal preto negro/ preto negro/ Black/ Power/Black/negro. É um texto escrito como uma constelação de sentidos derramada no espaço sideral de silêncio de treva. Fonte: Roberto Pontual (org.), Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, catálogo de exposição realizada em 1972, São Paulo: Collectio, 1973, p. 222. A.A.*

Figura 28. Para melhor visualizar o texto e sua estrutura baseado na Obra “Heu, nº 01”, poema visual de João de Jesus Paes Loureiro e Paulo Chaves. Fotografia e colagem/ 100x80 cm, 1969. Desenho de Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 29. PAES LOUREIRO, João de Jesus. O Artesão das Águas, Emmanuel Nassar. Fonte: BCUFPA – SA.

Figura 30. PAES LOUREIRO, João de Jesus. O ser aberto. Belém: Cultural Brasil – CEJUP, 1991. A arte gráfica da capa é uma fotografia de Luiz Braga. Fonte: BCUFPA – SA.

Figura 31. PAES LOUREIRO, João de Jesus. Deslendário. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. A arte gráfica da capa é uma fotografia de Miguel Chikaoka. Fonte: BCUFPA – SA.

Figura 32. PAES LOUREIRO, João de Jesus. Altar em Chamas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. A arte gráfica da capa é uma obra de Osmar Pinheiro, fotografada por Luiz Braga. Fonte: BCUFPA – SA.

Figura 33. PAES LOUREIRO, João de Jesus. Porantim. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. A arte gráfica da capa assinada por Valdir Sarubbi. Fonte: BCUFPA – SA.

Figura 34. Para Ler como quem anda nas ruas. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. Capa perfurada. Fonte: AA.

Figura 35. Para Ler como quem anda nas ruas. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. Livro de João de Jesus Paes Loureiro – Fonte: AA.

Figura 36. A imagem do Poeta João de Jesus Paes Loureiro presente como parte de sua própria obra, no livro e no espetáculo de dança. Fonte: LOUREIRO, Para Ler como quem anda nas ruas. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. Fonte: AA.

Figura 37. João de Jesus Paes Loureiro, fotografado durante o espetáculo e publicado no meio de seu próprio texto. Fonte: LOUREIRO, Para Ler como quem anda nas ruas. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. Fonte: AA.

Figura 38. Livro Iluminações/iluminuras, de João de Jesus Paes Loureiro. São Paulo: Editora Roswitha Kempf/ Editores. 1988. Capa do artista japonês Tikashi Fukushima. Essa obra é bilíngue, português e japonês, e traz seis pinturas abstratas de Fukushima. Fonte: AA.

Figura 39. CARVALHO, Age de. Arquitetura dos ossos. Belém: EDITORA, 1980. Arte gráfica assinada por Dina Oliveira. Fonte: BCUFPA – SA.

Figura 40. CARVALHO, Age de. ROR, Arte gráfica assinada por Moema Cavalcante. No livro de Age de Carvalho, “ROR: 1980-1990” (1990, capa). Fonte: BCUFPA – SA.

Figura 41. Detalhe da capa do livro de Age de Carvalho, “ROR: 1980-1990”. (1990, capa). Fonte: BCUFPA – SA

Figura 42. CARVALHO, Age de. Arena, Areia. Belém: Editora Gráphos, 1986. *Arte gráfica assinada por Miguel Chikaoka*. Fonte: Biblioteca Pública do Pará. Seção de livros Raros.

Figura 43. O suplemento literário dominical Grápho. Nesse número, as imagens das mãos de Max em meio aos seus poemas. Fonte: Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: Secult/PA, 2018.

Figura 44. Colofão da edição especial, assinada pelo autor em 25 exemplares. Fonte: CARVALHO, Age de. ROR. Arte gráfica assinada por Moema Cavalcante. No livro de Age de Carvalho, “ROR: 1980-1990” (1990, capa). Fonte: BCUFPA – SA.

Figura 45. Design com correspondência literária. Café Central. Age coloca numa imagem o significado literário do Café Central para a literatura paraense, que foi um ponto de encontros de filósofos e poetas e pintores numa reconfiguração estética verbal e não-verbal da cidade de Belém. Esse título “Café Central” também está ligado ao título do romance de João de Jesus Paes

Loureiro”, e se ambienta nos anos 1960 na cidade de Belém (Capa do romance “Café Central” nos anexos). Fonte: Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 46. Design gráfico com correspondência literária. O encontro de dois MM relacionado ao nome do Max Martins, um poema-design para marcar a obra maxmartiniana. Fonte: Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 47. Páginas 26 e 27 do livro “A Fala entre parêntesis”, a presença dos gestos, os movimentos dos riscos caligráficos como mancha impressa no texto poético. O manuscrito fac-similado e a mistura de parte do manuscrito, a letra “Z” com o texto impresso. Fonte: A.A.

Figura 48. Páginas 18 e 19 do livro “A Fala entre parêntesis”, imprime os rascunhos do texto, uma metáfora visual da própria concepção do poema, o movimento da fecundação, uma espécie de ultrassom da gestação do poema. Fonte: A.A.

Figura 49. A disposição do poema “O branco”, de Max Martins, na página do livro. Os espaços em branco são componentes de significados no texto. Fonte: Caminho de Marahu, Belém: Edições Grápho, 1983. A.A.

Figura 50. O triângulo dos pelos pubianos é possível observar conforme a composição do poema, disposição do poema “O branco”, de Max Martins, na página do livro. Os espaços em branco são componentes de significados no texto. Fonte: “Caminho de Marahu”, Belém: Edições Grápho, 1983. A.A.

Figura 51. O desenho da mancha das linhas do poema “O fazedor de chuva, Ou os Xumucuís do Sarubbi”, de Max Martins, dialoga com os movimentos dos bastões da obra plástica “Xumucuís”, de Valdir Sarubbi. Fonte: Desenho da mancha produzida por Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 52. Ao girar o poema em 90°, pode-se ver um desenho da chuva. Fonte: Desenho da mancha produzida por Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 53. Lavadeira no Xumucuí, fotografia de Luiz Braga, 2011. Fonte: Luizbraga.com.br.

Figura 54. A Obra Xumucuís apresentada na Dan Galeria, São Paulo, 2006. Fonte: SARUBBI, Valdir, A luz escondida, catálogo, São Paulo: Dan Galeria, 2006.

Figura 55. “Um olho novo vê do ovo”, de Dina Oliveira: sobre poema de Max Martins. Grafite sobre papel. Fonte: EIRÓ, Jorge. “ARQUITEXTURA DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES”. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.

Figura 56. “Max”, de Dina Oliveira, pintura em aquarela. Fonte: EIRÓ, Jorge. “ARQUITEXTURA DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES”. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.

Figura 57. “Max”, mista sobre o papel, P.P. Conduru. Fonte: <http://ppconduru.blogspot.com/2010/>.

Figura 58. “Ascendência da página branca”, mista sobre o papel, Max Martins por P.P. Conduru. Fonte: <http://ppconduru.blogspot.com/2010/>.

Figura 59. “Página da Mala Morta”, Max Martins por P.P. Conduru. Fonte: <http://ppconduru.blogspot.com/2010/>.

Figura 60. Retrato de Max Martins, P.P. Conduru. Fonte: Max Martins, depoimento P.P Conduru. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W3I8dK3wM\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=W3I8dK3wM_I) > Acesso em: 21 de abril de 2020.

Figura 61. O nome de Max na palma da própria mão do poeta, impressa por Emmanuel Nassar na capa de sua vida-obra “O Risco subscrito”. O trançado de linhas que atravessam, linhas abertas, no desenho do mapa da Amazônia.

Figura 62. “A língua”, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 150cm x 200cm, 1993. Fonte: *Galeria Luisa Strina*, Emmanuel Nassar: XLV Bienal Internacional de Veneza / 1993, São Paulo: *Galeria Luisa Strina*, 1993, sem número de página. *ECA. Citada na obra de Vieira Costa, 2019, p. 278.*

Figura 63. As imagens do ensaio fotográfico dos dois poetas, Max Martins e Age de Carvalho, nas ruínas de uma fábrica abandonada. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 64. As imagens do ensaio fotográfico dos três autores, os poetas e o fotógrafo, Max Martins, Age de Carvalho e Ronaldo de Moraes Rego, nas ruínas de uma fábrica abandonada. CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 65. Max Martins e Age de Carvalho, nas ruínas de uma fábrica abandonada. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 66. Max Martins e Age de Carvalho, nas ruínas de uma fábrica abandonada. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 67. Os poetas numa floresta no caminho para Mosqueiro. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 68. Max Martins e Age de Carvalho nas ruínas de uma fábrica abandonada. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 69. “O homem e o Tempo I”, Série de pau a pique. Fonte: Revista Casacor Pará, 2014. O mestre da alma. Reportagem de Elvis Rocha. Disponível em: [https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rkzc\\_14\\_-\\_final](https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rkzc_14_-_final)

Figura 70. “O homem e o Tempo II”, Série de pau a pique. Fonte: Revista Casacor Pará, 2014. O mestre da alma. Reportagem de Elvis Rocha. Disponível em: [https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rkzc\\_14\\_-\\_final](https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rkzc_14_-_final)

Figura 71. Capa do livro “Estranho”, 1952, organizado e produzido por Oliveira Basto. Fonte: Biblioteca Arthur Viana, Secção de obras raras. Acervo biblioteca Haroldo Maranhão.

Figura 72. Capa do segundo, “Anti-retrato”, 1960. Já havia naqueles idos de 1960 uma inquietação com a presença da imagem no livro. Fonte: Biblioteca Arthur Viana, Secção de obras raras. Acervo biblioteca Haroldo Maranhão.

Figura 73. Capa do livro *H'era*, desenhos de Valdir Sarubbi. Fonte: A.A

Figura 74. As Capas dos livros de Max Martins até 1992, nessa imagem apontamos também as parcerias com fotógrafos e artistas visuais que assinaram a composição. Fonte: Organização de coletas de imagens na Biblioteca Arthur Viana, Secção de obras raras. Acervo biblioteca Haroldo Maranhão e Biblioteca da Universidade Federal do Pará, Acervo de obras raras, Coleção Eneida de Moraes.

Figura 75. A capa do livro “A Fala entre parêntesis”, as faces dos dois poetas, rostos-poemas. Na parede, uma fenda corresponde a uma possibilidade de abertura. Fonte: A.A.

Figura 76. Uma das fotografias do ensaio fotográfico dos dois poetas, Max Martins e Age de Carvalho, publicada no livro “A Fala entre parêntesis”. Fonte: A.A.

Figura 77. Os pés dos poetas caminhando nas folhagens. A Fala entre parêntesis, as faces dos dois poetas, rostos-poemas. Na parede, uma fenda corresponde a uma possibilidade de abertura. Fonte: A.A.

Figura 78. Os poetas caminham na floresta. Uma das fotografias do ensaio fotográfico dos dois poetas, Max Martins e Age de Carvalho, publicada no livro “A Fala entre parêntesis”. Fonte: A.A.

Figura 79. O close no rosto do poeta sobre a areia da praia do Marahu, distrito de Mosqueiro, por Octávio Cardoso. Fonte: A.A.

Figura 80. Um homem caminha na praia, um cajado de bambu, descalço sobre a areia. Ensaio fotográfico de Max Martins realizado na praia do Marahu, distrito de Mosqueiro por Octávio Cardoso. Fonte: A.A.

Figura 81. Detalhe da imagem do ensaio fotográfico do poeta Max Martins nas areias da praia do Marahu - Mosqueiro. Fonte: A.A.

Figura 82. Detalhe da composição das manchas do texto, a presença vigorosa dos números das páginas se entrelaçando com o poema. Ensaio fotográfico de Max Martins realizado na praia do Marahu, distrito de Mosqueiro, por Octávio Cardoso. Fonte: A.A.

Figura 83. O poeta Max Martins em posição frontal, para a capa do livro “Para ter onde ir”. Fotografia realizada no Jardim Botânico de Viena. Fonte: A.A.

Figura 84. Sobrecapa para o livro “Não para consolar”. Fotografia realizada no Jardim Botânico de Viena, por Béla Bosordi. Fonte: A.A.

Figura 85. Fotografia realizada no Jardim Botânico de Viena, por Bela Bosordi. Fonte: A.A.

Figura 86. Cinta para o livro editado pela Editora da UFPA, Cabelos do poeta. Fotografia realizada no Parque em Viena, por Béla Bosordi, no Jardim Botânico de Viena, por Béla Bosordi, Fonte: A.A.

Figura 87. A sobrecapa do livro “Poemas Reunidos 1952-2001”, de Max Martins, publicado pela Editora da UFPA, a assinatura do poeta perfurada, a silhueta do poeta caminhando com um cajado (partindo do ensaio fotográfico de Octávio Cardoso) e manuscrito de um de seus poemas. Fonte: A.A.

Figura 88. A capa do livro “Poemas Reunidos 1952-2001”, de Max Martins, publicado pela Editora da UFPA, assinada por Maria Alice Penna, partindo da antológica imagem do poeta caminhando com um cajado na praia, ensaio fotográfico de Octávio Cardoso e de alguns manuscritos de um de seus poemas. Fonte: A.A.

Figura 89. O rosto do poeta como um texto-imagem, “Página do rosto”; “MX”, a assinatura do poeta, sua rubrica, uma clara correspondência com os anagramas orientais; poema verbal escrito “das grades/ do branco/(assim/natura) / razão e sina/ fiam a sua/ rasura ou arte. Fonte: Caminho de Marahu, Belém: Edições Grápho. 1983. A fotografia do rosto do poeta é de Ronaldo de Moraes Rego. Acervo particular Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 90. Capa do livro “O risco subscrito”, autoria de Emmanuel Nassar, publicado em 1980. Nas linhas da mão é possível ler a palavra *Max*. A mão do poeta no livro, ou o livro na mão do poeta. Fonte: Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Secção Amazônia.

Figura 91. Desenho partindo da capa do livro “O risco subscrito”, onde se pode ler a palavra *Max*. Fonte: desenho de Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 92. Max em sua Biblioteca, nos poucos espaços na parede encontram-se as imagens de: Clarice Lispector, Robert Stock e Henry Miller. C. 1999. Fonte: Acervo particular Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 93. Entre as imagens encontradas na parede da biblioteca pessoal de Max Martins podemos encontrar uma reprodução da pintura de Carlos Scliar (1972), “Clarice Lispector”, uma fotografia de Robert Stock e uma fotografia do escritor Henry Miller, pelo fotógrafo Brassai, *Henry Miller à l'hôtel des Terrasses, Paris, 13e, ca. 1931–1932*. Fontes, respectivamente: <https://cultura.estadao.com.br/fotos/geral,retrato-de-clarice-feito-pelo-pintor-carlos-scliar-foto-faz-parte-do-livro-clarice-fotobiografia,313483>;

Figura 94. Poema visual de Jaime Bibas, textos verbais escrito sobre o poeta Max Martins. Fonte: EIRÓ. Jorge. “ARQUITEXTURA "DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES”. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.

Figura 95. Exposição “O Tao Caminho”, Laboratório das Artes, Casa das Onze Janelas. De:07/12/2005 a 31/01/2006. Fonte: <http://otaocaminho.zip.net/>

Figura 96. “O Tao Caminho”, Laboratório das Artes, Casa das Onze Janelas. De:07/12/2005 a 31/01/2006. Fonte: <http://otaocaminho.zip.net/>

Figura 97. O caminho de Tao, Exposição “O Tao Caminho”, Laboratório das Artes, Casa das Onze Janelas. De:07/12/2005 a 31/01/2006. Fonte: <http://otaocaminho.zip.net/>

Figura 98. O caminho de Tao, Exposição O Tao Caminho, Laboratório das Artes, Casa das Onze Janelas, De:07/12/2005 a 31/01/2006. Fonte: <http://otaocaminho.zip.net/>

**LISTA DE ABREVIATURAS**

Referente à procedência das evidências documentais mencionadas no trabalho

AA	Acervo do autor
BCUFPA – SA	Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará – Seção Amazônia
BUFP – OR	Biblioteca da Universidade Federal do Pará – Obras Raras
BUFP-EM	Biblioteca de Universidade Federal do Pará, Acervo de obras raras, Coleção Eneida de Moraes.
BPAV-FCP	Biblioteca Pública Arthur Vianna da Fundação Cultural do Pará
BMUFPA	Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará

**LISTA DE SIGLAS**

CAPA	Clube de Artistas Plásticos da Amazônia
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
SECULT/PA	Secretaria de Cultura do Pará

## SUMÁRIO

<i>PORTA DE ENTRADA – PUSH</i> .....	23
<b>1. A LINGUAGEM</b> .....	34
<i>A POESIA NAS PALAVRAS – O QUE É A POESIA NA LINGUAGEM?</i> .....	37
<i>LINGUAGEM E CONHECIMENTO</i> .....	39
<i>O LOGOS GREGO</i> .....	41
<i>O LOGOS NA CRISE DA LINGUAGEM LITERÁRIA</i> .....	45
<i>DA LITERATURA A UMA METALINGUAGEM LITERÁRIA</i> .....	47
<i>MÍMESIS: UMA QUESTÃO ABERTA</i> .....	50
<i>HABITAR NA LINGUAGEM DAS COISAS</i> .....	55
<i>DE VOLTA PARA A LINGUAGEM (O POÉTICO): O POETA-CRIANÇA</i> .....	61
<i>A MÚSICA: AS DOBRAS DA LINGUAGEM – LITERATURA E ARTES VISUAIS</i> .....	70
<b>2. A METAPOESIA: PALAVRA &amp; IMAGEM</b> .....	75
<i>METAPOEMA: A PALAVRA NA PALAVRA</i> .....	75
<i>MOVIMENTO DOS ÁTOMOS MALLARMEANOS</i> .....	78
<i>MOSAICOS DE FRAGMENTOS JOYCEANOS</i> .....	85
<i>O IMAGISMO POUNDIANO</i> .....	86
<i>OS VERSOS FIGURADOS</i> .....	88
<i>O CONCRETISMO E O NEOCONCRETISMO</i> .....	90
<b>2.2 METAIMAGÉTICO: A IMAGEM NA IMAGEM</b> .....	93
<i>PENSAMENTO METAICONOGRÁFICO</i> .....	96
<i>LINGUAGEM PICTOGRÁFICA E LINGUAGEM CRIPTOGRÁFICA</i> .....	101
<i>O HÍBRIDO NA LINGUAGEM POÉTICA</i> .....	102
<i>LITERATURA EM CAPAS, IMAGENS E PROJETOS GRÁFICOS</i> .....	108
<i>METAOBRA: O LIVRO NO LIVRO</i> .....	110
<i>O LIVRO: SUPERFÍCIE E LINGUAGEM ARTÍSTICAS</i> .....	116
<i>ARTE GRÁFICA: ENTRELAÇOS DO VISUAL COM A LITERATURA</i> .....	123
<b>3 . UMA CARTOGRAFIA LITERÁRIA DE BELÉM– NA CRISE DA LINGUAGEM</b> .....	127
<i>O GUINDASTE PRODUTOR DE DESLOCAMENTOS</i> .....	127
<i>HISTÓRIA LITERÁRIA COMO COISAS ARREMESSADAS</i> .....	128
<i>O METAPOÉTICO EM BELÉM</i> .....	130
<i>QUEM LIA JAMES JOYCE E MALLARMÉ EM BELÉM EM 1940?</i> .....	132

<i>MÁRIO FAUSTINO E A RENOVAÇÃO DA PALAVRA</i> .....	137
<i>A CRISE DA LINGUAGEM POÉTICA</i> .....	139
<i>VIDA-VERBO</i> .....	142
<i>O ENSINO DE POESIA</i> .....	145
<i>OLIVEIRA BASTOS, LEITOR DE SOUSÂNDRADE</i> .....	146
<i>SOUSÂNDRADE APONTADO POR OLIVEIRA BASTOS</i> .....	147
<i>BENEDITO NUNES: A LINGUAGEM EM CLARICE LISPECTOR, JOÃO CABRAL DE MELO NETO, MAX MARTINS</i> .....	149
<i>O DESDOBRAMENTO DO ABSTRACIONISMO</i> .....	153
<i>CLUBE DE ARTES PLÁSTICAS DA AMAZÔNIA – CAPA- ABSTRACIONISMO EM BELÉM</i> .....	154
<i>AS IDEIAS DA GESTALT EM BELÉM</i> .....	156
<i>PEDRO XISTO EM BELÉM</i> .....	157
<i>I CULTURAL: MOMENTOS HÍBRIDOS NAS LINGUAGENS</i> .....	159
<i>A POETA E PINTORA ESTELA CAMPOS: DO ABSTRACIONISMO AOS POEMAS PLÁSTICOS EM BELÉM</i> .....	160
<i>ESTELA CAMPOS E A LITERATURA</i> .....	164
<i>VOCABULÁRIO PICTOGRÁFICO &amp; VOCABULÁRIO CRIPTOGRÁFICO</i> .....	166
<i>VOCABULÁRIO PICTOGRAMÁTICO DE ESTELA CAMPOS</i> .....	167
<i>VOCABULÁRIO CRIPTOGRÁFICO DE ESTELA CAMPOS</i> .....	171
<i>CARACTERÍSTICAS DA OBRA DE ESTELA CAMPOS</i> .....	171
<i>BOTÕES, LINHAS E CORES</i> .....	176
<i>JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO</i> .....	178
<i>A INTERARTE NA ARTE GRÁFICA PAESLOUREIRIANA</i> .....	184
<i>AGE DE CARVALHO</i> .....	191
<i>PÁGINA GRÁPHO</i> .....	200
<b>4. MAX: O CAJADO E A PRAIA, O CAMINHO</b> .....	203
<i>O POETA SE TORNA SIGNO: GRÃOS TRANÇADOS</i> .....	208
<i>POETA SE TORNA PALAVRA: PALAVRA INVENTADA</i> .....	220
<i>VOCABULÁRIO CRIPTOGRÁFICO MAXMARTINEANO</i> .....	221
<i>O POETA SE TORNA TEXTO: BRANCO-MANCHA</i> .....	224
<i>A MANCHA GRÁFICA</i> .....	225
<i>BRANCO-GOZO</i> .....	231
<i>BRANCO-VAZIO</i> .....	232

<i>BRANCO-SILÊNCIO</i> .....	234
<i>DO NÃO-VERBAL PARA O VERBAL &amp; DO VERBAL PARA O NÃO-VERBAL</i> .....	238
<i>VALDIR SARUBBI</i> .....	239
<i>VALDIR SARUBBI – O FAZEDOR DE CHUVA</i> .....	244
<i>XUMUCUÍS</i> .....	244
<i>DINA OLIVEIRA</i> .....	247
<i>UM OLHO NOVO VÊ DO OVO</i> .....	251
<i>P.P. CONDURU</i> .....	253
<i>EMMANUEL NASSAR</i> .....	257
<i>RONALDO DE MORAES REGO</i> .....	262
<i>ROBERTO DE LA ROCQUE SOARES</i> .....	266
<i>O POETA SE TORNA LIVRO: CORPO EM OBRA</i> .....	270
<i>AS IMAGENS DO POETA NA OBRA</i> .....	275
<i>PRIMEIRO ENSAIO FOTOGRÁFICO – A FALA ENTRE PARÊNTESES (1981)</i> .....	275
<i>SEGUNDO ENSAIO FOTOGRÁFICO – 35/60 (1985)</i> .....	280
<i>TERCEIRO ENSAIO FOTOGRÁFICO – NÃO PARA CONSOLAR - POESIA COMPLETA (1992) E PARA TER ONDE IR (1992)</i> .....	284
<i>O POETA SE TORNA OBRA: O HOMEM-OBRA</i> .....	289
<i>HOMEM-TEXTO: ESCRIT-H-UMANOS</i> .....	303
<i>NO – TAO - CAMINHO MAXMARTINEANO</i> .....	310
<i>CAMINHOS ABERTOS DE MAX - DANIELLE FONSECA</i> .....	314
<i>PORTAS DE SAÍDAS: PULL</i> .....	317
<i>REFERÊNCIAS</i> .....	321
<i>ÍNDICE BIOGRÁFICO</i> .....	335
<i>VOCABULÁRIO ICONOGRÁFICO</i> .....	338
<i>ANEXOS</i> .....	340

*PORTA DE ENTRADA – PUSH*

Se a escrita nasceu da imagem, isso deve ao fato de que a própria imagem originou-se, antes, da descoberta – isto é, da invenção – da *superfície*: ela é o produto direto do *pensamento da tela*. A interrogação visual de uma superfície permite perceber as relações existentes entre os traços ali observados e, eventualmente, seu sistema.

Márcia Arbex

Dentre os argumentos que contestam o “alfabetocentrismo”, encontra-se o questionamento de sua função original: se esta é, realmente, como diz a maior parte dos arqueólogos ou historiadores, a comunicação, como explicar, pergunta-se Barthes, que escritas mais “abstratas, difíceis” como o cuneiforme tenham substituído o pictograma, tão mais “claros”?

Márcia Arbex

Como podemos ler e pensar um texto literário partindo da hibridização de linguagens, não-verbal e verbal escrito, de escritores – poetas – localizados dentro de uma cidade articuladora – Belém? Como desdobrar pensamentos sobre novos tecidos poéticos de autores – poetas-pintores<sup>1</sup>- que viveram, e que vivem, esse hibridismo literário intensamente? Como entender o que essas obras híbridas de palavras inter-relacionadas com um universo icônico têm a dizer, e abrir falas, para um tempo de permanente transformação – 1950 a 2010? O que existe de novidade nessas obras para despertarem profundas inquietações na linguagem literária?

Não temos uma resposta simples, tampouco, conclusiva, todavia, sabemos que se trata de uma atividade que exige um trançado de áreas distintas e que as ferramentas (óculos

---

<sup>1</sup> Iremos denominar de “poeta-pintores”, uma forma de generalizar poetas que fotografam, trabalham com mídias digitais, que editam artisticamente, que desenham, que fazem gravuras, etc, isto é, aqueles que produziram e provocaram certos hibridismos em suas obras por vias diretas e indiretas.

e chaves) da Literatura Comparada são condições possíveis para estabelecer o processo metodológico para um desenvolvimento interpretativo, sem pretensão nenhuma de esgotar o assunto da poesia plástica.

Mas, ao contrário de se exaurir, esse caminho interdisciplinar tende a descortinar uma malha intrincada de variantes e vetores que provocam uma nova prontidão na leitura de poema, permitindo, assim, um desdobramento de possibilidades reflexivas sobre um texto em que tem como primeiro plano a literatura híbrida, a poesia plástica produzida, sobretudo em Belém do Pará em <sup>2</sup>sessenta anos.

Para se firmar essa teia interpretativa e dar corpo a essa tese, dividiu-se essa obra em quatro importantes núcleos investigativos. Todos esses quatro importantes pontos se fortalecem num jogo de forças e estão fundados numa forma comparativa de análise, sendo assim, o primeiro núcleo faz uma reflexão sobre a relação da linguagem – sistema complexo – restringindo para o que seria uma linguagem literária – função estética da linguagem. O segundo entremeia comparações entre a linguagem verbal literária visualizada com a linguagem plástica estética verbalizada. O terceiro segue uma cartografia literária em Belém, no que diz respeito a essa relação do entrelace da literatura com o visual plástico, um mapa em que se possa contextualizar com o episódio que se denominou de “crise da linguagem”, ou a virada linguística do século XX. Assim, destacar a presença de algumas obras poéticas que trabalharam com o tema metapoético. E o quarto e último núcleo dessa pesquisa apresenta uma reflexão mais demorada na obra literária de Max Martins, suas questões metalinguísticas e suas repercussões em outras linguagens de outros autores, como na pintura, em vídeo arte, no cinema, etc.

Os óculos teóricos para se estabelecer essa comparação de áreas distintas nos foi possível partindo da Literatura Comparada, de modo que a linguagem, especificamente, a linguagem literária, pudesse traçar um panorama comparativo para permitir uma reflexão sobre o modo híbrido – a mistura de imagens na mancha gráfica do texto, tipografias em diversos tamanhos, obras de artes, arte gráfica, fotografias etc. – dentro de uma obra literária – a de como o texto literário tornou-se complexo nos últimos tempos.

Em vista dessa complexidade literária, a Literatura Comparada nos dá condições de abordagens sobre sistemas distintos de linguagens no sentido de estabelecer combinações de

---

<sup>2</sup> Essa marcação temporal tem a ver com o período de produção do poeta Max Martins (1950-2009), todavia é importante dizer que não se trata apenas de um ensaio sobre a obra desse poeta, mas partindo de sua obra essa tese estabelece uma cartografia de poetas que trouxeram para suas obras as tensões da metalinguísticas e da interdisciplinaridade para seus temas.

áreas diversas de conhecimento. Assim, pode-se analisar esses desdobramentos literários, dando condições para organizar reflexões sobre textos compostos do verbal e do não-verbal, textos hibridizados de literatura e imagens em que os códigos possuem autonomia na unidade, ou seja, imagens perceptíveis, carregadas de significado, ao lado, ou imbricadas, em palavras também pesadas de conteúdos metafóricos.

A Literatura Comparada é uma artesanaria de bilros<sup>3</sup> em que se trançam os fios têxteis num grande bordado da história com os da linguística e com os da filosofia numa prática de cruzamentos sucessivos e marcada por uma técnica de pontos. Esse intricado de linhas abre diversos horizontes sobre a história da escrita, da metalinguagem, do fluxo contínuo de desenvolvimento de pensamentos, e também sobre as línguas - escrita e falada, a arte, a filosofia da linguagem, a fotografia, o cinema etc.

Para não dispor apenas de uma imagem abstrata – metafórica – sobre a multiforme maneira de entender a linguagem - da arte literária – valemo-nos da leitura de Calabrese<sup>4</sup> sobre a linguagem da arte, em que apresenta a ideia de texto ampliado para um sentido mais genérico, onde nesse conceito se incluem as possibilidades de reflexões sobre as obras artísticas e literárias de textos híbridos do verbal e não-verbal. Conforme esse estudioso, o texto está baseado numa universalidade do sistema de sentidos em que se articulam diferentes modos das formas de expressões.

Para se refletir sobre a linguagem, partimos da ideia de que toda a obra literária é um trabalho que exige certa prontidão do leitor, pois as trilhas que se abrem nas leituras nos conduzem para caminhos em áreas diferentes do conhecimento, justamente porque o ser humano está embebido numa complexa rede comunicacional com outros homens dentro da linguagem, portanto, o homem se percebe por meio da linguagem dentro dessa intrincada relação social, política, religiosa e artística. Assim posto, o pensamento sobre a linguagem incomoda as ideias dos pensadores desde a elaboração dos primeiros mitos até o desenvolvimento elaborado do conhecimento. Diante disso, achamos pertinente localizar alguns conceitos de linguagem que se comunicaram – e ainda se comunicam – em áreas distintas. Autores como Platão, Aristóteles, M. Bakhtin, Jacobson, Nietzsche, Walter Benjamin, Martin Heidegger, Derrida, Haroldo de Campos, Benedito Nunes, Márcia Arbex,

---

<sup>3</sup> A palavra “bilros” como ideia retirada de um poema de Max Martins, “O fazedor de chuva”, e tem como metáfora o trançado de coisas fluidas (água). Num sentido literal, pode-se recorrer ao termo “bilro” como instrumento de rendar. Disponível em: <http://seer.uece.br/bilros> > acesso em: 02/11/2016.

<sup>4</sup> As ideias gerais sobre o conceito globalizante de “texto” serão tratadas no início do capítulo X.

além de outros que trouxeram importantes contribuições para se discutir o fenômeno da linguagem verbal e linguagem não-verbal – plástica – no poema, tema central dessa tese.

É preciso deixar claro que essa pesquisa faz um recorte no universo da linguagem, para localizar a linguagem literária e a linguagem visual plástica, momento em que se hibridizam-se, assim, busca considerar aquilo que se entendeu como literatura e o que se entendeu como arte, para se elaborar reflexões sobre as interfaces do visual plástico configurado no texto literário verbal escrito, ou falado, mas também com obras de caráter visual, assim, provocadores de novas textualidades estéticas, e portanto novas expressões nas artes literárias e nas artes visuais no Pará.

Nesse cenário complexo de crise da linguagem com ressonâncias na literatura, pode se apresentar um marco, que foi a publicação do livro de Mallarmé, no entanto, o fenômeno da inquietação com a linguagem recebe um novo ânimo desencadeado por reflexões no período pós-guerras, por diversas linhas interpretativas, como a literatura, a sociologia, a filosofia, a linguística etc..

No início do século XX, e sobretudo em seu desdobramento na segunda metade deste século, é possível perceber com mais vigor a temática da metalinguística – linguística – expressa na produção de alguns poetas, artistas e filósofos em Belém. Essa postura meticulosa com o repertório linguístico foi desencadeada desde a obra mallarmeana que ressoou em James Joyce, Ezra Pound, E.E. Cummings, João Cabral de Melo Neto, Haroldo de Campos, Max Martins, num universo aberto de escultores do texto-imagem na literatura.

Roman Jakobson contribui para essa questão linguística, pois com seu pensamento sobre a praticidade da linguagem, buscou-se compreender as funções da linguagem, sem categorizar conclusivamente cada aspecto dessas funções. A ideia sobre suas funções metalinguística e poética foi importante abertura para localizar vários problemas no cenário contemporâneo da linguagem. Estudos sobre a linguagem literária se desdobraram, como exemplo o termo “metapoema”. A reflexão sobre a multiforma da metalinguagem é núcleo desta tese. Por meio dessa ferramenta teórica – metalinguística e poética – teremos condições de perceber a palavra (poética) como deformadora da linguagem comum, da fala rotineira, das frases prontas do cotidiano, das percepções e reações desbotadas, apagadas e automatizadas da realidade. O texto-poema colocado em evidência na linguagem e percebido como desconstrução de uma frase ordenada, revigorando a potência da palavra.

A produção literária na cidade de Belém a partir da década de 1950 apresentou, sobretudo na obra de alguns poetas, um novo modo de pensar o texto literário, e de abordar a

seleção e fragmentação de vocábulos, ou da fratura de étimos, até a produção do livro – mancha, capa, fotografias e outros.

De modo amplo, a questão que se deflagra nessa investigação está ligada a essa crise contemporânea da linguagem, marcada pelas consonâncias de alguns fatos históricos, um tempo pós-mallarmeano. Como os poetas (e artistas visuais) da cidade de Belém, foram envolvidos nessa crise da linguagem, e de que modo suas obras reverberaram em hibridizações artísticas – o verbal e com o não-verbal, e vice-versa? A partir de quando se dá esses diálogos interartísticos? E até que ponto a hibridação do verbal com o não-verbal interfere nas ideias e nas noções estéticas do texto poético?

Assim, afirmamos que houve uma interatividade diferenciada nas relações da literatura com as artes visuais, ou seja, a palavra literária escrita e as artes visuais comungaram espaços, de modo que é possível construir uma cartografia da produção poético-plástica – objeto-palavra, poemas-objetos, verbalizações artísticas, poesia visual, poesia verbovisual, verbivocovisual, entre outros termos – no Pará, combinando a indagação histórica com a reflexão estética.

As definições das hipóteses deste trabalho partiram de que houve em Belém um período histórico que, a priori, irrompeu no meio artístico uma reflexão de viés linguístico em que a metalinguística, como uma das funções de linguagem, foi posta em evidência no ato do fazer artístico, nesse caso, da elaboração da poesia. O próprio exercício da escrita da poesia como ação reflexiva. Essa linha de produção estética provocou hibridações da linguagem verbal com o visual plástico na literatura paraense e que se dilatou da literatura local provocando ressonâncias em outras áreas de conhecimento como as artes plásticas.

Enfim, a reflexão sobre a plasticidade na literatura é um tópico chave para a visualidade impregnada na prática literária da segunda metade do século XX em Belém. Trata-se de um recorte objetivo carregado de problemas-aberturas, desde termos como “poesia visual”, que remetem sempre à localização, não definitiva, de conceitos literários sobre essa ideia de materialidade visual, para que o poema aconteça em sua potência poética. O que é um poema visual? Para onde somos arremessados quando falamos sobre uma poética da visualidade? Como lidar com categorizações que tentam encurralar em conceitos uma literatura em que se dá ênfase à visualidade, ao plástico? Como lidar com o artista visual que dialoga com a palavra? Como lidar com um poeta que dialoga com as artes visuais? Enfim, são problemas que não são travadores, mas, pelo contrário, são movedores de ideias para mobilizar diálogos e caminhos. Autores como Márcia Arbex, Anne-Marie

Christin, além de outros, são importantes estudiosos que ajudam a perceber o problema do verbal literário com o plástico artístico, de maneira que anunciam algumas linhas de fuga para promover respostas.

Esta tese também contribui com a fortuna histórica da literatura na cidade de Belém e, portanto, vale-se das ferramentas que ajudam a olhar para essa história. Não é um olhar de caráter absoluto, mas é uma leitura de fragmentos – não como caixa de guardados antigos – todavia, semelhante a um caminho de um catador, baseado nas ideias de Walter Benjamin, um colecionador de fragmentos que anda sem a expectativa – ou a pretensão – de construir mosaicos completos. Assim, é uma procura dos cacos-fragmentos que estão relacionados com as transformações econômicas, sociais, artísticas do espaço urbano belenense como um centro articulador de escritores, artistas, críticos e de suas produções, entendendo um período em que se pode apontar uma crise da linguagem estimuladora de articulações entre artistas, escritores – nesta tese apenas poetas – e críticos preocupados na criação e renovação do ofício literário e artístico.

Constrói-se aqui um ensaio em que a literatura se apresente não apenas como espaço propício à investigação de fontes, como, também, “como campo privilegiado de observação de inúmeras relações que, por não serem de dependência, mostram-se fecundas para o exame mais folgado do fenômeno poético”<sup>5</sup>. Nesse sentido, a Literatura Comparada abre reflexões articulando diálogos entre textos – verbais e não-verbais –, possibilitando indagações mais amplas, no sentido de se considerar a história, os períodos em que se começaram as tensões do verbal e do não-verbal dentro das composições do poema em Belém, como também, a força temática potencializada no ato metalinguístico de se escrever a obra.

Dentro dessa cartografia histórica em Belém, a palavra-imagem inaugurou indagações armazenadas num fluxo de acontecimentos literários na Amazônia, mas também fora dela, que se ampliam em novas formas de entendimentos. Portanto, quais seriam esses episódios históricos representativos para que se percebesse uma nova reconfiguração num novo momento artístico em Belém? Quais seriam esses fatos que norteariam a construção cuidadosa de um cenário que auxilie na compreensão de uma malha de relações interartísticas dentro de uma cidade, praticamente isolada no meio da floresta Amazônica, quando se trata ainda dos anos de 1950? Como perceber essas correspondências de amplas temáticas numa ideia de literatura universal em Belém?

---

<sup>5</sup> CARONE, Modesto. A poética do Silêncio.

A crítica literária paraense se consolida após as duas grandes Guerras, década de 1940, e temas metalinguísticos tomam vigor depois de se alcançar, por meio das leituras originais e traduções, obras de autores como Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, e outros.

Estudos sobre a metapoesia são desenvolvidos em ensaios literários e artísticos, permitindo apontar uma crise da linguagem sobre o fazer poético e artístico local, estudiosos como Benedito Nunes, Mário Faustino, Francisco Paulo Mendes, Oliveira Basto, entre outros, desenvolveram produções críticas em jornais e revistas abordando sobre novas tendências estéticas.

Partindo da seleção de alguns fatos históricos articulados numa reflexão comparativa da literatura em diálogos com diversas áreas do conhecimento humano, entre seus conterrâneos e os estrangeiros, como também entre os contemporâneos e outros tempos, construiu-se uma cartografia desse fenômeno metalinguístico na literatura em Belém.

Assim, ao se elaborar uma cartografia, sem perder de vista apreciações interpretativas de alguns poemas que contribuem com ideias metapoéticas, recorreu-se aos métodos propostos pela Literatura Comparada, ou seja, partindo da eleição de textos literários separados criteriosamente por temáticas metalinguísticas dentro de um recorte temporal. Trata-se de alguns textos de Max Martins, Age de Carvalho, Estela Campos, João de Jesus Paes Loureiro, além de outros, textos esses produzidos como bens culturais que correspondem à crise da linguagem eclodida no final do século XIX e ampliada nos períodos do entre e pós-guerra.

Entre os fatos importantes nesse cenário de constante transformação, para a cidade de Belém, elenca-se a veiculação de traduções de poetas e escritores estrangeiros fazendo interações de textos e intertextos por meio de jornais e revistas como o Suplemento Arte e Literatura da *Folha do Norte*, que circulou em Belém entre 1946 e 1951.

Assim sendo, elencou-se o projeto artístico literário e visual de Estela Campos (1929) com sua exposição abstrata em 1957, e publicação do livro *Kalta-Ítsia*, em 1960, pela editora da Universidade Federal do Pará – um texto híbrido de imagens, com novas propostas na mancha impressa, palavras em diversas línguas desconhecidas, páginas em branco e páginas com criações de novos sinais gráficos, textos fundidos em números e vice-versa.

Um outro aspecto importante de Estela Campos foi ser uma artista de multilinguagem. Sua primeira exposição, ocorrida em 1957, no hall da Biblioteca Pública do Pará, fez com que os críticos naquele momento sentissem dificuldades para entender do que se tratavam

aquelas imagens. Era a chegada das pinturas abstratas em Belém. Ao que pese ser assunto para outra área – artes plásticas –, esse evento foi importante para se pensar a linguagem da crítica artística, feita geralmente por literatos, e que com essa exposição tiveram que escrever sobre uma imagem que não representava algo concreto de uma realidade.

Outro importante autor para esse estudo é o poeta-designer Age de Carvalho (1958), em que traz sua poética de um universo metalinguístico relacionando num intrincado jogo de formas e palavras. Desse autor também é relevante considerar seus exercícios no campo do design de livro, a tipografia, manchas do texto, capa do livro, formato do livro, enfim, o não-verbal explorado em outras categorias.

O poeta João de Jesus Paes Loureiro - 1939 – tem sua relevância nesse recorte temático não apenas porque participou, junto com Paulo Fernandes Chaves, da Bienal de 1967 com poemas concretos, mas, por ter desenvolvido vários projetos em que a imagem não se apresenta apenas como adereço complementar, sendo um autor que elaborou textos literários dialogando com pinturas abstratas, caso do livro *Iluminações/Iluminuras*, de sua autoria com Kikuo Furuno, em 1988, além de outros trabalhos.

A década de 1960 é muito tomada pelas discussões interartísticas em Belém, outro exemplo semelhante foi a criação do grupo Gestalt (1960), dirigido por Eliston Altman (Dirceu Campos), teve como objetivo proporcionar discussões estéticas sobre o material simbólico local, numa perspectiva multidisciplinar (literatura, artes plásticas, teatro, entre outros). Esse grupo tinha suas ações alinhadas aos conceitos fundamentais da poesia concreta; os membros eram admiradores da posição estética da equipe “Noigandres” de São Paulo e do neoconcretismo carioca (SOBRAL, 2002).

Ainda movido pela poesia concreta, aconteceu a passagem de Pedro Xisto por Belém e seu contato com poetas locais para falar do concretismo em meados da década de 1960, e arriscar as primeiras poesias realizadas em sistemas computacionais, desdobramentos importantes para aquele momento de grandes debates metapoéticos.

A implementação da primeira Bienal Cultural do Pará, em 1968, oportunizou a vinda de artistas, poetas, dramaturgos, entre outros, promovendo exposições, palestras, espetáculos, diálogos com artistas e escritores de Belém. No bojo desse evento, é importante considerar a apresentação do “Rei da Vela”, por José Celso Martinês, encenada em Belém, no Teatro da Paz, no sentido de se perceber as ideias dionisíacas deflagradas numa obra dramaturgica e conseqüentemente apontando a crise da razão apolínea.

O último capítulo deste trabalho é sobre a visualidade poética do poeta Max Martins, para tanto são realizadas articulações com um panorama histórico de uma literatura comprometida com a temática da metalinguística – icônica –, de modo em que se teceram diálogos com alguns poemas de poetas que apresentaram, de certo modo, alguns aspectos metalinguísticos em seus trabalhos. Trata-se de um conjunto intrincado de elementos imagéticos-linguísticos literários abertos para inumeráveis reflexões. Assim, a obra de Max Martins é um caminho aberto, um *tao*<sup>6</sup>, desde a primeira letra manuscrita – pintada – sobre o suporte, é uma palavra pulsando em plena vigência, são novas aglutinações de vocábulos, são textos-manchas se movendo entre as páginas, do livro se re-eLABORando em homem-poeta, até se constituir numa obra-homem caminhando e se desdobrando em outros caminhos, seus desdobramentos plásticos e literários.

Dessa forma, o estudo da obra maxmartineana parte de alguns poemas que têm como título uma letra consoante, um sinal gráfico, isto é, caracterizam-se em unidades mínimas – morfemas – espalhados nas páginas – o átomo da palavra, muitas vezes as partes subatômicas da palavra. Assim, portanto, a obra do Max Martins foi estudada do traço mínimo, passando para a palavra, depois para frases-textos – mancha de textos –, os manuscritos fac-similados, a assinatura do poeta, as metáforas em torno da elaboração do livro, desde a presença do poeta-imagem na editoração artística do livro, as obras de artes plásticas na composição das capas, até a obra-homem e seus desdobramentos.

Max Martins também teve cuidado literário-biográfico nos relacionamentos interpessoais com artistas visuais, ou seja, sua vida condensada na arte-literária reverberou em sua prática literária uma plasticidade dos contatos com um universo de imagens produzidas por artistas em Belém. Assim, ele elaborou um mosaico de palavras-pinturas dentro de sua obra. Artistas como Valdir Sarubbi, Dina Oliveira, P.P. Conduru, Emmanuel Nassar, Ronaldo de Moraes Rego estão emaranhados nas “pinceladas” dos poemas, ora como a própria imagem impressa nas capas, ou páginas internas, ora como texto-poema, elaboração metafórica dos temas pictóricos desses artistas.

A obra maxmartineana produziu impactos nas áreas da arte e da literatura, consideramos aqui como ressonâncias em outros caminhos, outras vertentes, em que o

---

<sup>6</sup> A tradução da palavra *Tao* é “caminho”; esse termo está relacionado com Tao Te Ching, que conforme a língua chinesa, foi traduzido para o português como “O Livro do Caminho e da Virtude”, uma importante obra da literatura da China escrita entre 350 e 250 a.C. Sua autoria é, tradicionalmente, atribuída a Lao Tse (literalmente, “Velho Mestre”), porém a maioria dos estudiosos atuais acredita que Lao Tse nunca existiu e que a obra é, na verdade, uma reunião de provérbios pertencentes a uma tradição oral coletiva versando sobre o Tao (a “realidade última” do universo) (TSE, s/d).

material poético reverbera em metáforas nas artes visuais, é o caso do projeto “O tao caminho”, da artista visual Danielle Fonseca. Essa tese aponta para uma abertura que flui para um novo tempo literário – ou das artes que tendem a hibridizarem-se. As metáforas das folhas de ferro, os enormes origamis colocados no caminho de Marahu, “O tao caminho”, da artista visual Danielle Fonseca, podem corresponder aos desdobramentos literários encontrados na obra de Max Martins.

***A LINGUAGEM***

## *1 A LINGUAGEM*

- Ângela, meu amor, tateei no escuro das palavras para achar a tua. E minha mão voltou com uma palavra que me ofuscou: faruscante. Não sei o que quer dizer nem se existe o que descobri. Faz agora de manhãzinha um silêncio claro e leve e o pequeno jardim em sombra parece ser de um claustro. Há leve trepidação inaudível nas árvores: ouve-se essa trepidação com a pele do corpo.

(Clarice Lispector, *Um sopro de vida*, p. 146).

A linguagem desencadeou muitos estudos situados em várias áreas dos saberes, as quais clamam autonomia sobre tal tema. Então, como estabelecer um caminho reflexivo sobre a linguagem literária em que permeie um panorama e que esses saberes fluam para um entendimento – amplo – do que seria a linguagem, sobretudo, uma linguagem literária?

Por mais que o tema da linguagem seja um assunto que incomode o saber humano há muito tempo, ainda existem mistérios de abismos profundos, principalmente, no que se diz respeito à origem da linguagem, todavia, partimos do fato de que a linguagem é um assunto abordado em diversas perspectivas de áreas, no entanto, a arte literária não somente tem a linguagem como matéria-prima, mas a poesia – criação literária – é fundamental no aprimoramento dela – linguagem.

A literatura comparada é o fundamento teórico que me permite tangenciar esses pontos abertos, linguagem, arte literária e artes visuais, no sentido de auxiliar na reflexão sobre os rumos que tomaram a ideia de literatura nesses últimos tempos. Trata-se de uma articulação de traços de áreas distintas do conhecimento, deixando claro que o elemento central em destaque é a arte literária elucidada comparativamente para valorá-la como significado indispensável para a história humana.

Desta feita, lidar com um poema-texto-icônico, por exemplo, num universo do fenômeno da linguagem, devolve questões que atravessam espaços milenares, remonta-se desde o homem imerso na linguagem provocadora de riscos nas paredes da caverna ao homem-poeta-artista, elaborador de textos de altíssimo refinamento em intricados jogos de significados – prosa e versos – pós-mallarmeano.

O que é então essa ferramenta chamada de Literatura Comparada para que possa dar conta de relacionar a poesia com outras expressões humanas localizadas para além das

fronteiras de outras áreas do conhecimento? Henry H. H. Remak (1916-2009) propõe uma definição que passa a situar a maioria dos alunos de Literatura Comparada dos Estados Unidos, todavia, torna-se um objeto de caudalosa discussão no segmento comparatista de outras escolas.

Para Remak a literatura comparada:

É o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (1994, p.175).

Nesse estudo, Remak afirmou que o mundo se encontra em estado de crise permanente, sobretudo, a partir do primeiro decênio do século XX. O mundo da literatura faz parte dessa unidade abalada. Os estudos literários se apresentaram divididos por conflitos metodológicos, e as velhas certezas foram estremecidas, como também diversas linhas teóricas ajustaram o foco para entender o que estava acontecendo com a literatura, pois o que se passou a apresentar era cada vez mais desafiador para as estruturas organizadas por um juízo positivista.

A própria Literatura Comparada foi resultado de um processo teórico desenvolvido ao longo de séculos, conforme os estudos de Wellek<sup>7</sup>, desde autores como Julius Caesar Scaliger (1540-1609) com sua *Arte Poética*. Nesse estudo Scaliger realiza uma série de comparações de Homero com Virgílio, de Horácio com Ovídio e desses autores com outros poetas gregos em geral, até chegar às discussões dos estudos comparativos de Henry H. Remak (1994) que expandiu a definição de literatura comparada, para métodos de investigações que tratam a literatura além dos limites de uma língua específica, os limites da nação de um autor, como também além das fronteiras de outras áreas de saber.

A literatura comparada foi resultado de um positivismo e da concepção do universo como sendo de uma seqüências de fatos positivos, ou seja, de tendência classificatória por meio de um método das ciências naturais com fins explicativo ao método histórico compreensivo (CARVALHAL, 1996). Sobre essa relação dos estudos comparativos

---

<sup>7</sup> René Wellek realiza um panorama de estudos comparados no capítulo "O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

fundados num positivismo comteano, Carvalhal compreende que houve uma extensão que ultrapassou essa postura positivista fundadora. A autora comenta o seguinte:

Sabe-se que a literatura comparada é um dos frutos do positivismo de Comte e da concepção do universo como sendo uma sequência de fatos positivos. Daí a incidência, no paradigma comparatista tradicional, no determinismo tainiano, do primado das relações causais, da tendência à classificação científica. Por outro lado, a hermenêutica moderna, tem suas origens justamente na relação anti-positivista. Dilthey, tanto quanto Schelermacher, concebeu as diferenças entre os métodos das ciências naturais e os métodos da história, contrastou a explicação da compreensão e, sobretudo, considerou essa última como um processo individual e subjetivo (CARVALHAL, 1996, p. 60).

A presença do positivismo e do anti-positivismo dialogando com estudos literários era resultado de um panorama de crise percebida nas transformações do mundo moderno. Isso fez com que Rene Wellek redefinisse as metodologias da literatura comparada. A linguagem científica não estava dando conta das transformações que aconteciam dentro dela mesma, e era necessário uma renovação epistêmica.

A Literatura comparada tornou-se no século XX uma importante ferramenta de trabalho e vários estudiosos se empenharam nessa renovação metodológica. Wellek um dos pioneiros nessa empreitada apontou certa “concepção holística que vê a obra de arte como totalidade diversificada, como uma estrutura de signos que, no entanto, pressupõe e requer significados e valores” (1994b, p. 118). E sobre uma nova postura dos estudos literários na perspectiva holística, Wellek ainda complementa:

Não será um cientificismo neutro, um relativismo e historicismo indiferentes, mas uma confrontação com os objetos em sua essência: uma contemplação imparcial mas intensa que levará à análise e, finalmente, a juízos de valores. Uma vez que captemos a natureza da arte e da poesia, sua vitória sobre a mortalidade e o destino humanos, sua criação de um novo mundo da imaginação, as vaidades nacionais desaparecerão. O homem, o homem universal, o homem de qualquer lugar e de qualquer tempo, em toda a sua variedade, vai emergir e os estudos literários deixarão de ser um passatempo antiquado, um cálculo de créditos e débitos nacionais ou mesmo um mapeamento de redes de relações. Os estudos literários tornar-se-ão um ato da imaginação, como a própria arte e, portanto, um preservador e criador dos valores mais elevados da humanidade (WELLEK, p. 119).

Existe uma defesa de estudo de confrontação dos objetos-poemas em sua essência, contemplação intensa do texto literário para se estabelecer uma análise, finalmente, a

construções de valores. Existe, portanto, uma ampliação na maneira de ler um texto literário, sobrepondo as questões das vaidades nacionais.

Wellek citando Robert Lowth, apresenta em seu ensaio “O nome e a natureza da literatura comparada”, uma maneira de se ler comparativamente uma obra literária. Diz ele:

(...). Devemos agir como os astrônomos com relação a esse ramo de sua ciência, que é chamado comparativo, os quais, para formar uma ideia mais perfeita do sistema geral e suas diferentes partes, se imaginam como se estivessem passando através de todo o universo e explorando-o, migrando de um planeta para outro e tornando-se, por algum tempo, habitantes de cada um deles (LOWTH apud WELLEK, 1994b, p. 121).

Retomando as palavras de Lowth e fazendo uma correspondência com os estudos literários poderíamos lhe parafrasear dizendo desta forma: o astrônomo-leitor de poesia que busca formar suas ideias mais perfeitas nesse sistema geral literário, trilhar em suas diferentes partes, imagina-se alguém que passa num universo-linguagem, explorando, a verbalidade e plasticidade, fazendo passagem de um espaço poético a outros e por algum tempo habitando em cada um deles, inclusive dos lugares desconhecidos e vazios que a poesia oferece.

#### *A POESIA NAS PALAVRAS – O QUE É A POESIA NA LINGUAGEM?*

Destarte, pode-se então aparelhar a literatura às artes visuais, à filosofia, à história e outras áreas para abrir reflexões sobre o acontecimento literário, isto é, refletir sobre o acontecimento da poesia dentro linguagem. Como essa tessitura poética é descrita, compreendida e interpretada nesse jogo refinado de altíssimas combinações e transações de significados.

A linguagem se instalou no gênero humano, ou o gênero humano se instalou na linguagem, sabe-se que desse encontro se ergueram linhas – traços, sinais –, sons de infindáveis relações interligadas e indispensáveis para auxiliar no auto-discernimento desse humano na sua grande aventura que é sua saga num pequeno espaço do universo, numa poeirinha entranhada na garganta do imensurável, um sopro de vida dentro de uma fatia de

tempo. Então, é dentro da linguagem que nós conseguimos nos ver<sup>8</sup>, e nessa percepção se eclodiu – e ainda se eclodem – intermináveis interrogações.

Estamos dentro de um fluxo constante de mudança, o que está dentro de mim e fora de mim fluem como um rio de água viva, logo minha linguagem, minha língua também estão imersas nesse movimento permanente. Foi Dante Alighieri quem afirmou “que se aqueles que partiram dessa vida há mil anos atrás voltassem para as próprias cidades, pensariam que estivessem ocupadas por estrangeiros, por causa da diferença da língua” (DANTE, 1993, p. 77).

Sentir-se estrangeiro dentro de sua “casa” e situar-se em seus próprios movimentos é o grande desafio de todo aquele que mora na linguagem. Dizendo de outro modo, a língua está em constante movimento dentro dela mesma. Ela se modifica nela. O mundo das coisas se transforma e interfere na linguagem, a linguagem ao modificar-se interfere no mundo das coisas. Existe, portanto, um fluxo constante de acontecimentos no tempo e no espaço e que somente nos damos conta na/com linguagem. Nem ela é estática e nela nada está em repouso.

De modo que já se sabe que a escrita de uma língua sofre modificações ao longo dos tempos, algumas línguas e escritas até se extinguem. A história possui inúmeros achados arqueológicos de estelas cravadas de caracteres milenares, nesses textos inscritos – cavados – na pedra, as litografias, ou qualquer outro material de dureza para tempo, existem infinitudes de códices ali escritos e conseqüentemente são cheios de incógnitas no funcionamento fonético, como também nos significados dos caracteres.

Há várias teorias que tentam explicar a origem da linguagem, e ainda haverá debates calorosos sobre esse ponto obscuro da história do homem. Até este tempo existem ciências se esforçando para elucidar esse abismo aberto e profundo. Conforme François Rastier vem se articulando várias especulações e interpretações desse ponto central do pensamento humano, a linguagem, diz ele:

Na segunda metade do século XX, a descoberta de novos fósseis de homínídeos e o desenvolvimento da genética coincidiram com um novo avanço das linguísticas universais: os programas de naturalização basearam-se nelas e a questão da origem da linguagem tornou-se um ponto

---

8 A primeira fotografia da terra tirada a partir da lua pela sonda Lunar Orbiter 1, a 23 de agosto de 1966, foi tirada a uma distância de 380,000 quilômetros, esta imagem mostra-nos metade da Terra (de Istambul a Cape Town) e as áreas a oeste mergulhadas na escuridão do universo. Disponível em: <https://www.natgeo.pt/photography/2018/02/grandes-marcos-da-fotografia-no-espaco?image=6428> > acesso 14 de abril de 2019.

central para a análise neodarwiniana das culturas. A descoberta do DNA alimentou um grande número de especulações sobre o “código genético” e sua própria designação, por uma metáfora exagerada, convidava a compará-lo à linguagem, no caso de reduzirmos a linguagem a um código. Uma vez que o genoma tomou o lugar da Providência como poder explicativo, essa analogia entre dois “códigos” inverte a determinação mística, que fazia da estrutura da linguagem divina o modelo de tudo (RASTIER, 2009, p. 105).

A ciência, considerada como a grande verdade entre os homens na modernidade, ainda se arvora como Providência explicativa sobre o mistério da origem da linguagem. Não é bom para o homem viver tateando num quarto escuro a beira de um abismo existencial.

A linguagem é um fenômeno multiforme e numa das formas de linguagem está a palavra, o verbal, uma técnica de som e códigos que permite a manipulação das coisas e dos seres, pela qual o homem compreende e nomeia as coisas. A palavra tem energia de um utensílio ou uma arma para a tomada de posse da realidade. Assim, por meio da palavra se pensa, interpreta e altera a ordem do mundo.

### *LINGUAGEM E CONHECIMENTO*

Mas, afinal, a quem interessa as reflexões sobre a linguagem? Para a arte metapoética? Ou para a filosofia – filosofia da linguagem? ou para a ciência (linguística)? Sabemos que o aparecimento desse tema “linguagem” em territórios de diferentes abordagens não está ligado a um jogo de influências, onde uma forma de conhecimento se sobrepõe sobre outra, ou vice-versa, para o filósofo Jean Ladrière essa grande concentração sobre a linguagem não foi reflexo do desenvolvimento das ciências humanas, nem muito menos do papel paradigmático da linguística, mas pertence a uma necessidade histórica e de profundas indagações internas do ser humano (LADRIÈRE, 1979).

Citando um apelo de Ricoeur (1965) em que menciona uma possível unificação dos campos de estudos que trabalham com a linguagem, afirma o pensador francês:

“Estamos hoje a procura de uma grande filosofia da linguagem que dê conta das múltiplas funções do significar humano e das suas relações mútuas. Um ser humano sozinho não é capaz de elaborá-la, e enquanto esperamos esse filósofo integral da linguagem, talvez seja possível explorar algumas articulações chaves entre disciplinas vinculadas à linguagem” (RICOEUR, p. 291)

Então, a linguagem é algo que se movimenta e não tem como esquadrihá-la num sistema de conceitos. Os pensadores da palavra vão percebendo essa complexidade desde o tempos mais remotos, nesse estudo podemos citar como exemplo, alguns desses incomodados com a linguagem.

Roman Jakobson (1896-1982), ao propor as funções da linguagem, foi cuidadoso para não cair num mundo polarizado. De um lado a ciência, o logos, a razão, do outro a arte, a sensibilidade, a impressão, a sugestão. Para que Jakobson conseguisse tal proeza, criou dentro da linguística uma abertura especial que denominou poética, dizendo de outro modo, abriu um vazio dentro da ciência. A função poética não foi pensada partindo da literatura, mas de qualquer enunciado que ponha seu acento sobre a forma da mensagem (BARTHES, 1992).

É importante citar o trabalho do linguista suíço Ferdinand Saussure (1857-1913) que postulou em 1916 a existência de uma ciência geral do signo, a semiologia, da qual a linguística é apenas uma parte. Definiu que a língua é um conjunto particular e organizador de signos linguísticos. Deste modo, Saussure fez a distinção de língua e linguagem. Percebendo a linguagem como um fenômeno multiforme e heteróclito, sobreposta a domínios diversos – físico, fisiológicos, psíquicos; e confirma que a linguagem também age no domínio individual e no domínio social, chegando a conclusão de que a linguagem é uma realidade inclassificável, não se tem como criar categorias por não se ter como determinar uma unidade. Os termos *multiformes* e *heteróclito*, relacionados à linguagem, foram importantes no sentido de deixar claro o limite científico como possível elemento ordenador de uma lógica, logocentrismo, e assim, deixou-se de confinar a linguagem a –língua e fala – à redução de conceitos (BARTHES, 1992).

Derrida faz algumas considerações críticas sobre a percepção saussureana segundo ao filósofo argelino, o linguista, pai da linguística moderna, está entre os que colaboraram com o logocentrismo, pois em sua operação, ao retirar a história e o evolucionismo do processo linguístico, ele operou um domínio científico em que se passou entender a língua como um sistema, de modo que todo o significado é resultado de uma função relacional, isto é, nada significa por si, isoladamente (TARANTO GOULART, 2003).

Quando se fala em logocentrismo na linguagem de que estamos falando?

O termo Logocentrismo foi alcunhado pelo filósofo alemão Ludwig Klages nos anos de 1920 e trata de uma postura crítica diante ao modelo de pensamento ocidental de se

colocar o *logos* – vocábulo grego que significa *palavra* ou *razão* – como o centro de qualquer texto ou discurso (LEITE, 2019).

Para melhor contextualizar o que se chama por logocentrismo é importante mencionar que está relacionado ao momento em que a filosofia toma pra si a redefinição do que seria verdade, assim, essa verdade então tornou-se objeto de descoberta humana, antes ela era uma revelação divina. Tales de Mileto, VI a. C., afirmou que todas as coisas vem de uma única substância, uma coisa que transforma noutra. Foi a transição do mito para a filosofia, dos oráculos para as interpretações da natureza, e da realidade que o logocentrismo se firmou no pensamento ocidental. É necessário que se diga que assim formou-se uma voz monolítica que se impôs como a expressão da verdade. Aqui se tem a noção metafísica ocidental, contrapondo a noção do mítico. Derrida afirmou que nesses dois milênios e meio de tradição se ergueu uma tradição idealista.

Antes de avançar com a ideia do *lógos* será importante falar da maneira de pensar delineada por uma tradição de origem grega, conforme Chauí.

## O LOGOS GREGO

Um dos mais antigos estudo sobre a linguagem são dos gregos. Eles se referiram a linguagem usando dois termos: *mythos* e *lógos*.

A palavra *mythos* para os gregos significa aquilo que pode ser narrado. Cuida-se de uma organização de tudo o que não tem uma explicação lógica. Não esquecendo que a palavra *mythos* bebe na mesma raiz da palavra místico, e da palavra mistério. Chauí explicando sobre *mythos* acrescenta:

Podemos avaliar a força da linguagem tomando como exemplo os mitos e as religiões. A palavra grega *mythos*, como já vimos, significa narrativa e, portanto, linguagem. Trata da palavra que narra a origem dos deuses, do mundo, dos homens, das técnicas (o fogo, a agricultura, a caça, a pesca, o artesanato, a guerra) e da vida do grupo social ou da comunidade. Pronunciamos em momentos especiais (os momentos sagrados ou de relação com o sagrado). Os mitos são mais do que uma simples narrativa; são maneiras pela qual, através das palavras, os seres humanos organizam a realidade e a interpretam (CHAUÍ, 1998, p. 137-138).

Sobre as condições do *mythos* foram se organizando as narrativas para explicar o momento caótico inaugural, o princípio primeiro da ordem do universo, todavia, o *lógos* continuou pulsando nas ideias ocidentais como um ponto fundamental e originário das todas as coisas.

Foi o “pensador originário” Heráclito de Éfeso que deu ao *logos* um lugar de destaque. Mas, afinal o que é o *logos*? Essa palavra vem do grego *logos*, e no latim *lego* (*legere*), e pode resumir em três grandes feixes de significações principais: 1- sentido transitivo: deitar, colocar sobre a cama, - forma reflexiva – deitar-se, inativar-se. 2 – juntar, pousar, recolher, escolher, reunir, contar, enumerar. 3 – narrar, dizer, falar, declarar, anunciar, significar, nomear, designar, ordenar e exortar. (ROCCI, 1949). É diante dessa amplitude e aberturas de sentidos que se apresentam as ideias que envolvem a palavra *logos*. Foi Heidegger que alertou sobre a dificuldade que se tem para imaginar o sentido que a palavra *logos* significava para os “pensadores originários”, como Heráclito, por exemplo. Sabe-se que a essência do *logos* é obscura. E aqui, não se trata essa obscuridade no fato de não existir conceitos adequados para *logos*, existe uma questão de base filosófica que é clara, o *logos* não pode ser confinado dentro de conceito, e assim, obscuridade do *logos* faz sentido nele mesmo. Pois a palavra (*logos*) é constituída num caráter de horizonte de feixes abertos, onde não se cabe conceitos fechados. Trata-se de uma abertura “a se-pensar” (HEIDEGGER, 1973). Assim, será menos difícil de desmanchar alguns nós que comprometem a maneira de pensar a realidade das coisas.

Para Heidegger pensar na palavra *logos*, buscar seu sentido originário, o filósofo recorreu a obra de Heráclito, e procedeu escavando alguns fragmentos do filósofo grego que traziam esse termo, para em seguida traçar uma interpretação como quem limpasse os sedimentos linguístico que se acumularam e trouxeram outros desdobramentos para o palavra. Conforme Heidegger, é de fundamental importância colocar uma luz reflexiva sobre várias interpretações que essa palavra tem – ou adquiriu - ao longo da história, entre as tais a Lei do mundo, Lei do pensamento, razão, aquela que dita regras do fazer e do dizer (HEIDEGGER, 1973, p. 280).

Para tal abordagem Heidegger interpretou o fragmento 50, de Heráclito, no qual se encontra escrito o seguinte:

Se não ouvirem simplesmente a mim, mas se tiverem auscultado (obedecendo-lhe, na obediência) o  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  [*ouk emou allá tou lógou akousántas*], então é um saber (que consiste em) dizer igual o que diz o  $\lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$  [*homologeín sophón estin*]: tudo é um [*Hèn Pánta*] (Heráclito, frag. 50)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Tradução de Zeferino Rocha.

Auscultando não a mim mas o Logos, é sábio concordar que tudo é um (Heráclito, frag. 50)<sup>10</sup>.

Heidegger inicia seu caminho interpretativo buscando o sentido originário do verbo *légein*, que num sentido arcaico tem seu significado na ideia de “estender-diante-de-si, deitar, colher, recolher e apresentar a si e aos outros o que se recolhe”. Bem mais tarde o termo *légein* sofre uma passagem para o sentido de “dizer e falar”,

O *légein-colher e recolher* é também um velar e um ocultar. Tudo o que se recolhe, oculta-se. Por isso, o *colher e o recolher* só vão encontrar seu sentido originário em um processo de “des-velamento”. E é aí que se esconde, (...) O *légein-dizer* desvela e revela o que foi velado. Para traduzi-lo com as próprias palavras de Heidegger: “a desocultação do oculto, no desvelado, é a presença daquilo que se apresenta”. *Presentar-se*, na leitura heideggeriana, é o velar que se ilumina. Mas há um permanecer velado na proximidade daquilo que se apresenta. Portanto, o desvelar-se não apenas não elimina o velar-se, mas dele necessita para ser assim como é, vale dizer, um des-velamento (ROCHA, 2004, p. 15).

Abrimos o *logos*, portanto, ao ato de colher e recolher, pegar com cuidado e colocar diante de si e depois tirar de diante de si, velar e desvelar. Localizar direções de sentidos diante do *logos* será importante para avançar no fragmento haraclitiano. Como Heidegger interpretou o “auscultar” o *logos*?

O *logos* também estar relacionado aos verbos dizer e escutar. A expressão heideggeriana “*legein-pousar-que-recolhe*” tanto o dizer como o escutar possuem atuações no *logos*, recebem um campo ampliado de entendimento, porque o *logos* leva a *totalidade de todas as coisas que se reúnem no Uno*.

O que seria a essência do ouvir – escutar – ou auscultar? Escutar não se esgota na profusões de sons que vibram no barulho das coisas. Escutar é um recolher. *Escutar é um recolher-se concentrado na palavra que nos é dirigida. É um ouvir recolhido*. Assim, depara-se com que os gregos chamavam de *homologeín* – sentir o mesmo que o outro sente. Zeferino Rocha explica como Heidegger concebeu seus estudos sobre essa palavra *homologeín*, disse ele:

O verbo *homologeín* literalmente significa “dizer o mesmo que um outro diz”, ou seja, confirmar o que um outro diz. O que se diz em se mostrando, acrescenta Heidegger, exige confirmação. Por isso, no escutar, o *légein* (dizer) desdobra-se em um *homologeín* (estar de acordo com o mesmo dizer). Para que as coisas presentes brilhem e apareçam na presença, o *légein-dizer* desdobra-se em um *homologeín* da escuta. Heidegger interpreta o *homologeín* como uma escuta obediente ao *lógos*,

<sup>10</sup> Tradução de Emmanuel Carneiro Leão.

que consiste em dizer o que o *lógos* diz. Escutar na obediência é tornar-se obediente ao dizer que nos vem ao encontro, dizer este a que já pertencemos. Um escutar assim, como já sabemos, é um ir além do som das palavras. É sintonizar com aquele que fala. Talvez se pudesse acrescentar: só se ouve bem o que se ama. Para ouvir o *Lógos*, é preciso amá-lo. Ou, para dizê-lo com as palavras de Heráclito, para escutar o *Lógos* é preciso primeiro pertencer-lhe, fazer parte dele. O verdadeiro escutar desdobra o *légein* (dizer) em um *homologeïn* (estar de acordo com o que é dito) (ROCHA, 2004, p.16).

Esses movimentos, do colher e do recolher, do dizer e do escutar, do tornar-se linguagem das coisas é do que se trata o *fogo* heraclítico, a convergência para o *Uno*. O tudo reunido é a morada da essência dos entes, isto é, das coisas. É o princípio único de todas as coisas.

O *uno* - *Hèn Pánta* - para Heráclito é um desafio para qualquer pensador, mas conforme Maria Carolina dos Santos (1990), havia o entendimento de um princípio único de todas as coisas a existência de algo primordial e unitário que persiste e explica o fluxo de uma transitoriedade de coisas que se manifestam. Conforme fragmento 10, “...e de todas as coisas, um e de um, todas as coisas” (HERÁCLITO, 1980, p. 49).

O escamoteamento do sentido do *lógos* ao longo do desenvolvimento do pensamento ocidental fez com que se reduzisse seu entendimento em ideias sínteses como as três ideias fundamentais: a fala-palavra, pensamento-ideia e realidade-ser. Toda a possibilidade de conhecimento se direcionou ao longo da história das ideias, para esse conceito-chave. O conhecimento sobre si e sobre o real, ou de si no real trata-se do *logos*. O *logos* é a elaboração do discurso, é a argumentação, é o pensamento, é a realidade, é o diálogo, é a palavra, é o pensamento-palavra, é a verdade. É com a ideia do *logos* que, conforme esses pensadores gregos, se ergueram as pilastras do entendimento racional – *ratio*. Esse bloco de sentido se tornou direcionamentos nas concepções renascentistas e iluministas. Daí o termo *logocentrismo*, como um choque para se reestabelecer procedimentos críticos no pensamento sobre a linguagem.

Assim, pode citar, sobretudo no campo da ciência, a palavra “logia” como a ideia de um estudo elaborado por uma razão, posto isso temos: cosmologia, mitologia, sociologia, psicologia, filologia, arqueologia, etc. Portanto, trata-se de uma explicação por meio de conceitos, causas, metodologia, demonstração, racionalidade (CHAUÍ, 1998).

A linguagem e a língua tornaram-se temas de investigação inesgotável. Na Grécia, se questionou se a linguagem e a língua são naturais aos homens ou se são construções sociais.

Numa ligeira síntese podemos assinalar quatro tipos de respostas sobre a origem da linguagem.

A linguagem-língua é de origem onomatopeica, ou seja, os humanos imitam pela voz os sons da natureza, o barulho da água, o ruído dos riachos, dos rios, o som do vento, o chiado da chuva, etc.; a linguagem-língua é de origem pantomímica, isto é, o homem imita os gestos do outro para estabelecer comunicações; mas também a linguagem-língua se originou por meio de mímica e grunhidos na tentativa de comunicação; como também se originou dentro da necessidade humana, quer dizer, os homens pela necessidade se reuniram com os outros e, dessa maneira, lutaram contra as feras, a fome, a sede e outras desafios; E finalmente, linguagem-língua se originou como resultado de uma emoção, foi o som emitido diante do susto, do medo, da dor, do riso, do prazer ou até de um bem-estar etc. (CHAUI, 1998).

Não se trata, aqui, de eleger uma dessas sentenças, ou de excluir algumas delas, pelo contrário, é por meio da somatória dessas respostas é que se tenta explicar, ou entender o que é língua-linguagem.

### *O LOGOS NA CRISE DA LINGUAGEM LITERÁRIA*

Por que a linguagem literária entrou em crise?

Antes, será importante localizar o conceito de crise ao qual me refiro. A palavra crise vem do grego *krisis*, que significa separar, pode ser ampliado para “conjuntura que oferece perigo”, (NASCENTES, 1955). O conceito aparece na Grécia, em várias áreas do conhecimento, como medicina, teologia e direito e transmitia a ideia de oposição de escolhas entre alternativas extremas. Estaria presente em todas as áreas da vida, ligado ao sentido de escolhas e decisões. Partindo das ideias de Koselleck, foi no século XVIII que apareceram nitidamente três sentidos para a palavra “crise” em alemão: mudança no curso de uma doença; ponto decisivo no tempo e situação alarmante. Foi desse cenário de significados que se dobrou para as questões políticas- econômicas-históricas. Para Koselleck foram as ideias das Teorias de crises econômicas que começaram a influenciar percepções políticas e sociais. De modo que a noção de “crise” passou a sinalizar como um conceito chave na história, e passou a ser aplicado para descrever períodos ou estruturas. A concepção de crise se tornou basilar para o desenvolvimento das interpretações do tempo histórico, trazendo um

panorama dos períodos de transição críticos que representam mudanças (KOSSELECK, 2014).

No século XIX foi possível perceber o surgimento de pontos decisivos, situações alarmantes e mudanças de cursos no entendimento que se tinha de linguagem. Após o iluminismo, perceberam que havia uma grande questão aberta diante do conhecimento humano. O que é linguagem afinal? Os grandes sistemas de pensamentos, como o idealismo kantiano ou a dialética hegeliana, nutridas num platonismo-aristotélicos após a revolução Industrial encaminharam os passos da humanidade para desfechos catastróficos (como as dizimações de povos nativos, as grandes guerras o holocausto, etc.) e esse caminho orientado por uma lógica (*logos*) civilizadora de significados não parecia mais fazer sentido após essas grandes tragédias que se avolumam na história da humanidade.

Pignatari aponta que a revolução industrial provocou uma acentuação na multiplicidade e multiplicação de signos por várias vias não-verbais como cinema, a fotografia, internet, etc., assim fragilizou-se a hegemonia do signo verbal, em todas as áreas do conhecimento, inclusive no campo da literatura (PIGNATARI, 1992).

A grande inquietação sobre a linguagem não foi simplesmente provocada pelo desenvolvimento das ciências humanas e nem pelo fato da linguística se aprimorar na virada do século XIX para o XX, mas, veio, conforme Jean Ladrière<sup>11</sup> (1922-2008), pela complexa conjuntura da história do homem, ou seja, o desdobramento reflexivo sobre a linguagem vem de uma necessidade histórica.

Mas, não se pode negar que a linguagem da ciência é conduzida para atualizações. As ciências físicas e químicas foram epistemes que deflagraram a marcação de um novo tempo no desenvolvimento contemporâneo do conhecimento. Trouxeram inéditas noções de tempo e de espaço, e assim, criaram novos ângulos para se perceber a realidade. Gaston Bachelard, comentou que “as ciências físicas e químicas, em seu desenvolvimento contemporâneo, podem ser caracterizadas epistemologicamente, como domínios de pensamento que romperam nitidamente com o conhecimento vulgar” (BACHELARD, 1962, p.102).

Heisenberg (2007), comentando sobre a novidade da teoria quântica, e fala das modificações na linguagem da compreensão e interpretação da realidade. Diz o físico que “mudanças mais fundamentais com relação ao conceito de realidade, e a forma final dessa

---

<sup>11</sup> Ladrière, Jean. *L'inflation du langage dans la philosophie contemporaine* – Bruxelles, ed. de Université libre de Bruxelles, 1979. Esta obra citada e traduzida por Pedro de Araújo Figueiredo.

teoria que as novas ideias da física moderna se concentraram e se cristalizaram”. (HEISENBERG 2007, p. 33).

Portanto, o reboliço deflagrado no meio dos conceitos que já haviam sido pensados sobre linguagem foi mobilizado por uma avalanche de acontecimentos que se abriram nas diversas formas do conhecimento humano, ou da linguagem humana. Assim, na linguagem se fortaleceu um novo paradigma e nele a função *sígnica* (*signfunction*) orientou o alinhamento do discurso significante com o uso da linguagem com sentido, deste modo, trocar a ideia de *discurso significante* para *linguagem de sentido* são condições necessárias para lidar com todo o conhecimento humano (FIGUEIREDO, 2019.)

#### DA LITERATURA A UMA METALINGUAGEM LITERÁRIA

Mesmo que pese os estudos sobre a linguagem entre o período de Platão e Aristóteles até o Renascimento não se pode comparar o que se deflagrou depois das revoluções das ideias científicas – Renascimento e Iluminismo – a nos diversos núcleos de estudos sobre a linguagem e que se avolumaram nas diferentes áreas de conhecimento.

As reflexões sobre a linguagem – considerando as diversas interfaces que compõem esse termo – tomaram novas proporções no horizonte do século XIX, sobretudo com as transformações do mundo após a revolução industrial. Houve um aceleração do fluxo de reconfigurações muito mais ligeiras que nos séculos anteriores. As transformações das cidades e a chegada das máquinas desencadearam novas sensações ao espírito humano. O micro, ou macro ou o extra macro espaço converteram-se em novos lugares e trouxeram novos estranhamentos. As convicções que antes eram seguras são arruinadas, tornam-se ruínas. Os valores espirituais e materiais caem em desordem, e as sensações de desespero diante do caos são mimeticamente levadas para as longas narrativas do final do século XIX.

Histeria, loucura, tédio, medo, assombro, repulsa, encantamento: configura-se, aqui, uma escala múltipla de representações literárias, as quais sustentam, como elos mediadores, correspondências histórico-culturais entre técnica e sociedade, entre progresso material e estados de espírito, entre o estado de coisas e as maneiras de apreendê-las (HARDMAN, 1988, p.35).

Esse mundo de transformações aceleradas desencadeou uma escala de múltipla representação literária, e diante de um mundo de novas reconfigurações aceleradas da

realidade levaram vários filósofos, artistas, escritores e cientistas a tematizar a linguagem em suas obras e em seus estudos.

Mas, é importante que se diga que o regulamento interno da Sociedade Linguística de Paris, mesmo depois do Iluminismo francês, proibia qualquer cientista de falar sobre a origem da linguagem. Porque no mundo da ciência, não se pode tatear na escuridão. Rastier lembrou que havia uma:

(...) “curiosa censura” do regulamento interno da Sociedade Linguística de Paris que excluía as comunicações sobre a origem da linguagem. Vamos reler o artigo 2 dos estatutos: “A sociedade não admite nenhuma comunicação referente à origem da linguagem ou à criação de uma língua universal” (1866; revisado em 1876). Esses dois aspectos estão ligados, pois a língua original é de fato universal, como será universal a língua perfeita do futuro. Esse artigo demonstra uma reflexão epistemológica indubitável: a linguística é uma ciência descritiva e histórica, que não se propõe a imaginar línguas, as dos primeiros ou dos últimos homens. Uma ciência define seu objeto recusando os falsos problemas dos quais ela se priva e essa privação básica distingue-a decisivamente da metafísica. Como o futuro, a origem escapa da história que, confundindo-se com o mundo humano, não tem começo e nem fim. Tanto as teorias da origem como as do fim da história são igualmente metafísicas, pois adotam necessariamente um ponto de vista externo ao mundo humano. Esse ponto de vista transcendental não pode ser científico, a não ser que considerarmos que as línguas não são formações históricas e devolvermos o tempo humano da história ao tempo biológico da evolução (2009, p. 108).

Diante desse caos epistemológico a arte literária foi tecendo seu universo, também cercado de espaços vagos e de incógnitas insolúveis, tomou caminhos necessários nessa balbúrdia paralela às transformações nos diversos campos da realidade humana a área das artes também manteve sempre em alerta os espaços reflexivos sobre a própria linguagem artística, isto é, a arte sempre carrega áreas de aberturas para se autopensar a espécie humana, portadora de linguagem. Essas vibrações na linguagem refletiram em todas as artes, na literatura alguns autores foram trazendo essas inquietações para suas tessituras poéticas.

Escritores como James Joyce trazem para a narrativa literária uma maneira de bem mais complexa de uma realidade desafiadora em que seus personagens estão submersos. Os romancistas desenvolveram uma prática da escrita literária tendo como referência os acontecimentos da/na vida, a elaboração de discursos explicativos da realidade num entremente fluxo de ocorrências na consciência humana.

Na história do romance, o nascimento desse gênero literário está ligado a essa tentativa de descrever a realidade, ou seja, refinar as palavras para tecer as circunstância de mundo objetivo e subjetivo no fluxo do acontecimento da vida. Essa nova tendência literária

ficou conhecida como Realismo, e foi muito clara a preocupação primordial em descrever pacientemente o cenário das caixinhas de guardados, das alcovas, das ruas, das cidades, como também delinear o universo subjetivo das paixões, do amor, da tristeza, etc..

O historiador de literatura Ian Watt (1917-1999) fala sobre o refinamento descritivo que os escritores se prestaram a realizar nessa nova forma literária no final do século XVII, o que se compreendeu como romance, assim, afirma o teórico.

[o]s historiadores do romance conseguiram contribuir muito mais para determinar as peculiaridades da nova forma. Em resumo consideraram o “realismo” a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior. Diante desse quadro — escritores distintos que têm em comum o “realismo” — o estudioso sente a necessidade de maiores explicações sobre o próprio termo, quanto menos porque usá-lo aleatoriamente como uma característica essencial do romance poderia sugerir que todos os escritores e as formas literárias anteriores perseguiram o irreal. (...) Evidentemente tal posição se assemelha muito à dos realistas franceses, os quais diziam que, se seus romances tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porque constituíam o produto de uma análise da vida mais desapaixonada e científica do que se tentara antes. Não há evidência de que esse ideal de objetividade científica seja desejável e com certeza não se pode concretizá-lo: no entanto é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária — o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. (WATT, 2010, p. 10 e 11).

O grande desafio na arte de narrar foi lançado com aperfeiçoamento da imitação dos espaços. A Revolução Industrial reconfigurou novas sensações do espaço-tempo. A imitação dos espaços sociais, dos espaços íntimos, dos espaços domésticos, dos espaços urbanos foi trazida para a narrativa com requinte de detalhes.

A realidade se tornou objeto de estudo da ciência. E esta por sua vez aperfeiçoou uma gama de aparelhos aferidores do espaço-tempo.

A literatura hoje, portanto, tem sua fluência muito mais poética, menos preocupadas de fotografar os espaços reais da materialidade social, mas uma literatura elaborada com mais espaços vazios nas linhas narrativas, espaços de fugas de um pensamento logicista. Sobre essas formas novas eclodidas na prosa literária pós mallarmeanas, Décio Pignatari comentou:

O modo mais frutuoso de abordar a literatura hoje é abordá-la sob a forma poética, de análise poética, em qualquer nível, uma vez que a prosa se tornou acentuadamente poética. Ela veio substituir a poesia em verso e esses chamados signos vazios, ao contrário do que se pensa, são signos de

alta sugestividade. As chamadas interpretações, colocadas ao nível metafísico, psicológico, etc., nos dão conta da força desses signos porque o problema do signo vazio não é senão que ele se refere a ele próprio (PIGNATARI, 1992, p.127).

Essa prosa mais poética desencadeou pensamentos para todas as maneiras de entender a literatura em sua própria linguagem. A *mimesis* também foi posta em discussão, já que se trata de uma postura crítica e filosófica que abarca uma variedade de significados, que discute a imitação, a representação, o ato de se assemelhar, o ato de expressão e a apresentação do *eu*.

### *MÍMESIS: UMA QUESTÃO ABERTA*

Assim, portanto, falar de uma linguagem literária em crise, não se pode deixar de fora a querela milenar sobre a *mimesis*. Em Costa Lima é encontrada a seguinte questão: É possível um discurso literário autônomo? É possível um sujeito emitir sua subjetividade, ou continua acontecendo o que se tem firmado sobre a homogeneização da realidade por meio de regras objetivas?

Para se repensar a *mimesis* Costa Lima remontou a releitura que Aristóteles fez sobre o entendimento platônico da *mimesis*. Platão recusou a *mimesis* por duas razões, pela pedagogia e a outra pelo ético-epistemológico, como é possível textos poéticos serem apropriados para a educação senão condizem com a verdade, ou seja, como ensinar com mentiras.

Costa Lima considera que repensar a *mimesis* é válido para a produção autônoma da literatura. Quando se repensa a *mimesis* tem-se como objetivo ajudar a diminuir a separação do mundo das coisas que a linguagem cotidiana nos impõe. Aqui se faz jus lembrar que a reação da arte como linguagem dentro da linguagem pode se ajustar a uma discussão da *mimesis*, todavia, trata-se de uma abrangência muito mais complexa. Nesse caso, é importante frisar que certas obras que se opuseram a imitação não tratava de uma negação pela negação, a ponto de reduzir o entendimento de uma não linguagem lógica numa tradição da negatividade. Obras como poesia pós-mallarmiana, pintura não figurativa, romances pós-joyceanos, não tratavam de uma negatividade pela negatividade,

As considerações de Aristóteles sobre a *mimesis* aparecem na Retórica, e parte de um raciocínio mais complexo:

Aparentemente devemos crer ao mesmo tempo que um mal está sucedendo e que não está. O poeta deve nos fazer reagir a eventos representados no palco como se estivessem de fato sucedendo, de modo a provocar terror e piedade, e como se não estivessem, para que despertasse antes prazer do que dor (WOODRUFF apud LIMA, 2000. p.31)

Conforme, Costa Lima, numa obra literária existe sempre um jogo, a obra desperta por meio do personagem dor ou piedade, que recebe esse produto mimético, o mímema, recebe a dor, mas também o prazer. Porque quem ler (assiste, contempla) uma obra entra numa via dupla. Sente a dor do personagem (do eu lírico) e no prazer de imaginar um plano de realidade que não existia.

Benedito Nunes nos seus estudos literários sobre a mimese, trouxe a reflexão sobre a imitação essencial e necessária. Muitos desses pensamentos alimentarão novas discussões sobre o pensamento literário no século XX. Disse Nunes,

A mimese num sentido mais profundo, compatível com a ideia aristotélica das relações íntimas entre Arte e Natureza, que participam de um mesmo princípio produtivo, podemos dizer que o artista não imita o que é individual e contingente, mas o que é essencial e necessário – não imita as coisas tais como elas são, mas tais como devem ser, de acordo com os fins que a natureza se propõe a alcançar. (...)

Enquanto que a História relata acontecimentos circunstanciais e singulares, a poesia, mais próxima da verdade, representa aquilo que é essencial. Daí haver dito Aristóteles que a poesia e, conseqüentemente, a arte, é mais filosófica do que a história (2001, p.41).

Benedito Nunes destaca mimese como maneira de pensar a arte comprometida com o essencial e necessário. Nesse sentido a arte (literária), como explica o pensador, é mais filosófica que a história, já que esta é entendida como ciência, isto é, trabalha com evidências, e procura registrar a “verdade” dos fatos; enquanto que aquela, por haver intenção de um autor (o artista, o poeta, etc) direciona sua obra para provocações reflexivas.

Dentro dessas novas perspectivas de se pensar a linguagem, é importante citar Jacques Derrida (1930-2004), esse filósofo argelino elaborou um jogo de conceitos filosóficos em que se desconstrói e expõe as estruturas maciças do pensamento ocidental desde Platão; nesse jogo o filósofo afinou uma gama agressiva de questionamentos sobre os pressupostos históricos nos quais se apoia o discurso da metafísica ocidental.

Derrida foi um dos pensadores do pós-guerra que concentrou sua reflexão sobre a linguagem. Ele expõe a forma binária de como a lógica – ligada a tradição filosófica ocidental – funciona dentro do processo comunicativo. Nesse jogo binário se teceram redes de conceitos e definições sobre “verdades” e “realidades”.

Agora vem a pergunta: Como abrir espaços reflexivos dentro de um sistema de linguagem-lógica, altamente solidificado e reafirmado por duas grandes revoluções culturais (científicas) – Renascimento e Iluminismo – fortalecedoras dos fundamentos dessa episteme? Derrida busca as respostas por meio da intuição operando dentro da consciência relacionada à linguagem.

Tais considerações já são suficientes para mostrar a posição de Derrida, segundo a qual dever-se-ia pensar no quanto as palavras podem significar e não no que elas significam. É por isso que a linguagem, na riqueza de seus diferentes significados, nas ambiguidades que tais diferenças necessariamente trazem e nos jogos de associação que eles ensejam, realiza operações tão múltiplas que jamais se poderá pensar, por exemplo, num significado fixo ou numa interpretação única para um texto (GOULART, 2003, p. 06).

A ação da linguagem domina qualquer cenário até mesmo aquele que se propõe a apresentar a “verdade”. Como podemos citar como exemplo o “*cogito ergo sum*”, como se sabe, trouxe ao longo da história, a falsa sensação de certeza absoluta.

Para Derrida a “verdade” é uma articulação linguística, marcada pela determinação e ambiguidade e claramente combate a uma lógica excludente de elementos e sentidos abertos dentro de nossa intuição consciente.

O autor argelino interpreta a literatura como *traço* e não como comunicação de signos, uma literatura esvaziada de sua estrutura de signo, do ponto de vista da relação significante e significado, mas sim uma estrutura de *traço*, que possui inscrição (*trait*) e apagamento (*retrait*) (NASCIMENTO, 1999). Quando se refere a relação de texto com a ideia de linhas, realizada pelas concepções derridianas, a autora Débora Santos e Silva afirma que,

O texto se transforma numa explosão proliferativa de fragmentos, que se (des)fiavam em todas as direções, como em linhas de fuga, para além da intencionalidade, da vida, do passado e do futuro, num entrecruzamento de forças pulsionais indefiníveis. Esse movimento que *retira o solo* da intencionalidade consiste num movimento de ex-apropriação – isto é, colocar para fora o imediatamente apropriado. Ocorre, então, a produção de uma ex-criture – algo que se inscreve, mas que já está se apagando, nunca se conservando (SILVA, 2008, p. 65).

Esse texto visto de maneira proliferativa de fragmentos desmantela a linearidade e a construção lógica dos textos orientados por uma ortografia gramatical. Essa forma de entender a gramática da língua batera de encontro com uma suprema tradição de volumes assustadores de textos linearizados numa lógica compreensiva do conhecimento bibliográfico.

Então, como pensar criticamente essas estruturas rígidas das linhas pautadas num jogo de *sujeito e predicado* massificado no ensino de uma língua gramatical?

Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um dos pensadores que pensou na lógica gramatical do ocidente. O filósofo expõe a ideia de que existe uma crença de que os objetos do mundo e a noção do *eu* possuem fixidez e imutabilidade. Esse erro foi decorrente da equivocada ideia do processo de substancialização da palavra nas normas da gramática. O filósofo alemão recorreu seus estudos aos pré-socráticos. Quando foi abordar sobre a linguagem, retomou a leitura de Heráclito de Éfeso (535 a.C.-475 a.C.), quando se refere a metáfora do fogo eternamente vivo, que não permanece idêntico a si mesmo um instante sequer. Ao pensar sobre a linguagem, o filósofo alemão alerta:

Por sua origem, a linguagem pertence à época das formas mais rudimentares da psicologia; penetramos no campo do grosseiro feticismo quando tomamos consciência das condições primeiras da metafísica da linguagem, isto é, da razão. Vemos então em toda parte ações e coisas ativas, cremos na vontade como causa geral, cremos no eu, no eu como ser, no eu como substância, e projetamos a substância do eu e a crença nele sobre todas as coisas... só assim criamos o conceito de coisa (2006, p.28).

A pesquisadora Thelma Fonseca (2011), quando se refere às marteladas de Nietzsche sobre a fixidez das estruturas gramaticais, comenta sobre a dualidade agente/ação, decorrente da separação entre sujeito e verbo, da cisão entre um substrato permanente e um estado transitório. Quando se formula a dualidade sujeito/predicado, a sintaxe impele a crer numa substância fixa (sujeito), e as transformações, à dinâmica das coisas (predicado).

As normas da sintaxe são responsáveis pelas separações mencionadas no seguinte sentido: o hábito instaurado pela gramática, impõe à consciência a suposição de algo fixo toda vez que uma modificação é constatada por ela. Assim, a dualidade agente/ação, decorrente da dualidade sujeito/predicado, não apenas nos impele a crer na existência de substância fixa e determinante das transformações percebidas, mas, como além, determina a própria percepção no nível da sensibilidade, fazendo com que os “objetos”, e não um mero caos em constante transformação ou uma multiplicidade irreduzível, sejam percebidos. (FONSECA, 2011, p. 25)

Essa questão da realidade como objeto, o conceituável, faz parte da estrutura da sintaxe das línguas, sujeito e predicado, ou sujeito e seu objeto. Essa é uma forma de "entender" a vida e "entender" os desvios do real, sem atentar para as questões que todo o ente carrega em sua essência.

Conduzir cada sentença gramatical para um espaço extraordinário seria repelir para longe as cinzas linguísticas de cada vocábulo, para restaurar-lhe o vigor. Desmantelar sua objectualidade<sup>12</sup>. A palavra perde sua condenação de ser objeto conceituado. Tirar a palavra do foco corriqueiro da convenção, tirar da objetiva.

A literatura como forma de dinamizar a palavra no seio da linguagem renova a compreensão dos vocábulos na compreensão da realidade. Retoma a linguagem como força reveladora da vida, da dinâmica do ser. Nietzsche fala sobre a ação do artista da palavra diante da problemática da realidade.

Quarta proposição. – Dividir o mundo num mundo real e um mundo de aparências, seja à maneira do cristianismo, seja à maneira de Kant (um cristão pérfido, afinal de contas) é somente uma sugestão da decadência, um sintoma da vida descendente. O fato do artista ter em maior apreço a aparência do que a realidade não se coloca contra essa proposição, pois em tal caso a aparência significa a realidade reproduzida uma vez mais, em forma de seleção, de acréscimo, de correção. O artista trágico não é um pessimista, ele diz sim a tudo que é problemático e terrível, é dionisíaco (2006, p.25).

Para o despertar do leitor diante da realidade, Nietzsche sinaliza a literatura trágica, em que o homem, diante do caos dionisíaco, sofre choques do estranhamento e lhe confronta suas convicções da realidade por meio da arte literária.

Partindo dos caminhos que Nietzsche abriu sobre linguagem e realidade, podemos relacionar, ainda, com a entendimento benjaminiano da linguagem como processo de enfrentamento da realidade, enfrentamento das contradições sociais, culturais e políticas que marcaram (e marcam) as sociedades contemporâneas deste novo milênio. Assim, estendemos nosso estudo para o mosaico de ideias que Walter Benjamin (1892-1940) apresenta sobre linguagem em sua reflexão sobre o ser humano numa sociedade encharcada de contradições.

O pensamento desse autor não é sistemático, muito menos enquadrado num sistema de opções conclusivas, mas os caminhos benjaminianos são campos abertos em fios

---

<sup>12</sup>A origem da palavra objeto, objetivo, deriva do latim Objectivus, de objectum, "algo colocado na frente (dos olhos, da mente); ob-, à frente, Jacere, "jogar, atirar", aqui relacionado à análise, a cientificar.

constelares, teias intrincadas com desvios e dobras na linguagem. (SOUZA, 2018). A ideia de um jogo alusivo na linguagem, sempre abrindo nunca fechando os contatos de textos e intertextos.

Benjamim procura romper com a racionalidade e linearidade teleológicas, as quais permitem a aderência, muitas vezes falaciosa da entelúquia através da qual o progresso toma configuração na apresentação do pensamento historicista (DINIZ, 2009). Para que haja desmantelamentos nas formas rígidas dos modos de pensamentos encadeados em sistemas hierarquizados e fechados somente trabalhando a linguagem das coisas.

Assim, como parte do legado da linguagem humana, o nome garante que *a língua é pura e simplesmente* a essência espiritual do homem; e é somente por isso que o homem é, entre todos os seres dotados de espírito, o único cuja essência espiritual é plenamente comunicável. É isso que fundamenta a diferença entre linguagem humana e linguagem das coisas. Mas como a essência espiritual do homem é a língua mesma, ele não pode se comunicar através dela, mas apenas dentro dela. O nome é a condensação dessa totalidade intensiva da língua, como essência espiritual do homem. O homem é aquele que nomeia, nisso reconhecemos que por sua fala a pura língua, portanto, em última instância, no homem (BENJAMIN, 2013 p. 53).

O homem nomeia as coisas, isto é, o homem estabelece uma relação de si com seu mundo na linguagem. O nomear garante a “língua pura”, a essência espiritual do homem. É essa linguagem vigilante permanentemente que permite revigorar a palavra, e viver no verbo revigorado. Trata-se da habitação nas linguagens das coisas. A linguagem em seu estado mais profundo.

#### *HABITAR NA LINGUAGEM DAS COISAS*

Quando se fala de linguagem partindo das noções benjaminianas<sup>13</sup> redireciona a linguagem para seu estado mais profundo. Benjamin parte de uma tradição filosófica que faz a diferença entre o homem e os outros animais pela posse da linguagem. A função de se expressar na língua-linguagem, ou de se estar na linguagem – trata-se de um entendimento

---

<sup>13</sup> Para traçarmos um caminho sobre a faculdade de ampliado entendimento da compreensão da linguagem em Walter Benjamin, será necessário arriscar um raciocínio constelar. Ver: Um Olhar Constelar Sobre O Pensamento De Walter Benjamin, de Georg Otte e Miriam Lídia - Fragmentos, número 18, p. 35/47 Florianópolis/ jan - jun/ 2000.<sup>13</sup> Trata-se de perceber um texto, uma obra em movimentos aleatórios semelhante ao gás, ao estado da matéria que não possuem forma e volume definidos, e consiste numa coleção de partículas (moléculas, átomos, íons, elétrons, etc.) e poeira (grãos).

muito mais amplo que a reduzida maneira compreendida como expressões verbais humanas.

Nesse sentido, em alemão não é metáfora falar da “língua dos pássaros” ou da “língua da música”; ao contrário, a língua alemã instiga a indagar sobre as relações entre essas “linguagens” e a “língua humana” (como o faz, por exemplo, Adorno em seu famoso “*Fragment über Musik und Sprache*”, “Fragmento sobre música e linguagem”, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1-3, pp. 251-6). A função expressiva e significativa de *Sprache* ajuda também a entender que se possa dizer dos homens que eles tem línguas diferentes, mas, ao mesmo tempo, possuem a mesma língua/linguagem, como disse Wilhelm von Humboldt (GAGNEBIN, 2013, p.50)

As coisas estão na linguagem, não existe nenhuma coisa ou evento, tanto na natureza animada e inanimada que não participam de algum modo da linguagem.

O fato de que não podemos representar para nós mesmos nada que não comunique, através da expressão, sua essência espiritual, é um conhecimento pleno de conteúdo; o maior ou menor grau de consciência com o qual tal comunicação aparentemente (ou realmente) está ligada em nada altera o fato de não podermos representar para nós mesmos em parte alguma uma total ausência da linguagem. Uma existência que não tivesse nenhuma relação com a linguagem é uma ideia; mas nem mesmo no domínio daquelas ideias que definem, em seu âmbito, a ideia de Deus, uma tal ideia seria capaz de se tornar fecunda (BENJAMIN, 2013, p. 52)

A noção de linguagem para Walter Benjamin vai ao encontro a algumas questões elementares, o autor alemão tece críticas à crescente industrialização e suas consequências e ao avanço das ciências naturais. Dessa maneira, o filósofo alemão ampliou o entendimento sobre linguagem para fora do discurso racional. Assim, duas noções fundamentais, Magia e Nome, conduzem o ser humano no caminho da linguagem. O cosmo seria constituído por um ser espiritual que se revela de forma consciente ou inconsciente (ROSCOE-BESSA, 2013, p. 30).

O desenvolvimento do ser humano está ligado às condições de sua entrada na linguagem (ou da entrada da linguagem nele, ou de uma ação simultânea), portanto, desse modo liga a sua existência com necessidade de falar, sua comunicação.

A linguagem comunica a essência linguística das coisas. Mas a manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta a pergunta “O que comunica a linguagem?” deve ser: “Toda a linguagem comunica-se a si mesma”. A linguagem desta lâmpada, por exemplo, não comunica a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, na medida que é comunicável, não é em absoluto a própria lâmpada), mas a lâmpada-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada-na-expressão. Pois na linguagem é assim: *a essência linguística das coisas é sua linguagem* (BENJAMIN, 2013 p. 53).

A relação da linguagem comunicando a essência linguística – lingual – das coisas é um ato de não mais conhecer as coisas de fora – objectualizá-las – dessas coisas, mas é estar dentro das coisas; uma comunhão da essência espiritual da coisa com a essência espiritual do homem.

Essa forma de pensamento sobre a linguagem brotam dos escritos rabínicos da Torah, a narrativa sobre Adam, passa pela reflexão sobre a criança e se desdobra sobre a sensação – o sensitivo.

O mito hebraico da criação e queda de Adão<sup>14</sup> vem de uma narrativa de alguns milênios<sup>15</sup> de anos. Nessa narrativa do Gênesis judaico, o pensador alemão fez releituras teceu feixes de linhas de fugas para voltar a habitação do ser humano na linguagem. Nesse estudo separamos alguns pontos constelares, sendo eles a retomada da vivência na infância – o poeta-crianças – e tradução a experiência sensorial.

Na leitura benjaminiana o mito da criação é dividida em duas partes. Na primeira o Eterno cria a natureza na linguagem, de modo que no ato criador na linguagem desempenha um papel fundamental, e assim pode se perceber que,

Em alguns atos criadores (1, 3; 1, 14)<sup>16</sup> intervém unicamente o “Haja”. Nesse “Haja” e no “Ele chamou”, no início e no fim dos atos, aparece, a cada vez, a profunda e clara relação do ato criador com a linguagem. Este começa com a onipotência criadora da linguagem e ao final a linguagem,

---

<sup>14</sup> A origem do nome Adão vem da palavra hebraica *Adam*, que significa "vem do solo, terra, argila", *adamah*, é um termo relacionado a ideia de coletividade. Alguns estudiosos ainda dizem que o nome pode ter se desdobrado em outras línguas, como por exemplo no sânscrito *Adi-Aham*, e tomada para outros significados correlacionados, ou seja, palavra formada por termos diferentes: *Adi*, que significa "primeiro", e *Aham*, que pode ser traduzido para "ego". Assim, o nome significaria "o primeiro ego", o que também faz referência à história da criação do primeiro homem na Terra por Deus (Bíblia de Jerusalém, 2002). Aqui também se alinhava com o mito de Cura, que conforme registro chegou a cultura latina do império de César Augusto por intermédio de um escravo egípcio Gaius Julius Hyginus (CASTRO, 2011).

<sup>15</sup> Não temos como determinar o tempo da mitologia semita da criação, a gênese, mas sabe-se que existem duas grandes tradições. A oral e a escrita. Tais tradições possuem idades diferentes. A forma final da *Torah*, chegou a sua forma presente, por volta do século VI a. C.. Bíblia de Jerusalém, 2002.

<sup>16</sup> Walter Benjamin se refere ao primeiro livro da Torah, Genesis.

por assim dizer, incorpora a si o criado, ela o nomeia (BENJAMIN, 2011, p. 61).

O ato criador pela linguagem, para Benjamin, trouxe duas essências que se inter-relacionam. A essência espiritual da coisa e a essência linguística. Cada coisa possui seu universo lingual<sup>17</sup> na qual se comunica. Cada coisa tem uma língua). “Toda língua se comunica em si mesma; ela é, no sentido mais puro o meio [*Medium*]” (p.53). Na tradução da palavra *Medium* do língua alemã. Os tradutores<sup>18</sup> registram que Walter Benjamin recorre muito a dois termos para ideia de *meio*: *Medium* e *Mittel*, a diferença está que esse traz o sentido “meio para um determinado fim”, como um instrumental; enquanto que aquele meio enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação.

É por essa razão que a essência espiritual de uma coisa se comunica no *Medium* da coisa, isto é, dentro da linguagem. As coisas manifestam suas essências espirituais dentro de suas essências linguísticas. “A essência espiritual só é idêntica à essência linguística na medida em que se comunicam” As coisas estão na linguagem e ao se comunicarem se identificam com a essência linguística. Essência linguística não é essência verbal, mas trata de uma essência que se comunica na linguagem, algo muito mais complexo do que simplesmente falar sobre a coisa, ou escrever sobre a coisa, ou pintar sobre a coisa (BENJAMIN, 2013, pp. 52-53).

A segunda parte do ato criador está relacionado a origem do ser humano, o Eterno não criou o homem da palavra, mas fez com suas próprias mãos. O fazer e a linguagem, o gesto e as mãos são a essência espiritual da linguagem. O homem não está submetido à linguagem, mas o homem está livre na linguagem. Escreveu Benjamin,

Deus não criou o homem a partir da palavra, e ele não o nomeou. Deus não quis submetê-lo à linguagem, mas libertou no homem a linguagem que lhe havia servido, a ele como *meio* de Criação. Deus descansou após depositar no homem seu poder criador. (...) O homem é aquele que conhece na mesma língua (linguagem) que Deus cria. Deus criou o homem à sua imagem, criou aquele que conhece a imagem daquele que cria. (BENJAMIN 2011, p. 62)

Refletindo sobre a linguagem, afirmou que toda a manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem. Partindo dessa chave de

---

<sup>17</sup> Pode ser entendido como “linguístico”, sem o peso demasiado ao aspecto técnico e científico da expressão, o termo lingual é um neologismo criado por Márcio Selimann-Silva para sua tese de doutoramento.

<sup>18</sup> Esta tradução foi realizada por Susana Kampff Lages.

abertura, a música, escultura, jurisprudência e outros são formas de linguagens. Apenas a linguagem é um princípio estrutural que possibilita a comunicação dos conteúdos espirituais. A linguagem é toda a comunicação de conteúdos espirituais, fazendo uma diferença a ideia que temos da *palavra*, nos estudos benjaminianos esta é apenas um traço particular na linguagem. Benjamin ainda afirmou que,

Não há acontecimento ou coisa na natureza animada e inanimada que não participe de alguma forma da linguagem, pois é essencial a toda coisa “comunicar” seu próprio conteúdo espiritual [...] Porém a linguagem dos homens fala em palavras. O homem comunica, portanto, a sua essência espiritual (a medida em que esta é comunicável) nomeando todas as coisas [...] A essência da linguagem dos homens é, assim, nomear as coisas (BENJAMIM, 2013, p.51-55).

Mas, o homem saiu dessa condição, é a queda do Adão, e submeteu a linguagem como instrumento para dominar e assim, separa-se da linguagem. A linguagem tornou-se para nós uma ferramenta que diseca a coisa, uma ponte estendida para a coisa. Essa instrumentalização da linguagem para Benjamin é uma queda, uma saída, de dentro das linguagens das coisas.

Walter Benjamin fala da linguagem “decaída”, uma linguagem que serve apenas para a comunicação, pensada como simples meio, que ele desenvolveu em várias ocasiões. Esse universo da linguagem incomodou Benjamin desde seu ensaio de 1916, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens”, do seus escritos sobre a tarefa do tradutor, de 1923, e do seu texto “Problemas da sociologia da linguagem”, de 1935) (SELIGMANN-SILVA, 2005.).

O mito da criação, registrado na tradição da *Torah*, o mundo é manifestado na voz de Deus, o mundo é revelado em Nomes. O Nome é a totalidade intensiva da linguagem da coisa que se manifesta, o canal aberto para a manifestação do ser espiritual de modo absoluto (PRESSLER apud ROSCOE-BESSA, 2013). A origem das coisas e seus ordenamentos foram constituídos por um ser que se manifesta de forma consciente ou inconsciente, ou seja, partindo de um sistema lógico de signo, o consciente é o que faz sentido e o inconsciente é a ausência de uma lógica. É na – e não pela – linguagem que esse ser se manifesta. Revelação na linguagem e não pela linguagem. Um ser absorvido na linguagem e a linguagem absorvida no ser. O *Nome* designa a essência, um ser de um ser ou metafísico, uma forma de manifestação das coisas.

Por meio de um pensamento sobre o mítico – sagrado – é possível ampliar o elo existente entre a arte, filosofia e política. Benjamin construiu uma postura crítica em relação ao conceito de conhecimento de Kant e, portanto, à noção de experiência, ou seja, o conhecimento-experiência kantiano é reduzido em uma ideia extraída das ciências, especialmente das ciências física-matemáticas (BENJAMIN<sup>19</sup> apud PIRES, 2014).

A experiência kantiana é, de acordo com Benjamin (1971, p. 101), uma “experiência singular temporalmente limitada demasiadamente objetiva”. Ou seja, Kant estaria, segundo Benjamin, preso à visão de mundo do Iluminismo, na qual a experiência se reduz a um ponto zero, a um mínimo grau de significação. Ou seja, a experiência resultaria tão somente da relação da consciência pura com a empírica. Em outras palavras, uma experiência restrita, um conhecimento limitado. Para Benjamin (1971), as limitações desse conhecimento se devem ao modo como Kant considerou a experiência enquanto experimento; como algo meramente mecânico, previsível, mensurável (PIRES, 2014, P.819).

Para Benjamin a linguagem abre um universo que somente dentro dela, dentro do nome da coisa, dentro da linguagem da coisa manifesta, o conhecimento e a experiências – experiências – se convergem. É na linguagem que vivenciamos as experiências suprassensíveis e supraracionais.

Portanto, o pensamento de linguagem em Benjamin retoma uma via cheia de feixes abertos. O autor desobjectualiza a coisa, devolve para a coisa a potência de ser na linguagem. Benjamin ainda avisa: “pois de todo o modo a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável” (...) “ao mesmo tempo, símbolo do não comunicável. Esse lado simbólico da linguagem está ligado a sua relação com o signo” (p.72).

Abrir esses espaços mitológicos – narrativos – redimensionar a linguagem – literária – em planos ricos de desdobramentos é importante para de se pensar a linguagem relacionado ao ato criador – a arte de produzir e ativar a linguagem – é uma das maneiras de revivificar a potência da linguagem no homem-caminho-que-cria.

---

<sup>19</sup> Os estudos de Eloiza Gurgel Pires basearam-se em BENJAMIN, Walter. *Sur le programme de la philosophie qui vient*. In: BENJAMIN, Walter. *Mythe et violence*. Paris: Denoël, 1971. Texto originalmente publicado em de 1918. Tradução de Maurice de Gandillac.

*DE VOLTA PARA A LINGUAGEM (O POÉTICO): O POETA-CRIANÇA*

Adestrada alegria

Noite infantil inútil, bela

Ou a loucura O Éden  
crepuscular que vocifera  
e açoita o exílio

Ou a língua seca de um novo ano   Árvore  
(esta só árvore)  
de ar e imagem na tua boca A lua  
As convulsões da lua  
E o cheiro rubro  
  de suas pétalas  
  as pétalas  
- os goivos da agonia

(MARTINS, 2001, p. 101)

Como retornar nossa habitação para linguagem? Por que precisamos voltar para essa morada na linguagem? Um dos leitores de Benjamin, Giorgio Agamben (1989), ainda pergunta: como recuperar a experiência original pura, não contaminada por uma forma instrumental de ver e se relacionar com o real?

O poeta Max Martins fala sobre a “Noite infantil inútil, bela” se opondo exatamente ao contrário de um caminho que se traça no desenvolvimento do homem na linguagem, ou seja, o desenvolvimento do ser humano para “Dia adulto útil, feio”, o homem lógico. Essa é uma questão importante para pensar o homem racional (luz clara de um dia –cegueira branca) em seu estado pleno de sua idade, teleológico e sem beleza.

Agamben<sup>20</sup> fala de um *experimentum linguae* como possibilidade de recuperação da pura expressão. A experiência sensível na infância emerge o ser humano num mundo da

---

<sup>20</sup> A pesquisadora Solange Jobim e Souza comenta sobre a linguagem e a infância conforme o livro *Enfance et Histoire*. Payot, Paris, 1989, de Giorgio Agamben.

linguagem, é o estar de volta a um estado suprassensível, sobre esse suprassensível Souza (2018, p. 7) comentou:

A infância se constitui num *experimentum linguae* desse gênero, quer dizer, de acordo com Agamben, ela é entendida como possibilidade de recuperação da pura expressão. É na infância que se constitui a necessidade da linguagem e, para penetrar na corrente viva da língua, a criança deve operar uma transformação radical, ou seja, transformar a experiência sensível (semiótica) em discurso humano (semântica). Em outras palavras, a infância é o momento em que a linguagem humana emerge como significação, pois é na fala da criança que acontece a passagem do signo linguístico para a ordem do sentido – da semiótica para a semântica. Nessa abordagem, a infância não é apenas uma etapa cronológica na evolução do homem que possa ser estudada – quer seja por uma biologia ou por uma psicologia – como fato independente da linguagem. Sendo um momento na história do homem, que se repete eternamente, manifesta, nesse eterno retorno, aquilo que essencialmente permanece como fato humano. É nesse sentido que tal concepção de infância não é algo que possa ser compreendido antes da linguagem ou independente dela, pois é na linguagem e pela linguagem que o homem constitui a cultura e a si próprio. Assim sendo, não é fora da linguagem que devemos procurar os limites da linguagem, mas na linguagem mesma; entretanto fazer uma experiência desse gênero só é possível onde as palavras desaparecem nos lábios. A criança quando começa a falar experimenta esta luta incessante que é transformar afetos em sons compreensíveis para o outro cúmplice de suas demandas. Para o poeta, transformar a palavra esquecida e ao mesmo tempo almejada em palavra escrita, é experimentar o vazio que antecede a criação, ou seja, um passo atrás em direção à pura expressão.

Souza, nesse fragmento, traça um paralelo refletindo duas criaturas, a criança e o poeta – artista –, que experimentam o vazio da linguagem, um estar na linguagem se localizando em espaços não lógicos, mas alusivos, lúdicos, ou seja, o *experimentum linguae* necessidade da linguagem é o penetrar na corrente viva da língua.

O semiótico se traduz numa ampla sensação da vida, assim, sentimos e exprimimos – quem sou, onde estou – na linguagem e pela linguagem nos constituímos. Os limites da linguagem são permanentes buscas dentro da própria – a criança e o poeta, usufruem essa habitação. Aquela porque nasce imersa nas sensações do mundo, e esse pela habilidade que desenvolve para retornar para o mundo das sensações.

Para ampliar o entendimento sobre essa habitação do homem na linguagem retomamos um verbo heideggeriano chamado “experenciar”. Heidegger faz uma diferença entre duas ações que parecem ser a mesma coisa, mas não é, experenciar e experimentar. Castro esclarece essa diferença dessas duas ações ao afirmar que:

Toda a procura, no fundo, é sempre a procura, no fundo, é sempre a procura do sentir do sentido. É justamente isso que denomino aqui experiencição e não (jamais!) experiência. Toda a procura advém sempre enquanto experiencição. Todo o conceito advém sempre enquanto experiência. É por isso que posso dizer “Fulano é experiente no fazer artefatos de madeira, de barro, em dar aula etc.”. Todavia, jamais posso dizer que alguém é experiente na experiencição de morrer. Das experiências surge um aprendizado, passível de ser ensinado, porque é um saber baseado em conceitos, por exemplo, um carpinteiro que ensina o aprendiz a fazer móveis. Das experiencições surge uma aprendizagem, algo absolutamente pessoal e impossível de ser ensinado, porque não é redutível a conceitos. A aprendizagem é experiencição das questões. Beethoven, por exemplo, jamais poderia ensinar o seu poder criativo. (...) A diferença entre *téchne* e *poiésis* é a mesma entre experiência e experiencição, entre aprendizado e aprendizagem. Mas. Acentue que não se deve criar aí uma dicotomia, pois a experiencição passa pela experiência, assim como a *poiésis* passa pela *téchne*, sem ficar dela presa e/ou dependente (2011, p.215).

Como, a partir de observar a criança e sua experiencição da(na) linguagem podemos retomar questões para, assim, voltarmos para a linguagem. O poeta-criança em sua obra-lúdica de sentir a vida na linguagem. Essa *infância* vibrando em nós é que se constitui a necessidade de retorna para a linguagem e a transformação da experiência sensível (semiótica) em discurso humano (semântica). O sentido (sensação) de estar na linguagem e se incorporar em textos-obras. Ninguém se deve procurar fora da linguagem, somente estando na linguagem é que se pode experienciar os limites da linguagem.

A criança em Walter Benjamin é um campo aberto que desordena o pensamento lógico, o *logocentrismo grego*. Essa percepção da linguagem multiforme não é nova, ela nasce no ser humano num tempo uterino, mas perde sua potência a medida que se “educa” a criança. A palavra educar está ligada etimologicamente a retirar uma pessoa de dentro de si, conduzir para fora<sup>21</sup>. Talvez a crítica que se faça ao programa pedagógico de ensino em relação a linguagem esteja no fato de que essa condução seja, infelizmente, para fora da linguagem poética (*poiésis*), e sim para uma linguagem técnica (*téchne*). Ensinamos a criança a sair para fora da linguagem aberta a criação para conduzi-la a gestos explicados e justificados teleologicamente, assim, ensinarmos as crianças a falar das coisas como sujeitos que conhecem os objetos.

Walter Benjamin, no livro *Rua de mão única*, escreve um conjunto de textos intitulado “Ampliações” (1995,p 37-40), trata-se de seis cenas do mundo infantil para abrir

---

<sup>21</sup> Conforme os dicionários etimológicos a palavra educar, vem de *educare*, conduzir para fora. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/educar/>

olhares sobre um desenvolvimento do homem em seu caminho pela vida-linguagem: a criança na biblioteca (da escola), a criança atrasada (na escola), a criança comendo, a criança brincando, a criança desordenando e finalmente a criança escondendo, com esses fragmentos textuais o autor alemão concerne uma reflexão sobre a criança na linguagem, ou numa possível volta para linguagem. Será importante citar os seis momentos que correspondem a seis fases humanas do ser humano no começo de sua vida na escola.

**CRIANÇA LENDO.** Da biblioteca da escola recebe-se um livro. Nas classes inferiores é feita uma distribuição. Só uma vez e outra ousa-se desejo. Muitas vezes veem-se livros cobiçosamente desejados chegar a outras mãos. Por fim recebia-se o seu. Por uma semana estava-se inteiramente entregue ao empuxo do texto, que envolvia branda e secretamente, densa e incessantemente como flocos de neve. Dentro dele se entrava com confiança sem limites. Quietude do livro, que seduzia mais e mais! Cujo conteúdo nem era tão importante. (...) Seus caminhos semi-cobertos de neve a criança rastreia. Ao ler, ela mantém as orelhas tapadas; (...) É indizivelmente preocupada pelo acontecer e pelas palavras trocadas e, quando se levanta, está totalmente coberta pela neve do lido.

**CRIANÇA QUE CHEGOU ATRASADA.** O relógio do vestíbulo da escola parece lesado por culpa sua. (...) O sol embebe o local onde está. Então ela injuria o dia verde e abre. Ouve a voz professoral matraquear como uma roda de moinho; está diante da engrenagem do moinho. A voz matraqueante mantém sua cadência, mas agora os serventes deitam tudo abaixo e sobre a recém-chegada; dez, vinte pesadas sacas voam sobre ela, e ela tem que carrega-las até o banco. Em sua mantilha cada fio está empoeirado de branco. Como uma pobre alma à meia-noite, ela faz ruído a cada passo, e ninguém a vê.

**CRIANÇA PETISCANDO.** Na fresta do guarda-comida entreaberto penetra sua mão, como um amante através da noite. Quando então, na escuridão, ela se sente em casa, tateia em busca de açúcar ou amêndoas, de uvas passas ou frutas em conserva. E assim como o amante, antes de beijá-la, sua amada, assim o tato tem com eles um encontro marcado, antes que a boca prove sua doçura. Como se entrega o mel, como se entregam os cachos de passas de Corinto, como até mesmo o arroz se entrega lijoneiramente à mão. Que apaixonado esse encontro dos dois, que agora enfim escaparam da colher.

**CRIANÇA ANDANDO DE CARROSSEL.** A prancha com os animais prestadios gira rente ao chão. Tem a altura em que melhor se sonha voar. Começa a música e num solavanco gira a criança, afastando-se da mãe. Primeiro ela tem medo, de deixar a mãe. Mas, em seguida, nota como ela própria é fiel. Ocupa o trono, como fiel senhor, sobre o mundo que lhe pertence. Na tangente, árvores e nativos formam alas. Então, em um oriente, emerge novamente a mãe. Em seguida, sai da floresta virgem um cimo, tal como a criança já o viu pela primeira vez, justamente, no carrossel. (...) Há muito o eterno retorno de todas as coisas tornou-se sabedoria de criança e a vida, uma antiquíssima embriaguez de dominação, com retumbante orquestra, no centro, como tesouro da coroa. Se ela toca

mais lentamente, o espaço principia a gaguejar e as árvores começam a voltar a si. (...)

**CRIANÇA DESORDEIRA.** Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral constitui para ela uma coleção única. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado e maníaco. Mal entra a vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos. Para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente; tudo lhe acontece, pensa ela, vai-lhe ao encontro, atropela-a. Seus anos de nômade são horas na floresta do sonho. De lá ela arrasta a presa para casa, para limpá-la, fixá-la, desenfeitiçá-la. (...) “Arrumar” significaria aniquilar uma construção cheia de castanhas espinhosas que são maçãs medievais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são totens e tostões de cobre que são escudos. No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre o anfitrião inconstante, aguerrido.

**CRIANÇA ESCONDIDA.** Ela já conhece na casa todos os esconderijos e retorna para dentro deles como quem volta para uma casa onde se está seguro de encontrar tudo como antigamente. Bate-lhe o coração, ela segura a respiração. Aqui ela está encerrada no mundo da matéria. Ele se torna descomunalmente claro para ela, chega-lhe perto sem fala. Assim somente alguém que é enforcado toma consciência do que são corda e madeira. A criança que está atrás da cortina torna-se ela mesma algo ondulante e branco, um fantasma. (...) E atrás de uma porta ela própria é porta, está revestida dela como de pesada máscara e, como mago-sacerdote, enfeitiçará todos os que entram sem pressentir nada. Quem a descobre pode fazê-la enrijecer como ídolo debaixo da mesa, entretecê-la para sempre como fantasma no pano da cortina, encantá-la pela vida inteira dentro da pesada porta. Por isso, com um grito alto ela faz partir o demônio que a transformaria assim, para que ninguém a visse, quando quem a encontra a pega – aliás, nem espera esse momento, antecipa-o com um grito de autolibertação. Por isso ela não se cansa de combate com o demônio. A casa, para isso, é o arsenal das máscaras. Contudo, uma vez por ano, em lugares secretos, em suas órbitas oculares vazias, em sua boca rígida, há presentes. A expressão mágica se torna ciência. A criança, com seu engenheiro, desenfeitiça a sombria casa paterna e procura ovos de Páscoa.

São seis pequenos textos sobre as crianças, todos são associados ao desenvolvimento de uma pessoa, desde a forte presença da escola, nos dois fragmentos iniciais até uma volta para casa-linguagem de horizontes mais abertos.

A forma de entender a entrada do homem na linguagem como um processo de perda, de queda, pode se correlacionar com a saída do homem de uma linguagem de horizontes

marcados por articulações linguísticas de fins indeterminados, ambíguos, inconscientes, intuitivos etc (sem verdades prontas e acabadas). Conforme avança o caminho do homem nesses meandros sociais (escolas, igrejas, universidades, etc.) mais pesada e enclausuradora a linguagem matraqueante professoral se sobrepõe como uma mantilha sobre os ombros da criança.

Benjamim falava que a criança consegue entrar nas palavras, e entra como quem entra em caverna. A criança caminha submersa na exploração de universos. Os artistas – os poetas – quando criam suas obras estão trilhando seus caminhos, trata-se de uma habitação na linguagem. Não existe linearidade, não é cronológico, nem homogêneo, mas o experimentar o *experimentum linguae*, que Giorgio Agamben afirma que somente as crianças e os poetas conseguem habitar - a pura expressão – isto é, o momento em a linguagem ainda não é instrumento para objetualizar as coisas em modelos “lógicos abstratos, ou a uma subjetividade essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (PIRES, 2014, p. 824).

Aqui está a recuperação da linguagem proclamada pelos pensadores e criadores da linguagem (poetas), reorienta-se na linguagem e tomar caminhos de volta para a “pura expressão”, desatrelada de uma lógica abstrata que reduz o sentimento da vida e de uma subjetividade fabricada.

Retomando os seis pequenos textos de “Ampliações”, Benjamin compõe seis cenas, as duas primeiras relacionadas à escola, o autor traz a presença de um ambiente escolar que afasta a criança de sua pura expressão. Nesses fragmentos podemos destacar a cena da biblioteca de livros com conteúdo “nem tão importante” trazendo uma leitura fria e branca. A criança está “inteiramente entregue ao empuxo do texto, que envolvia branda e secretamente, densa e incessantemente como flocos de neve”. Fala o texto sobre uma criança que “[A]o ler, ela mantém as orelhas tapadas; (...) e permanece totalmente coberta pela neve do lido”. Duas vezes Benjamin, nesse primeiro texto, retoma às metáforas da neve, isto é, um ambiente frio e branco de leitura.

O texto seguinte é o da sala de aula, momento em que a voz do professor soa como uma matraca, repetitiva e maçante, “Ouve a voz professoral matraquear como uma roda de moinho; está diante da engrenagem do moinho. A voz matraqueante mantém sua cadência”. Como resultado desta leitura se tem um tecido grosso e pesado e branco, “Em sua mantilha cada fio está empoeirado de branco”.

O terceiro texto é a degustação da linguagem, é uma quase volta para casa-linguagem, trata-se de um deleite. A criança tateia na escuridão procurando saborear as frutas que eclodem no movimento pela casa-linguagem. “Quando então, na escuridão, ela se sente em casa, tateia em busca de açúcar ou amêndoas, de uvas passas ou frutas em conserva”.

No texto “CRIANÇA ANDANDO DE CARROSSEL” é o estado de consciência filosófica. É o nada de novo há na face da terra. Como a linguagem atravessa o movimento sisífico do carrossel? Diz o texto, “Há muito o eterno retorno de todas as coisas tornou-se sabedoria de criança e a vida, uma antiquíssima embriaguez de dominação, com retumbante orquestra, no centro, como tesouro da coroa.” Aqui se deflagra a grande questão existencial sobre a linguagem. Como atravessar uma vida condenada a repetição condenatória de um carrossel? Mas, Benjamin ainda diz: “Se ela toca mais lentamente, o espaço principia a gaguejar e as árvores começam a voltar a si.”. Fazer gaguejar o espaço e deixar as árvores voltarem para si. Somente uma linguagem das coisas em si mesmo retomam a força das coisas na linguagem.

O quinto texto de Benjamin é o ato de caçar a coisa e seu significado, “Mal entra a vida, ela é caçador. Caça os espíritos cujo rastro fareja nas coisas; entre espíritos e coisas ela gasta anos, nos quais seu campo de visão permanece livre de seres humanos”. É o aniquilamento de conceitos fechados e reduzidos, arrumar o lugar das coisas na linguagem: “Arrumar” significaria aniquilar uma construção”. Voltar para a casa-linguagem é um trabalho árduo e de persistência. “No armário de roupas de casa da mãe, na biblioteca do pai, ali a criança já ajuda há muito tempo, quando no próprio distrito ainda é sempre o anfitrião inconstante, aguerrido.”

Chegamos a última cena, a qual corresponde a volta para a casa-memória, o esconder-se na casa-linguagem, é o lugar de onde não deveríamos ter saído, é a autolibertação. A linguagem nos liberta para sentir novamente a vida, uma vida nova na linguagem. Benjamin menciona nesse final a páscoa, que vem de uma festa tradicional do povo judeu, a festa de *Pessach*, que se trata de uma festa da libertação (saída do povo judeu da escravidão no Egito).

Essas cenas não possuem uma sequência temporal, vimos que em todas as cenas tem como personagem uma criança. O olhar novo da criança e seus movimentos lúdicos pela vida é um estado de consciência, um estado de linguagem, somente por meio da poesia é possível o *experimentum linguae*, ou seja, a recuperação da pura expressão.

Fernando Pessoa reflete sobre a gramática de regras rígidas que induz a separação do ser humano da linguagem, ou seja, ter o universo das palavras e suas regras de funcionamento apenas como instrumento da ciência lógica. Disse o poeta português:

Meditei hoje, num intervalo de sentir, na forma de prosa de que uso. Em verdade, como escrevo? Tive, como muitos têm tido, a vontade pervertida de querer ter um sistema e uma norma. E certo que escrevi antes da norma e do sistema; nisso, porém, não sou diferente dos outros. (...)

A gramática, definindo o uso, faz divisões legítimas e falsas. Divide, por exemplo, os verbos em transitivos e intransitivos; porém, o homem de saber dizer tem muitas vezes que converter um verbo transitivo em intransitivo para fotografar o que sente, e não para, como o comum dos animais homens, o ver às escuras. Se quiser dizer que existo, direi "Sou". Se quiser dizer que existo como alma separada, direi "Sou eu".

Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesma se dirige e forma, que exerce junto de si mesma a função divina de se criar, como hei de empregar o verbo "ser" senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi "Sou-me". Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. Que preferível não é isto a não dizer nada em quarenta frases? Que mais se pode exigir da filosofia e da dicção?

Obedeça à gramática quem não sabe pensar o que sente. Sirva-se dela quem sabe mandar nas suas expressões. Conta-se de Sigismundo, Rei de Roma, que tendo, num discurso público, cometido um erro de gramática, respondeu a quem dele lhe falou, "Sou Rei de Roma, e acima da gramática". E a história narra que ficou sendo conhecido nela como Sigismundo "super-grammaticam". Maravilhoso símbolo! Cada homem que sabe dizer o que diz é, no seu modo, Rei de Roma. O título não é mau, e a alma é ser-se (PESSOA, 2013, p. 115- 117).

Partindo desse tópico, que enfoca a pensar a dinâmica das categorias das palavras, cada vocábulos-chave que nos auxilia na linguagem, abrem-se outros feixes de esforços para o ato da leitura, compreensão e interpretação da realidade do mundo. Como ler uma sintaxe poética numa prosa aberta em vazios sugestivos. Os vocábulos não são fixos, imutáveis, eternos, mas eles estão em mudanças contínuas, a dinâmica da energia da vida.

Manuel Castro, baseado no pensamento de Heidegger, fala de uma sintaxe poética, criando contrapontos com a sintaxe gramatical, para revigorar a volta do homem para a linguagem, diz ele:

Na sintaxe poética não se parte da estruturação sintático-gramatical, mas da tensão das palavras com sua força de constituição: a linguagem. Não podemos confundir, de maneira alguma, linguagem com língua. Inversamente não podemos separá-las, reduzindo a linguagem a um discurso instrumental, comunicativo, no qual a língua se reduz a um *código* de possíveis enunciados. A linguagem é a mãe de todas as línguas, de todas as culturas. A linguagem é a essência originária do ser humano. A linguagem será sempre questão. Por isso, ela nos advém nas questões (2011, p. 226).

Quais as questões que se erguem com o vigor da poesia? Somente na poesia reinauguramos o caminho de volta para a “casa do Ser”, a linguagem. A gramática comum nos tira da casa, e nos ensina a usar a linguagem como instrumento. Fomos separados da potência de cada palavra-imagem. A Sintaxe-poética é a presença vigorante que surge de dentro da força poética de cada palavra, cada palavra se vigora na linguagem, na linguagem advém sentidos, amplas aberturas.

O poeta-pintor que canta, que fala, que risca as paredes de seu mundo em descoberta permanente deve se sentir na linguagem como uma criança se sente na experienciação de sua vida-linguagem, sentir a vida criando-se nela um prazer de se comunicar com as coisas, de habitar as coisas. A criação literária parte de uma linguagem amarrada na velha gramática com suas linhas rígidas e inexoráveis para a potência da criatividade dos feixes de linha livres da palavra-forma. A linguagem criadora.

Esse caleidoscópio de múltiplos sentidos nas mãos dos poetas-crianças, em que toda uma ordenação de conceitos fechados sucumbem a cada giro, e reconfiguram-se novas conexões de signos em verso tecido. A linguagem movendo-se nas mãos criadora de uma criança-poeta que alegra e alarga a sensação da vida. Morar na linguagem aceitando a dinâmica das formas, dinâmica morfológica, multimorfológica.

*A MÚSICA: AS DOBRAS DA LINGUAGEM – LITERATURA E ARTES VISUAIS*

Logo que se volta sobre os seus passos à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema.

Octavio Paz

O que a música tem a ver na revolução literária? Ou com as artes?

Dentro da linguagem artística traço um paralelo para dois episódios importante para esse estudo. Destaco o momento em que eclodiu um texto-poema e provocou um grande alerta na linguagem verbal literária – a esse episódio essa tese se versa – e o momento em que uma texto-pictórico acendeu dentro da pintura o alerta na linguagem pictórica.

Poderíamos dizer de outro modo, existe um momento em que a própria literatura intensificou atenção da linguagem literária em si própria, como também existe um tempo que a pintura centrou-se em reflexões dentro de si usando a si mesma. Na literatura esse fato artístico foi marcado com a obra de Mallarmé, *Un coup de das jamais n'abolirá le hasar*, de 1897, na pintura aparecem com os trabalhos abstratos de Wassily Kandinsky, sua série de composições, em 1910.

Tanto Mallarmé quanto Kandinsky partem da ideia de que a música existe, está na linguagem e a compreendemos sem o apoio das palavras ou de imagens, ela existe para que sintamos os sons vibrando numa linguagem que entendemos (ela – a música - não representa nada, não está no lugar de nada), então temos as seguintes indagações: É possível uma música cromática, música puramente visual, ou até uma música verbo-vocal, onde os fonemas excedem uma lógica para além da gramática? O que fazer para devolver para a pintura a autonomia da cor, para a palavra a autonomia do verbo?

A linguagem musical foi o ponto chave para abrir essas questões fundamentais, e assim, promover uma reflexão nos sistema de códigos específicos de cada expressão artística. Sabe-se que no universo da história da arte, o abstracionismo eclodiu da crise da

pintura que se encontrava limitada à representação do real, a tradução em imagens dos acontecimentos. Disse Gombrich, “o exemplo da música, que se consegue entender perfeitamente sem apoio de palavra, sugerira com frequência a artistas e críticos o sonho de uma música puramente visual” (1999, p. 569).

Gombrich quando se refere ao precursor do abstracionismo, Wassily Kandinsky (1866-1944) diante à crise da linguagem pictórica, assim comenta:

(...) Kandinsky, como muito de seus amigos pintores alemães, era realmente um místico, detestava os valores do progresso e da ciência, e anelava por uma regeneração do mundo através de uma nova arte de puro “intimismo”. Em seu livro algo confuso e apaixonado ‘Do espiritual na arte’ (1912), ele destacou os efeitos psicológicos as cor pura, um modo como um vermelho brilhante pode afetar-nos como um toque de um clarim. A sua convicção era possível e necessário gerar uma comunhão de espírito a espírito estimulou-o a expor essas primeiras tentativas de música cromática, que inauguraram efetivamente o que passou a ser conhecido como ‘arte abstrata’ (GOMBRICH, 1999, p.570).

Existia em Kandinsky, partindo da experiência sonora da música, uma reflexão sobre os efeitos psicológicos que a cor pode provocar na visão, o vermelho brilhante comparado ao estridente som de um clarim. Assim, também Mallarmé buscou na linguagem musical algumas referências para seu projeto *Un coup de dés...*(1897), partindo de um tema central, secundário e adjacentes desenvolve um jogo de caracteres de tipos e tamanhos diferentes que funcionam como sinais que indicam entonação sonora, como instrumentos de uma orquestra soando timbres especiais.

Marcia Arbex comentou sobre a relação que Mallarmé estabeleceu entre a visualidade do poema com a sonoridade de uma sinfonia, escreveu ela

No seu prefácio, o poeta adverte o “leitor ingênuo” da novidade introduzida no poema: “*un espacement de la lecture*”. Os espaços em branco assumem com efeito, grande importância, como um “silêncio” envolvendo o texto e têm por função destacar cada imagem poética: “*le papier intervient chaque fois qu’une image, d’elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d’autres (...)*”. Esta ideia do branco como o “*signifiant silence*” também está presente na música. Segundo o compositor Gustav Mahler (1860-1911), a música não está nas notas, mas “entre” as notas, pois são os intervalos que criam as tensões (ARBEX, 1997, p. 93).

Ver o poema, sentir a cadência do poema, perceber os espaços em branco do silêncio no poema-vida-homem, tudo é uma ampla sensação do híbrido.

O ritmo acompanha o homem nos seus movimentos mais primitivos no caminho da linguagem. Precisa existir uma rítmica no funcionamento da linguagem, Paz afirma que a linguagem nasce do ritmo, e ainda acrescenta “sem ritmo não há poema”.

Buscar uma linguagem pictórica e uma linguagem verbal tendo como base a dinâmica da música era, naquele final de século, a grande abertura para renovação da linguagem artística. Diz Augusto de Campos, “Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de Dados*, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem”, e o crítico ainda diz, “para qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação” (CAMPOS, 1991, p. 26-27).

É entendido, nesse reboiço dos códigos artísticos, a ideia de uma abertura para um novo tempo da criatividade. A música foi o disparo crítico para o estranhamento do sistema linguístico norteador da comunicação dos homens. Mas a própria música também foi movida a refletir uma ideia revolucionária da linguagem musical de movimentos ilimitados. Campos fala desse espaço crítico dentro da música, diz ele:

E assim como a aparente destrutividade da abolição do tonalismo em música (Schoenberg-Webern) e a da figura em artes plásticas (Cubismo - Malievitch-Mondrian) levam a um novo construtivismo, a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo em que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema (CAMPOS, 1991, p. 27).

A arte ativa a linguagem. Nesse caso como o homem é linguagem a arte torna-se imprescindível para a cor-sonora-verbo de sua vida. A arte sempre abre um caminho no homem para que ele pense sobre o ato de sentir-se vivo. O caminho do homem em si, o tornar-se obra será sempre as expressões dos acordes. A voz que penetra o silêncio do ventre. Como disse Rilke, “O canto, como o ensinas, não é o querer / nem busca do que quer que seja de atingível. / Cantar é existir” (2001, p. 106).

Portanto, a expressão musical teve um papel muito importante na grande reflexão sobre a linguagem artística na modernidade. O espaço interartístico aberto para a se pensar o ser humano na linguagem foi fundamental para que essas expressões artísticas (poema, música e pintura) se tornassem mais ativas em si próprias, isto é, no caso de uma obra literária, um poema carregado de sentidos que se articulam em lances complexos na

linguagem humana. A arte sempre irá aquecer a habitação do ser humano dentro da linguagem. A luz quente riscando o véu silente da página. Esse caminho do homem dentro de si e para si na formação permanente de uma obra, sempre tornará sua caminhada mais dinâmica, mais viva e mais livre.

***A METAPOESIA: PALAVRA & IMAGEM***

## 2. A METAPOESIA: PALAVRA & IMAGEM

### 2.1 METAPOEMA: A PALAVRA NA PALAVRA

Aqui, certamente, está um refinamento de linguagem

Se nunca escrevermos algo a não ser o que já está compreendido, o campo do entendimento jamais será ampliado. Demanda-se o direito, agora e novamente, de escrever para uns poucos com interesses especiais e cuja curiosidade penetra em maior detalhe.

ñiaÁ nom°smata j™ei

Apareceriam, para ser sinais de tertateron  
não afetando o aureus

(POUND, p.741, 2006)

O poeta Alberto Caieiro escrevendo sobre a sensação das coisas ele diz: “Passa uma borboleta por diante de mim/ E pela primeira vez no Universo eu reparo/ Que as borboletas não têm cor nem movimento,/ Assim como as flores não têm perfume nem cor.” Mais adiante o poeta chega à conclusão de que é: “A cor é que tem cor nas asas da borboleta,/ No movimento da borboleta o movimento é que se move,/ O perfume é que tem perfume no perfume da flor./ A borboleta é apenas borboleta/ E a flor é apenas flor”. (CAIEIRO, p.32). Se fôssemos parafrasear Caieiro poderíamos dizer: Passa um artista por diante de mim e pela primeira vez no universo eu reparo, que um artista não tem a palavra, nem a imagem e nem o movimento. É a palavra que tem a palavra na palavra do poeta, a imagem é que é a imagem na imagem do pintor e no movimento da vida é que se move a poética do artista. Um poeta é apenas uma obra em curso. Uma obra aberta.

Ao contrário da ideia da divergência e separação dos códigos em procedimentos específicos de áreas, como instituiu Lessing<sup>22</sup>, as linguagens partilham a mesma aventura poética, a vida. A vida em potência será sempre um território interartístico. Pensar a palavra na palavra, a imagem na imagem e o som no som não exclui de perceber a poesia das coisas

---

<sup>22</sup> Gotthold Ephraim Lessing condenou a aplicação à pintura do modelo narrativo precisamente em razão do caráter específico de seu suporte, “os objetos que se justapõem ou cujas as partes são justapostas são chamados de corpos. Portanto, os corpos com suas qualidades visíveis são objetos próprios à pintura. Objetos sucessivos, ou cujas partes são sucessivas são chamados, genericamente, de ações. Portanto, as ações são o objeto específico da poesia” (LESSING apud CHRISTIN, 2006, p.66)

nas simultaneidades dos acontecimentos. O fenômeno da vida não se dá em códigos separados. Sentir a vida é um ato pluricodificado.

Quando se fala da crise da linguagem, se fala sobre o ato de se refletir no sentimento e expressividade da vida de modo que o potencial linguístico (aqui não se referindo a linguística como ciência – mas, no sentido de que cada coisa possui sua linguagem) manifesto e comprometido no ato de viver tenha sentido amplo para quem está vivo na linguagem.

Assim, veio se firmando, a clara atitude da palavra pensar a palavra, não para isolar-se como código escolhido e purificado para uma compreensão hierarquizada, e portanto, mais convencedora da “verdade”. Não para submeter outros códigos como subservientes do texto criptografado. Mas, pensar a palavra na linguagem criativa e desenvolver o ato da procura permanente para o renovo do dizer, do escrever.

Existem questões que se deflagraram sobre o ofício de quem tem a palavra como necessidade imprescindível para a vida, esse momento crítico-linguístico trouxe para o poema as implicações de suas formas visuais somadas ao tema da composição poética como um dos principais temas literários a partir da primeira metade do século XX. A poesia se torna um campo analítico da linguagem. Modesto Carone, referindo-se a metalinguagem na poesia, fala sobre essa postura indagadora do autor e receptor na leitura de um poema. Diz ele,

Nesse caso o poema se torna uma crítica da linguagem que, no nível da recepção, condiciona o engajamento do leitor como coautor. Essa mudança de atitude, que tende a internalizar o círculo de autor-receptor, não determina, no entanto, como se tentará mostrar, o abandono da poeticidade em favor de um conhecimento mediado pela linguagem científica ou filosófica, nem tampouco negligencia suas formas de inteligências do real (CARONE, 1979, p.16).

Dentro desse cenário de diversas áreas do conhecimento pensando a linguagem, sobretudo a filosofia, artes e literatura, a obra literária tornou-se um objeto muito mais desafiador ao empreendimento da leitura. A criação literária converteu-se numa obra que devolve em si mesma uma tarefa cuidadosa na prática da linguagem, textos multifacetados e intrincados do verbal, sonoro e o não-verbal, com outros temas voltados para a palavra geradora de sentido. Tal complexidade também traz complicações para sua recepção,

fazendo o leitor recorrer a teorias de outros sistemas de linguagens para permitir a construção de sentidos nos fios dos textos dos poemas.

Quando se fala em palavra poética, do que se está falando? A linguagem cotidiana torna nossas percepções e reações em compreensões – e até mesmo interpretações – embotadas, apagadas, automatizadas, manipuladas por fábricas de consensos. Eagleton (2003) afirma que a linguagem é como o ar que respiramos, e respira-se sem se pensar. Nessa comparação se aponta um certo automatismo da linguagem, todavia, a linguagem comum pode ser atravessada por uma palavra poética, e assim, o ser humano embebido pelo ato poético torna-se mais consciente diante do fenômeno da vida. Entende-se que com a obra de arte, um texto literário, conseguimos ativar nossa consciência dentro da linguagem. Perloff disse que uma palavra poética está amplamente aberta para as ruas, para o acontecimento da vida– “eis um programa que aponta o caminho para a nossa própria ânsia de romper as fronteiras entre o ‘mundo’ e o ‘texto’, entre a realidade exterior e a elaboração artística que a representa” (PERLOFF, 1993, p.20).

A poesia, portanto, como linguagem, sempre foi uma um espaço aberto para o que acontece na cidade, um aceno para o estranhamento, uma reflexão na palavra cotidiana pela palavra poética. Talvez, aqui já podemos entender que a palavra, um dos traços da linguagem, precisa ser revista nos assuntos prioritários da vida. O *logos-palavra* é uma necessidade indispensável na comunicação humana, de modo que não poderia ser um enclausuramento de conceitos fechados.

A palavra poética – chame isso também de ato criador – é um ato consciente dentro da linguagem. E foi na segunda metade do século XIX que os estudos apontaram uma nova atitude diante do texto poético, isto é, na palavra poética. Proliferou o pensamento crítico da/na linguagem por meio da própria palavra poética. De forma que se eclodiu um fenômeno metalinguístico no bojo do sistema comunicativo promovido por uma crise da lógica dos modelos de pensamentos gerados pelas áreas inúmeras de conhecimentos na leitura da realidade. Nas artes não foi diferente, nelas se destacaram a ênfase de um ato de revisão da linguagem em si mesmas.

Blanchot fala da palavra poética como palavra essencial, e destaca a postura de Mallarmé como o poeta fundador de um novo tempo para a palavra-criadora. Diz Blanchot,

É este o Mallarmé que funda a palavra poética na oposição à palavra bruta. Ao passo que a última remete à realidade e à representação, a palavra poética, enquanto palavra essencial, substitui realidade e representação pelo alusivo. Ainda que aquilo que a palavra bruta representa

não esteja presente nela, é a palavra que serve. É este serviço mesmo que a justifica, malgrado seja ele “o puro silêncio do negativo”. Em troca “na palavra poética, exprime-se este fato de os seres se calarem. [...] A palavra então assume toda sua importância; torna-se o essencial; a linguagem fala como essencial; eis por que a palavra confiada ao poeta pode ser dita palavra essencial (BLANCHOT apud COSTA LIMA, p. 32-34).

Para Blanchot a palavra poética desperta uma nova experiência com a poesia, e conseqüentemente com a vida. É o usufruto de uma linguagem alusiva, isto é, perceber o movimento da palavra poética num jogo de textos entre textos, os intertextos; a palavra poética é o despertar para a potência dos feixes de sentidos, ora explícitos, ou implícitos. Assim sendo, a palavra poética é uma sutil comunicação entre os textos – verbais e não-verbais –, nela se nota apenas uma delicada menção de outro texto ou a um traço ligado a campos abertos de significados.

#### *MOVIMENTO DOS ÁTOMOS MALLARMEANOS*

A palavra poética mallarmeneana trouxe em sua mensagem os sinais de um novo tempo. O conhecimento humano apontou mudanças de paradigmas nas formas de perceber a realidade, e conseqüentemente a linguagem das coisas passou por uma sistemática revisão. Nas artes, especificamente na literatura essa reflexão se correspondeu com a um ato metalinguístico, isto é, uma meta-poética.

O físico Joseph John Thomson em 1897, estudando a estrutura da matéria, constata uma massa muito menor que a dos átomos, eis que é anunciado a descoberta dos elétrons, e portanto, o átomo é fissurado. Isso significava que além de contrariar um paradigma nas verdades científicas, modificava o olhar sobre a realidade (JOFFILY, 2005). A fissura do átomo e a dança das partículas subatômicas trouxeram um novo tempo para a linguagem da física, para a linguagem da matéria, para a linguagem do real. No mesmo ano da descoberta subatômica, Mallarmé publicou sua obra prima, *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*. Um poema fissurado, a dança de palavra-partícula trazendo o prenúncio para um novo tempo na palavra poética.

Aqui somos levados a pensar sobre as tensões da linguagem literária vibradas nas obras artísticas, neste caso específico, nas obras literárias. O que significou a obra *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard* dentro da cultura literária? Que abalos produziu essa obra nas consagradas regras literárias greco-latinas?

Para entender a dimensão dessa hecatombe literária será importante entender o que significava a “bomba mallarmeana” no final do século XIX. Havia uma tradição literária milenar fundada na civilização greco-latina, o neoclassicismo, que já haviam convencionados à prática artística em algumas importantes cidades culturais do mundo ocidental

A obra mallarmeneana trouxe novos desdobramentos na história da leitura, da imprensa, da editoração de livros, da literatura, da língua (francesa) e várias outras práticas envolvidas na arte literária. A iconicidade relacionada a uma palavra, ou a um texto, ou a uma composição de um livro veio, e continua vindo, cada vez mais ampliando os horizontes dos estudos literários.

Havia uma intensão literária-plástica-editorial de Mallarmé de criar uma obra autoconsciente, no ato de espalhar as palavras numa folha (tela) de papel como se fosse realmente punhados de palavras lançadas sobre o branco.

Uma obra de arte autoconsciente, autodeterminada a um grau nunca atingido, nem antes nem, talvez depois: cada palavra, cada letra, cada espaço, entre palavras, cada espaço entre linhas, a dobra da página (cada “ideograma” ocupa duas páginas dianteiras), valendo como um tronco de árvore, cujos os ramos são os versos (Mallarmé mantém o verso, mantém a sintaxe, apenas distribui temporal-espacialmente dum modo infinitamente mais válido e mais significativo que o tradicional), tudo revela e significa (FAUSTINO, 1976, p. 129-130).

Mallarmé propôs uma nova reconfiguração na dinâmica de um poema, para essa desconstrução teve que enfrentar os modelos estruturais dos versos verbais – e temporais -, conservados há mais de dois mil anos, e solidificados no Renascimento – Classicismo – e resolidificados no Iluminismo – Neoclassicismo. Para sua grande obra-ruptura Mallarmé trouxe uma nova lógica para o poema, não mais somente temporais, mas espaciais também; e não apenas verbais, mas a não-verbalidade entra no movimento da leitura. Márcia Arbex, se referindo a obra de Mallarmé disse que,

o poeta dispõe as frases e as palavras no espaço da página branca, escolhendo com cuidado a tipografia – alternância de maiúsculas e minúsculas, de tipos diferentes que relacionam-se diretamente com o tema central e os adjacentes. A ruptura com a sintaxe permite ao leitor apreender a página *visualmente*, para em seguida buscar o sentido. A afirmação da existência material do verbo mostra que a linguagem não é mais considerada como palavra viva, mas como escrita; reconhecendo-se assim a articulação dos elementos no espaço como função geradora de significação. O poema se torna uma escrita do espaço, composta (ARBEX, p. 93).

Ao jogar o dado nunca anulará o acaso – do latim *a casu*, sem causa – é algo que surge ou acontece a esmo, sem motivo ou explicação aparente. A palavra acaso, vem do latim *a casu*, sem causa, e corresponde a pelo menos três sentidos diferentes:

1 – O entendimento contrário à teleologia, um anti-pós-determinismo, ou seja, algo que acontece sem objetivo, sem finalidade, isto é, trata-se de algo sem nenhuma causa final. 2 – Outro entendimento vem da ideia de algo que eclode sem ser consequência de algo do passado, um anti-pré-determinismo, ou seja, algo que acontece sem ser explicado por uma determinação, alguma coisa que opõe ao pré-determinismo. 3 – Algo que acontece sem nenhuma relação com outras coisas, um antideterminismo, sem simultaneidade, que não se define dentro de um dicionário.

Com a obra *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, surgem novos momentos para se repensar numa nova lógica da linguagem – da obra literária – não somente ordenada por uma divindade, neste caso, Apolo, extremamente cruel com suas regras criteriosamente mantidas nos manuais – das artes –, mas também na linguagem daquilo que me parece desordenado, assim, permitir o funcionamento de uma nova dinâmica na linguagem, regido por Dionísio. Na verdade é um contraponto que deve ser pensado num equilíbrio de forças. Não se trata de substituir uma noção lógica por outra noção de promover sentido. Não se trata de sobrepujar uma ideia de caos sobre a ordem, mas, de se pensar num movimento de forças em que se entrelace essas dinâmicas da vida, e assim, poder ativar a potência da linguagem nas coisas e das coisas na linguagem.

Essa postura literária contrária a quaisquer aspectos deterministas pode ser entendida como uma ação-poética contrária a ideia antiga de Demócrito, de que leis causais controlam o movimento dos átomos e que tudo, incluindo a mente humana, consiste de átomos, em última instância. Portanto, tudo seria controlado por tais leis causais.

A importante questão que se apresenta é essa: Como se posicionar diante de novas perspectivas abertas pela ciência para a leitura da natureza? Ainda por cima, como realizar a leitura de si mesmo? A obra de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897, coincide com *os estudos* sobre o elétron, naquele momento identificado como um constituinte universal que aparece na construção de todos os átomos. O elétron ficou definitivamente identificado em 1897 por J. J. Thomson através de medidas precisas da razão entre sua carga e a sua massa  $m$ . (BEGO, 2016).

Os estudos ambientados dentro de uma linguagem atômica, como as pesquisas de Thomson, moveram vários pesquisadores da linguagem literária a refletirem sobre um novo tempo havia surgido na linguagem humana. O poeta Haroldo de Campos, junto com outros, percebeu esse novo tempo em que as artes passavam por uma grande debate reflexivo da linguagem.

Num diálogo-debate (entrevista) entre o poeta Haroldo de Campos e o físico educador Luis Carlos de Menezes, filmado pelo programa Diálogos Impertinentes<sup>23</sup>, foi lançada a questão: O acaso indica, necessariamente, a derrota intelectual do homem?

A primeira resposta vem do poeta, que entende que seja o contrário: “o acaso é o constante desafio do homem, na medida em que o homem vive numa espécie de dialética entre acaso e necessidade”. Campos percebe que a palavra acaso, relacionada ao poema de Mallarme, *Un coup de dès jamais n'abolira le hasard*, representa um novo momento na literatura. Mallarme é como se fosse o Dante da Era industrial.

Este poema-chave foi traduzido para o português em 1958, pelo próprio Haroldo de Campos, e foi – ou é – portador de um novo tempo, pois enquanto a obra *Divina Comédia* (*Divina Commedia*), escrita entre 1304 a 1321, de Dante Alighieri<sup>24</sup>, foi fundada na teologia de Tomás de Aquino, ajustado ao *logos* greco-romano, de um mundo ordenado, hierarquizado, verticalizado, compreendido pela passagem do homem do inferno, purgatório até a visão beatificada com a chegada ao paraíso, a obra de Mallarme, “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, de 1897, prefigura o mundo da física moderna. A luta do homem com o acaso. Ou seja, a linguagem-língua – seja lá em que língua for – jamais conseguirá, seja lá por meio de qualquer linguagem, construir uma malha de significados em que se amarre toda a complexidade do que é a vida.

No início do século passado a mecânica quântica foi um advento que pôs em questão os limites da linguagem, houve um abalo no meio dos incontestáveis conceitos da física

---

<sup>23</sup> Programa organizado pela Folha de São Paulo e pela Pontifícia Universidade de São Paulo –PUC. CAMPOS. H., MENEZES, Luís Carlos de. Diálogos Impertinentes - O ACASO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eAexnQYN9go>> Acesso dia 15 de setembro de 2018. 1:35':26”.

<sup>24</sup> Dois fatos importantes sobre linguagem devemos destacar na biografia de Dante. Primeiro, a *Divina Comédia* (1304 – 1321) foi escrita originalmente em italiano vulgar baseado no dialeto toscano. Naquela ocasião era uma grande audácia querer que uma obra, uma grande obra, recebesse reconhecimento se não fosse produzida na língua latina; o segundo fato corresponde a composição da imagem de Dante Alighieri pintada por Agnolo Bronzino (1530). Dante olha em direção ao Purgatório. Essa obra plástica tem como o centro o livro de Dante aberto escancarando o emaranhado do verbal. O verbal e o não-verbal comungam essa obra confirmando um novo tempo. Destaco esses dois fatos para dar ênfase de que a linguagem é algo vivo, um acontecimento sempre em multiformes possibilidades de transformação. Disponível em: <https://br.pinterest.com/ligiamfg61/agnolo-bronzino/?lp=true>>.

clássica. Essa modificação aconteceu dentro da física. O pensamento físico e filosófico foram abalados. Eclodiu um novo campo epistêmico para ser explorado. Bachelard (1999) afirmou numa de suas obras “vivíamos no mundo newtoniano como em uma residência espaçosa e clara. O pensamento newtoniano era à primeira vista um tipo maravilhosamente límpido do pensamento fechado; dele não se podia sair a não ser por arrombamento” (p. 46).

A teoria quântica afetou o conceito de espaço, tempo, matéria e causalidade. Velanes (2019) compreende que:

De modo semelhante a Bachelard, Heisenberg mostra que as profundas modificações que ocorreram na física contemporânea instituíram um grande afastamento das noções comuns da física clássica. Para o físico alemão, os conceitos da física newtoniana não passam de um refinamento das noções da vida ordinária. Os conceitos de *espaço*, *tempo*, *matéria*, *causalidade*, entre outros, foram afetados pela teoria da relatividade e pela emergência da teoria quântica, pondo em cheque os limites de aplicação dessas noções (p.36).

O fenômeno atômico desestabilizou o *status quo* da linguagem científica, organizadora de objetivos. A imagem do mundo na perspectiva da física quântica exige uma nova linguagem, um novo modo de compreender e interpretar o mundo.

É claro que a arte (de modo amplo) sinaliza uma revolução de linguagem por meio da própria linguagem em que se manifesta, isto é, a linguagem pictórica estranhou-se na pintura abstrata, a poesia e prosa literária estranharam-se nas estruturas dos textos e nas reinvenções de vocábulos por meios de vários processos de formação de palavras.

Havia preocupações no século XIX de formar padrões linguísticos como uma forma de confirmar uma soberania nacional. Esse fortalecimento das línguas nacionais correspondia marcação territorial de um povo. De algum modo essas ideias refletiram nas artes, muito se repercutiu como traços característicos no movimento romântico.

No século XIX, a língua foi objeto das políticas educacionais e teve papel ativo na formação dos Estados nacionais. Pode-se afirmar que este foi o momento por excelência da definição das línguas nacionais modernas, ocorrendo uma intervenção inédita do Estado nos falares da população, a ponto de criar, no homem comum, a expectativa de um padrão linguístico uniforme que até então era próprio de grupos socioculturais restritos. Além disso, o olhar nacionalista sobre a língua aglutinou a ação de lexicógrafos, filólogos, gramáticos e escritores (LIMA, 2003, p. 334).

Mas, mesmo diante dessa força de grande proporção de formatar padrões nacionalista por meio da língua, a arte começa apresentar um horizonte de rupturas na linguagem. A arte andando na contramão dos acontecimentos. Por meio dessas aberturas

reflexivas pode se pensar a tradição, a criação e uma auto crítica existencial. Mallarmé, por meio de sua obra, é precursor de um novo tempo da linguagem humana. Haroldo de Campos comenta que:

Quando Mallarme publicou o Lance de dados, o que corresponde a nossa idade industrial ao que foi a Comédia no tempo de Dante. O poema que muda o horizonte da poesia e abre espaço da pós-modernidade. A tese é que moderno é Baudelaire e pós-moderno já é Mallarme porque ele rompe com a sintaxe do poema, não usa mais a forma tradicional. Durante um certo período ele continua a experiência do soneto, que vem de Baudelaire, tradição francesa, acaba fazendo sonetos que estão no extremo limite de explosão e implosão, porque ele implode por dentro e vai ao Lance de dados que já é dispersão fragmentária da sintaxe, o poema partitura (CAMPOS, 1996)<sup>25</sup>.

A literatura se firma no estatuto indispensável de repensar a palavra (e seus fragmentos) e como essa palavra se corresponde com a realidade profunda da vida, com o desvelamento da realidade do mundo. Ao mesmo tempo em que propõe ao leitor a utilização de uma “pá” filosófica com a qual se escavam os sedimentos linguísticos que se acumulam no próprio vocábulo até se estabelecer o encontro com a essência do termo, o vislumbre que ilumina a palavra como potência do vir-a-ser.

A poesia de Mallarmé, conforme Mário Faustino, cumpre três tarefas, a de criticar uma tradição poética (sempre através do ato de fazer poemas) a de pensar a tradição literária pensar criticamente sobre a arte de criar poemas (palavras-coisas conjugadas, o novo, o renovo), documento de autocrítica existencial; e “remédios-fortificante-operações-plásticas para a língua em que são escritos e para a própria linguagem humana” (FAUSTINO, 1976 p.118)

Quando um leitor se propõe a decifrar um poema, sobretudo após o ensinamento poético mallarmeano, precisa traçar caminhos fora de uma lógica gramatical que nos orienta a leitura da esquerda para direita e de cima para baixo. É necessário fazer novos movimentos entre as palavras, buscar novos feixes de sentidos. Pois se trata de textos carregados de sugestões de imagens. A imagem como riscos espalhados nas manchas gráficas do texto possuem autonomias de significados, trata-se de uma autonomia da imagem fora da função de auxílio ao texto verbal. Uma imagem como metáfora. Não se trata de ilustração. Faustino entendeu o

O aspecto gráfico do poema. As dimensões (em todos os sentidos) dos caracteres. Uma escrita tridimensional em contraposição à comum,

---

<sup>25</sup> CAMPOS, H. Entrevista concedida ao Roda Viva, Tv, cultura da Fundação Padre Anchieta, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag&t=2669s>> Acessado em 06/10/2018.

apenas bidimensional. Os conjuntos formados pelos caracteres: verdadeiros ideogramas verbivicovisuais. Um universo polidimensional, que choca o leitor de maneira quase-simultânea. Tudo isso, se não é conseguido em “Un Coup de Dés”, pelo menos é nele formulado e resolvido até um ponto nunca antes sonhado e, depois, bem poucas vezes atingido (FAUSTINO, 1976, p.130)

Octavio Paz, se reportando ao verso livre contemporâneo fala de uma nova dinâmica do texto poético, novas direções na leitura, afirma que “[N]o verso livre contemporâneo: cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los. Por isso, muitas vezes é desnecessária a pontuação. As vírgulas e os pontos sobram: o poema é um fluxo e refluxo rítmico de palavras” (PAZ, 1990, p. 15).

Esse é o grande marco do novo tempo da poesia. “A obra (*Un Coup de Dés*) é aí considerada como um marco histórico” (...), foi o “poema liberado de leitura linear, desprovido de significado final e assim, rico de significação” (PERRONE-MOISÉS, p. 116).

Esse movimento de linhas irregulares dentro de uma obra literária antecipavam os movimentos dos fragmentos dos átomos dentro de um acelerador de partícula. Quando se fala sobre o choque entre as partículas, fala-se também de uma grande quantidade de energia e permite a *criação* de elementos antes desconhecidos para a ciência. Criando um paralelo com a física, o movimentos de partículas-palavras dentro de uma obra-homem-em-movimento – devir – permite a criação de elementos-obras para o conhecimento da vida.

A publicação de *Un Coup de dés* assinala algo mais do que o nascimento de um estilo ou de um movimento: é o aparecimento de uma forma aberta que tenta escapar a uma escrita linear [...] Todas as obras que contam realmente no decorrer deste século, seja na literatura, na música ou na pintura, obedecem a uma inspiração análoga. Não o círculo em torno de um centro fixo, nem a linha reta: uma dualidade errante que se dispersa e se contrai, uma e mil, sempre dois e sempre juntos e opostos, relação que não se resolve nem em unidade, nem em separação, significado que se destrói e renasce em seu contrário. Uma forma que se busca. (PAZ, 1990, p. 287).

A obra de Mallarmé, portanto, é uma forma aberta dentro da forma de linguagem, que convencionamos chamar de “literária”; *Un Coup de dés* trouxe um novo movimento para as leituras das linhas poéticas, as frases foram decomposta e recomposta desafiando o leitor num jogo de sentidos. Essa movimentação de palavras desalinhadas em seguida

realinhadas dentro de uma nova forma válida de sentidos correspondem aos movimentos da energia da matéria, da descoberta do movimento dos quarks, partículas que compõem prótons e nêutrons e os pósitrons, antimatéria dos elétrons, no seu acelerador-obra poema-em-partículas.

### *MOSAICOS DE FRAGMENTOS JOYCEANOS*

Como exemplo também desses desafios – fios desatados – da linguagem em obras literárias retornemos ao escritor James Joyce e sua obra. Seu biógrafo, Richard Ellman escreveu que desde de 1907 o escritor irlandês organizou seus planos para escrever *Ulisses*. Assim, estudou um método de grafar criando uma espécie de mosaico de fragmentos de frases e conexões aleatórias. Ellman comenta sobre essa estratégia de escrita de Joyce, assim descreve:

Ele observara abordagens do monólogo interior de Dujardin, George Moore, Tolstoi, e até do diário de seu irmão. Brincara com a teoria das associações verbais de Freud; suas anotações para “Exilados” primeiro listam um grupo de palavras: “Bolha-âmbar-prata-laranjas-maçãs-bastão de açúcar-cabelo-pão-de-ló-hera-rosas-fita” e depois passam a glosá-las: (...) A ideia de dispensar a glosa e elaborar levemente as palavras-chave como se uma multidão de pequenos sinos estivessem tocando na mente estava próxima (ELLMAN, p.447)

Existe um trançado de mentes, ideias que percebem um novo tempo para a linguagem. Cada fragmentos de palavra O escritor-poeta tanto faz vigorar longas reflexões sobre a linguagem como também inquieta sua compreensão de seu em torno, sua realidade.

Em 1939 tem-se a publicação do romance *Finnegans Wake*, após 17 anos de trabalho árduo do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), essa obra é considerada ilegível, de estrutura circular, povoado por universo mítico e onírico, composto por palavras inventadas ou colhidas de 60 línguas além do inglês. Tem-se então uma das metáforas basilares de que a linguagem humana recebia um choque caotizando à ordem do cotidiano das palavras, sucateadas pelo uso repetitivo e vulgar de um mundo comedido pela razão.

Sérgio Medeiros fez comentários de que o texto *Finnegans Wake*, partindo da leitura de Derrida<sup>26</sup>, apresenta certa palavra em várias línguas e em trechos diferentes do romance e afirma que a “confusão de línguas não poderá ser percebida só pelo olho ou só pelo ouvido,

---

<sup>26</sup> A obra de Jacques Derrida que Sérgio Medeiros se refere é *Torres de Babel*, publicado no Brasil pela Editora da UFMG. Tradução de Junia Barreto, 2002.

mas se revelará quando o leitor se colocar num certo lugar entre o ver e o ouvir, entre a fala e a escritura” (MEDEIROS, 2000, p.50)

No estatuto literário, o poema é uma linguagem que chama atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material. É um texto organizado com teor violento contra a fala comum, uma deformação da linguagem comum realizada de várias maneiras (EAGLETON, 2003).

Como foi que essas janelas de poesia se abriram na cidade de Belém? Como os abalos sísmicos da crise da linguagem reverberam nas ideias do poema nessa cidade?

O pensamento sobre a linguagem e seu acontecimento especificamente na cidade de Belém possui um largo horizonte<sup>27</sup>. Todavia, para essa compreensão, podemos assinalar alguns episódios histórico-literários que foram de grande importância para trazer as novas configurações no exercício da produção literária. Não se pode, num primeiro momento, ignorar uma importante comunhão de áreas distintas nesse fenômeno cultural, de certo que se trata de uma transformação movida dentro de interdependência de ações, que ensaios como esse, que coloca em primeiro plano a literatura, não tem como apresentar um painel interpretativo conclusivo. Entre áreas inter-relacionadas podemos destacar a comparação da poesia com a filosofia, arte, história, além de outras, sempre no sentido de ampliar a leitura do fenômeno literário.

O modernismo brasileiro sabia e se identificava com as manifestações das vanguardas europeia como o uso de versos livres – “palavras em liberdade” de Marinetti – o desmembramento dos metros parnasianos e a presença do coloquial, do irônico e do prosaico na temática do verso. Mas, os poetas brasileiros modernistas não privilegiaram o aspecto visual da poesia, somente a partir de 1956 é que novos temas e novas formas firmaram com o movimento do concretismo (ARBEX, 1997, p. 92-93).

### *O IMAGISMO POUNDIANO*

Os estudos sobre a obra de Ezra Pound começaram no Brasil na segunda metade do século XX, muito dessas reflexões vieram por meio do trabalho inovador e renovador de Mário Faustino, para esse poeta e pensador de literatura, Pound “só começou a atrair a

---

<sup>27</sup> Existe uma antropologia da linguagem aberta na história cultural da Amazônia, não é o caso aqui de se tecer comentários, visto o recorte temporal depois de 1950. Mas, essa nota é para trazer a menção dessa complexidade.

atenção e a exercer alguma influência entre nós, após o trabalho de divulgação deste Suplemento<sup>28</sup> (FAUSTINO, p.139).

Faustino entende Ezra Pound como um poeta que se relaciona com a literatura como sendo ela um “objeto vivo, criado, com sua própria linguagem”. Faustino ainda acrescenta: “Pound é, portanto, um *poiétes*, um criador de poemas, de organismo verbais originais. A palavra, *parte*, é recriada para fazer parte do poema, *todo*” (FAUSTINO, 1977, p. 146).

Pound foi o cunhador do termo “imagismo”, mas as ideias que fundamentaram o movimento são resultado do encontro do poeta com o pensamento filosófico-poético de Thomas Ernest Hulme. Em linhas gerais o imagismo para o poeta se traduz: “não apenas a imagem parada, mas também, a imagem em movimento. Para ele, imagismo é fanopéia<sup>29</sup>: apresentação da imagem tal como ela se apresenta ao “olho mental”, em movimento, a própria captação desse movimento através da palavra”. E adiante ainda diz: “Donte a eterna preocupação de Pound pelas relações música-poesia e pela palavra justa” (idem, p. 154)

Faustino complementa explicando que o imagismo de Pound é:

(...) relação direta com o próprio processo de conhecimento, com a percepção verbal do universo. Poética e não apenas retórica. O poema é antes de tudo algo que se faz, não apenas algo que se diz. Não o poeta dizendo por meio do poema; mas o poeta fazendo o poema que, por sua voz, fala – naturalmente em nome do poeta (indiretamente e fatalmente expressando o poeta), mas com sua própria voz de ser criado (idem, p. 155).

Pound havia trazido para o aprendizado de todos os poetas que poesia é algo muito mais que um texto bem escrito, é um ato do fazer, ou fazer-se por meio de uma obra poética.

Na leitura da obra poundiana por Michel Butor (1974) afirmou-se que o trabalho do poeta é uma tarefa revolucionária pois o poeta desmascara a perversidade que age numa sociedade. É uma luta permanente pelas justas ligações entre a palavra e a imagem. É um texto que ilumina o leitor e lhe dar um novo poder, libertá-lo do enfeitiçamento da linguagem corrompida.

<sup>28</sup> Trata-se do Suplemento Literário do Jornal do Brasil, denominada Poesia-Experiência, dirigida e orientada por Mário Faustino, durante mais de dois anos, 1956-1958.

<sup>29</sup> Conforme sua famosa obra de ensino de poesia “ABC of Reading”, existem três termos fundamentais para o poeta: a Melopeia, isto é a arte de musicar a poesia (recitada ou cantada). Trata-se de um universo criativo dos sons no texto poético. A Fanopeia traduz o poder visual da imagem “*Throwing the object (fixed or moving) on to the visual imagination*”. A Logopeia “criação de palavras” traduz a capacidade de formar e combinar palavras promovendo a obra sublimada pela beleza estética.

Pound está ligado a uma geração que entende a literatura como um ato higiênico e curador da linguagem. Pertence a uma “consciência extremamente forte do poder e da seriedade da poesia”, não se trata de um simples divertimento. Escrever um poema é um ato de devolver a juventude para a palavra e “seu poder sobre o real, e para tanto é preciso ligá-las em imagens eficazes” (BUTOR, 1974, p. 169).

Os ensinamentos para uma vida-poema, isto é, uma vida movida na poesia, são repassados em vários procedimentos didáticos da leitura e escrita da arte da poesia. Ezra Pound realiza uma teoria literária pela via “oficinal”, diz ele que o artista mais experiente ajuda o jovem iniciante, nessa ajuda se oferece regras práticas e conselhos como frutos de uma vivência poética.

### *OS VERSOS FIGURADOS*

Não é nova as ações da linguagem literária se entrelaçando com a linguagem não-verbal no horizonte da literatura, mas quando se trata do período na modernidade, (ou pós-modernidade como para autores como Haroldo de Campos), a crise-linguagem-verbal-iconográfica reverbera seus abalos para todas áreas do conhecimento. Afinal, do que se trata essa crise-linguagem-verbal-iconográfica? O que aconteceu para que a estrutura de pensamentos sobre a “verdade” (linguagem-verdade), fundada a mais de dois mil anos, sobretudo nos esteios do legado greco-romano fosse abalada?

Marcia Arbex, lembra que essa inquietação do híbrido de palavra e imagem no poema está presente na história da literatura desde o século III a. C.<sup>30</sup>, mas é importante que se diga que esses escritos, conhecidos versos figurados, não eram vistos com tanta importância literária, assim diz a autora:

Os “vers figurés” (versos figurados) constituíam um gênero menor da expressão poética. Eles eram considerados divertimentos filológicos, extravagâncias tipográficas ou jogos pueris, indignos dos grandes autores. Os primeiros exemplos de versos figurados apareceram na Antiguidade

---

<sup>30</sup> Conforme Maués (2010, p.02) “O primeiro poema visual de que se tem notícia, no mundo ocidental data de 300 a. C., no reinado de Ptolomeu I. Em uma pequena ilha chamada Simi, a nordeste de Rodas, o poeta Simmias de Rodas construiu um poema em forma de ovo cuja leitura imprime simultaneidade à mensagem poética (O 1º verso é a primeira linha, mas o 2º é a última linha e o 4º, a antepenúltima, sendo que o último verso ocupa o eixo central do poema). O poema foi chamado de *O Ovo*, o texto fala do nascimento de Eros a partir de um ovo primordial, o Caos. *O Ovo* é o primeiro poema cuja forma atinge o significado, causando uma curiosa sensação de simultaneidade. O que chama atenção é a concepção visual e experimental da palavra poética, o desafio do jogo, do movimento e do conceito”.

grega. Encontramos também exemplos em manuscritos da Idade Média e dos séculos subsequentes, uns de caráter religioso, outros poético (ARBEX, 1997).

Mesmo diante de uma produção de versos figurados desde a antiguidade grega, praticamente nenhum estudioso sério perderia tempo com essa forma de composição literária. Algo que a crítica literária pouca importância daria. Quem escreveria um ensaio sobre os versos figurados num terreno literário que a iconografia era inferior que a palavra? Assim dito, é possível que nos ajude entender o tamanho da luta que Mallarmé teve que enfrentar com o editor de sua ousadia poética. Como apresentar uma obra poética em que a imagem com/no poema fosse considerada pela crítica como assunto revolucionário? Uma imagem para ser pensada como linguagem aberta para reflexão, e não para ser vista como diversão, uma brincadeira de quem não esperasse ser levado a sério?

A obra de Mallarmé foi o resultado de um permanente estudo da língua; ele concentrou-se num universo poético em torno de alguns símbolos, na liberação das palavras, de sua significação cotidiana, como também das amarrações semânticas arbitrárias, assim, o poeta deslocou o sistema da sintaxe, desmontou os grupos funcionais para poder aproximar-se dos elementos da criação de um mundo ideal (ARBEX, 1997).

Alguns estudos consideraram a obra mallarmeana como um novo momento na literatura e referiram à esse episódio literário como “marco divisor de águas”, vejamos:

(...) o grande marco divisor de águas da poesia visual é *Un Coup De Dés (Um Lance de Dados)* de Mallarmé (1897), poema de estrutura fragmentária que o poeta chamou de subdivisões prismáticas da idéia, subitamente influenciado pela tipografia do jornal e pelas partituras musicais. Mallarmé confere maturidade ao dado visual aprimorando a visualidade da letra e fazendo do branco do papel elemento significante. O livro é aproveitado por inteiro, na dupla página, o poema se movimenta regido pela disposição das palavras, pelos tipos gráficos e suas diferentes dimensões e pelos brancos da página. O leitor é convidado navegar de forma simultânea pelos caminhos de fluxo e refluxo do pensamento criativo. Mallarmé é o regente dessa viagem de letras, tons, pausas, silêncios e intervalos. Ele instala a ruptura pela forma, depois de *Um Lance de dados*, jamais haverá retorno (MAUÉS, 2010, p. 03).

Nesse universo de linguagem em crise, muitos poetas envolveram em suas obras composições visuais, o não-verbal fez (e em muitos aspectos ainda faz) parte do poema como elemento sígnico, isto é, a imagem (o não-verbal) no/do texto não tem caráter secundário na obra, mas goza de certa autonomia de significados. A questão que pode eclodir aqui poderia ser, como traçar um caminho interpretativo num texto que entrelaça o

verbal com o não-verbal? Como refletir um texto híbrido? Quais as bases teóricas que podem me fundamentar nessa senda?

### *O CONCRETISMO E O NEOCONCRETISMO*

Na carta imaginária de Ligia Clark para Mondrian traduz claramente as linhas gerais do movimento concretista deflagrado no meado do século XX. A questão aberta com o Concretismo estava ligado a uma revisita na linguagem – a verbal e a não-verbal – como forma de ativar a consciência dessa linguagem, neste caso artística, dentro da linguagem-obra. Disse Clark:

Você hoje está mais vivo para mim que todas as pessoas que me compreendem, até um certo ponto. Sabe por quê? Veja só se tenho razão ou não. Você já sabe do grupo neoconcreto, você já sabe que eu continuo o seu problema, que é penoso (...). No momento em que o grupo foi formado havia uma identificação profunda, a meu ver. Era a tomada de consciência de um tempo-espço, realidade nova, universal como expressão, pois abrangia poesia, escultura, teatro, gravura e pintura. Até prosa, Mondrian... Hoje a maioria dos elementos do grupo se esquecem desta afinidade (o mais importante) e querem imprimir um sentido menor a ele, quando preferem que ele cresça sem esta identidade para mim imprescindível, numa tentativa de dar continuidade superficial a este movimento. (2009, p.48).

O concretista tendia a perceber a obra de arte, isto é, poesia, prosa, escultura, teatro, gravura e pintura como abertura de um tempo-espço diante do homem, é um estado de consciência para uma realidade nova, universal como expressão que se manifesta. No horizonte da literatura, os concretista viam na obra de Mallarmé esse novo momento, pois nela se leva ao limite as formas poéticas tradicionais, rompendo com as estruturas clássicas da poesia. Assim, o poema se estende no espço de uma página dupla, escrito em caracteres variados que sugerem uma leitura múltipla e simultânea, mas não aleatória (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1991).

Quem fez com que a forma fixa explodisse, e portanto, rompeu com essa modernidade, cujo o ápice está em Baudelaire, e passou para uma fase da pós-modernidade foi Mallarmé. Com Mallarmé, com “O Lance de dados”, o poema é espacializado, é disposto na página como uma partitura; é rompida a métrica do verso, é dispersa a forma física do verso; é escandido como uma partitura musical e com um jogo de recurso

tipográfico, etc., todo um jogo visual do poema, além do tema ser a luta do homem com o acaso. Há também uma revolução na física do poema, na micro física do poema, desde o estudo tipográfico das mais variadas, de ter corpus menores, corpus maiores, etc., toda essa rede constelar que Mallarmé convoca, isto já é a abertura da pós-modernidade (CAMPOS, 1996, 16 minutos).

Quase toda a pós-moderna discussão crítica em torno de Mallarmé se centralizou nesse poema. As inovações desse texto exerceram poderosa influência sobre as vanguardas literárias do século XX, se desdobrando em movimentos como o Concretismo, o Neoconcretismo, o poema-Práxis etc., e tal estrutura de texto passou a ser percebida como “sintaxe gráfico-visual”.

Ferreira Gullar comentou que o Concretismo é uma dobra das Vanguardas, não se podia entendê-lo com uma evolução formal linear que determinava o aparecimento de uma nova obra e o envelhecimento, ou obsolência instantâneas das demais obras e seus modos de realizações (GULLAR apud GONÇALVES, p. 35).

Gullar, também entendia que a experimentação da linguagem dentro dos espaços de obras literárias, permitia abrirem auto críticas em relação ao fato dessas obras corromperem a fronteira do verbal, ou seja, eles deixavam confuso a categorização de ser poeta ou artista plástico; de ser um poema ou uma obra plástica. Alguns poetas, como o próprio Gullar, preocupou-se em retomar as linhas do verbal. Havia uma preocupação muito grande que aquela maneira de pensar a literatura era uma corrupção do “verdadeiro” papel da literatura que é a de verbalizar.

Gullar chegou a comentar sobre essa tomada de consciência que o sacudiu desse torpor que a preocupação da escrita literária plástica lhe envolvia:

Dei minha contribuição à aventura inovadora com os meus livros-poema, depois com os poemas espaciais e finalmente com o “Poema Enterrado”. Chegado a este ponto, defrontei-me com o impasse, considerei que havia me tornado artista plástico em vez de poeta, e a duras penas tratei de reconstruir a linguagem da poesia, Como eu, também outros escritores, tendo realizados ou não experiência de vanguarda – e muitas vezes bebendo nelas – haviam devolvido a literatura seu leito original (GULLAR, 2004, p. 36)

A questão colocada por Ferreira Gullar sobre os terrenos bem demarcados das artes era uma questão que vibrava na geração de muitos poetas do século XX. Por que palavras estão misturadas com imagem? Por que imagens dentro do texto verbal?

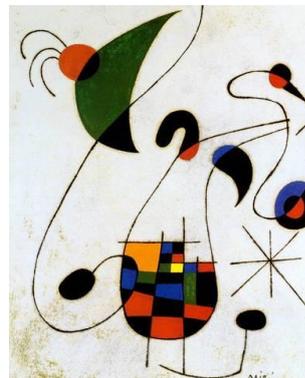
O que a crítica entendia sobre o movimento da poesia concreta? Alfredo Bosi (1975) discorrendo sobre o Concretismo o definiu como, “a expressão mais viva e atuante da nossa

vanguarda estética”. Bosi, mais adiante ainda afirma, “Os poetas concretos entendem levar às últimas consequências certos processos estruturais que marcaram o Futurismo (italiano e russo), o Dadaísmo e, em parte, o Surrealismo (1975, pp. 528-9)

O autor Franchetti entendeu que a “poesia concreta está centrada na utilização de poucos elementos dispostos no papel de modo a valorizar a distribuição espacial, o tamanho e a forma dos caracteres tipográficos e as semelhanças fônicas entre as palavras (2012, p. 22).

Na estrutura do poema, a imagem se configura desdobrando em reflexões sobre a linguagem literária, o texto composto do verbal e do não-verbal – da literatura e da imagem, aqui não como figura de linguagem, mas como imagem perceptível, aquela própria das artes visuais carregada de significados para somar-se ao texto. Tal poesia só é visual porque depende essencialmente do canal visual para existir.

## 2.2. METAIMAGÉTICO: A IMAGEM NA IMAGEM



Juan Miró

Foi necessário mencionar a pintura abstrata nesse trabalho de literatura, porque a pintura abstrata também está ligada diretamente com a grande crise da linguagem que se instalou no século XIX. Trata-se de uma pintura atuando dentro da pintura, isto é, a linguagem das cores se expressando nos tons cromáticos.

A crise das linguagens nas artes traz como objetivo comum dessas expressões a uma busca de autonomia para os códigos e assim, um fortalecimento dos códigos na linguagem das coisas. A música já usufruía sua independência – sempre usufruiu –, pois a música continuamente existiu na história do homem, todos os povos, dos mais remotos aos mais contemporâneos reconheciam e reconhecem o momento quando uma música está acontecendo, tocada em flautas, cordas ou em tambores, a música é uma linguagem em si. Não precisa de palavras de uma língua, nem de imagens das coisas do mundo para existir.

Então caberiam as perguntas: Se a música vive sua autonomia, é, então, possível pensar numa outra arte autonomamente? Por exemplo, pensar numa literatura que existisse nela mesma, sem recorrer a uma imitação de algum fato da realidade? Ou de pensar numa pintura ou escultura que não recorresse a uma representação? Como e quando a imagem entrelaçada com a literatura receberam autonomia de significados distintamente? Quando é que essa imagem não tem função de ilustrar? Perguntando de outro modo, quando é que uma imagem aparece impressa ao lado do texto literário e não depende do texto escrito para ser lida e nem serve de ilustração como função de melhorar a compreensão do texto escrito? Ou quando uma imagem não precisa representar o real? Pode-se falar de uma

imagem autônoma, aberta no mundo da linguagem das imagens, que carrega em si uma compreensão, uma interpretação?

A busca pela autonomia da linguagem das imagens veio, sobretudo, nos desdobramentos dos estudos das cores, das linhas, das manchas imersas nelas mesmas, isto é, a linguagem plástica das cores e das formas que possuem seus próprios significados. Esse modo pictural ficou conhecido como pintura abstrata.

A primeira exposição de pintura abstrata de Kandinsky trouxe um paralelo com a publicação, em 1897, de *Un coup de dás jamais n'abolirá le hasar*, de Mallarmé. Essa obra mallarmeana abre a questão do espaço, recolocando-o nas discussões literárias junto às questões sobre a literatura como arte do tempo.

Semelhantemente, Kandinsky foi incomodado com a linguagem pictórica, em 1908, quando em seu estúdio foi tomado por inquietações estéticas, então quase se descabendo de estupefação na contemplação do sol num final de tarde, deste modo escreveu em seu diário:

Regressava de meus esboços, encerrado em meus pensamentos quando, ao abrir a porta do estúdio, vi-me de repente diante de um quadro de beleza indescritível e incandescente. Perplexo, detive-me olhando-o. O quadro carecia de tema, não descobria objeto algum identificável e era totalmente composto de brilhantes manchas de cor. Finalmente, me acerquei mais e só então reconheci o que aquilo era realmente: meu próprio quadro, posto de lado sobre o cavalete... Uma coisa se evidenciou: que a objetividade, a descrição de objetos, não era necessária em minhas pinturas, e na realidade, as prejudicava (KANDINSKY apud VICENS, 1979, p.19).

Nessa descrição as “Brilhantes manchas de cor” são as manchas aquareladas desassossegadas dos esboços das primeiras pinturas abstratas. Era o fim de tarde no ano de 1910, o lusco-fusco da razão ordenada, ultrapassando a lucidez-cartesiana. O pintor russo vivenciava naquele instante a crise com o figurativo. Foi apresentada uma aquarela deliberadamente abstrata, sem nenhuma referência figurativa, sem nenhuma alusão à realidade exterior.

Em 1908, em Munique foi publicado o livro de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, conforme Vicens (1979), essa obra havia influenciado Kandinsky. Worringer afirmara que a abstração era como categoria artística própria do mundo nórdico e germânico em seu enfrentamento com uma natureza hostil, *Einfühlung*, que se poderia traduzir por *compenetração*. Deixando de lado o nacionalismo romântico exacerbado,

aproveita-se a ideia de que uma obra (poema, pintura, escultura etc.) deve ser pensada partindo de uma colisão com uma realidade hostil.

Paralelo a crise pictórica (iconográfica) a arte literária desencadeou a partir do final do século XIX, um grande debate sobre a linguagem é instalado nas artes, e alguns poetas ampliaram suas reflexões para o campo da iconografia. A plasticidade artística, especificamente as abstrações, chamou atenção do poeta João Cabral de Melo Neto, que dedicou um ensaio sobre a obra do pintor catalão Juan Miró.

Para o poeta pernambucano escrever sobre a linguagem abstrata da obra de Juan Miró, reflete sobre a não gramatical na pintura, e que podemos, metaforicamente relacionar a uma não gramática do verbo.

Miró não realizou um sistema de composição. Não existe uma gramática Miró. Mais ainda: Miró não só não a formulou jamais como, e estou seguro disso, não possui um conceito exato do que tecnicamente, ou esteticamente, pode constituir sua maneira atual de compor. Mais ainda: creio que mesmo que sumariamente, o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão a leis negativas. Mas a indicação das leis tradicionais que em tal ou qual quadro ele desobedece, terá alguma utilidade? (...) existe como que uma luta oculta, mas constante entre a velha maneira de compor e certos elementos perturbadores que corroendo internamente (MELO NETO, 1998, p.28).

Essa “não existe uma gramática” está relacionado a uma não sistematização, a ausência de precisão. A lógica – um sistema de códigos em modelos finalizados – construída ao longo dos dois mil anos pós-grego sofre abalos em suas bases sólidas. O artista – escritor, pintor, escultor – são conduzidos a pensar e a construir sua obra com questões abertas sobre a linguagem – o verbal e o não-verbal. Cabral de Melo Neto sobre a arte de compor – a pintura e o poema – fala das amarras que as leis composicionais se impõem como lógica de sentidos.

Mais ainda: creio que, mesmo sumariamente, o que constitui sua maneira de compor não pode ser reduzido a leis. Senão leis negativas. Mas a indicação das leis tradicionais que tal ou qual quadro ele desobedece, terá alguma utilidade? Para os que acreditam que sim, deixo a sugestão, sem acompanhá-los porém no exercício, que, de resto não oferece nenhuma dificuldade. (...) Miró não aborda as leis da composição tradicional para combater-las, Miró não busca construir leis contrárias, uma nova preceptiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente por que são leis. (MELO NETO, 1998, p.28).

O ponto central da discussão é que a linguagem artística (música, literatura, pintura) não pode ser reduzida a leis de composição. Porque se a própria natureza dissecada pelos cientistas-filósofos desde o mundo greco-romano ampliavam e reviam suas leis, e essas leis sempre partiram de observações infundáveis de algum fenômeno que ocorrem com regularidade no mundo natural. Por que então confinar o campo da linguagem artística (poiésis), que é o campo da criatividade humana, em leis rígidas e sentenças inexoráveis?

### *PENSAMENTO METAICONOGRÁFICO*

Para falar de uma nova cena de pensadores da imagem atuando na linguagem iconográfica, citaremos Aby Warburg, pelo fato desse autor ter colocado num primeiro plano a imagem como como espaço para refletir a linguagem.

Georges Didi-Huberman é um dos autores fundamentais para a retomada do pensamento de Warburg. É uma nova maneira de pensar a imagem que acontece no final do século XIX e que se desenvolve formando uma importante corrente de estudiosos<sup>31</sup> da imagem no século XX. O pensamento warburgiano, toma corpo como importante “interrogação reflexiva sobre o mecanismo de conhecimento e de pensamento das imagens” (MICHAUD, 2013, p.09)

Didi-Huberman aponta para Aby Warburg como fundador da disciplina iconologia, são os estudos desse autor alemão que abrem no campo iconológico uma história da arte (ou uma história da imagem na imagem) como uma imagem em movimento. Para pôr em movimento a história da arte, Warburg experimentou e fez teste dessa mobilização dentro de sua própria pesquisa de imagens ao longo de anos. Nesse grande trabalho excedeu o quadro epistemológico da disciplina tradicional e cedeu a um “mundo aberto de relações múltiplas, inéditas e até perigosas de experimentar”. Como estabelecer comparações entre

---

<sup>31</sup> Entre os importantes estudiosos destacam-se: Claudia WEDEPOHL, livros como, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch: Kepler als Schlüssel der Moderne*; Sigrid WEIGEL (1950) *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur, Body- and Image Space. Re-Reading Walter Benjamin, Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin, Walter Benjamin Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*; Davide STIMILLI (1960) *The face of immortality, Fisionomia di Kafka*; Maurizio GHELARDI, entre seus livros destaca-se, *Aby Warburg et la "lutte pour le style*.

“ninfas e serpentes – feminilidade, animalidade –, a pintura com a dança – movimento representado, movimento executado” etc.? (Didi-Huberman, 2013, p. 21).

Warburg apresenta uma exigência rigorosa e fundamentada numa antropologia visual e chega a um processo virtualmente infundável, de certo que a “imagem não é um campo de saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo. Talvez nem sequer seja uma campo do saber como os outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo” (Didi-Huberman, 2013, p. 21).

Didi-Huberman afirma que,

Warburg, ele nunca deixou de recolocar as questões. Isso o fez repensar inúmeras vezes o conjunto de seu saber, reorganizá-lo, abri-lo a novos campos, o que os positivistas, os amantes do *corpus* fechado, chamam, desdenhosamente, de “borboletear”. Poderíamos dizer que Warburg jamais conseguiu – jamais quis- curar-se das imagens (2013, p. 22).

A ideia de borboletear diante as imagens, de conversar com borboletas, está relacionado a profusões de imagens que vibram de maneira desordenada nos fluxos dos acontecimentos das artes, no movimento da criação das imagens. A *Pathosformel*, formas do patético, faz a história da arte ceder uma dimensão antropológica, fundamental – a dimensão do sintoma. Entendendo por sintoma como o movimento dos corpos. Um fascínio não somente pelos movimentos das paixões, mas também por ser “desprovido de vontade”. Essa busca warburguiana deve ser considerada como a expressões do visível do estado psíquico em que imagens teriam se fossilizadas, expressões de camadas profundas das imagens.

O movimento não é uma simples translação ou narração de um ponto a outro. Esse movimento são saltos, cortes, montagens, estabelecimento de relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória ganha corpo, isto é, cria sintoma na continuidade dos acontecimentos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25-26).

A preocupação com a percepção do movimento na imagem torna-se em Warburg um dos temas principais de sua pesquisa. Nesse sentido, ele escolhe para estudo primeiramente algumas obras do Renascimento, não as divindades serenas e imóveis, que servia de modelo ao belo ideal, mas, as figuras desestabilizadas, convulsivas, em violentos arrebatamentos. Nesses registros Warburg conseguia desenvolver suas correlações com as lições nietzschianas, pois entendia que por meio das interpretações de figuras de movimentos e forças complexas lhes confirmavam que o “fato artístico, quando visa à representação do

homem, não é outra coisa senão o fluxo da causalidade que se reproduz mais uma vez na superfície das coisas” (WARBURG apud MICHAUD, p. 34).

Em 1905 Warburg escreveu suas interpretações sobre as Mênade Extática, nesse estudo se contrapôs o “fenômeno da transição dos corpos” com o “tratamento dos corpos em repouso”. A dança tornou-se a “dimensão cênica e temporal das obras.

Essas mênades dançantes, conscientemente imitadas, surgidas pela primeira vez nas obras de Donatello e de Fra Filippo, redefinem o estilo antigo, ao exprimirem uma vida mais movimentada, a vida que anima Judite, o anjo Rafael que acompanha Tobias, ou ainda Salomé dançante, essas figuras aladas que alcançam voo dos estúdios de Pollaiuolo, Verrocchio, Botticelli ou Ghirlandaio (WARBURG apud MICHAUD, p. 34).

O ponto fulcral nesse empreendimento estético era entender e interpretar uma imagem como expressão de uma vida movimentada, como potência da sobrevivência, fluindo num jogo de conciliação e reconciliação. Devolver para a imagem a dinâmica de uma autonomia. Se modo que, fazer uma revisita ao dionisíaco - a imagem ligada ao contraditório, desarmonioso, ao desestabilizável – no seio do equilíbrio e da simetria apolínea – ao alinhado, conceituado, conhecimento objectualizado, significava assegurar para a imagem na linguagem humana uma “potência extática no seio da concepção contemplativa do mundo” (MICHAUD, p. 33).

A potência extática da iconografia configurou força para a linguagem não-verbal. A imagem tornou-se cada vez mais independente, quase que desatrelada do discurso verbal, e assim, se desenvolveu uma plêiade de pensadores da imagem redimensionando a linguagem não-verbal para novo tempo de textos plásticos (literários) abertos para inéditas práticas de leituras e interpretações.

Abaixo citaremos alguns nomes importantes para perceber essa meta-iconografia como forma de organizar um deslocamento na ordem dos discursos a perceber os textos não-verbais como uma forma de pensar.

Quadro 1 - Teóricos e pensadores da imagem e da imagem-texto		
Autor	Característica	Estudo da imagem
Jacob Christoph Burckhardt (Basileia, Suíça, 1818 — Basileia, 1897)	Estudos importantes nas áreas da história cultural entrelaçados com a história da arte.	1860 - A Cultura do Renascimento na Itália ( <i>Die Kultur der Renaissance in Italien</i> )
Aby Warburg (Hamburgo, Alemanha, 1866 — 1929)	O Nascimento de Vénus e a Primavera	<i>L'Atlas mnémosyne</i>

	de Sandro Botticelli Ninfa Fiorentina. Fragmentos de um projeto sobre Ninfas	
Erwin Panofsky (Hanôver, Alemanha 1892 - Princeton, Nova Jérquia, 1968)	Crítico e historiador da arte alemão, um dos principais representantes do chamado método iconológico, estudos acadêmicos em iconografia.	Estudos de Iconologia - Temas Humanísticos na Arte do Renascimento
Walter Benjamin (Berlim, Alemanha, 1892 — Portbou, França, 1940)	Pensador	A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica (1936)
Anne-Marie Christin, (Bône Argélia 1942- 2014)	Especialista em história da escrita e relações entre texto e imagem, diretora do Centro para o estudo da escrita e da escrita-imagem	<i>Poétique du blanc: vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet, Peeters-Vrin, 2000, 230 p. (rééd. augmentée Vrin 2009).</i>
Philippe-Alain Michaud (Paris 1961)	Seu trabalho teórico se concentra especialmente nas interseções da História da Arte e da Cinematografia, com uma visão antropológica da iconologia.	Aby Warburg et l'image en mouvement (Éditions Macula, Paris. 1998).
Jean-Marie Klinkenberg (1944)	Linguista e semiólogo belga, professor da Universidade Estadual de Liège, nascido em Verviers em 1944. Membro do Groupe interdisciplinar. Presidente da Associação Internacional de Semiótica visual.	<i>Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular, Bruxelas, Complexo (paperback: Paris, Le Seuil, 1990); com o grupo μ .</i>
Georges Didi-Huberman, (Saint-Étienne, 1953)	Filósofo, historiador, crítico de arte	
No Brasil		
Marcia Arbex	Professora da UFMG	<i>De l'image de la lettre à la poésie peinte. Étude sur la fonction de l'écriture dans les arts visuels: 1910-1930</i>
Vera Casa Nova	Professora da UFMG	Estudos intersemióticos.

O quadro de teóricos e de pensadores da imagem traz um leque de texto que dão ênfase a importância da imagem como linguagem iconográfica, e também abordam sobre

os textos que se misturam, isto é, textos híbridos. Trata-se de uma ligeira referência sobre a posturas de alguns teóricos que se voltaram para a questão de perceber uma obra de arte pela linguagem da imagem, considerando seus pontos de contatos entre códigos diferentes. Fortalecer esse campo teórico significava (e significa) fomentar estudos sobre o entrelaçamento da escrita e da imagem. Trata-se de uma reflexão sobre a natureza icônica da escrita, sobre a natureza híbrida das obras artísticas.

Em linhas gerais partiu-se do princípio de que a imagem, desde o primórdio sempre exerceu um papel determinante na invenção da escrita e na evolução de seus sistemas. “A palavra e a imagem permitem o acesso, em todas as sociedades, a universos diversos”, disse Anne-Marie Christin (2006), a palavra mantém a coesão dos grupos e por meio dela se administra trocas internas, mas com a imagem ampliamos nossas possibilidades pois,

A imagem permite ao grupo comunicar-se com mundos em que não se fala sua língua, isto é, com os deuses, que se manifestam para ele através dos sonhos, ou das visões. A imagem revela o invisível. Em nossas sociedades, onde os fantasmas estão ausentes, sua magia permaneceu intacta: ‘parede que essa pintura, como os feiticeiros e os encantadores, projeta seu pensamento à distância (CHRISTIN, 2006, p. 63)

Os poetas, os narradores, por meio da palavra transmitem as histórias, os mitos, todavia, a o uso das imagens ampliam o campo de compreensão e interpretação do que se é transmitido. A imagem potencializam a comunicação com mundos que não falam a mesma língua. Todavia, existe um problema instalado em nossa prática pictórica ocidental, uma tradição verbal tomou força inquestionável e fez com que a imagem fosse pensada e tratada como serva do discurso. Os pintores ocidentais, conforme Christin (2006, p.64), dedicaram seus talentos durante séculos a “representar personagens cuja a história era sugerida graças a alguns indícios apropriados”.

Mas, pouco a pouco se percebe que a escrita não é uma representação da fala. Ela nasceu de uma estrutura elaborada a partir da imagem. Tanto a voz como a imagem das coisas vinham antes de um sistema criptografado em códigos.

As imagens nas paredes das cavernas pré-históricas não eram “imagens de coisas”, conforme Andre Leroi-Gourhan, mas traduziam um pensamento simbolizador. O autor também analisou o agenciamento espacial dessas figuras como “mitografia”. Por mais que não soasse bem a palavra “mito”, por que estava relacionada a uma origem linguageira, mas, Leroi-Gourhan instituiu o traço como etapa fundadora da necessidade de manifestar-se.

## LINGUAGEM PICTOGRÁFICA E LINGUAGEM CRIPTOGRÁFICA

As águas das linguagens das coisas fluem para o grande leito do mar-linguagem – o leito da linguagem plena onde habitamos. Continuaremos submersos na linguagem, pois somos linguagem, lidamos com a linguagem das coisas e todas essas coisas-linguagens estão imersos nesse fluxo para o mar-linguagem. Continuaremos fazendo nossos traços, nossos desenhos, talhando nossa pedra, cosendo nossos tecidos. Somos sempre convidados – pela poesia das coisas – para o labor de significar, resignificar, restaurar a linguagem das coisas. Ora serão imagens expressando o pictórico, ora serão invenções de nomes para as coisas.

O exercício da – e na – linguagem fez com que os homens criassem dois modos de elaboração de sistemas: o criptográfico dominante na cultura ocidental, esconde mais do que revela, trata-se de um conjunto de regras codificadas e convencionadas; e o sistema pictográfico<sup>32</sup>, uma forma de escrita transmitida através de desenhos, signos de comunicação visual, gráfico, sem valor fonético nos quais são expressos ideias e coisas objetivas, dominante na cultura oriental, muito importante para o campo da visibilidade, traço do visível.

Esses dois sistemas, a criptografia e a pictografia, se convergiram se muitas vezes se divergiram no universo da comunicação humana. Partindo de noções mais amplas de imagem. As artes, sobretudo a literária, apontaram para um novo tempo, o tempo da convergência, a chegada dos hipertextos.

A autora Márcia Arbex, partindo dos estudos de Christin, permite fazer uma reflexão sobre os sistemas de escritas que fizeram parte do processo comunicativo dos povos. Essas autoras reforçam a ideia de que a imagem exerceu papel determinante na invenção e evolução da escrita. Não foi somente a criação de um sistema gráfico transcrevendo os sons orais que deu origem da escrita. Disse Arbex “a linguagem oral não é referência absoluta e exclusiva da escrita”. A autora entende que essa compreensão restringe a escrita para um veículo gráfico de uma palavra (ARBEX, 2006 p. 17). Assim dito, a forma gráfica do alfabeto não foi resultado exclusivo de uma criptografia. Mas, a imagem, uma correspondência pictográfica pode ter contribuído nessa elaboração gráfica da linguagem.

Qual é a função original do alfabeto? Seria a comunicação?

---

<sup>32</sup> Em 1922, na cidade de Viena foi instituído o ISOTYPE (pictogramas), um sistema de pictogramas projetados para comunicar informação de forma simples e não-verbal.

Essas perguntas emergem porque já é de comum acordo de que um alfabeto de origem criptográfica é muito mais vulnerável para ambiguidades e ocultação de sentidos do que a via dos sistemas pictográficos, em que as ideias são expressas por meio de cenas figuradas, símbolos, etc.

É difícil de se responder por que se preferiu um alfabeto embasado visualmente nos traços cuneiforme, isto é, num processo criptográfico, em detrimento aos pictogramas. A priori a função do alfabeto é ajudar no processo comunicativo, todavia com a ascensão da criptografia ficou mais difícil essa clareza comunicacional.

Dentre os argumentos que contestam o “alfabetocentrismo”, encontra-se o questionamento de sua função original: se esta é, realmente, como diz a maior parte dos arqueólogos ou historiadores, a comunicação, como explicar, pergunta-se Barthes, que escritas mais “abstratas, difíceis” como o cuneiforme tenham substituído o pictograma, tão mais “claros”? Valores modernos como a comunicação, a clareza, a eficácia e a abstração foram projetados nessa concepção da função original da escrita enquanto que, em sua essência, “a escrita às vezes (sempre?) serviu para esconder o que lhe foi confiado”, sendo a criptografia a própria vocação da escrita e a ilegibilidade, sua verdade (BARTHES apud ARBEX, 2006, p. 24).

Já é de amplo conhecimento que a produção literária desenvolveu um espaço para o pensamento metalinguístico, sobretudo depois da revolução da linguagem, trata-se de uma retomada dos processos pictográficos, a iconografia. Talvez, não como um ato de substituição, todavia, mais como um ato de equilíbrio. A leitura icônica de um poema, carrega um caráter muito além da figura, a superfície e o suporte.

### *O HÍBRIDO NA LINGUAGEM POÉTICA*

A virada do século XIX para o século XX se consolidou o grande movimento artístico-filosófico aberto sobre as diversas linguagens que compunham o conhecimento do homem. Naquela ocasião era exposto a necessidade de uma revisão sobre a potência da linguagem na ação criativa do homem. Tratava-se de potencializar a linguagem no homem e o homem na linguagem. Para isso, alguns pensadores falam que o artista (aquele que cria) precisa voltar a habitar a linguagem. Mas, como retornar à nossa moradia na

linguagem?<sup>33</sup> Quais os caminhos (*tao*) que deveríamos trilhar para entrar (voltar) na/para linguagem? É possível deseducar o homem de um *logos* redutor de uma forma de linguagem imperante?

O caminho de volta para linguagem se dá numa atitude de perceber a linguagem como uma potência de movimentos de signos, e nesse movimento ampliam-se numa hibridização de signos (verbais e não-verbais). Voltar para linguagem também está ligado ao ato de conhecer junto e não possuir o conhecimento da coisa, a palavra – cognoscere, “saber, conhecer”, de COM-, “junto”, mais gnoscere, “saber”, do Grego gignoskein, “saber” – é o ato de estar próximo da coisa. Deste modo, dismantela-se a ideia de possuir as coisas como objetos conceituados e se esquivava da ideia de linguagem como instrumento do conhecimento. Estar na linguagem é habitar no mundo de sugestões, é prestar atenção nas dobras dos significados, enfim, é perceber as camadas sedimentadas pelos resíduos cotidiano da vulgaridade e revigorar a força das coisas em suas linguagens.

O texto literário foi – e é – um ponto de fuga que se ampliou na linguagem trazendo a iconicidade para o jogo literário como possíveis desdobramentos dessa amplitude expressiva no sistema verbal. Com essas novas prontidões – literatura icônica – o texto passou a ser concebido para gerar novos acordes de sentidos, portanto, desenvolveu-se novos modos de escrita e leitura considerando também a visualização. O leitor ampliou seu modo sensitivo de estar diante de fenômeno real, porque se desenvolveu também outras maneiras de compreender, interpretar e assimilar conteúdos na linguagem.

Foi, sobretudo, na modernidade, com a proliferação da cultura visual – com aprimoramento da gravura, chegada da fotografia e técnicas de impressões - o texto literário híbrido estimulou novas técnicas de prontidão nos artistas (pintor, escritor, poeta) e no receptor dessas obras. Desde a concepção da capa e tipo de papel à mancha da impressão, imagens selecionadas para as páginas que comporão o miolo, além de outros elementos.

Já foi dito e é ponto pacífico que uma das revoluções no universo literário aconteceu com a obra icônica – divisora de águas na modernidade –, *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasar*, de Mallarmé. Mas, retomando esse fato, Arbex desdobra reflexões sobre a escrita icônica, e afirma que “existe uma produção literária que estreita uma relação com a origem icônica da escrita”. Para a autora a escrita icônica leva em consideração a “concepção

---

<sup>33</sup> O retorno para a linguagem dos poeta-crianças, tratado na página 50, “De volta para a linguagem (o poético): o poeta-criança”.

elementar da imagem de caráter misto que leva em conta, além das figuras, a superfície, o suporte” (ARBEX, 2006, p.24).

Constatamos que no campo literário vigorou-se uma tendência híbrida. O texto tornou-se plástico, ou pelo menos buscou-se uma relação equilibrada entre o verbal e o não-verbal. A inserção dos elementos icônicos dentro de um texto literário ampliou os horizontes de leitura, pois tudo agora importa numa vagarosa leitura. Cada produção de um livro de poema traz em seu bojo a estrutura do texto-poema, os rascunhos, os manuscritos, as fotografias, os filmes, tudo são recortes do real, ou aparência do real, e está sempre desafiando interpretações.

Esses recortes híbridos acompanham o homem desde as paredes da caverna, é o que se chama de a invenção da tela. A questão hoje aberta é que a tela saiu das paredes fixas das grutas, das páginas dos livros manchados com a impressão de tipografias, e tornou-se extremamente bem mais complexa e acompanha os leitores de modo quase mágico. Arbex ainda comenta fazendo uma relação da criação das imagens com a invenção da tela, e sobre isso diz o seguinte:

A criação das imagens seria assim a sequência do reconhecimento desse espaço, da prodigiosa “invenção da tela” – definida como um “espaço abstrato, extraído arbitrariamente da aparência do real, que determina a dupla convenção de uma extensão contínua e de observadores situados a uma mesma distância de sua superfície (ARBEX, 2006, p.25).

Existe uma relação desde os primórdios da criação das imagens com a invenção da tela – a superfície –, com o passar do tempo, o significado espacial desses textos iconográficos foram perdendo a importância do espaçamento. Existe, portanto, com a obra de Mallarmé uma revalorização da importância da “tela”, isso é, dos espaços em branco, como significado poético. O design do livro, a estrutura do texto, mancha gráfica vazada do branco da página etc, também pode carregar interpretações. Os autores que exploram essa poética de natureza icônica fazem de suas obras

Arbex afirma que a “expressiva repercussão de *Un Coup de dés*...na literatura e nas artes do século XX é inquestionável, sendo recorrentes os exemplos de artistas e poetas que reivindicam a reintegração da iconicidade e da espacialidade da escrita em suas práticas artísticas”. Pode se considerar que a literatura ampliou com a presença do iconográfico, assim, vieram novos paradigmas. Diz a autora, “Escrever e pintar tornam-se verbos que recobrem gestos e práticas de mesma natureza, indiferenciáveis”.

O século XX confirmou que a literatura reinvestiu e integrou em sua composição a entrada do visual e do espacial na obra escrita. Os artistas visuais incorporaram a escrita em

sua plástica; “da mesma forma a arte incorpora a escrita, ou seja, na fronteira do figurativo, pintores incorporam a letra ao quadro, seja na forma de palavras escritas, seja na forma de pastiches gráficos” (ARBEX, 2006, p.29).

Mallarmé contribui com o novo tempo para repensar a linguagem, sua provocação literária com a integração do visual, e portanto com a leitura espacial da verbal. Assim, agiu desafiando novos gestos na escrita e leitura da arte-literária.

Um dos autores dos estudos de Márcia Arbex são as obras de Michel Butor (1926-2016), importante escritor francês que entrelaça a prontidão de ver, ler e experienciar formas novas de sentir uma poética. E sobre a obra de Butor, Arbex comenta:

O estudo da escrita cuneiforme, do hieróglifos, dos ideogramas permitiu ao autor (Butor) constatar o quanto nossa escrita latina se distanciou do sistema gráfico, ao privilegiar o verbal, ao contrário de outras civilizações. A rigidez da escrita alfabética sempre foi colocada à prova pelos artistas, ou tipógrafos. Mas, a partir do século XIX que isso se intensifica revelando que a escrita ocidental não havia inteiramente cortado o vínculo com sua origem.

A partir de Mallarmé a cultura do alfabeto foi tomada pela imagem e tanto a literatura quanto as artes testemunham o surgimento de inúmeros exemplos que evidenciam a natureza icônica da escrita, o que Michel Butor chamou de “espessura do signo visual” (ARBEX, 2014, 12’58’’).

Concluimos que o século XX testemunhou um fortalecimento da iconografia na prática da produção de literatura, apenas como exemplo, destacamos dois importantes autores que trabalharam em suas obras os entrelaces do verbal com o não-verbal. Não haverá reflexões sobre a vida do primeiro, mas sobre a obra do segundo autor faz referência parte dessa tese. São eles:

O poeta, romancista e artista visual Michel Butor que experimentou novas formas na escrita de textos narrativos a partir de *Mobile*, de 1962. A composição de sua obra composta de recortes – descrições de automóveis, artigos de jornal, enciclopédias americanas, etc. –, em seu jogo de recorte o autor simboliza a assustadora realidade americana. As páginas como espaço visual são apresentadas em obras como *Mobile* (1962) ou *Illustrations* (1964). Essa flagrante visibilidade do texto, como sustenta o autor, de certa forma antecipa o ato de leitura, suspendendo-o momentaneamente. Os textos de Butor, portanto, se estruturam em torno de dois atos complementares: o ver e o ler. (ZICA, 2017, p. 143). Esse híbrido na linguagem poética Butor chama de “espessura do signo visual”.

A escrita “espessa do signo visual” na literatura em Belém foi sendo construído paulatinamente, movido por um cenário de transformação em que a imagem – o

iconográfico – ficou mais prática nos registros cotidianos dos poetas-pintores, ampliaram os diálogos entre a verbalidade literária e a visualidade artística – os pintores solicitavam aos pensadores literários para produzir seus textos curatoriais – , como também se fortalecia a participação dos pintores nas capas e em desenhos internos nos livros de poesia.

Entre os poeta-pintores que destacamos nessa pesquisa – aqueles que produziram direta e indiretamente uma visualidade literária em Belém –, podemos destacar, a parceria do poeta Antonio Tarvernad com o pintor Angelus, seus desenhos para a capa do livro “Místicos e Bárbaros”, 1953, (Figura 01). Nessa capa é possível ver os elementos iconográficos da cultura marajoara se expressam nessa poesia iconográfica, muito dessa matriz visual vai se desenvolver nas linhas labirínticas de Valdir Sarubbi – e estará dialogando com a capa H’era, de 1971, de Max Martins.

A edição especial do livro de poesia “Batuque”, de Bruno de Menezes, de 1966 (Figura 02), teve um marco histórico da iconografia literária, pois nessa edição foram inseridos os desenhos do artista plástico Raymundo Viana. As linhas e os movimentos dos bailarinos nessa danças afro culturais marcam o trançado poético de Menezes.

Quanto a produção da obra *Legendes Croyances Et Talismans Des Indiens De L’Amazone*, publicado em Paris, em 1923, (Figura 03) é possível se perceber uma visualidade amazônica sendo comparada à várias matrizes iconográficas de outros povos, apesar de não ser de um autor brasileiro, o livro de P. L. Duchartre em parceria com o pintor pernambucano Vicente Rego Monteiro, foi um importante trabalho em parceria para o levantamento e reprodução de caracteres pictográficos encontrados na iconografia marajoara seguido de uma comparação com caracteres encontrados em outras civilizações como no México, China e Egito.

A escritora Lindanor Celina desenvolveu algumas produções de seus livros, um deles é “Breve sempre”, de 1973, (Figura 04), traz na capa uma pintura gráfica assinada pelo pintor Benedicto Mello. Nesse trabalho é possível ver uma síntese de estruturas geométricas correspondendo ao movimento concreto.

Um dos artistas visuais que mais contribuiu para uma visualidade literária foi Valdir Sarubbi – esse autor produziu diversos trabalhos ligados à livros de literatura, como da escritora Lindanor Celina, “Eram seis assinalados” (Figura 07), de 1994; e da escritora Maria Lúcia Medeiros nos livros “Quarto de hora”, de 1994 e “Zeus: ou a menina e os óculos” (Figura 08, 09).

No livro o “Banho de Chuva”, (Figura 05) do escritor Paulo Nunes, publicado em 1996, traz os gestos expressivos dos desenhos do artista visual Tadeu Lobato.

Alguns poetas como Estela Campos, João de Jesus Paes Loureiro e Age de Carvalho desenvolveram – e alguns deles ainda desenvolvem - uma expressão visual muito em suas obras – conforme sub tópicos do capítulo

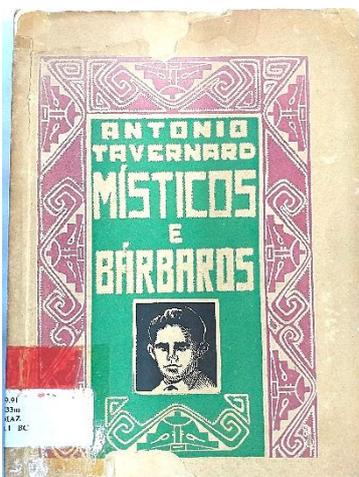
E finalmente um autor que desloca a definição de ser poeta<sup>34</sup>– tarefa de lidar com palavras escritas – corresponde a ser somente um criador de verbalidade, Max Martins que manteve em sua obra uma tessituraafiada entre poesia e um universo icônico – colagens, desenhos, pinturas, rascunhos, assinaturas, fotografias – com destaque para seu livro “A Fala entre parêntesis”, de 1982, em parceria com o poeta Age de Carvalho e o fotógrafo Ronaldo de Moraes e Rego, e “Caderno de Pinturas” (2007) a edição de um dos seus 48 diários-colagens (Anexo V). Esta obra pode ser considerada um marco na literatura no Pará, pois “Fala entre Parêntesis” traz a parceria verbal e não-verbal de dois poetas e um fotógrafo, Max Martins e Age de Carvalho e Ronaldo de Moraes Rego. Nessa obra encontramos Cinco imagens fotográficas, os manuscritos fac-similados das escritas dos dois poetas, e as manchas do texto impresso.

Para finalizar, retomando a ideia de uma escrita espessa de signo visual, Butor revela as ações de um poeta-artista em seu pleno ofício da escrita, é importante que ele saiba “Copiar, cortar, deslocar, colar; à direita, à esquerda, mais para cima, mais para baixo; aumentar, diminuir, retomar, reservar; alinhar, sublinhar, distinguir, enquadrar”. Butor destaca ações indispensáveis para esse autor (leitor) de traços híbridos, e complementa dizendo ainda que a prática artística híbrida trouxe para ele uma nova experiência de poesia e numa confissão afirmou: “mudar os caracteres, separar os parágrafos e as páginas, reunir, estreitar; percorrer, vasculhar, identificar, classificar; e sempre com essa delicada dança sob o olhar enquanto acaricio voluptuosamente o teclado da ponta de meus dedos.

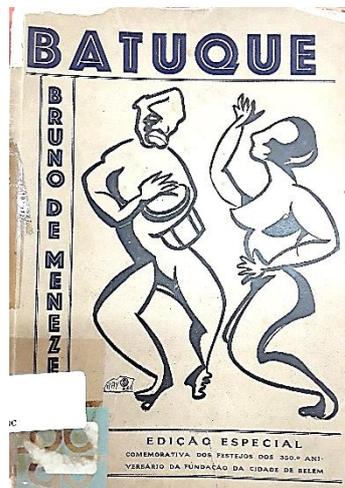
---

<sup>34</sup> Pessoa que mediante a escrita ou mediante palavras, expressa emoções, sentimentos ou sensações.

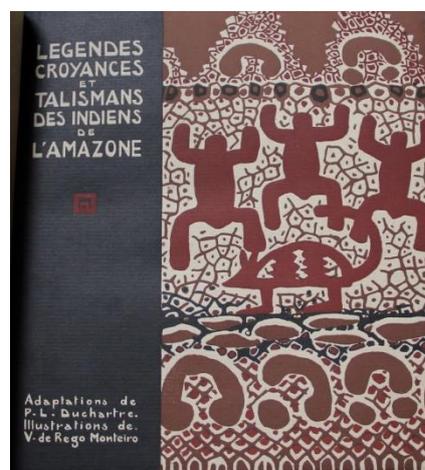
## LITERATURA EM CAPAS, IMAGENS E PROJETOS GRÁFICOS



01



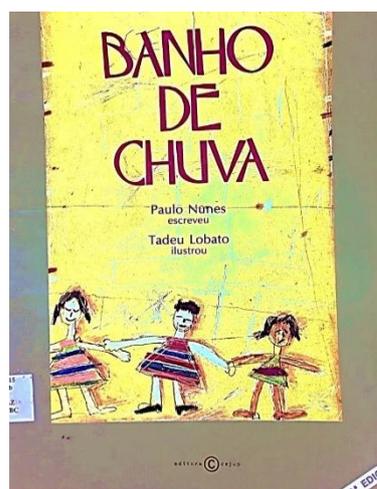
02



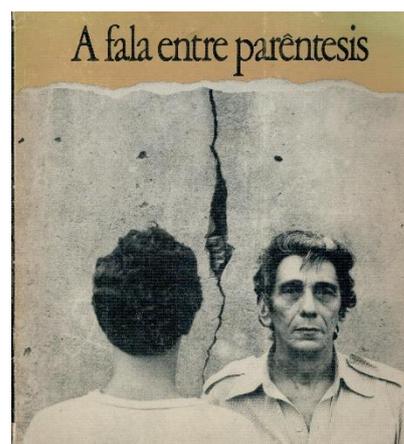
03



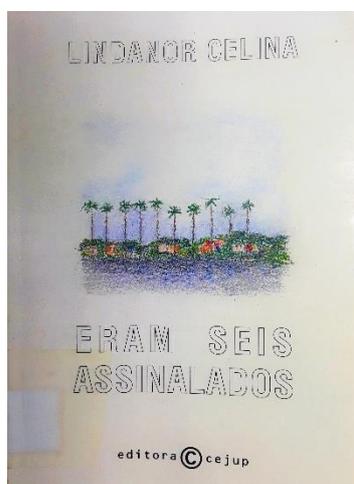
04



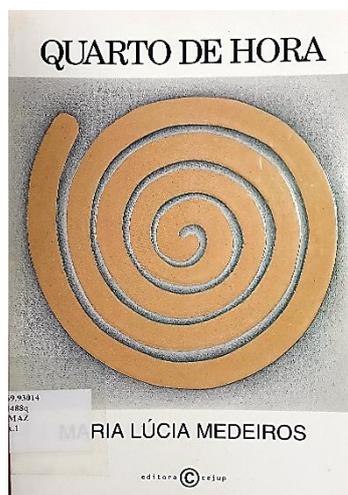
05



06



07



08



09

Figura 01. Capa do livro “Místicos e Bárbaros”, de Antônio Tavernard, 1953, desenho da capa de autoria do pintor Angelus. Alguns elementos iconográficos da cultura marajoara se expressam nessa poesia iconográfica. Fonte: Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Seção Amazônia.

Figura 02. Capa do livro “Batuque”, de Bruno de Menezes, edição especial de 1966, nesta edição são inseridos os desenhos do artista plástico Raymundo Viana. Fonte: Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Seção Amazônia.

Figura 03. O livro “*Legendes Croyances Et Talismans Des Indiens De L’Amazonie*”, de P. L. Duchartres em parceria com o pintor Vicente Rego Monteiro, Paris, 1923. *Existe uma parte nessa obra em que o autor faz um levantamento de caracteres pictográficos encontrados na iconografia marajoara e a compara com as civilizações no México, China e Egito.*

Figura 04. Lindanor Celina, Breve sempre, 1973. Pintura gráfica assinada por Benedicto Mello. Aqui a síntese de estruturas geométricas correspondendo ao movimento concreto.

Figura 05. “Banho de Chuva”, o escritor Paulo Nunes faz parceria com o artista visual Tadeu Lobato. Belém, 1996. Fonte: Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Seção Amazônia.

Figura 06. Esta obra pode ser considerada um marco na literatura no Pará, pois “Fala entre Parêntesis” traz a parceria verbal e não-verbal de dois poetas e um fotógrafo, Max Martins e Age de Carvalho e Ronaldo de Moraes Rego. Na obra encontramos Cinco imagens fotográficas, os manuscritos fac-similados das escritas dos dois poetas, e as manchas do texto impresso.

Figura 07. “Eram seis assinalados”, romance de Lindanor Celina, Belém: CEJUP, 1994. Na capa a pintura de Valdir Sarubbi.

Figura 08. “*Quarto de hora*”, de Maria Lúcia Medeiros, Belém: CEJUP, 1994. Na capa a pintura de Valdir Sarubbi.

Figura 09. “*Zeus: ou a menina e os óculos*”. 2ª Edição, de Maria Lúcia Medeiros, Belém: CEJUP, 1994. Na capa uma colagem de Valdir Sarubbi.

*METAOBRA: O LIVRO NO LIVRO*

o livro pode ser o recipiente acidental de um texto, cuja estrutura é irrelevante para o livro: estes são os livros das livrarias e das bibliotecas	um livro também pode existir como uma forma autônoma e independente, incluindo talvez um texto que seja parte integrante e que ênfatize essa forma:
---	---

Aqui começa a nova arte de fazer livros.

na velha arte o escritor não se julga responsável pelo livro. Ele escreve o texto. O resto é feito pelos empregados, os artesãos, os outros.	na nova arte escrever um texto é somente o primeiro elo na corrente que vai do escritor ao leitor. Na nova arte o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro.
--	--

Ulises Carrión

O tópico sobre o livro de poesia tem como objetivo refletir sobre alguns aspectos do processo de transformação desse bem cultural, um livro de poema. Que traz certos cuidados plásticos que se redimensionaram (e continuam a se redimensionar) para as percepções sensitivas humanas. Não basta pegar um livro e ler seu texto impresso na superfície da página<sup>35</sup>, ou ouvir um texto literário (poema) cuidadosamente bem entonado, pois também apresenta-se outros significados ao ver, ao tatear, ao cheirar ou até mesmo ao “comer” um

---

<sup>35</sup> Falar de superfície de uma página como espaço midiático para atuação da arte não é de forma alguma ignorar a complexidade das superfícies em que a arte pode atuar, pois existe a tendência das artes visuais contemporâneas serem categorizadas por sua mídia: vídeo-arte, *body art*, arte postal, *performance*, instalação, etc. No entanto, não é o objetivo dessa tese discutir esses processos midiático, eles continuarão a existir em suas complexidades, o que nos interessa aqui é pensar o entrelace, que sempre houve, entre o verbal e o não-verbal, e afirmar que depois de Mallarmé e ..., o livro que parecia território exclusivo da literatura pode ser também um espaço que congregue códigos diferentes (interartísticos), e assim, potencialize a linguagem, seja verbal, seja a não-verbal.

livro. O livro de poemas traz sempre um jogo de espaços em branco e espaços escritos, pronto para desafiar os leitores de uma obra literária na construção sutil de um jogo, que depois de Mallarmé tornou-se mais sofisticado.

Se fôssemos fazer um apanhado, desde a Idade Média, com a elaboração do livro manuscrito com iluminuras, encadernação luxuosa, com tiragens reduzidas até a invenção da imprensa e a “vulgarização” do livro em formato portátil, o texto literário, verbal, e artes visuais, não-verbal, sempre estiveram ligados. E nessa comunhão de linguagens artísticas sempre estiveram presente a discussão da leitura, da interpretação e da reflexão da linguagem na linguagem artística.

Tanto literatura comparada remekeana, quanto a semiótica nos possibilita elaborar um instrumento (modelo geral) para interpretar fenômenos interartísticos que agem (verbal e não-verbal) numa só texto-obra. Uma vertente defendida por Omar Calabrese (1987) se pauta na noção de *texto* partindo das noções teóricas em que o define de modo multívoco. Para Calabrese o texto é:

Um ‘enunciado linguístico acabado’, isto é, uma entidade comunicativa percebida como auto-suficiente, caracterizado por um funcionamento que Eco (1979, 1980a) compara a uma “uma máquina semântica-pragmática que precisa ser atualizada em um processo interpretativo e cujas regras de geração coincidem com as próprias regras de interpretação”. Nesse sentido, os contos e romances obviamente são textos, mas também o são as mensagens publicitárias, as fotografias, a arquitetura, as representações teatrais, os filmes, as *obras de arte* (1987. p.159).

Se um texto, portanto é uma entidade comunicativa semelhante a uma espécie de máquina semântica-pragmática que se atualiza a todo instante num processo interpretativo, logo, um livro também é um texto. De modo que, sobretudo na área das artes (expressão criativa), um livro-texto deverá carregar certa sutileza no processo produção, leitura e interpretação.

Texto no sentido genérico (texto-semiótico) apresenta as seguintes aberturas para uma semiótica da arte. Em primeiro lugar proporciona um território neutro pondo de lado a questão de pertencer ou não pertencer a um sistema específico de códigos, e assim, do ponto de vista semiótico analisar qualquer texto-semiótico artístico; em segundo, a semiótica recupera o sentido de historicidade do texto, pois cada código é sempre um texto na história; terceira vantagem, a noção de texto-semiótico ajuda superar as dificuldade de “signos visuais”; a última vantagem de considerar signo como texto é porque o mesmo não é interpretado como entidade estanque, mas como entidade dinâmica que sempre outros

textos, outras experiências do autor e do leitor, sem considerar o suporte material, com que é realizado, como empecilho para leituras (CALABRESE, 1987).

Fazendo uma correlação da ideia de um livro-texto com as garatujas riscadas nas paredes de uma caverna e o que havia em comum nessas intensões de homens carentes de expressão, do registro e da comunicação estava a invenção da “superfície”. Disse Arbex sobre a invenção da superfície,

Se a escrita nasceu da imagem, isso se deve ao fato de que a própria imagem originou-se, antes, da descoberta – isto é, da invenção – da superfície: ela é o produto *direto do pensamento da tela*. A interrogação visual de uma *superfície* permite perceber as relações existentes entre os traços ali observados e, eventualmente seu sistema. Portanto, torna-se importante deter-se na *superfície*, privilegiar esse “espaço físico” que envolve as figuras como decisivas no processo de invenção da escrita. Desse pressuposto decorre a afirmação do signo como portador de valores semânticos e/ou sonoros variáveis, pois ele depende estruturalmente de seu contexto, de seu espaço físico, de sua *superfície*, como se pode constatar com o ideograma, caracterizado por sua flexibilidade visual e verbal em oposição à rigidez da escrita alfabética (2006 p. 32)

Ler um livro nos leva sempre à interrogação visual de um texto-semiótico numa *superfície* exposta. Partindo dessa imagem exposta em uma superfície o leitor irá perceber as relações existentes entre os traços ali observados e, eventualmente seu sistema. Agora é necessário fazer a distinção de que uma obra construída para a expressão da criatividade e outras funções textuais.

Quando se fala de um texto artístico numa certa superfície elaborada artisticamente, trata-se de uma obra de arte (neste caso de um texto verbal ou não-verbal) articulado numa superfície (livro-texto-semiótico) que também pode ser uma expressão criativa, isto é, é uma obra de arte articulada numa obra artística. Dizendo de um modo claro toda a obra artística é um texto sobre uma superfície.

Em vista disso, um livro de poesia pode ser um livro de artista, como também um livro de artista pode ser um livro de poesia.

Quando abordamos esse tema nós somos levados a refletir sobre algumas noções do livro de arte, no sentido de apontar algumas linhas em feixes sem a preocupação de amarrar definições. O autor Paulo Silveira (2008, p. 25), traz uma abordagem sobre o livro de arte, considera alguns termos que ficam se correspondendo com a ideia de um texto-semiótico abertos para interpretações considerando sua interartisticidade, por exemplo,

“livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra”, livros escultóricos, livros ilustrados.

Numa reflexão sobre diferença entre o livro de artista e livro objeto, Silveira (2008) apontou duas categorias, ambas são superfície (suportes) produzidas e ajustadas numa cultura do livro, mas se deve considerar as seguintes diferenças. A saber:

Ficou estabelecida uma marcante divisão da produção em obras que se comportam como suporte e obras que se comportam como matéria plasmável, o que definirá como bifacetado esse universo. Usualmente, o primeiro caso é o das peças múltiplas, impressas, de construção conivente com a tradição, embora isso necessariamente não ocorra. O segundo grupo é formado pelos livros-objetos propriamente ditos, normalmente peças únicas, fortemente artesanais ou escultóricas, tendentes para o excesso, muitas vezes se comportando como metáforas ao livro, ou ao conhecimento consagrado, ou ao poder da lei (p.35).

A autora Riva Castleman<sup>36</sup> ajuda nessa reflexão sobre o livro de artista, localizando certo contexto histórico a respeito do fortalecimento de uma categoria desse livro-texto-semiótico que se apresentava no meado do século XX em vários procedimento registrado pela cena cultural do livro. Diz a autora:

Referências anteriores foram feitas às muitas edições de luxo ilustradas ou ornamentadas por alguns dos mais notáveis artistas deste século com gravuras nas mídias tradicionais. Os mais casuais livretos dos futuristas russos incluíram impressões feitas em maneiras menos elaboradas que, não obstante, são da maior importância na história dos trabalhos de impressão. O livro de artista [*artist's book*] que floresceu como uma forma de arte nos anos 70 era uma total obra de arte, preenchida com palavras, fotografias, desenhos e colagens. Seus primórdios provavelmente se originam mais diretamente das várias publicações efêmeras do Fluxus, um grupo internacional de artistas formado no início dos anos 60 (CASTLEMAN<sup>37</sup> apud SILVEIRA).

Quando se fala sobre o livro de artista, Castleman prefere compreender os primórdios num amplo espaço de tempo, e assim procura não perder de vista as colaborações entre artistas e escritores, em particular poetas. Para essa autora, foi no final

---

<sup>36</sup> Riva Castleman (1930-2014) foi diretora do *Department of Prints and Illustrated Books*. Foi ela a curadora-geral da exposição *A century of artists books (Um século de livros de artistas)*, 1994, no Museu de Arte Moderna de Nova York, MoMA, entre outubro de 1994 e janeiro de 1995. “Nessa grande mostra foram reapresentados 25 dos volumes expostos em 1935 na primeira exposição nos Estados Unidos de livros ilustrados em estilo moderno, acrescentada de mais cerca de duzentos títulos mais recentes. A intenção era mostrar como a presença e/ou interferência do artista visual conformou os ‘modernos livros de artista feitos na Europa e nos Estados Unidos’” (SILVEIRA, p.33)

<sup>37</sup> *Contemporary Prints*, Castleman, 1972, segunda edição em 1988, p.206-207

do século 19 que apareceu o “moderno livro de artista”, ou seja, moderno para ela é um acontecimento pós-iluminista.

Castleman afirmou que um livro de artista se constrói a partir da visão totalizadora do seu criador, desse modo ela afirmava fortemente ligada aos experimentos diferencia o livro tradicional (o “livro ilustrado” em especial) dos trabalhos dos grandes movimentos artísticos da primeira metade do século 20 e do livro de artista contemporâneo.

Um novo conceito de livros de artistas, que coloca a totalidade do objeto livro no controle criativo do artista, surgiu quase ao mesmo tempo, e as edições limitadas finamente impressas com águas-fortes e litografias adquiriram um diferente significado nesse contexto. Tais livros de luxo, junto com o gênero de livro impresso que emergiu do final do século dezenove, continuam a representar a tradição então iniciada, seus publicadores tão seletivos se não arrojados. Se, como muitos editores do final do século 20 preferem, artistas desenhavam e pintavam suas páginas ao invés de produzirem repetidas impressões para elas, a forma do livro parece estar em seu caminho de volta para uma origem como manuscrito, no momento em que o computador produziu uma outra, mais prática forma de transportar palavras e imagens. (CASTLEMAN, 2008, p.37)

Para Castleman houve o nascimento do conceito livro de Artista a partir dos anos 1920, ano em que muito artistas, escritores e editores aprimoraram certa produção de livros em escala reduzidíssimas, para que somente atender a bibliófilos.

Castleman considera quatro grupo de parcerias para elaboração de um livro de artista:

Quadro 2 – Esquema de Castleman para as parceria e colaborações de um livro de artista.		
1 grupo	Artistas com autores	É composto pela junção ou justaposição de obras de artistas com textos preexistentes, contemporâneos ou não um ao outro.
2 grupo	Artistas como autores	Formado por obras cujo próprio artista é o autor.
3 grupo	Artistas para autores	É o das obras por encomenda, em que o artista ilustra ou ilumina um texto preexistente, muitas vezes a convite de um editor.
4 grupo	Artistas sem autores	É dos livros ou álbuns com não mais do que legendas ou títulos, quase puramente visuais.
Fonte: quadro baseado no texto “Definições e indefinições do livro de artista”, Castleman apud Silveira, 2008;		

Para Johanna Drucker o livro de artista é um fenômeno exclusivo do século 20, mesmo reconhecendo na história do livro alguma ação isolada nas edições de algumas obras literárias (artísticas). A autora também registra que *livres d’artistes* (grafado em

francês) corresponde ao livro ilustrado, e essa ocorrência gera confusão no entendimento editorial. Para Drucker entende que para se definir um livro como livro de artista é necessário que esse objeto “interrogue a forma conceitual ou material do livro como parte de sua intenção, interesses temáticos ou atividades de produção” e ainda conclui “Enquanto muitos *livres d’artistes* são interessantes ao seu próprio modo, eles são produções mais que criações, produtos mais que visões, exemplos de uma forma, não interrogações sobre seu potencial conceitual, ou formal, ou metafísico. (DRUCKER, apud SILVEIRA, 2008, p.38).

Para Anne Moeglin-Delcroix existem duas datas que sinalizam a origem do livro de artista. A primeira aconteceu na Europa, partir de 1961, com a publicação das versões de *Daily Mirror*, de Dieter Roth, até os anos 70; e nos Estados Unidos, com a publicação de *Twenty-six gasoline stations*, de Edward Ruscha, em 1962. Para a autora esses dois artistas apontariam as principais direções que essa prática artística seguiria, com grande desenvolvimento nos anos 70. Partindo dessas observações, a autora tenta organizar uma compreensão dessas correntes, de maneira mais livre das dependência da arte literária. (SILVEIRA, 2008).

Para Clive Phillpot o “livro de artista” se expressa numa ideia complexa, observe o quadro a baixo. De modo, que os conceitos não possuem consensos entre os teóricos, e deixamos claro que se trata de uma questão de ampla discussões, sem conclusões fechadas.

Quadro 3 - O livro de arte para Clive Phillpot	
Livro	Coleção de folhas em branco e/ou que portam imagens, usualmente fixadas juntas por uma das bordas e refiladas nas outras para formar uma única sucessão de folhas uniformes.
Livro de arte	Livro em que a arte ou o artista é o assunto.
Livro de artista	Livro em que um artista é o autor.
Arte do livro	Arte que emprega a forma do livro.
Livro-obra [ <i>bookwork</i> ]	Obra de arte dependente da estrutura de um livro.
Livro-objeto	Objeto de arte que alude à forma de um livro.
Fonte: SILVEIRA, 2008;	

Redirecionamos a ideia de livro para a ideia de superfície híbrida do verbal e não-verbal, Drucker prefere entender que não existe uma noção linear de uma história desses fenômeno como também um ponto espontâneo em que possa ser considerado o marco do

início de um livro em que o verbal e não-verbal vivem condições de igualdade para leitura apreciativa.

A autora Ane-Marie Christin lembra que houve um momento na Idade Média que a imagem usufruiu a mesma, ou até maior, importância como código de uma mensagem. Como exemplo a autora lembra da construção da Capela de Scrovegni. Giotto<sup>38</sup> (Figuras 10, 11 e 12) foi convidado em 1302 para pintar (não-verbal) a história dos Evangelhos nas paredes e no teto daquela construção arquitetônica. Ele levou três anos transferindo de um código para outro uma mensagem de quatro livros (quatro evangelhos). Portanto, em 1305 é apresentado o primórdio do livro-escultura, o livro sem palavra, numa superfície que não eram páginas é entregue. Um livro-arquitetura onde a iconografia é supremacia.

### *O LIVRO: SUPERFÍCIE E LINGUAGEM ARTÍSTICAS*

Para a leitura de um texto verbal havia se convencionado que se seguisse uma dimensão temporal, no entanto, estudos da linguagem incluíram (ou reestabeleceram) o valor espacial dos textos literários, como também o valor temporal para a leitura da imagem, de uma pintura. Importante que se clarifique que essa leitura temporal de uma obra não está ligada estritamente ao fato de se buscar uma narrativa nas imagens. Ane-Marie Christin, alertando sobre essa leitura temporal do iconográfico disse que: “Não se pode limitar a definição do tempo na pintura unicamente e seus aspectos narrativos, ou seja, artificiais” e mais adiante complementa: “uma imagem para ser ‘vista’, sempre demanda que seja percorrida mais ou menos longamente pelo olhar. Essa dimensão temporal é, aliás, o que a distingue principalmente da escultura” (CHRISTIN, 2006 p 62).

---

<sup>38</sup> Giotto di Bondone foi chamado pelo Papa Benedito XI para pintar nas paredes da Capela de Scrovegni em Pádua, cenas dos Evangelhos e da vida da Virgem e a série “Vícios e virtudes”. Levou aproximadamente três anos para finalizar, no entanto pode se considerar um dos primeiros artistas a elaborar.



10



11



12

Figura 10. Giotto. *The Angel of Annunciation*. 1302-1305. Fresco. *Capella degli Scrovegni*, Padua, Italy. Fonte: Galeria Delta da Pintura Universal. Org. VALSECHI, Marco. Rio de Janeiro, Editora Delta S. A., 1972.

Figura 11. Giotto. *The Angel of Annunciation*. 1302-1305. Fresco. *Capella degli Scrovegni*, Padua, Italy. Galeria Delta da Pintura Universal. Org. VALSECHI, Marco. Rio de Janeiro, Editora Delta S. A., 1972.

Figura 12. *Capella degli Scrovegni, Padua, Italy*. O primeiro livro-escultura, os evangelhos contados somente por meio de imagens. Fonte: <https://travel.sybic.com/it/poi/cappella-degli-scrovegni-poi:59166>

Sobre essa leitura tempo-espacial de um obra, a pesquisadora Christin entendeu que o fato de se limitar a arte do tempo à poesia e à literatura de ficção enquanto que, como arte do espaço, à escultura e à pintura trazia-se sempre condições reducionistas nas interpretações de obras.

É importante citar o primórdio de um livro-escultórico, uma superfície somente expressa com as iconografias de Giotto, exatamente porque, conforme Christin, essa obra-livro abriu o tema do não-verbal numa cultura que predominava o verbal criptografado. Pois, com a necessidade de códigos mais universais e de claros entendimentos para a propagação do evangelho, a imagem recebeu valor incalculável para a igreja se comparada ao analfabetismo verbal do latim e das línguas neo-latinas. Essa repercussão da imagem como elemento indispensável para uma ideia será, apenas cem anos depois, minimizada, quase nula, depois da revolução da imprensa, da escrita alfabética.

Os afrescos que realizou permitiram ao pintor colocar as premissas de uma escrita visual que não estava mais fundada, como antes, na identificação das figuras com palavras ou letras, ou seja, com unidades referenciais articuladas umas às outras por um sistema sintático rígido, mas sim fundada sobre uma leitura espacial (CHRISTIN, 2006 p.95).

Depois da Revolução da imprensa, o verbal escrito em formato de livro, de pesadas manchas gráficas de textos verbais (e quase somente verbais) tomou uma proporção desleal de importância em relação a linguagem não-verbal, e a forma de livro se consagrou como suporte difusor do conhecimento. Uma das maneiras de acompanhar essa avalanche do verbal foi com o aperfeiçoamento das técnicas de gravuras. O homem-artista aprimorou seus talhes sobre a pedra, a madeira e o metal.

A chegada da fotografia abriu mais uma linha de força para o mundo iconográfico. Vários empreendimentos começaram a se desenvolver usando a fotografia como linguagem documental.

Um livro-superfície carregado de imagens impressas de Abby Warburg (1866-1929) foi um momento histórico. Esse livro-mosaico foi importante para se pensar na iconologia, trazida como traço – signo – de fundamental importância para refletir o entendimento sobre a cultura humana. Warburg reivindicou o protagonismo de uma linguagem não-verbal no meio da história da arte em que predominava o verbal linear e narrativo.

Nesse livro-mosaico a imagem recebeu novos procedimentos epistemológicos depois dos estudos e desdobramentos desse importante projeto de Warburg ao longo de sua vida, o

projeto, um texto-obra, denominado *Atlas Mnemosine*, que se constituía em organizar uma coleção de imagens com pouco ou nenhum texto.

Warburg também empreendeu uma viagem, em 1895, aos Estados Unidos, para estudar o ritual primitivo da serpente dos índios *pueblos* – nome genérico para várias etnias localizadas ao oeste norte-americano, como os mokis e hopis. Essa pesquisa visava saber “em que medida podemos reconhecer as características essenciais da humanidade primitiva e pagã?”. Pesquisar sobre esses cultos animistas de povos primitivos correspondia para Warburg como manifestações vivas acontecendo na modernidade – esta, dominada por uma linguagem domesticada por um humanismo linear, hierárquico, apolíneo greco-latino. O ritual da serpente era uma prática indígena para catalisar forças naturais numa dinâmica da vida, seria mais tarde relacionadas a uma iconografia dos movimentos buscando nas imagens (WARBURG apud TEIXEIRA 2010, p. 12).

O projeto do *Atlas* deveria “ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento”. A ideia para a interpretação da vida em movimento trazia subscrito um modo dinâmico de incluir numa linguagem da arte a potencialidade do iconográfico. Nas diversas imagens articuladas dessa dinâmica mosaica era possível reestabelecer as diversas linhas sutis de sobrevivência das energias primordiais para o fortalecimento de linguagem bem mais ampliada (TEIXEIRA 2010).

Mas, no campo das artes sempre a comunhão do verbal com o não-verbal estiveram trabalhando em obras que marcaram esses diálogos interartísticos (ver o quadro). No entanto, a obra prima de Mallarmé, entre suas importâncias artísticas, está o fato de abrir a literatura para um movimento espacial. O movimento das linhas e do branco silencioso do tempo eclodiram impressos nas folhas de papel. Inaugurou-se um novo tempo na história da literatura, a interartisticidade.

Conforme a autora Verenoso, existe uma nova maneira de ler poesia depois de *Un coup de dés*, agora, não mais só o tempo da cadência auditiva, das linhas paralelas de baixo para cima numa página. Um novo tempo aconteceu na poesia e nos suportes de páginas. É importante ver o trançado de linhas irregulares que apontam um movimento contínuo de partículas que se agitam dentro de um caleidoscópio-livro.

O poema *Un coup de dés*, de 1897, é considerado pela crítica como um dos primeiros textos da literatura ocidental a reatar os vínculos arcaicos entre a palavra e a imagem. O que Mallarmé reivindica é o espaçamento da leitura, os brancos. Ele atua, portanto, nesse limiar entre o trabalho do artista plástico e o trabalho do poeta. Nesse poema, Mallarmé, além de

explorar recursos gráficos, faz uma nova utilização do branco da página, tornando-o elemento estruturador, além de usar diferentes tipos de letras (VERENOSO, 2010, p.43)

Depois da obra, *Un coup de dés jamais n'abolirá le hasar*, houve uma intenção de Marcel Duchamp em fazer uma obra escrita, intitulada “Livro para acompanhar com sua obra prima “Grande vidro”. O Livro era uma questão clara de conceber uma obra em que ambientasse no tempo e no espaço uma obra híbrida.

Pensei poder reunir num álbum, como o catálogo de *Saint-Etienne*, cálculos, reflexões sem relação entre si. São às vezes pedaços de papel rasgado...Eu queria que esse álbum acompanhasse o *Verre* e que pudéssemos consulta-lo para ver o *Verre* porque, no meu entender, ele não deveria ser visto no sentido estético da palavra. Seria preciso consultar o livro e vê-los ao mesmo tempo. A conjunção das duas coisas retiraria todo o aspecto retiniano que me desagrada. Era muito lógico (DUCHAMP apud ARBEX, 2010, p. 63).

A pesquisadora Arbex comenta que dentre as diversas notas de Duchamp sobre o Livro, pode se identificar algumas ideias que estavam diretamente a esse projeto-escritura do Livro. A busca de palavras primitivas (divisíveis apenas por elas mesmas e pela unidade), criação de um novo alfabeto cujas letras seriam signos esquemáticos, a criação de uma gramática, que pudesse retornar à origem da linguagem, aos sons elementares, (ARBEX, 2010).

No quadro abaixo destacamos algumas relações interartísticas presente no formato de livro. Importante que se diga que as iluminuras que acompanhavam os manuscritos medievais foram aos poucos sendo substituídos pelas gravuras; havia uma mudança com a chegada das máquinas de impressão, e na reprodução de imagem a técnica da gravura (pedra, madeira ou metal) era possível acompanhar tiragens maiores (KNYCHALA, 1980).

Quadro 2 - Obras literárias – livro de artistas – resultados interartísticos			
AUTOR VERBAL (escritor e poetas)	AUTOR NÃO-VERBAL E TÉCNICA	NOME DA OBRA	ANO
Dante Alighiere	Sandro Bitticelli	Divina Comédia	1485
Molière	F. Boucher (gravura)	<i>L'Avare</i>	1734
William Blake	William Blake (illuminated printing)	<i>Songs of Inocense</i>	1789
William Blake	William Blake	<i>Songs of Experience</i>	1794

	<i>(illuminated printing)</i>		
W. Goethe	Delacroix (litografia)	<i>Faust</i>	1828
John Milton	Gustave Durer	<i>Paradise lost</i>	1884
	William Morris	Fundou a editora <i>Kelmscott Press</i> em <i>Hammersmith</i> , Londres para produzir exemplos de design aprimorado de impressão e livros.	1891
Verlaine	Pierre Bonnard	<i>parallement</i>	1900
Júlio Cezar Ribeiro de Souza	Imprensa de Alfredo Augusto Silva. Belém do Pará	Poemas em homenagem a Camões, (Edição de luxo). Poemas de Camões	1904
Blaise Cendrars	Sônia Delaunay	<i>La Prose du Transibérien</i>  (este livro, chamada de livro simultâneo, constituiu-se de uma folha desdobrável de dois metros de comprimento – as formas coloridas)	1913
Guilherme de Almeida	Anita Malfati	Cancioneiro	1931
	Marcel Duchamp	Caixa verde	
James Joyce	Henri Matisse	Ulisses	1935
Raul Bopp	Oswald Goeldi	Cobra Norato	1937
Murilo Mendes	Santa Rosa	O Visionário	c. 1940
Tristan Tzara	Max Ernst, Joan Miro, Yves Tanguy	<i>L'Antitête</i>	1949
Inglez de Souza	Iberê Camargo (águas-tintas)	<i>O Rebelde</i>	1950
José Lins do Rego	Portinari	Menino de Engenho	1950
Euclides da Cunha	Poty	Canudos	1956
Mário de Andrade	Carybé	Macunaíma: o herói sem nenhum caráter	1957
Carlos Drummond de Andrade	Reynaldo Fonseca	Ciclo	1957
Manuel Bandeira	Aldemir Martins	Pasárgada	1960
João Barbosa Rodrigues	Oswaldo Goeldi	Poranduba amazonense	1961
	Dieter Roth	<i>Daily Mirror</i>  Obra considerada como marco do livro de artista para	1961
	Edward Ruscha	<i>Wentysix gasoline stations</i>	1962

L. Scheller	R. Ubac	<i>Lisieres du devenir</i>	1963
Jorge Amado	Di Cavalcante	Morte de Quincas Berro D'agua	1963
	Ligia Clark	Livro-obra  (Foi editado por Luciano Figueiredo e Ana Maria Araújo, em uma série limitada de 24 exemplares.)	1964
	Lígia Clark	Livro sensorial	1966
Marshall McLuhan		<i>The Mediu mis the message</i> ( <i>Livro mosaico</i> )	1967
Gastão de Holanda	Cecília Jucá	Escritura	1973
Cecília Meireles	Aldemir Martins	Elegias	1974
Mário de Andrade	Di Cavalcante (serigrafia)	Poema da Negra	1976
Jorge Amado	Carybé	Morte de Quinca Berro D'agua	1978
Joaquim Cardoso	Fayga Ostrower	Os anjos e os demônios de Deus	1978
	Maureen Bisiliat	Xingu	1978
Joaquim Cardoso	Fayga Ostrower	Poemas	1980
Vinícius de Moraes	Carlos Leão	Poemas	1980
João Cabral de Melo Neto	Reynaldo Fonseca	Poemas	1980
João de Jesus Paes Loureiro	Kikuo Furuno	Iluminações/ Iluminuras  [não se trata de ilustração, mas sim de poemas verbas e poemas não-verbais (pinturas abstratas)]	1988
Max Martins	Max Martins	Cadernos de pinturas	2007
Fonte: KNYCHALA, 1980; CASTLEMAN, 2008.			

A presença desse quadro é importante para que possamos perceber uma permanente comunhão interartística entre escritores (poetas e romancista) com artistas visuais (pintores, gravuristas, fotógrafos) sobretudo depois da invenção da prensa móvel (século XV), e trouxe para nós a ideia que hoje temos de livro. Essas parcerias sempre existiram, a diferença é que a imagem expressa ao lado do verbal pouca importância (ou nenhuma) despertava sobre os estudiosos dessas edições especiais de obras literárias.

O poeta Mallarmé é considerado o autor que iniciou a equalização dessa prática híbrida de escrever e ler um poema, e portanto, o século XX testemunhou o aprimoramento dessas parcerias do verbal com não-verbal.

#### *ARTE GRÁFICA: ENTRELACES DO VISUAL COM A LITERATURA*

O entrelaçamento da poesia com a plasticidade, como diz Maués, é um velho desejo estético dos poetas. Dos vestígios distantes às manifestações contemporâneas, o percurso visual da poesia denuncia agudas investidas nas possibilidades expressivas das combinações intersígnicas.

Considerando a ideia de moderno numa perspectiva plástica como um modo próprio de perceber um fenômeno, novas sensações e, portanto, novas maneiras de se movimentar nas linguagens das coisas, assim, “[S]ob esse ponto de vista, a *poesia visual*, alimenta-se ao mesmo tempo de repetições e diferenças na busca sempre renovada da expressividade poética. O moderno não é época, é modo próprio da imaginação, “do pensamento, da enunciação, da sensibilidade” (LYOTARD apud MAUÉS, 2010 p.08).

A chegada de novos instrumentos e novas técnicas de produção iconográfica revolucionou a palavra poética, a maneira própria de perceber as sensações, o próprio de imaginação se dá com a chegada de novas formas de registros da realidade.

A cidade de Belém se configurou na história do livro também movida pela revolução da linguagem iconográfica que acontecia no mundo. Belém, na segunda metade do século XIX, foi um espaço de altos fluxos e trocas de bens culturais. Assim, podemos falar de episódios específicos da forte presença do não-verbal ligado a um quadro de transformações revolucionárias na cidade belenense.

A capital paraense contou com a presença do impressor, litógrafo e desenhista alemão Hans-Carl Wiegandt (1841- 1908), que chegou à cidade em 1870 e nela trabalhou por quarenta anos até falecer; cabe a ele o pioneirismo da imprensa ilustrada no Pará. Wiegandt fez as impressões das gravuras de Leon Righini, o artista que elaborou crônicas visuais da cidade de Belém (SALLES, 1994).

Carlos Wiegandt foi seguramente o personagem mais importante da área gráfica do Pará no final do século XIX. Sua empresa evoluiu da litografia para outras especialidades gráficas, adquirindo novos equipamentos e se aprimorando tecnicamente. Sua obra em litografia é vasta e abrangente. Em 1877, realiza um de seus trabalhos mais importantes, que foi a publicação da Coleção “Vistas do Pará”, com desenhos do artista J. Leon Righini (...). Pelo contrário, ao oferecer uma

especialidade rara, manteve uma parceria permanente com outras empresas. Além da publicação em jornais, realizou, ainda, ilustrações científicas, certificados, *bonds*, libretos de música, livros e rótulos de produtos (MARTINS et al., p. 19).

Além da litografia e dos primeiros trabalhos de impressões, na segunda metade século XIX, a cidade de Belém registrou a chegada da fotografia. Quase trinta fotógrafos<sup>39</sup> são anotados produzindo imagens na e da cidade. Filipe Augusto Fidanza, proprietário do ateliê *Fidanza & Comp*, foi um dos primeiros fotógrafos a comercializar, a partir de 1867, o novo tempo da cidade e a sua população traduzida em imagens.

O que se focaliza, nesses dois episódios históricos, é o início de técnicas –gravura e fotografia – de multiplicação da imagem, seguindo para um novo tempo, em que o não-verbal se torna mais presente nos textos verbais.

A inquietação do verbal no não-verbal e do não-verbal no verbal revolucionou a forma de narrar a cidade, descrever as pessoas, editar os impressos, os cartões, as revistas, os livros, etc. O desenvolvimento dessa nova cultura da imagem foi atropelada pela crise econômica que se instalou na cidade de Belém, de 1910 até a pós-Segunda Guerra. Somente depois desse período é que a produção torna-se mais intensa.

Assim, também começaram a perceber parcerias de escritores – poetas – com pintores, artistas visuais e fotógrafos no universo das artes gráficas em Belém. Não eram somente obras de arte aproveitadas para tornarem imagens para capa dos livros de poemas, ou de romances, todavia, eram obras criadas para compor uma unidade hibridizada em duas obras se confluindo.

Essas capas de livros, essas imagens inter-relacionadas com uma obra literária são parte da obra, acabam por se tornarem citações não-verbais dentro da obra literária.

É importante considerar que Belém apresentou sua cena iconográfica na segunda metade do século XIX e nos primeiros decênios do século XX. Com a chegada da litografia, da cultura da imprensa e da fotografia e de outros processos, foram-se compondo obras importantes em parcerias de autores verbais literários com os autores não-verbais artísticos.

---

<sup>39</sup> Fotógrafos que se estabeleceram em Belém na segunda metade do século XIX: Charles Fredricks (1846), José do O' de Almeida (1849)86, Guilherme & Almeida (1850), Antonio O' de Almeida (1851), Senna & Irmãos (1855) e Pedro Vilhote (1859). *José O' de Almeida (1849-1850), Guilherme & Almeida (1850), Antonio O' de Almeida (1851-1852), Guilherme Potter (1864-1867), J. P. Costa Lima (1864), Fleiuss Irmãos & Linde (1864), Fidanza & Cia (1867-1868), J. A. Veyret (1867), Cady & Campbel (1867), Adolphe E. Abrahams (1867), Antonio José de Araújo Lima (1868-1871), Lourenço Antonio Dias (1869-1870), Felipe Augusto Fidanza (1869-1903), Antonio Dias (1871), M. Ugalde (1873), A. de Oliveira & Ca. (1890), Francisco Guedes da Costa (1890), Girard & Frere (1890), B. Maxe Burkhardt (1906), J. Girard & Cia (1906), A.J.P. de Oliveira (1906), Bastos (1906) (PEREIRA, 2006, p.55).*

O livro “Fala entre Parentesis”<sup>40</sup> foi um marco na literatura no Pará, pois o hibridismo artístico nessa obra aparece claramente. As imagens não têm a função de ilustrar; a capa trazendo impressas as fotografias dos poetas já traz a espessura do signo visual, e estão impressos em algumas páginas do livro os manuscritos dos dois poetas.

---

<sup>40</sup> Vamos tratar especificamente no capítulo “O poeta se torna obra: o homem-obra”, sobre o poeta Max Martins.

***UMA CARTOGRAFIA LITERÁRIA DE BELÉM – NA CRISE DA  
LINGUAGEM***

### 3. UMA CARTOGRAFIA LITERÁRIA DE BELÉM– NA CRISE DA LINGUAGEM

Como construir um mapeamento histórico das obras literárias que se constituíram hibridizadas com o não-verbal? Quais as lentes da história que ajudam a enxergar em Belém uma cartografia literária pondo no primeiro foco essa relação híbrida da linguagem verbal literária com a linguagem não-verbal?

Partimos da noção de que toda a história que passou já está carregada de lacunas. Citamos aqui a metáfora do vento arremessador, provocado pelas asas do anjo benjaminiano, vento acumulador de ruínas. Façamos uma correlação desse vento arremessador com os guindastes deslocadores de Age de Carvalho que se movimentam na construção, reconstrução e destruição da história dos homens – aqui história literária.

#### *O GUINDASTE PRODUTOR DE DESLOCAMENTOS*

Em 1980, o poeta Age de Carvalho publicou seu livro “Arquitetura dos ossos”, nesse livro, encontra-se um poema intitulado “Os guindastes”; podemos relacioná-lo a uma metáfora da história, o sentimento de um narrador diante dos fragmentos da memória, a sensação de ruínas<sup>41</sup>. Esse estado de movimentos assustadores, dialoga com o Anjo da História de Walter Benjamin. No poema de Carvalho, os guindastes são os instrumentos da história que provocam o deslocamento das coisas, semelhante ao forte vento de uma tempestade que arremessa as linhas do passado, e os poucos fragmentos que ficam são tarefas para habilidosos construtores de mosaicos históricos.

Os guindastes,<sup>42</sup>

Mãos sórdidas, meus guindastes,  
nada do que desloca  
é rota para humanidade

Não é nave nem guia

<sup>41</sup> As imagens do próximo livro de Age de Carvalho em parceria com Max Martins, “A Fala entre parêntesis” (1982), apresentam os dois poetas num ensaio fotográfico nos espaços de uma fábrica num antigo bairro industrial em Belém.

<sup>42</sup> Poema foi escrito no final da década de 1970, publicado no livro “Arquitetura dos Ossos” de 1980.

na lâmpada do dia.

Nem muro tampouco mapa  
do mundo que te escapa

Não é bússola exata  
não é vereda não é nada.

És par sujo e pendular  
quando ando e sou sem razão.

Os guindastes estão sempre relacionados a construções, reconstruções ou deslocamentos, apagamentos, fragmentações e acumulações de entulhos. Pode-se pensar nos guindastes sustentando as imensas esferas deslocadoras dos prédios da cidades. As paredes são removidas, uma nuvem de poeira é lançada sobre a visão caótica do deslocamento, as novas janelas e portas são expostas, escombros, soterramentos.

O que essas forças deslocadoras tem a ver com a história? O que os guindastes de Age de Carvalho tem a ver com o anjo da História? O que o anjo da História de Walter Benjamin enxerga nesse acúmulo de escombros que cresce ante ele e o céu? As testemunhas que viveram essas histórias agora estão mortas e não se tem como acordar os mortos para ajudar na organização dos fragmentos. A montanha de entulhos aumenta e cria camadas e camadas de ruínas.

Lidar com a história é lidar com peças deslocadas, impossíveis de serem reconstruídas, fragmentos soterrados. Assim, a história da literatura está sob peças perdidas e achadas, e a intenção de uma cartografia é a intenção de organizar uma coleção de fragmentos deslocados e soterrados, mesmo sabendo que uma coleção jamais se completa.

### *HISTÓRIA LITERÁRIA COMO COISAS ARREMESSADAS*

Walter Benjamin escreveu sobre o anjo da História. O crítico alemão havia cismado sobre a iminência do perigo, o momento em que o evento histórico começa a se afastar de quem de algum modo viveu certo episódio. Trata-se do *Angelus Novus*, um quadro de Paul Klee, uma alegórica figura de um anjo diante do fortíssimo vento da tempestade do progresso, assim descreve a luta do anjo (SANTOS, 2010a).

(...) Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo a que ele contempla. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. O anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula

escombros, arremessando-os diante dos seus pés. Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto um monte de escombros cresce ante ele e o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 1991, pp. 157 a 158).

O anjo da história aponta para a Modernidade, pode ser perigoso o que mostra, mas é necessário. O tempo havia chegado, não havia nada mais o que fazer. Os componentes da tradição e seus receptores começavam a ser arremessados – deslocados – pelo perigoso jogo que se instalara na cidade. Marshall Berman diz que a modernidade tem um preço, e que cresce constantemente, é a destruição, não apenas das instituições tradicionais e pré-modernas, mas de tudo o que é mais belo no próprio mundo moderno (BERMAN, p. 280).

E as coisas de uma história literária começam a ser deslocadas por um desvairado colecionador e lentamente vai arrumando os cacos como se fosse a ruína de um mosaico milenar. Essa combinação de cacos será sempre incompleta, de modo que construir uma história está relacionado a uma arrumação fracassada de cacos.

Walter Benjamin é o teórico que trouxe um novo olhar para o pesquisador diante da história das coisas, no seguinte sentido: quem se propõe na investigação do passado sabe que irá lidar com ruínas, as ruínas das coisas, ou os ruídos dos rastros. Benjamin entende que todo o investigador é um colecionador. Concerne na prática de catalogar textos, imagens, pedaços de filmes, cartas, enfim. É por meio desses fragmentos coletados que, pacientemente, o colecionador tece seu mosaico.

O colecionador é o verdadeiro habitante desse interior. Assume o papel de transfigurador das coisas. Recai-lhe a tarefa de Sísifo de, pela sua posse, retirar das coisas o seu caráter de mercadorias. No lugar do valor de uso, empresta-lhe tão-somente um valor afetivo. O colecionador sonha não só estar num mundo longínquo ou pretérito, mas também num mundo melhor, em que os homens estejam tão despojados daquilo que necessitam quanto no cotidiano, estando as coisas, contudo, liberadas da obrigação de serem úteis (BENJAMIN, 1991, p. 38).

É uma investigação e colecionamento desordenadamente engendrado por uma memória involuntária. Essa atitude de colecionador está ligada a um movimento do consciente para o inconsciente, ou vice-versa. A sensação do passado numa memória oscilante do presente. Um ir e um vir aleatório. Essa dinâmica de movimentos, entre o racional e os impulsos do inconsciente faz com que a linguagem-palavra (o *logocentrismo*) seja estremecida, e por meio de cisões abertas na palavra-logos amplie-se a linguagem para

novos alinhavos de mosaicos constelares. Perceber essas aberturas é encontrar novas possibilidades de linguagem diante de um fenômeno, seja literário, seja artístico, ou o simples gesto de olhar um céu estrelado sem livros de astronomia.

Assim, o pensamento histórico sobre a literatura em Belém, nessa pesquisa, é voltado para o fenômeno da metapoética, isto é, “possibilidade de o poema refletir sobre si mesmo e dialogar com os seus próprios processos ou com sinais ou vestígios deles, isto é, em relação a uma dialogia que ocorre com frequência no interior do poema”, define assim Bochicchio (2012, p. 157).

A metapoesia<sup>43</sup>, ou metalinguagem poética, ou ainda há quem chame de metapoética, tem como tema central o fenômeno poético. Um espaço dentro da poesia para se pensar o poético. Essa área da poesia falando sobre arte literária sempre esteve presente na história da literatura, mas se tornou um tema extremamente necessário no pensamento moderno, e portanto na poesia a partir da segunda metade do século XIX. Disse Sebastião Uchoa Leite que “nessa meta poesia alusiva (e secreta) atribui-se ao poeta a tarefa heroica de preservação da linguagem, resistindo ao consumo e ao resgastes” (p. 147).

Para entender essa dinâmica da metapoética dentro da histórica da literatura, consideraremos algumas obras, como também alguns momentos da prática da crítica literária e da crítica de arte que se desenvolveram no cenário de Belém.

#### *O METAPOÉTICO EM BELÉM<sup>44</sup>*

Em Belém se instalou uma permanente discussão crítica em torno da linguagem artística, grande parte apresentada nos suplementos literários dos jornais. Dito isto, posso destacar alguns tópicos sobre a reflexão metalinguística artística: como preparar um leitor

---

<sup>43</sup> No texto metapoético, é a própria poesia, no acto de produção da escrita (e leitura) do poema que é posta em questão: as suas matrizes culturais e referenciais, os seus objectivos directos ou indirectos, os seus potenciais de ser interpretada ou de permanecer enigmática, aqueles ou aquilo que interpela, aqueles ou aquilo que rejeita, o que vai buscar e o que omite – tudo isso e muito mais pode ser verificado, intuído ou interpretado como pertencendo a um campo metapoético que pode ser também «metacrítico». Não há assim, propriamente, uma cisão entre poesia e metapoesia. O que acontece é que, nesta, temos a poesia tomada como matéria de si mesma, espelhada no poema, colocada em abismo nele, glosada nas suas virtudes e nos seus defeitos, misto de programa, constatação, surpresa, ou mesmo decepção, no trabalho poético. No metapoema, à medida que o texto avança, vai devorando, incorporando e digerindo a ideia de que parte, amalgamando-a à linguagem que utiliza. Haroldo de Campos diz que o poeta “é levado a poetar pelo próprio acto de poetar, isto é, mais do que por função referencial ou outra, ele é complementarmente movido por uma função metalinguística: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta” (BOCHICCHIO, 2012, p. 158).

<sup>44</sup> Considerar o termo “poética” partindo da concepção etimológica, do grego, que significa “criar”; assim, uma metapoética vem da ideia de que, ao criar um poema se medita sobre o ato criador.

para a nova produção literária do século XX; trabalhar pensamento literofilosófico do refletir sobre a arte – poesia e outras artes; praticar o pensamento interartístico na recepção das obras; a tarefa de ensinar o ato de escrever poesia; tradução de poetas e romancistas que apresentavam novos paradigmas na área literária.

Entre os poetas que estabeleceram – e alguns ainda estabelecem –, de algum modo, relação com esse novo tempo metalinguístico, citamos nessa pesquisa os seguintes autores: Mário Faustino, Estela Campos, João de Jesus Paes Loureiro, Age de Carvalho com um destaque para a obra de Max Martins.

O fenômeno da metapoética em Belém aconteceu – e ainda acontece – de modo pulverizado, muitos poetas foram percebendo e semeando em suas obras um verso que ora está voltado para o ato reflexivo sobre a linguagem poética, ora voltado para o ensino da leitura do poema, ou até mesmo poemas didáticos que ensinam a escrita literária. Max Martins, em 1952, publica em seu primeiro livro, um texto sobre um poeta em conflito com a linguagem literária e o mundo em que habita, diz seu poema: “Ocorre-me um poema. Contudo há a religião, /A pátria, o calor”. Três questões norteadoras para o poeta se localizar na linguagem que percebe o mundo: suas convicções existenciais, sua localização política geográfica e sua percepção de sentimentos (sensibilidade) de si no mundo. Max finaliza o poema evocando a presença da metapoética: “Rola o poema e o mundo/ e eu mudo”. Um final metapoético ambíguo, jogando com a palavra “mudo”, isto é, o mudo do verbo mudar, e o mudo relativo ao substantivo mudez. Ou o poeta entra na linguagem e se muda mediante ao movimento da linguagem, ou a linguagem do mundo acontece e deixa o poeta imóvel, mudo.

A metapoética, portanto, toma corpo na produção literária das décadas seguintes. Os ensaios e traduções de Mário Faustino, as reflexões de Benedito Nunes, os diálogos com os concretistas, a presença de suplementos dominicais sobre arte e literatura nos jornais da cidade, etc., foram trazendo uma atmosfera propícia para se fortalecer uma “consciência aguda da linguagem”, conforme entendeu Alfredo Bosi (1979).

A consciência (da linguagem), que é negatividade, clareia sempre, e de novo, o espaço onde o poema deve irromper; e o faz não para abolir a visão deste mundo senão para revê-lo e redizê-lo de outros modos e sob outras luzes; luzes de um fogo frio.

O exercício de purificação vai calcinando as retóricas antigas ou recentes e acaba restituindo o poeta às imagens essenciais: água, pedra, fogo, ar. As primeiras, mais insistentes (BOSI, 1979, p.10)

Esse novo tempo crítico-literário, trazia para a linguagem poética a consciência negativa, isto é, perceber que as coisas do mundo não alcançam a linguagem poética e vice-versa. É necessário pensar na linguagem para rever e redizer sobre as coisas desse mundo. O filósofo português Eduardo Lourenço entende que se tornou permanente uma relação do crítico, muitas das vezes poeta também, com a criação que expressa as coisas. Disse o filósofo: “Assim e, na aparência, para sempre, a criação se coloca sob o olhar da crítica, quer dizer, é interrogada acerca da relação que possa ter com o sujeito que se fala nela e a realidade que aí é falada”. Isto significa que pensar, escrever e ler sobre o ato de escrever tornaram-se ingredientes para o poema (LOURENÇO apud, BOCHICCHIO, 2012 p. 165).

Para Bochicchio, a “metapoesia releva como processo de conhecimento estético, por via de uma multipolarização de tensões que a convertem em projeto cognoscitivo e num resultado semanticamente complexo, reformulando os hábitos de leitura”. A prática da metapoesia trouxe para o meio das discussões literárias “um mais fecundo conhecimento da poesia e, por extensão, do mundo” (2012, p. 165).

Mas, afinal, o que se lia dessa nova literatura em Belém nos anos de 1950? Do que se alimentavam os jovens literatos daquele meado de século? A nova maneira de ler a nova literatura exigia um projeto pedagógico dessa leitura, como, também, discussões sobre o ato de escrever, de conceber esses novos procedimentos estéticos. Desta forma, começou-se a divulgar os novos.

Um dos primeiros autores que desafiou os leitores na primeira metade do século XX e que começou a ser comentado nos suplementos literários em Belém foi James Joyce. Havia alguns críticos brasileiros tentando destrinçar o emaranhado literário do escritor irlandês, esse material foi publicado nos jornais belenenses. Autores como Mallarmé, T.S. Eliot, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, além de outros, começaram a ter suas obras apreciadas, assim, começou a abrir-se um novo tempo de textos literários implicadores de uma nova linguagem literária ligada a uma metalinguagem e a uma visualidade plástica.

#### *QUEM LIA JAMES JOYCE E MALLARMÉ EM BELÉM EM 1940?*

As inquietações com a linguagem literária trouxeram novas maneiras de produzir essa nova literatura, James Joyce é um exemplo de autor que contribuiu com a abertura de

questões dentro da linguagem literária. A seguir, faremos uma ligeira apreciação de como esse autor começou a ser recebido em Belém.

O primeiro número do suplemento literário da jornal Folha do Norte<sup>45</sup> Cândido Motta Filho<sup>46</sup>, num texto intitulado “As provocações de James Joyce”, realiza um comentário explicativo sobre o romance “Ulisses”. Considera o “espírito torrencial e exuberante” do escritor irlandês como fonte de sua construção textual. James Joyce mostrou a vida com seus “momentos inesperados.” (MOTTA FILHO, 1946, p. 4).

Naquela ocasião, idos de 1946, as palavras do crítico Motta Filho traziam a novidade de um romance que desafiava a linguagem literária e, conseqüentemente, o leitor mais preparado, entretanto o ensaísta não avança muito, pouco se escreve sobre do que se tratava realmente o romance. O que significava para a literatura universal aquele colosso de páginas. Motta Filho ficou preocupado mais em dizer quem era James Joyce do que se arriscar numa interpretação da força literária descortinada com a obra de Joyce. Num pequeno trecho se referindo à vida de Joyce, cita alguma coisa sobre linguagem, em seu texto pode-se ler:

Falando várias línguas com perfeição, ele sentia a insuficiência da linguagem vulgar para traduzir os embates da vida. Usava para isso da linguagem simbólica, da linguagem nua e crua, da própria sonoridade como sugestão, da própria sugestão como linguagem (...) Todas as misérias germinavam para ele, na capacidade expressional do homem. O homem seria para sua capacidade musical, um ser que sabia o queria e não sabia expressar o que queria...É notável a obsessão de Joyce em torno do mundo expressional (MOTTA FILHO, 1946, p.04).

Talvez o texto de Motta Filho tenha deixado dúvidas naqueles leitores paraenses a respeito do que se tratava aquele romance joyceano, publicado em 1922, de um autor poliglota fluente<sup>47</sup>, mas que, no entanto, sentia dificuldade de se expressar, sentia-se miserável em linguagem. O que significava saber o que quer e não saber expressar o que quer?

No suplemento literário do jornal Folha do Norte<sup>48</sup>, nos meses iniciais de 1950, é estampada uma nova nota apreciativa sobre a obra de James Joyce. O artigo era de Jaime

<sup>45</sup> Suplemento literário do jornal Folha do Norte.

<sup>46</sup> Notas biográficas ver no índice biográfico. Importante dizer que este autor havia sido mapeado pelos estudos de Marinilce Coelho, “Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946 – 1952)” (COELHO, 2003).

<sup>47</sup> James Joyce falava fluentemente 13 (treze) línguas, conforme o texto: Os políglotas do mundo. Disponível em: <https://www.epochtimes.com.br/os-poliglotas-do-mundo-2/> acesso 20 de março de 2019.

<sup>48</sup> Suplemento literário- Arte, literatura do jornal Folha do Norte/151, Domingo, 25 de março 1950, p. 01 e 02.

Adour de Câmara<sup>49</sup> e se intitulava “A propósito de James Joyce”. Nesse pequeno ensaio, encontra-se um alerta para os leitores que se aventurassem a ler a obra do autor irlandês.

“Os escritores de vanguarda como Giroudoux, Cocteau e outros, talvez por um determinismo da própria cultura francesa, passaram a escrever na maturidade numa língua transparente de simplicidade medida. James Joyce continuou nebuloso, difuso, sumarento, no entanto, de pensamento e surpresa estonteante. Logo depois da publicação de ‘Ulisses’, uma presença nova e perturbadora surgira no mundo modernista. E aí daqueles que se declarassem incapazes de compreender e aceitar qualquer de suas obras. Sua curiosidade de saber andara por toda a ciência, pesquisara todas as filosofias. Era considerado pelos seus admiradores e discípulos como um humanista (...) A obra de Joyce, como a de Rabelais, é uma criação estranha, construção cheia de altos e baixos, de bruscas transições e obscuridades insondáveis. O ‘Ulisses’ (...) é um livro que não tem noção de tempo nem dimensão. Dir-se-ia um pesadelo de um monstro (CÂMARA, 1950, p. 1)”.

Câmara, em pleno meado do século XX, avisa aos leitores de Belém que havia um escritor chamado James Joyce, de texto “nebuloso, difuso, sumarento, novo e perturbador, criação estranha, construção cheia de altos e baixos, de bruscas transições e obscuridades insondáveis”, como posto acima. Mas quem era que lia James Joyce em Belém naquele tempo?

No mesmo suplemento literário da Folha do Norte dos dois últimos domingos daquele ano de 1950, foi publicada uma seleção e notas de Ruy Paranatinga Barata apontando os dez poetas paraenses, alguns dos poemas foram publicados, também se seguiu a publicação de sete contos correspondentes a sete contistas paraenses que se destacavam naquele período. No resumo biográfico publicado nesta oportunidade, havia uma listagem das leituras desses escritores.

Quadro 3 - Os sete contistas paraenses e suas leituras, destacados por Rui Paranatinga Barata, em 1950.	
Contistas	Suas leituras, conforme o Suplemento Literário-Arte
01   Mário Couto (1920-	Marques Rabelo, William Falkner, Rilke, Agatha Christie, Luiz V. Camões.

<sup>49</sup> O jornalista e escritor Jaime Adour Câmara (1898-1964), nascido no município de Ceará-Mirim-RN.

02	Sultana Levy (1910-2007)	Não divulgou suas leituras.
03	Simão C. Bitar (1930-	Miguel de Cervantes, Aldous Huxley, Katherine Manfield, T. S. Eliot, Rilke, Jorge Amado, Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles, Noel Rosa, Olavo Bilac e Mário Faustino.
04	Evandro de Oliveira Bastos (1931-2006)	Proust, James Joyce, Mallarmé, Machado de Assis e Murilo Rubião.
05	Mário Faustino (1930-1962)	Não divulgou suas leituras.
06	Ruy Coutinho	Menotti del Pichie, Jorge Vedel, Leon Deguit, Paul Eluard.
07	Maria Helena Bandeira	Eça de Queiroz, Machado de Assis, Graciliano Ramos.

Quadro 4 - Os dez poetas paraenses e suas leituras, destacados por Rui Paranatinga Barata, em 1950.

	Poetas	Suas leituras, conforme o Suplemento Literário-Arte
01	Alonso Rocha (1926 -	Ruy Paranatinga Barata, Paulo Plínio, Ledo Ivo e Fernando Pessoa.
02	Benedito Nunes (1929-	Pascal, Unamuno, Camus, Franz Kafka, Rilke, Valery, Carlos Drummond de Andrade.
03	Cauby Cruz (1926-	Machado de Assis, Marques Rabelo, Murilo Mendes, Bandeira, Rimbaud, Camus e Kafka, Gide e Sartre.
04	Ruy Paranatinga Barata (1920-	Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Francisco Paulo Mendes, Paulo Plínio Abreu.
05	Mário Faustino (1930- 1962)	Não divulgou sua leitura.
06	Florianio Jaime (1924-	Graciliano Ramos, José Lins do Rego, James Joyce, Dostoiévski, Tolstói, Camus, Aldous Huxley, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Ledo Ivo, Ruy Guilherme Paranatinga Barata, Edson Regis.
07	Haroldo Maranhão (1925-	Machado de Assis, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade.
08	Maurício Rodrigues (1932-	Machado de Assis, Clarice Lispector, Dickens, Emily Bronte, James Joyce, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt, Rimbaud, Verlaine,
09	Max Martins (1926-	Marques Rabelo, Graciliano Ramos, Ciro dos Anjos, Ruy Paranatinga Barata, Carlos Drummond de Andrade, Paulo Plínio, Ledo Ivo, Rilke, Fernando Pessoa.
10	Paulo Plínio Abreu (1921-	James Joyce, Mauriac, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rilke, Baudelaire, Valery, Ruy Paranatinga Barata.

Fonte: Suplemento Artes e Letras N° 163 e N° 164 da Folha do Norte, Pará, Belém, 24 de dezembro de 1950, e 31 de dezembro de 1950.

Conforme o quadro sinóptico desses escritores-leitores, destacamos Evandro de Oliveira Bastos (1929-2006) que apontou entre suas leituras obras de James Joyce (1882-1941) e Stéphane Mallarmé (1842-1898), paraense de Bujaru, crítico de literatura e escritor que se apresentava figurado entre os melhores contistas paraenses numa matéria da Folha do Norte<sup>50</sup>. Em sua nota biográfica publicada nesse mesmo suplemento, apresenta como leitura fundamental, Proust, James Joyce, Mallarmé, Machado de Assis e Murilo Rubião, publicada no último dia do ano de 1950.

Havia algo de curioso que acontecera com a obra “Ulysses” de James Joyce, traduzida para o espanhol em 1945 por um professor argentino, J. Salas Subirat, e que conforme Buchmann<sup>51</sup> (2018), era a primeira tradução da obra do irlandês para a língua latina a ser realizada em terras sul-americanas. Depois, na década de 1950, tem-se a empreitada da tradução de Antônio Houaiss, concluída dentro de um ano em 1966.

---

<sup>50</sup> Suplemento Literário- Arte, literatura do jornal Folha do Norte/151, Domingo, 31 de dezembro de 1950, p. 01 e 02. Chamada principal do Suplemento de Literatura e Arte trazia a revelação de 7 (sete) contistas paraense e os 10 (dez) poetas atuantes naqueles idos da década de 1950, organizados num quadro sinótico apresentado no capítulo.

<sup>51</sup> BUCHMANN, Ernani. Ulisses traduzido. Especial para o jornal Gazeta do Povo, 15 de junho de 2015. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/literatura/ulysses-traduzido-7n80kt4sxsfq75o38hlx2g87o/>> Acesso: 28 de outubro de 2018.

MÁRIO FAUSTINO E A RENOVAÇÃO DA PALAVRA<sup>52</sup>

IMPORTANTE PARA A COMPREENSÃO DE MEUS ATUAIS RUMOS  
POÉTICOS: COMPREENDER, A UM TEMPO, O COMPLEXO  
CULTURAL POUND-APOLLINAIRE-MALLARMÉ-EISENSTEIN-  
ARQUITETURA E PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL ATUAIS  
Sintaxe ideogrâmica, abstracionismo orgânico e planejamento econômico, eis  
O meu tripé.

Mário Faustino

Mário Faustino foi um dos primeiros poetas no Brasil a sentir violentamente a revolução da linguagem na literatura, como poliglota havia interpretado os sinais emitidos por obras de indiscutível valor poético-filosófico que expuseram severas reflexões sobre a linguagem. O entendimento que Faustino tinha da importância do poema atravessando a linguagem humana é a seguinte:

A poesia se identifica de tal modo com o poeta que este não pode mais dispensar aquela. Sem ela o mundo lhe seria tão escuro e confuso que o destruiria. O poeta é, antes de mais nada, um homem que sente na própria carne e até aos ossos a necessidade de experimentar (e não apenas de observar) o universo, modificando este, obrigando-o a reagir às suas palavras com que o poeta o ataca, celebra ou lamenta. A poesia provoca, deflagra, registra, sublima e decide a luta entre o poeta e o universo, luta que pode acabar ou pela derrota do artista – sempre de certo modo uma vitória – ou por um sereno pacto final entre os dois cosmos exterior e interior, reconciliados. No combate bem combatido entre *Homo* e *Mundus*, a poesia conduz o poeta ao seu nirvana especial. (...) Poucos instrumentos de iluminação do negro espaço onde vivemos, parece-me mais poderosos, mais diretos, mais seguros e mais duráveis que a luz que emana de um genuíno poema (FAUSTINO, 1976, pp. 31-32).

Esse entendimento do que a poesia significa para o poeta Faustino dispensa comentários. Qualquer ser humano – como Faustino e Max Martins, por exemplo – que tem como sentido existencial sua obra, ou vice-versa, já habita a linguagem. Tem a poesia impregnada no corpo, numa nova – ou continuamente renovada – experiência com o universo. Vive em movimentos de uma homérica batalha. Suas carnes, seus ossos, suas

---

<sup>52</sup> A epígrafe desse capítulo é recortada de uma carta de Mário Faustino endereçada a Benedito Nunes (Rio de Janeiro, out. 1958, publicado na biografia do poeta por Lília Chaves, 2004, p. 274).

mãos trazem o instrumento-poema que luta permanentemente com os espaços obscuros (velados) em que se vive.

Mário Faustino foi o poeta-crítico mais empenhado no renovo de linguagem poética, explorador de textos de altíssima complexidade – poemas – em vários idiomas estrangeiros como no inglês, francês, alemão, espanhol e italiano<sup>53</sup>. Faustino trouxe importantes reflexões, sobre a postura do poeta, sobre o espaço reflexivo da arte poética, sobre a criação literária, e apreciador crítico da linguagem literária de autores como, E. E. Cummings, Ezra Pound, Mallarmé, além de traduzi-los para o português.

Algumas obras testemunham seu empenho num projeto metapoético de imponente proporção, obras como *A Poesia e Experiência*, estudo organizado pela editora Perspectiva, com introdução de Benedito Nunes, publicado em 1977, traz o meando de suas ideias sobre a poesia como tarefa experimental; e o ensaio *De Anchieta aos concretos*, organizado no livro da pesquisadora Maria Eugênia Boaventura; a tese biográfica *Mário Faustino, uma biografia*, de Lilia Chaves, de 2004; são obras que configuram o projeto-existencial-poético que Faustino erguia num tempo em que a metalinguagem – metapoético – era, e ainda é, tema norteador nas discussões filosóficas, científicas – sistematizações da gramáticas e dicionários – e sobretudo literárias.

A importância de Mário Faustino para a poesia brasileira possui várias perspectivas, aqui apontaremos apenas três, a da reflexão sobre a crise da linguagem literária do final do século XIX e primeira metade do século XX; a do ensino da arte de escrever e ler poesia para todos os interessados; e a de se fazer da arte literária sua vida-verbo, vida-poema. A postura de pesquisador de Mário Faustino, para Benedito Nunes, está ligada a uma consciência poética do nosso tempo, disse o filósofo:

Assim, pois, a possível *consciência poética* do nosso tempo, que Mário Faustino defendeu, baseou-se numa concepção totalizadora do fenômeno poético; pressupunha que as tradições do Romantismo e do Simbolismo interligadas à tradição moderna e às próprias conquistas dos movimentos de vanguarda, do Surrealismo ao Concretismo, formam o *continuum* da linguagem, ao ser aumentado, enriquecido e transformado no curso de um empreendimento agônico, misto de luta e de processo evolutivo, a cargo dos críticos e dos poetas colaborando estreitamente – empreendimento que seria, sob a perspectiva da crise atual, e com o fim de superá-la, o dever dos poetas-críticos (NUNES, 1977, p. 23).

---

<sup>53</sup> Mário Faustino tem seu nome registrado no Dicionário de tradutores literários do Brasil. Disponível em: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/MarioFaustino.htm> > Acessado em 10 de março 2020.

O projeto crítico de Faustino, apresentado ao *Jornal do Brasil* como poesia-experiência, resultava numa reflexão sobre a tradição e o novo na/da arte literária, ou seja, colocava no mesmo escopo de estudo crítico o encontro das águas da tradição poética com as da nova poesia brasileira. A encruzilhada da vanguarda desperta e uma retaguarda nem sempre vigilante.

Alfredo Bosi é um dos críticos que elenca Mário Faustino entre os poetas<sup>54</sup> que foram renovadores da linguagem. Para o crítico paulista, Mário Faustino está entre os melhores poetas da segunda metade do século XX, enfrentando os desafios cada vez mais prementes que a cultura e a práxis lançaram para o escritor.

Renovar a linguagem está no cerne das preocupações e dos projetos de todos. Mas subsistem divergências sensíveis sobre o modo de entender as fronteiras entre poesia e não-poesia, sobre o tipo de mediação que se deve propor entre o ato poético e os demais atos humanos (éticos, políticos, religiosos, vitais), ou ainda sobre as relações que se podem estabelecer entre o poema e o objeto de consumo, a imagem da propaganda, o *slogan* político, a canção popular e outras manifestações de uma cultura plural veiculada cada vez mais intensamente pelos meios de comunicação de massa (BOSI, 1988, pp. 492-493).

O que significava para Mário Faustino a ideia de “renovar a linguagem poética”? Havia nessa questão o entendimento à ênfase sobre distinções do que é poesia e do que não é poesia.

### *A CRISE DA LINGUAGEM POÉTICA*

A crise da linguagem é percebida por Mário Faustino, ele se dedicou a ampliar esse entendimento por meio de vários estudos sobre poetas que haviam deflagrado um novo tempo da linguagem poética. Temos, portanto, um empreendimento em que se conjugavam críticas, ensinos, traduções e criações. No entendimento de sua biógrafa, Lilia Chaves, suas leituras comentadas, sua percepção de uma linguagem literária em alerta e suas preocupações sobre o ensinamento literário, estavam interligados num grande projeto existencial, assim afirma:

---

<sup>54</sup> Entre os poetas renovadores da linguagem, destacavam-se Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio de Pignatari, José Lino Grünwald, José Paulo Paes, Pedro Xisto, Mário Chamie e – considerado por Bosi como o maior poeta brasileiro de nossos dias – João Cabral de Melo Neto.

Nessa época, nomes como Pound, Eliot, Dylan Thomas, Cummings, Auden, Mallarmé (muitos dos quais Mário divulgou e comentou em sua página), uniam-se, cada vez mais, aos de alguns poetas brasileiros, que reagiram de maneira diversa à renovação da linguagem e à atualização das formas, e diferiram bastante quanto ao modo de interpretar os limites entre poesia e não-poesia e ao tipo de mediação escolhida entre o ato estético e os demais atos humanos (éticos, políticos, religiosos) (CHAVES, 2002, p.259).

Quando se fala sobre os nomes como de Pound, Eliot, Dylan Thomas, Cummings, Auden, Mallarmé, temos uma ligeira ideia sobre os interesses literários. Nessa seleção apontaremos apenas dois, Ezra Pound e Mallarmé.

Lilia Chaves se referiu ao Café Central em Belém como espaço importante para despertar em Mário Faustino o interesse pela poesia, houve ali importantes diálogos com Robert Stock<sup>55</sup>, Francisco Mendes, Ruy Barata, Benedito Nunes, além de outros, que provocaram em Faustino o aprimoramento literário. Deste modo, o poeta piauiense foi se dedicando ao exercício da poesia, com o passar dos anos se entregou completamente à criação poética e, ao conhecer as ideias de Pound, firmou condições essenciais para a tarefa de ensinar poesia.

Foi ali também que alguns dos mais jovens da turma do Café Central ouviram pela primeira vez os nomes de Henry Miller, Dylan Thomas, Eliot, Pound e Cummings. E que viram [Robert Stock] “um missionário às avessas, [...] hippie antes dos hippies, leitor atento da ética de Nicolai Hartman, egresso das comunidades inconformistas de Big Sur” (CHAVES, 2002, p. 227).

Além dessa chamada para o projeto didático-crítico-poético de Ezra Pound, Mário Faustino também foi atraído pela obra de Mallarmé, assim, realizou traduções e estudos que resultaram num importante ensaio para os estudos da literatura no Brasil.

O ensaio “Stéphane Mallarmé” foi considerado por Augusto de Campos “um dos poucos retratos atualizados de Mallarmé”, no Brasil, publicado como se fosse uma “simples conversa”, em jargão jornalístico poundiano e visando ao leitor comum (CHAVES, 2002, p. 274). Tal habilidade de altíssima percepção e recepção de textos tão caros para a experiência da linguagem, como é *Um coup de dés*, fez com que Faustino redirecionasse uma nova etapa existencial movido pelo teor revolucionário que pactuava com obras como as de Mallarmé. Chaves, comentando sobre o novo projeto literário faustiniense, explica que:

---

<sup>55</sup> Robert Stock foi um importante poeta estadunidense que aportou em Belém nos anos de 1950, sua contribuição está sobretudo na comunicação e tradução para o português de autores como Ezra Pound, Cummings, Henry Miller, Dylan Thomas, etc. (CHAVES, 2002).

Antes de ser posto de lado, o projeto de *A reconstrução* ampliou-se. Com a explosão do verso, Mário voltou-se para a composição de textos da envergadura de *Um coup de dés*. Imaginou um livro que, como o anterior, fosse composto de um longo poema homônimo e de pequenos poemas novos (CHAVES, p.270).

É importante considerar que Alfredo Bosi reserva um tópico de sua história literária para Mário Faustino, numa página em que ele aponta a importância do poeta para as linguagens novas, suas temáticas são de traços constelados de mitos dionisíacos e ao mesmo tempo centrados na exploração dos significantes na malha poética. Disse o crítico paulista:

O projeto existencial e estético de Mário Faustino era a construção de um poema longo, biográfico e cósmico, que, valendo-se embora de recursos da sintaxe ideográfica, não perdesse as riquezas ainda exploráveis da sintaxe linear. Para tanto, planejara compor fragmentos altamente elaborados e integráveis naquele poema total que exprimiria, ao cabo, o próprio devir de sua consciência mitopoética (BOSI, p 530).

Bosi reconhece que Mário Faustino elabora um projeto biográfico imbricado com um projeto poético, o viver no poético, e que a morte prematura de Faustino não deu condições que erguesse sua epopeia, mas os fragmentos testemunham seus esforços.

Para Faustino, Mallarmé é uma reflexão na linguagem literária, pois “ninguém como Mallarmé faz tanto da poesia um instrumento, um meio e uma justificação de existir (...) leva a um ponto máximo, até hoje não mais atingido, uma linguagem – a poética – e uma língua (a francesa)” (FAUSTINO apud CHAVES, p.274).

A partir desse importante ensino de Mallarmé entendendo “a poesia como justificação da existência”, desenvolveram-se importantes legados de um novo ensino poético na compreensão da literatura universal. Como exemplo, tem-se o empenho didático de uma *paideuma*, isto é, pensar num “elenco de autores cujas ideias servem para renovar a tradição” literária, isto proposto por Ezra Pound e que encontrou correspondência em Mário Faustino aqui Brasil.

## VIDA-VERBO

Na tese biográfica sobre Mário Faustino, da pesquisadora Lilia Chaves, afirma-se que o poeta trançou e traçou as linhas de sua vida às linhas de uma obra, de um poema, disse ela:

Na poética de Mário Faustino, a vida torna-se verbo e a linguagem torna-se vida no fluxo de uma relação sangue-palavra – transfusão da vida em linguagem. O embrião já é a palavra à espera da infância para moldar, na língua, a identidade futura – “feto sugando em língua compassiva o sangue que a criança espalhara”.

O ciclo da vida, na oposição velhice/juventude, identifica o sêmen à palavra. É a vida que se perfaz e cuja a perfeição e eternidade dependem da luta do homem jovem para ressuscitar vocábulos mortos. É essa a metáfora ativa do tempo (geradora de todas as outras na poesia de Mário Faustino) que se estende na imagem da fecundação, sêmen-linguagem, que apazigua homem e poeta, vida e linguagem, amor e morte (CHAVES, 2004, p.30).

Assim, o poeta piauiense foi construindo-se numa obra poética, elaborando uma minuciosa busca do desenvolvimento do ser na linguagem e da linguagem no ser. Os ciclos de sua vida são nutridos na palavra, vida-verbo e verbo-vida. A poesia uma experiência de vida, e a vida uma experiência poética, Chaves comentou sobre essa tessitura, experiência de vida, experiência de crítica e experiência de poesia entrelaçada numa ampla metalinguagem:

A pesquisa, a análise e o ensino pontuaram a experiência teórico-criativa de Mário Faustino: é preciso criar à “luz laboratória”, dizia ele em “O Homem e sua hora”. No jornal, Mário pretende oferecer um ambiente propício à experimentação, um espaço que aglutinasse sensibilidade e pensamento, onde se (re)aprendesse a olhar e a exercitar a própria curiosidade e convocava todos os que, como ele, acreditavam “ser a poesia uma arte; e ser o poeta não uma *prima donna* e sim um artesão honesto, competente músico e ser humano perigosamente vivo, procurando exprimir, da maneira mais bela, eficiente e durável possível, o sentimento de seu tempo e de seu mundo”. A esses estariam sempre abertas as diversas seções de “Poesia-Experiência” (CHAVES, p. 253).

Mário Faustino tornou-se um autor que fazia de sua existência o equilíbrio de vida criadora que pensa criticamente sobre a linguagem crítica de si e sobre si por meio da poesia, numa atitude permanentemente em alerta sobre a palavra como renovadora da linguagem.

Após lançar a obra “O Homem e sua hora”, em 1955, Mário Faustino continuou tecendo sua obra-vida, e em 1956 publicou um poema intitulado “22-10-1956”, onde o poeta entrelaça a data de seu aniversário, sua chegada ao mundo com seu ofício da escrita.

22-10-1956

Existencial narciso mais que fisi-  
nômico espelho-indiferente mira  
-se nas calendas: seis e vinte, vinte e  
seis voltas vem de re volu cionar  
em torno de seu próprio ser e sol.

l nascendo nas virilhas, riso  
o e lágrima escorrendo ao pé da força,  
s um minuto detêm-se no seu curso  
s e às tuas ordens JOSUÉ! se estende  
o contra si mesmo para desflorar-se:  
fecunda-se devora-se rumina  
vomitando-se o ser que volta a ser  
e o sol que assola ardendo a sós no solo

No solo esse narciso s o l itário  
de sangue se enche e se esvazia, flora  
e murcha, maré lua coito sístole  
oculta-se, desvenda-se: flor talo  
no tálamo do tempo ereto preste  
a penetrar na cova duma espada,  
dum verme que o derrota: castra: suga.

Castra, castra, acampamentos ergo e queimo  
SUScitando soldados sobre mim  
e ao peito mercenários soldo e pago  
e apago quanto amor me sobe o monte  
em jumento montado,  
ou de cruz carregado:

nos átomos desvendo e surpreendo  
 -me nas raízes que me chupam castas  
 E em violetas me violentam – frutos  
 NÃO – pois inutilbello tenho sido  
 talvez malvadorrendo  
 e do bembelo hei rido  
 o feiobom ferido  
 de sócrates zombando:

para QUÊ?

De qualquermodo um homem fala:

p  
h  
a  
l  
o  
s

...i o l á h p /

senta-se na balança donde fala  
 outubro, outubro ao tempo, ao tempo rubro  
 donde entre brumas um lacrau se esgueira  
 e morde o calcanhar do sagitário:

(FAUSTINO, 1956)

Esses fragmentos do poema existencial de Mário Faustino, publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 1956, já trazem pelo menos duas questões sobre a nova linguagem literária: a atitude visceral em misturar o cotidiano da vida do poeta – o título do poema é a data do seu aniversário – poema genotípico – à vida de sua obra – viver na/de poesia, um comportamento levado a sério pela geração beat –, e o movimento de caracteres e palavras dentro do poema, o desalinho dos versos – poemas pós-mallarmeanos. Mário Faustino compreende seu poema existencial como “adequação logophanomeloépica”<sup>56</sup>. Uma palavra pouco conhecida, mas retomada da etimologia grega *logophanie*<sup>57</sup>, ou seja, a manifestação do verbo na forma de carne, a encarnação do verbo. Aqui se trata de uma rua de mão dupla. Ida e volta, da palavra que se torna carne e da carne que se torna palavra. Quanto ao termo “meloépica”, está relacionado à área que estuda obras que são consideradas literomusicais, ou seja, obras musicais que são elementos literários que ampliam o campo semântico dessas obras híbridas – letra-música.

<sup>56</sup> Conforme uma carta de Mário Faustino enviada a Benedito Nunes, com alguns trechos publicadas na tese biográfica de Lilian Silvestre Chaves, 2004.

<sup>57</sup> *logophanie, définition dans le dictionnaire Littré.* Disponível em: <https://www.littre.org/definition/logophanie> > Acesso: 18 de março de 2020.

A palavra “sol” é uma chave que abre esse autorretrato de Mário Faustino, poeta artífice, poeta artesão, e este sol é uma clara correspondência com essa racionalidade no ato da escrita de um poema, o poeta “em torno de seu próprio ser e sol.”. O sol como fornecedor de energia para a fecundação das sementes no solo. Sol, terra e semente. O sol como alimento básico para vegetação – a fotossíntese. Sobre o tema agrário podemos destacar as metáforas, “desflorar-se (...) sol que assola ardendo a sós no solo (...) flora (...) flor talo (...) raízes (...) frutos”.

Um estado de consciência de alguém que procura, que pesquisa, que laboreia um complexo jogo de verbetes e caracteres que assaltam a linguagem e acossa o leitor. Portanto, trata-se de um poema que re(vela) um ato de escrever um poema.

Sobre o ato de fecundar um poema, destaco a palavra *phalos*, expressa nos versos vertical e horizontal “p h a l o s ...i o l á h p”, buscando relação com versos anteriores como, “flor talo/ no tálamo do tempo ereto preste/ a penetrar na cova duma espada”. Aqui também o trocadilho com o termo “falo”, do verbo falar. Penetrar com palavra o silêncio. Gerar a voz que fala no vazio do silêncio.

### *O ENSINO DE POESIA*

Sobre o projeto da oficina de poesia, aberto a todos, Mário Faustino elabora uma estratégia, primeiramente produz um texto didático sobre poesia, acessível a todos leitores comuns, em seguida faz circular paulatinamente aos domingos; todos precisam saber sobre a linguagem da poesia, não existem pessoas selecionadas para esse universo da criação e desfrute do poético. Assim, Faustino foi tecendo suas aulas para os leitores se situarem sobre um novo tempo da poesia,

Trata-se de uma conversa imaginada, entre dois poetas que compartilham uma oficina e, “nas horas de trégua, quando não guardam fatigados o silêncio, discutem seu ofício” em um tom didático e levemente poético. Ali o poeta-crítico expõe suas ideias sobre a função do poeta, a natureza da poesia e as relações do poeta e o mundo, enlaçando a vida, poesia e a crítica teórica e ilustrando o conceito de poeta fazedor, que trabalha a poesia como um artefato e anuncia os problemas de sua lida, antes que a luz do céu se apague – em paz, a paz do oleiro em seu nascente jarro (CHAVES, 2002, p 255).

Em julho de 1956, Mário Faustino<sup>58</sup> convida o grupo Noigandres, Ferreira Gullar e o crítico Oliveira Bastos para colaborar no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro) (CAMPOS H., PIGNATARI & CAMPOS A., 2006).

Nesse mega projeto do ensino da poesia, nessa alfabetização literária para todas as pessoas, dentro e fora das academias se associa a linguagem não-verbal.

#### *OLIVEIRA BASTOS, LEITOR DE SOUSÂNDRADE*

O escritor e crítico literário Oliveira Bastos apareceu em 1950 como um dos narradores selecionados entre os mais importantes contistas naquela década em Belém. Na entrevista, Bastos falou sobre Mallarmé e Joyce entre suas leituras mais importantes. Oliveira Bastos aparece na lista de Ruy Barata entre os escritores que apresentam uma literatura mais consistente naquela década de 1950 na capital do Pará. No conto “Presente”, publicado no suplemento da Folha do Norte<sup>59</sup>, traz as inquietações com a linguagem, ao apresentar, entre seus personagens, uma mulher entediada na cidade, num trecho do conto podemos ler: “A mulher na janela olhava a rua também e não recebia de fora nenhuma impressão que a libertasse desse sentimento de tédio” (BASTOS, 1950, p. 2). Esse sentimento de tédio que pode estar relacionado à dificuldade em lidar com a realidade da cidade, sem linguagem para traduzir o fluxo do dia num meio urbano, ou seja, a perda de sentido da narrativa da vida, a dificuldade na leitura, no entendimento, na interpretação do cotidiano.

Oliveira Bastos foi convidado por Mário Faustino para colaborar como crítico literário no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Ficou reconhecido por sua inquietação com a linguagem. Haroldo de Campos reconheceu a importância de Oliveira Bastos para seu projeto com a linguagem, que se desdobrou no movimento concretista.

---

<sup>58</sup> Panorama histórico do movimento Poesia Concreta no Brasil. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br/tempo/tempo2.html>

<sup>59</sup> O conto “Presente” foi publicado no Suplemento de Literatura e Arte, da Folha do Norte, Domingo, 31 de dezembro de 1950.

*SOUSÂNDRADE APONTADO POR OLIVEIRA BASTOS*

Por que falar de “O Guesa”, de Sousândrade, nesse trabalho que aborda sobre rupturas na linguagem poética? A obra de Sousândrade, mesmo sendo de outra época, é importante ser citada porque já traz inquietações sobre a linguagem poética nova e desperta uma renovada leitura pelos concretistas, e assim, ampliou-se novas maneiras para se refletir sobre o tempo da poesia pós-mallarmiana.

Assim que fixou residência no Rio de Janeiro, ainda nos anos 1950, Bastos percebeu que a obra “O Guesa, Errante”, de Sousândrade, trazia uma revolução na linguagem poética e avisou para os irmãos Campos ficarem atentos, já que geravam e organizavam, junto com Pignatari, o movimento que ficaria conhecido como Concretismo. “O Guesa, Errante” é um poema que já anunciava um novo tempo da literatura na segunda metade do século XIX; escrito entre 1858 e 1888, eram os primeiros momentos de um amanhecer que se tornaria um sol revivificador de um novo tempo de rupturas, de quebra de paradigmas no que se refere à linguagem poética no século XX.

Segundo Augusto e Haroldo de Campos, foi o crítico Fausto Cunha que realizou a primeira abordagem crítica sobre a obra de Sousândrade, nela ele ressalta a importância histórica da obra, comparando as invenções vocabulares com a poesia de Ezra Pound e a prosa de Joyce. Os irmãos Campos destacam como características desse novo tempo poético – marcado pela revolução mallarmiana: o estilo sintético-ideográfico, o imagismo, o barroquismo, o estilo metafísico-existencial, o estilo conversacional-irônico. É uma obra comparada aos Cantares de Pound, à textura poética de Hölderlin, Byron, Shakespeare, Corbière, Lamartine, James Joyce, Nerval, Novalis, Holtz e outros poetas europeus (CAMPOS, 1982).

Para apresentar a novidade poética textual de Sousândrade, selecionei a estrofe “O sol”, que mostra inquietações do poeta com a linguagem literária num alinhavo epopeico num período pós-iluminismo. Leiamos,

(THE SUN :)  
 — Agora a União é império;  
 Dom Pedro é nosso Imperador:  
 ‘*Nominate Mm Bresident*’;  
*Resident* . . .  
 Que povo ame muito a Senhor.

(Um Plenipotenciario contradizendo e *contradizendo-se*;) — 'Palavras ocas! Lopes, lógico  
 Foi no Paraguay'; aos saraus,  
 O Aleixo da Russia;  
 ' A esta súcia,  
 Não Pedros, só vêem Éalakaus'!

(SOUSANDRADE, 1888, X canto, p. 238)

Quando os dias d'aurora no horizonte. . .  
 — Corram elles ! porém, mais apressados!—  
 " A mim por um seu raio os sóes tomaram !  
 Por um astro entre os cumes, entre as tardes,  
 Os céus; por meteoro, as tempestades  
 Intimo das espheras me saudaram !  
 " E a linguagem eu sei mystica e bella  
 Das noites aprendida no deserto;  
 Da natureza eu leio à luz da estrella  
 No livro universal, que tenho aberto.  
 " Da noite a negridão quanto é formosa!  
 Pura, quão pura a auri-estrellada treva!  
 Da terra aos céus, na sombra vaporosa,  
 O espírito immortal s'expande e eleva!

(SOUSANDRADE, 1888, X canto, p. 238)

Esse trecho selecionado do poema “O Guesa”, traz importantes aspectos para refletir as rupturas dos modelos formais dos textos poéticos, como também algumas metáforas, que nos ajudam a pensar na tensão da linguagem. Fala-se de um personagem, um plenipotenciário, alguém que possua uma missão especial e tenha poderes diplomáticos, aquele que atravessa as fronteiras.

A seguir, o confronto de duas metáforas, de duas forças, o sol e a noite, “Quando os dias d'aurora no horizonte. . . / — Corram elles ! porém, mais apressados!—/ “A mim por um seu raio os sóes tomaram !” e “Das noites aprendidas no deserto;/ Da natureza eu leio à luz da estrela/ No livro universal, que tenho aberto. / “Da noite a negridão quanto é formosa!”. A linguagem da luz da razão, da luz da lógica iluminista, cartesiana, contrapondo a linguagem da escuridão, mística e nebulosa, “E a linguagem eu sei mystica e bela/ Das noites aprendida no deserto”.

Existe uma novidade na linguagem poética, um confronto com lógica neoclássica. Existem a quebra das rimas, as palavras estrangeiras, os versos misturam mitos dos povos nativos de uma Amazônia internacional (Brasil, Bolívia, Peru) com a atualidade, a bolsa de valores de Wall Street.

Essa leitura diferenciada de *O Guesa* se apoia na tradição de construção e desconstrução da épica clássica, culminante no *Lance de dados* de Mallarmé. É através desse percurso que podemos entrever o processo de constante reescrita aplicado aos Cantos de *O Guesa*, sobretudo em relação aos fragmentos dos Cantos II e X. O livro foi reeditado por décadas até chegar à versão “definitiva”, supostamente de 1884 (RIGGI, 2011).

A construção e a desconstrução estão presentes na inquietação no novo tempo na linguagem. Havia um caminho aberto para o ponto culminante que abriria o século XX e amadureceria na primeira metade desse mesmo século. Existem pontos metalinguísticos dentro do funcionamento poético do novo espírito criativo pós-mallarmeano, e na Amazônia, Sousândrade já inaugurava um novo tempo metapoético.

Portanto, o crítico Oliveira Bastos conseguiu perceber a novidade que “O Guesa” teria sobre os primórdios da revolução estrutural que a poesia passaria, sobretudo depois de 1950 no Brasil. Ou seja, a novidade em sua linguagem poética. Foi Bastos que citou essa obra para a nova geração de poetas – os concretistas; e é importante frisar também que foi Bastos que percebeu a novidade em Max Martins, pois foi ele o responsável pela publicação do primeiro livro do poeta Max Martins, “O estranho”, 1952, como se naquele momento anunciasse o novo caminho da poesia em Belém.

*BENEDITO NUNES: A LINGUAGEM EM CLARICE LISPECTOR, JOÃO CABRAL DE MELO NETO, MAX MARTINS*

Os textos metapoéticos chamaram atenção do filósofo Benedito Nunes (1929-2011), assim, ele empreendeu um caminho literofilosófico para abordar autores como Clarice Lispector, João Cabral de Melo Neto, Max Martins, além de outros. Essa tarefa exigiu um movimento multidisciplinar, método indispensável para entender a complexidade das obras que foram se apresentando depois da segunda metade do século XX.

Benedito Nunes tem como metodologia de leitura a contiguidade de áreas distintas, sobretudo da filosofia com a literatura: são modos de aproximação e de distanciamento, por meio do percurso dialógico, o pensador foi construindo sua reflexão filosófica nos

suplementos culturais de vários jornais brasileiros e em aulas em várias universidades brasileiras e no exterior, e em livros que reuniram suas reflexões; trata-se de textos embebidos em referências filosóficas decisivas.

Sobre o interesse de Nunes pela filosofia e literatura, ele próprio afirmou que:

Desde de cedo, interessei-me por essas duas alas, Filosofia e Literatura, e nesta, de modo particular, pela criação poética. Datam de muito cedo certos escritos literofilosóficos espelhando minha simpatia por Nietzsche. Eram coleções de aforismos em ordem numérica natural, cépticos e atordoados, interrogadores e provocativos, com os quais tentava romper o cerco da vida familiar (NUNES, 2012, p. 33).

A contribuição de Benedito Nunes no desenvolvimento desses escritos literofilosóficos ampliou-se ao longo de sua atuação como pensador, sempre manteve paralela às interpretações filosóficas em diálogos com a literatura. Como exemplo desses diálogos, e já apontando para as reflexões metalinguísticas na literatura, Nunes comenta sobre esse caminho-conversa entre a área da filosofia e da literatura, que fez parte de sua formação, assim comenta:

Então, aí vocês podem ver uma oscilação entre a literatura e a filosofia, Clarice Lispector e ao mesmo tempo Heidegger... oscilação essa que já vinha de muito tempo, e na qual eu me encontro até hoje. Uma oscilação de pensamento... literatura e filosofia, procurando já, dentro de uma temática determinada, ligar essas duas coisas; não nivelar, mas ligar, mostrar as correlações, as oposições, os pontos de contato e de afastamento, etc..., o que gerou outros trabalhos... (...) O *Ser e tempo*, em tradição espanhola, da década de 1950, que precedeu em muitos anos a edição francesa. Mais tarde então é que houve a leitura que fiz do Heidegger já em alemão para escrever o livro. O pensamento dele, para que eu use o termo certo, me apaixonou. A linguagem, o modo de envolvimento da existência, a noção mesma de existência... tudo isso que correspondeu já a uma saída do campo religioso e que me levou à filosofia, e me deu também uma compreensão antropológica de religião, que eu pude associar a outros autores como Ernst Cassirer, um autor que eu usei muito para ensinar filosofia. O Heidegger também me deu a relação, muito permanente no meu pensamento, que é entre filosofia e poesia. O papel da poesia em relação à filosofia, questão que depois foi fecundada e realimentada pelo Merleau-Ponty (NUNES, 2008, p. 14-15)<sup>60</sup>.

O pensamento de Benedito Nunes se movendo entre a literatura e a filosofia, não somente nessa ordem, e não apenas nessas áreas (a pintura, teatro, são também áreas percorridas), contribuiu para as modificações de um cenário cultural regido, sobretudo no que diz respeito à literatura, por manuais de metrificação e regulação de textos literários, ou

---

<sup>60</sup> Essa entrevista para a Revista *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 31(1): 9-23, 2008 contou com as perguntas de Ernani Chaves e Márcio Benchimol Barros.

seja, o juízo apolíneo ecoando nos gestos dos parnasianos (neoclassicismo) ainda muito presente na primeira metade do século XX<sup>61</sup>.

Benedito Nunes desenvolveu diversas análises baseando suas leituras nas ideias de Jean Paul Sartre (1905-1980) e Heidegger. Em relação específica à obra do filósofo alemão Heidegger, Nunes desenvolveu profundas leituras durante toda a sua vida, em que não perdeu de vista a concepção ontológica da criação artística pela linguagem verbal, que, para o filósofo alemão, corresponde à fundação do ser pela palavra (NASCIMENTO, 2012).

Nunes perguntou num ensaio: “Afinal, o que, de imediato, há, em comum, entre filosofia e literatura? A linguagem”. E o filósofo continua “Como assim? É que ambas só existem em obras de linguagem, o que significa que só existem operativamente ou poeticamente, no sentido originário da palavra grega *póiesis*” (NUNES, 2005, p. 293).

As publicações dos estudos de Benedito Nunes sobre a obra de Clarice Lispector começaram na década de 1960, e percebe-se que sempre sua obra tem uma “íntima união entre a existência e a linguagem, da perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e a do Ser”. O filósofo entende que existem duas formas da autora relacionar sua narrativa à linguagem, sendo elas, o “Eu individual” e o tornar-se “pessoas” – ser na linguagem –.

A primeira relação diz respeito às atitudes, pensamentos e sentimentos, é formada por conceitos por uma vasta herança cultural, vida inautêntica. “As palavras (para o eu individual) nada têm de problemáticas”, porque elas servem apenas para a comunicação do convívio diário, cotidiano.

A outra forma de os personagens clariceanos se relacionarem com a linguagem é o tornar-se “pessoa”, é a busca pela vida “autêntica”. É arrumar sua habitação dentro da linguagem. Existe um choque das coisas com o personagem, as coisas se impõem sobre as

---

<sup>61</sup> Devo explicar melhor aqui sobre a relação da ciência com a arte: A ciência é uma forma de conhecimento baseados em um conjunto de regras e realizado por meio de experiência, trata-se de resultados objetivos que produzem novos conhecimentos, além de corrigir conhecimentos pré-existentes. Essas regras são necessárias justamente para evitar a subjetividade, direcionando a pesquisa para a produção de conhecimentos evidentes, e portanto, entendidos como válidos. Na história do conhecimento houve momentos que esse modo de conhecimento – científico – tornou-se baliza para o desenvolvimento cultural, foi o caso dos movimentos racionalistas (Renascimento, Iluminismo e outras revoluções), muitas orientações da arte partiam por vias de um raciocínio matemático. Na literatura, por exemplo, chegam-se as métricas como um dos critérios estéticos para se escrever um bom poema. Ver o artigo, SANTOS, “A estética do espaço: articulações entre ciência e arte”, publicado em *Artefactum – Revista De Estudos Em Linguagem e Tecnologia* ANO X – N° 01 / 2018. Disponível em <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/issue/view/21>

peças, e elas são acometidas pelo silêncio. Ao mesmo tempo que um ato de impotência diante do fluxo da realidade é também um ato de tomada de consciência, é o despertar filosófico dentro da linguagem.

O silêncio das plantas estava em seu próprio diapásão: ele grunhia aprovando. Ele que não tinha uma palavra a dizer, e que não queria falar nunca mais. Ele que em greve deixara de ser uma pessoa. No seu terreno, ali sentado, ficava gozando o vasto vazio de si mesmo. Esse modo de não entender era o primeiro mistério de que ele fazia parte inextricável (LISPECTOR apud NUNES, p. 43)

A linguagem das coisas circunda os personagens e os desafia para que constituam a realidade. “O esvaziamento interior do personagem contrasta com a plenitude do mundo exterior em sua perfeição e beleza, de que ele retira uma impressão de júbilo e de glória” (NUNES, 1989, p.43).

João Cabral de Melo Neto foi outro poeta estudado por Benedito Nunes desde a década de 1940, e mais tarde, em 1971, grande parte desses artigos é reunida numa obra intitulada “Máquina de poema”. Nunes percebeu na poética cabralina a busca incansável da linguagem das coisas. Olhar (perceptividade) para as coisas numa atitude pensada, uma ação estudada e ensinada sobre aquilo que a percepção está anunciando do real. Nunes viu na obra de Cabral uma reunião de “lições de inconformismo numa pedagogia da palavra ou numa educação pela pedra” (NUNES apud TARRICONE, 2007, p 32).

O filósofo Nunes via na obra de João Cabral de Melo Neto relações transversais com a filosofia. Seus pontos de incidência entre essa relação Poesia e Filosofia recaem sobre a linguagem. Assim sendo, Nunes destaca três pontos: “é a poesia nascendo, em contraposição ao estado de êxtase, à inspiração, de um movimento de ascese, de depuração psicológica e literária, que cria o poema como *trabalho de arte*”. No segundo ponto, o filósofo destaca, “ao uso predominante, desde Pedra do Sono, dos nomes – preferentemente substantivos concretos – designativos de coisas naturais ou fabricadas, de lugares, paisagens, espécies de categorias de pessoas ou atividades”. O filósofo é entendido “a partir de *Duas águas*, como objetos temáticos, peças fundamentais de um repertório léxico, em geral intitulado as composições – “O vento no canavial”, “O ovo de galinha”, “Paisagem com cupins” etc. E finalmente o terceiro ponto, em que Nunes afirma que o poeta direciona sua linguagem “para aquela parte do real perceptível que pertence ao mundo interior, mas como experiência corporal, afetiva, englobando a vida dos sentimentos numa esquia à introspecção” (NUNES, 2005, 362).

Benedito Nunes fez do ofício da filosofia um permanente diálogo com a literatura. As linguagens interligadas. Sua inquietação sobre a obra de João Cabral de Melo Neto foi uma maneira de fortalecer e afiar sua linguagem filosófica. Em seu ensaio sobre essa interdisciplinaridade ele cita um trecho do poema cabralino: “*como um mar sem navios,/ papel em branco de escrita*”,/ “[...] *um grande lençol/ sem dobras e sem bainha [...]*”. A linguagem poética conduz a linguagem das coisas para um mar aberto, para o branco. Lidar com a linguagem poética é exercitar o ofício do limite da linguagem, ou quiçá do inefável.

Sobre os limites da linguagem filosófica, Nunes ainda cita “na medida em que a Filosofia se torna mais consciente da maneira pela qual o pensamento requer a linguagem, mais ela se aproxima da poesia...”. O pensamento requer a linguagem interligada à fala, ao discurso. A linguagem filosófica se amplia na linguagem poética, e assim, nessas interações de linguagens o pensamento se interpreta (WITTGENSTEIN apud NUNES, 2005, p. 362).

O trabalho de Nunes com a linguagem filosófica, estabelecendo sempre correspondência com a linguagem literária, fez de sua obra uma importante contribuição com a revolução meta-poética que se torna bem mais nítida a partir dos anos de 1945 (no Brasil) em Belém.

### *O DESDOBRAMENTO DO ABSTRACIONISMO*

Foi nos anos cinquenta que se apresentaram as primeiras exposições em Belém em que se deflagraram os primeiros trabalhos abstratos. Trata-se de duas exposições da poeta e pintora Estela Campos, realizadas no hall da Biblioteca pública da cidade, em 1957 e 1958, respectivamente. Ali, começavam abrir novas questões na linguagem não-verbal.

O desafio da linguagem abstrata prosseguiu, e dois anos depois a exposição abstrata de José Moraes Rego convidava um crítico literário, Francisco Mendes, para comentar e interpretar para o público paraense o que aquelas imagens, que não representavam nada da realidade, significavam para a arte (REGO, 1986). Havia uma necessidade de colocar palavras num objeto de arte que dispensava o reconhecimento de imagens representadas. Mas, ativava-se o jogo. Para se falar sobre alguma coisa precisa-se nomeá-la, para nomeá-la era necessário se sentir. Deste modo, a pintura abstrata seria pensada e abarcada com a linguagem verbal se o leitor caminhasse nesse fluxo de sensações.

A pintura abstrata no horizonte da linguagem verbal tornou-se um desafio para os pensadores da palavra, um abalo às compreensões lineares e para as ponderações que tentavam ordenar em palavras o mundo dos fenômenos. Como traduzir uma imagem que não representava figuras? Como edificar num texto verbal compreensivo partindo das coisas que mais se sente do que se entende? Esse era o desafio do crítico literário Francisco Paulo Mendes (1910-1999), que então escreve:

A pintura age apenas como pintura e com os seus próprios meios, independente, liberta para sempre de toda impureza dos elementos estranhos. Esta pureza aproxima a pintura da música e da arquitetura, as duas artes que repudiam as formas intermediárias de comunicação e realizam-se num apelo direto à inteligência e ao sentimento. (...) Mas a conquista mais bela dessa arte abstrata da pintura foi poder captar e expressar com uma força a uma poesia nunca atingida, aquele “sentimento cósmico do espaço e do tempo” pressentido pelos artistas e consciente ou inconscientemente formulado, mas que jamais fora tão clara e poderosamente fixado pela linguagem da cor e pelo ritmo das formas (MENDES, 1959, p.07).

O crítico Francisco Mendes entende que tanto a cor quanto as formas possuem linguagens; captar (compreender e ler) e expressar (expor no verbal) estão mais próximos da linguagem poética, um nível de texto liberto de toda *impureza de elementos estranhos*. Naquela ocasião, o crítico literário paraense alertava para as armadilhas da linguagem e apontava que todos os textos verbais, não-verbais e orais estavam permeados de impurezas estranhas, sedimentos que vão sendo depositados ao longo das massificações vulgares dos significados simplórios da vida.

#### *CLUBE DE ARTES PLÁSTICAS DA AMAZÔNIA – CAPA- ABSTRACIONISMO EM BELÉM*

O Clube de Artes Plásticas da Amazônia – CAPA foi a importante iniciativa para fortalecer o debate em torno do abstracionismo. Fundado em 1959, e presidido por Ruy Meira, foi um nítido sinal da crise da linguagem pictórica. O CAPA foi um desdobramento do Grupo do Utinga, ativo desde de 1944, e que tinha como meta a representação figurativa da natureza aos arredores de Belém (MEIRA, 2008).

Os componentes do CAPA entendiam que seus objetivos “eram ousados, propondo a organização de uma exposição com oito pintores contemporâneos de reconhecimento

internacional e mostras abstratas com os artistas locais, que deveriam acontecer ainda naquele ano de 1959”. É importante que se diga que a ‘novidade’ do abstracionismo suscitou muitas polêmicas no meio da cultura pictórica, pois a arte abstrata foi recebida com muita desconfiança pelos meios artísticos em Belém (MEIRA, 2008, p.109).

Na exposição abstrata individual de Ruy Meira, novamente Francisco Mendes é convidado para escrever sobre a mostra. Em sua apresentação, Mendes trouxe um texto didático em que explica sobre a nova manifestação da linguagem pictórica, e aponta para uma abertura na limitação da linguagem não-verbal. Mendes alerta sobre as mudanças no novo estilo pictórico, dizendo:

Se ao artista de outrora, pelas situações espirituais e intelectuais nas quais se encontrava e a cujas limitações estava condicionado, bastava a reprodução como expressão, ao artista contemporâneo aquela não lhe basta, e os seus recursos expressivos baseados nas formas e nas cores são infinitivamente variáveis e ricos e, ainda mais, livres de uma submissão à pobreza das imagens naturais. Abandonando o figurativismo inicial, Ruy Meira, fazendo pintura abstrata vai através de descobertas originais, vacilações e equívocos passageiros e certezas definitivas, pintando seus quadros, dos quais alguns dos mais significativos de sua evolução, apresenta agora para nós. E neles podemos ver claramente o caminho seguido pelo moço pintor, a partir do momento em que se entregou ao abstracionismo. Para um pintor como Ruy, no princípio de sua vida artística, a arte abstrata era o caminho natural que tomaria, como tomou, e que lhe viria satisfazer as aspirações e os desejos que a pintura, como um meio de transmissão, pode despertar no artista, ansioso de passar a sua mensagem e dizer a sua verdade que é, sempre, a verdade de todos (MENDES, 1960).

Em 1959, o CAPA já contava com vários artistas e intelectuais que foram se agremiando, e “arte abstrata” é um dos temas que se discute no grupo. Ruy Meira e Benedicto Mello foram os autores desse grupo, que começaram a apresentar interesse na arte concreta e foram eles que realizaram alguns trabalhos nessa linha (VIEIRA COSTA, 2018a).

O CAPA também apresentou seu Conselho de Orientação Artística, o qual tinha por objetivo fortalecer o debate teórico e as atividades do grupo. Os intelectuais e estudiosos que fizeram parte desse conselho foram:

Benedito Nunes, Francisco Paulo Mendes e o crítico e jornalista Frederico Barata. Também estavam presentes neste contexto alguns jornalistas escritores reunidos em torno do grupo *Gestalt*, que veiculavam artigos na seção de literatura da *Folha do Norte*, coordenada pelo

jornalista Eliston Altmann. Dele faziam parte Max Martins, João de Jesus Paes Loureiro, Acyr Castro, Ernesto Pinho Filho, Pedro Lima e, ocasionalmente, Ruy Barata. A ligação com o CAPA era feita por Moraes Rego, que também escrevia para o jornal. O *Gestalt* organizou junto com o Clube a primeira mostra coletiva abstracionista, em outubro de 1960, e acabou organizando sozinho a segunda, em 1961 (MEIRA, 2008, P. 110).

É importante destacar nesse Conselho de Orientação Artística os nomes: Benedito Nunes, que trazia suas apreciações artísticas embasadas em perspectivas filosóficas; Francisco Paulo Mendes, João de Jesus Paes Loureiro e Max Martins, poetas e estudiosos da literatura trazendo contribuições literárias para o grupo.

#### *AS IDEIAS DA GESTALT EM BELÉM*

No meio desse cataclismo provocado pela arte abstrata no bojo das ideias sobre a linguagem e com as inquietações da poesia concreta, formou-se em Belém o Grupo Gestalt, que foi organizado em meados de 1960.

As ideias gerais do grupo Gestalt em Belém vinham do princípio de estrutura, “vista como entidade medular, assim, entende-se que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais pode ser compreendido como um mero fenômeno aditivo”. Augusto de Campos afirma que foram Eisenstein, na fundação da teoria da montagem, e Pierre Boulez e Michel Fano, com relação ao princípio serial em música, que testemunharam a possibilidade da aplicação da Gestalt no campo das artes (A. CAMPOS, 1991, p. 177).

O grupo Gestalt vinha de uma proposta interdisciplinar distribuída nas seguintes expressões artísticas: na literatura, encontramos os nomes dos poetas Eliston Altman (diretor do grupo), Jurandir Bezerra, Max Martins, Paes Loureiro, Pedro Galvão e Ruy Barata; os críticos Acyr Castro e Lúcio Vespasiano do Amaral; o contista Ernesto Pinho Filho; nas artes plásticas aparecem os nomes do pintor José de Moraes Rego, representante do Grupo CAPA. O grupo girava em torno da ‘Página Artística’ do jornal *Folha do Norte*, suplemento então dirigido por Eliston Altman (VIEIRA COSTA, 2019).

Entre as importantes ações desempenhadas pela equipe Gestalt estão: a criação de uma Página Artística no suplemento do jornal *Folha do Norte*; a divulgação de “trabalhos acerca dos principais problemas da arte contemporânea”, somada à “promoção de exposições, cursos especializados e demais iniciativas de ordem cultural”; e a organização, junto com o CAPA, da primeira mostra coletiva abstracionista, em outubro de 1960, e acabou organizando sozinho a segunda, em 1961 (MEIRA; VIEIRA COSTA, 2019, p. 96).

Sobre a exposição abstrata, é importante também citar as palavras de Eliston Altman, outro poeta que foi convidado, no alvorecer da década de 1960 em Belém, a escrever sobre o abstracionismo, e assim, publicou alguns artigos trazendo para linguagem verbal uma obra sem figuras representativas das coisas da natureza.

Abordando o problema “tempo da pintura moderna”, acho interessante gastar mais uma vez umas poucas linhas para tentar inocular nos cérebros igualmente ingênuos daqueles que julgam o contrário – que a arte abstrata representa TUDO e, em sua extrema profundidade, à figurativa. Não tem, é claro, aquele figurativismo um bilhão de vezes superado. O abstracionismo é figura tanto quanto é a arte simbólica. Só que o que representa, figura ou simboliza é, pela primeira vez – tempo de vivência, “a vivência de não-objetividade”, como disse Malevitch (ALTMAN, E., 1961, p.5).

Aqui temos um trecho de um dos artigos de Eliston Altman (pseudônimo de Dirceu Campos). Nesse texto explicativo para refletir sobre a arte abstrata, Altman usa como metáfora o verbo inocular, do latim *inocular*<sup>62</sup>, enxertar, de *IN*, *oculus*, “olho, broto de planta”, colocar a imagem dentro do olho do cérebro para ajudar no entendimento e na explicação, convidar a visão para a compreensão da vida, não apenas o jogo das ideias abstratas, o universo abstrato provocando a concretização num objeto de arte.

### *PEDRO XISTO EM BELÉM*

No início da década de 1960, passa por Belém o concretista Pedro Xisto. Os documentos desta visita encontram-se, sobretudo, na memória de João de Jesus Paes Loureiro, o qual, em uma entrevista, falou do importante projeto de pesquisa visual-literária que Pedro Xisto estava fazendo pelo Brasil, por esse tempo passava por Belém procurando pelo poeta paraense para um grande projeto de poesia digital – computacional – que estava realizando.

Nessa época (1960) eu tinha conhecido o concretismo, sobretudo, por um concretista que passou aqui por Belém, chamado Pedro Xisto. Ele foi um concretista muito atuante no grupo, lá no Rio, São Paulo, mas que

---

<sup>62</sup> Inocular. Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/inocular/>> Acesso 10 de agosto de 2016.

não teve a mesma repercussão dos irmãos Campos, do Décio Pignatari, em que a primeira parte de Ferreira Gullar, que está vinculado ao manifesto concretista. Mas, ele foi muito atuante, ele passou por Belém a fim de ficar alguns dias para conhecer um pouco a cidade, em seguida ir para os Estados Unidos, através de Manaus, no usufruto de uma bolsa que tinha conseguido numa universidade americana realizar algumas experiências de poesia concreta num computador. Seria uma espécie de textualidade eletrônica. Isto numa fase anterior de minha ida para Bienal. Ficamos amigos, inclusive nesse tempo ele trouxe uma indicação do próprio Haroldo de Campos em São Paulo que me procurasse aqui em Belém. (...) Eu não tinha nenhum livro publicado fora, mas o “Cantiga de amar de amor e de paz” (1966) tinha chegado ao Rio de Janeiro, tinha chegado a São Paulo, acho que foi em função disso que Haroldo de Campos deu meu nome pra procurar aqui (...) queria encontrar algum autor. Pois bem, o Pedro Xisto foi para os Estados Unidos, e nessa altura eu começava a fazer algumas experiências com a forma da poesia concreta. Eu me interessei, achei que aquele jogo de palavras, aquela espacialização do poema na página era uma coisa que cativava na época. Eu comecei a fazer algumas experiências. Quando ele voltou dos Estados Unidos, passou novamente por aqui. Pra se ter uma ideia, numa época em não se tinha, nem na USP, chance de computação, e um computador que pudesse permitir esse tipo de experiência que Pedro Xisto queria fazer (LOUREIRO, 2014).

Os diálogos de Pedro Xisto com João de Jesus Paes Loureiro em Belém fizeram com que o poeta paraense visse e praticasse uma poesia altamente materializada, uma nova experiência visual com o texto poético. Loureiro ainda comenta sobre o desdobramento dessa, agora numa segunda passagem de Pedro Xisto por Belém.

A experiência – com as formas da poesia que ele – Pedro Xisto – fez lá – Estados Unidos – foi um poema feito no computador pelo processo permutacional de combinações, que deu por volta de uns vinte metros de tamanho, era um poema que foi se desdobrando computacionalmente dentro da programação que ele fizera lá, nessa universidade americana, junto com os técnicos também de lá, e resultou nesse poema, quase que não dava espaço pra gente desenrolar o poema pra ver (...) eu cheguei a ver.

O projeto para uma poesia eletrônica –poesia digital –, de Pedro Xisto, avança nesse período, quando entraram no mercado os computadores mais rápidos, um pouco menores que um quarto, de custo mais baixo. Tratava-se das primeiras substituições das válvulas eletrônicas por transistores e os fios ligados por circuitos impressos (PAULI, 2016).

Foi nesse período que apareceu a primeira experiência de literatura digital, 1959, ou talvez no ano anterior, com uma experiência textual de Theo Lutz, denominada *Stochastische Texte* –Textos estocásticos –, publicado como relato-manifesto na revista

alemã *Augenblick*, de outubro/dezembro de 1959. O trabalho consistia na escolha das cem primeiras palavras de *Das Schloss* (O Castelo), de Franz Kafka; a partir delas, Lutz criou novos textos, usando um programa computacional que produzia, na estrutura da língua alemã, infinitas frases (KASSAB, 2009).

Quando se fala nos projetos de Pedro Xisto – precursor da literatura digital no Brasil – conecta-se à cidade de Belém, pois a literatura de João de Jesus Paes Loureiro chamou atenção deste pesquisador e, de certo modo, houve diálogos sobre uma literatura iconográfica naquele momento revolucionário da poesia. Nessas novas experiências de Xisto está sua participação, em 1968, no espetáculo Multimídia na Universidade de *Bufallo*, N. Y., Estados Unidos, e no Festival de Artes Multimídias da Universidade de Ontário, 1968. Pedro Xisto apresentou seu poema “Babel”, de 1965, foi o primeiro trabalho de um poeta brasileiro com poesia eletrônica, e Leslie Gabriel Mezei, artista húngaro radicado no Canadá, foi o pioneiro da arte digital naquele país, ele fez variações com programas computacionais (PAULI, 2012).

O que importa se destacar nessa novidade dos processos computacionais é que a revolução da linguagem poética foi resultado de um episódio literário dentro de um livro e que foi somando com vários movimentos dentro dessas novas ideias iconográficas. Assim, fortaleceram-se e ampliaram-se experiências e discussões sobre uma nova forma de perceber e gerar um texto literário.

### *I CULTURAL: MOMENTOS HÍBRIDOS NAS LINGUAGENS*

Em 1968, a cidade de Belém recebe a visita do poeta paulista Haroldo de Campos (1929-2003), do movimento Concretista, que se encontrava em plena difusão das ideias centrais desse movimento nos meios literários divulgados nos suplementos dos jornais. O poeta paulista esteve palestrando sobre as novas tendências visuais da poesia no cenário literário brasileiro para o público paraense. Esses episódios artísticos se deram dentro da I Cultural do Pará, em 1968, um grande projeto multicultural realizado em Belém que abarcava novas discussões estéticas em literatura, artes, teatro (SANTOS, 2011).

A I Cultural do Pará (1968) representava um importante momento cultural, sobretudo nas discussões literárias, plásticas e dramaturgas. Entre os conferencistas, poetas e artistas estavam Hélio Oiticica, Haroldo de Campos, Zé Celso e Cláudio Tozzi, Leila Porto de

Andrade e Rubem Rey (que ministrou curso livre de desenho), além do crítico Mário Schenberg. Além das discussões sobre uma literatura visual, houve ainda dois eventos com as artes plásticas, a mostra *Aspecto 68*, mediada por Maurício Nogueira Lima, e a seleção para uma mostra com os artistas locais, o júri foi composto por Haroldo de Campos, Nogueira e Tozzi e Schenberg (VIEIRA-COSTA, 2019).

A abertura da I Cultural de Belém aconteceu às 20 horas do domingo do dia 11 de agosto de 1968, com a fita cortada pelo Chefe de gabinete do Governador, Osvaldo Melo, que, na oportunidade, ressaltou a importância do acontecimento para a cultura paraense, uma vez que, além de exibir obras premiadas na Bienal de São Paulo, revelava novos artistas plásticos da região (SANTOS, 2011, p.62 e 62).

O movimento I Cultural foi um importante marco nesse campo cultural em que estimulava o hibridismo nas linguagens artísticas. Tratava-se, também, como entendeu Vieira Costa, “de um longo processo de trocas simbólicas com outros campos artísticos brasileiros” (...) “iniciantes e iniciados, que nos anos seguintes experimentaram modificações profundas em suas práticas” (2019, p.130).

Esses episódios históricos ampliam nosso olhar sobre o fenômeno plástico, sobre a não-verbalidade que se entrelaçou com a literatura e passou a comungar em obras híbridas. Foi necessário rever novas práticas reflexivas diante de tal complexidade. Tanto a literatura comparada como o exercício semiótico tornaram possível tecer num ensaio literário as interfaces do visual plástico configurados no texto literário.

Esse novo fenômeno meta-poético na literatura era a grande abertura para auxiliar no entendimento do fenômeno poético que ressoou (e ainda ressoa) numa crise (permanente) da linguagem na história do homem.

### *A POETA E PINTORA ESTELA CAMPOS: DO ABSTRACIONISMO AOS POEMAS PLÁSTICOS EM BELÉM*

A poeta e pintora carioca Estela Campos (1929)<sup>63</sup> atuou em Belém nos anos de 1950 e 1960. Teve sua formação dentro do modernismo português, foi aluna e amiga de Almada Negreiro (1893-1970), apresentou sua obra trilhando o caminho híbrido da pintura com a literatura. Quando do conjunto de sua obra (ainda muito pouco estudada) é importante deixar

---

<sup>63</sup> Sobre a biografia de Estela Campos, até a presente data a poeta e pintora ainda está viva, morando na cidade de Guimarães- Portugal.

claro que por atuar no campo interartístico, isto é, tanto no pictórico quanto no campo literário, sempre se recomenda que sua leitura leve em consideração um jogo de complementaridade em sua composição, na materialidade de sua literatura e de sua pintura (VIEIRA COSTA, 2018b). Estela Campos trouxe essa novidade pós-mallarmeneana da apreciação espaço-temporal para sua composição.

O trânsito cosmopolita de Campos (Rio de Janeiro, 1929; Porto c. 1934-1944; Rio de Janeiro c. 1945; Belém, 1945-1948; Lisboa 1948, Belém, 1951; Rio de Janeiro e São Paulo, 1951; Belém, 1957) antes de sua primeira exposição em Belém lhe proporcionou que percebesse um clima crítico da linguagem artística. Sua tarefa de intrincar os códigos artísticos estava em consonância com as revoluções linguísticas instaladas em capitais como Lisboa, Porto, São Paulo etc.

Sabe-se que Estela Campos esteve em Lisboa no final da década de 40 (c.1948-1951), e teve aulas de pinturas com Almada Negreiros, período esse em que o artista português estava desenvolvendo estudos para suas abstrações geométricas, de modo que é bem provável esse contato visual com a pesquisa de seu mestre e amigo tenha provocado profunda impressão na linguagem pictórica de Estela Campos.

Lutsik (2013, p. 56) escreve que Almada Negreiro havia criado na década de 1950 o grupo de abstrações geométricas, e iniciado a sua última fase de temática pictórica. “Em 1957, Almada realiza um grupo de abstrações geométricas, que expõe, no mesmo ano, na I Exposição Gulbenkian”. Esse panorama visual geométrico abstrato pode ter trazido algumas direções temáticas tanto na pintura quanto na literatura que Estela Campos viria a desenvolver na mesma década. Lutsik ainda cita as considerações de Celina Silva sobre esses “códigos geométricos” de Almada Negreiro, diz ela que esse poeta-pintor:

corporiza um “pensamento gráfico”[...] através de códigos geométricos, constituindo um dos pontos mais relevantes da obra na sua globalidade, ao materializar uma espécie de itinerário da “cultura visual” universal, porque europeia, por intermédio de um “pensamento gráfico.” Este trabalho concretiza, em síntese dialética, a produção global, onde, desde os anos 20, Almada refere, de forma sistemática, a importância da dimensão cognoscitiva inerente àquilo que apelida “visual” (CELINA SILVA apud LUTSIK, 2013, p. 56).

Esse “pensamento gráfico” e “códigos geométricos” (Figura 13) estarão muito presentes no tecido poético que Estela Campos apresentará na sua obra. São imagens abstratas, carregadas de um subjetivismo claramente crítico à ideia da cópia da realidade exterior. Mas, naqueles anos, não parecia ser simples expor um texto pictórico de sensações

idiossincráticas de uma artista, e imaginar que a maioria de uma população de mais de mil pessoas, visitantes da exposição em Belém, iria compreender e interpretar essa artista lutando com a linguagem (pictórica) abstrata, assim, expõe suas linhas sem referências claras com o mundo real.

Vieira Costa comenta sobre primeira exposição de Estela Campos em Belém no ano de 1957, fala do local e da quantidade do público e finaliza expondo sobre estranhamento das obras. Diz ele:

Em 1957, Estela Campos realizou exposição individual em Belém, nos salões da Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará, um dos espaços expositivos tradicionais à época. Calculada a partir dos dados disponíveis em jornal (A Biblioteca..., 1957; Frequência..., 1957), a média de público da biblioteca no período em que foi realizada a exposição (21 de agosto a 13 de setembro) foi de mais de mil e quinhentas visitas mensais, o que pode significar que a mostra tenha sido vista por amplos setores da sociedade belenense. Paolo Ricci (Lucca, Itália, 1925-Belém, Pará, 2011), artista ativo na cidade naquele momento, afirmará, duas décadas depois: “É significativa a sua exposição, pelos escândalos que causou, inclusive nos meios intelectuais. Classificada de ‘onírica’, Stella Campos [sic] exibiu desenhos de um surrealismo invadindo as raias do abstrato” (Ricci, [1978], p. 306) (VIEIRA COSTA, 2018, p. 704).

A quebra de padrões naquele momento talvez tenha feito surgir várias questões na linguagem; são mencionados os “escândalos que causou, inclusive nos meios intelectuais. Classificada de ‘onírica’. Como ler uma obra abstrata – as primeiras obras abstratas em Belém – sobre quem era aquela mulher que aparece trazendo uma linguagem pictórica tão fora do padrão em que a sociedade belenense estava habituada a encontrar nas exposições de arte?

Mesmo diante de um número expressivo de visitantes na exposição de Estela Campos no salão da Biblioteca e Arquivo Público da cidade, não havia ficado muito claro do que se tratavam aquelas abstrações geométricas. O que significava uma pintura abstrata no mundo da arte? O abstrato era um ponto claro para se entender que Estela Campos trazia claramente uma obra tematizada nos desafios da linguagem.

O crítico Machado Coelho comentou sobre essa exposição da pintora Campos em 1957 em Belém, o fato de que a pintura não tem mais a função de copiar o mundo real. Diz ele:

Dentro de seu “*j’aime surtout la peinture*”, ele [Braque] se orientou para o “puro fato pictórico”, ante do qual não devia e nem podia subsistir qualquer percepção a que se pudesse aliar uma lembrança. “Pensar na

semelhança é pensar numa coisa falsa *a priori*”, dizia em seu acento normando.

Pois bem, não fora Braque, seu amigo e companheiro, companheiro de “*métier*” e amigo de teto, creio que não teríamos Léger, a meu ver o verdadeiro criador da “arte abstrata”, essa arte que se sente e não se explica, a arte da escultora e pintora Miranda Campos, com sua notável exposição na Biblioteca Pública.

[...] Escultora preocupada, apenas, com as contorções de suas figuras, inacabadas porque não começadas; pintora a quem só interessa o visual de suas composições – escultura e pintura de uma dança viva de movimentos geométricos e combinações de cores – Miranda Campos realiza o milagre da criação artística sem fórmula nem definição (COELHO, 1957, p.).

Essa exposição de Estela Campos segue para o Rio de Janeiro, no mesmo ano de 1958. O então jovem crítico José Roberto Teixeira Leite (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1930) comenta sobre aquela exposição de Estela Campos em dois textos distintos (Leite, 1958a, 1958b).

As cores são o mais importante, nessa obra de valor desigual, em que a pintura cede muita vez lugar a um amálgama entre arte literária e arte visual. É que essa artista, em vários de seus trabalhos, utiliza frases soltas, símbolos químicos etc., que refletiriam um modo pessoal de encarar a obra de arte, já não mais, então, visual, e sim dirigida ora à visão, ora ao puro racional. Algumas obras de Estela Campos, porém, nos dizem que ela é uma pintora, embora ainda não de todo despojada de um mar de fórmulas e de teorias que lhe veio através de livros, em sua maior parte. O seu futuro, como artista plástica, dependendo, por isso, de tal despojamento. Seu caminho é a pura plasticidade de uma obra como “Movimento I” - composição dinâmica, planos que se cortam e não se excluem, cores frias de grande simplicidade e beleza –, não as legendas paranoico-surrealistas de tantos de seus quadros (Leite, 1958b, p. 24, grifo do autor).

Leite havia percebido a relação híbrida da poeta com a linguagem artística, “em que a pintura cede muita vez lugar a um amálgama entre arte literária e arte visual”. Na segunda exposição em Belém, em 1959, o poeta Joaquim Francisco Coelho expõe:

Estela Campos volta a expor os seus trabalhos. Pela segunda vez deparamos com um problema de difícil solução: julgar a obra de Estela. Qual o seu sentido, sua finalidade, sua mensagem? A rigor, a incógnita que Estela apresenta é a mesma de todo artista contemporâneo – a busca de uma nova forma para expressão artística. [...] [A obra da artista] se realiza no desespero. Existe nos quadros de Estela essa alucinação e esse absurdo que envolve o artista de nossos dias [...]. Esgotadas as formas habituais de pesquisa estética, o artista de hoje se volta para o inconsciente procurando nele uma fórmula definitiva capaz de retratar a trágica situação do homem

em face de um novo mundo. Estela e sua pintura vêm colaborar nessa busca de caráter metafísico. Há, contudo, em sua obra (sejam concordes com F. Paulo Mendes) um lado íntimo e particular que só a psicanálise conseguiria revelar. Toda uma rica vida interior está presente na pintura de Estela, manifestando-se mais claramente nesta segunda exposição. Estela se explica dentro de suas linhas, de suas formas, de suas cores [...]. No momento que ora atravessamos, Estela nos afirma, através de sua pintura, a própria instabilidade de nosso tempo [...]. Sua mensagem, longe de vir carregada de esperança, nos traz a certeza de nossa triste condição. Todavia, o importante é que Estela, como artista verdadeira e autêntica, retrata com absoluta confiança em si e em sua técnica, um estado de coisas cujo fim nem mesmo a arte poderá prever (Coelho, J., 1959, p. 8).

Como se pode ler sobre as considerações da crítica sobre a pesquisa visual de Estela Campos, havia claramente uma “busca de uma nova forma para expressão artística”, e essas buscas resultavam em expressões subjetivas de “Toda uma rica vida interior”, explicadas “dentro de suas linhas, de suas formas, de suas cores”.

A metáfora que une na obra de Estela Campos a pintura e literatura é a linha, a linha como textura pictórica e a linha como textura literária. Essas linhas são trançadas e abrem para cada obra um universo de interpretações em que a linha é base material da pintura e a base material do texto.

### *ESTELA CAMPOS E A LITERATURA*

Estela Campos estreou na literatura publicando seu primeiro livro em Belém em 1960 pela editora da Universidade Federal do Pará. Um livro de capa vermelha com o nome da autora na parte superior à esquerda, além do título da obra, *Kalta-Ítsia*; não se sabe a tiragem total de exemplares.

As questões da linguagem nessa obra serão apresentadas em quatro tópicos: 1 – A concepção inovadora de livro de poesia; 2 – O uso de palavras sequestradas de outras línguas sem identificar que línguas foram essas; 3 – A mistura de formas de textos literários; e 4 – a presença de signos criados.

Sobre o materialidade do livro de poesia de Estela Campos: é um livro que provoca estranhamento em si, pois desde seu título – a palavra *Kalta-Ítsia* não é explicada na obra –, e traz algumas páginas em branco, ou com apenas uma palavra no meio de espaços brancos, sem ficha técnica, sem sumários, e textos sem títulos.

Sobre as palavras estranhas: implica numa língua desconhecida do falante da língua portuguesa, a começar pelo título da obra, *Kalta-Ítsia*, a palavra-título funciona como uma porta-alerta, não nos é revelado a que língua as palavras “*Kalta-Ítsia*” pertencem. Essa intenção proposital da escolha de palavras de ligeiro estranhamento é algo que corresponde a uma inquietação com a linguagem. Entre as possibilidades de tradução da palavra “*kalta-ítsia*” está uma possível relação com a língua lituana, e sua tradução seria “culpa”, ou uma “autoculpa”, conforme um dicionário lituano-português disponível on-line<sup>64</sup>.

Sobre a mistura de formas e de linguagens verbal e não-verbal: fez do trabalho da autora uma obra híbrida de textos em versos, sem rimas, com texto em prosa; a presença de desenhos em linhas misturados ao texto, com criações de alguns signos singulares e misteriosos. A autora compõe uma prosa poética em que mistura o pictográfico com o criptográfico. Seu texto apresenta uma inovação formal única, uma tecelagem híbrida de desenhos em linhas e invenções de signos – um dos tópicos mencionados acima que marcaram a linguagem da autora na obra em questão –, cálculos matemáticos, páginas em branco, palavras soltas.

Quem leu o livro *Kalta-Ítsia* naquela Belém de 1960? Talvez, pela estranheza de que se tratava aquela obra, poucos se ocuparam a lê-lo naquele início da década de 1960. Jayme Maurício, um colunista cultural do jornal carioca *Correio da Manhã*, publicou uma nota no jornal recomendado pela escritora Eneida de Moraes.

Estela Campos: *Kalta Ítsia*. A pintora paraense Estela Campos, cujas telas com botões tamanha polêmica causou na VII Bienal, acaba de lançar um livro em Belém do Pará onde reside, intitulado "*Kalta-ítsia*". O trabalho foi escrito em 1959 e esta sua primeira edição deve-se à Universidade do Pará que o fez compor e imprimir na oficinas gráficas da Imprensa Universitária daquele Estado. "O livro quebra muitos cânones, explica a pintora em carta que nos envia, mas acho que os meus botões, nas telas, quebram muito mais." Oportunamente comentaremos o trabalho de Estela Campos, cuja atividade artística e intelectual é constante e coerente, com as suas ideias, desde que a conhecemos, há muitos anos, através de recomendações de Eneida (MAURÍCIO, 1964, p. 02).

Ao que a escritora se referia quando afirmava que sua obra literária quebraria muitos cânones? Quais eram esses cânones que regulavam essa literatura em Belém?

---

<sup>64</sup> Conforme o dicionário lituano – português. Disponível em : <http://www.etranslator.ro/pt/dicionario-portugues-lituano-online.php>

Outra questão importante é de que o livro de Estela Campos foi publicado pela editora da Universidade Federal do Pará, em 1964; não se tem ao certo o número da tiragem, mas, de todos, apenas um exemplar sobreviveu na biblioteca da escritora Eneida de Moraes. Quando morreu, em 1971, doou todos seus livros para a Biblioteca da Universidade Federal do Pará. A hipótese para esse desaparecimento de seus livros, inclusive a ausência de comentários da obra nos suplementos culturais dos jornais, vem, inclusive, pela estranheza linguística da obra, exatamente no ano da tomada do poder pelos militares.

### *VOCABULÁRIO PICTOGRÁFICO<sup>65</sup> & VOCABULÁRIO CRIPTOGRÁFICO*

Partindo dos estudos de Ane-Marie Christin e Márcia Arbex, linguagem escrita podem ser classificada como pictográfica, isto é, criações de sinais gráficos baseados em imagens e linguagem criptográfica, isto é, uma linguagem escrita formada por sinais arbitrários, uma convenção de palavras.

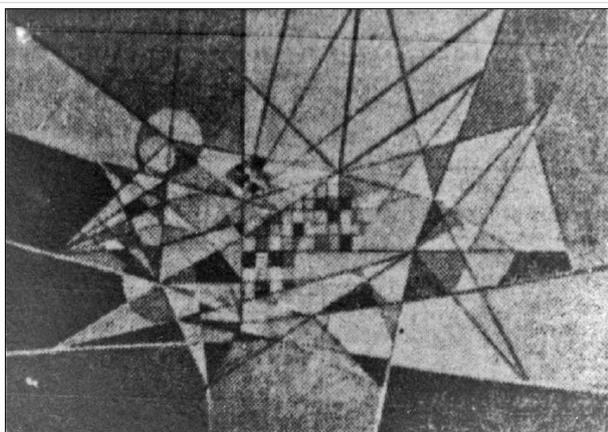
Na obra literária Kalta-Ítsia, são encontrados dez símbolos, todos criados pela própria autora e misturado às ideias incrustadas nos poemas, ao esquema da ideia, ao esquema da palavra, da palavra solta, ainda não significada, do texto desalinhado, do desenho do texto, do branco, da página em branco.

Outro traço metalinguístico é o vocabulário criptográfico da autora, ou seja, palavras de línguas estrangeiras, ou até mesmo palavras criadas pela autora. Essas palavras abrem espaços dentro do texto e tornam-se presença enigmática, misteriosa, deixando um alerta na linguagem poética para as ideias racionais.

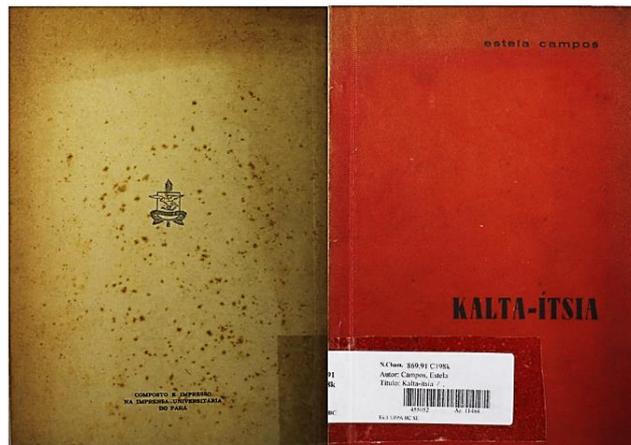
---

<sup>65</sup> Ver tópico Linguagem pictográfica e linguagem criptográfica, na p. 96.

VOCABULÁRIO PICTOGRAMÁTICO DE ESTELA CAMPOS



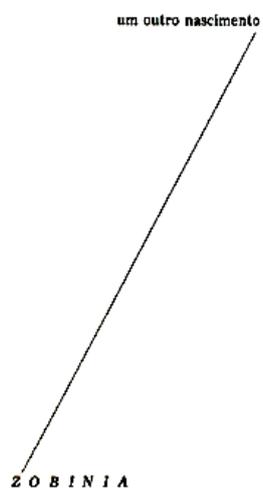
13



14



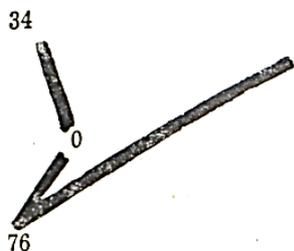
15



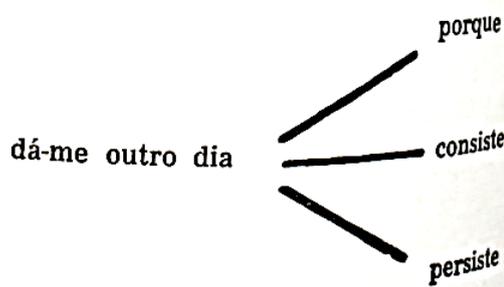
16

KISIA OLMA

GRANIAELBER



17



18

FIGURA 13. Uma das abstrações geométricas presentes nas pinturas de Estela Campos expostas em Belém em 1957. Fonte: (COSTA VIEIRA, 2019).

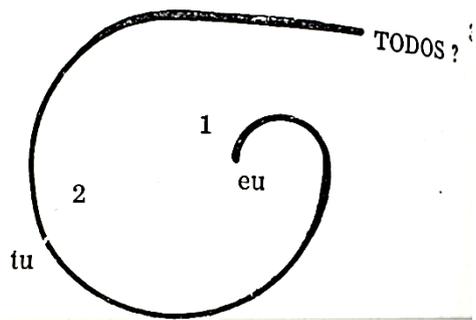
FIGURA 14. A capa do livro *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

FIGURA 15. *Grito*, uma série de imagens que Estela Campos criou para compor seu livro *Kalta-Ítsia*, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. *Grito*. Fonte: BUFP-EM.

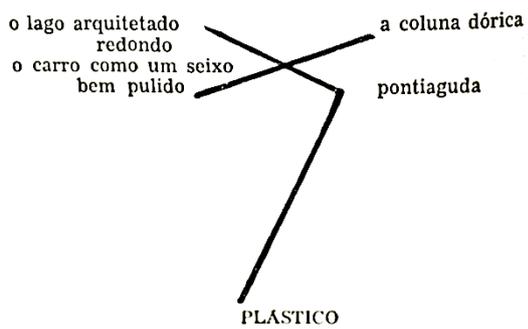
FIGURA 16. *O outro nascimento, zobinia* - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

FIGURA 17. *Kisia Olma graniaelber* - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

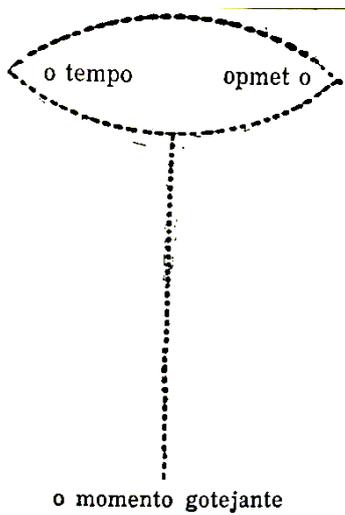
FIGURA 18. *Da-me outro dia, porque, consiste, persiste* - *Kalta-Ítsia*, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.



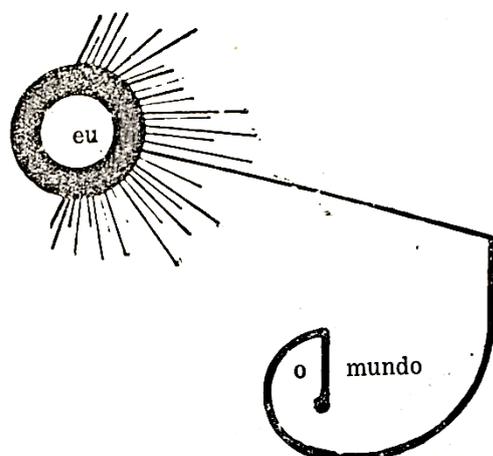
19



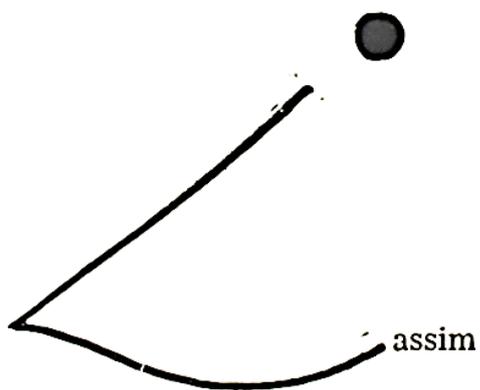
20



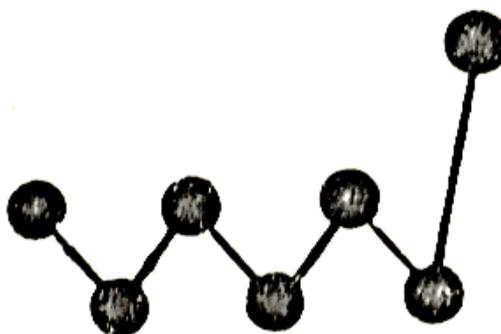
21



22



23



24

FIGURA 19. 3 Todos, 2 tu, 1 eu - Kalta-Ítsia, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

FIGURA 20. O lago arquitetado - Kalta-Ítsia, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

FIGURA 21. O tempo, o momento gotejante - Kalta-Ítsia, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

FIGURA 22. *Eu e o mundo* - Kalta-Ítsia, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

FIGURA 23. *Assim* - Kalta-Ítsia, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: BUFP-EM.

FIGURA 24. Kalta-Ítsia, de Estela Campos, publicado em 1960, pela Editora da Universidade Federal do Pará. Fonte: Fonte: BUFP-EM.

## VOCABULÁRIO CRIPTOGRÁFICO DE ESTELA CAMPOS

Registraremos neste estudo algumas palavras criadas ou raptadas de outros idiomas pela poeta Estela; são termos de línguas desconhecidas, ou inventados. Essas palavras estão disseminadas na obra literária de Estela Campo e trazem o confronto da obra com a linguagem, é a metáfora da limitação da linguagem, é a linguagem pensando contra si (metalinguagem).

As palavras que a autora menciona em sua obra *Kalta-Ítsia* são: *Kalta-Ítsia* (título da obra); *Krauvérnia*; *Marva Íngradi!*; *zobinia*; *kisia*; *olma*; *graniaelber*; *gobira*; *rubicon* (p.36); *kronialgar* (p.45); *tantum ergo* (p.64); *aúra torvessa* (p.64); *cocamolar* (p. 64); *tutimela* (p. 64); *daj kait* (64); *dídama* (p. 95); *tsila* (p. 98).

## CARACTERÍSTICAS DA OBRA DE ESTELA CAMPOS

Estela Campos<sup>66</sup> traz em *Kalta-Ítsia* forte presença da metapoética, seu texto possui, desde o título, um forte estranhamento com a linguagem literária, seja em seu aspecto léxico, como também em seu aspecto gráfico do livro.

Podemos falar de uma modernidade literária na obra de Campos, pois o *Kalta-Ítsia* estabelece relações com o *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa. Todavia, aqui se fala de uma conjuntura complexa na história humana, e essa atmosfera presente na primeira metade do século XX é percebida por vários artistas e, assim, surgem obras desafiando paradigmas. Sabe-se que Campos não teve contato com essa obra pessoana antes de 1964, pelo simples fato de que a primeira edição do *Livro do desassossego* foi publicada em Portugal, em 1982 (520 fragmentos em mais de 600 páginas), e somente em 1988 foi publicada no Brasil pela editora Brasiliense (DORIGO, 2007).

*Kalta-Ítsia* se ocupa de um tecido verbal enredado nas inquietações da modernidade, tal qual o livro de Pessoa. E considerando esse paralelo da obra de Pessoa com *Kalta-Ítsia*, podemos perceber um livro híbrido de variações formais, de modo que a todo o momento se abre uma possibilidade e impossibilidade de conceituação, e quanto a isto, Campos caminha num território em que se opõe a uma racionalidade categorizadora.

---

<sup>66</sup> Durante a pesquisa cheguei a informação, por meio do pesquisador Gil Vieira Costa, de que poeta-artista Estela Campos está viva, reside no Lar da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Guimarães (Portugal),

Assim, ao ler Kalta-Ítsia podemos estar diante de um romance, ou um antirromance, um poema em prosa, ou um poema em verso, um diário-íntimo, livro em potência, livro-sonho, livro-de-desepero, livro em ruínas, antilivro, livro-caos (CORONEL, 2007).

Da obra literária, Kalta-Ítsia, selecionei o poema sem título, no entanto, para facilitar esse estudo intitulei “não há chofer”, usando como critérios para essa escolha a presença no texto de alguns desenhos simbólicos (uma pictografia) emaranhados nas linhas verbais trançadas no poema; outra questão é a novidade da mancha gráfica do texto, a mistura num texto de linhas em versos, e linhas em prosa. Nessa reflexão, daremos ênfase às questões metapoéticas que direcionam o poema, ou seja, o texto que expressa o ato de ensinar a linguagem.

Esse poema em prosa, versos e imagens trata de um trajeto, uma caminhada diante da máquina, um carro, um caminho sem motorista, sem rota e sem direção, “não há chofer/ Controle remoto/ Qualquer dos pontos/ Não temos olhos”. A importante questão aberta diante de uma civilização industrial, acelerada, mas sem uma direção. Para onde estamos indo? Esse caminho está relacionado à tarefa do ensinamento da linguagem, do caminho da educação formal, portanto, aquisição de uma linguagem culta, científica. A falta de um rumo “correto” é ponto crucial para inquietar a autora.

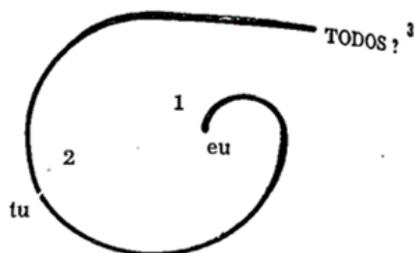
No texto aparece o primeiro desenho de um caracol em uma linha em espiral, marcada em três pontos, de dentro para fora, 1 eu, 2 tu e 3 todos! Seguido de uma cantiga de criança –lengalenga, cantilena – da cultura portuguesa, para estimular a coordenação de movimentos para o aprendizado do manuseio de instrumentos para a escrita, como também nessa lengalenga o ritmo através da mímica e da imitação ajuda a criança na memorização dos desenhos das letras. Trata-se de uma prática pedagógica, comum nas escolas lusitanas para a alfabetização das crianças. Era uma técnica para incentivar a criança na memorização da letra, e auxiliá-las na aquisição da linguagem escrita, “caracol/ caracol/ põe os pausinhos ao sol”<sup>67</sup>. Portanto, é um texto falando da linguagem, da aquisição da linguagem nos primeiros anos da vida.

---

<sup>67</sup> Lengalenga do caracol. Disponível em: <https://www.abcdobebe.com/comunidade/lengalengas/meu-caracol/>

O POEMA<sup>68</sup>

não há chofer  
 Controle remoto  
 Qualquer dos pontos  
 Não temos olhos  
 Minha sala tem ramagens  
 quem bate à porta?  
 quem toca a campã?



ó Cesar  
 que o passado circula qual fantasia qual fantasia pela  
 mente lúcida!  
 grita ao Rubicon  
 as Gálias  
 ao  
 que tua força é bem aguda  
 e não foste

(cantam os meninos camponeses)

caracol  
 caracol  
 põe os pausinhos ao sol

caracol  
 caracol  
 põe os pausinhos ao sol

choquem-se raivosas as espadas romanas  
 que avancem os druidas  
 celtas  
 gentes sinistras  
 estátuas cúbicas  
 terra lusitana

(...)

(CAMPOS, 1960, p. 36)

<sup>68</sup> Poema “não há chofer” encontra-se completo nos anexos.

(...)

é impossível mas a repetição um hábito que macula o determinismo de uma forma imutável. Vou construindo linhas pois a mudança é sempre uma projeção. Assim deixei-me ficar ao sol de maio. Quase biquíni. Virei daqui, virei dali. O mar muito azul matava sedes de muitas horas, noturnas e suas fobias. É bom ser jovem, alegre, desperta. Novamente contava os grãos de areia e lembrava os desertos. Quantos serão precisos nascer para serem felizes? Não muitos, alguns *mas* bem cuidados, o cansaço invade ao menor sintoma, o pensamento afli-ge-se.

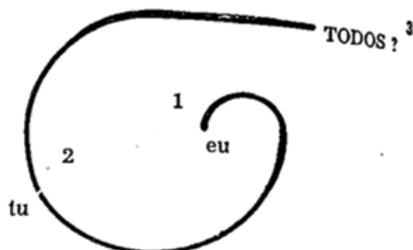
Há muitos... a claridade de um lago arquitetado, redondo. A faixa marginal, estrada e tufos de plantas verdes. Não mármore por ser muito concentrado. Uma pedra reconstituída branca, porosa dura, estética, definida, ativa, permanente. O balanço na primeira volta, na segunda, na terceira depois perdi a conta. É um carro ovalado, quase chato - um seixo bem *pulido*. Ao roubar o lançamento dessa linha circundante acrescia a parte externa do lago arquitetado. Imaginou um homem de tez clara, olhos azuis, fronte larga. O carro continuava à volta em marcha rápida. Não dormia mas acalentava-se. Percebeu, no entanto, uma coluna dórica, branca, de Material plástico, dura, direta. Nem de mármore. Nem de pedra reconstituída. Viu-lhe a base, sentiu-lhe o segmento. Deu-se um torvelinho. Os crescimentos exteriores vindo das linhas contraídas foi impedido bruscamente. Havia já um outro desejo. Andava mas já sem alento. Necessário mudar de Direção - a oposição linear crucificava.



14

A autora também traz uma grafia pictográfica de um caracol logo após o lengalenga, relacionando-o com o jogo de movimentos de dentro para fora e de fora para dentro,

semelhante ao processo da aquisição da linguagem. Como o processo da linguagem faz esse movimento como maneira de sair de dentro de si, o desensimesmamento, semelhante ao caracol que exposto ao sol (saber) a linguagem estimula a saída de dentro da concha.

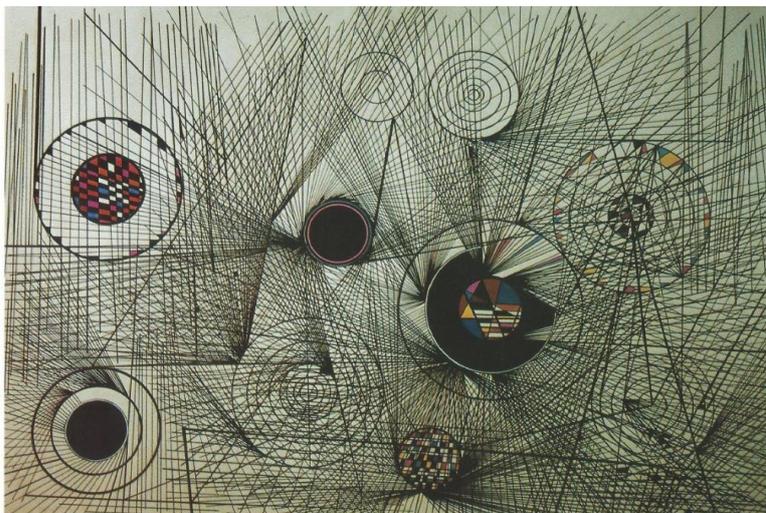


Nesse trecho também se tem um traço único da autora, fazer esquemas de ideias, o desenho ligeiro do caracol relacionando a ideia de uma alfabetização e uma saída de si pela linguagem aprendida.

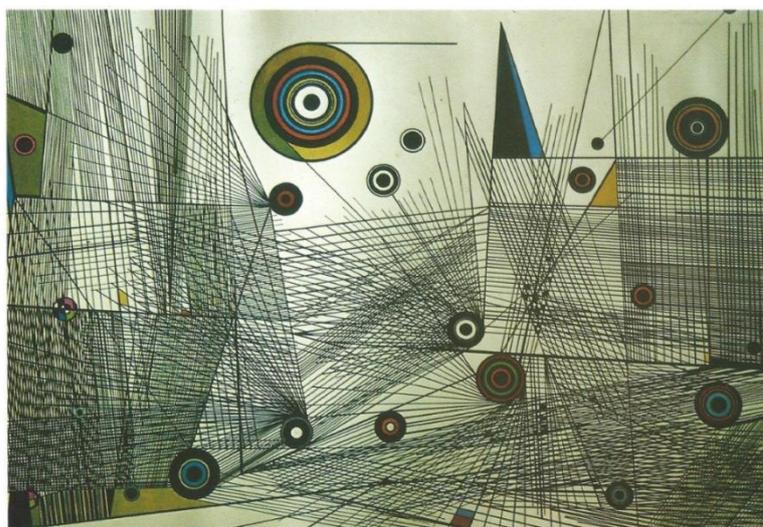
Voltando ao texto, após o caracol linguístico-filosófico, a autora menciona o episódio histórico de Júlio Cezar atravessando o território proibido de Rubicon<sup>69</sup>. O caminho proibido que se precisa atravessar.

O texto de Estela Campos segue falando de uma repetição enfadonha das coisas, uma realidade condenada a ciclos milenares que se repetem, “a manhã chegou muito lí-/ vida como costumam ser as manhãs de uma doença/ mas só essa feição sinistra pela continuação e repeti-/ção de outras mais antigas”. Mas, a poeta insiste que alguma coisa de novo instaure nessa maçante repetição, “Vou cons-/truindo linhas pois a mudança é sempre uma proje-/ção. Assim deixei-me ficar ao sol de maio. Quase/biquíni. Virei daqui, virei dali.”

<sup>69</sup> *January 10th: Julius Caesar makes his historic, illegal crossing of the rubicon at the head of a legion of soldiers, starting a civil war within rome.* Disponível em: <http://www.todayifoundout.com/index.php/2012/01/january-10th-julius-caesar-makes-his-historic-illegal-crossing-of-the-rubicon-at-the-head-of-a-legion-of-soldiers-starting-a-civil-war-within-rome/>

*BOTÕES, LINHAS E CORES*

25



26

FIGURA 25. Composição abstrata em linhas, de Estela Campos, Catálogo da Exposição na Galeria Muralha, Guimarães, Portugal, 30 de junho a 31 de julho de 1994. Fonte: Ricardo Luiz Duarte de Souza. *Published on Oct 22, 2019.* Disponível em: [https://issuu.com/ricardoluizduartedesouza/docs/estela\\_campos\\_1994](https://issuu.com/ricardoluizduartedesouza/docs/estela_campos_1994)

FIGURA 26. Composição abstrata em linhas, de Estela Campos, Catálogo da Exposição na Galeria Muralha, Guimarães, Portugal, 30 de junho a 31 de julho de 1994. Fonte: Ricardo Luiz Duarte de Souza. *Published on Oct 22, 2019.* Disponível em: [https://issuu.com/ricardoluizduartedesouza/docs/estela\\_campos\\_1994](https://issuu.com/ricardoluizduartedesouza/docs/estela_campos_1994)

Como perceber esse turbilhão de linhas de ideias-linguagem, linhas-linguagens, linhas-imagens que se avolumaram na modernidade? Como trabalhar um novo multirrealinhamento dos fluxos que requerem mudanças contínuas? Como dimensionar a poesia nesse alvoroço de multiformes linguagens? A artista-poeta Estela Campos materializou uma poética de pontos que se abrem em linhas para várias direções (FIG. 25; FIG. 26), os botões de suas obras condensam as linhas para em seguida abri-las novamente. Diz a poeta no final: “Talvez seja possível organizar/ o que nos cerca. A solidão. Que eu cresço todos/ os dias num sentido que me causa luta, se não me/ for permitido juntar uma atração”.

Portanto, existe uma luta permanente, Estela Campos reconhece que sempre haverá uma busca de sentidos. Cada poema corresponde às explosões de linhas-significados que desafiam a linguagem, seja no universo da verbalidade, seja no universo da não-verbalidade.

## JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

O poeta João de Jesus Paes Loureiro possui volumosa obra literária verbal, no entanto, neste estudo, destacaremos sua poética visual que, de algum modo, foi muito importante para a solidificação de área interartística no tange que aos diálogos do verbal com o não-verbal. Existem pelo menos três tópicos importantes para destacar nesta reflexão sobre a presença interartística na obra de Paes Loureiro, são eles: os diálogos com o poeta Pedro Xisto (1901-1987) e com crítico Roberto Pontual (1939-1994)<sup>70</sup>; O poema objeto e a participação do poeta paraense na X Bienal de São Paulo (1969) e a parceria com artistas visuais na produção gráfica de seus livros.

Paes Loureiro dialogou diretamente com o poeta Pedro Xisto e com o crítico de arte Roberto Pontual, ambos estiveram em Belém na década de 1960, registrando poemas visuais produzidos fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. A experiência com poemas objetos apresentada na Bienal em São Paulo chamou atenção de Roberto Pontual, que nesse período estava responsável pela curadoria e organização de um catálogo para a Galeria Collectio, instalada na capital paulista (LOUREIRO, 2014, 14'). Pontual ao visitar Paes Loureiro entendia que seus poemas visuais eram uma experiência de vanguarda visual brasileira fora do eixo Rio-São Paulo. O catálogo saiu em 1972 com o título de “Semana de 1922 – Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois”, e teve a uma obra – o poema objeto “Heu” – incluída nessa publicação. A exposição seguiu para os Estados Unidos e foi apresentada como expressão visual da vanguarda brasileira.

Pedro Xisto, com bolsa de pesquisa de uma Universidade norte americana, coletou poemas visuais paraenses produzidos naqueles idos de 1960 para fomentar seu projeto de poesia eletrônica, uma nova visualidade poética brasileira nos computadores de um laboratório estadunidense, e num processo que ele denominou de “computacional de combinações” (LOUREIRO, 2014).

“O Pedro Xisto foi para os Estados Unidos e nessa altura ele começava a fazer alguma experiência com a forma da poesia concreta, me interessei e achei que aquele jogo de palavras, aquela espacialização do poema na página era uma coisa que me cativava na época. Eu comecei a fazer algumas experiências (...) Quando Pedro Xisto voltou por aqui, ele voltou encantado, porque disse que o computador era quase uma sala.

---

<sup>70</sup> Roberto Pontual registrou o poeta João de Jesus Paes Loureiro como artista visual no livro comemorativo dos 50 anos depois da Semana de 1922 – *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois* –, organizado por Roberto Pontual (1973).

Dentro de uma sala de uma universidade americana (LOUREIRO, 2014, 5’).

O trânsito desses poetas pesquisadores numa troca de experiência fomentava novos debates sobre a linguagem poética. Benedito Nunes falou sobre o interesse poético de Paes Loureiro com os poetas antecessores locais e se deu em distintas etapas e circunstâncias. Compreendendo essas etapas, Nunes identifica primeiramente a importância do trabalho de Mário Faustino (como poeta e como crítico), em seguida a forte presença do Concretismo no cenário dos meios literários (NUNES, 2000).

O panorama que se descortinou no pós-guerra veio trazido por diálogos entre literaturas diferentes, traduções, novas técnicas artísticas, novas configurações. No bojo dessa transformação, abriram-se debates sobre o Concretismo, e assim aconteceram hibridações literárias com as artes visuais. É o exemplo de João de Jesus Paes Loureiro<sup>71</sup> e Paulo Chaves que, juntos, produziram uma série de poemas visuais intitulados *Heu nº 1*<sup>72</sup> (FIG. 27, FIG. 28), além de outros poemas visuais que acabaram sendo selecionados para a X Bienal de São Paulo, em 1969.

Loureiro comentou

“o embrião de meu interesse que resultou no trabalho que foi para a Bienal, o interesse pelo concretismo, pela forma do concretismo, pela forma poética da utilização da palavra na página (...) e realizei um tipo de poema, eu achava que deveria ser um poema concreto, mas utilizando outros materiais além da página apenas; que pudesse utilizar colagens, que pudesse utilizar fotografias, que fosse um objeto que representasse um hibridismo entre a poesia e a pintura, entre a poesia e o objeto plástico (LOUREIRO, 2014, p. 9’).

Assim, partindo desses diálogos de novos procedimentos diante da e com a palavra o poeta paraense Paes Loureiro falou de suas novas experiências com a poesia.

Idealizei um tipo de poema que eu achava que deveria ser um poema concreto, mas utilizando outros materiais, além da página apenas, que pudesse utilizar colagem, fotografia. Que fosse um objeto que representasse um hibridismo entre a poesia e a pintura, de certa maneira entre a poesia e o objeto plástico, seria na linha de poema objeto. Eu precisava de uma parceria que pudesse complementar essa parte visual, essa parte plástica, uma pessoa da experiência de arquitetura ou de arte

<sup>71</sup> LOUREIRO, J. J. PAES. Entrevista I. [set. 2014]. Entrevistador: Ilton Ribeiro dos Santos. Belém, 2014. 1 arquivo .mp3 (60 min.). Essa entrevista foi realizada na ocasião em que escrevia o projeto de doutorado.

<sup>72</sup> Entrevista com João de Jesus Paes Loureiro, em 2014, esse poema o qual faz parte de seu acervo pessoal. Foi publicado num livro comemorativo dos 50 anos depois da Semana de 1922 – *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois* –, organizado por Roberto Pontual (1973).

plástica, etc. E fui procurar num escritório que tinha três jovens arquitetos que era o Paulo Cal, Paulo Chaves e Armando Mendonça. Eu era amigo, nessa época, do Paulo Cal, então fui procurar lá no escritório o Paulo Cal pra ver se ele complementava essa parte que eu não tinha experiência, a parte da construção do objeto. O Paulo Cal não se interessou muito, porque achava que estava mais ligado à questão de arquitetura, o Armando Mendonça também, mas o Paulo Chaves se interessou, então eu discuti com ele, mostrei quais eram minhas ideias, deixei os poemas com ele, eram três poemas, para que ele desse a forma visual para transformar no poema objeto, que seria um poema em parceria, portanto. E o Paulo fez os três trabalhos e nós mandamos para a Bienal de São Paulo, e que foram classificados no salão dos novos, dos iniciantes. Para mim, foi uma surpresa muito grande, porque eu não poderia concorrer apenas com o poema escrito, tinha que ser o poema visual, o poema objeto (LOUREIRO, 2014, 10’).

A participação de João de Jesus Paes Loureiro e Paulo Chaves, representantes do Pará na X Bienal de São Paulo (1969) com poesias visuais marcam um episódio importante para ampliar as discussões da visualidade literária em Belém. Um desses poemas foi publicado no livro de Roberto Pontual e tornou-se um tópico que serve de reflexões para essas novas discussões sobre a linguagem, debates esses que se apresentavam como desafios de leitura no cenário das artes e da literatura em na capital paraense. Trata-se do poema intitulado “Heu nº 01”.

A obra “Heu nº 01” é um poema construído com certa complexidade na espacialidade do texto, os autores exploram a potência dos feixes de sentidos encontrados em cada linha que raia da obra. Tais sentidos desencadeiam novas questões sobre a tarefa de dar nomes às coisas, à geração de significados relacionados ao formato do texto, da escrita e da leitura. Nesse sentido, “Heu nº 01” é um “texto de ruptura”.

Partindo do poema objeto “Heu nº 01”, surgido no horizonte das transformações estéticas em Belém, podem-se buscar correspondências com arte moderna, no que se refere ao momento em que se instala o diálogo entre as artes provocado pela profunda “compreensão e exploração das possibilidades estruturais da obra pretexto, que é homenageada pela criação de outra, na qual se transpõem os princípios da primeira, a Ideia”. Ao longo do século XX vai se firmando uma geração que “aprendeu com Mallarmé de *Un coup de dés*, (...) o uso de recursos gráficos diversos e dos espaços em branco” (BUTOR apud PERRONE-MOISÉS, 1998, pp 118 e 119).

O poema objeto “Heu nº 01” (figura 15) traz em sua composição o predomínio do espaço preto, o negro (como palavra e como forma concreta), aqui um contraponto com o

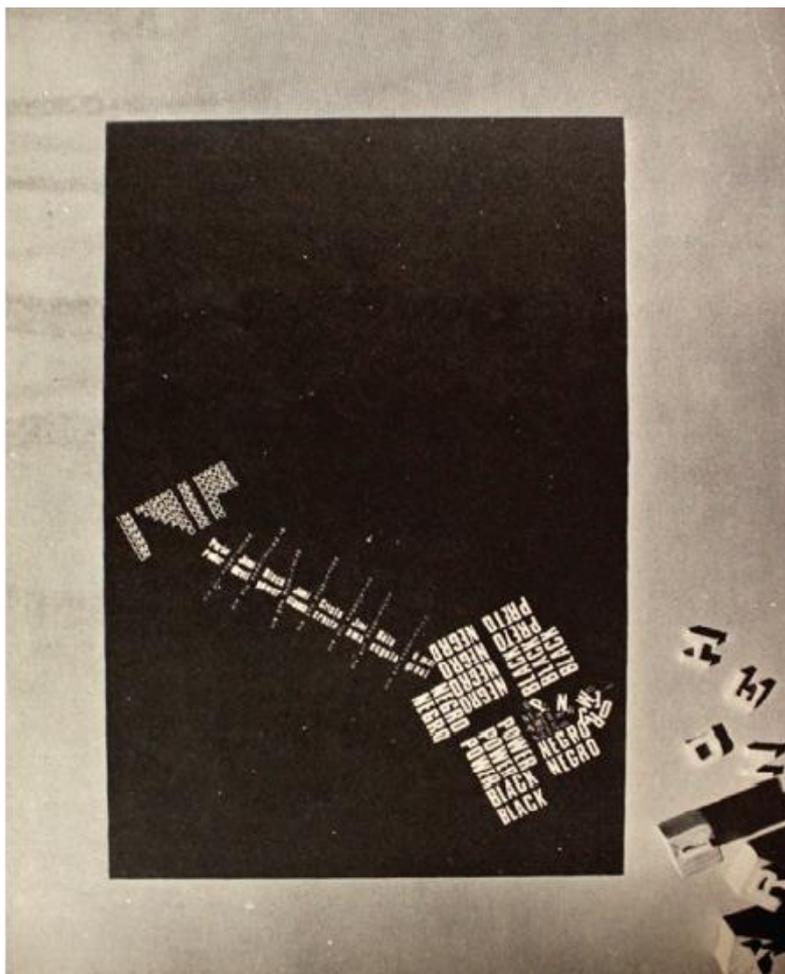
branco mallarmeano. Nas trevas, espalham-se na base do texto pictórico as constelações de palavras. Nesse sentido, recorre-se à leitura constelar comentada por Otavio Paz:

A revolução de *Un coup de dés* (perdoe, o jogo de palavras) é a rotação das frases. O texto em movimento anula os significados anteriores ou os desvia e de ambas as maneiras emite outros que, por sua vez, se anulam. A e-nunciação vira-se renúnciação. O poema crítico que, através dessa destruição de significado, é uma metáfora dessa busca desse significado. Crítica do discurso poético – por meio do discurso. Porque Mallarmé não renuncia ao discurso: fragmenta-o e, ao confrontar um fragmento com o outro, põe em movimento o conjunto. É o que chama constelação: signos em rotação (PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de , 1994, p. 101).

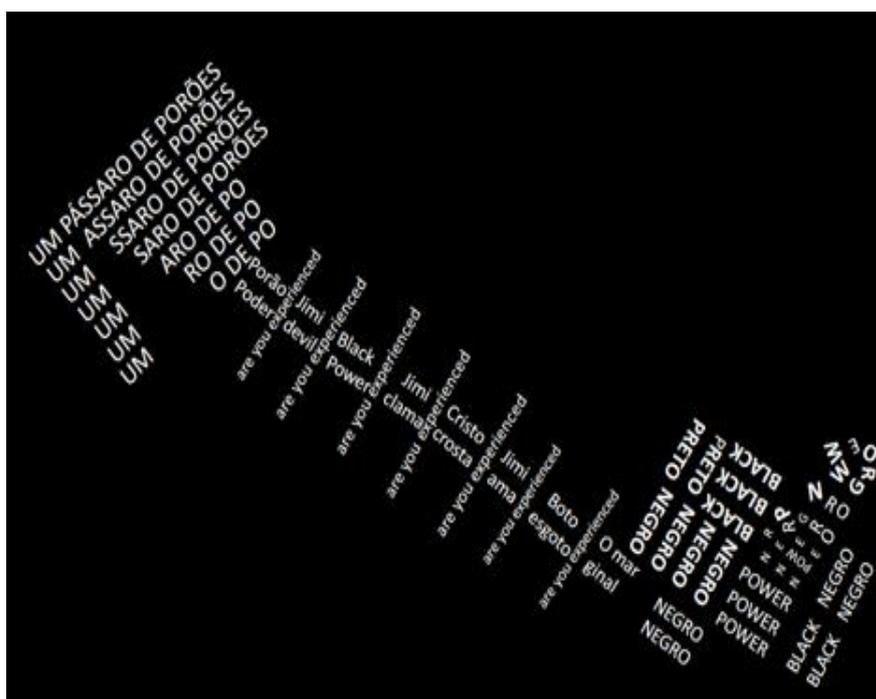
A leitura constelar traz complicações para o ato da leitura, para o esforço da interpretação do texto, da palavra em movimento, deslocada da compreensão linear, do esquerdo para o direito, de cima para baixo das páginas dos livros convencionalizados com a consolidação da imprensa. Também traz novas possibilidades do pensamento nas novas formas da escritura de texto. O poema objeto “Heu nº 01” é um ato de ruptura, mas também irrupção, propõe diversas direções de linhas de leituras, as palavras soltas brincam com a força do significado de cada vocábulo, e cada direção aponta para o infinito das trevas mitológicas da criação.

O poema objeto “Heu nº 01” desafia o leitor num plano imediato do espaço vazio escuro materializado na cor preta predominante da geografia da obra, as trevas mitológicas da criação da vida e a inclusão de termos como *negro*, *preto* e *black* pairando no vazio materializado no texto. “Espaço ‘*black*’ correspondendo inversamente ao espaço ‘*blancs*’ mallarmeano, recursos tipográficos como elemento substantivo da composição” (1998, p.119).

O poema objeto “Heu nº 01” traz um texto difícil de compreender convencionalmente; são palavras que abrem a potência de significados, que buscam energia de diversas palavras em línguas de troncos linguísticos diferentes, o português e o inglês do tronco itálico e do germânico, e outras línguas. A correspondência do espírito babélico que, como espectro, infiltra-se em todo texto moderno melancolizando o leitor.



27



28

FIGURA 27. A obra “Heu, nº 01”. Texto: *Um Pássaro de Porões/porão/poder/Jimi/Devil/Black/Power/Jimi/Clama/Cristo/Crosta/Jimi/ama/Boto/esgoto/o mar/ginal preto negro/ preto negro/ Black/ Power/Black/negro*. É um texto escrito como uma constelação de sentidos derramados no espaço sideral de silêncio de treva. Fonte: *Roberto Pontual (org.), Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, catálogo de exposição realizada em 1972, São Paulo: Collectio, 1973, p. 222. A.A*

FIGURA 28. Para melhor visualizar o texto e sua estrutura baseado na Obra Heu, nº 01, poema visual de João de Jesus Paes Loureiro e Paulo Chaves. Fotografia e colagem/ 100x80 cm, 1969. Desenho de Ilton Ribeiro dos Santos.

O poema objeto de João de Jesus Paes Loureiro e Paulo Chaves traz as palavras (poéticas) para hibridizar no objeto interfaces do conhecimento da arte, o objeto e a palavra literária. Arrumam-se os passos na grande discussão sobre o renovo da linguagem. Esse fenômeno estético apresenta-se como sinal das perturbações do instrumento linguístico e se somará num grande esforço renovador, revelador e desvelador da palavra expressa nas diversas áreas do conhecimento (tradução, linguística, crítica literária, filosofia, arte, literatura) presentes nos apontamentos contemporâneos sobre a linguagem.

### *A INTERARTE NA ARTE GRÁFICA PAESLOUREIRIANA*

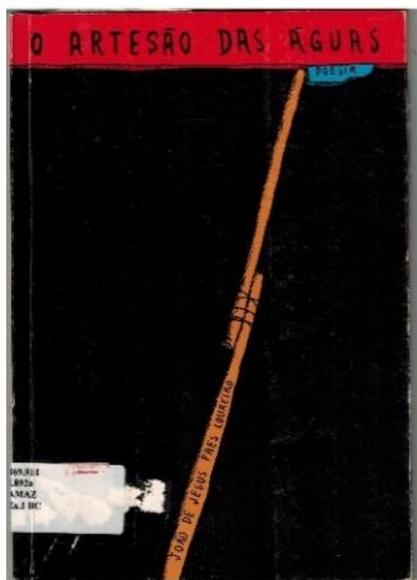
E finalmente destacamos a arte gráfica na obra de Paes Loureiro. O poeta firmou várias parcerias interartísticas quando tratava da produção de seus livros, e foi um dos vários autores que marcaram diálogos interartísticos na segunda metade do século XX.

Essa explosão de imagens aconteceu, sobretudo, em consequência da chegada do curso de arquitetura na Universidade Federal do Pará, que fortaleceu a formação de artistas visuais em Belém. Em 1966, saiu a primeira turma de arquitetos no Pará, entre os nomes integraram: Alcyr Meira, Camilo Porto de Oliveira, Lúcia Daltro de Viveiros, Milton Montes, Roberto de La Rocque Soares e Rui Vieira. Havia nessa formação a vivência artística trazida pelos professores gaúchos da faculdade das Belas-Artes na UFRGS, convidados pela UFPA para implantar o curso de arquitetura no Pará. Assim, foi da Escola de Arquitetura da UFPA que saíram os artistas-arquitetos que participarão da construção de uma nova visualidade amazônica<sup>73</sup>, como exemplo temos os nomes de Dina Oliveira (1951), Emanuel Nassar (1949), Osmar Pinheiro (1950-2006), Valdir Sarubbi (1939-2000) etc. (SANTOS, 2011).

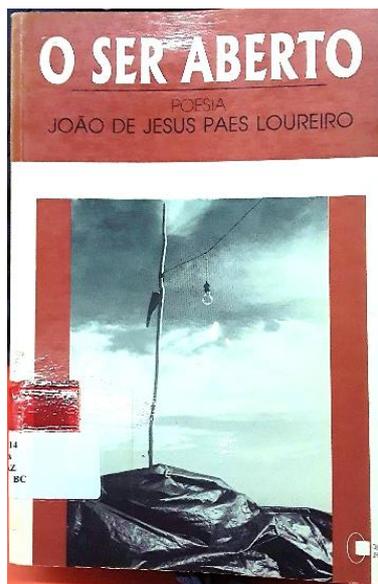
---

<sup>73</sup> Para não tratar esse termo “visualidade cultural” sem a complexidade que carrega tal tema, citamos Paes Loureiro quando diz: “Visualidade Amazônica é uma forma crítica de ver a dependência cultural e a busca de fortalecer novas visões, novos valores, que pudessem competir também com esse contexto nacional, no mesmo plano de igualdade e com a mesma atualidade estética e compreensão artística” (...). Muito interessado, neste caso, em uma problematização sobre o binarismo existente e separatista entre alta cultura e baixa cultura – e a atribuição corrente de alta cultura para o que vinha de fora e baixa cultura para a produção local –, o ensaísta sintonizou-se com alguns dos discursos decolonizadores em voga, os quais deveriam “[...] servir a sujeitos concretos, em especial às classes populares, aos homens da religião, aos seres dos rios e dos campos, categorias de subalternos e marginalizados do processo (PAES LOUREIRO apud FLETCHER et al., 2017, p.82).

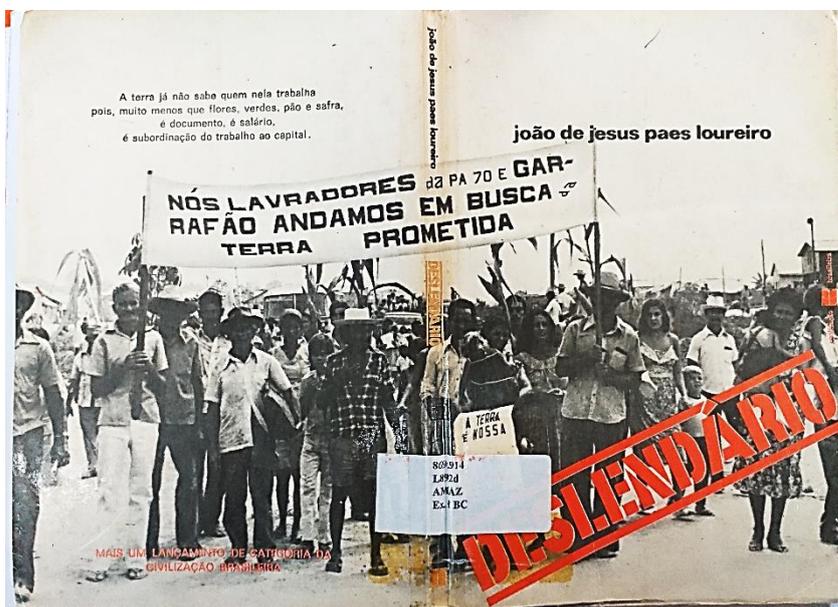
Havia o encontro de linguagens (aqui se tratando da verbal e não-verbal) tecendo uma grande expressão do local no global e do global no local. As literaturas de Max Martins, Age de Carvalho, Mário Faustino são traduzidas para outras línguas, e artistas como Emanuel Nassar, Valdir Sarubbi, Osmar Pinheiro são expostos em várias partes do mundo. Essa implicação do confronto com o real amazônico desafiava a linguagem literária que soma.



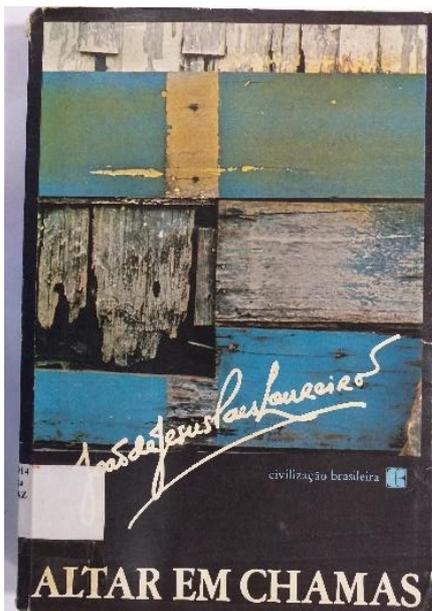
29



30



31



32



33

FIGURA 29. PAES LOUREIRO, João de Jesus. O Artesão das Águas, Emmanuel Nassar. Fonte: BCUFPA – SA.

FIGURA 30. PAES LOUREIRO, João de Jesus. O ser aberto. Belém: Cultural Brasil – CEJUP, 1991. A arte gráfica da capa é uma fotografia de Luiz Braga. Fonte: BCUFPA – SA.

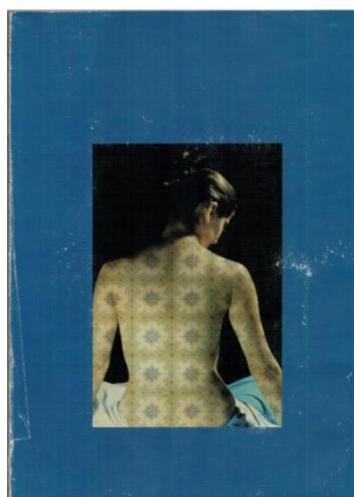
FIGURA 31. PAES LOUREIRO, João de Jesus. Deslendário. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. A arte gráfica da capa é uma fotografia de Miguel Chikaoka. Fonte: BCUFPA – SA.

FIGURA 32. PAES LOUREIRO, João de Jesus. Altar em Chamas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. A arte gráfica da capa é uma obra de Osmar Pinheiro, fotografada por Luiz Braga. Fonte: BCUFPA – SA.

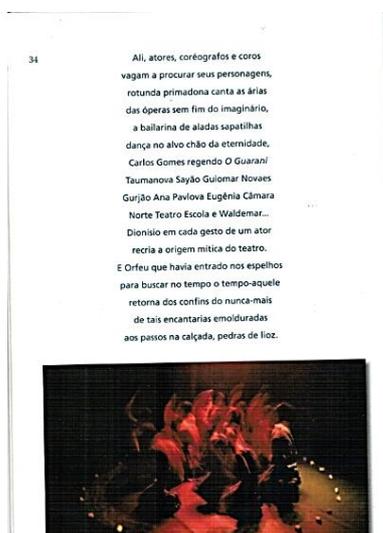
FIGURA 33. PAES LOUREIRO, João de Jesus. Porantim. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. A arte gráfica da capa é assinada por Valdir Sarubbi. Fonte: BCUFPA – SA.



34



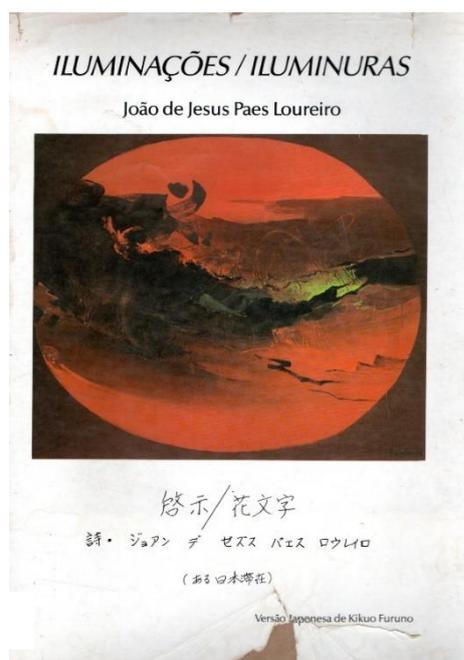
35



36



37



38

FIGURA 34. Para Ler como quem anda nas ruas. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. Capa perfurada. Fonte: AA.

FIGURA 35. Para Ler como quem anda nas ruas. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. Livro de João de Jesus Paes Loureiro – Fonte: AA.

FIGURA 36. A imagem do Poeta João de Jesus Paes Loureiro presente como parte de sua própria obra, no livro e no espetáculo de dança. Fonte: LOUREIRO, Para Ler como quem anda nas ruas. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. Fonte: AA.

FIGURA 37. João de Jesus Paes Loureiro, fotografado durante o espetáculo e publicado no meio de seu próprio texto. Fonte: LOUREIRO, Para Ler como quem anda nas ruas. São Paulo: Escrituras Editora, 2012. Fonte: AA.

FIGURA 38. Livro Iluminações/iluminuras, de João de Jesus Paes Loureiro. São Paulo: Editora Roswitha Kempf/ Editores. 1988. Capa do artista japonês Tikashi Fukushima. Essa obra é bilíngue, português e japonês, e traz seis pinturas abstratas de Fukushima. Fonte: AA.

Entre os livros literários de Paes Loureiro que foram hibridizados com as artes visuais podemos destacar: O poeta agrega seu tecido poético com obras de artistas como: Emmanuel Nassar (Figura 29), Luiz Braga (Figura 30), Miguel Chikaoka (Figura 31), Osmar Pinheiro (Figura 32), Valdir Sarubbi (Figura 33) e outros.

Portanto, o poeta João de Jesus Paes Loureiro é um poeta que desenvolveu (e ainda desenvolve) uma produção iconográfica ligada à literatura; na literatura a metapoesia é pulverizada ao longo de sua produção.

## AGE DE CARVALHO

O poeta Age de Carvalho publicou seu primeiro livro “A arquitetura dos ossos” em 1980, e traz entre os temas dessa primeira produção a sua relação com a meta-poética. Existem pesquisas, embora ainda muito poucas<sup>74</sup>, que exploram esse viés metalinguístico da obra agecarvalhiana<sup>75</sup>, como bem disse Gleise Gama: “Age de Carvalho, com certeza, possui um acentuado número de poemas que tematizam o próprio fazer poético. Às vezes de modo direto; outras, indiretamente, pelo viés da metáfora” (GAMA, 2011, p. 91). Quando se fala de uma linguagem poética refletindo sobre a poesia, o texto fica um pouco mais distante do leitor comum, devido à “tematização da linguagem no discurso poético, uma vez que tais particularidades causam, ainda hoje, um estranhamento cultural que isola, muitas vezes, o leitor comum” (2011, p.16). Daí alguns estudos apontarem para a obra agecarvalhiana como obra hermética. Mas, é preciso perguntar se esse traço característico defendido por leitores de obra literária, não reforçam um problema de leitura poética. O poeta Octavio Paz<sup>76</sup> nos orienta que:

“Toda vez que surge um grande poeta hermético ou movimentos de poesia em rebelião contra os valores de determinada sociedade, devemos desconfiar que essa sociedade, e não a poesia, sofre de males incuráveis. E esses males podem ser mensurados considerando-se duas circunstâncias: a ausência de uma linguagem comum e a surdez da sociedade diante do canto solitário. A solidão do poeta mostra a decadência social. A criação, sempre à mesma altura revela a baixa do nível histórico. Daí que às vezes nos pareçam mais elevados os poetas difíceis. Trata-se de um erro de perspectiva (PAZ, 2012, p. 52).

Será que o problema do hermetismo da linguagem poética está na sociedade que a recebe e não na poesia que é apresentada? Tudo pode ser um erro de perspectiva?

---

<sup>74</sup> (...) considerar a – ainda – escassa produção de trabalhos acadêmicos relacionados ao autor (Age de Carvalho) desta pesquisa, bem como à alcunha frequentemente imputada à obra deste, quase sempre taxada de “difícil compreensão” ou ainda de “poesia hermética”; é possível afirmar que os trabalhos encontrados disponíveis para leitura não correspondem ao empreendimento aqui proposto, ou pelo menos – no caso de alguns trabalhos – não em sua totalidade. Isto porque dentre os trabalhos existentes, a maioria explora a questão estética dentro da poesia, utilizando-se do movimento modernista para justificar estes recursos dentro do seu fazer poético, inclusive para justificar a própria classificação de poesia hermética, como ocorre em trabalhos que envolvem a criação poética de Age de Carvalho (GUIMARÃES, 2019, p. 75-76).

<sup>75</sup> Denominaremos agecarvalhiana ao invés de carvalhiana, para não confundir o adjetivo relativo à obra do escritor português Mário de Carvalho.

<sup>76</sup> PAZ, Octavio. O arco e a lira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Octavio Paz abre essas questões em suas reflexões literárias sobre as implicações na tarefa de ser um poeta, ainda fala sobre a multiproblemática que se abre na linguagem geral com a linguagem poética sobretudo na literatura pós-mallarmeneana.

O poema é o que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado por intermédio da linguagem. Um quadro será poema se for algo mais que linguagem pictórica. Piero della Francesca, Masaccio, Leonardo ou Ucello não merecem, nem admitem, outro qualificativo senão o de poetas. Neles, a preocupação com os meios expressivos da pintura, ou seja, com a linguagem pictórica, se plasma em obras que transcendem essa mesma linguagem. As pesquisas de Masaccio e Ucello foram aproveitadas por seus herdeiros, mas suas obras vão além desses achados técnicos: são imagens, poemas irreproduzíveis. Ser um grande pintor significa ser um grande poeta: alguém que transcende os limites da sua linguagem (PAZ, 2012, p. 31).

Partindo dessa visão ampliada sobre a ideia de ser um poeta, isto é, aquele que transcende o limite da linguagem literária verbal e não-verbal, conseqüentemente resvala-se na definição de uma obra literária (*a poiésis*), isto é, os meios expressivos plasmados – formados – em obras que transcendem suas condições de linguagem em si das coisas. Retomando o estudo sobre Age de Carvalho, discípulo confesso de Max Martins, o autor tem uma obra literária entrelaçada com a linguagem iconográfica. Guimarães ainda acrescenta que sua “produção tangencia criação, tradução e reflexão crítica no enlace entre línguas, culturas e paisagens literárias com as quais convive há mais de 30 anos” (GUIMARÃES, 2018, p.9).

Nesse estudo refletiremos os aspectos metapoéticos encontrados no poema “A língua insólita”, texto que compõe o primeiro livro de Carvalho. Porém, os tópicos seguintes darão mais ênfases aos aspectos iconográficos da obra agecarvalhiana, isto é, sobre o tratamento plástico que o autor expressa na artesanaria de seus livros.

“A arquitetura dos ossos” traz um conjunto de poemas dividido em cinco partes: Os quintais, Arquitetura dos ossos, sete exercícios, língua insólita e Bestiário. Quero destacar a quarta parte, especificamente o poema que dá título à seção, leiamos:

#### A LÍNGUA INSÓLITA

O curare é uma flor

Bélica

que brota na boca do homem.

Vermelha,  
sua crosta férrea;  
ferina, quando da língua uma lança  
insólita, ver denta, surge.

Como a prata, o curare  
é uma palavra dura  
batendo veraz no dorso do tempo.

Curare – ticuna, genocídio adiado,  
vooara,  
ave líquida, uirari,  
os rios paralíticos do sangue.

(CARVALHO, 1980, p.69)

Esse poema é sobre uma língua estranha ou, se preferir, sobre a linguagem estranha das coisas. A presença da palavra “curare” traz um sentido norteador ao poema, curare é palavra que dá nome a um composto orgânico venenoso, muito utilizado por povos tribais em suas batalhas, tal composto possui uma ação letal e paralisante. Esse componente bélico mortífero era colocado nas pontas das flechas nas batalhas tribais dentro das florestas, embora, em tempos atuais, use-se o curare como procedimentos medicinais, pois pode auxiliar no relaxamento muscular (LIMONJI, 1946).

As plantas que apresentam o curare são da América do Sul (é interessante pensar na região que apresenta um mundo de riqueza babélica) e a ação paralisante está relacionada aos músculos da área do pescoço envolvendo a região da boca. Essa metáfora da língua paralisada nos remete ao silêncio. O silêncio da linguagem. O poeta fala dessa língua-linguagem travada numa batalha, “O curare é uma flor/ Bélica/ que brota na boca do homem”. O indizível, o impronunciável, o inefável, o inenarrável. Diz o documento científico, “Assegura-se que tal curare comercial tem ação paralisante seletiva atingindo primeiro os músculos do pescoço e garganta, depois os músculos esqueléticos das extremidades, tórax e abdômen e, por fim, o diafragma” (LIMONJI, 1946, p. 360). Esta ação paralisante dos órgãos do aparelho fonador é uma clara metáfora da dificuldade da linguagem diante das coisas da realidade.

Portanto, usar a linguagem é uma ação bélica, é uma permanente batalha com as coisas que se avolumam numa realidade. Diz o poeta: “sua crosta férrea;/ ferina, quando da língua uma lança/ insólita”.

O uso da palavra “flor” para relacionar à língua insólita, faz-nos aqui, estabelecer uma correspondência com outra flor-língua, a Flor de Lácio bilaquiana, outra expressão retirada do universo vegetal para relacionar-se com a linguagem. Lácio (de lazio, de latium, latim), a região italiana onde nasceu a planta-língua – língua portuguesa –, daí tronco de árvore ser metáfora da língua originária.

O poeta Carvalho também aponta o local dessa Língua Insólita, a terra dos Ticunas (ou Tukunas), povo indígena que se desenvolveu na Amazônia nas linhas de fronteira do Peru, da Colômbia e do Brasil. Os Ticunas são os mais numerosos dos povos nativos da Amazônia e com língua independente, e chegaram a travar batalhas com espanhóis e portugueses no período de colonização (Salzano *et al.*, 1979).

A língua insólita se relaciona a toda linguagem vigente que se defronta com um adversário (ou adversários), é sempre uma batalha travada entre a realidade que circunda e o falante de uma língua que tenta narrar o que está acontecendo.

Retomando aos aspectos iconográficos da obra de Carvalho, abordaremos sobre o tratamento plástico que o autor expressa na construção de sua poética iconográfica. É importante registrar que o entrosamento – a interartisticidade - da literatura com as artes visuais é marcado nas parcerias plásticas do poeta de Max Martins com artistas visuais a partir de 1960 e se desdobra em várias vertentes nas gerações de poetas paraenses que convergiram o verbal e o não-verbal na poética de suas obras.

Certamente que Age de Carvalho é um desses poetas que elegem a iconografia como elemento metafórico de seu projeto-obra. Nesse jogo de linguagem convergente do verbal e não-verbal, Age de Carvalho explora a arte gráfica, a arte literária e o design da ideia do livro.

O primeiro livro de Age de Carvalho, “Arquitetura dos ossos”, trouxe na capa a pintura de Dina Oliveira (Figura. 39), uma imagem expressiva, que ora se figura a dois rostos, em que se encostam dois olhos. Existe uma expressão centralizada de encontros de olhares. Ora, traz-se uma expressão abstrata de linhas vigorosas. Esse movimento de linhas compõe uma explosão de direções. Carregadas de cores quentes, cores da terra, do barro. No poema que dá nome ao livro, o poeta clama, “A laranja entrega-se em dois sóis líquidos/ ao sono da urina de manhã: é o verão da fruta que agora serves sem cerimônia nesta jarra velha

e sem/ [estilo:” (CARVALHO, 1980, p. 33). Nesses versos o jogo das cores quentes dialoga com a ideia do barro da jarra. Essas cores quentes (laranja, sol, urina, manhã), que correspondem a uma intensa dinâmica da vida, são doações derramadas no homem-jarro, homem-barro, aquele que recebe.

O livro “A fala entre parêntesis” (1982) teve o projeto gráfico de Rosenildo Franco e Age de Carvalho, com fotos de Ronaldo Moraes Rego. Grafisa e Edições Grapho. “Caminho de Marahu” (1983), edição original com as fotos de Miguel Chikaoka, Grafisa e Edições Grápho. 60/35 (1986) edição original, folder comemorativo dos 60 anos de idade e 35 de poesia de Max Martins, fotos de Octávio Cardoso, Edições Grápho, Belém. “Para ter onde ir” (1992), edição original, fotos de Béla Borsodi, ensaio fotográfico no Jardim Botânico de Viena, Áustria, em 1990. Uma edição de Augusto Massi & Massao Ohno Editor, São Paulo.

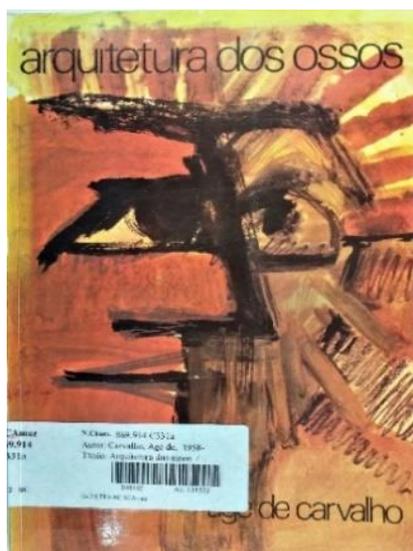
No seu segundo livro “Arena, areia” (Figura 42), Age de Carvalho trouxe a iconografia de uma metáfora muito cara para sua poética, a pedra. Fotografada por Miguel Chikaoka, artista visual que possui muitos trabalhos ligados à literatura. Uma pedra grafada é uma das mais simbólicas relações do homem com a linguagem, com o tempo, com o verbo, com a forma, com a origem; povos que desapareceram e deixaram suas grafias eternizadas em estelas. “A idade do carvalho aflora real na pedra. Ágrafo círculo da pedra, a sombra e a diferença”. A letra “a” grafada na pedra traz várias correspondências, por exemplo, com título do livro – “Arena, areia; com o nome do autor do livro e/ou com a letra ‘a’, o símbolo dos caracteres dos alfabetos dos povos que manuseiam a arte de grafar”.

O livro “ROR: 1980-1990” (Figura 40), foi a primeira reunião do trabalho de Age de Carvalho, traz a capa concebida pela renomada artista pernambucana Moema Cavalcante<sup>77</sup> (Figura 41), e com desenhos dentro do livro assinados pelo artista alemão Thomas Kussin<sup>78</sup>. O convite de Age de Carvalho para dois artistas visuais participarem na composição da primeira década do conjunto de sua obra traz um significado importante para a linguagem híbrida da poesia. Assim, marcou-se a ampliação de uma visualidade plástica presente cada vez mais na obra agecarvalhiana.

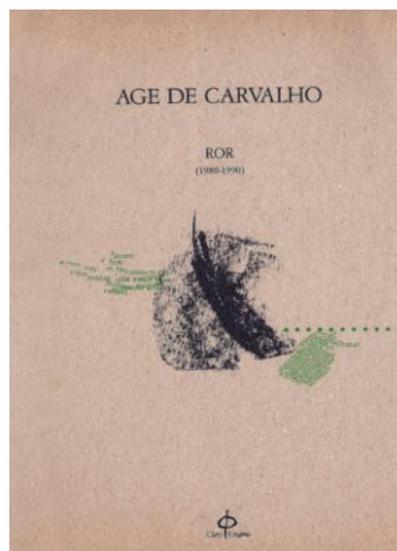
---

<sup>77</sup> Cf. Índice biográfico.

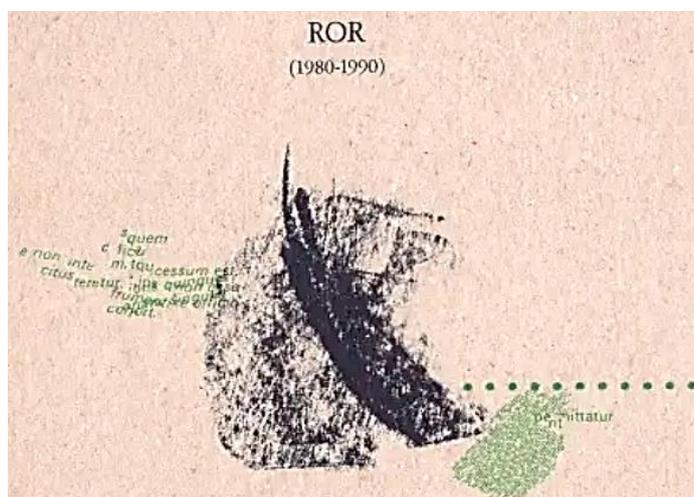
<sup>78</sup> Cf. Índice biográfico.



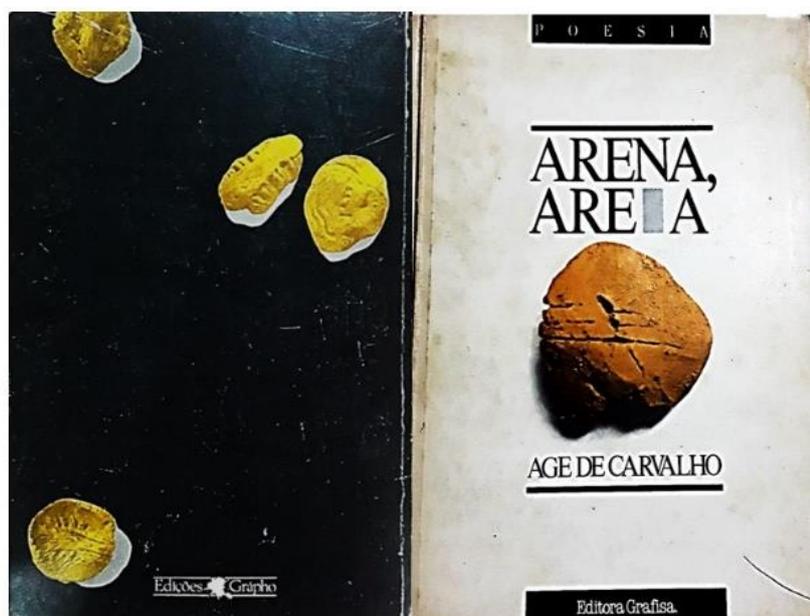
39



40



41



42

FIGURA 39. CARVALHO, Age de. *Arquitetura dos ossos*. Belém: EDITORA, 1980. *Arte gráfica assinada por Dina Oliveira*. Fonte: BCUFPA – SA

FIGURA 40. CARVALHO, Age de. ROR, *Arte gráfica assinada por Moema Cavalcante*. No livro de Age de Carvalho, “ROR: 1980-1990”. (1990, capa). Fonte: BCUFPA – SA.

FIGURA 41. Detalhe da capa do livro de Age de Carvalho, “ROR: 1980-1990”. (1990, capa). Fonte: BCUFPA – SA

FIGURA 42. CARVALHO, Age de. *Arena, Areia*, Belém: Editora Gráphos, 1986. *Arte gráfica assinada por Miguel Chikaoka*. Fonte: Biblioteca Pública do Pará. Seção de livros Raros.



Esta obra composta pela Paika Realizações Gráficas Ltda., em Garamond corpo 10, para a Livraria Duas Cidades, acabou de ser impressa, pela Pro! Editora Gráfica, no inverno de 1990, na cidade de São Paulo. Da edição de 1.500 exemplares, 25 foram impressos em papel Suzano Classic — com a rubrica F.C. (Fora de Comércio) —, numerados e assinados pelo autor.

EXEMPLAR Nº  
F.C.

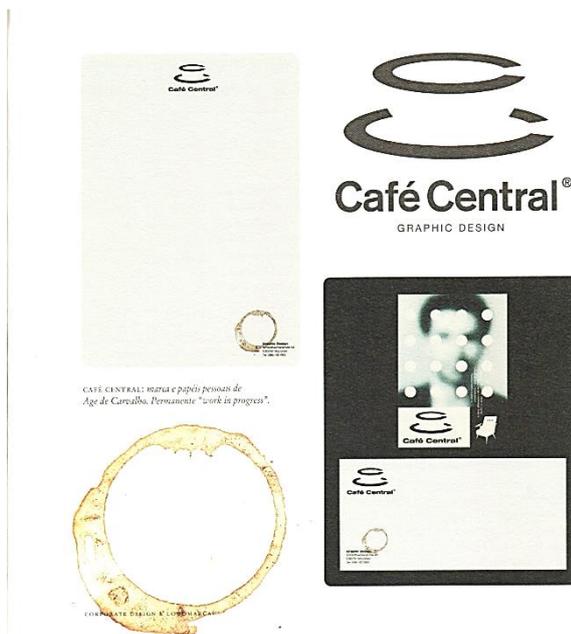


FIGURA 43. O suplemento literário dominical Grápho. Nesse número, as imagens das mãos de Max em meio aos seus poemas. Fonte: Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: Secult/PA, 2018.

FIGURA 44. Colofão da edição especial, assinada pelo autor em 25 exemplares. Fonte: CARVALHO, Age de. ROR, Arte gráfica assinada por Moema Cavalcante. No livro de Age de Carvalho, "ROR: 1980-1990". (1990, capa). Fonte: BCUFPA – AS.

FIGURA 45. Design com correspondência literária. Café Central<sup>79</sup>. Age coloca numa imagem o significado literário do Café Central para a literatura paraense, que foi um ponto de encontros de filósofos e poetas e pintores numa reconfiguração estética verbal e não-verbal da cidade de Belém. Esse título "Café Central" também está ligado ao título do romance de João de Jesus Paes Loureiro, e se ambienta nos anos 1960 na cidade de Belém (Capa do romance "Café Central" nos anexos). Fonte: Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

FIGURA 46. Design gráfico com correspondência literária. O encontro de dois MM relacionado ao nome do Max Martins, um poema-design para marcar a obra maxmartiniana. Fonte: Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

---

<sup>79</sup> Quando se refere ao Café Central, Lília Chaves escrevendo sobre as lembranças de Benedito Nunes, disse: "Todos nós conhecemos o Mário". O "nós", aqui, assume alternadamente a força abrangente da primeira pessoa e o plural do grupo que volta à vida como em uma fotografia. Esse grupo, que assinava o editorial de colaboradores do Suplemento Arte-Literatura, da "Folha do Norte", era quase o mesmo que se reunia no salão do Café Central. O pacto da amizade firmou-se entre eles: "Na Belém de trezentos mil habitantes, pós-Segunda Guerra Mundial, havia, apesar do calor, clima para longas caminhadas a pé, para passeios nos velhos bondes, que seriam os últimos, ou nos novos ônibus, que então começaram a circular, e para demoradas conversas nas casas de um e de outro, que se prolongavam nos cafés, sobre os livros que líamos. De caminhada a caminhada, de leitura a leitura, tornamo-nos íntimos, fraternais amigos: visitávamo-nos mutuamente sem hora marcada" (NUNES apud CHAVES, p. 39).

## PÁGINA GRÁPHO

O suplemento literário dominical Grápho<sup>80</sup> foi idealizado por Rosenildo Franco e dirigido por Age de Carvalho. Sua primeira edição aconteceu em 30 de janeiro a setembro de 1983 no jornal A Província do Pará, e continuou no jornal O Liberal, entre dezembro de 1984 e maio de 1985.

O projeto tinha como finalidade apresentar a produção literária, especificamente poesia, selecionada conforme os critérios de Age de Carvalho. Foram publicados textos de autores brasileiros como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina Cesar, Ferreira Gullar, e de poetas estrangeiros com traduções de Age de Carvalho, Haroldo de Campos e Augusto de Campos, José Paulo Paes, Mário Faustino; sendo eles, William Carlos Williams, T. S. Eliot, E. E. Cummings, Emily Dickinson, etc. (GUIMARÃES, 2018).

Havia nesse projeto literário do suplemento Grápho uma importante correspondência com a revolução da linguagem na virada do século e com movimentos didáticos e críticos literários que foram fomentados em vários jornais do Brasil em suplementos dominicais, sobretudo, depois dos anos quarenta.

“A exemplo de grandes suplementos que marcaram o jornalismo literário na imprensa brasileira, como o ‘Suplemento Artes Literatura’ da extinta Folha do Norte, ou de ‘Poesia-Experiência’, dirigido por Mário Faustino no Jornal do Brasil, o escopo do Grápho, página de poesia idealizada e editada por Age de Carvalho na década de 1980, era a estrita difusão de poesia na imprensa paraense” (GUIMARÃES, 2018, p. 217).

Essa tradição do suplemento literário dominical, revivida por Age de Carvalho, trazia a novidade de ser um espaço exclusivo para poemas, com arranjo gráfico dinâmico, dando movimentos aos textos e trazendo sempre imagens dos poetas. Nesse sentido, a diagramação

---

<sup>80</sup> Em relação à presença desse suplemento dominical em Belém, a linguagem poética recebeu mais um impulso nas discussões sobre o ensino, a leitura, a tradução e o usufruto da literatura local e universal, e como disse Guimarães: “Dessa forma, a Grápho permitiu-lhe escolher seus lugares de diálogo, experimentar o mundo e a técnica dos poetas ali incluídos, colocando à disposição de novos leitores todo um repertório moderno e pessoal. Na dupla função de poeta-tradutor, conheceu os mecanismos que regem os projetos criativos de seus autores eleitos e pode desenvolver o seu próprio projeto pessoal de criação poética” (GUIMARÃES, 2018, p. 219).

das páginas do suplemento agecarvalhiano já trazia os primórdios dos textos virtuais que apareceriam no final da década de 1990 com a chegada dos hipertextos na web.

Age de Carvalho, como poeta também do não-verbal, trabalhou – e ainda trabalha – numa costura que converge a arte literária para a arte gráfica para a artesanaria do livro – quase objeto de arte –. Esse conjunto de elementos associados trazem uma nova dinâmica para se perceber a poesia. Desta forma, a poesia se vigora como um tecido complexo de arranjos verbais e não-verbais abertos para ativação da linguagem da vida.

*POETA, CAJADO, PRAIA...O CAMINHO*

## 4. MAX: O CAJADO E A PRAIA, O CAMINHO

O caminho que pode ser falado (expresso)  
 Não é o caminho eterno  
 O nome que pode ser enunciado  
 Não é o nome eterno (constante)  
 Sem-Nome é o princípio do céu e da terra  
 Com-Nome é a mãe de dez mil coisas  
 Assim, a constante não-aspiração é contemplar as  
 Maravilhas  
 Livre do desejo você vê o mistério  
 Preso no desejo você vê apenas as manifestações  
 No entanto, mistério e manifestações surgem da  
 mesma fonte  
 Essa fonte é chamada escuridão (mistério)  
 Escuridão dentro da escuridão  
 O portal para todo o entendimento.  
 (Lao Tsé)

(...)<sup>81</sup>

Vindo do mato  
     Às 7  
         da manhã  
             A noite  
 a escuridão o vento as velas  
 de Lao Tsé  
     Thoreau  
 E o meu cajado de bambu rachado  
                     o chão  
                     folhas úmidas

Max Matins

A entrada neste capítulo é a entrada num caminho, é a caminhada no espaço aberto de um homem, é o acompanhamento da travessia de um poeta em seu próprio caminho da linguagem poética. É uma lição de exercitar poesia na travessia da vida. Entender que a “causa e consequência” da existência de alguém é ser um poema que

<sup>81</sup> Poema “Marahu: primeira relação”, publicado em 2001 (p.72), no livro Colmando a lacuna, tal poema estava em sua gaveta de guardados desde a década de 1980, portanto, há quase 20 anos. O início do poema translitera uma caminhada entre sensações no mundo das coisas. São visões, audições, sensações táteis, olfato de uma pessoa dentro de uma cabana no meio da floresta-linguagem.

atravessa. Na obra milenar “*Tao te ching*”, de Lao Tsé, o caminho se relaciona à linguagem, nela existem as coisas que podem ser ditas e coisas que ultrapassam a possibilidade do dizer. A manifestação e o mistério. Somente na poesia conseguimos tecer mistério e linguagem. A *poiésis* – aqui como ato criador na linguagem – possibilita a travessia da poesia na vida, ou a travessia da vida na poesia. O poeta Max Martins fez esse caminho de entrar na vida, habitar na linguagem e tornar-se - um viraser - obra. O amigo de Max, o filósofo Benedito Nunes, numa confissão em que só os amigos podem fazer do outro, disse:

Para ele (Max Martins), cultivar a poesia significa estudá-la, e estudá-la, cultivar o conhecimento do mundo através dela. Esse cultivo estudioso tornou-se, menos como erudição livresca do que como um ato de atenção à vida, o capítulo quase único da biografia do poeta, na qual as relações de conveniência e amizade catalisam momentos de criação (2009, p. 343).

De certo modo, o título desse capítulo parte dessa afirmação de que poesia é o cultivo de “um ato de atenção à vida”, assim, “um poeta com seu cajado caminha” na poesia, parte de um jogo de verbetes e de imagens, para encaminhar o pensamento para outros jogos<sup>82</sup>, isto é, caminhar Max é encaminhar a poesia em Max, ou encaminhar a vida na poesia, ou ainda, encaminhar a poesia da –na – vida, de maneira a fazer dos gestos de um homem uma habitação na linguagem. Assim, partindo de um conjunto hipertextual de imagens e palavras, que é a complexa obra de Max Martins, promovo uma reflexão sobre a postura revolucionária que existe e subsiste na obra literária maxmartineana, marcando de modo contundente o panorama mundial da literatura.

Abrir feixes de linhas de uma obra poética é sair de sua condição restrita do verbal de interpretação, é buscar os sentidos que a não-verbalidade se expressa no conjunto delicado de trançados em que a linguagem se exprime como essencial.

Como ler uma obra em que o poeta se personifica dentro de sua poética? Trata-se de uma poética da vivência, do viver dentro da poesia. A obra maxmartineana foi erguida dentro da topografia de seu próprio corpo movido pelas tensões de sua existência. Max foi se diminuindo como homem, casado, funcionário público etc. e crescendo como obra literária aprumada em trançados de poemas, bilhetes, cartas, diários, assinatura, fotografias etc.

---

<sup>82</sup> Aqui, “jogos” mais no sentido de movimento, combinações e recombinações.

O projeto literário de Max Martins é um trabalho de travessia, é a epopeia de um homem que entende o desafio da viagem, uma grande viagem do homem arrumando-se para movimentar-se na linguagem, na linguagem criadora. Habitar o poético.

Fiz alguns percursos para começar a ler Max Martins, entre eles, acho importante comentar sobre um. A biblioteca particular de Haroldo Maranhão (hoje pertencente à secção de obras raras da Biblioteca Pública do Estado do Pará) guarda alguns papéis esparsos, onde estão escritos poemas e anotações do jovem poeta Max Martins. Lá encontrei alguns poemas de Max Martins, numa edição mimeografada, encadernada cuidadosamente por seu amigo Maranhão. Houve em alguns anos a prática do poeta Martins, de imprimir num mimeógrafo alguns de seus poemas e distribuir entre seus amigos no final de dezembro. Foi numa dessas impressões, datada de 1966, que encontrei o seguinte escrito: “Há vinte anos, pois, optou ele por esse caminho: Laborar as palavras, jogando nelas seu sangue e seu espírito, entregando-se ao azar da poesia. Para toda vida. Para o que der ou vier”.

Essa consciência poética de um corpo vivo em decidir habitar a linguagem poética, casar-se com o ato de criar, é confessada pelo poeta nesses textos. Mas, adiante Max conclui: “E muito pouco também”, a razão de sua vida é tentar fazer um bom poema. O que já é muito. Qual significado de ter a escrita do poema sua razão de vida?

Laborar as palavras tendo esse ofício como sua razão de existência é uma tarefa decididamente poética para habitar a linguagem. Max Martins foi honesto em sua confissão. Quando anunciou em 1966 seu poema Travessia, atrelou um texto de Henry Miller a seu roteiro existencial. Esse texto de Miller está datilografado como epígrafe para seu conjunto de poemas selecionado naquele ano para os amigos. Diz o texto,

O poema é sonho feito carne, num duplo sentido: como obra de arte e como vida, que é também obra de arte. Quando o homem toma plena consciência dos seus poderes, do seu papel, do seu destino, é um artista e cessa de debater-se com a realidade. Torna-se um traidor da raça humana. Cria a guerra, porque anda permanentemente de passos trocados com o resto da humanidade. Senta-se no limiar do ventre materno com as reminiscências de sua raça e seus desejos incestuosos, e recusa-se a sair dali. Esgota o seu sonho do paraíso. Reduz a sua experiência real da vida às equações espirituais, despreza o alfabeto ordinário que oferece, quando muito, uma gramática do pensamento e adota o símbolo, a metáfora, o ideograma. Escreve em chinês. Cria um mundo impossível a partir de uma linguagem incompreensível, uma mentira que encanta e escraviza os homens

(MILLER apud MARTINS, 1966). [...]

Max Martins recorta esse trecho de Henry Miller, segura-o como epígrafe de sua vida, pois são palavras que orientarão uma atitude poética que guiará seus passos com seu cajado na praia. O poeta então torna-se habilidoso em reduzir “a sua experiência real da vida às equações espirituais, despreza o alfabeto ordinário que oferece, quando muito, uma gramática do pensamento, e adota o símbolo, a metáfora, o ideograma”. Essa luta permanente com a palavra, com a gramática, com uma ordem castradora que diminui a fertilização do verbo tornam-se elementos balizadores para sua caminhada. Para entender esse caminho-vivo do poeta na palavra criadora, tracei uma rota desconstrucionista para interpretar sua obra. Trata-se de buscar o menor traço de significado presente na obra “atomização dos vocábulos”, o estranhamento da palavra, o neologismo, a problematização do texto, a desconstrução do livro, a incorporação da obra, o poeta se torna a própria obra. Começemos com a ideia da “atomização dos vocábulos”, o signo, o grão-da-palavra.

*O POETA SE TORNA SIGNO: GRÃOS TRANÇADOS*

## O POETA SE TORNA SIGNO: GRÃOS TRANÇADOS

Para falar de um poeta que caminha na linguagem, recorreremos aos traços mínimos, aos signos mínimos (microtraço), assim começa a caminhada. O trabalho de Max Martins com o sinal mínimo pode ser visto como potência poética; busca-se uma correspondência com as ideias de E. E. Cummings na atomização de palavras e valorização dos espaços.

O grupo  $\mu$ <sup>83</sup>, ao refletir sobre a obra de E.E. Cummings, comentou que o

reconhece como o poeta que levou mais longe, em sua época, a exploração dos meios próprios da linguagem (...). Explorou sistematicamente os caracteres gráficos, o que fora, até ele, mais ou menos ignorado: os parênteses, os sinais de pontuação, as pausas, as maiúsculas. Pode-se dizer que grande parte de sua inventividade se confina no campo específico do aspecto grafemático da linguagem. Em todo o caso, é nesse sentido que o poeta atrairá nosso interesse (Dubois, 1980, p.275)

Max Martins também caminha por essa vereda do mínimo traço, em sua obra podemos encontrar os caracteres gráficos, os parênteses, os sinais de pontuação, as pausas, as maiúsculas com força de significados. Elencamos alguns poemas como exemplo desse traço mínimo em Max, não é nosso objetivo aprofundar uma análise, mas apenas apontar que esses traços mínimos na obra maxmartiniana são pontos exploratórios para reflexões.

Deste modo, Max trouxe para o traço mínimo, essa espécie de semente, o grão, o mínimo vive um processo. Assim, sua poesia nos diz que o ponto inicial da vida-obra, o encontro que germina e dá origem a uma obra, inicia nas coisas micros, a semente (o sêmen - *sperma* - "semente") e a terra. O esperma e o óvulo. Em Max, existe importância vigorosa, o menor traço, o caractere, as letras soltas, os sinais isolados, tudo flui num poema até alcançar o estado de uma obra fruto-maduro, a obra doada, obra que alimenta o devir.

Pode-se buscar uma correspondência com o Catar feijão, de João Cabral, “Catar feijão se limita com escrever: jogam-se os grãos na água do alguidar e as palavras na da folha de papel; e depois joga-se fora o que boiar”. Escrever como quem cata sementes,

---

<sup>83</sup> O Grupo  $\mu$  (inicial da metáfora) foi uma reunião interdisciplinar de linguistas e semióticos belgas da universidade de Lieja, conhecido também como Grupo de Lieja, Bélgica, que tinha como meta estabelecer reuniões interdisciplinares.

identificar o peso de cada sinal visto e revisto, a isotopia<sup>84</sup>, conceito retomado nas questões literárias pelo Grupo  $\mu$  na segunda metade do século.

Com quantos grãos se faz uma palavra? Um grão pode trazer significado? Qual seria o menor traço, o menor risco usado por um poeta em seu texto para que nesse mínimo ainda se frutifique significados? No mundo da palavra, examiná-la como se fora unidades mínimas, grãos, pedaços de grãos, torna-se indispensável para quem tem a palavra como material primário para sua obra. Cada poema lido é constituído por saborosos grãos. Cada grão é, decididamente, elemento fundamental do poema.

Pensar nos elementos mínimos que compõem uma palavra nos leva a refletir sobre outros elementos, muitas vezes iconográficos, que auxiliam o poeta no seu tecido-obra, o risco, a linha, a garatuja, o rabisco, o risco que sugere caractere, o manuscrito, a letra consoante - sinal, a letra vogal - som, a pedra-palavra; o ruído da pedra – fala – o som; da palavra ao texto - tecido epitelial, tecido de *pano* (do latim *pannus*), a célula.

A questão das letras consoantes e vogais soltas nos textos, letras individualizadas nas configurações com força de significado, aparece no projeto mallarmeano, tais caracteres fossem sinais de uma partitura musical. Ao ler uma pauta de página, as letras sobem e descem indicando os tons agudos e graves para realização oral. Haroldo de Campos, comentando sobre a obra de Mallarmé afirmou:

O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares ou versos – antes, de subdivisões prismáticas da Ideia. (...) Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e à disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página notará o subir ou o descer da entonação (CAMPOS, H. 1991 p. 161).

---

<sup>84</sup> As linhas gerais da isotopia na Linguística; "isotopia" (do grego *isos*, igual, semelhante, e *topos*, plano, lugar) significa plano de sentido, interpretações que se abrem de uma frase ou texto. Se, por exemplo, uma frase permite apenas uma leitura, é dita *monoisotópica*; *di-isotópica* se permite duas e *tri-isotópica*, se três; etc. Geralmente se produz multiplicidade de planos de sentido por homonímia ou polissemia. É importante notar que o conceito de isotopia pertence à Linguística - particularmente à Semântica, um ramo seu -, ciência que descreve os fatos da língua sem impor normas nem se preocupar com certo e errado. Assim, para a Semântica, é indiferente se a pluralidade de significados de uma frase ou texto é produzida intencionalmente ou não. Entretanto, para a Gramática, normativa que é, a duplicidade de sentido será encarada como recurso de estilo se for produzida intencionalmente com objetivos estéticos ou expressivos. Em caso contrário, será considerada ambiguidade, vício sintático, que deve ser evitado.

Essas subdivisões prismáticas de ideias entendidas – e ampliadas para reflexões – por meio de sinais diversos configuram a leitura de uma obra poética. O crítico faz a comparação da escrita e leitura de um poema mallarmeano com a escrita e leitura das partituras lidas pelos maestros diante de uma orquestra. Os sinais diversos impressos nas páginas comunicam o volume harmônico, a rítmica, os fios melódicos que sustentam uma sinfonia.

Alguns críticos literários, como Haroldo de Campos, atribuem uma correspondência dessa fragmentação, dessa ressonância do tempo de transformação ao ato literário da potência dos fragmentos na percepção do mundo e conseqüentemente na produção de uma obra poética. A divisão do átomo, compreensão de um universo de partículas subatômicas, ou seja, as "partículas" são as menores porções localizadas de *matéria-energia* conhecidas.

A fragmentação verbal é um dos sintomas da crise da linguagem, é a fratura da palavra, palavra estranhada dentro dela mesmo. Como metáfora, são as moléculas do corpo se transformando em literatura. Carpinejar afirma que a fragmentação do vocábulo – quebra de palavras, palavras em cacos, vocábulos craquelados – provoca uma nova percepção da palavra. Sendo assim, uma nova percepção do corpo. O autor ainda complementa dizendo que:

As palavras são fraturadas, como pedras de colar desfeito que ganham um outro brilho e velocidade quando isoladas. As assonâncias reforçam a miniaturização lírica, um enredo feito de fragmentos, com pouquíssimos adjetivos dispostos à autodestruição e ao despedaçamento (CARPINEJAR apud GAMA 2013).

A fragmentação verbal é um traço metalinguístico no sentido de provocar o leitor ao estranhamento da palavra. Essa estranheza é provocada no tecido poético pela palavra quebrada por um traço, ou parêntesis, ou palavras unificadas por hífen, assim, abrindo novos sentidos, ou palavras que apontam para as camadas etimológicas.

A palavra fraturada na poética de Max Martins (1926-2009) pode ser percebida em diversos textos em que o autor efetiva a autonomia de caracteres avulsos, ou seja, o uso de letras consoantes solitárias no texto. Tomemos como exemplo alguns poemas em que tais letras (consoantes ou vogais) e outros sinais desempenham solitariamente significados nos textos. Destacamos para este estudo os poemas: “X” (H’era,1971); Ame o P., “D”, “C.” (O Risco subscrito, 1980), Um olho novo vê do ovo (Caminho de Marahu, 1983); “O”, “\*”, “●”.

## X

No Poema X, Max Martins traz para o campo de batalha um caractere, o X, o poeta coloca o leitor em confronto com o desconhecido; estar diante (ou dentro) de algo que não se sabe o que é, o que o poeta sente, e aqui está um ponto fundamental, a sensibilidade, mas não consegue traduzir (interpretar) numa palavra-escrita, ou em palavra-falada. O limite do verbal é conduzido à ampliação da linguagem.

## X

A tarde era um problema  
(emblema)  
a

re  
(sol)  
VER

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

(...)

(MARTINS, 1971, p. 15)

O poema aponta para o nominável benjaminiano, a linguagem não está separada do homem, o homem está dentro dela, é tarefa do poeta escavar e encontrar os lençóis d'água que revigoram a linguagem das coisas. O título do poema é apenas o caractere X, essa palavra vem da linguagem matemática, da palavra árabe *shalan*, que significa - a coisa

indefinida, desconhecida. O acréscimo do “al”, artigo definido, completa o termo *al-shalan* - a coisa desconhecida (SANTOS, 2018).

No desenvolvimento da linguagem matemática, a letra *X* passou a significar uma incógnita principal e, partindo deste significado, passou a corresponder ao que está oculto, ou a uma interrogação no meio do problema. O matemático francês François Viète teve a ideia de usar uma convenção alfabética para diferenciar incógnitas, a coisa desconhecida, de constantes, para as coisas conhecidas. Assim, o matemático empregou consoantes para as incógnitas e vogais para as constantes. A incógnita é basicamente um valor desconhecido, que irá ser descoberto por meio de uma equação, que pode ser tanto de 1º grau quanto de 2º grau, variando de acordo com a sua dificuldade de execução (SIDER, 2005).

O poema começa despertando o leitor para as trevas que se aproximam. “A tarde era um problema”, a tarde traz sempre a chegada do lusco-fusco, nessa hora de luz, ou quase sem luz, o caminho para a noite, para a escuridão é implacável. Que escuridão é essa que ameaça o leitor?

A palavra – “emblema” –, vem do grego *êblema* “algo colocado sobre outra coisa” - formada por EN, em, sobre, mais BLEMA, algo jogado em ou sobre outra coisa. Tal termo torna-se importante no ofício do poeta. Como se criar uma palavra – nova – ou restaurada – sobre algo que desconheço?

Nos versos re/(sol)/VER o poeta abre um jogo – traz a palavra “resolver” – assim, poderíamos pensar numa resolução de problema – mas, o poeta deixa localizado dois vocábulos submersos, o substantivo “sol” e o verbo VER. Dois termos que comungam do ato da razão – a busca pela claridade pelo sol-linguagem nas trevas das coisas. Tanto a palavra “verificar” como “evidências” –*videre* – ver – são termos relacionados ao ver científico. O ver como conhecer. A palavra “re(sol)VER” está na vertical, o que faz com que o leitor desvie a leitura horizontalizada para uma descida abrupta e caia nas palavras *O parque*. Descer para o fundo do desconhecido. Entreabrir profundidade.

**Ame o P**

Do pó	ética do barro	- Sêmen
Da pedra	funda mental	- Oval
Da pele	rasa da página	- Apelo
Da pá	lavrando o ser	
	Peado verso	- Falo?

O poema tem como tema a criação (literária) e a busca para o aperfeiçoamento dessa arte criada, o texto é dividido em três colunas, na primeira os substantivos iniciados com a letra P, assim poderíamos dizer, ame o pó, ame a pedra, ame a pele, ame a pá. Esses substantivos podem corresponder ao ato de criar, a produção da linguagem. O pó é uma metáfora ligada àquilo que se modela (o mito da criação); a pedra, o material ligado à arte da escrita (a litografia), nas pedras se gravou caracteres de línguas milenares; a pele, às linhas dos digitais; a pá, aos instrumentos de lanhos, de cavar, de furar.

Essas palavras estão ligadas ao ato de produzir escritas e compõem um jogo de significados. Na primeira linha das duas primeiras colunas, “Do pó/ ética do barro”, podemos relacionar ao ato criador do mito judaico, o pó, o barro e o homem tornando imagem de um deus-criador, que tem como matéria-prima a voz (fala), as mãos e a linguagem.

O verso “Da pedra/ funda mental/ - Oval”, traz duas palavras que falam sobre o início das coisas, a pedra fundamental (a pedra que funda) e o oval (o ovo). Essa pedra fundante está relacionada ao ato cerimonial de colocação do primeiro bloco-palavra de pedra alvenaria para se erguer uma construção. O ovo é uma metáfora muito tomada como origem das coisas.

O verso “Da pele/ rasa da página/-Apelo”, traz a relação de três palavras-chaves, sendo elas: pele, página e apelo. O corpo como espaço para escrita, atender ao apelo da pele

– da sensação –, o chamamento do corpo para a escrita-vida. Esses três versos estão abertos para todos como um espelho exposto na frente do leitor. Você é um trançado de vida, viva-se em poema-linguagem de si.

Nos versos “Da pá/ lavrando o ser/ peado verso/ - falo?”, encontramos outra lição para a poesia da vida, a poesia de si. É necessário cavar-se com uma pá. Cavar a si, retirar as camadas de entulhos que se sobrepõe sobre nosso corpo-poema. O verbo lavrar é rico em sentidos, mas podemos destacar o verbo lavrar do agrário, e o lavrar de fazer trabalhos, bordar. A pá na mão revirando as camadas tem o sentido de agrário para preparar-se para fortalecer-se como germinação. Apear o verso. Fortalecer o verso de si. Para a fala. O falo como pacto reprodutor. Instrumento duro, uma pá-pênis, que cava a terra para germinar o poema.

Portanto, esse poema traz ensinamentos para escrita de um poema-vida, isto é, como escrever um poema sobre o poema da vida. Trata-se de um metapoema. De modo que poderíamos chegar à lição fundamental – ame o poema, ame a poesia.

C.

O poema “C.” é mais um exemplo de poemas que parte do mínimo gráfico, uma consoante e um ponto, a letra consoante “C” e o “.” são o título do poema. Pode ser que o leitor seja levado para a primeira palavra, consolo, mas, também abre-se a possibilidade de dialogar com o verbo cavar, “cavo atro”, presente no centro do poema. Mas, leiamos com o sentido de “consolo”.

O poema “C.” apresenta um ato solitário e prazeroso, tanto podemos relacionar a uma ação masturbatória, como nos versos “Consolo só comigo”, “entre mim e o mesmo”, “Tua papoula íngreme”, “teu nervo exposto”, como também, ao ato prazeroso solitário da escrita.

C.

Consolo só comigo, elo (voo)

Entre mim e o mesmo

- gaivota louca

que no ar aderna

Tua papoula íngreme

teu nervo exposto entre palavras: Olho

Teu olho em pé se soletrando: sol

sol

sol

O ípsimo sol da solidão, não outro (o Outro)

teu astro rosto

cavo atro

a mágoa

que neste espelho cresce, cresce

submerge

neste mar que é noite

a noite me escrevendo

- jaula do silêncio

(MARTINS, 2001, p. 156)

Sobre o ato solitário da produção de uma escrita poética destacamos os versos “soletrando: sol/ sol/ sol/ O ípsimo sol da solidão, não outro (o Outro)/ teu astro rosto”, nesse jogo de palavras o poeta faz, primeiramente, o cosimento de sol, a luz, a lucidez, com a palavra “letras”, ou seja, “soletrando: sol/ sol/ sol” é um soletrar intimamente ligado à ideia de intrometer luz entre as letras. Uma soletração, aqui é um exame crítico sobre cada letra escolhida para um poema.

No verso “O ípsimo sol da solidão, não outro (o Outro)”, o autor novamente aglutina a palavra sol à ideia de estar só num ato criativo, o sol que está na soletração das palavras é o mesmo que ilumina o estado solitário de criar.

O verso “teu astro rosto” é a linha que divide a primeira parte em que as ideias estão intimamente ligadas a um estado de claridade, lucidez, da segunda parte em que o eu-lírico começa a cavar a linguagem para um nível subextrato (camada fragmento), em que a luz vai diminuindo. É importante pensar no jogo das palavras “astro” e “rosto”, sol e face do poeta. Para a entrada nesses lugares subterrâneos da linguagem será importante esse rosto em claridade, uma espécie de lanterna de cabeça, para entrada nas escavações da linguagem.

A partir do verso “teu astro rosto”, a mancha gráfica do texto torna-se semelhante a uma escada que desce para duas palavras importantes nessa temática da linguagem, da luta com as palavras, são os termos “o mar que é noite” e “jaula do silêncio”.

Por conseguinte, chamamos a atenção para duas palavras “noite” e “silêncio” nos últimos versos, “neste mar que é noite/ a noite me escrevendo/ - jaula do silêncio”. Essas duas palavras são importantes metáforas para Max Martins, pois nelas se expressam duas potencialidades criativas, a “noite”, que estimula a chegada da luz – portanto de uma razão criativa –, e o “silêncio”, isto é, que estimula o som, a fala, a palavra.

●

Escrevo duro  
Escrevo escuro

E neste muro  
O que procuro, furo

(MARTINS, 1985, p. 6)

O título deste poema, metapoema, é uma imagem, um pequeno círculo preto, um buraco, um ponto, um furo e os dois versos iniciais já anunciam o ofício do poeta, escrever. A dureza e a escuridão são dois substantivos presentes no exercício existencial da escrita do poeta.

O poeta nos dois últimos versos recorre à palavra “procuro”, importante verbo que tem em seu campo sinonímico a palavra “busca”. Assim, essa busca ressoa em ecos – procuro, muro, furo –, trata-se de uma busca constante para ultrapassar os muros que reduzem, limitam a linguagem. A busca não para porque foi imposto um muro, mas o poeta continua, encontra meios de furar o muro, abrir espaços para o caminho da linguagem.

\*

\*

me ama  
aqui  
te esquece

aqui

(MARTINS, 1985)

O poema “\*” é um dos poemas que muito nos desafia como leitores de poesia, pois o título é um sinal gráfico, o asterisco, e o restante do texto são quatro versos centralizados numa mensagem de amor. Podemos explorar três tópicos nesse poema, o asterisco, o amor e o esquecimento.

O amor aponta para o poema, para o texto. Ame-me aqui, nessa linguagem poética. O que seria amar numa linguagem poética? Blanchot fala da palavra “poética” como um despertar para novas experiências com a poesia, isto é, linguagem alusiva, e consequentemente com a vida. Assim, o encontro amoroso se dá numa linguagem poética, no usufruto de uma linguagem alusiva, isto é, perceber o movimento da palavra poética numa comunhão de textos entre textos, os intertextos.

Esquecimento vem por uma via do perder-se; esquecer é também estar perdido. Clarice Lispector, em um de seus textos, comentou sobre um de seus personagens trilhando esse caminho sem o comando da racionalidade. Diz o texto: “Andava olhando os edifícios sob a chuva, de novo impessoal e onisciente, cego na cidade cega; mas um bicho conhece a sua floresta; e mesmo que se perca – perder-se também é caminho”. (Clarice Lispector – A Cidade Sitiada, p. 182). O verbo Perder está relacionado a um caminho, à impessoalidade e a um conhecimento pleno – uma linguagem plena está nesse caminho. Em seguida, temos uma abertura para sentir. Todo bicho sabe de sua floresta. Dar ênfase ao mundo sensitivo é produzir caminhos nas sensações, é caminhar sentido às coisas na linguagem.

*O POETA SE TORNA PALAVRA: PALAVRA INVENTADA*

*O POETA SE TORNA PALAVRA: PALAVRA INVENTADA*

Max Martins, como poeta de palavras catadas nas camadas linguísticas, elabora seu léxico trançado de renda-texto, desenhando e redesenhando os significados ampliados. Conforme Derrida, o leitor-crítico literário deve atentar para os desalinhavos dos subtextos e os trançados do verbal com o não-verbal.

O tratamento da linguagem, ali proposto por Derrida, foi visto como uma ferramenta incisiva e original para a crítica literária. Isso mostrou como todos os tipos de referências e significados novos podiam ser discernidos em um texto literário, criando seus próprios subtextos. Isso poderia revelar intenções ocultas, pressuposições metafísicas veladas e ambiguidades implícitas (STRATHERN, 2002, p. 38).

A poesia de Max Martins é um texto que apresenta subtextos na linguagem, sem desperdícios lexicais, sem verborragia. Cada palavra separada, pelo poeta, traz para o leitor o cuidado com a recuperação da memória dos vocábulos, seus sedimentos de significados. Suas palavras, suas frases, seus períodos redesenham imagens nas texturas da página-vídeo, suas camadas heterogêneas de significados. Esse ofício de trançar significados no texto-imagem é uma espécie de arrendamento de tecidos-significados, seu material simbólico como bens de cultura.

A palavra “bilros” – metáfora retirada do poema “O fazedor de chuva”, de Max Martins – é um termo que remete ao ato metalinguístico, pois são bastões que auxiliam a produção de tecidos rendados. Numa relação metafórica, é um instrumento que auxilia a tessitura do texto brocado e perfurado, auxilia o ato de escrever trazendo termos que deixam abertos espaços de significados. A arte da escrita desafia o entrelaçamento dos fios líquidos da chuva com os fios sólidos do texto-imagem.

Falar sobre a invenção de palavras desfruta-se de dois sentidos, pelo menos, – do latim *inventio*, “achado, descoberta”, de *invenire*, “descobrir, achar”, formado por *in*, “em”, mais *venire*, “vir”. Nesse sentido, descobrir, estar para tirar as coisas de cima, retirar os entulhos, retirar aquilo que faz com que a palavra perca sua força. Outro sentido é mais atual, data de pelo menos do século XVI, “coisa feita previamente não-existente”, trazer para a existência o que não existia. Invenção da palavra é trazer para a existência um sinal de uma coisa trazida para linguagem, como observa Machado (2003).

Ao se falar sobre a “palavra nova” diante da realidade e sensações que desafiam a linguagem do poeta, trazemos como exemplo os recursos do neologismo, a invenção de palavras. Essa nova palavra criada pelo poeta não é para fechar significados, ao contrário, funciona como abertura de entrelaçamentos que ampliam a comunicação.

É importante observar que “O neologismo, objeto de estudo da Neologia, tem inúmeras características, isto é, pode se dar em distintos níveis da língua. Desse modo, neologismo pode ser uma palavra nova, ou ainda, pode ser uma nova acepção dada a uma já existente”. Outra forma da criação do neologismo vem da “palavra que é tomada de outro sistema linguístico e empregada com bastante regularidade dentro de um sistema léxico diferente” (SERRA, 2018, p.138).

O poeta sabe que a língua é um organismo vivo, aliás, a linguagem possui funções vitais no homem-poeta. O poeta se torna uma expressão viva na linguagem. Nessa expressão viva, esse poeta na linguagem, cria, recombina, renasce, ressuscita, sequestra, aglutina, renova, mistura dialetos, escava etimologias, desenha garatujas, revê símbolos, altera códigos, enfim, um poeta na linguagem, ou a linguagem no poeta estabelecem uma relação de interdependência orgânica.

A poesia vive permanentemente uma renovação, a invenção de neologismo, trabalha numa linguagem liberta em relação à rigidez da estruturação sintática tradicional. O verso livre incorporado definitivamente nessa nova palavra poética estimula a criação de novos termos, e abre espaço na linguagem para traçar novas combinações de sentidos.

### *VOCABULÁRIO CRIPTOGRÁFICO MAXMARTINEANO*

Apresentamos alguns neologismos maxmartineanos em vários episódios de sua obra. Não é nosso objetivo explorar os feixes de significado encontrados nesses termos, visto que teríamos que buscar o contexto poético em que eles eclodiram. Mas, é importante perceber que nesse novo tempo da linguagem literária pós-mallarmeneana e pós-joyciana, tornou-se um traço característico na criação literária da segunda metade do século XX o ofício e o hábito da invenção de palavras. Vejamos os neologismos na obra de Martins:

Erótico-erosivo (p. 157); ouro-gozo (p. 187); labiríntima (p. 188); amoralçam (p. 189); docíácido (p. 209); paraíso-vaso; ex-água (p. 246); eM-Me (p. 254); escalavra (p. 255); lavradiz (p. 256); movediz (p.256); verdiz (256); doidivino (p.219); pavoneando-se (p.212); amargo-mágico (p.212); ágrafo-vazio (p.149); fósforo-tardia (p. 152); puro-feroz (p.

153); subazul (p.155); as'ir (p.218); cego-vazio (p.218); falaz-faminto (p.219); admiragem (p.225); entre-se-esquecem (p.226); ex-grito (p.227; 235); cantochorado (p. 279); poesia-ilha (p. 228); inter-dito (p. 228); ex-paço (p.229); Peluzem – poema para Dina Oliveira; quintalejo (p. 364); aéreatarde (p.354).

O poeta anda na contramão da linguagem comum, pois, mesmo o homem tendo consciência linguística, a palavra escolheu a vulgaridade e a fraqueza da condição do homem – a familiarização do homem com as coisas o acomoda num repertório de palavras corriqueiras, de entendimentos superficiais e reduzidos (ARISTÓTELES apud STEINER, 1988).

O poeta para sair da vulgaridade da linguagem comum vive em constante batalha com a linguagem das coisas, estabelece jogos, desloca palavras, recombina significados, inventa verbos. Assim, o caminho do poeta vai se construindo em seus passos, em sua jornada diária, ensinando a lutar com as palavras e aprendendo a viver nas linguagens das coisas.

*O POETA SE TORNA TEXTO: BRANCO-MANCHA*

## *O POETA SE TORNA TEXTO: BRANCO-MANCHA*

Como um texto pode provocar em si próprio um estranhamento, um texto estranhado em si? A ideia de estranhamento é um procedimento de extremo valor para a filosofia, mas também de fino interesse pela literatura, sobretudo após a virada do século XIX para o XX. Foi Roman Jakobson que falou sobre um texto causando estranheza em si próprio, e falou sobre metalinguística e poética – como produto de procedimentos ou processos de natureza linguística, língua poética que desvia da linguagem normal, produção intencional de estranhamentos na linguagem (MATOS, 2020).

Podemos dizer que o texto estranhado no texto parte da prática de sair das convenções editoriais em que se amarraram, quase perpetuaram, procedimentos defendidos como corretos na diagramação de um livro. Max Martins foi um poeta que trabalhou na desconstrução dessas convenções, assim, ele arrumou dentro da concepção de um texto, outras formas simbólicas de escrita – e conseqüentemente de leitura – como a mancha da impressão, seus manuscritos, rabiscos, garatujas, seus gestos dentro no alfabético escrito, etc.. Até o momento de se incluir – fotografia e trechos dos diários – dentro da obra, ou o contrário,

Nesse sentido, se podemos estranhar o homem em si próprio, e se o homem é linguagem, logo, um texto pode ser estranhado em si, incluindo seus elementos pormenores. Então, ainda se pode perguntar: Como estranhar um texto no texto? Como estranhar uma língua dentro da própria língua? Como estranhar uma língua dentro de um poema?

Trata-se de questões que agitam a faculdade linguística humana – se preferir lingual para se confundir com linguística–, atijam para se pensar na linguagem, na maravilha do gênio humano, aquele que fala. Assim, já é comum pensar nessa pessoa humana que produz sons, portanto, se libertou do silêncio da matéria, golpeando com a palavra-martelo o insensível minério bruto do silêncio.

O presente tópico apresenta uma reflexão sobre a espacialidade muito presente na obra do Max Martins. Essa espacialidade parte do estranhamento de como a página e a forma dos poemas podem ser configurados, isto é, fala-se da dinâmica dos caracteres, ou palavras, ou frases, das manchas gráficas nas páginas do livro ou os espaços brancos – o vazio.

## A MANCHA GRÁFICA

A mancha gráfica é o espaço delimitado para a impressão da página. A mancha gráfica dos textos-poemas de Max Martins também desempenham um papel de significados nos espaços das páginas. Existe nessa intenção levar o leitor de poesia para a inclusão do espaço na página no novo modo de compreensão literária, agora, não mais entendendo a literatura apenas pela perspectiva temporal, mas, abrindo novos procedimentos teóricos sobre o espaço da página na literatura. Sobre essa questão, disse Genette: “Toda nossa linguagem é tecida de espaço. É difícil, então, precisar em que medida e de qual maneira o vocabulário atual é mais espacializado que o de outrora, e qual é o sentido dessa sobre-espacialização” (GENETTE apud CARVALHO, 2010).

A partir desses procedimentos teóricos, o espaço tornou-se entrelaçado na literatura, constrói-se uma relação de dependência de espacialidade e texto literário. Assim, “a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, transformado ele mesmo em linguagem, fale-se e escreva-se”. O espaço da página, entre as palavras, sob os caracteres, da página em branco, da mancha do texto, das linhas dos versos, tudo dentro do livro, ou se preferir dentro da tela, da superfície, é um lance de linguagem (GENETTE apud CARVALHO p. 23).

Nogueira Carvalho, ainda comentando as ponderações de Genette sobre o espaço, deixa claro que:

Foi “La littérature et l’espace”, o autor observa que, aparentemente, pode-se pensar que a essência de uma obra de arte é temporal, pois o ato de leitura se dá de forma sequencial, um acontecimento após o outro, uma ação após a outra. Dessa forma, a escrita foi considerada por muito tempo como simples instrumento de notação da fala, foi, somente, depois de Mallarmé que nós aprendemos a dirigir nossa atenção para a espacialização da palavra na página do livro, e, assim, à espacialização da linguagem, que deixou de decorrer-se em um discurso linear para percorrer o caminho do desvio, do retorno, da inflexão, a partir de uma maior atenção por parte do escritor. “À espacialidade da escritura, à disposição atemporal e reversível dos signos, das palavras, das frases, do discurso dentro da simultaneidade daquilo que se nomeia um texto<sup>85</sup>” (GENETTE apud CARVALHO, 2010, p. 23).

O importante ponto dessa questão é entender que a espacialização da palavra, a dança do caractere, na página do livro, a página em si, a mancha gráfica, e outros elementos que

---

<sup>85</sup> Tradução nossa do original: « [...] à spatialité de l’écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu’on nomme un texte. » GENETTE. *Figures II*, 1969, p. 45 (CARVALHO, 2010).

podem implicar superfície para literatura abrirem-se em significados. Estar diante de um texto literário é também buscar o caminho dos desvios, é direcionar a leitura para espacialização, os vãos, os entre-vãos, o sobreposto, o interposto, a sublinha, as entrelinhas, enfim, a espacialização da linguagem. O uso do espaço como metáfora na linguagem poética de Max Martins vai se desenvolvendo ao longo da produção de sua obra, principalmente as produções a partir de seu segundo livro, o “Anti-retrato”, de 1960 (CASTILO & PIMENTEL, 2012).

Para esse estudo, vamos refletir sobre aspectos de dois livros de Max Martins, a “A Fala entre parêntesis” (figuras 75, 76, 77 e 78) e o “Caminho de Marahu” (figura 74). Ambos livros são produções expressivas de plasticidade literária. Aquele pelas fotografias e pelos manuscritos dos poetas fac-similados nas páginas, esse, com o projeto gráfico e interferência nas fotos de Age de Carvalho, foto da capa de Miguel Chikaoka, e a foto de Max Martins de Ronaldo Moraes Rêgo.

O livro “A fala entre parêntesis” apresenta os diálogos entre o poeta Max Martins e Age de Carvalho em parceria com o artista plástico Ronaldo de Moraes Rego. Trata-se de uma obra plástica-literária que explora a espacialidade e a temporalidade no trançado poético da literatura brasileira. O projeto editorial desse traz a incorporação da arte com a escrita, a parte visual também é integrada à mancha gráfica do poema, como se pode ver nas páginas (figuras 47 e 48) do livro supracitado.

Tem-se a iconicidade da mancha do texto, ou seja, o texto provocando estranhamento dentro da própria estrutura do texto – concepção plástica do texto. Trata-se da abordagem em que as imagens são mais independentes do verbal. Apesar de o título do livro estar presente na composição, é possível tecer leituras nesse não-verbal do livro, como, também, na sua materialidade.

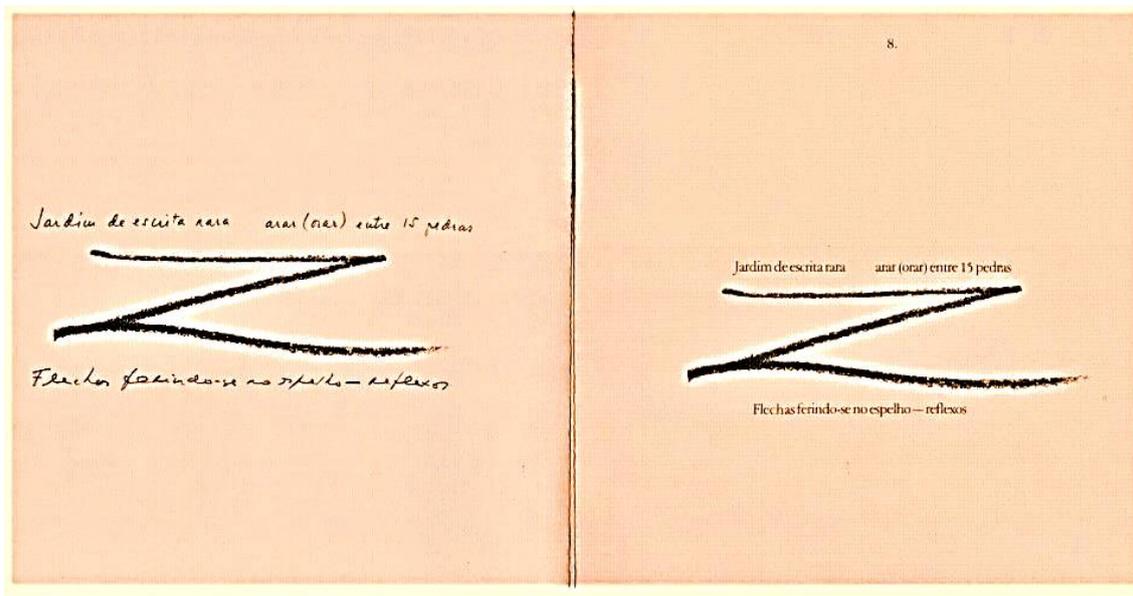
Sobre esse tema, Marcia Arbex diz que foi prodigiosa a invenção da tela, um espaço abstrato recortado de modo arbitrário da aparência do real. O branco como intervalos entre as figuras que separam e preservam valores. Assim, a criação da imagem tem a ver com a criação da tela. Arbex ainda argumenta que:

A criação das imagens seria assim a consequência do reconhecimento desse espaço, da prodigiosa “invenção da tela” (...). Considerar a superfície, a tela, o fundo, significa dar um passo para a invenção da escrita: “O pensamento do fundo”, esse pensamento do vazio de maneira alguma neutro mas capaz de gerar, por sua vez, uma ‘forma’ inédita, própria ao homem, e se inscreve como tal no mundo, é esse pensamento que inventou a escrita. O espaço intercalar não é neutro, o “entre” não

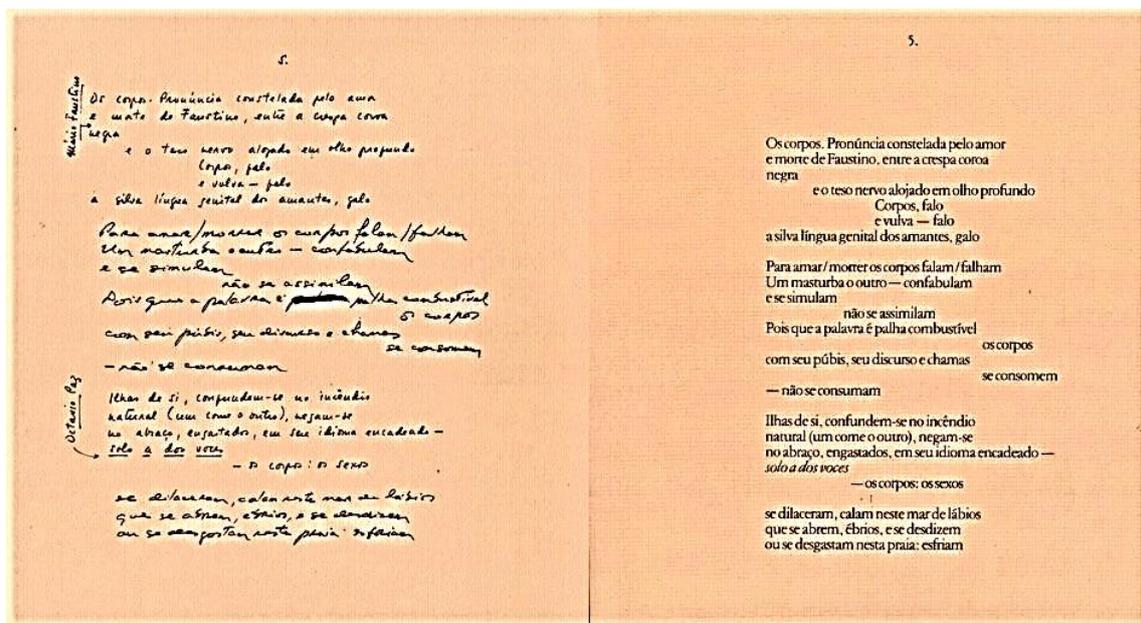
constitui, portanto, um espaço vazio, mas se traduz em presença. O espaço entre as figuras, esse “vazio pictural” adquire valor semântico e constitui uma “marca de inteligibilidade”, a representação de um espaço (ARBEX, 2006, p.25-26).

Esses espaços vazios, espaços em branco, vazios picturais foram muito explorados pelo poeta Max Martins. Em sua obra, o espaço em branco e os espaços entre as manchas dos textos escritos são portadores de significado, fazem parte de uma linguagem poética ampliada com o branco da página, o vazio da imagem, e com a ideia do silêncio no poema.

O branco, o vazio, o silêncio e a mancha espalhada sobre a página (figuras 47 e 48) estimulam uma reflexão metalinguística sobre iconicidade da escrita, visto que, no sistema verbal da língua latina, foi privilegiado a verbalidade em detrimento ao não-verbalidade, conforme Márcia Arbex (2006). Arbex fala sobre o entrelaçamento da escrita e da imagem como reflexão sobre a natureza icônica da escrita, isto é, “levar em consideração a concepção elementar da imagem de caráter misto que leva em conta, além das figuras, a superfície, o suporte”. O leitor deve considerar, no poema de Max Martins, a concepção de tela – espaço em branco –, espaço abstrato, recortado de modo arbitrário da aparência do real, intervalos entre figuras que separam e preservam valores semânticos são como marcas de inteligibilidade.



47



48

FIGURA 47. Páginas 26 e 27 do livro “A Fala entre parêntesis”, a presença dos gestos, os movimentos dos riscos caligráficos como mancha impressa no texto poético. O manuscrito fac-similado e a mistura de parte do manuscrito, a letra “Z” com o texto impresso. Fonte: A.A.

FIGURA 48. Páginas 18 e 19 do livro “A Fala entre parêntesis”, imprime os rascunhos do texto, uma metáfora visual da própria concepção do poema, o movimento da fecundação, uma espécie de ultrassom da gestação do poema. Fonte: A.A.

Partimos para as reflexões do poema “O branco”<sup>86</sup>, de Max Martins, com esse poema é possível estabelecer algumas correspondências dos espaços em brancos com outros textos do autor, ou seja, a ideia do branco como natureza icônica nos poemas e/ou nas páginas. Retornando ao poema “O branco”, o título já menciona uma metáfora, uma palavra no seu amplo universo sinonímico, como também o “branco” em sua objetividade, como cor, percepção visual na/da página na poesia. O autor materializa a cor branca – brancura –, o esvaziamento cheio de potência para a criação, silêncio entremeado na malha textual mas penetrado pela escrita e fala.

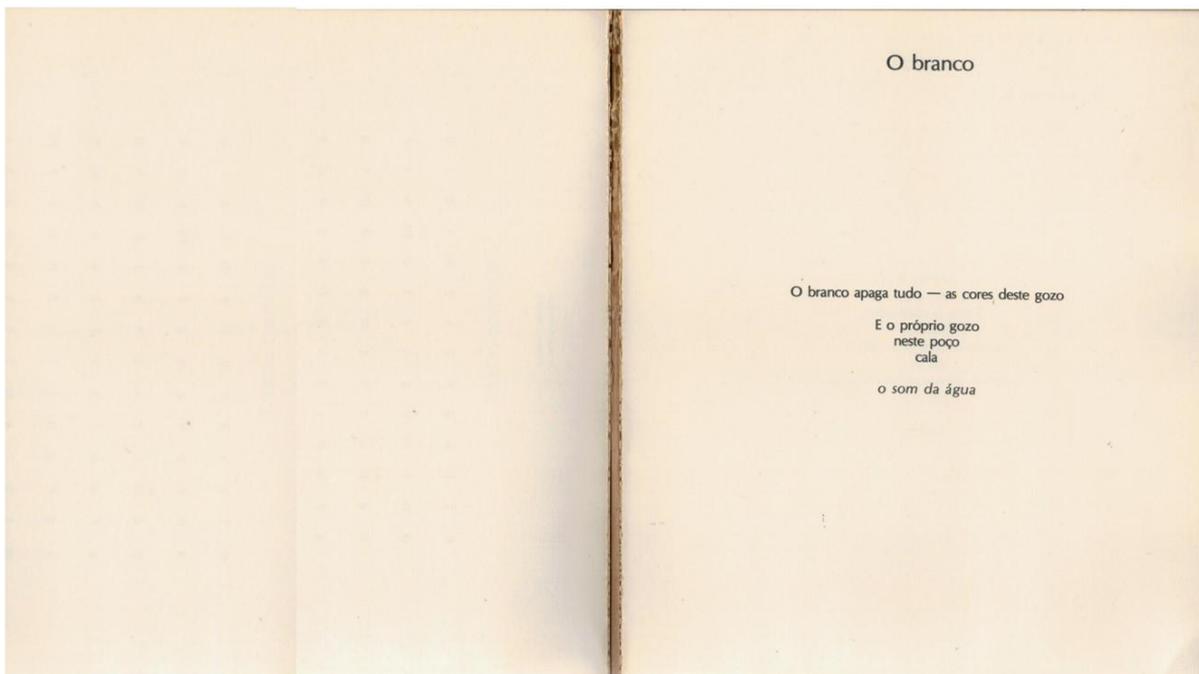
Para se perceber essa imagem aberta do poema “O branco”, a organização da mancha do texto na configuração das páginas e de como o branco se espalha predominantemente na página, trouxemos o poema para a pauta, como de estrutura o poema (figura 49).

O poema “O branco” estabelece essa relação metafórica da criação do escritor com a reprodução humana, ou seja, o branco da folha de papel branca com o branco do sêmen, ponto inicial da reprodução humana. Dizendo de outro modo, o prazer do poeta escrevendo sobre a folha de papel em branco é semelhante ao ato de gerar um filho. A arte da escrita relacionada ao ato da cópula humana. O prazer do gozo relacionado ao prazer da escrita, ações da vida no corpo com o corpo comparado ao ato da escrita fluindo com o corpo no corpo.

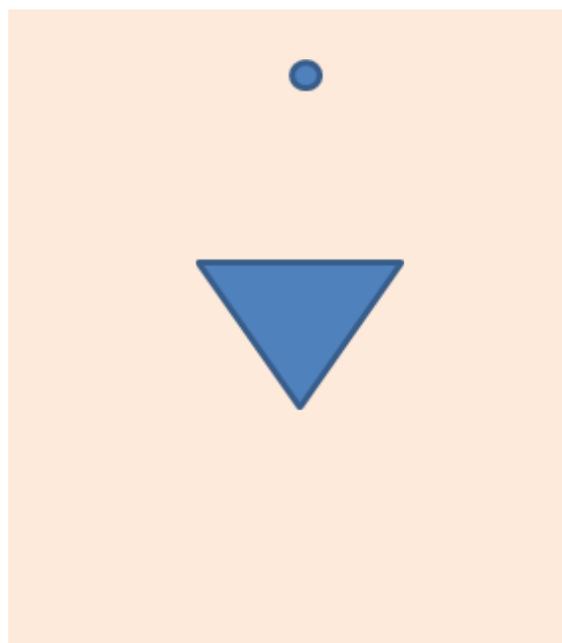
É possível, portanto, falar de metalinguística, pois mesmo o branco não contendo nenhuma palavra escrita, está relacionado ao ato da brancura que espera a chegada do texto, da criação do texto penetrando o papel em branco. Uma brancura pronta para a ação do escritor, o vigor da escrita, o fazer a obra literária, a criação, mas também pode abrir outra reflexão sobre o branco do sêmen humano, aquilo que fecunda, aquilo que gera, a semente.

---

<sup>86</sup> Esse poema recebe algumas reflexões sobre o branco em alguns poemas do poeta Max Martins no **Capítulo 3**.



49



50

Figura 49. A disposição do poema “O branco”, de Max Martins, na página do livro. Os espaços em branco são componentes de significados no texto. Fonte: Caminho de Marahu, Belém: Edições Grápho. 1983. A.A.

Figura 50. O triângulo dos pelos pubianos é possível observar conforme a composição do poema, disposição do poema “O branco”, de Max Martins, na página do livro. Os espaços em branco são componentes de significados no texto. Fonte: Caminho de Marahu, Belém: Edições Grápho. 1983. A.A.

O branco<sup>87</sup>

O branco apaga tudo – as cores deste gozo

E o próprio gozo

Neste poço

Cala

O som da água

(MARTINS, 1983, p. 23)

*BRANCO -GOZO*

O poema “O branco” possui o gesto de quem se predispõe à cópula. É um texto que possui uma liquidez, existe um poço e uma penetração do som ecoando sobre a água. A clara metáfora da criação, da criação prazerosa.

É um branco relacionado ao sêmen, à brancura do líquido viscoso do esperma – do grego: *sperma* - "semente" –, ou seja, trata-se de um fluido orgânico branco, produzido pelos machos das espécies de animais, responsável pelo transporte dos espermatozoides até o local de fertilização na fêmea. O “branco” como espaço de criação, de renovação, de gerar uma vida, um novo ciclo.

A palavra “gozo” vem de uma palavra latina *gaudium*, – “regozijar-se, gozar, alegrar-se”. A grafia da palavra “gozar”, nos dicionários antigos de etimologia, aparece com “S”. O termo “Gosar” [ghu-zár] também é um verbo transitivo que significa “possuir”,

---

<sup>87</sup> Na edição dos “Poemas Reunidos”, realizada pela editora da UFPA, a mancha gráfica do poema “Branco” está configurada em outra forma, diferente da original publicada em 1983, essa mudança formal implica na leitura da imagem do poema aqui apresentada.

corresponde também à ideia da “coisa agradável, útil; usar; fruir”. Gozar também está relacionado ao verbo intransitivo “viver agradavelmente”; “ter prazer”; ao verbo transitivo “tirar proveito ou satisfação” (lat. *gavisare*). *GOSO*, s. m. *acto de gosar*; satisfação; utilidade; prazer (de *gosar*). (BASTOS, 1912, p.608).

A palavra Gozar parece corresponder a todos esses termos, porque se trata de um ato de criação, o começo de uma obra literária. Deste modo, alegria, agradabilidade, boa utilidade, fruição, boa vivência, o aprazível, podem estar relacionado ao ato de escrever uma obra literária. “O prazer do texto – e de seu leitor – aceita a letra; renunciando à fruição, tem o direito e o poder de dizê-la: a letra é seu prazer” (BARTHES apud CASTILO, 2012).

A forma do texto é outro importante elemento para reflexões, o poema corresponde a uma figura geométrica que se assemelha ao triângulo, a imagem traça um paralelo com a forma da arrumação dos pelos pubianos feminino. Aqui corresponde à metáfora das áreas erógenas como pontos prazerosos do corpo relacionados às linhas literárias.

Portanto, o poema “O Branco” empreende uma leitura trançada do verbal e do visual, carregado de metáforas sobre os elementos do prazer, de procriações e do ato de um criador de texto.

### *BRANCO-VAZIO*

Ao escrever o poema *Koan*, o autor inclui duas notas de rodapés que ficam anexadas sendo parte do poema, ou seja, quem toma a pá em suas mãos vazias, começa a cavar, temos, assim, uma verticalidade do texto, depois se entra nos rodapés, e então chegamos até as últimas duas palavras nesses rodapés, palavras a *-ã* – essência – e *ko* – existência –. Isto é, cavamos a linguagem para nos encontrarmos nela.

Dizendo por outra via, é importante frisar que ao invés dos rodapés significarem meras explicações, as notas conectam para ampla rede de sentidos, ora de um pronome demonstrativo da língua tupi-guarani *Ko* e *ã*, relativas também à existência e essência, ora para um jogo dialético do perto – do local – e do longe – oriente chinês; ora trazendo os mistérios das línguas nativas, ora os versos de um antigo poeta chinês, metaforizado na pá que penetra e sai de dentro, como num ato sexual, que fura e penetra a terra para a sementeira.

## Koan

A pá nas minhas mãos vazias\*

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

(Quem com ferro fere  
O canto-chão  
Infere o  
Silên  
Cioso  
Poço?)

pá!  
Cavo esta terra – busco um fosso  
FODO-A  
agudo osso  
oco  
flauta de barro  
soo?

Silentes os sulcos se fecham  
Espelhos turvam-se  
E cavo sou  
a pá nas minhas mãos vazias

( \* ) "Observai a pá nas minhas mãos vazias". Primeiro verso de uma *gatha* de Jensey (Shan-hui, 497-469)

( \*\* ) eKOÃdo - *ko* e *ã* demonstrativos da língua tupi-guarani *ko*; este(s), esta(s), visível, perto, a (*idemã*) - esta(s); significaria aquilo que está longe, invisível, pouco visível, imóvel, quieto.

Dix Max H. Boudin (*O Simbolismo Verbal Primitivo*): "O díptico *ako* corresponde à nossa concepção dualista clássica da vida de tal maneira que cada pré-raiz tem uma sentido mais profundo e mais subjetivo do que se supõe inicialmente; os conceitos de essência e existência repercutem na idiosincrasia tupínica através destas simples palavras a (*ã*) (essência) e *ko* (existência)".

(MARTINS, 1971, p 12 e 13 )

O poema *Koan* tem também uma proposta metalinguística, é um poema que traz uma cultura de texto com as notas de rodapé fazendo apontamentos históricos e linguísticos, ou

seja, um texto falando sobre si próprio. Mas, também, o poema *Koan* traz apelos para o vazio, para o silêncio, adentrar em profundidades escuras com uma pá. O poeta se atribui a tarefa de cavador do desconhecido, explorador de abismos, mergulhador de escuridão, metáforas que conduzem ao estranhamento da linguagem e das coisas e de seus nomes.

O autor toma um vocábulo do tupi-guarani *Koan* das anotações do linguista Max Henri Boudin, revela o jogo dialético, do velar e desvelar, o estar perto e o estar longe, o visível e o invisível. Da obra de arte como abertura para o conhecido e desconhecido, o claro e o escuro.

A língua milenar da floresta doa a primeira imagem para o poema “Koan”. A potência da palavra indígena dá título à obra-texto e abre o horizonte para um jogo dialético do ver e do não ver as coisas, desvelar e velar, os versos milenares de Jensey, em que se tem a figura de uma *pá nas mãos vazias* do poeta.

Trata-se de um poema circular, a mesma imagem do poeta com uma pá em suas mãos vazias no início do poema reaparece no final do texto, como se a tarefa da escrita sobre o fenômeno das coisas fosse uma tarefa condenada ao fracasso. Ou, numa ideia menos pessimista, a pá nas mãos vazias do poeta é o ato incansável da limpeza das cinzas linguísticas dos vocábulos afundados nos lugares comuns do cotidiano.

*Koan* como metáfora do ato de cavar, entrar e sair, a cópula. Mas também sugerindo a imanência e transcendência no gesto fenomenológico de aproximar e afastar, de familiarizar e estranhar, de falar e calar, de som e silêncio. Assim, tem-se o espaço ordinário interrompido por uma obra-texto a cavar na existência dos homens as fendas extraordinárias. É dessa maneira que o texto-obra firma a existência a propor os textos no sentido do desvelamento do "ser".

### *BRANCO-SILÊNCIO*

O silêncio e o branco numa obra poética jamais podem ser vistos como ausência absoluta, o “nada está aqui”, mas, ao leitor, sempre um convite para o signo, algo que está velando alguma coisa.

Retomemos o diálogo do poema com o pensamento heideggeriano; o texto-obra desafia o leitor para o jogo do velamento e do desvelamento. Nesse movimento, o pensamento está ligado à verdade das coisas. Verdade significa essência do verdadeiro, o desvelamento do sendo. *Ser-obra significa instalar um mundo*. O texto-obra instala um mundo e o abre a mantê-lo numa permanência vigorante. O mundo aberto no texto-obra.

O mundo não é a mera reunião das coisas existentes. Contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. O mundo também não é uma moldura imaginada e representada em relação à soma do existente. O mundo mundifica, sendo mais do que o que se pega e percebe, com que nos acreditamos familiarizados. Mundo nunca é um objeto que fica diante de nós e pode ser visto. Mundo é o sempre inobjetivável, ao qual ficamos subordinados enquanto as vias de nascimento e morte (HEIDEGGER, 2010, p 109).

O inobjetivável está relacionado à condição do homem na linguagem, o “sujeito” das coisas que não consegue verbalizar, dizendo de outro modo, o ser humano diante de um fenômeno que sente mas que não consegue construir numa frase “lógica” (*logos*), esse sujeito está diante do branco, da abertura, mas Heidegger propõe a questão: o que é então estar diante da abertura? Essa mudez?

O silêncio diante da coisa não significa imobilidade. Mas, é um olhar para a coisa seguindo de um olhar para a linguagem e tomar a consciência de que naquele momento se instala um movimento de vida, uma luta corporal para que haja uma cópula e frutifique a linguagem.

Alguns poemas de Max Martins se figuram como frestas, fissuras, aberturas, para o silêncio – para a opulência de silêncios, para o espaço branco, para abismos insondáveis afastando a autoridade de um Eu. É nesse jogo que o texto-obra pode caminhar para o próprio ser da linguagem, para o pensamento do exterior. A linguagem exerce sua existência na medida em que o sujeito desaparece.

[...]

O silêncio invulnerável de dois insetos copulando  
 (e que inversamente é crespo neste leito)

colhe

da maciez de um seio, o gume, a joia de uma fresta,

a flama

e a sombra rente, rápida do olhar: frutos sobre a mesa

fartos

e opulentos de silêncio  
 apodrecendo

(MARTINS, 2001, p. 159)

O poeta avisa sobre o estado de se estar diante de coisas mínimas de sons – o barulho da cópula dos insetos – mas, providos de condições mínimas de fertilidade. A “flama” e a “sombra” aparecem nesse jogo. Ou se vê ou se perde na sombra infinita do silêncio. Mas, nessa luta com a linguagem, pode ser que se tenha uma mesa farta de frutos saborosos, ou não – frutos apodrecendo.

A literatura, portanto, ao tocar sobre o branco, a sombra, para o vazio, para o silêncio, alerta o leitor sobre formas de linguagens reflexivas e analíticas que não abrem silêncios, mas que reduzem a experiência do exterior. Argumenta-se que o texto reflexivo é incapaz de se separar de uma consciência determinada à experiência do corpo, dos limites do querer.

Assim, é necessário se pensar em uma outra linguagem que possa expressar aquilo que a linguagem reflexiva é incapaz de fazer. Esta outra linguagem não deve buscar sua própria certeza em uma instância interior (em uma consciência, em um sujeito, em uma vontade, etc.), mas sim em seu limite onde o vazio, e não a positividade, é o lugar em que a negação do próprio discurso marca um movimento para um exterior (IAFELICE<sup>88</sup>, s/d, p. 27).

Os poemas como fenômenos que atravessam as vidas maçantes dos homens razoáveis rasgam na linguagem espaços extraordinários. A imagem de um jogo de alongar e estreitar, um abrir e um fechar, desvelar e velar. Um ato contínuo de cavar e descavar, furar e fechar, começar e terminar. Linhas em versos curtos e alongados, como se deixasse o horizonte de possibilidades em aberto, mas também pequenas frestas, ou o branco. A coisa, o aberto preme de questões, desobjetivando o objeto, dilacerando o sujeito, as perdas das gorduras opinativas, conceituais, definíveis.

Max Martins faz de seu corpo-texto um longo e solitário ato de cavar o silêncio. O poeta se entranha no texto como se fosse fibra de sua própria carne, de seu próprio corpo. É a visão do poeta no reaprender a ver o mundo, ou no reaprender as visões do branco no mundo dos textos. É o Traduzir o caminho de quem escreve e lê – ou lê e escreve – poesia como o gesto cansativo de escavar no silencioso vazio do abismo.

---

<sup>88</sup> Essa reflexão de Henrique Iafelice é embasada nas ideias sobre literatura de dois autores: Foucault e Blanchot. Especificamente sobre esse excerto refere-se à Foucault.

*DO NÃO-VERBAL PARA O VERBAL & DO VERBAL PARA O NÃO-VERBAL*

*DO NÃO-VERBAL PARA O VERBAL & DO VERBAL PARA O NÃO-VERBAL*

A obra maxmartineana possui diálogos com o universo plástico; vários artistas tiveram suas obras verbalizadas na linguagem poética e alguns desses artistas retribuíram em textos plásticos essa conversa literária. Deste modo, podem aparecer questões como essas: Como ler poemas de Max Martins desentranhados de obras de pintores, fotógrafos, gravuristas etc.? Como ler obras de artes desentranhadas da obra de Max Martins? Esses textos-plásticos de Max Martins e os plástico-textos dos outros artistas visuais se interligam numa rede de significados e trazem um universo de entendimentos não apenas pela via verbal, pois antes de serem palavras são imagens, ou antes de serem imagens são palavras. Comportam-se como pactos numa linguagem ampla de significados. No dizer de Eiró (2014), pactos atravessados por processos de subjetivação.

As obras plásticas –trans – escritas – e mencionadas nos poemas de Max Martins serão trânsitos da imagem-gesto para o verbal-movimento. Assim, Max Martins traz um conjunto de poemas-plásticos extraídos de obras visuais de artistas como Valdir Sarubbi, Dina Oliveira, PP Conduru, Emanuel Nassar, Ronaldo de Moraes Rego, Roberto de La Rocque Soares.

A obra literária de Max Martins possui diálogos permanentes com o texto não-verbal em pelo menos dois aspectos, primeiramente porque Max Martins é um artista visual, ele produziu imagens; alguns poemas só podem ser compreendidos se forem vistos, existe portanto a presença da imagem, a presença visual vigorosa no léxico poético maxmartineano, como a própria imagem do autor, desenhos dos poemas, a própria assinatura, a própria letra cursiva do autor, a composição de 48 diários com anotações verbais e não-verbais; essas imagens são presenças interpretativas. O segundo aspecto está na forma de diálogos da obra de Max com o texto não-verbal, com as artes plásticas, sua interação temática com artistas plásticos, fotógrafos, pintores e outros, de modo que Max Martins ampliou os significados de seus textos, como também ampliou os significados de obras visuais – de muitos artistas – compondo sua obra híbrida localizada num jogo de conexões interartísticas.

Agora, sobre a geração de autores que dialogaram com a obra maxmartineana, são muitos. Essas parcerias tornaram a criação literária uma obra trançada do verbal e do não-

verbal<sup>89</sup>, e ao mesmo tempo essa prática do hibridismo moveu reflexões sobre a linguagem escrita e a linguagem em imagem. Tal complexidade elaborativa da obra também trouxe cuidados para sua recepção, precisando recorrer a teorias de outros sistemas de linguagens para permitir leituras e interpretações<sup>90</sup>.

### VALDIR SARUBBI

O artista visual Valdir Sarubbi está presente na obra de Martins, desde a capa do livro *H'era* (1971), quando Sarubbi apresentou um desenho em linhas como se fosse uma cartografia de uma cidade-labirinto; mas que também pode corresponder à vegetação que se espalha nos muros; ou relacionado à deusa mitológica Hera, filha de Cronos, protetora dos casamentos.

Nesta parte da tese, apresenta-se um poema de Max Martins, que tem como temática os diálogos com um texto não-verbal, no caso, a obra de arte intitulada *Xumucuís*, de Valdir Sarubbi, que não está presente em imagem, mas que é referendado como tema do poema.

É óbvio que o leitor pode construir suas leituras interpretativas sem conhecer a obra plástica, mas, sem dúvida, os horizontes da leitura se ampliam quando se busca estratégias de leituras auxiliadas pela comparação de áreas distintas de conhecimento.

Esse estudo do poema de Max Martins e seus diálogos com as obras plásticas são reflexões interartísticas, isto é, trata-se das áreas da literatura com as artes visuais imbricadas num texto poético. Nesse diálogo, erguem-se compreensões e interpretações nas duas áreas; não para demarcar fronteiras, mas para fomentar leituras complexas sobre a manifestação das palavras nas imagens e das imagens nas palavras.

A interpretação do poema “O fazedor de chuva, Ou os *Xumucuís* do Sarubbi”, permite perceber as diversas camadas de áreas distintas de conhecimento que o poeta trança

---

<sup>89</sup> Como história do não-verbal e seus fios trançados com o espírito estético do verbal, podemos recorrer a BENJAMIN (1994, p. 166 e 167), momentos quando o homem desenvolve técnicas para entrelaçar em sua linguagem modos práticos do uso de imagens:

Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa – a reprodução técnica da escrita. (...) A xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. (...). Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho.

<sup>90</sup> SANTOS, Ilton Ribeiro; CASTILO, L. H. M.. XUMUCUÍ: O VERBAL E O NÃO-VERBAL EM TRANÇADOS SIMBÓLICOS. In: V Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia (V CIELLA), 2016, Belém. V Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia (V CIELLA), 2016.

em seu texto. Essa prática híbrida de produção faz com que o leitor se prepare para novas categorias de pensamento que pouco se explora na história da literatura, as metáforas plásticas de um universo das artes visuais e seus diálogos poéticos com uma obra literária.

### O fazedor de chuva

Ou os Xumucuís do Sarubi

Vai Sarubi sarubindo  
magiôcos xumucuís de tala

- Sarub'indo ala?

- Fala  
de garça voando e fins de tarde  
Curumins de cócoras

Beira de rios

Bilros  
tecendo fios  
de chuvas

- Se calhar não chove?

- Chove nas palhas  
Chove nas calhas  
Chove nas cuias

uns cuís de chuva  
Xuís Xuás

E xororós caindo  
Vai Saru bulindo  
Bolinando a chuva

(MARTINS, 2001, p. 257)

O poema “O fazedor de chuva, Ou os Xumucuís do Sarubbi”<sup>91</sup> é um texto que o autor propõe dois títulos para que o leitor escolha. O primeiro título convida o leitor à palavra *chuva* e seus ruídos onomatopéicos do texto, o Barulho da chuva espalhado nas

<sup>91</sup> O nome “Sarubbi”, na biografia de Rosana Bitar, é apresentado com dois bês (bb); neste estudo vamos considerar o Sarubbi do poema.

palavras como: xumucuís, chuva, chove, xuís, xuás, xororós. O barulho da água da chuva caindo sobre o texto. O segundo título está ligado a uma obra de arte, Xumucuís, de grande importância histórica nas transformações estéticas na região amazônica.

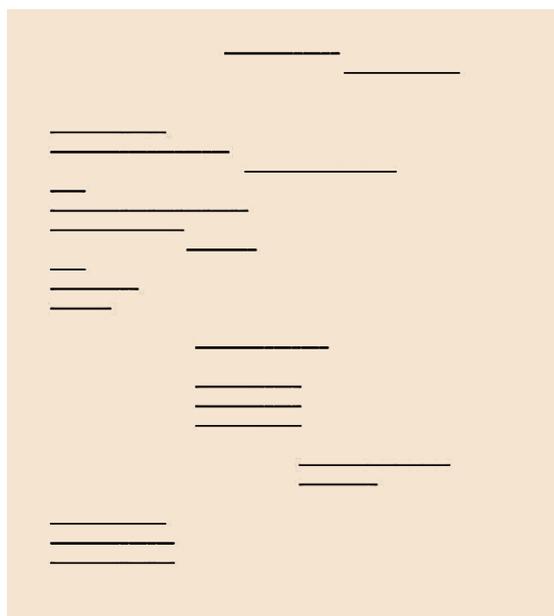
Publicado no livro *O risco subscrito* (1980), faz parte de uma tendência literária que busca correspondências da arte literária com a arte plástica, criando níveis de interpretações e camadas de significados que se trançam, ora para áreas do verbal escrito, ora para o não-verbal plástico.

Os poemas de Max Martins são desvios na linguagem e provocam prontidão no leitor. São textos tecidos na combinação de espírito intuitivo e pensamentos lógicos, podemos estabelecer uma relação com aquilo que Derrida chama de rico “fluxo da intuição consciente na elaboração de sentidos”. Diz o autor que:

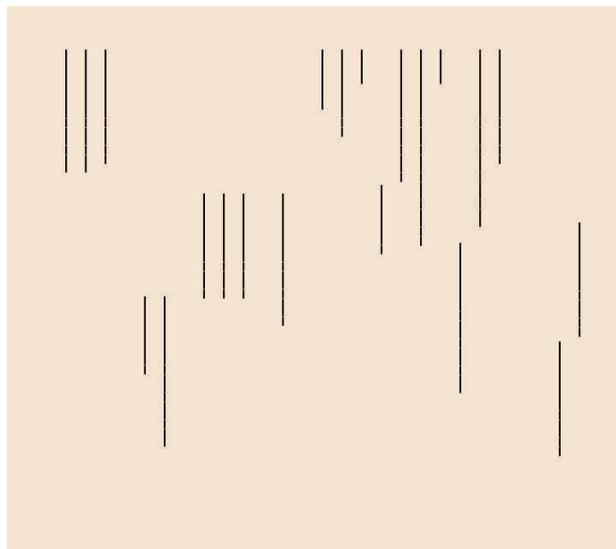
A linguagem elude clareza e precisão. Toda palavra possui seu próprio significado, ou significados. Mas traz consigo um número maior ou menor de conotações obscuras. Existem jogos de palavras, semelhanças que ecoam, referências sugestivas, interpretações diversas, raízes divergentes, duplos sentidos – e assim por diante (DERRIDA apud STRATHERN, 2002, p. 36).

Se, de um modo amplo, toda linguagem já carrega consigo desvios de precisão e clareza, o texto poético possui horizontes de sentidos muito mais abertos, e cada vocábulo de uma tessitura poética alerta continuamente a compreensão e interpretação do leitor, como se pode perceber no texto de Max Martins, “O fazedor de chuva”.

Max também propõe desenhos com as linhas dos textos, como numa proposta concretista. Seu desenho se apresenta como uma dança de frases-linhas, um conjunto de palavras na estrutura do poema.



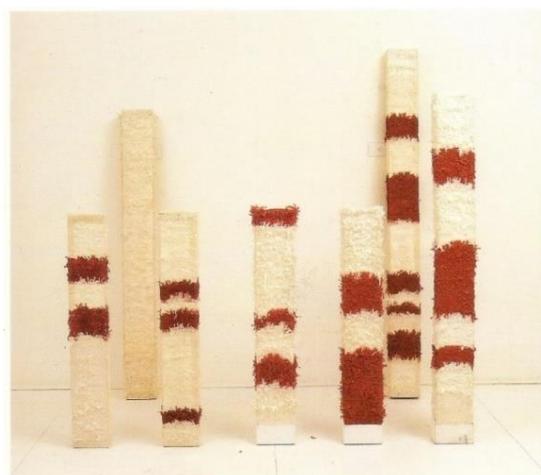
51



52



53



54

Figura 51. O desenho da mancha das linhas do poema “O fazedor de chuva, Ou os Xumucuís do Sarubbi”, de Max Martins, dialogam com os movimentos dos bastões da obra plástica “Xumucuís”, de Valdir Sarubbi. Fonte: Desenho da mancha produzida por Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 52. Ao girar o poema em 90°, pode-se ver um desenho da chuva. Fonte: Desenho da mancha produzida por Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 53. Lavadeira no Xumucuí, fotografia de Luiz Braga, 2011. Fonte: Luizbraga.com.br.

Figura 54. A Obra Xumucuís apresentada na Dan Galeria, São Paulo, 2006. Fonte: SARUBBI, Valdir, A luz escondida, catálogo, São Paulo: Dan Galeria, 2006.

Num desenho das retas horizontalizadas recorrem visualmente. A arrumação do texto verbal do poema emite sentidos e ampliam os significados, mas, também, fortalecem o diálogo com o texto não-verbal – texto-imagem – da obra plástica, no sentido de que a obra de Sarubbi é um composto de bastões – pau de chuva –<sup>92</sup> de vários tamanhos a ser movimentado pelo público.

Neste estudo, aborda-se o trançado do texto poético com a obra de arte – Xumucuís – e com a vida do artista – Sarubbi. O poeta também trança uma relação de tempo, a obra plástica foi criada em 1971 e seu poema é de 1983, um espaço de memória costurado na temática da chuva, importante metáfora das terras úmidas e da floresta de chuva da Amazônia.

### VALDIR SARUBBI<sup>93</sup> – O FAZEDOR DE CHUVA

O trecho do poema “- Fala/ de garça voando e fins de tarde/ Curumins de cócoras/ Beira de rios” corresponde ao local de onde vem o artista, nascido e criado em Bragança – Pará. A metáfora dos voos das garças sugere a quebra dessas fronteiras, a quebra de fronteiras no sentido de desfazer as linhas de fronteiras que demarcam os limites.

O artista Sarubbi faz parte do corpo do texto, é o entrelace de uma biografia artística num texto poético. Palavras como *Sarubbindo* e *sara bolindo* fazem parte de um jogo de resignificação do nome do artista na composição da obra. Por meio da leitura temática do poema, pode-se arriscar um significado para a raiz da palavra *saru*, algo ligado ao barulho da água do xumucuís.

### XUMUCUÍS

A obra plástica de Valdir Sarubbi, *Xumucuís*, teve origem nas pequenas caixas da instalação *Amoamazônia*, apresentada em Belém no ano de 1970. A palavra “Xumucuí” é de origem Tupi-guarani e significa “águas borbulhantes”. Retirada do uso linguístico dos

<sup>92</sup> O pau de chuva é um instrumento que produz seu som no próprio corpo, chamado instrumento idiofônico; um instrumento de percussão e ritmo com um som musicalmente impreciso, próximo ao que chamamos de “ruído”, de origem indígena.

<sup>93</sup> A palavra “Sarubbi” vem de um sobrenome de uma antiga família nobre de Basilicata, região sul da Itália, mas que rapidamente se espalhou, ao longo dos séculos, em diferentes regiões desse país. Para os genealogistas, a origem deste sobrenome deve ser procurada em uma mudança do dialeto do nome da unidade árabe “Sharub”, palavra que apresenta certo desconhecimento de significado.

Fonte: Sarubbi. In: <<http://www.heraldryinstitute.com/cognomi/Sarubbi/Italia/idc/23936/lang/pt/>>

indígenas, a palavra serviu para dar nome a um igarapé no município de Bragança, no estado do Pará.

Esse igarapé que banha Bragança fica na cidade natal do artista Valdir Sarubbi. O acréscimo da letra "s" no final da palavra “Xumucuí” sugere o barulho das correntezas do rio, uma espécie de onomatopeia da água da chuva caindo na floresta sobre os igarapés.

A obra plástica de Valdir Sarubbi foi baseada num projeto lúdico, construída a partir de um antigo brinquedo indígena, o pau de chuva, muito presente nas festas populares em Belém. Feito de madeira de miriti (espécie de palmeira nativa da região) e espinhos de tucum (outra espécie de palmeira), o objeto era composto de caixotes em cujo interior deslizavam sementes e grãos por entre um intrincado traçado de espinhos; o movimento do objeto gerava a sensação do suave barulho de correntes de água.

Sarubbi ampliou o popular e tradicional brinquedo em torno de setenta (70) totens entre 0,50m a 2,00m; recobriu-lhe com franjados de papel de seda vermelho e branco, cores da bandeira do Pará, para estabelecer também um contato suave com a pele de quem quisesse manipulá-lo (BITAR, 2002).

No trecho “Bilros/ tecendo fios/ de chuva” apresenta-se os bilros de rendas como metáforas. A artesanaria de fazer tecidos nos bilros é uma técnica de trabalhar com fios movendo-os e os entrecruzando em sucessivos entremeados de linhas. Os Bilros tanto se relacionam com tecido rendado, aqui podemos relacionar à poesia de Max Martins, quanto ao trançado de desenhos coloridos sobre os totens sonoros – o pau de chuva – aqui a obra plástica de Valdir Sarubbi.

A “chuva” é outro vocábulo de complexo significado no poema, porque é com ela que se desenvolve o chiado da chuva, a onomatopeia da água caindo, da água escorrendo. Mas, também, dialoga com as águas borbulhantes do Xumucuís. Lemos, “- Chove nas palhas/ Chove nas calhas/ Chove nas cuias/ uns cuís de chuva/ Xuís Xuás/ E xororós caindo/ Vai Saru bulindo/ Bolinando a chuva.

O nome “Sarubbi”, como denotação biográfica, é um termo de origem italiana, que atravessa as distâncias para dar nome a uma pessoa – artista; retomado para trançar num texto poético. No texto poético o nome deixa de ser substantivo próprio e vaga para outras classes de palavras, por exemplo, para o verbo Sarubbir, que numa busca de significados seria o ato de fazer chover. “Vai Sarubi sarubindo/ magiôcos xumucuís de tala / - Sarub’indo ala?”

E finalmente, a palavra Xumucuís, como sentido verbal e não-verbal, traz várias camadas de significados, o primeiro relacionado ao termo de origem indígena (tupi-guarani), referente a um som de água – sonoro –, o nome dado ao igarapé; o mesmo vocábulo é tomado para dar nome a uma obra de arte – visual; e finalmente se trança nas linhas de um texto poético trazendo o significado de águas.

Assim, Max Martins traz em seu texto esse jogo de palavras-imagens e as tranças com cores, sons e expressões onomatopeicas, ressignificando e ressurgindo os vocábulos. Seu texto possui um rendado de linhas e imagens que desafiam o leitor para os enigmas. Claro que quem lê não o exaure, mas se desenvolve a procura dos sons das coisas de sua aldeia, em uma audição a trazer seu lugar em retomada de palavras cheias de água, cheias de vida.

*DINA OLIVEIRA*

A obra de Dina Oliveira possui algumas correspondências com a obra maxmartineana; o poeta elabora dois poemas que estão ligados a uma poética visual da pintora. Leiamos os dois:

Uma tela de Dina Oliveira

Meu olho

No teu olho        frestas

Com arcos de ouro        palha  
& veludo        pelos

peluzem

(MARTINS, 2001, p.102)

Esse poema é dedicado ao vínculo poético que Max Martins nutria com a pintora Dina Oliveira. Traduzir uma obra pictórica em linhas de imagens torna-se uma prática de lances abertos para Max. Nesse poema duas metáforas são interpostas em diálogos, a saber, olho e palha. Aquele ligado ao ato de ver, à visualidade, e essa ao ato de tecer, trançar.

Sobre o verbo “ver”, o poeta começa com o olhar pela fresta, um olhar se protegendo da explosão de luz, da explosão solar que ofusca as “cavernas da razão”. O ato de ver é muito associado a conhecimento e à segura confiança em crer.

Sobre o verbo “tecer”, fiar palha, o ato de entrelaçar linhas, o poeta retomou ao ofício milenar da arrumação de fios, a paciência do escriba, do escritor, do poeta. Puxar uma

palavra e intricar com outra, construindo fibras entrelaçadas, que costumamos chamar de texto. Neste caso, aqui, texto poético.

E finalmente Max Martins, no último verso, cria a palavra “peluzem”, aqui temos a interartes, a escrita e a pintura, o pelo em fios tecidos e o verbo luzir, de luz, de alguma coisa que se vê. “Uma tela de Dina Oliveira”<sup>94</sup> é um texto que entrelaça poetas e artistas visuais.

## Tempo

Para Dina Oliveira

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

(MARTINS, 1983. p.69 )

O poema “Tempo” vem de uma imagem, um desenho de Dina Oliveira, que ficava exposto na sala da casa do Max. Em cuidadosos traços de grafite o desenho de um pão,

---

<sup>94</sup> Poema “Uma tela de Dina Oliveira” foi publicado no livro “Marahu poemas”, de 1991.

cortado em fatias. O desenho de um pão fatiado, aparentemente comum, tão cotidiano, mas que Dina Oliveira desloca para um campo simbólico, e arma vários jogos de sentidos. O pão, o pão de cada dia, o tempo, a fatia e a subsistência.

Max Martins entra no jogo e a primeira metáfora que elege é o tempo. Nos primeiros versos o poeta arma a primeira isotopia, “o tempo/ em nós/ separando o tempo/ em nós/ o pão separando o tempo/ em nós”. A palavra “tempo” relaciona-se ao pão de cada dia.

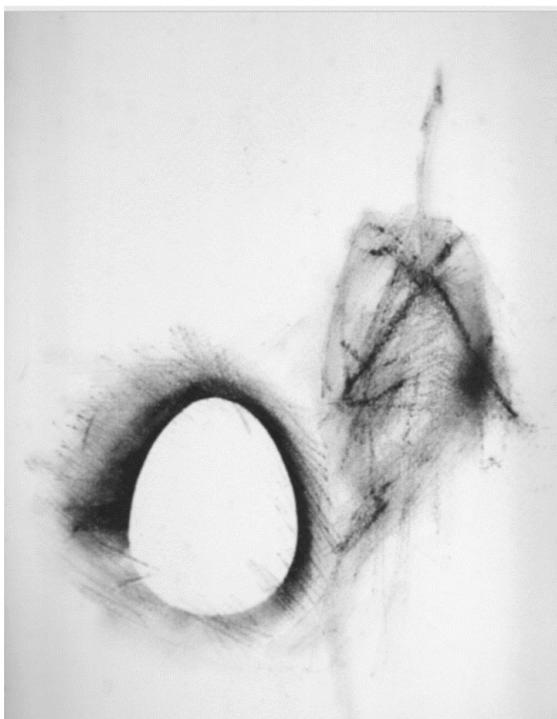
Existem duas obras de Dina Oliveira que se tornam importante nesse diálogo, “Um olho novo vê do ovo” (Figura 55) e a tipografia do nome do “Max” (Figura 56). A primeira imagem é de um ovo, um desenho feito de grafite sobre o papel. A segunda imagem é a horizontalidade do nome “Max”.

A pintora retoma nesses poemas iconográficos metáforas híbridas; é possível perceber os caracteres do alfabeto, isto é, “Um olho novo ver do ovo” e a semelhança de alguns traços com a assinatura ideogramática do poeta; quanto que na pintura “Max” há caracteres que se assemelham com imagens. A artista intitula sua obra “Um olho novo vê do ovo”, nesse desenho preto e branco, é possível identificar a forma do ovo branco quase no centro da obra, essa mancha embranquiçada, alvacentas, pode corresponder ao branco da tela, do papel, do sêmen, do começo. É o ponto da origem, da criação, do movimentar a linguagem na vida das coisas.

Ao lado direito da pintura, os movimentos dos riscos de Dina Oliveira retomam diálogos com a assinatura de Max Martins, as linhas e o nome. É no livro “Caminho de Marahu” que Max Martins apresenta sua rubrica como poema, um poema ideogramático, em que verbaliza os versos: “Página/ do rosto/ das grades/ do branco/ (assim/ natura)/ razão e sina/ fiam a sua arte/ rasura ou arte”.

De modo que o poeta e a pintora asseguram as metáforas fundamentais para vida, a vida na vida, a vida na linguagem e a vida na arte. O branco como ponto do início, a “natura”, o nascimento, para que no fluxo da existência, a razão e sina, o conhecimento e o destino me tragam fios para tecer a arte, a poesia.

Mais um poema que fala da prática da criatividade ligada à condição existencial de todo o humano, se preferir, de todo o artista. Dizendo assim, sem o branco do ovo, sem a linguagem na vida, sem os fios nas mãos de quem tece não tem como haver arte. A arte é algo inerente à vida humana. Quem existe está na linguagem e quem está na linguagem cria.



55



56

Figura 55 - “Um olho novo vê do ovo”, de Dina Oliveira: sobre poema de Max Martins. Grafite sobre papel. Fonte: EIRÓ. Jorge. “ARQUITEXTURA DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES”. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará. Belém. 2014.

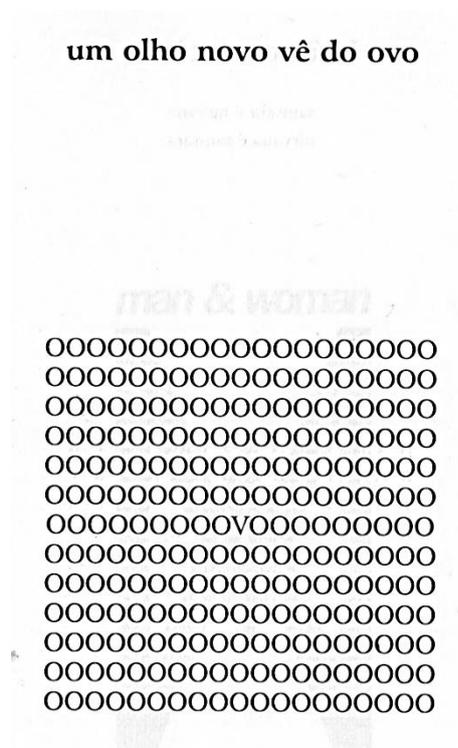
Figura 56 “Max”, de Dina Oliveira, pintura em aquarela. Fonte: EIRÓ. Jorge. “ARQUITEXTURA DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES”. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará. Belém. 2014.

*UM OLHO NOVO VÊ DO OVO*

O poema “Um olho novo vê do ovo” foi publicado no livro “Caminho de Marahu”, em 1983, é um dos livros mais visuais de Max Martins. O poeta estabelece um jogo com duas letras, “o” e “v”. Assim, faz uma correspondência entre a forma da letra “o” com a forma do ovo, e do “v”, uma relação com o verbo ver, de dentro do ovo.

O ovo vigora como símbolo da origem, significando também o começo da vida. O ovo caracterizado por estar no meio externo, fecundado, em espera de um tempo que gera... e nasce duas vezes, uma da "mãe", outra do/no ovo. O poema contém a letra “v” a relacionar-se com o verbo ver, afundada no ovo. Tem-se aí o ato filosófico de indagar-se sobre as possibilidades do desenclausuramento do olhar, desensimesmamento do ato da compreensão e interpretação da vida.

Sabe-se que o texto-obra propõe nova língua, mistura linguagem (verbal e não-verbal) que se representa em si mesma; abre-se o novo olhar para objetos já definidos em conceitos para inaugurar novos espaços vazios para o fluxo do indizível, do estupor, do êxtase, intuição.



(MARTINS, 1983, p. 56)

O desenho do poema é realizado por duzentos e quarenta e seis “os” – ovos - cercando um “v”, a quantidade de “os” que se alinham ao redor do “v” recorrem às aberturas de espaços que se podem escavar em cada ato de ver as coisas. O “v”, como foi dito antes, possui a relação com o ato de ver, aproximar e/ou estranhar. Mas, está quase como que perdido no centro dos espaços abertos.

Os espaços abertos dentro de uma obra fragilizam a ideia gramatical do sujeito e objeto. No poema podemos ler, *vê o ovo*, ou *o ovo vê*. O pensamento cartesiano se estrutura por meio da existência do sujeito, de um eu interior, que desempenha uma soberania sobre o objeto, mas a poesia redimensiona a leitura do real. As metáforas do vazio e a do novo olhar tecem horizontes de múltiplas imagens abertas a ressignificações.

*P.P. CONDURU*

Max Martins escreveu um poema para P.P. Conduru, intitulado “Setembro. O vento”. O poeta muito manteve a relação da escrita, a verbalidade com a pintura, a não-verbalidade, sobretudo através, e aqui atravessamento, da reflexão sobre o ato criador. Leiamos:

Setembro. O vento

A P. P. Conduru

Setembro. O Vento raja-o

Rasga

e fere-lhe os ombros, menoscaba-o

Sanguíneo olhar agora luze ali

Onde a lua de lábios pulsa

expulsa

a sua maré em sépia, fósforo-tardia

Entre o dia da dúvida e a hora das algemas

todas as janelas se fecham: O céu

à tua leitura

o livro lívido a tua aventura

E as folhas caem

Desta árvore muda se despindo

estéril

caligrafia

Todos os voos voltam à sua origem

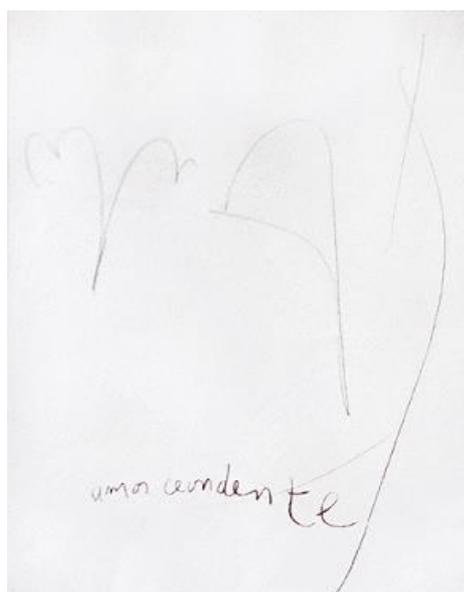
ao alvo de tua culpa

Ao nono mês, ao Mesmo

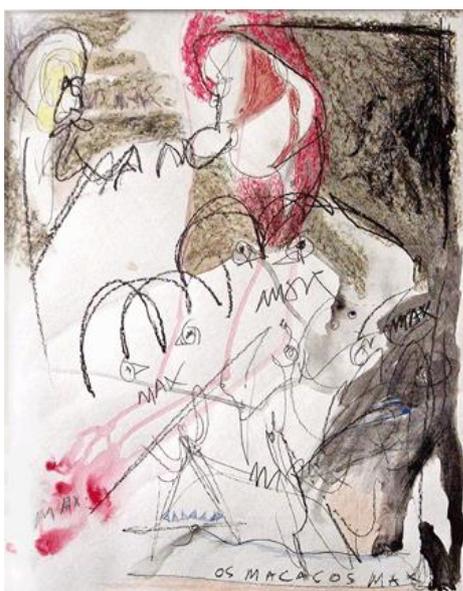
(MARTINS, Caminho de Marahu, 1983, p. 152)



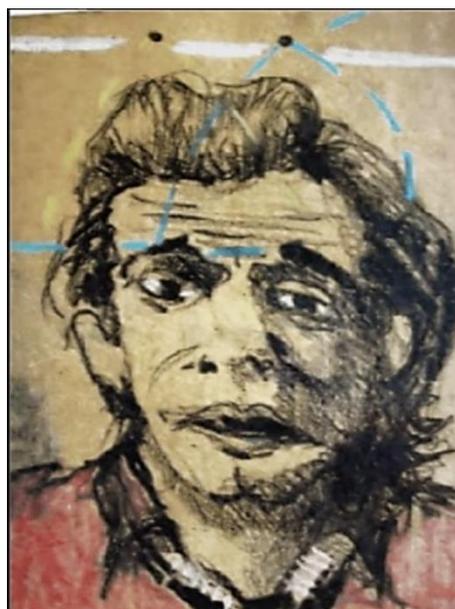
57



58



59



60

Figura 57. “Max”, mista sobre o papel, P.P. Conduru.  
Fonte: <http://ppconduru.blogspot.com/2010/>.

Figura 58. “Ascendência da página branca”, mista sobre o papel, Max Martins por P.P. Conduru.  
Fonte: <http://ppconduru.blogspot.com/2010/>.

Figura 59. “Página da Mala Morta”, Max Martins por P.P. Conduru. Fonte:  
<http://ppconduru.blogspot.com/2010/>.

Figura 60. “Retrato de Max Martins”, P.P. Conduru. Fonte: Max Martins depoimento PP Conduru.  
Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W3I8dK3wM\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=W3I8dK3wM_I) > Acesso em: 21 de abril de 2020.

O poema “Setembro. O vento” coloca em questão o ato criador, ou da luta que o poeta – ou artista – trava ao criar. Os versos centrais do poema apresentam o nascimento de uma obra, dizem os versos: “Sanguíneo olhar agora luze ali/ Onde a lua de lábios pulsa/ expulsa/ a sua maré em sépia, fósforo-tardia/ Entre o dia da dúvida e a hora das algemas/ todas as janelas se fecham: O céu/ à tua leitura/ o livro lívido a tua aventura”.

A lua, elemento feminino em que se desenvolve a cria. Ela traz as fases da vida, a metáfora dos ritmos biológicos, da fecundidade, da receptividade, do noturno, do sonho, do inconsciente da noite. Complementa-se como “fosforo-tardia”, elemento presente em todos os organismos vivos, nas estruturas dos ossos; elementos básicos da obra criada, do poema escrito. Paulo Vieira, ao analisar os diários de Max, encontra algumas linhas que deram origem a anotações desse poema nas páginas, e escreve sobre a correspondência do manuscrito com esse poema.

O ‘nono mês’ é ainda uma representação do último mês de uma gestação humana. Lembremos que no poema a ‘lua de lábios pulsa’ – ou seja, a lua possui uma vulva -, vive, e contém no seu âmago algo igualmente vivo que ela (a lua) ‘expulsa’, como faz o ventre grávido ao final do ‘nono mês’ (VIEIRA, 2014, p. 84).

Com essa imagem da gestação e do nascimento, apresentada nas metáforas seguintes, “Onde a lua de lábios pulsa/ expulsa”, busca-se pelo menos duas correspondências: com o nascimento do próprio poeta como um ser na/para a poesia e com a ideia de criação de sua obra literária. Relativo à primeira correspondência, temos o poema “Sangrado de ti”, dedicado a sua mãe; diz o poema: “Teu, meu corpo/ sangrado de ti/ Osso doloroso/ aureolado de ti. Um homem-poema nascendo. Um mistura de vida-obra”.

Os desenhos “Max” (Figura 57), “Ascendência da página branca” (Figura 58) e “Página da Mala Morta” (Figura 59), de P.P. Conduru, como poemas iconográficos, foram realizados em técnica mista sobre o papel, em 2010. Quanto ao “Retrato de Max Martins”, foi realizado em alguma década anterior.

No primeiro desenho “Max”, o primeiro nome do poeta é recombinação dentro de um jogo semelhante ao “jogo da velha” – ou jogo do galo, ou jogo das três em linhas – nesse caso torna-se interessante o poeta jogando com a linguagem – seu nome próprio – produzindo linhas em direções diversas. Na pintura “Ascendência da página branca” (Figura 58), o artista retoma a metáfora muito cara para Max Martins, o branco, presente desde o

primeiro livro. E a “Página da Mala...”, um movimento tipográfico do nome do Max entre cores e linhas.

*EMMANUEL NASSAR*

O Max Martins dedicou o poema “Errância” para o artista visual Emmanuel Nassar. Esse artista visual já havia participado da obra de Max Martins com a capa para o livro *Risco Subscrito*, de 1980, a impressão da palma da mão de Max. Três anos depois, na obra “Caminho de Marahu”, o poeta escreve “Errância” para o artista visual.

Errância

*A Emmanuel Nassar*

Onde a Sem Noite (a tua memória) cresce  
serena e ácida, relva

- esta é a minha errância  
Minha vigília cega

Onde o Sem Memória (o sêmen)  
À sua ex-ilha desce

- esta é a minha noite  
o avesso da armadura, da palavra

ou sonho que interponho sonda  
entre a volúpia (a lua)  
e a sua loucura

sombras

Onde o Sem Sono (o sangue) gera a sua demência  
e em seu despojo exhibe-se  
se amortalha

- este é o meu osso-gozo de abandono  
para sempre mudo, vicioso

Onde o Sem Onde (o Afogado) funda a sua demora  
e goza a sua procura mora

- este é o nosso encontro  
minha escritura

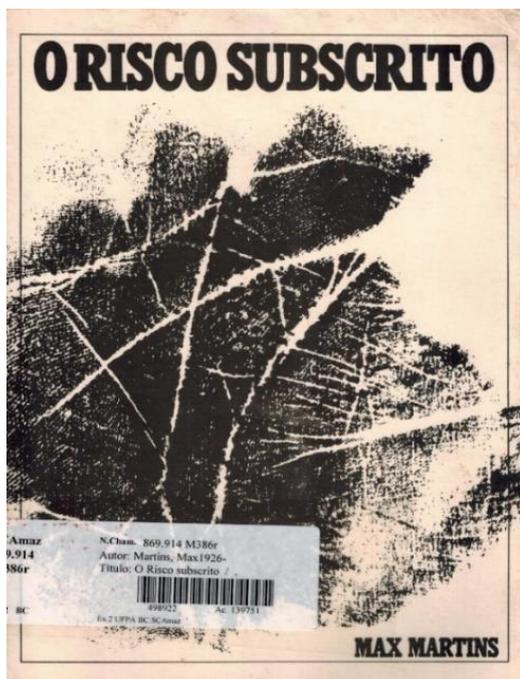
(MARTINS, 1983, 49)

Nesse pacto é estabelecida uma conversa embasada em algumas metáforas como noite, vigília, sêmen, palavra, sangue, enfim, o caminho na linguagem para gerar um organismo-texto. Assim, retomamos ao estrangeirismo do primeiro livro de Max, “Não entenderás o meu dialeto (...) e não me amarás como estrangeiro” (MARTINS, p. 347). É um atravessamento de línguas, de culturas, de costumes, em rotas diversas, semelhante às rotas-trançadas das mãos de Max. No dizer de Heidegger sobre as errâncias de um estranho – no que se refere ao que está na linguagem (2011, p. 123): “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”. Na capa de Nassar, a mão do poeta além de trazer o nome de Max (Figura 61) traz, também, um mapa que lembra o trançado político da Amazônia brasileira. Mas, as linhas estão abertas e atravessam. As linhas que atravessam; as linhas que abrem travessias.

O poema “Errância” pode ser lido como quem trança linhas, ato de gerar fazendo linhas, “– este é o nosso encontro/ minha escritura”. “Errância” é um poema-caminho, o trabalhar com a memória, o crescimento. É a vigília cega, um vagar entre sombras, “– esta é minha errância/ minha vigília cega”. O ato prazeroso de produzir linhas é verticalizado nesse “osso-gozo”. O sêmen, o sangue, a volúpia. Errância é o ato de escrever, de escrever-se, gerar uma obra, obrar-se, ombrar-se, em linhas-rotas desviadas. A mão do poeta trazendo o risco-subscrito da escritura-obra de si. “Dado os laços/ lançam-se os dedos/ os dedos-dons, suas lanças/ à travessia” (MARTINS, 1971, p 49.).

Emmanuel Nassar é um errante, tal qual deve ser o estado espiritual de todos os que atravessam. Ser errante é estar disposto para permanente travessia. O artista participou da Bienal de Veneza, em 1993, e entre suas obras destaco “A língua” (Figura 62); nessa obra, a Amazônia é um ponto para saída, ou ponto para rotas, ou, se preferirem, para travessias.

A obra traz a silhueta de uma pessoa centralizada numa circunferência (Figura 62) que está no centro de um verde. É um ponto de saída de dentro das entranhas de uma floresta, neste caso da Amazônia, numa língua ideogramática, negociadora de bens culturais. Um homem-obra, em qualquer parte do globo, em qualquer língua, propondo e expondo atravessamentos existenciais, subsistenciais das suas experiências poéticas da vida.



61



62

Figura 61. O nome de Max na palma da própria mão do poeta, impressa por Emmanuel Nassar na capa de sua vida-obra “O Risco subscrito”. O trançado de linhas que atravessam, linhas abertas, no desenho do mapa da Amazônia.

Figura 62. A língua, Emmanuel Nassar, acrílica sobre tela, 150cm x 200cm, 1993. *Fonte: Galeria Luisa Strina, Emmanuel Nassar: XLV Bienal Internacional de Veneza / 1993, São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1993, sem número de página. ECA. Citada na obra de Vieira Costa, 2019, p. 278.*

Vieira Costa, ao comentar sobre a obra “Língua” de Nassar, expõe:

Talvez por isso seja tão notável o fato de Emmanuel Nassar ter participado de uma edição da Bienal de Veneza: significa que um paraense estava falando uma língua própria do ‘mundo desenvolvido’, comunicando-se com os atores dessa grande peça transnacional e recebendo elogio e respeito dos mesmos. Partilhando um código restrito, possuído por poucos e seletos privilegiados (2019, p. 476).

Aqui podemos trazer a travessia por meio de língua, da linguagem poética da imagem, da cultura, dos gestos e outros. Na poesia de Max: “Não entenderás o meu dialeto (...) e não me amarás como estrangeiro” (MARTINS, p. 347).

É claro que não podemos esquecer da dimensão política que envolve um ser humano em movimento. Viver é um ato político. Vieira Costa aponta para essas dimensões.

Retorna a ideia de uma visualidade impregnada de sentidos políticos sutis, quando agencia discussões sobre alteridade, mestiçagem e posições de poder. Na obra de Nassar, a Amazônia surge como um ‘local’ a partir do qual se pode ‘falar’ a língua transnacional da arte contemporânea. Em sua exposição na Bienal de Veneza, temos novamente a Amazônia como um local internacionalizado – um debate que retorna sempre, da ‘descoberta’ pelos europeus do Rio Amazonas e da abundância de riquezas naturais da região até a propagação da ideia, de cunho tanto ecológico quanto político, da Amazônia como patrimônio mundial, no final do século 20. Mas, desta vez, as características dessa mundialização do ‘local amazônico’ são diferentes. (GIL VIEIRA, P. 485).

Os atravessamentos de Max Martins e Emmanuel Nassar são transnacionais, estão ligados a territórios, ligados ao corpo, existe uma dimensão política, uma dimensão poética. É o pertencimento de si próprio na tessitura do poema sem perder de vista os riscos e subscritos das linhas do outro. Diz o poeta em sua travessia:

Nasci no mar, dans le bateau  
 ivre, drapeau d'Arthur, de la nuit;  
 batel fazendo o mapa e o mapa  
 estas suas águas mágoas,  
 vagas lembranças, lenços e quebrantos.  
 - Eu era o mar ovante sobre os ombros,  
 Ardendo nas virilhas.  
 Ou o mar aberto, pulcro de silêncios,  
 enxame de vidrilhos,

(...)

Canto esta viagem donde trouxe  
Astros e asas pelos mastros  
(MARTINS, 2001, p. 285)

Este é o início do canto de quem está numa travessia; aqui estão as errâncias de quem se desvia; o barco bêbado à noite nas águas abertas e silenciosas da vida. O poema Travessia – I (1926/1966) é o canto de um homem-poema que tem a vida como um poema aberto, é um tornar-se poema, é um ser poema, é o escrever-se poema. Errância por meio de uma língua que atravessa. Max Martins estava com 40 anos ao traçar as linhas de sua mão, rotas de navegação. Poema-homem-épico. Emmanuel Nassar expressa em suas linhas impressas dos dígitos, e num homem-língua esférico numa travessia. São os pactos de homens-obras com as linguagens para revigorar a aventura da travessia.

*RONALDO DE MORAES REGO*

Max Martins dedicou o poema “Eu, poema” ao artista plástico Ronaldo Moraes Rego.

Eu, poema

*A Ronaldo Moraes Rego*

Tateio

Ateio o abismo dessa pele. Toco  
a flor do orgasmo, o ânus sinuoso da beleza  
e é falso  
o ouro, o lume destes dedos que te escrevem: Ouro  
desmoronando:

gozo  
agora de não ser  
senão ruína, urina solitária  
Gozo  
como outrora o gozo  
tenso na sua glória, casto  
desmaiava

(...)

É negro o branco deste campo de batalha  
nua contra o medo  
contra os teus lábios, noite  
sepultada inábil, inúbil, sob o gelo  
Negra a bandeira lúbrica em que te exclamo  
e busco  
conquistando o nada  
- o voo sem gume  
Atravessando inútil os termos, ermos do poema

Tateio

Ateio o abismo desse olhar poroso-teia  
que me enleia, lê  
e silencia

(MARTINS, 2001, p. 143)

Dos anos 1960 para os 1970 houve o aparecimento de novos recursos midiáticos, e instrumentos tecnológicos nos trabalhos de alguns artistas visuais. Foi com a chegada das máquinas fotográficas, filmadoras, computadores e seus respectivos produtos que se inaugura novas técnicas e categorias de se produzir a arte. Nessas décadas supracitadas “os artistas imersos em conceitualismos fizeram largo uso dessas ferramentas” (VIEIRA COSTA, 309).

Ronaldo de Moraes Rego foi um desses jovens artistas que desenvolveu uma vasta pesquisa visual no cenário amazônico, e foi na década de 1970 que ampliou sua pesquisa para o cinema. Deste modo, junto com Luís Braga desenvolveram projetos em ‘Super-8’, que se desdobraram para fotografias. Um desses trabalhos resultou no ensaio fotográfico para o livro “A Fala entre parêntesis” de Age de Carvalho e Max Martins.

No livro seguinte, “Caminho de Marahu”, 1983, Max Martins afirma um diálogo interartístico. No poema, amplia a visão sobre o ato de tocar relacionado ao ato de criar. Diz o poema “Tateio/ Ateio o abismo dessa pele. Toco/ a flor do orgasmo, o ânus sinuoso da beleza/ e é falso/ o ouro, o lume destes dedos que te escrevem: Ouro/ desmoronando:” A experiência de ver por meio da captura das coisas táteis ligada ao ato prazeroso de tocar. Esse tocar para ativar “dedos que te escrevem”.

Mais adiante, o poeta finaliza o texto dizendo: “Tateio/ Ateio o abismo desse olhar poroso-teia/ que me enleia, lê/ e silencia”. Trazer para a linguagem os espaços para a poética visual e verbal. Tatear as imagens, tatear as palavras e atear abismos. O verbo “atear”, que está relacionado ao ato de lançar fogo, lançar chama, o poeta atea o espaço aberto, o abismo. Olhar poroso-teia, apreender o não-verbal, seus espaços vazios, porosos dentro das teias da escrita. Teias da escrita que amarra o poeta, o lê e o silencia. O espaço para a fala, o falo, o preenchimento do silêncio. A criação.

O ensaio fotográfico de Ronaldo de Moraes Rego para um livro de poesia representou um projeto inédito em que se congregava o verbal e o não-verbal dentro de um livro de poesia. As fotografias não são ilustrações, são imagens carregadas de valores simbólicos para aquele episódio literário. Uma renga visual, poesia colaborativa, neste caso, como na tradição oriental, os rostos trançados dos poetas, na capa e na quarta capa já correspondem a um *haiku* visual.

Quanto ao ensaio fotográfico, Ronaldo Moraes Rego apresenta os dois poetas entre os escombros de uma fábrica, em espaços abertos, rebocos descascados; também os poetas caminham numa floresta, isto corresponde para amplas dimensões simbólicas.



63



64



65



66



67



68

Figura 63. As imagens do ensaio fotográfico<sup>95</sup> dos dois poetas, Max Martins e Age de Carvalho, nas ruínas de uma fábrica abandonada. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 64. As imagens do ensaio fotográfico dos três autores, dos poetas e do fotógrafo, Max Martins, Age de Carvalho e Ronaldo de Moraes Rego, nas ruínas de uma fábrica abandonada. CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 65. Max Martins e Age de Carvalho nas ruínas de uma fábrica abandonada. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 66. Max Martins e Age de Carvalho nas ruínas de uma fábrica abandonada. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 67. Os poetas numa floresta no caminho para Mosqueiro. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

Figura 68. Max Martins e Age de Carvalho nas ruínas de uma fábrica abandonada. Fonte: CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

---

<sup>95</sup> Age de Carvalho comentou sobre os lugares e como foi feito esse ensaio fotográfico no livro *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.



O nome de Roberto de La Rocque Soares num poema de Max Martins é um ato de importância simbólica. La Rocque, como produtor de imagem, pertenceu ao grupo de artistas que estudaram e reproduziram a pintura abstrata ainda na década de 1950. Colocá-lo num poema com um de seus projetos visuais como temática verbalizada marca uma comunhão interartística muito presente na obra maxmartiniana, assim, o poeta estabelece relações de parcerias entre gerações de poetas e artistas.

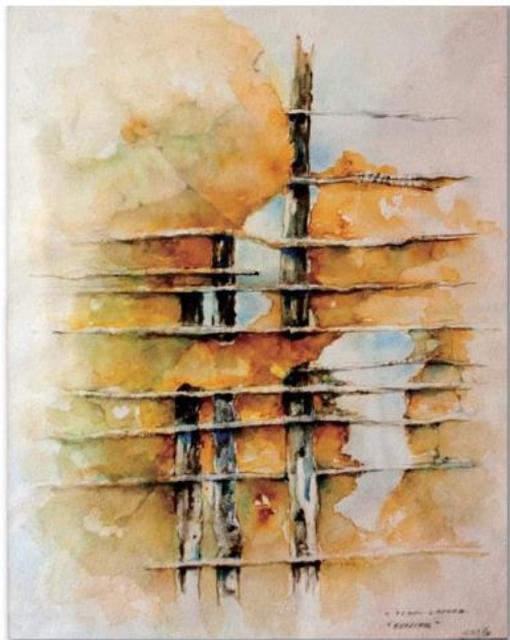
O engenheiro, arquiteto e artista plástico La Rocque Soares pertenceu à primeira turma de arquitetura da UFPA em 1966, de modo que esteve ligado a uma renovação da visualidade amazônica na contemporaneidade. Professor de desenho e plástica de artistas como Dina Oliveira, Emmanuel Nassar, Valdir Sarubbi, entre outros (ROCHA, 2014).

Em 1996 foi apresentada a exposição “Caminhos do Tempo”, seguida de um documentário “Um homem e seu tempo” que marcariam sua obra. Dessa exposição sai uma série intitulada “O homem e o tempo”. Dessa imagem que Max Martins trança seus versos.

A poética centra-se nas construções das casas de barro - casas de pau a pique, também conhecidas como “casas de taipa” - eram estruturas feitas de madeiras entrelaçadas e amarradas com cipó e preenchidas com barro, amassado com os pés. A correspondência dessas casas feitas de barro com o corpo humano construído pelo entrelaçamento de varinhas-linhas traz um significado indispensável para o homem que se constrói.

Diz o poeta, “O tempo faz o homem que faz o tempo, a ação do tempo no homem e ação do homem no tempo”, mais adiante o poeta tece suas linhas sobre o trançado da casa de barro, a vegetação, “A hera decora o muro/ O tempo decora o homem/ que colora o tempo/ descolora/ Só o artista faz a Hora”. A retomada da imagem do trançado da hera sobre a casa firmada no cruzamento de varetas e cipós, preenchida por barro, trazem a força simbólica para o artista-poeta trançar sua obra, uma obra no tempo.

No início do poema um homem faz o tempo – e quem é esse homem que enfrenta o tempo? – no fim do poema existe uma resposta – Só o artista faz sua hora. A metáfora da hera, da casa de pau a pique e associação da planta trepadeira, das varetas e cipós com a imagem que se faz do trançado de linhas de um texto, fortalece a imagem de um poeta – um artista.



69



70

Figura 69. O homem e o tempo I, “série de pau a pique”. Fonte: Revista Casacor Pará, 2014. O mestre da alma. Reportagem de Elvis Rocha. Disponível em: [https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rkzc\\_14\\_-\\_final](https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rkzc_14_-_final)

Figura 70. O homem e o tempo II, “série de pau a pique”. Fonte: Revista Casacor Pará, 2014. O mestre da alma. Reportagem de Elvis Rocha. Disponível em: [https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rkzc\\_14\\_-\\_final](https://issuu.com/doorcomunicacao/docs/rkzc_14_-_final)

*O POETA SE TORNA LIVRO: CORPO EM OBRA*

## O POETA SE TORNA LIVRO: CORPO EM OBRA

Pode soar estranho um poeta se tornar um livro, mas, podemos dizer de outro modo, o artista, ao longo do tempo, desenvolve sua obra e, à medida que a obra evolui, o artista começa a diminuir sua produção; seu vigor de criador também se esmorece. Até o momento em que o artista transfere-se completamente para sua obra. Um artista é o produtor de uma obra composta por verbalidade – tempo - e não-verbalidade – espaço – sua obra significa um livro da vida escrito. Assim dizia Carrión: “as palavras do novo livro não estão ali para transmitir determinadas imagens mentais com determinada intenção”, e o poeta mexicano conclui, “estão ali para formar, junto com outros signos, uma sequência de espaço-tempo que identificamos com o nome de livro” (CARRIÓN, 2011, p. 43).

Max Martins escreveu 12 livros e produziu 48 diários começados na década de 1980, hoje arquivados na biblioteca da UFPA. Mas, conforme Paulo Vieira, autor da tese sobre os Diários maxmartineanos, o poeta escreveu um número muito maior que os tombados para a biblioteca. Essa prática de anotar a vida nos trançados poéticos verbalizados e não-verbalizados fez de Max Martins um poeta “mestre-aprendiz”. Aquele que se envolve nos gestos da vida.

A autora Márcia Arbex relaciona a escrita, o gesto, o movimento das mãos e braços ao conjunto da vida. Diz a autora que “se ‘a relação à escrita é a relação ao corpo’, como observa Barthes, escrever e pintar remetem ao gesto físico da *scription* (gesto manual, ato físico, corporal, oposto ao vocal)”. Arbex entende que nessa “prática infinita do sujeito” inclui a prática criativa, literária ou artística (ARBEX, p. 28).

Com a vida na linguagem nós vamos falando, conosco mesmo ou com outro, nos diálogos podemos ouvir-nos uns aos outros. Benedito Nunes, comentando Heidegger, fala dessa relação do homem, do outro, da arte na linguagem.

A singularidade da posição de Heidegger acerca das relações entre Filosofia e Poesia está em economizar a noção de símbolo no tratamento da linguagem. Linguagem é, antes de mais nada, discurso, e discurso remonta à experiência grega do *logos* – o falar uns com os outros sobre algo, que nos coloca, de imediato, em situação dialogante. Heidegger tomaria de Hölderlin os versos: ‘Do momento em que somos um diálogo e podemos ouvir-nos uns aos outros [...]’, porque podemos falar e porque falando dialogamos, temos a capacidade de dicção poética, de dizer aquilo que permanece, de fundá-lo, portanto, pela palavra – mas já a palavra posta fora do circuito verbal da comunicação cotidiana, tomando-se por meio de uma tonalidade afetiva, de um *mood*, antes de qualquer conhecimento, uma

franquia do nosso ser ao existente, ou seja, (...) uma abertura do mundo (NUNES, 2012, p. 39-40).

O grande desafio está instalado no momento em que o cotidiano se imbrica na linguagem poética. Como falar – dizer poético, dizer criador – aquilo que permanece?

Essa foi a elevada criatividade do poeta Max Martins, trazer para seu corpo o exercício poético – *poiésis* – a capacidade de dizer aquilo que permanece, de fundar. Mesmo fazendo de suas anotações, separando seus recortes, colando suas fotografias, escrevendo seus diários, esboçando seus desenhos, riscando suas garatujas, produzindo suas cartas, cavando seus rabiscos, imprimindo suas assinaturas, poetizando sua rubrica, Max sabia se afastar do “circuito verbal da comunicação cotidiana”. Sabia viver numa “abertura do mundo”.

Assim posto, o poeta Max Martins foi rompendo paradigmas, revisitando fronteiras, saboreando as linguagens, revendo conceitos, renovando diálogos, enfim, chegou a uma experientiação da vida, combinando poesia, filosofia e arte. Benedito Nunes entendia que essa forma de vida é uma maneira de contribuir na renovação do conhecimento, recriando eticamente a vida e atualizando-se, em cada época, as melhores possibilidades humanas (NUNES, 2012).

A vida do poeta – do artista – foi desarticulando linhas rígidas sobre a existência na linguagem poética, assim, foi reinventando e resignificando os rumos das impressões de um livro, do editor, da ilustração, da fotografia entre textos, da tradução, da distribuição, do leitor, do autor, de amizades entre áreas afins, áreas não afins, além de outros. É bem verdade que o rumo da história do livro poético não tem uma fórmula padrão, nunca teve, ou seja, dentro de um estudo podem surgir segmentos díspares que se reúnem e se recombina dentro de um único esquema conceitual.

Sobre essas relações estabelecidas entre o poeta e o outro, Benedito Nunes fala de duas amizades de Max Martins, com o poeta Bob Stock e com o antropólogo e linguista Max Boudin.

Esses dois estrangeiros, Bob e Boudin, nos ensinaram, como também Francisco Paulo Mendes o fez, o que não se aprende na escola, Ensinaram-nos, e a Max particularmente, o amor à poesia e a fidelidade à vida redobrada em consciência moral. A vida é impagável; ela é para ser vivida. Logicamente essa afirmativa é tautológica, mas estabelece uma equivalência poética. Viver é como escrever (NUNES, 2012, p. 164).

Max Martins transmitia o que havia aprendido – lição de vida - sobre vida-poesia, iniciado com Mário Faustino, o amor à poesia e fidelidade à vida redobrada em consciência moral, isto é honestidade consigo mesmo, zelo pela vida e um pacto de dedicação por toda existência com a poesia – criatividade.

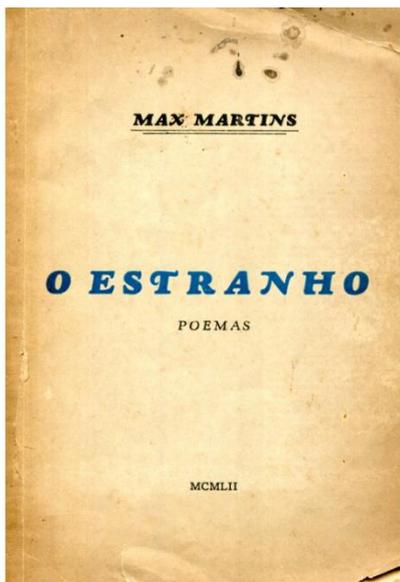
Deste modo, embebido no poético, Max Martins foi se tornando uma obra, sua própria obra, construída por si em si mesmo. Tudo lhe interessava, tudo cabia num poema, do passeio matinal, a conversa com amigos, a leitura de outros poetas. No mundo da editoração de livros artesanais, escrevia seus versos, datilografava, montava pequenos cadernos e distribuía.

Ele se tornaria, mais tarde, um dos primeiros poetas que interferiria na editoração de seus livros, convidando para sua obra artistas visuais – fotógrafos, pintores, gravuristas, designer etc. –, trabalhava suas capas, organizava as manchas gráficas dos poemas, etc. A capa do livro “Anti-retrato” (Figura 72), publicado em 1960, é um momento histórico para a visualidade maxmatineana, pois, já trazia nas imagens-metáforas os lanhos de uma gravura. Durante o desenvolvimento de sua obra, Max deixou claro o valor e a autonomia da imagem no texto, o poeta firmou constante diálogo com os produtores de imagens. Na capa do seu livro “H’era”, publicado em 1971, o trabalho da capa fica por conta do artista plástico Valdir Sarubbi, desenhada exclusivamente para o livro. O desenho figurou, como Tupiassu escreveu, “uma teia, um emaranhado complicado de pequeníssimas artérias tortuosas, não obstante os sulcos se abrirem também em retas que terminam por retorcer-se em uma totalidade harmônica”. As linhas chamam atenção de Tupiassu, que complementa dizendo que: “Não importa se em curvas sibilinas e sinuosas ou em horizontalidade, em sucessividade”. E fala do branco reforçando a ideia do espaço na leitura. “De qualquer modo, os traços destacam uma disposição labiríntica, um torvelinho de sendas, sem início, meio e fim, a marcar o redemoinho de riscos em flanérie, como a flutuar levezas no espaço branco” (TUPIASSU, 2016, p.78).

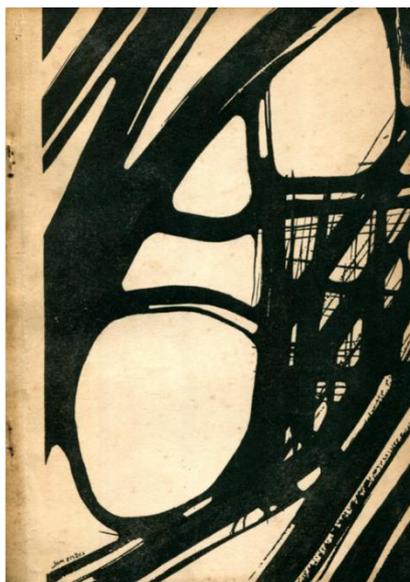
Semelhantemente, outras produções livrescas marcaram seu exercício não-verbal na literatura, como é o exemplo da obra singular que foi o livro “A fala entre parêntesis”<sup>96</sup>. Nesse projeto, o poeta trouxe um conjunto de procedimentos iconográficos ainda não vistos, até aquele início da década de 1980, em publicações literárias em Belém.

---

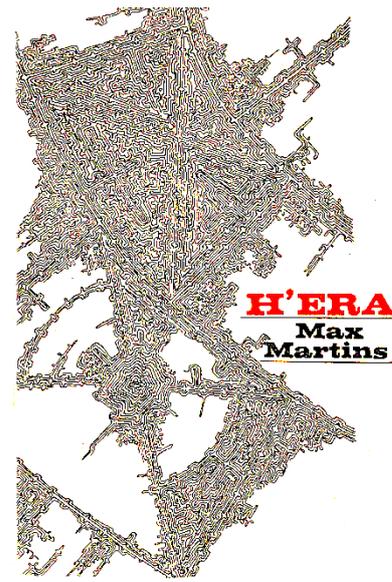
<sup>96</sup> O livro foi publicado pela Prefeitura Municipal de Belém – PMB, Secretaria Municipal de Educação e Cultura – SEMEC, e pelas Edições Grapho.



71



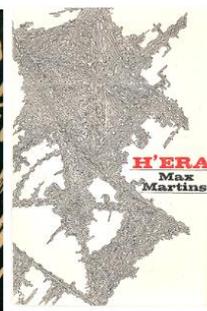
72



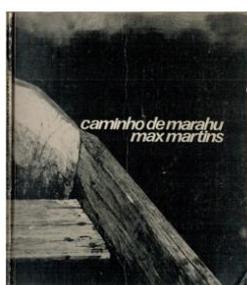
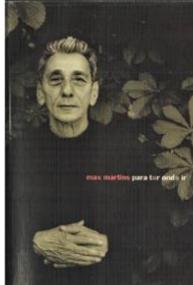
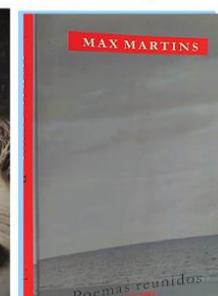
73



O Estranho (1950)

O Anti-retrato, 1960  
Publicidade Jo MendesH'ERA, 1971  
Valdir Sarubbi

O ovo filosófico, 1976

Risco subscrito (1980)  
Emanuel NassarA Fala entre Parêntesis (1982)  
Ronaldo Moraes RegoCaminho de Marahu (1983)  
Miguel Chicaoka60/35, (1985)  
Octávio CardosoPara ter onde ir, 1992  
Béla BorsodiNão Para consolar, 1992  
Béla BorsodiMarahu poemas  
(1992)Colmando a lacuna (1992)  
Octávio Cardoso

74

Figura 71. Capa do livro “Estranho”, 1952, organizado e produzido por Oliveira Bastos. Fonte: Biblioteca Arthur Viana, Secção de obras raras. Acervo biblioteca Haroldo Maranhão.

Figura 72. Capa do segundo, “Anti-retrato”, 1960. Já havia naqueles idos de 1960 uma inquietação com a presença da imagem no livro. Fonte: Biblioteca Arthur Viana, Secção de obras raras. Acervo biblioteca Haroldo Maranhão.

Figura 73. Capa do livro “H’era”, desenhos de Valdir Sarubbi, Fonte: A.A

Figura 74. As Capas dos livros de Max Martins até 1992, nessa imagem apontamos também as parcerias com fotógrafos e artistas visuais que assinaram a composição. Fonte: Organização de coletas de imagens na Biblioteca Arthur Viana, Secção de obras raras. Acervo biblioteca Haroldo Maranhão e Biblioteca da Universidade Federal do Pará, Acervo de obras raras, Coleção Eneida de Moraes.

*AS IMAGENS DO POETA NA OBRA**PRIMEIRO ENSAIO FOTOGRÁFICO – A FALA ENTRE PARÊNTESIS (1981)*

Embora a fotografia já estivesse na história da visualidade artística amazônica desde o século XIX<sup>97</sup>, nos anos de 1970 ela retoma com outros significados nas mãos de novos artistas como Ronaldo de Moraes Rego, Luis Braga, Miguel Chikaoka, Octavio Cardoso, etc. Essa nova geração de poetas não-verbais comungaram projetos literários com vários autores, deste modo, o primeiro ensaio fotográfico exclusivo para um livro de poesia em Belém se deu pela câmera de Ronaldo de Moraes Rego para a obra “A fala entre parêntesis”, de Max Martins e Age de Carvalho.

Essa obra foi interpretada por Paulo Herkenhoff (2014) como livro de artista; o crítico de arte reconhecia a plasticidade cuidada na edição da obra, de modo que esse trabalho tornou-se um marco de um novo tempo em que a visualidade equalizaria importância em meio à verbalidade. Além de trazer traços de uma obra meta-poética, trouxe também nova discussão sobre o verbal e o não-verbal na literatura em Belém.

Esse projeto apresentou como novidade editorial alguns elementos visuais que são abordados neste estudo, como a escolha do papel vergê na cor bege para as páginas do miolo do livro, as imagens fac-similadas dos manuscritos dos dois poetas e impressas entre as manchas do texto, e cinco fotografias dos dois poetas na capa e dentro do livro. Essas fotografias foram resultados de um ensaio fotográfico realizado exclusivamente para a composição do livro, por Ronaldo de Moraes Rêgo, com os dois poetas em três locais da cidade de Belém, nas ruínas de uma fábrica num antigo bairro industrial, dentro do Bosque Rodrigues Alves e nos trechos das flores a caminho de Mosqueiro, onde ficava a praia Marahu.

Essas cinco fotografias entrelaçadas com um texto feito ao modo de renga, cadeia de poemas jamais concluída, cadeia aberta. O livro é composto com as imagens dos dois poetas desde a capa do livro e no meio do trançado dos textos.

Max Martins e Age de Carvalho foram poetas que inovaram a produção de uma obra poética em que as imagens não estão colocadas no livro como ilustração (condição subalterna), mas essas imagens dos poetas na obra, configuram-se em homens-textos-em-

---

<sup>97</sup>Ligar com a chegada da máquina fotográfica em Belém, considerando a figura de Filipe Augusto Fidanza, p. 120.

obra aberta. Portanto, são imagens carregadas de significados que não dependem dos textos escritos.

Sobre os traços metapoéticos da obra “A Fala entre parêntesis”, a composição traz reflexões sobre a arte de tecer poemas – metapoesia. São muitas metáforas tecidas no corpo do livro que trazem as imagens de germinação de um escrito poético, da fecundação do sêmen-palavra no óvulo-texto. Ou seja, texto poético que reflete a composição poética em sua origem. Benedito Nunes prefacia essa obra, apresentando referências sobre a característica metalinguística vigente na temática do livro.

Esse embate trava-se na linguagem, com ela e dentro dela, através de seus “labiríntimos”, de sua “dança indefinida”, “do sinuoso grafito” da escrita, por baixo do qual passa a corrente subterrânea do inexpresso, do apenas subscrito no corpo das palavras, a *renga* é, como prática verbal, uma forma de lirismo dilatado, a difícil passagem do subjetivo ao inter-subjetivo (1982, p. 06).

Essa reflexão sobre a arte de compor poesia anunciava uma prática verbal e uma prática não-verbal, potencializando a linguagem num lirismo dilatado, imagens e palavras que saíam da esfera subjetiva e tocavam sintonias intersubjetivas.

As duas fotografias selecionadas para a capa e quarta capa (Figura 75) são dos rostos dos poetas, na capa o poeta Max Martins está de frente e Age de Carvalho de costas; no meio, uma fenda separa os poetas; na quarta capa, Age de Carvalho de Frente e Max Martins de costas. Essas duas imagens estão num diálogo com um trecho do segundo poema do livro “E nós dois, dois”, diz o texto: “E nós dois, dois/ fálus críticos, acariciando esta cripta/ que doura em sentidos, caverna”. Duas escritas fálicas, órgãos-patriz para reprodução acariciando a cripta, construção subterrânea, a caverna, a cave, o órgão-matriz. Aqui o contraponto com a arte de imprimir textos, a patriz é o instrumento que faz a cavidade, os sulcos, e a matriz é a peça cavada. Após esse atrito dos instrumentos, do ferro que fura e da peça que é escavada, ocorrem as reproduções das impressões gráficas. O poema então finaliza a primeira estrofe com os versos: “de pura escrita, rubrica indecifrada:/(poesia)” (MARTINS, 1982, p. 13).

A terceira imagem dos dois poetas está dentro das ruínas (Figura 76) – são ruínas espaçosas – as fotografias foram realizadas nas paredes arruinadas de uma fábrica abandonada. As paredes-ruínas do livro de poemas podem se corresponder metaforicamente com as paredes das cavernas, as paredes-superfícies, paredes-telas, o começo da linguagem.

Outra metáfora que se abre é a ideia da espacialidade numa obra poética figurada pelas enormes paredes livres, quase que engolindo os dois poetas no canto inferior.

A quarta e a quinta imagens (figuras 77 e 78) falam de uma metáfora que já se anunciava nas impressões mimeografadas na década de 1960, a travessia. O poeta Max Martins incorpora uma imagem de um homem que caminha. Uma caminhada que atravessa, a travessia. Diz o poema: “Canto esta viagem donde trouxe/ astros e asas pelos mastros (...)/ “Parti do amor mais que perfeito/ e aqui cheguei em junho – (...) O lema era a manhã dessa partida”.

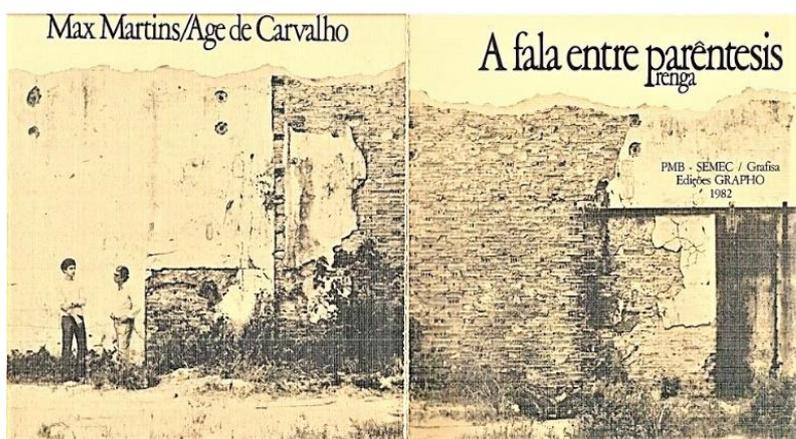
A obra “A Fala entre parêntesis”, de Max Martins e Age de Carvalho, aponta para uma nova maneira de ler e escrever um texto poético. Como escreveu Ulises Carrión<sup>98</sup> (2011), existe uma nova arte de escrever um texto. Quando se escreve, desenvolve-se um primeiro elo num entrelace que vai do escritor ao leitor. Está presente uma entrega do autor, e seu texto não se limita numa mancha de textos criptografados, mas é algo muito mais amplo que está em jogo. A iconografia é um caminho indispensável para textos literários híbridos que imprimem imagens como metáforas autônomas de significados. Portanto, essa sucinta abordagem aqui apresentada ilustra justamente esses preceitos que caracterizam uma obra iconográfica e metalinguística no panorama da Literatura no Pará.

---

<sup>98</sup> Importante pesquisador do livro de artista, ver índice biográfico.



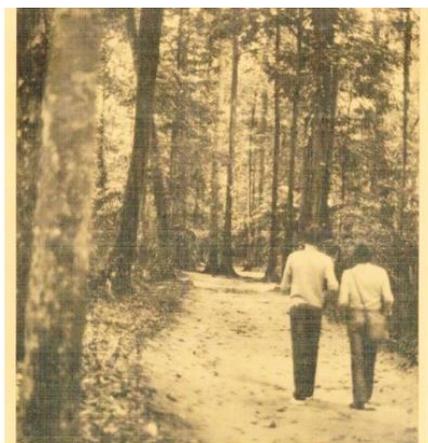
75



76



77



78

Figura 75. A capa do livro *A Fala entre parêntesis*, as faces dos dois poetas, rostos-poemas. Na parede, uma fenda corresponde a uma possibilidade de abertura. Fonte: A.A.

Figura 76. Uma das fotografias do ensaio fotográfico<sup>99</sup> dos dois poetas, Max Martins e Age de Carvalho, publicada no livro. Fonte: A.A.

Figura 77. Os pés dos poetas caminhando nas folhagens. *A Fala entre parêntesis*, as faces dos dois poetas, rostos-poemas. Na parede, uma fenda corresponde a uma possibilidade de abertura. Fonte: A.A.

Figura 78. Os poetas caminham na floresta. Uma das fotografias do ensaio fotográfico<sup>100</sup> dos dois poetas, Max Martins e Age de Carvalho, publicada no livro. Fonte: A.A.

---

<sup>99</sup> Age de Carvalho comentou sobre os lugares e como foi feito esse ensaio fotográfico no livro *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

<sup>100</sup> Age de Carvalho comentou sobre os lugares e como foi feito esse ensaio fotográfico no livro *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.

*SEGUNDO ENSAIO FOTOGRÁFICO – 35/60 (1985)*

O livro “35/60”, chamado por Benedito Nunes de livro-pochete, foi publicado no ano em que Max Martins fez 60 anos de vida e 35 anos de obra. Essa produção resultou numa importante obra plástica literária, com a programação gráfica de Age de Carvalho, com as fotografias de Octávio Cardoso, arte final de Juarez Forte, ampliação fotográfica/letreiro de Mauro Moreira e fotocomposição de Claudemir B. Vasconcelos.

O livro fechado é vertical, e aberto tem uma página-pôster horizontal de 90 cm de largura por 30 cm de altura. Ou seja, o livro fechado é vertical, o livro aberto é horizontal. Já existe uma simbologia nesse jogo de linhas que se cruzam.

Do ensaio fotográfico realizado por Octávio Cardoso para o livro, foram selecionadas duas fotografias. A ontológica imagem (Figura 80) do poeta com seu cajado de bambu passeando pela praia em rumo para floresta. A outra fotografia é um close no rosto do poeta em que se misturam o corpo, a areia e o branco num olhar de quem se arruma para acertar um alvo. Mirada no infinito.

Sobre essa figura do homem (Figura 80) caminhando na praia, é uma imagem de importantes conotações simbólicas. Nessa abordagem, tornou-se importante um comentário de algumas metáforas apresentadas nessa fotografia, a floresta. É uma imagem horizontal, à esquerda uma floresta, no centro e para o lado direito a água. Um homem caminha sobre a areia em direção à floresta. A floresta como elemento simbólico que fala da linguagem.

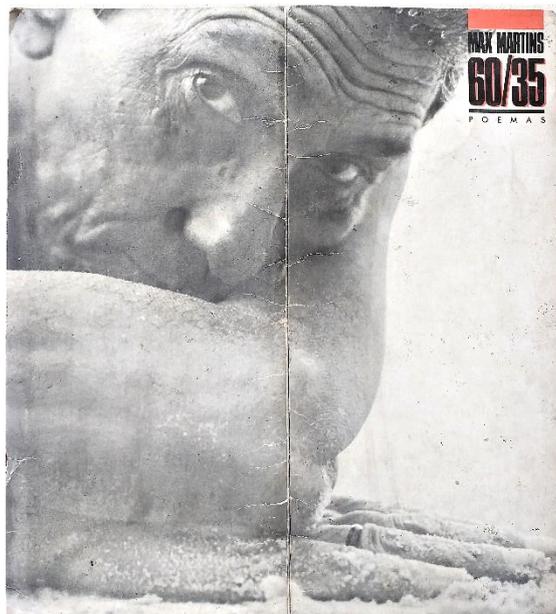
Os caminhos filosóficos de Max Martins são expressados nessa composição, são práticas poéticas que buscam contatos com o budismo, onde encontramos a tradição do Zen; é uma prática religiosa que consiste na meditação contemplativa de autoinstrução, meditação seguindo a respiração, o autoconhecimento, por meio da observação da própria mente, abrir-se ao vazio. Max também foi ao encontro do taoísmo, um modo de ver a vida como caminho que se abre à natureza. Paulo Vieira aponta sobre algumas aberturas que correspondem aos gestos de um homem que caminha para a floresta.

Além de se interessar pelos ensinamentos orientais desde a juventude, Max também leu Auden (THOREAU, 2010), do poeta anarquista e naturalista norte-americano Henry David Thoreau (1817-1862). Ao propor um retorno à vida simples, essa obra autobiográfica contém tanto uma declaração de autoindependência quanto uma experiência social, que configura uma viagem de descobertas espirituais. Em 1845, Thoreau retirou-se para a floresta, inspirado na filosofia de Confúcio – contemporâneo de Lao-Tsé. Ainda no que concerne à Auden, é preciso dizer que a atitude de Thoreau perante o mundo faz lembrar, em certa medida, a de outro poeta, igualmente anarquista e norte-americano,

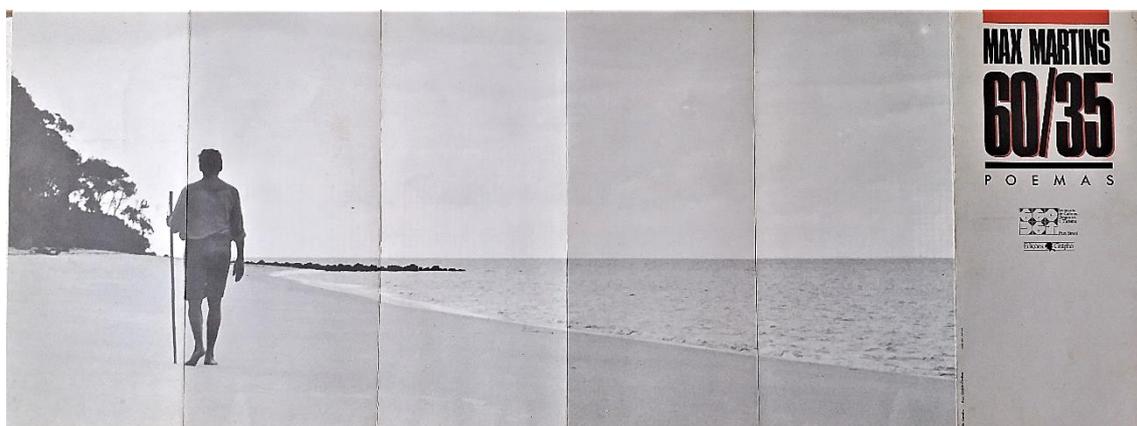
que conviveu com Max e seu grupo em Belém no início dos anos 1950: Robert Stock, o Homem da Matinha, como era conhecido, porque morava em uma choupana de chão batido, no antigo bairro assim denominado. Essa convivência intelectual, que durou cerca de três anos, marcou profundamente a poesia de Max. Assim, Thoreau e Stock, ambos “from USA”, pela atitude anticonsumista e desprendimento material perante o mundo, princípios fundadores da “beat generation” – germen do movimento “hippie” –, coadunam com o desapego em favor do espírito professado nos ensinamentos de Buda, Lao-Tsé e Confúcio (2016, p. 139).

As ponderações do Paulo Vieira nesse excerto não estão ligadas a uma explicação das fotografias de Octávio Cardoso, mas, são importantes para apontar algumas direções, mas as duas imagens trazem.

Esse ensaio fotográfico se consagrará na obra “Poemas reunidos 1952-2001”.



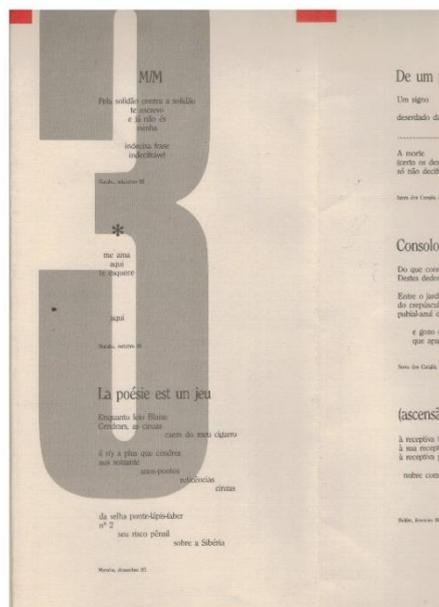
79



80



81



82

Figura 79. O close no rosto do poeta sobre a areia da praia do Marahu, distrito de Mosqueiro, por Octávio Cardoso. Fonte: A.A.

Figura 80. Um homem caminha na praia, um cajado de bambu, descalço sobre a areia. Ensaio fotográfico de Max Martins realizado na praia do Marahu, distrito de Mosqueiro por Octávio Cardoso. Fonte: A.A.

Figura 81. Detalhe da imagem do ensaio fotográfico do poeta Max Martins nas areias da praia do Marahu - Mosqueiro. Fonte: A.A.

Figura 82. Detalhe da composição das manchas do texto, a presença vigorosa dos números das páginas se entrelaçando com o poema. Ensaio fotográfico de Max Martins realizado na praia do Marahu, distrito de Mosqueiro por Octávio Cardoso. Fonte: A.A.

*TERCEIRO ENSAIO FOTOGRÁFICO – NÃO PARA CONSOLAR - POESIA COMPLETA (1992) E PARA TER ONDE IR (1992)*

O terceiro ensaio fotográfico de Max Martins foi realizado no Jardim Botânico de Viena, no início da década de 1990. O fotógrafo Béla Bosordi<sup>101</sup> realizou – e imortalizou – uma série de fotografias do poeta que comporiam, de imediato, dois livros no ano de 1992, “Para ter onde ir” e, na primeira reunião da obra do poeta, “Não para consolar”, depois, fotografias desse ensaio serão usadas para uma série de imagens da cabeça do poeta na reedição de seus livros avulsos pela editora da UFPA, depois que recebeu o espólio do poeta, em 2010.

Na capa do livro “Para ter onde ir” (Figura 83), o poeta se encontra de frente em plano médio, vestido de preto, seu corpo se integra na sombra dos arbustos, seus cabelos como linhas brancas e pretas se misturam às folhagens, suas veias das mãos como raízes se esparramam entre os fustes das plantas. Augusto Massi, escrevendo sobre este ensaio fotográfico, comentou que “a textura da folhagem confunde o olho. As nervuras das folhas se misturam às rugas do rosto, as ramificações na superfície de cada folíolo se assemelham às veias nodosas das mãos, as zonas de sombra das árvores se entrelaçam na malha escura vestida pelo poeta” (MASSI, 2016, p. 194).

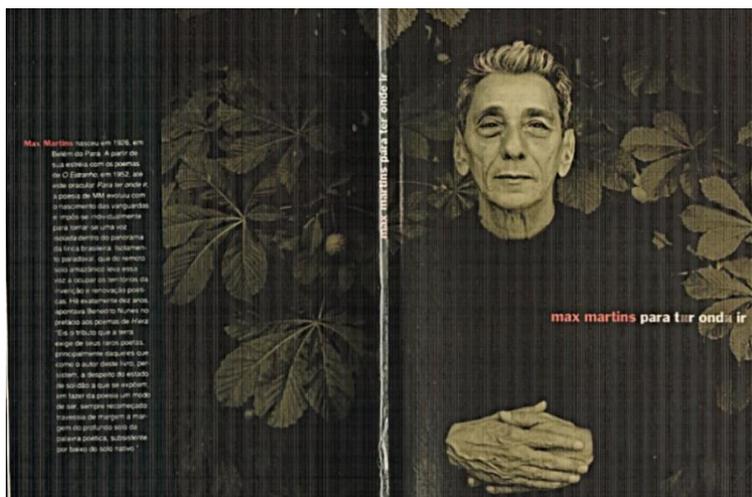
A fotografia selecionada para compor a obra reunida “Não para consolar”, publicada na editora CEJUP, em 1992, em Belém, traz na fotografia em plano detalhe da cabeça do poeta colocado na base direita da tela (Figura 85), complementando em equilíbrio com o título do livro na parte superior à esquerda.

A sobrecapa traz o poeta com a cabeça curvada para o leitor, posição que lembra a saudação oriental, o *ojigi*, quando existe uma curvatura e os olhos não se tocam. Essa saudação carrega valores como respeito, perdão e gratidão pelo outro, pela vida.

Na produção da obra “Poemas Reunidos 1952-2001” (Figura 87), o autor retoma ao ensaio fotográfico de Octávio Cardoso – toda a verticalidade do plano geral fotográfico é impresso na capa e na quarta capa do livro. A sobrecapa preta trazendo a assinatura ideogramática recortada (Figura 86) de Max Martins, de modo que a presença não-verbal do poeta se mantém em seu caminho em todas essas edições que se seguem de sua obra.

---

<sup>101</sup> Cf. com o índice biográfico do autor.



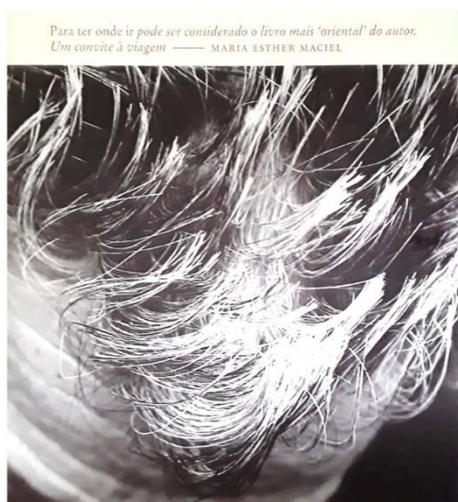
83



84



85



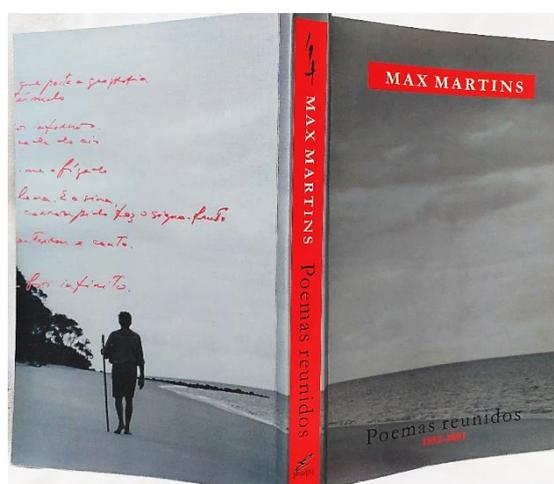
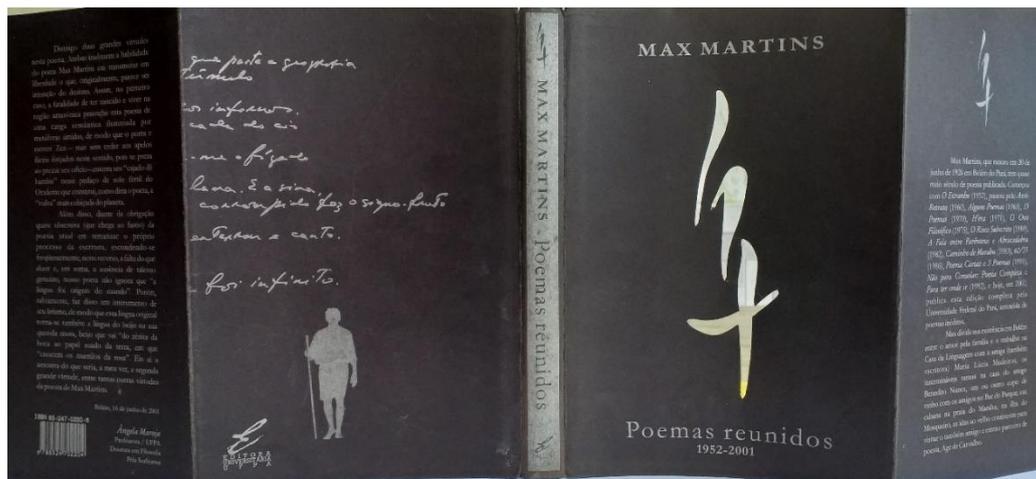
86

Figura 83. O poeta Max Martins em posição frontal, para a capa do livro “Para ter onde ir”. Fotografia realizada no Jardim Botânico de Viena, por Béla Bosordi. Fonte: A.A.

Figura 84. Sobrecapa para o livro “Não para consolar”, fotografia realizada por Béla Bosordi, no Jardim Botânico de Viena. Fonte: A.A.

Figura 85. Fotografia realizada no Jardim Botânico de Viena, por Béla Bosordi, Fonte: A.A.

Figura 86. Cinta para o livro, editado pela Editora da UFPA, Cabelos do poeta. Fotografia realizada no Parque em Viena, por Béla Bosordi, no Jardim Botânico de Viena, por Béla Bosordi, Fonte: A.A.



87

88

Figura 87. A sobrecapa do livro “Poemas Reunidos 1952-2001”, de Max Martins, publicado pela Editora da UFPA, a assinatura do poeta perfurada, a silhueta do poeta caminhando com um cajado (partindo do ensaio fotográfico de Octávio Cardoso) e manuscrito de um de seus poemas. Fonte: A.A.

Figura 88. A capa do livro “Poemas Reunidos 1952-2001”, de Max Martins, publicado pela Editora da UFPA, assinada por Maria Alice Penna, partindo da antológica imagem do poeta caminhando com um cajado na praia, ensaio fotográfico de Octávio Cardoso e de alguns manuscritos de um de seus poemas. Fonte: A.A.

*O POETA SE TORNA OBRA: O HOMEM-OBRA - GRAFOSANTROPIA<sup>102</sup>*

---

<sup>102</sup> Sabe-se que o termo Antropia [ænthɹə'pi], do grego original ἄνθρωπος, *anthropos* = "ser humano") é um conjunto de estudos, também denominados "antropização", ou seja, ação do ser humano sobre o meio ambiente (aqui relacionamos ao ambiente do corpo), biótopo como a biomassa. Também pode ser a ação, o ato ou o resultado da atuação humana sobre a natureza, com intencionalidade de modificação. Aqui, neste estudo, propõe-se a modificação do homem intencionalmente por meio do texto-arte (literatura e outras possibilidades de poesia) sobre ele mesmo.

*O POETA SE TORNA OBRA: O HOMEM-OBRA*

O aroma de papel branco é como o aroma da pele<sup>103</sup>  
 de um novo amante que acabou  
 de fazer uma visita surpresa  
 vindo de um jardim em dia chuvoso  
 E a tinta preta é como um cabelo cheio de laquê  
 E a pena?  
 Bem, a pena é como  
 aquele instrumento de prazer  
 cujo objetivo nunca é colocado em dúvida...  
 mas cuja eficiência surpreendente  
 alguém sempre, sempre esquece.

(Peter Greenaway, in O livro de cabeceira)

Ler a obra de um poeta é lê-lo? É ler uma pele?

Partimos da ideia de que todo o artista, por meio de sua vida, elabora uma obra (vida-obra), uma única obra; e a cada momento do caminho de sua vida vai se intensificando seu dizer poético. Num texto sobre a poesia de Trakl, Heidegger afirmou que: “Todo o grande poeta só é poeta de uma única poesia. A grandeza de um poeta se mede na intensidade com que está entregue a essa única poesia de nela sustentar inteiramente o seu dizer poético” (HEIDEGGER, 2011, p.27). Ler uma obra é ler labor de uma vida, ler um caminho que se vai maturando e se misturando à carne e aos movimentos do corpo nos passos de uma caminhada.

Não se quer afirmar aqui, de modo algum, que a biografia do autor seja roteiro para auxiliar uma reflexão sobre uma determinada obra, mas reconhecer que uma obra é gerada por uma vivência, por uma experiência complexa de maturações e expressões. Essa relação de vida e obra não foi ocultada pelo poeta Max Martins, dizendo de uma outra forma, o poeta vive em seu texto, sua obra é sua linguagem, é sua casa.

É por isso que Heidegger, quando se refere à leitura de uma obra poética, fala sobre colocação a partir do poema. Esse termo “colocação” está relacionado ao *locus*, de lugar, falar de um lugar, pensar um lugar, isto é, a colocação é mostrar um lugar. Mostrar está

---

<sup>103</sup> *The smell of White paper is like the scent of skin/ of a new lover, you just made a surprise visit. coming from a rainy day garden And a black paint is like a car full of lacquered It is a quill? Well, a quill it's like that instrument of pleasure. What is never doubted ...my amazing energy someone always, always forget.*

relacionado a um caminho, a passos dados; é o caminho do pensamento. É dentro desse caminho que vigoram as questões.

Importante considerar que esse caminhar reflexivo é uma ação para além das inaugurações de questões. A colocação a partir do poema traz uma visão plurilateral, é um estar dentro da obra circunvizinhado pelo vigor das questões que eclodem durante a caminhada. Disse Heidegger ao se referir sobre uma leitura da poesia de Trakl:

A colocação só se refere a George Trakl para pensar o lugar de sua poesia. Numa época que apenas desenvolve um interesse historiográfico, biográfico, psicanalítico, sociológico pela expressão nua e crua, um tal procedimento não passa de visão unilateral ou de um grande equívoco. A colocação pensa o lugar (HEIDEGGER, 2011, p. 27).

A colocação e o esclarecimento sobre uma obra poética é uma reciprocidade, uma correspondência mútua, um diálogo. “A conversa do pensamento com a poesia busca evocar a *essência* da linguagem para que os mortais aprendam novamente a morar na linguagem” (Heidegger, 2011, p. 28).

O poeta Max Martins construiu-se numa obra elencando seus traços, desenhos, palavras, assinaturas, fotografias, impressões digitais, bilhetes, colagens, enfim, a materialidade das coisas fluindo na existência do poeta. Essa mistura de material – *mater* – será necessário para que esse composto possa firmar as bases dessa ideia-imagem literária. A vida-obra desse poeta dá condições para afirmar que o caminho de um homem é um projeto existencial, que ao longo dos anos os sons esfacelados tornam-se pedaços de morfemas, que se tornam palavras, depois textos, e o homem poeta vai se tornando as peles-páginas do corpo-livro.

Após um homem se tornar obra, cumpriu então sua missão existencial, sua batalha, aquilo que Benedito Nunes, ao se referir à *poiésis* na compreensão de Heidegger, disse numa entrevista: “ele - Heidegger- denomina poesia com o termo grego, *poiésis*, que quer dizer que é alguma coisa que atua sobre a vida, não só nos textos: dos textos passa para a vida também” (NUNES, 2008, p. 18).

Mas ainda temos ampliações, a obra-homem continua agora em outros sons ecoados longamente a formarem-se outras e outras obras-pessoas, assim chegar a magnitude de uma obra-povo<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Aqui caberia uma correspondência com os poemas épicos. Um texto reverberando vozes coletivas.

Podemos corresponder esse processo de transformação de Max Martins de um corpo humano se transformando em uma obra literária com o filme *O livro de cabeceira*, de Peter Greenaway. A carne vira verbo. A carne vira linguagem. Essa narrativa conta a história de Nagiko Kiyohara, uma escritora que usa seu corpo como páginas para o seu livro, até conhecer Jerome – aqui uma menção ao São Jerônimo, o tradutor – conhecedor de quatro línguas: o ídiche, o japonês, o inglês e o francês. Após tornarem-se amantes, Nagiko faz literalmente com que Jerome se transforme numa obra literária.

Max Martins se usou como metáfora visual e escrita dentro das páginas. Deste modo é possível encontrar no conjunto de seus textos, fotografias, assinatura, folha de diário, caligrafia, caderno de notas, etc. Assim, tornou-se obra, desde o momento em que começa a incluir-se dentro da obra, além de seus textos apresentarem novas formas de composições, como também, nova forma de ler poesia.

Na década de 1980, quando o eu-lírico já se encontra consolidado – conforme Paulo Vieira – já se podia ver o corpo, o rosto, as mãos, a voz, o olhar desse poema-obra que se firmava em fibras tecidas de imagens e verbos; Max Martins começou organizar seus diários. Catalogados 48 cadernos da vida. Livros da vida (VIEIRA, 2014).

Max Martins foi um importante poeta na cidade Belém, pois sua obra corresponde a de outros poetas de várias partes do mundo inquietados pela linguagem; ele contribuiu de modo incalculável com uma renovação da linguagem literária, sobretudo na segunda metade do século XX, desde a (de)composição da palavra à des-materialização editorial do livro, e sua singular maneira de tornar-se obra-poética em palavra, corpo e carne, sendo esses tópicos desdobrados em dois grandes contrapontos: o *verbal literário no visual plástico* e o *visual plástico no verbal literário*.

Para *verbal literário no visual plástico* apontam-se dois aspectos importantes, compreendendo ideias do micro para o macro, mas não necessariamente apenas nessa ordem (sinal-letra-palavra-texto-obra). Em Max Martins pode-se esperar que o poema surja partindo das unidades mínimas do vocábulo, aqui recorrendo ao termo linguístico “monema”, o vocábulo acontecendo em forma menor que o monossilábico, um caractere exercendo valores semânticos, de tal modo que certas palavras podem provocar estranhamentos dentro de si mesmas.

Max Martins também traz estranhamento para a forma do encadeamento das palavras, isto é, seus textos promovem imagens dentro de suas estruturas, o que no mundo editorial se chama de “mancha gráfica”. Seu texto-linha traz os espaços em branco também

como significados; como também suas manchas textuais podem, partindo de imagens sugeridas, apontar para metáforas. Portanto, são desenhos estruturados partindo das manchas gráficas que fazem com que os textos tornem-se estranhos para o leitor menos avisado, um texto estranhado dentro do próprio texto.

No poema maxmartineano, tudo cabe, desde garatujas esparsas, rabiscos, anotações pessoais do artista-poeta implodido e explodido em seus livros, os cadernos de colagens, ensaios fotográficos, trechos do diário em meio aos poemas, manuscrito fac-similado, sua assinatura – deogramatizada –, possibilidade de linguagens poéticas são ampliadas no exercício da poesia e espalhadas em sua obra-homem.

Muitos artistas visuais (pintores, desenhistas, fotógrafos) participaram com suas obras nas editorações de seus livros, um elenco de trabalhadores da linguagem não-verbal. Seus poemas são entrelaçados com obras de fotógrafos como Miguel Chikaoca, Béla Bosordi, Octávio Cardoso. São fotografias diversas, mas, sobretudo, são as imagens do próprio poeta, seu corpo, seu rosto, suas mãos, seus cabelos para se aglutinarem na composição de suas linhas abertas no poema.

Os pintores e gravuristas também foram temáticas dentro da malha poética maxmartineana. Artistas como Valdir Sarubbi; Dina Oliveira; PP Conduru, Emanuel Nassar, Ronaldo de Moraes Rego, Roberto de La Rocque Soares, foram verbalizados nos poemas (como também, Max Martins foi pictogramatizado nas obras desses artistas).

O segundo aspecto trata das imagens no literário, diz respeito à correspondência de obras visuais (desenhos, pinturas, gravuras, etc.) com o texto poético de Max Martins. As imagens não apenas estão nas capas ou impressas dentro do livro, como também o poeta transforma a imagem em vocábulos soltos jogados como um tabuleiro de dados, quase como a expandir o poema-imagem em um poema-pintura.

E o terceiro aspecto são os desdobramentos da obra de Max Martins em outras obras de outros artistas, artistas como Dina Oliveira, P.P. Conduru, Danielle Fonseca, além de outros.

### O homem-poema estranho

Estranho

Não entenderás o meu dialeto

nem compreenderás os meus costumes.  
 Mas ouvirei sempre as tuas canções  
 e todas as noites procurarás meu corpo.  
 Terei as carícias dos teus seios brancos.  
 Iremos amiúde ver o mar.  
 Muito te beijarei  
 e não me amarás como estrangeiro.  
 (MARTINS, 2001, p. 347)

Max Martins publicou seu primeiro livro “O Estranho”, em 1952. O poema que dá título à obra é o primeiro desse livro, e traz um tema que podemos relacionar à temática da linguagem: o estranhamento do outro. O que é ser estranho? O que caracteriza um homem, quando se diz que esse homem é estranho? O poema traz em seu bojo uma negação de uma possibilidade comunicativa: “Não entenderás o meu dialeto/ nem compreenderás os meus costumes”. O poeta é direto ao afirmar que nem sua língua e nem seus gestos darão condições necessárias para uma linguagem compreensiva. O termo “estranho” pode ser relacionado ao estado extraordinário de alguém vir de fora de um lugar familiar de outrem e, ao encontrarem-se, ambos não se entenderem, seus hábitos, seus gestos, sua língua (fala), enfim, trata-se de um encontro com estranhamento (o desconhecido).

Mas, a partir do quarto verso, o poeta apresenta uma ampliação dessa linguagem, propõe uma saída dessas convenções, língua e hábitos, o campo das sensações é uma maneira de ampliar a linguagem. Nesse ato sensitivo será possível trazer a soma de sensações de um (ou num) corpo, o corpo do poeta. O corpo entrelaçado com o texto, um corpo-texto. Se vamos buscar uma imagem, caberia de alguém que propositalmente se hibridiza num texto, leiamos:

Retomando a palavra “estranho”, significa comumente o que não é familiar, é alguma coisa que nos pesa e inquieta. Heidegger comenta sobre o significado da palavra “estranho”, e percebo que seja interessante fazer essa correspondência para o “estranho” maxmartineano, diz ele que tal palavra procede do alto alemão, *fremd*, vem de *fram* e tem o significado de uma pessoa que:

(...) adianta-se rumo a um outro lugar, o 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, “estranho” segue, sem quase dar-se conta, um apelo, o apelo de se caminhar e pôr-se a caminho do que lhe é próprio (HEIDEGGER, 2011, p. 31).

Nesse sentido, o poema marca uma travessia. Max Martins publicamente caminha para a linguagem (poética). Errância com direções para o poético. Não se trata de um primeiro poema publicado, mas se diz respeito ao seu primeiro livro. O poeta atravessa de uma vida comum para uma experiência poética, uma experienciação poema-vida. Desta forma, o poema é um caminho inaugurado.

O começo de uma caminhada pode-se relacionar com a ideia de uma criança que acabou de nascer. A imagem de uma criança recém-chegada que precisa dar seus passos na linguagem. Para o homem que começa esse caminho poético estranhar e ser estranhado faz parte de se estar consciente na/da linguagem poética.

Como pensar a imagem de um lactente inaugurando o início de sua caminhada.

Nasci no mar, dans le bateau  
 ivre, drapeau d'Arthur, de la nuit;  
 (...)  
 Canto esta viagem donde trouxe  
 Astros e asas pelos mastros  
 (MARTINS, 2001, p. 285)

No poema “Travessia – I (1926/1966)”, o poeta traz a palavra travessia que está relacionada com o ano de seu nascimento e a data do poema. Um poema dividido em quatro partes em que traça uma ligação do seu nascimento ao ato de cantar numa viagem.

A obra do Max Martins é essa travessia; o poema “Estranho” é o ponto de início de seu canto, é começo de uma criança que se nutre para a viagem, imagem de um lactente, o poema corresponde ao próprio poeta, um poeta-texto, que nasceu no poético, é o bebê que acabou de ser gerado. Como um bebê, desconhece a linguagem que o envolve; tudo é estranho para si, como também é estranho para quem o recebe.

Esse texto-bebê, o organismo vivo, está vivendo sua primeira fase de uma criança recém-nascida, neném-texto iniciando seu desenvolvimento pós-uterino. O poema traz a compreensão das partes do corpo em pleno amadurecimento, como exemplo, o desenvolvimento dos braços e mãos, pernas, olhos: “Iremos amiúde ver o mar”; do nariz e

boca: “Muito te beijarei” e “Terei as carícias dos teus seios brancos”; e da audição: “ouvirei sempre as tuas canções”; e assim o poema apresenta uma narrativa em que se firma um corpo absorvido num mundo das sensações sem se esquivar da totalidade de sua presença na linguagem.

O caminho desta criança pelas fases do seu desenvolvimento, seus suaves frêmitos, sua linguagem da vida, pode ser percebido no texto. São nove linhas (incluindo o título) correspondentes aos nove meses de tempo no útero, o sair da casa-útero, “Terei as carícias dos teus seios brancos”, esse branco do alimento lácteo, mas também, o branco do papel têxtil. Já existe uma linguagem vigorante nesse episódio da vida.

Se considerarmos esse primeiro poema do primeiro livro de Max Martins como uma criança recém-nascida em pleno fluxo da vida-linguagem (um neném-texto), então, será possível fazer uma correspondência de um corpo em pleno desenvolvimento que vai se fortificando em cada poema escrito, em cada livro produzido, até integrar-se completamente dentro de uma única obra, o poema no poeta e o poeta no poema.

Esse corpo-texto que se inicia em pleno vigor é obra-viva iniciada, e que paulatinamente ossifica a estrutura, e os músculos, tendões, páginas, letras, linguagem tecem o ser-palavra, o ser da palavra, ou a palavra do ser. “Não entenderás o meu dialeto/ nem compreenderás os meus costumes”. É a experiência do homem consigo mesmo, o atravessamento da existência se condensando em palavras-vida. Heidegger, ao falar sobre a experiência com a linguagem, escreveu:

(...) fazer uma experiência com a linguagem. Fazer uma experiência com algo, seja com uma coisa, com um ser humano, com um deus, significa que esse algo nos atropela, nos vem ao encontro, chega até nós, nos atravessa e transforma. “Fazer” não diz aqui de maneira alguma que nós mesmos produzimos e operacionalizamos a experiência. Fazer tem aqui o sentido de atravessar, sofrer, receber o que nos vem ao encontro, harmonizando-nos e sintonizando-nos com ele. É esse algo que se faz, que se envia, se articula (2011, p. 121).

A experiência com a linguagem está ligada a uma travessia. Toda a criança que chega ao mundo precisa entrar na linguagem, fazer travessias; precisa aprender os sons que traduzem significados, precisa aprender sobre os caracteres que representam o alfabeto, uma língua. A palavra “experiência” vem da raiz “ex”, caminhar para fora, isto é, expor o que foi retirado (ex) de uma prova ou provação (*perientia*); um conhecimento adquirido no mundo da *empiria* - contato sensorial com a realidade. Dizendo de outro modo, a “experiência” relaciona-se com o que se vê, com o que se toca ou sente, mais do que com o

pensamento. A ideia de dialeto corresponde a um modo de falar restrito a uma comunidade, é uma linguagem das sensações, as audições:

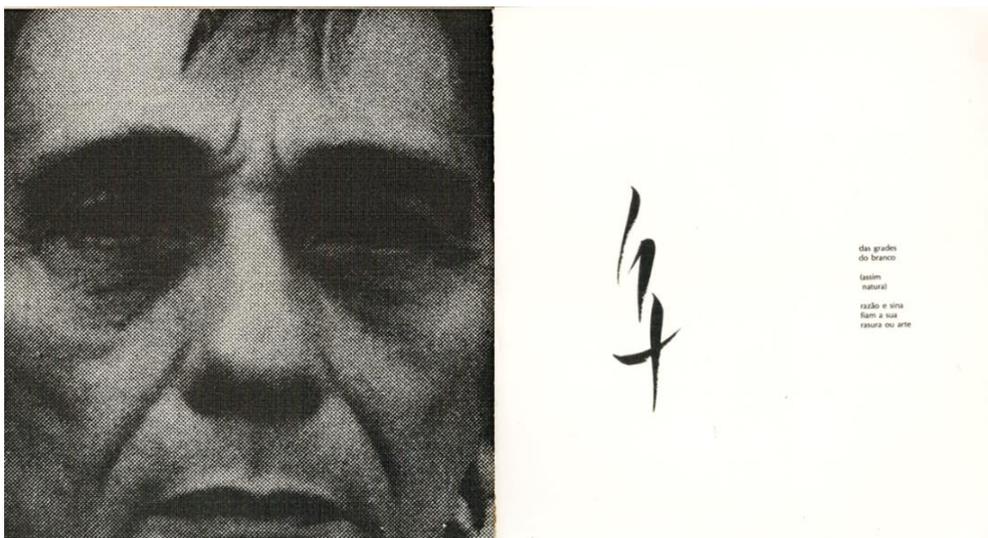
O início do poema, “Não entenderás o meu dialeto”, está ligado à linguagem; e seu final, “e não me amarás como estrangeiro”, o estranho de língua estranha, trata-se de uma abertura na – ou com a – língua-linguagem na obra de maxmartineana.

Essa criança que se faz em linguagem é a experiência da poesia, é o feito-feto-fala que se tece em palavras, textos, páginas, livros e em outras obras de outros. É uma experiência com a linguagem deixando-nos tocar, como diz o poeta: “e todas as noites procurarás meu corpo. /Terei as carícias dos teus seios brancos”. Deixar que a linguagem nos toque no nosso fluxo de nossa própria vida. Disse Heidegger:

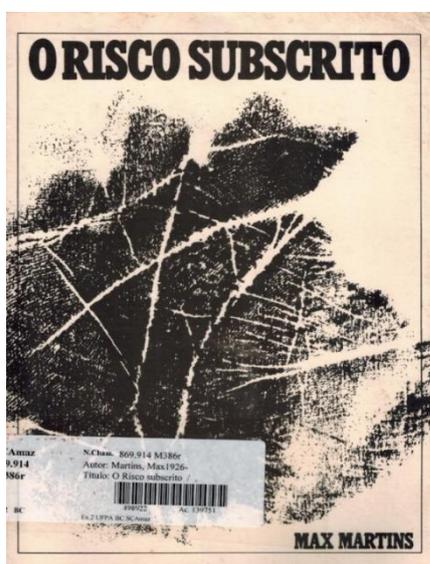
Fazer uma experiência com a linguagem significa portanto: deixarmo-nos tocar propriamente pela reivindicação da linguagem, a ela nos entregando e com ela nos harmonizando. Se é verdade que o homem, quer o saiba ou não, encontra na linguagem a morada própria de sua presença, então uma experiência que façamos com a linguagem haverá de nos tocar na articulação mais íntima de nossa presença (2011, p. 121).

Esse poema, “Estranho”, transporta um projeto-vivo para o curso da vida do autor. Um poema-profecia que espalha na vida-palavra-imagens que se condensam ao longo dos anos que se seguem do poeta, mas, também, para além desses anos, porque a obra de Max Martins se desdobra em outras obras. A vida-obra se desdobrando em outras vidas-obras.

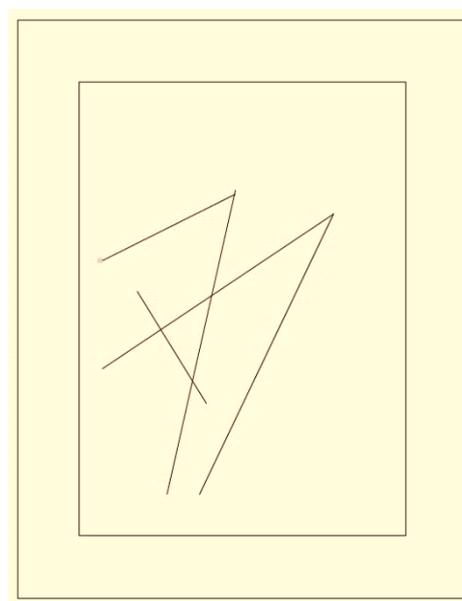
O poema-imagem “Folha de rosto”, o poema-monema “mx” e “das grades do branco” são processos de hibridizações do corpo do poeta com o texto, de sua identidade com a trama da obra.



89



90



91

Figura 89. O rosto do poeta como um texto-imagem, “Página do rosto”; “MX”, a assinatura do poeta, sua rubrica, uma clara correspondência com os anagramas orientais; poema verbal escrito “das grades/ do branco/(assim/natura)/ razão e sina/ fiam a sua/ rasura ou arte. Fonte: Caminho de Marahu, Belém: Edições Grápho, 1983. A fotografia do rosto do poeta é de Ronaldo de Moraes Rego. Acervo biblioteca particular Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 90. Capa do livro “O risco subscrito”, autoria de Emmanuel Nassar, publicado em 1980. Nas linhas da mão é possível ler a palavra *Max*. A mão do poeta no livro, ou o livro na mão do poeta. Fonte: Biblioteca Central da Universidade Federal do Pará, Secção Amazônia.

Figura 91. Desenho partindo da capa do livro “O risco subscrito”, onde se pode ler a palavra *Max*. Fonte: desenho de Ilton Ribeiro dos Santos.

Nessas duas páginas editadas no livro “Caminho de Marahu” (Figura 89), podemos ler, da esquerda para direita, conforme a tradição de leitura ocidental, a passagem do homem-texto-imagem para o texto-palavra. De outro modo, podemos ler da direita para esquerda, conforme a tradição de leitura oriental, a passagem de um texto-palavra para um homem-texto-imagem. O jogo vale em ambas direções. Aqui não se trata de posicionamentos certos ou errados para leitura, mas, corresponde à complexidade encarnada que a obra de um ser humano inaugura como existência.

Nessa costura de textos-vida, vida-textos, é possível corresponder a um comentário que Selligman-Silva fez sobre a vida de escritor de Franz Kafka, e nessa consideração se observou que o escritor checo desenvolveu uma escrita em que colocava tudo de si dentro do texto literário, ou tudo do texto literário dentro de seus gestos cotidianos. “O Kafka escrevia muito em seus diários. Ele simplesmente, diário, diário, fragmentos, conto, diário, diário. Misturava tudo. Também é uma mostra do trabalho de um literato, transformando a vida em literatura” (SELLIGMAN-SILVA, 2010, 35 minutos).

A presença de Max Martins em sua obra, a mistura de seus textos no tecido epitelial<sup>105</sup> de seu corpo, produzindo as linhas-texto foi um empreendimento, (do latim *imprehendere* = "apanhar, prender com as mãos") existencial. Um sair de si, retirado com suas próprias mãos. É um escrito de si em si.

O texto epitelial pode ser compreendido como metáfora, mas, o poeta literalmente usou seu tecido de sua poética, é o que podemos encontrar na capa de seu livro “O risco subscrito”, assinada por Emmanuel Nassar; é apresentada a palma da mão, e o M das linhas das palmas das mãos, que também podem dialogar com as plantas dos pés, juntamente com as impressões digitais trazem o gesto de quem está a caminho.

Nessa imagem-poema da capa do livro “O rico subscrito” (Figura 90), é possível ver as correspondências que o poeta realiza das palavras “risco” e “subscrito” com as iconografias das linhas das mãos (o tecido epitelial), ligadas ao percurso da vida. Essas linhas das mãos são sinais químicos do ectoderma, folheto embrionário que contribui para a formação das linhas e das cristas que produzem as impressões digitais.

As linhas das mãos também tracejam os caracteres *max*, entremeando o nome, a palavra às mãos, ao fazer. Sabe-se que povos antigos liam as linhas das mãos em três

---

<sup>105</sup> Entre as funções do tecido epitelial para o organismo, estão: a percepção de sensações e proteção; a absorção de substâncias, secreção. São classificados por dois tipos: Epitélios de Revestimento e Epitélios Glandulares. As células epiteliais possuem pouco espaço entre si, ou seja, são sobrepostas e estabelecem muitas conexões intercelulares entre as células epiteliais adjacentes.

importantes roteiros, a linha da cabeça, a linha da vida e a linha do destino. A parte do místico dessa leitura é interessante ser pensada como a poesia do nome nas mãos cosida às linhas da vida.

Talvez sempre houve a presença “completa” do autor na obra, o bio-texto, mas até a chegada do Romantismo, o homem pós-industrial obedecia algumas regras muito bem definidas sobre a construção de um poema, a métrica, o uso de certas classes de palavras, etc. e parecia que o autor se apropriava das regras em detrimento de sua presença na obra. A avaliação de critérios (observáveis) para saber sobre a qualidade de um texto, ou seja, se estava bem escrito ou não, tornara-se a ordem do dia para julgar o poeta em seu ofício. Mas, com a deflagração de um “novo tempo”<sup>106</sup> de pensar e repensar novos paradigmas em várias ordens do conhecimento humano, o artista manifestou sua inquietação na arte. Importante dizer aqui que a arte (o artista) não anda subserviente dos postulados da ciência, ou qualquer outra autoridade, mas, o artista vive a contrapelo, isto é, nas dobras expostas, nas fissuras, na descontinuidade, nos fragmentos, nos subterrâneos.

Seu quarto, sua biblioteca, sua gaveta de guardados, seus diários, suas cartas, seus bilhetes de amores, seus discos, suas fotografias dos encontros, as fotografias dos amigos, os cartões postais, os bilhetes de passagem, os mapas das cidades, suas imagens da travessia em terras estrangeiras, seus desenhos, suas anotações de dicionário, etc. possuem os rastros em seu gesto poético.

O poeta Max Martins começa ainda muito jovem, e faz a escolha de tornar-se uma obra, ou estar em obra, uma obra tecida, cosida, costurada em retalhos. Trata-se de uma colheita constante de textos, fragmentos, sinais, signos, símbolos. Numa entrevista, Max falou de seu início na prática de escrever literatura. Deixa claro essa relação do afeto, da casa materna, presença de seu dia a dia com a poesia, enfim, confessa o poeta na entrevista:

O primeiro poema que escrevi foi um negócio meio absurdo e meio edipiano. Foi um poema para minha mãe em que eu empreguei uma palavra que até hoje nunca vi escrita, não me lembro de ter vista em qualquer, qualquer texto. Ei dizia a minha mãe: “minha mãe eu te amo e te amarei mesmo que fosses um tição”, qualquer coisa mais ou menos assim. Esta palavra “tição”, que é aquela coisa de fogo, nunca vi escrito isso (MARTINS, 1972).<sup>107</sup>

<sup>106</sup> A crise da Razão, a crise do *logos*, abalados pela própria ciência, como a física, a biologia, a astronomia, etc. como também pela filosofia, arte, etc.

<sup>107</sup> Entrevista jornalística com Max Martins concedida à Lúcio Flávio Pinto, Edilberto Guilherme Augusto e Ademir Silva, citada na Tese de Paulo Viera “Arte, erotismo, natureza e amizade: Os diários de Max Martins”, 2014.

Na biblioteca de um de seus amigos (Haroldo Maranhão), pude encontrar um conjunto de livretos artesanais, encadernados em capa dura, com alguns textos mimeografados. Num desses cadernos trazia um conjunto de poemas, nesse livreto havia uma capa em que estava mimeografado: “Travessia e outros poemas de Max Martins a seus amigos pelo natal de mil novecentos e sessenta e seis com algumas palavras de Henry Miller (*sic*) sobre poesia”, e no texto de Miller escolhido nós lemos:

O poema é um sonho feito carne num duplo sentido: como obra de arte e como vida, que é também obra de arte. Quando o homem toma plena consciência dos seus poderes, do seu papel, do seu destino, é um artista e cessa de debater-se com a realidade. Torna-se num traidor à raça-humana. Cria guerra – porque anda permanentemente de passos trocados com o resto da humanidade. Senta-se no limiar do ventre materno com as reminiscências da sua raça e seus desejos incestuosos, e recusa-se a sair dali. Esgota seu sonho de paraíso. Reduz a sua experiência real da vida a equações espirituais. Despreza o alfabeto ordinário que oferece quando muito uma gramática do pensamento, e adota o símbolo, a metáfora, o ideograma. Escreve em chinês, cria um mundo impossível, uma mentira que encanta e escraviza os homens (MILLER apud MARTINS, Cadernos mimeografados, 1966).

Esse texto de Miller é portador de algumas ideias embrionárias que Max Martins iria desenvolver biograficamente e grafosantropicamente no caminho-obra de sua vida. Esse trocadilho de biografia e grafosantropia corresponde a essa mistura do material poético com o corpo pleno de palavra-vida do poeta.

O escritor Henry Miller apresentou uma narrativa sem linearidade, com um personagem-escritor vagando pelos bulevares da cidade, desviando-se para pensões baratas, bêbado pelos cafés ordinários. Miller convive com artistas e intelectuais igualmente desenraizados, sem dinheiro, caminha coletando prostitutas e mulheres solitárias. O ritmo é do relato rápido, ansioso, de quem quer chegar à medula das coisas.

O livro *Arte y ultraje* [1959] (DURRELL; MILLER; PERLES, 1972) é fruto da troca de cartas entre Lawrence Durrell e Alfred Perlès cujo intuito principal era avaliar e buscar uma forma de apresentar a obra de Henry Miller ao público (...) Resumindo as discussões propostas por Durrell e Perlès neste livro, elas geralmente versam sobre a questão das intenções da obra do autor, suas influências, relação vida e obra, a questão da obscenidade e o papel da autobiografia em sua literatura (p.168).

A primeira coisa a ser rebatida por Miller das conclusões a que chegaram Durrell<sup>108</sup> e Perlès foi: não existia a separação entre vida e obra.

---

<sup>108</sup> Além desses dois amigos de Henry Miller, Lawrence Durrell e Alfred Perlès, é importante citar o contato com vários artistas e intelectuais como: o fotógrafo Brassai, Anais Nin, Michael Fraenkel, Man Ray, Conrad Moricand, dentre outros. Todos esses fizeram parte de seu caminho permanente. Além da amizade, estes artistas ofereceram a Miller muitas coisas: casa, dinheiro e, muitas vezes, material para sua obra.

Para Miller, a obra era extensão de sua vida e jamais poderia ser distinta dele mesmo: ela expressava a verdade mais íntima do escritor e sua inapelável unidade enquanto homem. Para Miller, a crítica jamais é astuta o bastante para compreender que toda obra é parte de uma unidade maior, uma unidade entre o escritor e a obra que produziu: os dois termos são parte integrante daquele planeta que é incapaz de “sair de sua respectiva órbita”, ou seja, não há maneira de uma obra ser a expressão de outra pessoa que não aquela que a produziu (ROSSI, 2016, p. 171).

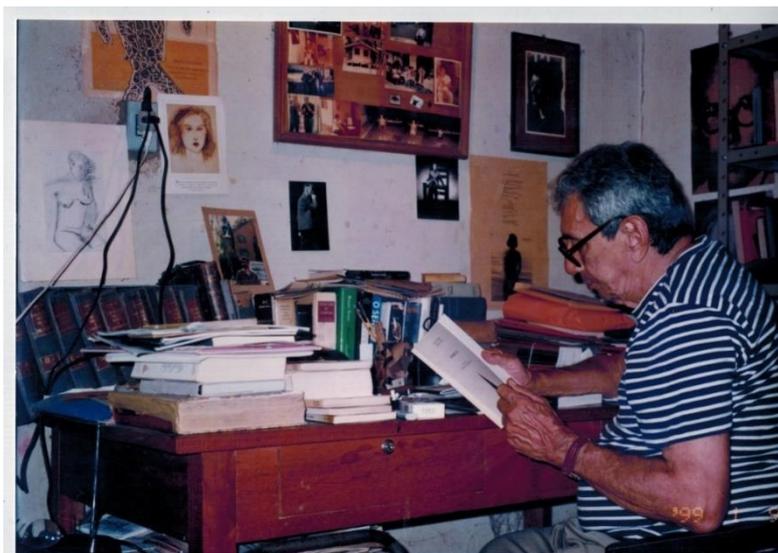
O comentário de Rossi sobre a relação de Henry Miller com sua obra e seus amigos como uma unidade maior, uma unidade entre o escritor e a obra que produziu” traz uma correspondência com a prática de escrita que Max Martins adotou como poeta. Nesse trecho em que se comenta essa relação, de que as linhas do texto são também as linhas da vida do escritor e que isso está presente na compreensão que Henry Miller tinha de sua obra.

Max Martins foi um poeta que se aposentou como poeta<sup>109</sup>. O Estado do Pará reconheceu que o poeta havia dedicado sua vida completa à poesia, aqui podemos ver um corpo entrelaçado aos poemas, uma grafosantropia, isto é, escrever sobre o plano do corpo, o trançado de sua assinatura, as linhas de seu rosto, as veias de suas mãos, os fios de suas rugas, e os trançados dos cabelos pretos e brancos, tudo se configurava num composto denso de existência poética.

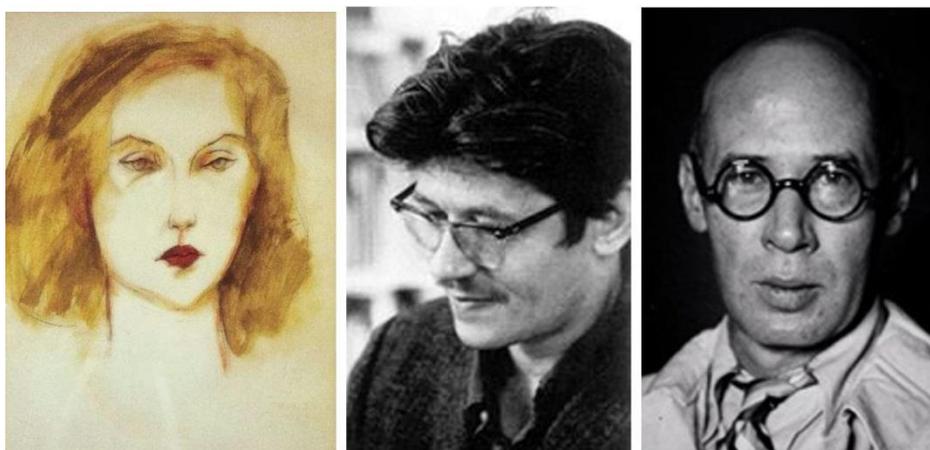
E assim se segue o caminho, mais uma vez Max se encontra em sua biblioteca (Figura 92) se entrefiando na densa malha de sua poética; nas paredes Clarice Lispector traz a linguagem aberta de vãos; no canto direito do quarto Henry Miller traz seus livros feitos em tecidos de pele, de vida e de sonhos feitos de carne; e sobre sua cabeça Robert Stock arruma sua única mala com alguns livros de poesia, um trompete alçado ao ombro. Despede-se para seu infinito caminho aberto nas Américas.

---

<sup>109</sup> Conforme o texto de Cantuária, 2000.



92



93

Figura 92. Max em sua Biblioteca, nos poucos espaços na parede encontra-se as imagens de: Clarice Lispector, Robert Stock e Henry Miller. C. 1999. Fonte: Acervo particular Ilton Ribeiro dos Santos.

Figura 93. Entre as imagens encontradas na parede da biblioteca pessoal de Max Martins, podemos encontrar uma reprodução da pintura de Carlos Scliar (1972), Clarice Lispector, uma fotografia de Robert Stock e uma fotografia do escritor Henry Miller, pelo fotógrafo Brassai, *Henry Miller à l'hôtel des Terrasses, Paris, 13e*, ca. 1931–1932. Fontes, respectivamente: <https://cultura.estadao.com.br/fotos/geral/retrato-de-clarice-feito-pelo-pintor-carlos-scliar-foto-faz-parte-do-livro-clarice-fotobiografia,313483>;

### HOMEM-TEXTO: ESCRIT-H-UMANOS

Disse Barthes que o “nome próprio oferece-se a uma exploração, a um deciframento: é ao mesmo tempo um “meio” [...] no qual é preciso mergulhar, impregnando-se indefinidamente de todos os devaneios que ele carrega”. O escritor ainda fala sobre o nome como “um objeto precioso, comprimido, embalsamado, que é preciso abrir como uma flor” (1967, p.150).

O nome é aberto delicadamente como uma flor, essa exposição da verbalidade e da não-verbalidade é reconfigurada na página-corpo do poeta. O poeta imprime-se nos papéis fotográficos, nos desenhos, nos rabiscos, nas tintas-objetos de seus amigos. Trata-se de uma geração de poetas e artistas que desenvolveram relações colaborativas com o poeta. Mas, não somente isso, o poeta incorporou sua imagem-presença viva – intensa numa complexa poética que se estende dos livros de poesia, desenhos, telas, colagens, diários, etc.

Isso pode estar relacionado a um novo tempo, portador dos novos recursos de captação de imagens, o celular, a máquina fotográfica pessoal e diária, caderno de notas, caderno de rabiscos, mas, sobretudo, a concepção de que a obra de arte é um fluxo contínuo da presentificação do autor em sua obra, ou em seus desdobramentos. Eiró (2014), em sua arquitetura de afetos, escreve que:

Dezenas de páginas e páginas desenhadas, rabiscadas, de agendas velhas, moleskines de diversos formatos e outros variados tipos de papel obsessivamente preenchidos com anotações de uma nervosa caligrafia que parece querer emoldurar uma espécie de um *esquizo*-desenho. Fragmentos dispersos cujos traços evocam um campo de multiplicidades como que tramado em um plano de imanência (p.104).

Max Martins foi um poeta da prática da multiplicidade para plano de imanência encarnada em sua obra, e sua obra uma multiformidade de páginas, desenhos, rabiscos etc. condensada num corpo-obra. A Opus-Max, portanto, é uma relação de sua imagem-vida com seus textos-verbos e com seus textos não verbos, com desenhos de outrem. Obra entremeada de linhas e traços, de imagens-palavras numa espécie de comunhão de códigos. Esse poeta foto-graficado ampliou seu poema para trechos do diário, manuscrito fac-similado, assinatura pessoal, etc. e outros riscos de vivência e sobrevivência, de subvivência, de intravivência de si no outro.

Max entra na obra, a obra entra no nome, o nome é linguagem. “Meu nome é um rio”. “Buraco sem fundo cheio de palavras” (MARTINS, 2001, p.214). O homem entra no

texto e o texto entra no nome do homem. A imagem – fotografia – gravada do homem entra no livro e o livro entra na imagem fotografada do poeta.

Nunca houve problema para Max Martins de que sua vida, seu rosto, sua assinatura, suas relações pessoais, e outros, se alinhavassem nos fios de seus versos. Uma obra ligada a sua construção-existencial. Uma tessitura complexa num longo tempo de cosedura.

Essa reflexão sobre o homem-obra, a obra-homem, pode ser elaborada partindo dos diálogos entre a tessitura poética - o pensamento poético - de Max Martins e o pensamento heideggeriano. Heidegger não via a obra (literatura, arte, música etc.) como um objeto criado separado do criador, mas entendia que a obra é uma doação em conjunto. O artista-poeta está na obra e a obra vai tomando a forma do poeta, num jogo tão complexo em que o homem torna-se obra e torna-se independente.

Partimos da ideia de que há um tipo de texto literário, recortado aqui como obra de arte, ou texto-em-obra, que provoca um atravessamento inesperado no horizonte rotineiro das palavras, na linha costumeira da linguagem. Desta maneira, o poema é fundado em um reavivamento na capacidade de pensar e produzir sentido.

Heidegger entende que existem dois espaços na realidade humana – um relacionado ao “ordinário da existência” e outro ao “extraordinário da existência”; o primeiro pode ser interpretado como espaço comum e habitual; o segundo, como abertura de pequenas fendas cavadas nas compreensões rotineiras da existência. É no espaço extraordinário que se instaura a investigação filosófica. Ao propor a leitura dos poemas considerando que os mesmos abrem "gretas" no pensamento diário, nas caminhadas corriqueiras das ideias, defende-se a convicção de que a arte literária - aquela que se põe em obra - opera uma reaproximação das coisas da vida e convida para o estranhamento do real (HEIDEGGER apud LEÃO, 1999).

É possível que um escritor-poeta se torne sua grande obra? É possível o homem fazer de sua existência uma abertura extraordinária para o significado da vida? É possível que o escritor-poeta torne-se a vigência de uma obra?

Um homem-texto-em-obra, então, é algo que se origina. Algo que parte do originário e através dele "é". A esse fenômeno Heidegger chamou de “essência”.

Seja qual for a decisão, a pergunta pelo originário da obra de arte torna-se a pergunta pela essência da arte. Uma vez que é preciso ficar em aberto se como a arte é em geral, deveremos procurar achar a essência da arte lá onde indubitável e realmente vigora. A arte vige na obra de arte” (HEIDEGGER, 2010 p. 37-39).

Um homem-texto-em-obra é assim aquele que é lançado no espaço da ordem existencial, atravessando o movimento maçante de ser habitual, abrindo lanhos nos gestos familiares da vida comum, da vida imediata e cotidiana. Nesse espaço das ordens, as coisas são entendidas como objetos, como modo de ser objetivo, técnico e imediato da vida científica.

Pode-se dizer, então, que o homem-texto-em-obra é um espaço extraordinário por excelência, é o espaço filosófico, aberto para a escuta da obra-coisa, para abertura das questões. Talvez seja um caminho mais longo e complexo por situar-se no mais íntimo e próximo dos "objetos".

Em que consiste um homem-texto-em-obra? Os textos-obras mostram correntemente (fluxo) o caráter de coisa da obra. A palavra "coisa" é muito cara para Heidegger. O filósofo limpa os ruídos linguísticos que se incrustaram no vocábulo para recordar que a palavra "coisa" (*Ding*) é um termo que mais reclama indagações. Ao referir-se a alguma "coisa", facilmente se instalam questões. As operações das questões abrem as "coisas" para novos olhares. O texto-obra é pôr-se em obra da verdade; pôr-se em obra é o operar, trabalhar diante do fenômeno. A verdade é mais um fluxo de questões que afastam as coisas de seus conceitos prontos, inventados, e empurram essas coisas para os abismos abertos na inauguração dos novos olhares. Como o axioma poético, ao mesmo tempo título e verso: *Um olho novo vê do ovo*, de Max Martins.

O homem-texto-em-obra abre através de si. O esvaziamento dos ruídos conceituais das coisas acolhem questões viçosas. Os textos-obras, textos-coisas são prenes de perguntas.

A obra pertence, como obra, unicamente ao âmbito que se abre através dela própria. Pois o ser-obra vigora e vigora somente em tal abertura. Dissemos que na obra o acontecimento da verdade está em obra R, 2010, p 101).

Os poemas de Max Martins possuem a força de homem-texto-em-obra aberta para os espaços extraordinários impelindo o leitor para desvios, para a sacudida de cinza das imagens-palavras. É o olhar novamente para as coisas bem cotidianas como "a cópula", "o ovo" e "a pá".

A reflexão imerge nas questões do homem-texto-em-obra aberta e ao mesmo tempo emerge desses textos numa dada situação, renovando o olhar para o cotidiano, estranhando-o em sua ordem. É no entrar e sair, no imergir e emergir, na imanência e transcendência das

coisas que se instaura o ato filosófico. Para existir, o homem imerge e entrega-se aos entes. O homem-texto-em-obra aberta está presente no mundo para chegar a "ser" ele mesmo.

A etimologia da palavra “existir” está relacionada ao desensimesmamento. Existir, portanto, vem do latim *ex(s)istere*, “sair de, elevar-se de; nascer, provir de, manifestar-se, mostrar-se”; elaborar a imagem do homem saindo de si, para que o homem exista precisa sair de si, e para sair de si, imerge nas questões através da linguagem (MACHADO, 2003).

O homem-texto-em-obra aberta abre pelo menos dois caminhos interpretativos, um relacionado à criação do texto poético – metapoesia, o homem-texto-em-obra aberta é espaço para se pensar o ofício da escrita, desse modo, sugere questões sobre código, sobre linguagem; outro interpretativo está relacionado a uma filosofia da linguagem, à compreensão e interpretação do ser humano incluso entre outros seres que existem no mundo. O ato de se aproximar das questões manifestadas pela natureza e sua interpretação linguística. O homem-texto-em-obra aberta coloca em evidência o uso da linguagem em si próprio, do aprendizado da linguagem, da criatividade do falante, da compreensão da linguagem, da interpretação, da tradução, de aspectos linguísticos do pensamento e da experiência.

No homem-texto-em-obra aberta, cada palavra é uma pulsação na existência, na saída de dentro das coisas. Entre ser. Entre-traçado. O ser da palavra. A palavridade. Tudo que "é", é ente. O "ser" é o fato e o modo de ser do ente. O "ser" (minúsculo) são constantes mudanças que apelam, que clamam; mudanças rumorosas. Nessas ações das mudanças são geradas suas articulações.

O poeta, através de si, liberta a obra para o auto-permanecer-em-si. Como prefere Heidegger (2010), a obra se abre através de si próprio, e ser obra vigora a abertura. Isto é, em que pese a experiência de vida do autor dentro de sua obra, a obra é libertada da subjetivação, há a – des – subjetivação da coisa-obra e a busca dos espaços neutros.

Sobre os espaços neutros como espaços abertos, sem a interferência do sujeito logocêntrico, o Eu se apresenta destituído de toda a sua hegemonia imposta pela tradição. Na escrita, não se trata da manifestação ou da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2009. p. 224).

O homem-texto-em-obra aberta são linhas do espaço extraordinário, em diálogo com as questões vigentes na obra de arte, manifestadas pelas interpretações fenomenológicas. O

homem imbricado na obra. O homem sendo a obra. A obra gerando o homem. O homem gerando a obra.

O poeta é o mensageiro do Ser, pois está na linguagem, em sua morada ancestral. O poeta dita poeticamente. “Poético” deriva da palavra *poiein*, que significa originariamente “agir”. Não podemos restringir o agir ao fazer. Este agir é o da criação, do vigorar poético. Quando no primeiro verso temos “É preciso dizer-lhe”, o poeta se põe como aquele que anuncia, que diz aos outros, de maneira imperativa, pois ele é o guardião das palavras e é preciso anunciá-las. Segundo Heidegger, a linguagem é a casa do Ser, e “em sua habitação mora o homem. Os pensadores e poetas lhe servem de vigias. Sua vigília é consumir a manifestação do Ser, porquanto, por seu dizer, a tornam linguagem e a conservam na linguagem” (HEIDEGGER apud RIBEIRO, 2017, p. 74).

Um homem-poeta mensageiro do Ser, ser a palavra aberta que ativa a linguagem. O guardião das palavras. O poeta age na poesia, as linhas que se conjugam e copulam em palavras vigorantes. Eletrizadas de vida. Como podemos perceber no poema *Man & Woman*, no homem-texto-em-obra aberta podemos citar esse poema.



(MARTINS, 1983, p. 77)

Nesse texto, o poeta Max Martins se anagrama nas iniciais de seu nome de poeta: M e W. O "eme" do primeiro nome do poeta, poeta-texto, Max, o macho. O "dáblio" é o "eme" invertido, Martins, a fêmea. O ato de gerar por si e em si as obras-textos, o trabalho solitário da criação. O poeta escrito em obra, "sendo" dentro da criatura, um Ser dentro de outro ser. Sua própria origem e nascimento; ou renascimento, neste caso, novo nascimento dentro da

linguagem. O poema *Man & Woman* propõe a cópula e possível fecundação. O caminho da origem das coisas, do texto-obra dentro do próprio corpo-nome do poeta. No ponto zero onde se inicia a origem das coisas-palavras, da força do nome, da palavra.

A palavra *copulêtera* abre amplas significações, cópula e letra (da língua portuguesa), ou cópulas das letras. Nesse sentido, o código em si pode ser visto como gerador de ideias sobre a compreensão das coisas. Cada letra copulada com outra são potências geradoras. Outra interpretação nela contida refere-se à cópula e letera (cópula, da língua portuguesa e *lettera*, “carta” na Língua italiana); são correspondências das coisas, cópula de cartas. Refere-se assim à distância da linguagem da realidade das coisas, a distância do código linguístico em relação à coisa apreendida. E tem-se ainda a relação de cópula e letera do galego-português medieval<sup>110</sup>, nesse caso, o vocábulo *letera* firma-se como metáfora da distância cronológica.

Como poema-imagem, traz o entrelace das letras-pernas, o jogo intrincado de linhas (o texto), a linguagem híbrida, o verbal e o não-verbal num jogo fecundo de significados. A palavra sendo fecundada, nascendo e tornando ser. No centro do desenho um buraco aberto, o oco, o silêncio do vão, abertura para novas interpretações. O universal estrangeirismo das palavras *Man & Woman*, as quais criam M e W, o anagrama do nome do poeta, pode relacionar-se com a própria condição de ter um olhar estrangeiro sobre as coisas, poeta estrangeiro em si, o renascimento contínuo para a contemplação das coisas.

A imagem do homem-texto-em-obra aberta – Max Martins – tem protagonismo na composição literária, um exemplo são os ensaios fotográficos que fazem parte dos elementos que compõem sua obra.

A imagem de uma obra, conforme afirmou Didi-Huberman (2015), é o vão de uma porta aberta. O autor avisa que ultrapassar seu umbral pode ocasionar ofuscações. O tempo presente é capturado pela imagem, e nossa experiência de olhar revela nosso tempo. A imagem é o incessante presente, mas também é o presente reminiscente.

---

<sup>110</sup> No sítio <https://pt.wiktionary.org/wiki/letera> se apresenta ainda a variação *lectera*, do latim *littera*, que significa “letra”. Acessado em 20/10/2016.

NO – TAO - CAMINHO MAXMARTINEANO

*NO – TAO - CAMINHO MAXMARTINEANO*

Escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida aí onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga. Para isto, é preciso que a linguagem não seja um sistema homogêneo, mas um desequilíbrio, sempre heterogêneo: o estilo cava nela diferenças de potenciais entre as quais alguma coisa pode passar, surgir um clarão que sai da própria linguagem, fazendo-nos ver e pensar o que permanecia na sombra em torno das palavras, entidades de cuja existência mal suspeitávamos.

Deleuze (2000a, p. 176).

O caminho de Max traça pontos de fugas nas diversas áreas das linguagens artísticas. Outros caminhos se abrem no fluxo de rio maxmartineano, livros como “A fala entre parêntesis” (1982), “Caminho de Marahu” (1983), “O Risco subscrito” (1980), além de outros, apresentam episódios literários que abrem novas categorias de pensamento que até então a história da literatura se mantivera um pouco alheia, ou reticente. Apontamos para a concepção plástica do livro e seu diálogo poético com a imagem do autor, sua assinatura, sua caligrafia, sua casa, suas digitais, seus bilhetes, seus diários, são dimensões metafóricas. Tudo se abre e fecha no labor de sua rede literária. Max levava as vezes décadas para compor um feixe de poemas.

Os livros de Max Martins provocaram dobras, desvios nas abordagens; suas palavras e suas imagens, seus sinais, suas digitais, foram incorporando novos elementos para ideia de uma obra e desincorporando o conceito fechado de livro, objeto de celulose com impressões gráficas. Ele edificou sua obra em si mesmo, uma obra edificada num trançado de músculos, pele, papel, lápis, riscos, na voz e na mira dos outros artistas – poetas, fotógrafos, pintores, cineastas, etc.

Jorge Eiró, ao se referir a Max Martins, afirma que o poeta marcou sua história como “um expoente de sua geração e tornou-se uma espécie de guru cultuado por uma legião de jovens artistas que emergiu na década de 1980. Cultivava experimentações gráficas em cadernos que chamava de *Diários*, nos quais fundia sua escritura com desenhos e colagens” (2014, p. 91).

O caminho de Max abrindo novos pontos de fugas para gerações de jovens artistas ávidos por uma renovação de linguagens artísticas. Assim começaram novas trilhas. Artistas da palavra e da não palavra; as artes plásticas e sua interação temática com o artista plástico, fotógrafos, pintores e suas obras dentro de um texto literário; o artista é metaforizado em uma palavra-imagem dentro de um poema, que leva para outras imagens e outras formas.

Alguns artistas plásticos foram percebendo esses movimentos em que as linguagens verbais e não-verbais são tecidas dentro de uma mesma obra. São anotações diárias realizadas com canetas, aquarelas, lápis, recortes, etc. Jaime Bibas é um desses aprendizes do Max Martins. Jorge Eiró ao se deparar com produção de Bibas fez suas observações sobre a prática das anotações por meio dos desenhos, essa interarte.

Leio seus desenhos tal como poemas, breves *hai-kais*, histórias em quadrinhos, hieróglifos, elaborados no tempo do autor, lento e depurado, precisos, preciosos, delicados desenhos tão em sintonia com estes pequenos formatos. Diários íntimos do artista, arguto observador do mundo, como ele revela em suas crônicas, e cuja reservada delicadeza traça sutis entrelinhas de fuga a escapar da irrealdade cotidiana (EIRÓ, 2011).

Esse trato de desviar do cotidiano a banalidade para potencializar o verbal e o não-verbal em textos poéticos foi muito bem ensinado por Max Martins. Certa ocasião Bibas comentou numa entrevista:

(...) porque o desenho não é só para o ofício da arquitetura, o desenho é para que eles façam a vida deles (os alunos), tome ela o caminho que tiver de tomar. Então, o desenho está no meio dessa história, do processo criativo. Por isso, eu digo a eles que desenhem, desenhem! Depois vocês decidem o que vão fazer disso na vida de vocês. Não se esqueçam de ter à mão um caderninho e uma caneta ou um lápis para desenhar, em qualquer lugar.

O arquiteto e artista visual Jaime Bibas faz parte de uma geração de autores que contribuíram com um novo tempo das artes plásticas na região, nesse novo tempo, são claras as hibridizações de sua obra com a literatura das artes visuais. A interferência da poética de Max Martins sobre autores como vem das quebras de fronteiras.

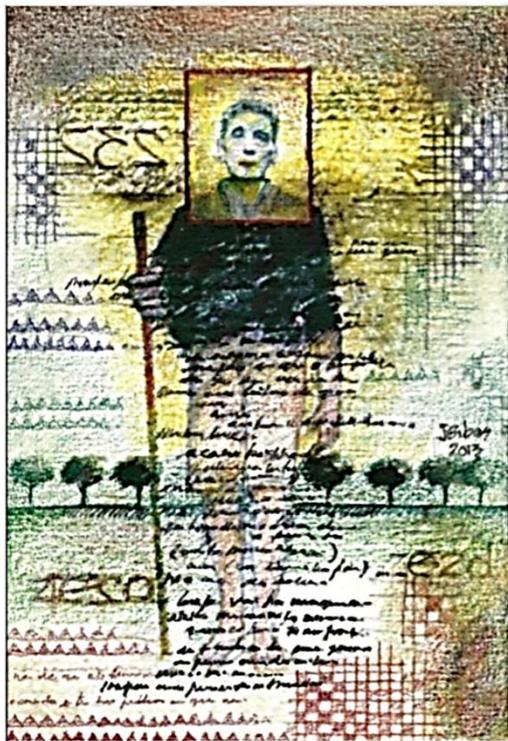
Sua textura pictórica traz as duas linguagens, verbal e não-verbal, habitando a mesma obra. São desenhos do cotidiano da cidade, dos arredores da cidade; os textos manuscritos, pouco legíveis, trazem anotações do ordinário da vida. A presença de textos escritos em linhas cursivas fazendo parte da composição plástica é traço característico da obra de Bibas. Sua obra traz fragmentos do cotidiano por meio de desenhos e pinturas apresentados em várias técnicas.

Max Martins havia ensinado e foi muito bem compreendido que o desenho-escrita, crônicas-gráficas, tessituras de desenhos, palavras e coisas, etc, eram possibilidade de ir se construindo sua obra-vida. Eiró comentou que em Jaime Bibas pensava a vida pela linguagem do não-verbal, dizia ele que:

É este pensar a casa, a rua ou a cidade que significa pensar a vida por meio do desenho, como quer o JB. O que toma o desenho não apenas como representação do mundo, decalque, cópia. Mas como expressão mais subjetiva, como uma possibilidade de criação de novos mundos, criação de vida. O desenho como desígnio. O desenhador na qualidade de um fabulador que (d)escreve a cidade, como o explorador Marco Pólo descreve-a para o imperador Kublai Khan, e cria suas cidades invisíveis, numa espécie de cartografia do imaginário que encanta o mundo. Um desenho-escrita que ajude a nos redimir das (atro)cidades em que vivemos.

Havia uma nova maneira de compreender o valorizar o desenho, agora, não apenas como representação do mundo, decalque, cópia. A poesia estava no movimento da vida, e o traço e a palavra eram possibilidades de criação de novos mundos.

O poema visual de Jaime Bibas para falar de Max Martins é uma releitura da fotografia antológica e ontológica de Octávio Cardoso. O desdobramento de Bibas se dá nos feixes de linhas coloridas que ele entrefia no desenho. O poeta continua caminhando frontalmente em direção à linguagem das coisas, com seu cajado, descalço, seus pés se entrelaçam às linhas das letras, às linhas dos textos. A linguagem verbalizada em finos fios de palavras envolvem o corpo do poeta. Lá no horizonte as árvores escutam a linguagem do verbal e do não-verbal e Max Martins caminha interligado com infinitos pontos, figuras geométricas, mosaicos, e a revoada de furos que se semeiam como pontos abertos na caminhada do poeta.



94

Figura 94. Poema visual de Jaime Bibas, textos verbais escritos sobre o poeta Max Martins. Fonte: EIRÓ, Jorge. “ARQUITEXTURA DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES”. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.

*CAMINHOS ABERTOS DE MAX - DANIELLE FONSECA*

“Todos os voos voltam à sua origem”

Max Martins



Aqui retomamos os caminhos abertos pela poesia de Max Martins. Retomamos o caminho do poeta nas areias da praia. Aparecem nos pontos de fuga, a floresta e o rio, a água e o vegetal. Mas, tanto a água como esse fluxo renovador como a natureza simbólica da linguagem não terão importância sem o ato da caminhada. É importante seguir caminhos-linguagens abertos pela poesia, uma caminhada entre areias e águas, entre floresta de símbolos e abertura de horizonte líquido.

Os poemas-origamis de Danielle Fonseca (1975) apontam para o caminho que o Max Martins abriu com sua travessia. A artista, em seu projeto plástico, parte para a elaboração de origamis feitos de chapas de ferro, depois os localiza no percurso do poeta para a praia de Marahu; seguido de um curta-metragem tinha como meta revigorar o pensamento reflexivo sobre o caminho da travessia.

Seu vídeo “O tao caminho” começa com um homem-ferreiro, um homem que manuseia o fogo e o ferro, e das entranhas da brasa é forjada a assinatura ideogramática “MM”, depois a imagem da biblioteca. A voz do poeta ecoa no vídeo: “sim, eu li tudo isso, Se é verdade...Se é mentira, a mentira também vale”. Um olho, uma mão, uma linguagem tecem ideogramas, tecem origamis. “Eu vou ao léu, eu vou montado nessa rede, eu já

esqueci o que significa Marahu”. A cabana, “É preciso dizer que tua casa é segura”, mas, a cabana é um lugar para seguir. Da cabana se desce a escada de pedra, enfurna os pés nas areias e mergulha nas águas, nos movimentos das ondas. Origamis de ferro, grandes chapas de ferro (FONSECA, 2005).

Danielle Fonseca traduz em sua obra “O *tao* caminho” a metáfora muito impregnada na obra do poeta. Os origamis trazem para a cena a força metafórica do significado dessa arte das dobras; conforme a língua japonesa, *ori*, "dobrar", e *kami*, "papel", é a arte tradicional e secular japonesa de dobrar o papel, criando representações de determinados seres ou objetos com as dobras geométricas de uma peça de papel, sem cortá-la ou colá-la.

A correspondência filosófica do origami com a linha da vida que atravessa, sem a adição de cortes e colagens, é, pois, que não se edita os acontecimentos da caminhada. O papel é a tela aberta para dobragens do caminho. Conforme uma tradição xintoísta, dobrar o papel sem cortá-lo simbolizava a honra ao espírito das árvores que davam vida ao papel, de modo que os sacerdotes xintoístas traziam regras rígidas para a arte do origami quanto ao fato de condenar quem cortasse ou colasse as folhas dobradas (SHENG et al., s/d).

Esses origamis da Fonseca caberiam como dobras do livro “Caminho de Marahu”, uma das obras marcadas pelo caminho na praia do homem com a vara do bambu, a presença-vida do poeta está nas dobras poéticas desse livro, a começar pela capa, realizada por Miguel Takao Chicaoka (1950), a proa do barco navegando à sombra das matas, a água, entrar nas águas noturnas, a publicação de sua assinatura ideogramática como parte da obra, a fotografia de seu rosto (Figura 89), etc.

Destacamos o origami que traz o nome do poeta, origami MAX (Figura 96), fazer as dobras nas chapas de ferro do nome do MAX e colocá-lo no caminho pela praia ao lado do rio, em direção à floresta. Falar dessa obra de Fonseca significa que estamos falando das dobras da obra do poeta Max. Escrever um nome nas dobraduras da folha de ferro é fazer as correspondências dos livros e das florestas com a caminhada do poeta na praia.

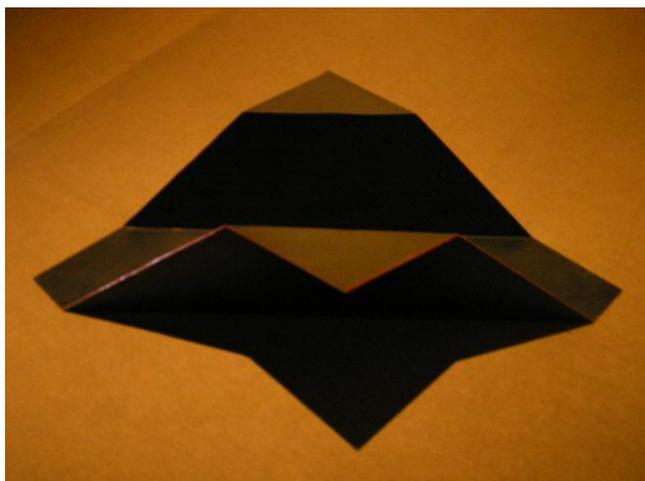
A porta de origami (Figura 97) trança os significados da saída da folha, folha dobrada para a saída das outras dobras. Origami de porta aberta para as dobras das coisas, de todas as coisas. O entendimento de que uma porta de origami será sempre uma dobra aberta para o caminho.



95



96



97



98

Figura 95. Exposição O Tao Caminho, Laboratório das Artes, Casa das Onze Janelas. De: 07/12/2005 a 31/01/2006. Fonte: <http://otaocaminho.zip.net/>

Figura 96. O Tao Caminho, Laboratório das Artes, Casa das Onze Janelas. De: 07/12/2005 a 31/01/2006. Fonte: <http://otaocaminho.zip.net/>

Figura 97. O caminho de Tao, Exposição O Tao Caminho, Laboratório das Artes, Casa das Onze Janelas. De: 07/12/2005 a 31/01/2006. Fonte: <http://otaocaminho.zip.net/>

Figura 98. O caminho de Tao, Exposição O Tao Caminho, Laboratório das Artes, Casa das Onze Janelas. De: 07/12/2005 a 31/01/2006. Fonte: <http://otaocaminho.zip.net/>

*PORTAS DE SAÍDAS: PULL*

Foi Blanchot que deslocou a pergunta “o que é literatura?” para “Quando é literatura?”. Fazer deslocamentos de perguntas referenciais significa mudar ângulos referenciais de abordagens.

Falar de linguagem literária maxmartineana é falar em aberturas, esses espaços abertos são caminhos. E é visto um poeta caminhando com seu cajado sobre a areia da praia entre a floresta e a água. Esses elementos-linguagens auxiliares do movimento criador da vida. Foi proposital deixar a obra “O tao caminho”, de Daniella Fonseca, no capítulo final, o capítulo da dobra, o capítulo do contorno, capítulo do entorno. Não se pode pensar em fronteiras abruptas, mas, em fronteiras perfuradas, espaços abertos em que haja contaminações de linguagens, de culturas, de línguas.

A obra de Max Martins é um caminho aberto para localizar as questões literárias nos campos interartísticos que existem e tendem a se fortalecer nas superfícies cada vez mais aprimoradas para as artes. Nessas novas plataformas digitais, nessas reconfigurações dos suportes em que artes atuam, cada código expressivo da linguagem estará sempre ativando uma área metalinguística em suas manifestações estéticas.

A palavra, o verbal, refletindo as dobras do verbal; a plástica expressando dentro de si própria e a música trazendo um som reflexivo dentro de seus próprios acordes. Mas, isso não significa falar de divergências de autonomias, no entanto, estamos clarificando que ler um poema requer, ou sempre se requereu, uma atitude de duelar com a linguagem em si, a linguagem em que eu me percebo como ser vivo caminhante na vida, e habitante da linguagem no mundo.

A crise da linguagem veio de uma crise no saber, de uma forma de pensamento que já não dava mais conta de redimensionar uma realidade, cada vez mais desafiadora. Esse modelo de funcionamento da linguagem organizado numa lógica de objetualizar as coisas, reduzia – e muitas vezes ainda reduz –, em conceitos, o mundo real, mas a dinâmica da vida não é amarrada assim, nunca foi, nunca esteve submetido às amarras delimitadoras da razão.

Da revolução industrial, e com revolução do conhecimento resvalando na crise da linguagem, com as hecatombes das guerras mundiais, chegada dos rádios, televisões, computadores, a arte literária manteve-se inquieta nas ponderações dos filósofos, críticos literários e, sobretudo, do poeta. E poeta aqui é quem maneja bem as linguagens.

Muitos poetas paraenses, moradores da cidade de Belém, ou que se fixaram fora da região, ou fora do país, poetas visitantes, poetas de correspondência, trabalharam – e muitos ainda trabalham - na tarefa da poesia. A capital paraense se tornou um espaço regional e global de trocas. Através dessa cidade se constata recepções e intervenções nos bens culturais do homem contemporâneo.

A lição poética usando a imersão completa da vida na obra desses autores, como Max Martins, Mário Faustino, Robert Stock já está marcada na transmissão para os novos, os trabalhadores das linguagens.

Será permanente o tema da renovação da palavra, renovação da linguagem nos modos verbais e não-verbais da manifestação artística que se apresenta. Houve a chegada de novos instrumentos de registros, como a franquia da captura da imagem em câmeras fotográficas instantâneas, que também trouxeram novas discussões sobre essa forma de escrita não-verbal.

É bom lembrar que em Belém, como exemplo, o poeta Vicente Cecim foi um autor que produziu filmes em “Super-8”, e suas produções “borravam os limites entre gêneros fílmicos, aproximando-se da ideia de vídeo-arte, da vídeo-poesia”, como observou Vieira Costa (2019, p. 311). Menciono Cecim como uma presença simbólica que se torna o rio das águas que flui para todas as novas gerações. Para Cecim, os filmes se anteciparam à sua carreira de escritor, além de crítico de cinema que, esporadicamente, também comentou sobre artes visuais, conforme disse Vieira Costa. Esse movimento da inclusão, na mesma obra, da verbalidade e da não-verbalidade já se fortalecia cada vez mais nas inquietações dos poetas desde a década de 1960, com a explosão das novas tecnologias se misturando à literatura e outras artes.

A poesia traz sua linha temporal – o tempo das linhas que sobem e descem na paciência do leitor ávido em dimensionar sua linguagem na linguagem poética, mas também é percebido o espaço. O poeta também compõe seu quadro não-verbal na linguagem do espaço. A linguagem é espaço. Foucault comentou sobre o espaço da linguagem. É simbólico citar aqui porque é uma voz que atravessa o século XX apontando algumas direções, diz:

“a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido numa rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquitetônicas, por

consequente espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, porque de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço. (2001, p.168)

Foucault confirma, meio século depois, o que a poesia já estava dizendo nas linhas espaciais de Mallarmé. A linguagem verbal literária tem novas dobras, passamos a compreendê-la, como conjunto, como um sistema que forma redes de conexões de maneira simultânea, paradigmática, por leis de substituição, combinação e recombinação de elementos. O livro de poema, uma vida-obra, será sempre um espaço aberto para infinitas possibilidades renovadoras da linguagem, e nela revoada de furos trazem outros ângulos para ver gestos repetitivos.

É importante frisar sobre a necessidade de se desenvolver novas leituras literárias em que focalize – ou panoramize - a presença permanente e dinâmica de uma visualidade literária na Amazônia. A presença literária em Belém carregada de simbologia não-verbal opulenta de entrelaçamentos com os fios narrativos e poéticos. Trabalhos como dos pesquisadores Paulo Vieira, que desenvolve uma tese sobre os diários visuais do Max Martins; a tese do Jorge Eiró, que trabalha numa “arquitextura” e numa “escrileitura” de professores das artes visuais, muitas vezes, de estreitas relações com os poetas.

A permanência dessa plasticidade está sempre presente, e se torna cada vez mais densa – trata de novas gerações que beberam nas fontes maxmartineana. Um dos muitos exemplos para falar sobre essa visualidade literária hoje em Belém vem por vias independentes – como sempre foram em tempos anteriores – é a editora ¼, que é uma iniciativa de escritores que vêm editando pequenas tiragens plásticas de livros de literatura. São tiragens reduzidas em decorrência ao cuidado da materialização dos objetos-livros.

E, para concluir, provocando um olhar de soslaio, fala-se por uma voz ‘profética’ do presente – com as novas ferramentas – aplicativos de edição de vídeos – cada vez menos descomplicadas e populares nas mãos dos poetas. Os livros literários tornam-se livros de artes e os poemas e romances se desmaterializam nas hipertextualidades.

Os filólogos chamam de “humanidades digitais”, que abrem os novos caminhos e novas formas de enriquecimento sobre as manifestações do ser humano, trata-se de produção de novos processos de criação, transmissão, de materialidade de formas poéticas. São textos híbridos com os novos caminhos para uma poesia na web. As abordagens teóricas sobre esses textos temporais e espaciais – verbalidade e não-verbalidade – caminham

semelhantemente às inquietações dos filólogos, localizando-se na produção dos textos genuinamente digitais. Diz Fachin e Oliveira (2019, p. 248)<sup>111</sup>:

Assumindo o recorte da poesia experimental portuguesa, iniciada em Portugal nos anos 1960, que levanta questões sobre a epistemologia do texto e suas condições materiais, em resposta às imposições ideológicas sofridas na época do Estado Novo, o trabalho filológico em questão propõe formas para estabelecer as produções poéticas realizadas por Castro<sup>112</sup>, compostas por textos que combinam diferentes linguagens, que se projetam desapegados da folha em branco e da linha tradicional de frases que os compõem, sendo livres dos meios de produção que dominaram toda a modernidade, e que, por isso, até o momento de sua composição, condicionaram a existência da poesia. Como inventor do primeiro videopoema, Castro e sua poesia propõem à filologia um novo desafio, que explora os caminhos que deverão ser tomados na edição de textos, ancorados à luz das humanidades digitais.

Assim, será importante considerar que já estamos desfrutando uma nova sensação dos textos poéticos nas mídias digitais que emergiram no final da segunda metade do século XX, a presença vigorante da não-verbalidade trançada na verbalidade, e lembrar neste estudo o caminho que também já estamos, de um novo universo da poesia em superfície internetizadas. A produção dos novos textos videográficos, novos diários poéticos digitais, novos movimentos de caracteres nas telas-páginas. É a hipertextualidade do poeta. Esse poeta vai continuar caminhando com seu cajado de bambu esmagando com seus pés as estrelinhas de areias da praia de Marahu em direção à floresta de metáforas e símbolos, e sua poesia fluindo em novas superfícies – novas telas – diante de novos leitores ancorados nos planos de uma humanidade digitalizada.

---

<sup>111</sup> FACHIN, Phablo Roberto Marchis. OLIVEIRA, Laís Cristina Trivisan Reis de. A edição de textos genuinamente digitais e os caminhos da filologia nas humanidades digitais. Disponível em: Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.15, n.1, p. 247-260, maio 2019. <http://www.ibict.br/liinc> <https://doi.org/10.18617/liinc.v15i1.4589>

<sup>112</sup> Trata-se do poeta Ernesto Melo e Castro.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ABES, Gilles Jean. *Uma tradução de “crise de verso” de Mallarmé: a ótica do enigma como Símbolo do texto literário*. *TRADTERM*, 16, 2010, p. 149-174. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/46315> > Acesso em 28 de maio de 2017.

ALENCAR, Melissa da Costa. *1952: A poesia de O Estranho de Max Martins*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Belém: Universidade Federal do Pará, 2011.

ALIGHIERI, Dante. *Tutte le opere*. Roma: *Grandi tascabili economici Newton*, 1993.

ALTMAN, Eliston. *O significado da exposição abstrata*. Folha do Norte. 02 de julho de 1961.

AQUINO, Julio Groppa; CORAZZA, Sandra Mara; ADÓ, Máximo Daniel Lamela. *Por alguma poética na docência: a didática como criação*. Educação em Revista Belo Horizonte n.34. |2018. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982018000100108&script=sci\\_arttext&lng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982018000100108&script=sci_arttext&lng=pt) > Acesso em 14 de maio de 2020.

ARBEX, Márcia. *A visualidade na poesia: Os precursores do concretismo*. Rev. de Letras v. 19 - No. 1/2- jan/dez 1997.

ARBEX, Márcia. Poética do visível: Uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (seleção e organização). *Poética do visível: sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.12-62.

ARBEX, Márcia. Marcel Duchamp, *écrivain*. In: *Interartes*. Organizadores: Vera Casa Nova, Márcia Arbex e Márcio Venício Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BACHELARD, Gaston. *Le matérialisme rationnel*. Paris: PUF, 1963.

BACHELARD, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: PUF, 1999.

BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein, São Paulo: Editora Cultrix, 1992.

BARTHES, Roland (1967). Proust et les noms. In: To honour Roman Jakobson: essays on the occasion of his 70. birthday, 11. October 1966. Paris; La Haye: de Gruyter Mouton, v. 1, p. 150-158.

BASTOS, J. T. da Silva. *Diccionario Etymologico, prosodico e orthographico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livraria editora Parceria Antonio Maria Pereira, 1912.

BASTOS, Oliveira. O presente. In: Suplemento Artes e Letras Nº 164 da Folha do Norte, Pará, Belém, 31 de dezembro de 1950.

BEGO, Amadeu Moura (organizador). *Ciências da natureza: química*. – [2. ed.] – São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016.

BENJAMIM, Walter. Paris, capital do século XIX. In: *Sociologia*. Organizador e Tradutor Flávio R. Kothe. Coordenador Florestan Fernandes. 2ª edição. São Paulo. Editora Ática, 1991. (pp 30-43).

BENJAMIM, Walter. W. Walter Benjamin: Sociologia. Organizador e Tradutor Flávio R. Kothe. Coordenador Florestan Fernandes. 2ª edição. São Paulo. Editora Ática, 1991.

BENJAMIM, Walter. Rua de mão única, obras escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e Carlos Martins Barbosa. 5ª edição. São Paulo. Editora brasiliense, 1995.

BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*; Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Maria Gagnebin. – 7. Ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994 – (Obras escolhidas; v. 1).

BENJAMIM, Walter. *Sobre el lenguaje em general y sobre el lenguaje de los hombres*. México: Premià, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Escrito sobre mito e linguagem: Organização, apresentação notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff e Ernani Chaves* – São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 (2ª Edição).

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo. Companhia das Letras, 1986.

BÍBLIA de Jerusalém, Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: editora Paulus, 2002.

BIEDERMANN, Hans. Dicionário ilustrado de símbolos, trad. Glória Paschoal de Camargo, São Paulo, Companhia Melhoramentos, 1994.

BISHOP, Elizabeth. *Poemas*. Trad. Horácio Costa, São Paulo. Companhia das letras, 1990.

BITAR, Rosana. *Belém*. Gráfica Alves, 2002.

BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência poética. Revista Biblos, n. s. X (2012). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: [https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX\\_artigo7.pdf](https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX_artigo7.pdf) > Acesso em: 01 de maio de 2020.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (org.). *Mário Faustino: O Homem e sua hora e outros poemas*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. Prefácio. In: CARONE, Modesto. *A poética do silêncio*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1976.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

BUCHMANN, Ernani. Ulisses traduzido. Especial para o jornal Gazeta do Povo, 15 de junho de 2015. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/literatura/ulysses-traduzido-7n80kt4sxsfq75o38hlx2g87o/>> Acesso: 28 de outubro de 2018.

BUORO, Thiago. *O Texto Pluricódigo Da Poesia Visual*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, 2014.

BURCKHARDT, Titus. *A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos*. Trad. Eliana Catarina Alves, Sergio Rizek, São Paulo, Attar, 2004.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Tradução e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini; revisão técnica e prefácio de Rodrigo Novaes. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CÂMARA, Jaime Adour. A propósito de Joyce, Suplemento literário- Arte, literatura do jornal Folhado Norte/151, Domingo, 25 de março 1950, p. 01 e 02.
- CAMPOS, Estela. *Kalta-ítsia*. Belém. EDUEFPA, 1964.
- CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia, Estrutura. In: *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. e CAMPOS, A.. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Textos Traduzidos por Heloisa de Lima Dantas. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *Matalinguagem*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1967.
- CAMPOS, Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Marllamé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura Brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. 136 p.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012. 798 p.
- CANTUÁRIA, Denyse. A relação do poeta Max Martins com o poeta Age de Carvalho. *Asas da Palavra*. V. 5, n. 11, jul. 2000. Belém. Universidade da Amazônia – UNAMA, 2000.
- CARONE, Modesto. *A poética do Silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARPINEJAR, Fabrício. Uma caixa-oração. Suplemento rascunho. Ed. de outubro/2003. Disponível em: [http://www.carpinejar.blogspot.com.br/2003\\_10\\_01\\_archive.html](http://www.carpinejar.blogspot.com.br/2003_10_01_archive.html).
- CARRIÓN, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Trad. Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.
- CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada e literaturas estrangeiras no Brasil. In: *Revista brasileira de literatura comparada*, v. 3. 1996.
- CARVALHO, Age de & GUIMARÃES, M. R. (Org.). *Age de Carvalho: todavida, todavia, poesia, jornalismo e design gráfico desde 1986*. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães, Belém: SECULT/PA, 2018.
- CARVALHO, Age. *Arquitetura dos ossos*. Belém: Gráfica Falangola Editora, 1980.
- CARVALHO, Marília Nogueira. Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim: Do espaço e seus desdobramentos. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade

Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Belo Horizonte. UFMG. 2010. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-88DHHK/1/disserta\\_o\\_mar\\_lia\\_nogueira\\_carvalho.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-88DHHK/1/disserta_o_mar_lia_nogueira_carvalho.pdf) > Acesso em 20 janeiro de 2019.

CASTILO, Luís Heleno Montoril del. Sobre janelas e rios. In: CASTILO, Luís Heleno Montoril del; CORRÊA, Paulo Maués (Orgs.). *Amazônia entre ensaios*. Belém: Paka-Tatu, 2017. p.69-92.

CASTILO, Luís Heleno Montoril del; PIMENTEL, Daniele. Max Martins: palavra, imagem e pensamento. Revista Gragoatá, Niterói, n. 33, p. 289-307, 2. Sem. 2012. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/issue/view/1741>

CASTRO, Manuel Antonio. O mito de Cura e o ser humano. In: Arte: O humano e o destino. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2011.

CERTEAU, Michel. A Escrita da história. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. A história ou a leitura do tempo; tradução Cristina Antunes, 2º ed.. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CHAUÍ, Marilena. Convite à filosofia. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino*, uma biografia. Belém, SECULT, 2004.

CHAVES, Lilia Silvestre. O filósofo e o poeta. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum. vol.6 no.2 Belém May/Aug. 2011. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1981-81222011000200008&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1981-81222011000200008&script=sci_arttext) > Acesso em: 23 de março de 2020.

CHRISTIN. Anne-Marie. A imagem enformada pela escrita. In: ARBEX, Márcia. Poética do visível: Uma breve introdução. In: ARBEX, Márcia (seleção e organização). *Poética do visível: sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p.12-62.

CLARK, Lygia. Carta a Mondrian. In: FERREIRA, G. e COTRIM, C. Escritos de artistas – anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

COELHO, Marinilce Oliveira. Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952/ Marinilce Oliveira Coelho. - - Campinas, SP: [ s.n. ], 2003.

CORONEL, Luciana Paiva. A modernidade da prosa poética do Livro do desassossego, de Fernando Pessoa. La Salle. Revista Educação Ciência e Cultura. Canoas. V. 12 n. 1. Janeiro – junho de 2007.

DARNTON, Robert. O que é a história dos livros?. In: *O beijo de Lamourette*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo de imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

DINIZ, Davidson de Oliveira. Walter Benjamin e as Passagens: uma narratividade poética do histórico. Cadernos Benjaminianos, nº 1, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5303/4711> > Acesso em: 15 de março 2018.

DORIGO, Gianpaolo Franco. Sobreviver na modernidade: Uma leitura do *Livro do desassossego por Bernardo Soares* de Fernando Pessoa. Dissertação de Filosofia. Pontifícia Universidade Católica – PUC. São Paulo, 2007.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EIRÓ, Jorge. “ARQUITEXTURA DOS AFETOS: ESCRILEITURAS SOBRE DESENHOS DE ARTISTAS-PROFESSORES”. Programa de Pós-Graduação em Educação, Doutorado em Educação, Instituto de Ciências da Educação, Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.

DUBOIS, Jacques; EDELINE, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie e MIGUET, Philippe (Grupo  $\mu$ ). *Retórica da poesia: Leitura linear e leitura tabular*. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1980.

FACHIN, Phablo Roberto Marchis. OLIVEIRA, Laís Cristina Trvisan Reis de. A edição de textos genuinamente digitais e os caminhos da filologia nas humanidades digitais. Disponível em:

Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v.15, n.1, p. 247-260, maio 2019. <http://www.ibict.br/liinc>  
<https://doi.org/10.18617/liinc.v15i1.4589>.

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

FARIA, Débora Jacintho de. A Concepção do conceito de “Crise” para Fernand Braudel e Reinhart Koselleck – Uma análise a partir do conceito de matriz disciplinar de Jörn Rüsen. Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/22554399/A\\_concep%C3%A7%C3%A3o\\_do\\_conceito\\_de\\_Crise\\_e\\_para\\_Fernand\\_Braudel\\_e\\_Reinhart\\_Koselleck\\_Uma\\_an%C3%A1lise\\_a\\_partir\\_do\\_conceito\\_de\\_Matriz\\_Disciplinar\\_de\\_J%C3%B6rn\\_R%C3%BCsen](https://www.academia.edu/22554399/A_concep%C3%A7%C3%A3o_do_conceito_de_Crise_e_para_Fernand_Braudel_e_Reinhart_Koselleck_Uma_an%C3%A1lise_a_partir_do_conceito_de_Matriz_Disciplinar_de_J%C3%B6rn_R%C3%BCsen) > Acesso em: 13 de março de 2020.

FIGUEIREDO, Pedro Araújo. Filosofia, linguagem, linguística. Disponível em: <http://ojs.letras.up.pt/index.php/filosofia/article/download/218/204> > Acesso em: 10 de dezembro de 2019.

FLETCHER, J., SARRAF, A., CHAVES, E. Visualidades Amazônicas e Interculturais nos Primeiros anos do Arte Pará. *ILHA* v. 19, n. 1, p. 71-102, junho de 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2017v19n1p71/35639> > Acesso em: 18 de maio de 2020.

FONSECA, Thelma Lessa da. Nietzsche leitor de Schopenhauer: *Substância, consciência e repetição*. In: *Mente, Cérebro & Filosofia: Nietzsche*, vol. 3. 2 ed, rev. São Paulo: Duetto Editorial, 2011a.

FONSECA, Thelma Lessa da. A gramática da Lógica. In: *Mente, Cérebro & Filosofia: Nietzsche*, Vol. 3, 2.ed. Ver. São Paulo: Duetto Editorial, 2011b.

FOUCAULT, Michel. *Prefácio à Transgressão, Ditos e Escritos III, Estética: Literatura e Pintura, Música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

- FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Unicamp, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Organização, apresentação notas. In: BENJAMIN, Walter. Escrito sobre mito e linguagem; tradução de Susana Kampff e Ernani Chaves – São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013 (2ª Edição).
- GAMA, Agleice Marques. *Metapoesia em Age de Carvalho: de Arquitetura dos ossos à Caveira 41*. Belém: Paka-Tatu, 2011.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Espace et language. In: 1969, p. 45. \_\_\_\_\_. *Figures I*. Paris: Editions du Seul, 1966 In: CARVALHO, Marília Nogueira. Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim: Do espaço e seus desdobramentos. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Belo Horizonte. UFMG. 2010. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-88DHHK/1/disserta\\_o\\_mar\\_lia\\_nogueira\\_carvalho.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-88DHHK/1/disserta_o_mar_lia_nogueira_carvalho.pdf) > Acesso em 20 janeiro de 2019.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos. Editora S. A, 1999.
- GONÇALVES, Marcos Augusto. Depois das vanguardas. Revista Bravo, junho 2004, ano 7, nº 81.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. Age tradutor: a página Grápho. In: Age de Carvalho: todavida, todavia. Poesia, jornalismo e design gráfico desde 1980. Org. Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães. Belém: SECULT, 2018.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro; COROA, Leila Melo. Estrangeiridade na poesia de Age de Carvalho. In: *Revista Falas Breves*, nº 6, março de 2019, Universidade Federal do Pará, Campus Universitário do Marajó – Breves, PA. Disponível em: <http://www.falasbreves.ufpa.br/index.php/revista-falas-breves/article/view/120> > Acesso em 02 de maio de 2020.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. Apresentação In: Dossiê Age de Carvalho. Moara, nº 49 (2019): Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/311/showToc> > Acesso em: 04 de maio de 2020.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- HEIDEGGER, Martin. *Logos* (Heráclito, Fragmento 50). Trad. Ernildo Stein. In: *Os Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1973a. p. 117-29. (Os Pensadores).
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2011.

HEISENBERG, Werner. *Physics and philosophy: the revolution in modern science*. New York: Penguin Books, 2007.

HERÁCLITO, Fragmentos: origem do pensamento. Edição bilíngue com tradução, introdução e notas de Emmanuel Carneiro Leão. Coleção Diagrama. Rio de Janeiro: Editora Tempo brasileiro, 1980.

HERKENHOFF, Paulo. *Pororoca: a Amazônia no MAR*. Rio de Janeiro: Circuito: Museu de Arte do Rio, 2014.

IAFELICE, Henrique. *Foucault, Blanchot e a literatura*. In: *Conhecimento/prático: Filosofia: Hegel*. Edição nº 39.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau e outros. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1979. 439 p. Cf. Cap. 13, p. 363-389 (A vida da obra literária).

JOFFILY, Sérgio. *A Descoberta do Elétron*. Instituto de Cosmologia, Relatividade e Astrofísica (ICRA-BR), Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, Rio de Janeiro, 2005.

KAFKA, Franz. *A metamorfose e o Artista da fome*. Tradução de Torrieri Guimarães; texto sobre o autor obra de Marques Rebelo – Rio de Janeiro; São Paulo: Publifolha, 1998.

KASSAB, A. *A poesia eletrônica, quem diria, faz 50 anos*. [Entrevista com Jorge Luiz Antonio]. 8 set. 2009. Disponível: <https://namidia.fapesp.br/a-poesia-eletronica-quem-diria-faz-50-anos/31961> . Acesso em: 1 ago. 2017.

KNYCHALA, Catarina Helena. *O livro de arte brasileiro*. Dissertação de Mestrado do Departamento de Biblioteconomia, Brasília. Universidade de Brasília, 1980.

KOSELLECK, Reinhart. *Crisis*. *Journal of the History of Ideas*, Pennsylvania, Vol. 67, No. 2, p. 357-400, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30141882>>. Acesso em: 03 abr. 2014.

LADRIÈRE, JEAN, préface a Hottois, Gilbert – *L'inflation du langage dans la philosophie contemporaine* – Bruxelles, ed. de I/ Université libre de Bruxelles, 1979.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Itinerário do pensamento de Heidegger*. In: HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

LEITE, Gisele. *Reflexões filosóficas sobre a linguagem*. 2019. Disponível em: [https://www.academia.edu/7390395/Reflex%C3%B5es\\_filos%C3%B3ficas\\_sobre\\_a\\_linguagem](https://www.academia.edu/7390395/Reflex%C3%B5es_filos%C3%B3ficas_sobre_a_linguagem) >

LEITE, Sebastião Uchoa. *Metapoética e metaficcionalidade na poesia brasileira moderna*. *Remate de Males*, Campinas, nº 13. 1993. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636204> > Acesso: 15 de janeiro de 2020.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, Ivana Stolze. *A língua brasileira e os sentidos de nacionalidade e mestiçagem no Império do Brasil*, *Revista TOPOI*, v. 4, n. 7, jul.-dez. 2003, pp. 334-356.

LIMONJI, José Papaterra. *O uso do curare como auxiliar de anestesia*. *Revista de Medicina, departamento de farmacologia*, julho, 1946. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistadc/article/download/46985/50712/> > Acesso: 30 de janeiro de 2020.

- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Para Ler como quem anda nas ruas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- LUTSIK, Kristina. *Diálogo Vanguardista no Contexto do Modernismo Ibérico: Ramón Gómez de la Serna e Almada Negreiros*. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes – Variante de Culturas Ibéricas. Universidade do Porto. Porto, 2013.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa. Editora Livros Horizontes, 2003.
- MARTINS, Fernanda de O.; LIMA, Edna Lúcia O. da Cunha; LIMA, Guilherme Cunha. Hans-Karl Wiegandt e a introdução da litografia na província do Gram-Pará em 1870. *Projética*, Londrina, v.9, n.2 supl. p. 11-26, nov. 2018
- MARTINS, M. *Caminho de Marahu*. Belém: Editora Grafisa, 1983.
- MARTINS, Max & CARVALHO, Age de. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Graphos /Grafisa, 1982.
- MARTINS, Max. *H'era*. Rio de Janeiro: Editora Saga S.A, 1971.
- MARTINS, Max. *Poemas Reunidos, 1952- 2001*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará/ EDUFPA, 2001.
- MARTINS, Max. *H'era*. Rio de Janeiro: Editora Saga S.A, 1971.
- MARTINS, Max. *Cadernos de pintura*. Belém: SECULT/AMU-PA. 2007
- MASSI, Augusto. A história de um ensaio. *Revista Moara – Edição 46 – ago - dez 2016, Estudos Literários. ISSN: 0104-0944. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/252> > Acesso em 23 de fevereiro 2020.*
- MATOS, Ruy. O formalismo e o estranhamento literário – Grupo de pesquisa intermídia. Disponível em: <https://intermidia.wordpress.com/textos/ensaios/o-formalismo-e-o-estranhamento-literario/> > Acesso: em 23 de maio de 2020.
- MAUÉS, Sheila. *Percurso visual da poesia ou diacronia do moderno poético*. São Paulo: ZUNÁI - Revista de poesia & debates, 2010 (Artigo em revista eletrônica).
- MAURÍCIO, Jayme. Estela Campos: Kalta-Ítsia. *Correio da Manhã*, quinta-feira, 03 de dezembro de 1964.
- MEDEIROS, Sérgio. A Máquina de sonhar. In: *Cult: Revista Brasileira de Literatura*. Ano III. Nº 31. Fevereiro de 2000.
- MEIRA, Maria. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC. Curso de Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro, 2008.
- MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. In: *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO NETO, João Cabral de. *Joan Miró*. In: *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

- MENDES, Francisco Paulo. S /título. Texto para comentar exposição individual de pintura abstrata em Belém. Folha do Norte. 25 de outubro de 1959.
- MENDES, Francisco Paulo. *Apresentação*. In: Catálogo da exposição Ruy Meira. ebe GALERIA. Belém, 1960.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Abby Warburg e a Imagem em Movimento*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
- MOTTA FILHO, Cândido. “As provocações de James Joyce”. In: “Suplemento Arte Literatura”. Folha do Norte. Belém, ano I, n. 5, 16 de junho de 1946.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
- NASCIMENTO, Evandro apud SILVA, Débora Cristina Santos. Os desafios da Linguagem. In: *Ciência & Vida. Filosofia Especial. A Filosofia Contemporânea e a existência humana*. Ano II nº 8 Editora Escala. São Paulo, 2008.
- NASCIMENTO, Evandro. *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos de desconstrução*. Niterói: Ed. UFF. 1999. (Col. Ensaio 14).
- NASCIMENTO, Maria de Fátima do. *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas. São Paulo, 2012.
- NASCIMENTO, Maria de Fátima do. Age de Carvalho e Benedito Nunes: um poeta e um crítico. In: *Dossiê Age de Carvalho. Moara Nº 49 (2019): Revista eletrônica do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará*. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/issue/view/311/showToc> > Acesso em: 04 de maio de 2020.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos Ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo*; Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NUNES, Benedito. *Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará*. Organização Victor Sales Pinheiro. Belém: SECULT/PA: Ed. UFPA, 2012.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Benedito. *Entrevista com Benedito Nunes*. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 31(1): 9-23, 2008.
- NUNES, Benedito. Meu caminho na crítica. In: *Dossiê USP América Latina, Estudos Avançados*, 55, vol. 19, Set./Dez. 2005.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2001.
- NUNES, Benedito. Max Martins, Mestre-Aprendiz. In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952- 2001*. Belém: EDUFPA, 2001.
- NUNES, Benedito. O Nativismo de Paes Loureiro. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo. Editora Ática, 1989.
- NUNES, Benedito. *Jogo Marcado (Prefácio)*. In: MARTINS, Max & CARVALHO, Age. *A fala entre parêntesis*. Belém: Edições Graphos / Grafisa, 1982.

- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PAGNAN, Celso Leopoldo. Literatura Digital: Análise De Ciberpoemas. *Travessias*, Cascavel, v. 11, n.3, p. 308 – 325, set./dez. 2017. <http://www.unioeste.br/travessias>. Acesso: 30 de março 2019.
- PAULI, Camila de. Quando a arte e a ciência se encontram. 2012. Disponível em: <http://www.funpar.ufpr.br/quando-a-arte-e-a-ciencia-se-encontram/> >Acesso: 30 de março 2019.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Editora Perspectiva, São Paulo, 1998.
- PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEREIRA, Rosa Cláudia Cerqueira. Paisagens Urbanas: Fotografia e Modernidade na cidade de Belém (1846-1908). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará. Belém, 2006.
- PERLOFF, Marjorie. *Momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla Perrone. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra de escritores modernos*. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Lisboa: Luso-livro. Disponível em <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/11/Livro-do-Desassossego-.pdf>>.
- PIGNATARI, Décio. Entrevista com Décio Pignatari. In: ROCCO, Maria Thereza Fraga (Organizadora). *Literatura/ensino: Uma problemática*. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- PINHEIRO, Lenilde Andrade. MAX MARTINS E A MODERNIDADE: uma poética (de tradução) da tradição ocidental. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Linguagem e Cultura. Belém. Universidade da Amazônia – UNAMA, 2011.
- PIRES, Eloiza Gurgel. Experiência e linguagem em Walter Benjamin. *Educ. Pesqui.*, São Paulo, v. 40, n. 3, p. 813-828, jul./set. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v40n3/aop1524.pdf> > Acesso: 26 de março de 2017.
- PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois*. São Paulo: Colletio, 1973.
- POUND, Ezra. *Os cantos*. Tradução de José Lino Grünwald. – 1. ed. especial. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RASTIER, François. Tem a linguagem uma origem? Tradução de Daisy Guttmann. *Revista Brasileira de Psicanálise* · Volume 43, n. 1, 105-117 · 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v43n1/v43n1a13.pdf> > Acesso: 24 de janeiro 2020.
- REGO, José Moraes. *40 anos de arte*. Belém: Editora do Autor, 1986.
- REMAK, Henry H. H. A Literatura Comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.175-190.

RIBEIRO, Natália Lima. A poesia de Max Martins: habitar a linguagem. Revista Ribanceira. Revista da Universidade Federal do Pará, Jul – set, 2017. Disponível em: <https://paginas.uepa.br/seer/index.php/ribanceira/article/view/1240> > Acesso em: 23 de janeiro de 2020.

RICOEUR, Paul. Philosophie et Langage. In: KLIBANSKY, Raymond. Contemporary Philosophy – Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1969, V. III.

RICOEUR, Paul. De l'interprétation- Essai sur Freud, Paris, Seuil. 1965.

RIGGI, Fabio. Sousândrade ri no inferno. Sibila. Revista de poesia e crítica literária. Ano 20 - ISSN 1806-289X. Disponível em: <https://sibila.com.br/novos-e-criticos/sousandraderi-no-inferno/4861>> Acesso 20 de fevereiro de 2020.

RILKE, R. M. Poemas. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Rocha, Zeferino. Heráclito De Éfeso, Filósofo Do Logos. Revista Latino Americana De Psicopatologia Fundamental, Ano VII, N. 4, Dez/ 2004.

ROSSI, Daniel. Uma reapresentação de HENRY MILLER: do período francês à virada mística (1930-1940). Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos literários da Faculdade de Ciências e Letras –Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp/Araraquara, S.P. 2016.

SALLES, Vicente. João Carlos Wiegandt. Brasília: Microedição do autor, 1994.

SALZANO, Francisco M.; JACQUES, Sídia M. Callegari e NEEL, James V.. Demografia genética dos índios Ticuna da Amazônia. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/aa/v9n3/1809-4392-aa-9-3-0517.pdf>. > Acesso em: 04 de fevereiro de 2020.

SANTOS, Ilton Ribeiro dos. A estética do espaço: articulações entre ciência e arte publicado em Artefactum – Revista De Estudos Em Linguagem e Tecnologia ANO X – Nº 01 / 2018. Disponível em: <http://artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/issue/view/21>

SANTOS, Ilton Ribeiro dos. Linguagem estética: da (des)estrutura à crise do vocábulo (des)alinhado. In: estética num bolo de fios tecidos. Belém: Paka-tatu, 2018.

SANTOS, Ilton Ribeiro dos; CASTILO, L. H. M.. Xumucuís: o verbal e o não-verbal em trançados simbólicos. In: V Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia (V CIELLA), 2016, Belém. V Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia (V CIELLA), 2016.

SANTOS, Ilton Ribeiro dos. As transformações do panorama artístico de Belém – 1960 e as repercussões nas obras de Valdir Sarubbi e Branco de Melo. Dissertação (mestrado) – UFPA / Instituto de Ciência da Arte / ICA. Belém: UFPA. 2011.

SANTOS, Ilton Ribeiro dos. Salão Paraense de Arte Contemporânea – SPAC – os fazedores de símbolos da última hora. Fórum Bienal de Pesquisa em Artes (5: 2010: Belém, PA). Anais: provocações – transformações – revoltas. Organização de Edison da Silva Farias e Lia Braga Vieira – Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2010a.

SANTOS, Ilton Ribeiro dos. Anunciação: do escrito à concepção pictórica por meio do corpo do artista. Monografia (Especialização) em Semiótica e Cultura Visual – UFPA / Instituto de Ciência da Arte / ICA. Belém: UFPA, 2007.

SANTOS, Maria Carolina Alves dos. A lição de Heráclito. *Revista Trans/Form/Ação*, São Paulo, 13: 1-9,1990. Disponível: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/10652> > Acessado em: 20 de julho de 2020.

SARUBBI, Valdir. *A luz escondida*. Catálogo, São Paulo: Dan Galeria, 2006.

SELDEN, Raman, “New Historicism”. In: *A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory*. Lexington, The University Press of Kentuck, 1989, p. 105.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o Estado de Exceção entre o político e o estético. *Travessia. Revista de Literatura*, n. 5, 2º. Semestre de 2005. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Centro de Comunicação e Expressão. UFSC, pp.: 25-38. Disponível: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12579>

SERRA, Luis Henrique. A neologia literária no universo poético de Ferreira Gullar: uma leitura de neologismos. *Revista do GELNE*, v. 20, número 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/view/13369> > Acesso 10 de maio de 2020.

SHENG, Lee Yun; PONCE, Vanessa Cristina; FENG, Lee Yun; PIGIANI, André Lopes. Utilização da arte do origami no ensino de geometria. Disponível em: <https://www.ime.unicamp.br/erpm2005/anais/c3.pdf>. > Acesso em 20 de março de 2020.

SIDER, Sandra. *Handbook to life in Renaissance Europe*. New York, NY: Facts On File, Inc. 2005.

SILVA, Débora Cristina Santos. Os desafios da Linguagem. In: *Ciência & Vida. Filosofia Especial. A Filosofia Contemporânea e a existência humana*. Ano II, nº 8. São Paulo: Editora Escala, 2008. p.56-66.

SILVEIRA, Paulo. Definições e indefinições do livro de artista. In: *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, pp. 25-71.

SOUZA1, Roberto Acízelo. A história literária. In: *História da Literatura: trajetória, fundamentos, problemas*. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 51-71.

SOUZA2, Solange Jobim. Walter Benjamin e a infância da linguagem: uma teoria crítica da cultura e do conhecimento. Disponível em: [https://www.academia.edu/28046189/walter\\_benjamin\\_e\\_a\\_infancia\\_da\\_linguagem\\_uma\\_teor%C3%82ncia\\_da\\_linguagem\\_uma\\_teor%C3%82tica\\_da\\_cultura\\_e\\_do\\_conhecimento](https://www.academia.edu/28046189/walter_benjamin_e_a_infancia_da_linguagem_uma_teor%C3%82ncia_da_linguagem_uma_teor%C3%82tica_da_cultura_e_do_conhecimento)> Acesso: 15 de março de 2019.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STRATHERN, Paul. *Derrida em 90 minutos*; Trad. Cassio Boechat; Consultoria, Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

TARANTO GOULART, Aldemaro. Notas sobre o desconstrucionismo de Jacques Derrida. Programa de Pós-Graduação em Letras Literaturas de Língua Portuguesa. Pontifícia Universidade Católica – PUC. Minas Gerais, 2003.

TARRICONE, Jucimara. *Hermenêutica e crítica: o pensamento e a obra de Benedito Nunes*. Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas do departamento de teoria literária e de literatura comparada. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2007.

TEIXERA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. História da historiografia, Ouro Preto, número 05, Setembro, 2010

TSE, Lao. Tao te ching. Trad. Wu Jyn Cherng. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=16734](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16734) > Acesso em: 19 de junho 2019.

TUPIASSÚ, Amarilis. A poética subversora de Max Martins. Revista Moara – Edição 46 – ago - dez 2016. Estudos Literários. Universidade Federal do Pará.

Ver: BAPTISTA, Luis Antonio. WALTER BENJAMIN E OS ANJOS DE COPACABANA. In: Revista Educação/ Especial Biblioteca do Professor/ Benjamin pensa a educação. Editora Segmento. Março de 2008.

VELANES, David. G. Bachelard e W. Heisenberg: o problema da linguagem na mecânica quântica. *Griot: Revista de Filosofia*, Amargosa – BA, v.19, n.3, p.33-45, outubro, 2019.

VICENS, Frances. *Arte abstrata e arte figurativa*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

VIEIRA COSTA, Gil. Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v. 13, n. 3, p. 699-717, set.-dez. 2018b. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222018000300012>.

VIEIRA COSTA, Gil. Reverberações do projeto construtivo na arte brasileira: um estudo de caso a partir de Belém (PA). In: Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Comunicadores. / Organizadores: Alessandra Rosado; Cláudia Fazzolari; Yacy-Ara Froner. – Belo Horizonte / MG: Editora ABCA, 2018a.

VIEIRA COSTA, Gil. Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

VIEIRA, Paulo. *Arte, erotismo, natureza e amizade: Os diários de Max Martins*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, do departamento de letras clássicas e vernáculas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2014.

VIEIRA, Paulo. Os diários do poeta e artista plástico Max Martins. *TODAS AS LETRAS*, São Paulo, v. 18, n. 3, p. 131-143, set./dez. 2016. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/download/8470/6345>. > Acesso em: 20 de maio de 2020.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação da imagem e texto nas artes do século XX. In: Interartes. Organizadores: Vera Casa Nova, Márcia Arbex e Márcio Venício Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VODIČKA, Felix. A história da repercussão das obras literárias. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Trad. Zênia de Faria *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978. p. 299-309. [428 p.].

WATT, Ian. A Ascensão do Romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, Rene. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994a.

WELLEK, RENE. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994b.

Worringer, Wilhelm. *Abstraktion und Einfühlung* (1908). München [1976] 14. Auflage, 1987.

## FILMOGRAFIA:

ARBEX, Márcia. Márcia Arbex - Sobre os procedimentos intermediais de Michel Butor- Intermedialidade, 2014. Disponível em :

<https://www.youtube.com/watch?v=mLUqtio2YaU&t=85s> > Acesso dia 17 de dezembro de 2018. 29'

CAMPOS, A., PERLOFF M.; AGUILAR, G.. Poesia além da página | Bate-papo com Marjorie Perloff, Gonzalo Aguilar e Augusto de Campos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xTgrGnBnOik>> Acesso dia 16 de novembro 2018. 35'.

CAMPOS, H. MENEZES, Luís Carlos de. Diálogos Impertinentes - O ACASO. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eAexnQYN9qo>> Acesso dia 15 de setembro de 2018. 1:35':26''.

CAMPOS, H. Entrevista com Haroldo de Campos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n7RgOVP1SRA&t=2548s>> Acesso dia 18 de agosto de 2018. 49':13''.

\_\_\_\_\_. Roda Viva | Haroldo de Campos, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag&t=2669s>> Acesso dia 15 de setembro de 2018. 1:28':58''

\_\_\_\_\_. Haroldo de Campos entrevistado por Gerald Thomas (2002). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=97-x8U-DHio&t=2640s>> Acesso dia 12 de agosto de 2018. 56':49''.

FONSECA, Danielle. O Tao Caminho - vídeo de Danielle Fonseca (2005). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q3KojCNgnUw> > Acesso dia 10 de março de 2019.

GREENAWAY. Peter. *The Pillow Book* (pt: *O livro de cabeceira*), 1996.

MELCER, Ioram, SELIGMANN-SILVA, Marcio, PINTO com Manuel da Costa, na VI Festa Literária Internacional de Pernambuco - FLIPORTO em Olinda, Pernambuco. (2010). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xgsrqbXz7TE> > Acesso em 19 de outubro de 2019.

HEIDEGGER, Martin. Imagens de entrevista. Tradução livre. In: *Human all too human*. BBC, 1999.

## ENTREVISTAS

LOUREIRO, J. J. PAES. Entrevista I. [set. 2014]. Entrevistador: Ilton Ribeiro dos Santos. Belém, 2014. 1 arquivo.mp3 (60 min.).

MARTINS, Max. Entrevista. As antenas do poeta. A província do Pará. Belém. [25 de março de 1990]. Entrevista concedida a Elias Pinto.

## ÍNDICE BIOGRÁFICO

**BOSORDI, Béla** (1966). Nasceu em Viena. Depois de estudar design gráfico e arte, começou a trabalhar como fotógrafo. Em 1992, Béla se mudou para Nova York e, em 1999, focou na fotografia de natureza morta, que ainda é um aspecto dominante em seu trabalho. Na maioria dos conjuntos que ele cria, ele se desenvolve e se constrói, pois são parte integrante de suas imagens e processo conceitual. Em 2013, Béla começou a trabalhar em curtas-metragens como diretor. Béla Borsodi vive e trabalha em Nova York. Bosordi é autor do ensaio fotográfico de Max Martins no Jardim Botânico de Viena em 1991. Disponível em: <https://www.belaborsodi.com/bio>> Acesso em: 22 de junho de 2019.

**CARVALHO, Age de** (1958). Nasceu em Belém do Pará, formado em Arquitetura, designer gráfico por profissão. Editou a página de poesia *Grápho* nos jornais A Província do Pará e O Liberal entre 1983-1985. Mora na Europa desde os anos 80 (inicialmente em Munique, na Alemanha, atualmente em Viena, na Áustria, onde trabalha com designer). Publicou *Arquitetura dos Ossos* (1980), *A fala entre parênteses* (1982, em parceria com Max Martins) e *Arena, areia* (1986). Em 1990, reuniu esses títulos de poesias e o inédito *Ror: 1980-1990*. Em 2003 apareceu *Caveira 41*, com a produção poética da década de 90 (CARVALHO, Age de. Seleta. Belém. Editora Paka-tatu, 2003).

**CORRÊA, José Celso Martinez** (1937). Diretor, autor e ator. Destacado encenador da década de 1960, inquieto e irreverente, líder do Teatro Oficina, uma das companhias mais conectadas com o seu tempo. Encena espetáculos considerados antológicos, tais como “Pequenos Burgueses”; “O Rei da Vela”; e “Na Selva das Cidades”. Na década de 1960 esteve em Belém montando a peça “O Rei da Vela”, no Teatro da Paz.

**CAMPOS, Haroldo** (1929-2003). Poeta e tradutor brasileiro. Ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo. No final da década de 1940, lançou seu primeiro livro (1949), *O Auto do Possesso* quando, ao lado de Décio Pignatari, participava do Clube de Poesia. Em 1952, Décio, Haroldo e seu irmão Augusto de Campos rompem com o Clube, por divergirem quanto ao conservadorismo predominante entre os poetas, conhecidos como “Geração de 45”. Fundam, então, o grupo Noigandres, passando a publicar poemas na revista do grupo, de mesmo título. Nos anos seguintes, defendeu as teses que levariam os três a inaugurar, em 1956, o movimento concretista, ao qual manteve-se fiel até o ano de 1963, quando inaugura um trajeto particular, centrando suas atenções no projeto do livro-

poema "Galáxias". Em 1968 esteve em Belém palestrando no movimento cultural que ficou conhecido como "I Cultural do Pará". Mas, desde 1960 seu trabalho já influenciava o grupo da Gestalt, aqui em Belém.

**CAMPOS, Estela** (1929-). "Maria Estela de Pinho Campos nasceu no Rio de Janeiro, em 25 de abril de 1929. Cedo, migrou com a família para Portugal, onde realizou os estudos nos ensinos primário e secundário. Nesse período, teve seus primeiros contatos com práticas artísticas, participando de exposição escolar e, mais tarde, recebendo aulas particulares de desenho, com professor vinculado à Escola de Belas Artes do Porto. Retornou, então, ao Rio de Janeiro, e de lá seguiu para Belém. Nessa cidade, graduou-se Bacharel pela Faculdade de Direito" (VIEIRA COSTA, p.702. 2018b.). Estela Campos contribuiu com a cena de renovação literária em Belém. Participou de algumas Bienais de São Paulo (em 1961, 1963 e 1965). Cf. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22996/estela-campos>>. Sabe-se que em 1964 publicou o livro de poemas *Kalta-ítsia*, pela Editora da Universidade Federal do Pará. O livro é uma proposta imagética com textos ideogramáticos.

**CARRIÓN, Ulises** (1941-1989): Ulises Carrión (1941, San Andrés Tuxtla, México - 1989, Amsterdã, Holanda) é considerado "talvez o artista conceitual mais importante do México", é amplamente conhecido por seu papel decisivo na definição e conceituação do livro de artistas de gênero artístico, através de seu manifesto *The New Art of Making Books* (1975). Seu interesse estava voltado para as novas formas de arte e operações inovadoras implicavam os campos artísticos de seu tempo. Disponível em <https://bombmagazine.org/articles/ulises-carri%C3%B3ns-the-poets-tongue/> > Acesso em: 29 de maio de 2020.

**CAVALCANTE, Moema** (1942): Capista de livros, pernambucana. Possui um trabalho reconhecido e criativo de designer ao longo de mais de cinco décadas. "A obra de Moema reúne trabalhos para livros de arte, crítica literária, poesia, literatura e filosofia (MELO, 2019, p. 01)". "Nascida em Recife, a designer cresceu em uma casa muito frequentada por artistas e intelectuais. O pai, Paulo Cavalcanti, político, jornalista e historiador, a levava para passeios em bibliotecas. A mãe, Maria Ofélia Cavalcanti, requisitada modista na sociedade local, ensinou a filha a confeccionar as próprias roupas. Formou-se em pedagogia em 1965 e chegou até a passar por teatro, com direito à premiação como Atriz Revelação. Em 1968 chegou à cidade de São Paulo e começou a trajetória apresentada na obra". MELO, CHICO HOMEM DE, et al., p.01. Coletânea da designer Moema Cavalcanti é lançada em coedição. Disponível em: <https://www.cepe.com.br/noticias/coletanea-da-designer-moema-cavalcanti-e-lancada-em-coedicao>

**KUSSIN, Thomas** (1961). Nasceu em Essen, Alemanha. Vive em Munique e Viena e trabalha para vários editores de livros e revistas como designer e ilustrador em casa e no exterior. Participou com desenhos no livro "Ror" de Age de Carvalho.

**MARTINS, Max** (1926- 2009). Poeta paraense nascido em Belém. Publicou seu primeiro livro "O Estranho" em 1952, e tantos outros ao longo de sua vida. Participou da renovação estética em Belém, tanto na literatura como nas artes plásticas, pois foi um dos participantes do Grupo Gestalt.

**MOTTA FILHO, Cândido** (1897 – 1977). Advogado, professor, jornalista, ensaísta e político. Foi um dos primeiros ensaístas a escrever sobre James Joyce em Belém. "As provocações de James Joyce". In: "Suplemento Arte Literatura". Folha do Norte. Belém, ano

I, n. 5, 16 de junho de 1946. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/candido-motta-filho/biografia>

**NASSAR, Emmanuel** (1949). Pintor, desenhista. Realiza instalações e relevos pintados. Em 1969, após uma viagem à Europa, o artista decide estudar arquitetura, formando-se pela Universidade Federal do Pará (UFPA), em 1974. Trabalha inicialmente com acrílica sobre tela e, mais tarde, estuda técnicas como o relevo sobre madeira. A partir de 1980, torna-se professor de educação artística na UFPA. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9547/emmanuel-nassar>

**OLIVEIRA, Dina** (1951). Formada em arquitetura pela Universidade Federal do Pará - UFPA, expõe pela primeira vez em 1965, no Salão de Artes Plásticas da UFPA. Em 1968, recebe o Prêmio Caju de Prata no 1º Simpósio da Juventude Amazônica. Participa, ao longo da década de 1980, de salões em diversas cidades brasileiras, sendo premiada no 38º e 40º Salão Paranaense (Curitiba, 1981 e 1983); no 35º e 36º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (Recife, 1982 e 1983); e em três edições do Salão Arte Pará (Belém, 1982, 1986 e 1987). Recebe, em 1986, o Prêmio Revelação - Pintura, concedido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte - APCA, pela exposição individual realizada na Galeria Paulo Prado (São Paulo, 1985). Mestre em Estruturas Ambientais Urbanas pela FAU/USP, tornou-se professora de arte na UFPA. Disponível em: <https://www.escriitoriodearte.com/artista/dina-oliveira> >

**REGO, Ronaldo de Moraes** (1956). Artista plástico e designer gráfico brasileiro. Graduado em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará. Estudou calcografia com Valdir Sarubbi e Evandro Carlos Jardim, entre outros. Obteve prêmios em salões de artes plásticas e na área das artes gráficas. É professor do curso de artes visuais da Universidade Federal do Pará, lecionando gravura em metal, xilogravura e serigrafia. Disponível em: [www.culturapara.art.br](http://www.culturapara.art.br).

**SARUBBI, Valdir** (1939-2000). Nasceu em Bragança, cidade que fica a 194 km de Belém, mudou-se para a capital, onde estudou e graduou-se no curso de Direito na Universidade Federal do Pará, em 1962. Em 1968, ingressou na Escola de Arquitetura, momento em que se confronta com um aquecido cenário nas artes visuais da cidade. Esse aquecimento foi promovido, sobretudo, pela mesma universidade que o formara. É o que atesta a declaração do artista: “Foi a partir da arquitetura que descobri as artes plásticas... De bem com a vida, adorava as aulas do Bodhan e do La Rocque (ambos os mestres na faculdade de Arquitetura), especialmente as lições e recomendações do professor Roberto de La Rocque Soares, que merece todo meu respeito, consideração e carinho” (BITAR, 2002, p.21-23).

**XISTO, Pedro** (1901-1987). Poeta, ensaísta, jornalista e professor. Ainda criança muda-se com a família para o Recife. Em 1920, conclui o curso de direito, depois muda-se para São Paulo. Começa como crítico literário em 1957 para o jornal Folha da Manhã, quando percebeu e se interessou pelo trabalho dos poetas concretos, Décio Pignatari (1927), Augusto de Campos (1931) e Haroldo de Campos (1929 - 2003), grupo Noigandres. Esses textos sobre a poesia concreta estão reunidos no livro de ensaios “Poesia em Situação”, de 1960. Ainda nesse ano, estreia na poesia com Haikais e Concretos, no Brasil, e com 8

Haikais, no Japão, e colabora com o grupo Invenção, formado pelos poetas do Noigandres e outros. Sua obra dialoga tanto com as formas clássicas japonesas quanto com a poesia concreta. Trabalhou como procurador do estado e adido cultural em embaixadas brasileiras nos Estados Unidos, Canadá e Japão. Morre em São Paulo, em 1987.  
Disponível em: <https://elmcip.net/person/pedro-xisto>> Acesso: 12 de abril de 2019.

## VOCABULÁRIO ICONOGRÁFICO

Arte-postal: ver ARBEX, 2014.

Ciberpoema: PAGNAN, Celso Leopoldo. Literatura Digital: Análise De Ciberpoemas. Travessias, Cascavel, v. 11, n.3, p. 308 – 325, set./dez. 2017. <http://www.unioeste.br/travessias.p.308-325>.

E-poesia: maneiras de lidar com a poesia, com a literatura, por meio do universo digital. PAULI, Camila de. Quando a arte e a ciência se encontram, 2012. Disponível em: <http://www.funpar.ufpr.br/quando-a-arte-e-a-ciencia-se-encontram/>

Foto-literatura: ver ARBEX, 2014.

Iconotexto: É a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para a ilustração ou como ponto de partida criativo (ARBEX, 2006, p. 46).

Literatura digital: PAGNAN, Celso Leopoldo. Literatura Digital: Análise De Ciberpoemas. Travessias, Cascavel, v. 11, n.3, p. 308 – 325, set./dez. 2017. <http://www.unioeste.br/travessias.P.308-325>.

Livro-pochete: nome dado por Benedito Nunes ao estilo do livro “60/35”, publicado por Max Martins em 1986. (NUNES, Benedito. Max Martins, mestre-aprendiz. In: MARTINS, Max. Poemas Reunidos, 1952- 2001. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará/ EDUFPA, 2001).

Logogramas: formas de textos visuais correspondente do ideograma, denominado por Pedro Xisto (XISTO, Pedro. Logogramas. In: Caminho. Rio de Janeiro: Berlendis e Vertecchia, 1979).

Poesia Experimental (PO-EX): termo usado para novos modos de produção da poesia na web. (TEIXEIRA, Cláudio Alexandre de Barros. Erotografia poética de E. M. de Melo e Castro. VIA ATLÂNTICA, SÃO PAULO, N. 27, 301-314, Jun/2015).

Poesia eletrônica ou digital: relações entre os poetas e as tecnologias computacionais da época de sua experimentação. Para isso, preferimos usar alguns conceitos gerais de poesia eletrônica para facilitar o entendimento. Disponível em: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/producoes-poeticas-com-os-computadores/2270>)

Pluricódigo: há muitos enunciados, além da poesia visual, constituídos da mistura de linguagem e imagem: páginas de jornal e revista, receitas culinárias, anúncios de propaganda, manuais de montagem, páginas da Web, etc. Para abarcá-los, Klinkenberg, em substituição de “semiótica sincrética” e “discurso sincrético”, emprega o termo “discurso pluricódigo”. *Par discours pluricode, j’entendrais donc toute famille d’énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée, alors même que l’on peut régulièrement isoler dans ses énoncés plusieurs sous-énoncés révélant chacun de codes réputés distincts par le savoir développé dans la dite culture.*<sup>52</sup> (KLINKENBERG, 2008, p.24 apud BUORO, 2014, p.93 e 94).

Poesia digital:

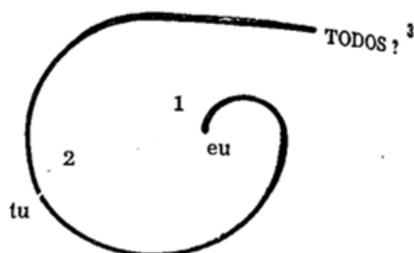
(Cf. Dissertação sobre intersemiótica de Flaviano Maciel Vieira).

Videoscritura: potência escritural do vídeo; apresenta-se como o entrelaçamento de signos eletrônicos do vídeo com as noções de escritura, texto, textualidade, oriundas dos estudos literários em autores como Roland Barthes, Leyla Perrone-Moisés, Neiva Pitta Kadota, Julia Kristeva e outros, assim como das noções de escritura e diferença presentes na filosofia, especialmente em autores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, entre outros (CASTRO, Jacksonilson dos Santos, Videoscritura: Um Objeto-Quase... Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2012).

**ANEXOS**

Anexo I. O poema de Estela Campos, publicado em seu livro Kalta-Ítsia, Belém, Editora da UFPA, 1964:

não há chofer  
 Controle remoto  
 Qualquer dos pontos  
 Não temos olhos  
 Minha sala tem ramagens  
 quem bate à porta?  
 quem toca a campã?



ó Cesar  
 que o passado circula qual fantasia qual fantasia pela  
 mente lúcida!  
 grita ao Rubicon  
 as Gálias  
 ao  
 que tua força é bem aguda  
 e não foste

(cantam os meninos camponeses)

caracol  
 caracol  
 põe os pausinhos ao sol

caracol  
 caracol  
 põe os pausinhos ao sol

choquem-se raivosas as espadas romanas  
 que avancem os druidas  
 celtas  
 gentes sinistras  
 estátuas cúbicas  
 terra lusitana

(CAMPOS, 1960, p. 36)

aqui  
aqui

toda a palavra passa e talvez volte  
Cezar  
Roma  
Movimento incerto

bem alto voa – Israel redivivo  
e as areias descobertas  
trazem o sêlo de outras eras  
Não será ironia  
construção sobre as ruínas?  
a vontade latente  
Cesar Cesar romano  
somos todos melhores

corram o pano de boca porque o corpo tem sempre o continente que lhe é adaptável. Entretanto bem pode ser que não mais se adapte, sobram farpas demonstradas por si mesmas, a angústia sobe de uma oitava e torna-se diferente. Não me espantam as lágrimas, nenhuma duração é só de um dia mas quase nenhuma atinge a noite e tudo agora, seguras as manifestações futuras. Talvez seja possível organizar o que nos cerca. A solidão. Que eu cresço todos os dias num sentido que me causa luta, se não me for permitido juntar uma atração, nem sei o que será das exacerbações porque a manhã chegou muito lívida como costumam ser as manhãs de uma doença mas só essa feição sinistra pela continuação e repetição de outras mais antigas. Trouxeram-me um presente. Pelas ruas de Paris, às tardes nos cafés, o homem desgrenhado enfrenta o próprio destino. Estranho que assim se demonstre e obedeça! Nada

(CAMPOS, p. 37)

é impossível mas a repetição um hábito que macula o determinismo de uma forma imutável. Vou construindo linhas pois a mudança é sempre uma projeção. Assim deixei-me ficar ao sol de maio. Quase biquíni. Virei daqui, virei dali. O mar muito azul matava sedes de muitas horas, noturnas e suas fobias. É bom ser jovem, alegre, desperta. Novamente contava os grãos de areia e lembrava os desertos. Quantos serão preciso nascer para serem felizes? Não muitos, alguns *mas* bem cuidados, o cansaço invade ao menor sintoma, o pensamento aflige-se.

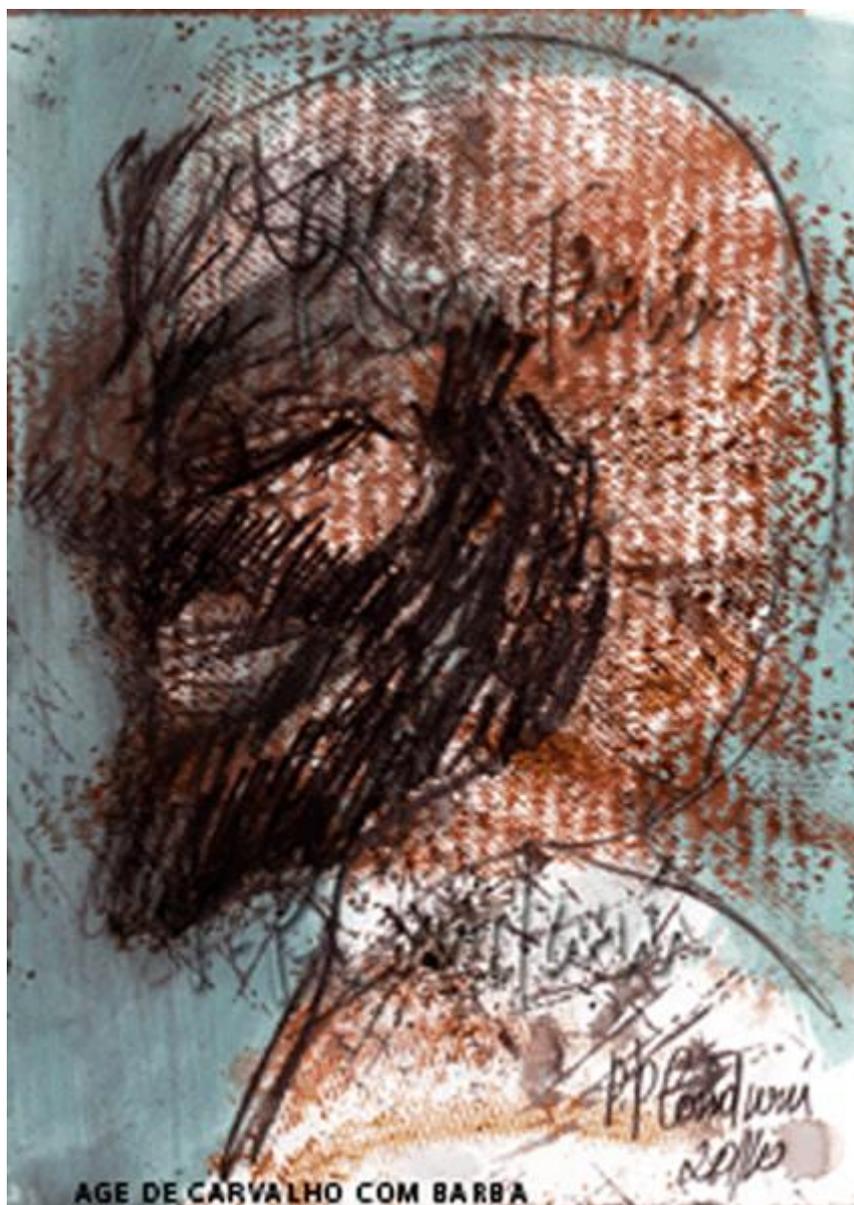
Há muitos... a claridade de um lago arquitetado, redondo. A faixa marginal, estrada e tufos de plantas verdes. Não mármore por ser muito concentrado. Uma pedra reconstituída branca, porosa dura, estética, definida, ativa, permanente. O balanço na primeira volta, na segunda, na terceira depois perdi a conta. É um carro ovalado, quase chato - um seixo bem *pulido*. Ao roubar o lançamento dessa linha circundante acrescia a parte externa do lago arquitetado. Imaginou um homem de tez clara, olhos azuis, fronte larga. O carro continuava à volta em marcha rápida. Não dormia mas acalentava-se. Percebeu, no entanto, uma coluna dórica, branca, de Material plástico, dura, direta. Nem de mármore Nem de pedra reconstituída. Viu-lhe a base, sentiu-lhe o segmento. Deu-se um torvelinho. Os crescimentos exteriores vindo das linhas contraídas foi impedido bruscamente. Havia já um outro desejo. Andava mas já sem alento. Necessário mudar de Direção - a oposição linear crucificava.



ANEXO II. Capa do Romance “Café Central”, de João de Jesus Paes Loureiro. A imagem do escritor imbricada à narrativa visual do romance.



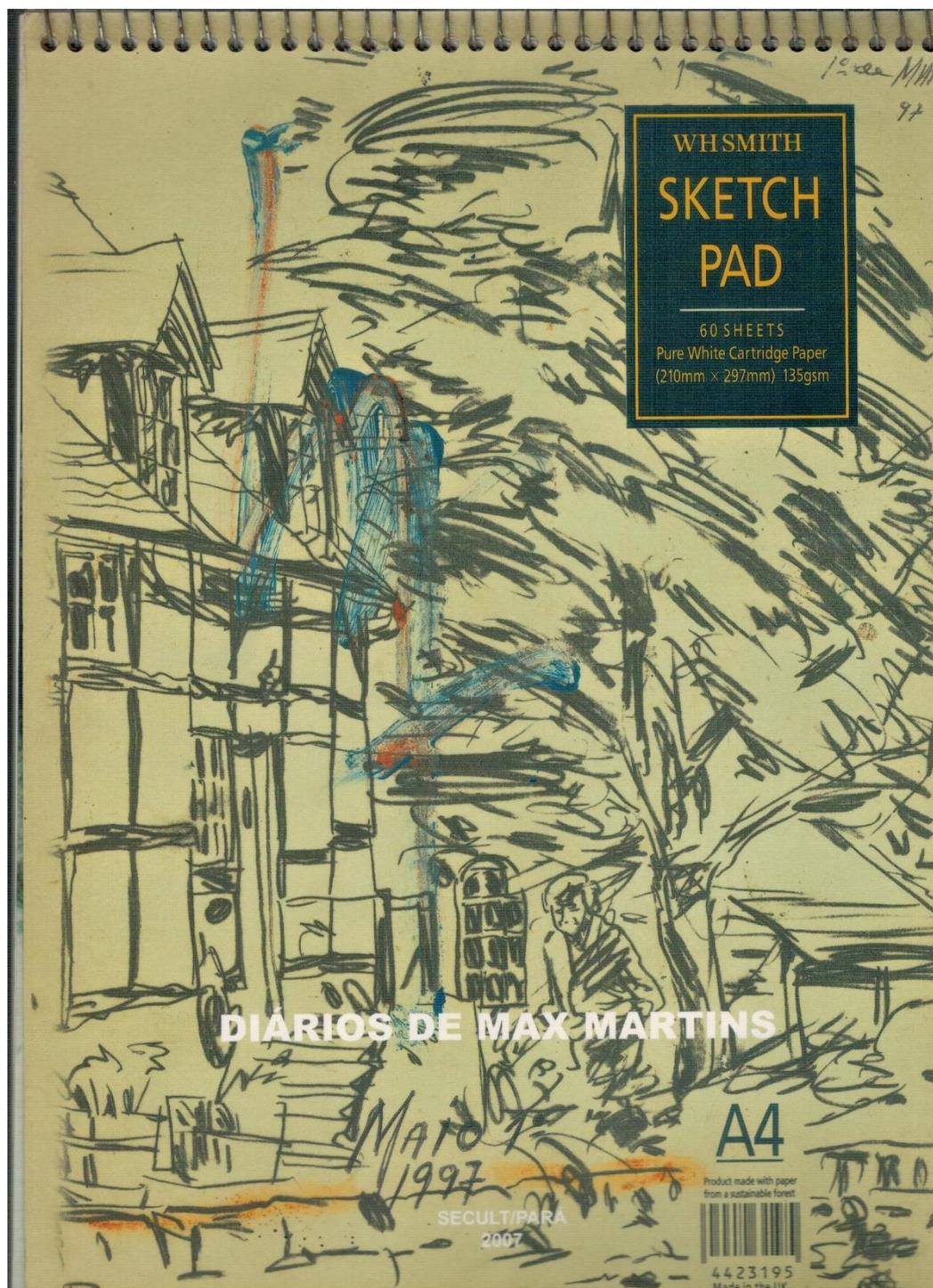
ANEXO III. Poeta Age de Carvalho, por P.P. Conduru.



ANEXO IV. Obra “Caixa de tipografia”, objeto, 60 X 90, 1993, do artista paraense Luciano Oliveira, que foi editor de livros na editora CEJUP. Essa obra é simbólica para aquela década, pois anuncia os novos caminhos da arte do livro.



ANEXO V. MARTINS, Max. Cadernos de pintura. Belém: SECULT/AMU-PA. 2007



ANEXO VI. Livro “Poemas para Max Martins para ler depois da chuva”, de Ney Ferraz Paiva, produzido pela editora ¼, sob a editoração de Harley Dolzane e Josiana Nunes. Traz uma ideia de “livro-colagem”, o miolo da edição apresenta-se em cadernos de vários tamanhos.

