



UM LANCE AQUOSO EM *TRAVESSIA* — 2, DE MAX MARTINS



UN COUP LIQUIDE DANS *TRAVESSIA* — 2, DE MAX MARTINS

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 26/05/2021 • APROVADO EM 19/06/2021

Résumé

Cette étude vise à une réflexion critique sur le poème *Travessia* — 2, du livre *H'era* (1971), du poète Max Martins (1929-2009). Pour cela, nous développerons une lecture qui corrobore ce que nous appelons un “coup” liquide, en dialogue avec *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé. De cette discussion, nous penserons aux images aquatiques, associées à la spatialisation de la page, aux questions *in natura*, ainsi qu'au silence. Dans cet article, nous mettons en évidence les études de Nunes (1973; 2009; 2012), Arrigucci Jr. (2019), Tupiassú (2016), Blanchot (1987; 2011), Gadamer (1997), Bataille (1987; 2014), Candido (2006) et Paz (2009; 2012).

Resumo

O presente estudo tem como objetivo refletir criticamente acerca do poema *Travessia* — 2, do livro *H'era* (1971), do poeta Max Martins (1929-2009). Para isto, desenvolveremos uma leitura que corrobora aquilo que chamamos de “lance” aquoso, compreendendo-o em diálogo com *Un coup de dés*, de Stéphane Mallarmé. Dessa discussão, pensaremos as imagens aquosas, associadas à espacialização da página, às questões *in natura*, assim como ao silêncio. Neste artigo, destacamos os estudos de Nunes (1973; 2009; 2012), Arrigucci Jr. (2019), Tupiassú (2016), Blanchot (1987; 2011), Gadamer (1997), Bataille (1987; 2014), Candido (2006) e Paz (2009; 2012).

Entradas para indexação

MOTS CLÉS: Max Martins, *H'era, Travessia — 2, Un coup de dés, Liquide.*

PALAVRAS-CHAVE: Max Martins, *H'era, Travessia — 2, Un coup de dés, Aquosidade.*

Texto integral

*la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre
la mer*

(*Un coup de dés*, Stéphane Mallarmé)¹

Nasci no mar, dans le bateau/ ivre,
drapeau d'Arthur, de la nuit [...] — Eu era
o mar ovante sobre os ombros, / ardendo
nas virilhas.

(“Travessia — I”, Max Martins)²

1. MAX MARTINS, LEITOR DE MALLARMÉ E OUTRAS TRAVESSIAS

Em um roteiro de leitura escrito por Max Martins para o jornal *A Província do Pará*, a pedido do jornalista Elias Ribeiro Pinto (2016), o poeta paraense traça sua “formação poética”, revelando aos leitores do periódico suas leituras de escritores brasileiros e estrangeiros. Entre o rol de poetas, filósofos e ensaístas, destacamos para nosso estudo a referência ao francês Stéphane Mallarmé. Além dele, invocaremos outros importantes nomes da ficção para a compreensão do *corpus*, aqui, estudado. Neste ínterim, evidenciamos a presença de Rimbaud e Guimarães Rosa, vistos como claras “referências” nos poemas intitulados “Travessias” do livro **H'era**, publicado pela primeira vez em 1971, pela Editora Saga.

Ainda sob este prisma, Benedito Nunes, filósofo, crítico literário e amigo de Max Martins, em uma resenha crítica na famosa Revista Portuguesa *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, quando da publicação de **H'era**, declara uma questão que nos interessa para nossa leitura em relação ao poema *Travessia — 2*. Segundo ele, esse texto, “mostra-nos que, exposto a inevitável naufrágio nas condições estritas em que se realiza [...], esse lance, continuação do gesto de Mallarmé, perdura no próprio inacabamento da existência sondada” (NUNES, 1973, p. 93). Assim, sob a égide do “inacabamento”, revelaremos outras camadas imersas numa poética que traz em seu bojo o silêncio, a visualidade, a espacialidade, a natureza aquosa e travessias.

Um outro aspecto que precisamos delinear, diz respeito à dificuldade da leitura de poemas de Max Martins, poeta que pertence à modernidade, cuja dificuldade é inerente, como afirma o crítico Davi Arrigucci Jr. sobre a poética de

¹ MALLARMÉ, 1945, p. 464.

² MARTINS, 2016, p. 25.

Max. Para ele, “a invenção de linguagens radicais, de imagens e sintaxe insólitas, tudo isso pode acrescer a dificuldade de leitura com que se depara o leitor da poesia moderna, e a obra de Max Martins não foge à regra” (ARRIGUCCI JR., 2019, p. 15). Entretanto, mesmo diante da “obscuridade” da poética moderna, analisaremos o texto *Travessia — 2*, utilizando-nos, assim, do próprio manancial teórico e reflexivo advindo da modernidade, como faremos por meio do poeta Mallarmé. Dito isto, passemos ao poema. Ei-lo:

Travessia — 2

Dados os laços
 lançam-se os dedos
 os dedos-dons, suas lanças
 à travessia.

— Todavia as traças
 devoraram a infância
 os traços d’anos, troços
 de Lá
 de lã
 (silêncios)
 sobre a mesa. A mesa é verde, ex-ver de trilhas e
 veredas, o rio indo
 e vindo ilhas
 Ilhas
 Ilhas
 Chuvas e raízes.

Rijas as coisas caem
 afundam

rolam
 renhidos os dados
 fundam este naufrágio — Um número
 amarra lasso os lances
 de Adão. E o Demo solta seus cavalos, sopra seus verbos
 — SER, ESTAR, mas turbar-se,
 a noite sendo em vão e em vícios de
 neblinas,
 o sêmen da linguagem se aguando.

— Todavia
 (toda via é verso inacabado?)
 lançam-se os dados
 (Risco a travessia)

(MARTINS, 2016, p. 36-37)

2. O LANCE DA AQUOSIDADE E OUTROS TEMAS DA POÉTICA MARTINIANA

Para a compreensão da poética de Max Martins, faz-se mister traçarmos o seu itinerário temático ao longo de sua produção. Para isto, recorremos a um

ensaio fundamental na recepção crítica de sua obra. Trata-se do estudo intitulado **Max Martins, mestre-aprendiz**, de Benedito Nunes (2009). No referido ensaio, Nunes, participante da mesma geração literária do poeta paraense, em Belém, menciona algumas fontes importantes, da qual Max se valeu como processo poético-formativo. Diz ele, “leríamos Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé como fontes primárias da modernidade” (NUNES, 2009, p. 333).

No ensaio, o crítico revela certas “crises”³ na produção literária do amigo, espécie de “saltos” poéticos pelo qual este vai passar ao longo da escrita ficcional. A primeira, consideramos fundante na escrita de Max, isto é, a “descoberta do modernismo” (NUNES, 2009, p. 333). Outra, dá-se com a aproximação do poeta Mário Faustino, autor de **O homem e sua hora** (1955). Para Nunes: “Foi Mário Faustino que assimilou, quer na teoria, quer na prática de sua própria arte, procedimentos da poesia espacial dos concretistas, o mediador, naquele momento, do vanguardismo da década de 1950 no Pará” (NUNES, 2009, p. 337). Dessa maneira, da aproximação com Faustino, Max Martins chega em **H’era** com novas experiências poéticas, no qual o visual passa a ser fundamento de uma poética espacial, evidente em poemas como *X*, *Voo* e *Tema A*. No que diz respeito à incorporação do visual na poesia de Max, Nunes sublinha:

A incorporação do espaço como distribuidor de ritmo e revelador visual do significado, o poema passando à categoria de composição topográfica inclusiva de um desenho letrista, icônico, adviria na terceira crise, encetada em **H’era** (1971) e resolvida em **O ovo filosófico** (1975), que precedeu **O risco subscrito** (1976), culminância desse período. (NUNES, 2009, p. 338)

Da valorização da visualidade e espacialidade, vistas como “influência” direta dos concretistas (via Mário Faustino), podemos comentar, à guisa de introdução, o espaço em branco como experiência de leitura desses poemas visuais. No artigo **A poética subversiva de Max Martins**, a pesquisadora Amarílis Tupiassú (2016), ao comentar sobre o trabalho do artista plástico Waldir Saruby para a capa do livro **H’era**, em 1971, traça um aspecto pertinente para nossa leitura. Na arte da capa da referida edição, segundo ela, “os traços destacam uma disposição labiríntica, um torvelinho de sendas, sem início, meio e fim, a marcar o redemoinho de riscos em *flanerie*, como flutuar levezas no espaço branco” (TUPIASSÚ, 2016, p. 78). Assim, do espaço em branco na página, revela-se, à luz de Mallarmé em seu *Un Coup de dés*, “uma insinuação/ ao silêncio” (MALLARMÉ, 1945, p. 466)⁴, ainda como possibilidade de ler pelo vazio. Um silêncio, pois, que não é ausência.

Poder-se-ia falar, assim, em risco, ou ainda, para citarmos um vocábulo importante do *Lance de dados* do poeta francês, em “naufrágio”. Por outro lado, exige-se dessa experiência, uma espécie de mudança na perspectiva de leitura do

³ Em “Discurso para a sessão comemorativa do título de *Doutor Honoris Causa* ao poeta Max Martins”, Benedito Nunes (2012, p. 213) fala de “surto de criação, originando distintos ciclos”.

⁴ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 466), lê-se: “Une insinuation/ au silence”

poema, em que a linearidade não mais dá conta da interpretação. Então, dessa transgressão que é criativa, porque criadora de novas possibilidades, lançaremos nosso “olhar” para o poema *Travessia — 2*. Ainda aproveitando da questão do espaço em branco, mais tarde desenvolvido em nossa análise, vale a pena introduzirmos a temática da aquosidade no referido *corpus*. Para isto, é fundamental relacionarmos *Travessia — 2* com *Travessia — 1*.

Neste último, é o marítimo que corrobora a ideia da travessia, deslocamento e aprendizado. O eu-lírico, utilizando-se da referência de *Le Bateau ivre*, de Rimbaud, joga-nos na abertura marítima, lugar dos silêncios: “Nasci no mar, dans le bateau/ ivre, drapeau d’Arthur, de la nuit;/ [...] — Eu era o mar ovante sobre os ombros, / ardendo em virilhas. / Ou o mar aberto, pulcro de silêncios” (MARTINS, 2016, p. 25, grifo nosso). Ressaltamos, pois, que este silêncio, presente também em *Travessia — 2*, liga-se ao branco da página. Perguntamo-nos, seria o mar, ou ainda, o rio, o grande espaço em branco por onde paira o poema, as palavras?

A questão é demasiado complexa, mas tentaremos responder ao longo de nossa interpretação. Outro aspecto primordial para nossa análise, funciona em *Travessia — 1* como epígrafe. Trata-se de uma citação de **Grande sertão: veredas** (1956), de Guimarães Rosa: “Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1956, p. 594). Últimas palavras do romance rosiano, o fragmento poderia nos desafiar à indagação. Assim, questionamo-nos: Travessia significa uma chegada? Arriscamo-nos a dizer que não, antes, é abertura, movimento, silêncio. Da narração de Riobaldo ao senhor ilustre da cidade, o qual elabora, em rememoração, as suas andanças e travessias de vereda em vereda, ao risco da linguagem e silêncios, isto é, do que não é possível ser evidenciado em palavra escrita, figura-se a travessia do branco e da espacialidade na página em poemas de Max Martins. Sobre esse chamado da viagem de Riobaldo em **H’era**, Nunes declara:

As sucessivas leituras de **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa, lhe propuseram o tema da viagem que aparece em **H’era** associado à aventura de travessia da página, lugar de decisão arriscada geradora do poema, como forma indecisa do Destino nas figuras variáveis do jogo aleatório, do *coup de dés* (lance de dados) das palavras. (NUNES, 2009, p. 338)

Neste bojo, associado à temática da travessia e da viagem, vincula-se o aquoso, o marítimo, o úmido, o espaço entre ilhas, o fluvial, o rio que apodrece as raízes e movimenta a vida, dando-lhe experiências eróticas, liberdade e riscos.

Travessia — 2, décimo segundo poema de **H’era**, é constituído de trinta e um versos, espacialmente des(organizados). Sob a técnica do verso livre, vários, em curta extensão, figuram entre o espaço da página, em um movimento constante de uma sintaxe que lembra uma espacialidade, ou ainda, um vai e vem aquático que desloca as palavras, onde o eu-lírico deve apoiar-se, como que se equilibrando e libertando-se, para citarmos o poema de Rimbaud, como em um barco bêbado: “Quando eu atravessava pelos rios impassíveis, / não me sentia mais guiado pelos

rebocadores” (RIMBAUD, 1987, p. 143)⁵. Em suma, a forma do poema de Max Martins se dá numa travessia, cuja geografia úmida proporciona, por sua vez, o movimento que impede a fixação e o desfecho, ao contrário, é sempre um deslocamento que fragmenta o significante para, novamente, recriar-se, como em ondas que destroem pequenos montes de areia da praia, para, em seguida, refazê-los.

O *corpus* de nosso estudo, de acordo com a proposta de leitura do lance mallarmaico no lance martiniano, inicia-se com uma clara intertextualidade: “*Dados os laços/ lançam-se os dedos/ os dedos-dons, suas lanças/ à travessia*” (MARTINS, 2016, p. 36, grifo nosso). Do fragmento, é possível lermos uma imagem de um eu posto em situação de apontamento — em “lança” —, na direção a uma travessia. De “dados”, evidencia-se semanticamente os “dedos” aos “dedos-dons”, cujo movimento leva a aberturas e deslocamentos. Este suposto lançar, entretanto, integra o eu-lírico em riscos, quem sabe, em “naufrágios” e circunstâncias pelo acaso, como vemos no início de *Lance de dados: “MESMO QUANDO LANÇADO EM/ CIRCUNSTÂNCIAS ETERNAS/ DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO*” (MALLARMÉ, 1945, p. 459, grifo nosso)⁶.

Lançado ao risco da travessia, por outro lado, o eu-lírico se indaga quanto à idade. Ao maior risco? perguntamo-nos: “— *Todavia as traças/ devoraram a infância/ os traços d’anos, troços/ de Lá/ de lâ/ (silêncios)/ sobre a mesa*” (MARTINS, 2016, p. 36). Aqui, há vários pontos que precisam ser considerados. Sob a inserção do eu num ambiente úmido, este revela sua idade “devorada” pelas traças, como que constituído de matéria orgânica vegetal. Ao ser comido, metaforicamente, torna-se “troço” do tempo, “traços d’anos”.

No plano da linguagem, certas palavras do poema, representam este “traço”, perdendo “partes” para se tornarem outra coisa. Assim, na sequência, temos: *laços, lançam, lanças, Lá, lâ*. Mais adiante, ainda temos *lasso, lances*, para voltarmos a *lançam*, ao final do texto. Neste caso, vemos que ao decorrer do poema, há um movimento, espécie de pressão, que articula para um centro as palavras, pela aliteração, ao sempre lançar-se de dados — Este, como veremos, no poema de Max Martins, é aquoso, úmido, por vezes, bastante orgânico. Dessa forma, se há um lançar-se em *Travessia — 2*, este é realizado em águas que afundam os troços, as raízes, para boiarem no tempo, apodrecendo.

Vale ressaltar, além disso, dada a repetição por aliteração, que a constância da consoante “l” pode revelar a ideia do que é líquido, fluido, escorregadio, sendo, pois, “contínuas líquidas”, como aborda Antonio Candido (2006, p. 56) em **O Estudo Analítico do Poema**, tendo como base o estudo feito por Maurice Grammont (*Les vers Français*), em que cada fonema do poema pode ter um valor particular no que diz respeito às “expressões humanas”, ressaltando sentimentos, sensações, choques, barulhos, etc. Portanto, poder-se-ia dizer que a consoante “l” carrega uma significativa sonoridade no poema, sendo um “substrato fônico”⁷ importante no texto.

⁵ No original (RIMBAUD, 1987, p. 143), lê-se: “Comme je descendais des Fleuves impassibles, / Je ne me sentis plus guidé par les haleurs”

⁶ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 459), lê-se: “QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES/ CIRCONSTANCES ÉTERNELLES/ DU FOND D’UN NAUFRAGE”

⁷ “Substrato fônico” (2006, p. 37) é usado pelo crítico brasileiro a partir de Roman Ingarden.

Ainda no trecho do poema, mencionado anteriormente, é o silêncio, lembrado também em *Travessia — I*, como “pulcro de silêncios” (MARTINS, 2016, p. 25), que nos leva a pensar naquilo que a linguagem não dá conta de expressar em palavras — limite da linguagem —, antes são os brancos, a espacialidade, os vazios, que entram para dizer fragmentárias experiências, como se verifica em *Un coup de dés*, em trecho já citado neste estudo, quando o silêncio se insinua para se mostrar, paradoxalmente, como fala, num silêncio que diz. Maurice Blanchot (1987), importante crítico e intérprete de Mallarmé, sublinha:

O POEMA — a literatura — parece vinculada a uma fala que não pode interromper-se porque ela não fala, ela é. O poema não é essa fala, é começo, e ela própria jamais começa mas diz sempre de novo e sempre recomeça. Entretanto, o poeta é aquele que ouviu essa fala, que se fez dela o intérprete, o mediador, que lhe impôs o silêncio pronunciando-a. (BLANCHOT, 1987, p. 29)

Nesse sentido, a poética de Max Martins dialoga com o silêncio evidenciado em Mallarmé, mostrando o espaço em branco, os vazios da página, visto como exigência de versificação na modernidade. No Prefácio de *Un coup de dés*, Mallarmé explica: “os brancos, de fato, assumem importância, atacam no início; a versificação assim exigiu, como o silêncio circundando” (MALLARMÉ, 1945, p. 455)⁸. Neste ínterim, o silêncio em Mallarmé é ausência, isto é, uma realidade dada como impossibilidade de mostrar-se facilmente, como afirma Maurice Blanchot (2011) em **Faux Pas**, capítulo *Le silence de Mallarmé*: “A história do silêncio de Mallarmé, se fosse feita, teria, por falta de sentido exemplar, no interesse de olhar para uma ausência, isto é, para uma realidade muito profunda que só se revelaria no fato de não poder ser conhecida” (BLANCHOT, 2011, p. 122)⁹.

Portanto, ao mencionar “(silêncios)”, enfatizado por meio de parênteses, o poeta paraense revela a sua formação poética moderna, cuja espacialidade, os brancos e versos fragmentados, livres, curtos e “relâmpagos”, ao lado de outros mais extensos, assim como a referência clara de artistas franceses, como Rimbaud em *Travessia — I*, demonstra sua “linhagem” poética, onde se somam temáticas profundamente ligadas à sua realidade, como temos em **Caminho de Marahu** (1983), como ele próprio disse em seu roteiro de leitura, em “qualquer coisa do chão, como acha o Manoel de Barros” (MARTINS *apud* PINTO, 2016, p. 111). No *corpus* de nossa análise, podemos perceber estes aspectos nos seguintes versos: “A mesa é verde, ex-ver de trilhas e/ veredas, o rio indo/ e vindo ilhas/ Ilhas/ Ilhas/ Chuvas e raízes” (MARTINS, 2016, p. 36).

Neles, além disso, uma sonoridade marcada pela repetição de “ilhas”, quebra-se em “chuvas e raízes”, feito isto, a partir da associação de um ritmo repetitório com a disposição gráfica das palavras, na qual sugerem uma

⁸ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 455), lê-se: “Les blancs en effet, assument l’importance, frappent d’abord; la versification en exigea, comme silence alentour”

⁹ No original (BLANCHOT, 2011, p. 122), lê-se: “L’histoire du silence de Mallarmé, si elle était faite, aurait à défaut de sens exemplaire, l’intérêt d’un regard porté sur une absence, sur une réalité très profonde qui ne se livrerait à la connaissance que dans ce fait qu’elle ne saurait être connue”

espacialidade geográfica. Explora-se, neste sentido, toda a capacidade significativa do vocábulo para expressar uma ideia espacial, sendo, pois, “ilhas” um significante que reforça semanticamente uma proposta que faz da imagem do espaço uma possibilidade de experimentar uma certa realidade, comungada por este signo poético já mencionado.

No excerto, uma realidade, “coisa do chão”, é trabalhada poeticamente — espacialmente e visualmente —, emergidas de uma umidade, de vegetação que boia no rio, num indo e vindo. Vale ressaltar, como caráter biográfico, o que diz o organizador do livro **H'era**, o poeta Age de Carvalho. Segundo ele, Max Martins, “constrói a sempre sonhada cabana na praia do Marahu, na ilha do Mosqueiro, emblemática dentro de sua obra” (CARVALHO, 2016, p. 74). Dessa forma, no trecho, vemos novamente o jogo de perda de partes da palavra, reconstrução e aliteração, como comentamos anteriormente, a partir do vocábulo inicial “laços”. No presente caso, dá-se com “verde”, “ex-ver” e “veredas”. Outro aspecto que vale frisar nos versos, é o jogo rítmico por meio das sílabas poéticas mais acentuadas — caso do **ver** — ao lado de outras menos acentuadas, dando ao texto uma expressão rítmica elementar, que faz dele uma ondulação estética percebida de imediato pelo leitor de poesia. Podemos entender esta ondulação, além disso, como o próprio movimento das ondas, de um ir e vir das águas, sendo um ritmo poético que “imita” o ritmo dos rios, pois, como afirmou Candido, “o homem que faz poesia conhece o ritmo na natureza e pode tê-lo observado e imitado” (CANDIDO, 2006, p. 71).

Então, assumindo o risco e perda, temos a mesa verde, metáfora da idade, mas também da vegetação, transformando-se em veredas. Para lembrarmos a referência de **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa, citado como prefácio em *Travessia — I*, vale pensarmos que vereda¹⁰ é caminho alternativo, fértil, mas também é ambiente aquoso, difícil, arriscado, movediço, afunda, sendo pantanoso. Por outro lado, em sua contemplação, é motivo de silêncio, restando-se o não dizer mais nada, como fica sugerido neste trecho de **Grande sertão: veredas**:

Me deu saudade de algum buritizal, na ida duma vereda em capim tem-te que verde, termo da chapada. Saudade, dessas que respondem ao vento; saudade dos Gerais. O senhor vê: O remoo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde. Aí, no intervalo, o senhor pega o silêncio põe no colo. (ROSA, 1956, p. 286, grifo nosso)

Então, ver o verde e veredas, no plano da expressão artística, pede, por vezes, silêncios. No entanto, paradoxalmente, devendo ser dito de alguma forma, os silêncios convertem-se em vazios e brancos de página, como se verifica em: “ilhas/ Ilhas/ Ilhas/ Chuvas e raízes. / Rijas as coisas caem/ afundam/ rolam/ renhidos os dados/ fundam este naufrágio” (MARTINS, 2016, p. 36). Versos curtos, quase todos

¹⁰ Para além do título do romance do autor mineiro, em que vereda já está presente, faz-mister lembrarmos que a geografia de **Grande sertão: veredas** é toda aquosa, molhada, fértil, carregada de buritis. Lugar fértil, mas também perigoso, ambíguo.

de uma única palavra, é importante evidenciar a repetição dos vocábulos “ilhas”, que, divididos por versos que sofrem uma espécie de gradação, fazem da localização uma possibilidade de leitura pela visualidade, além de marcar uma homofonia no poema. Segundo Antonio Candido, “se chama Recorrência — recurso muito usado na poesia moderna.” (CANDIDO, 2006, p. 64). Desse modo, na modernidade, da qual *Travessia — I* faz parte, busca-se “obter o efeito visual ao lado do efeito sonoro — levando-se em conta que a poesia é feita para os olhos da civilização atual” (CANDIDO, 2006, p. 66).

Vê-se, então, que são várias ilhas, e o espaço entre uma e outra na página é a geografia aquática em que as palavras se dissolvem, ou ainda, naufragam. Nesse trecho, a referência a naufrágio, aliás, marca, mais uma vez, a formação poética mallarmaica de Max Martins. Em *Un coup de dés*, temos: “DO FUNDO DE UM NAUFRÁGIO” (MALLARMÉ, 1945, p. 459)¹¹. Em caixa alta, dessa forma, esse abismo e silêncio pelo branco da página, desenvolve-se em *Travessia — 2* como lugar do aquoso, do úmido, que, em rijo, aproveita-se da chuva, fazendo afundar e rolar as raízes, naufragando tudo. Em suma, é o ambiente *in natura*, exposto na forma da modernidade poética. Prefigura-se no poema, então, como o perigoso das veredas, uma natura escorregadia, intranquila, próprio dos rios caudalosos amazônicos, como o rio Amazonas, por exemplo.

Neste momento de nossa reflexão, é mister assumir que a leitura de vários poemas de Max Martins, dado a sua visualidade, versos livres, alguns de sintaxe espacial, influência dos concretistas e de sua formação poética mallarmaica, faz do texto um jogo a ser jogado. Para isto, é fundamental aceitar as suas condições, em suma, a sua composição, como parte que deve “fascinar” o jogador-leitor, como afirma Hans-Georg Gadamer (1997) em **Verdade e Método**: “o atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador [...] É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo, e que o mantém em jogo” (GADAMER, 1997, p. 183). Neste sentido, cada poema de **H’era**, mesmo com temáticas recorrentes da poética de Max Martins, mostra-se como “jogo” particular, pois “cada jogo coloca uma tarefa ao homem que o joga” (GADAMER, 1997, p. 183). Continuemos, portanto, nesta “análise-jogo”.

Desse ponto de vista, poder-se-ia dizer que há no *corpus* do presente estudo, um “vivo” diálogo com os artistas da modernidade, aqui, evidenciado, sobretudo por Mallarmé (*Un coup de dés*), entretanto, dessa conversa poética intertextual, o trabalho artístico em *Travessia — 2* configura uma atitude de plena atividade, ou seja, perfaz-se como diálogo “ativo”, em que o lance mallarmaico sofre uma antropofágica¹² leitura por Max, para usarmos uma imagem do poeta Oswald de Andrade, como argumenta Thiago de Melo Barbosa (2018) no artigo **Antropófago Max: um deglutidor de orientes**. Nesse viés, é pelo úmido e aquoso do rio, ilhas e

¹¹ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 459), lê-se: “DU FOND D’UN NAUFRAGE”

¹² Cf. BARBOSA, 2018, p. 173: “O projeto poético de Max Martins dialoga perfeitamente com a visão antropofágica não só oswaldiana, mas também com a retomada dessa por Haroldo de Campos. Portanto, não seria leviano afirmar que sua poesia está imersa em um contexto, ou melhor, em uma tendência para se compreender o ‘legado cultural’ como universal, ou seja, sem propriedades, barreiras ou fronteiras determinando o que é de quem: uma vez que todos se alimentam uns com os outros, não é de se estranhar que o caminho aponte para um amálgama de carnes e ossos.”

raízes que o eu-lírico direciona o seu lance — retrabalhando-se a forma, para isto, num “jogo” de retorno e movimento do significante e significado.

Do sublinhado até o momento, apreendemos que o “artístico” do poema de Max Martins, carrega um consciente trabalho poético, feito a partir do *in natura* e pela forma do poema. Na visualidade e espacialidade, portanto, uma travessia e uma viagem — em lance — é lançada, correndo, de alguma maneira, os riscos, os naufrágios e silêncios impostos pela experimentação moderna do fazer poético, em que o branco da página, talvez, seja o exímio exemplo. Aproveitando da referência da palavra “lance”, vale a pena mencionar que por meio deste vocábulo há um jogo do significante, o qual leva à transformação para “lançam” (repetidos no segundo e trigésimo verso), cujo valor poético dá-se como verbo que se repete para expressar enfaticamente um dado experiência.

Passemos, neste momento, a tratar, ainda que brevemente, de uma temática recorrente na poética de Max Martins: o erótico. Em *Travessia — 2*, o presente tema dá-se como um antropofágico intento de fazê-lo imerso em um naufrágio (via *Un coup de dés*), jogando, para isto, com ambiguidades, por sua vez, proporcionado pelo branco da página. Para isto, o eu-lírico inicia esta “abertura” por meio de figuras caídas. Trata-se de “Adão” e “Demo”, em que o primeiro é expulso do paraíso por uma “infração” grave promulgada por Deus, isto é, comer o fruto proibido; o segundo, em sua rebelião, tornou-se anjo caído, opositor maior de Deus. Vê-se, no entanto, que este Mal implantado no poema com as mencionadas figuras, promove uma espécie de abertura pela “parte maldita”, como pensa Georges Bataille (1989) em **A literatura e o mal**. Para o pensador francês:

Só uma “parte maldita” está destinada àquilo que, numa vida humana, tem o sentido mais carregado. A maldição é o caminho da benção menos ilusória. Um ser orgulhoso aceita *lealmente* as piores consequências de seu desafio. Às vezes até lhe é preciso sair ao encontro delas. A “parte maldita” é a do jogo, do aleatório, do perigoso. (BATAILLE, 1987, p. 27-28)

“Amarra lasso os lances/ de Adão. E o Demo solta seus cavalos, sopra seus verbos” (MARTINS, 2016, p. 36): Nos versos, temos um jogo pela aliteração, como já tivemos oportunidade de comentar. “Lasso”, aqui, evidencia aquilo que o eu-lírico declara no início do poema, quando as “traças/ devoraram a infância/ os traços d’anos” (MARTINS, 2016, p. 36). Poder-se-ia falar, então, em uma idade mais avançada de um eu, dado que lasso instaura uma possível fadiga, um desgaste físico, entretanto, os “lances” estão jogados, apontados para o perigoso e arriscado que pode ser a linguagem — associada à parte maldita de uma poeticidade que aceita o risco pelo erótico.

No que tange a este último, vale a pena dialogarmos novamente com Bataille (2014) em seu famoso livro **O Erotismo**. Assim, mesmo declarando a sua infância “devorada”, afirma-se qualquer vida pelo erótico, lançando-se em naufrágio de perigosas travessias, pois, “do erotismo, é possível dizer que é aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35). Neste ínterim, acreditamos que o erótico é a “afirmação” de uma eternidade pelo poético,

portanto, da vida, como pensa Bataille (2014), ao dialogar com a poesia de Rimbaud. Para ele: “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é *a eternidade. É o mar partido com o sol*”¹³ (BATAILLE, 2014, p. 48). Dessa forma, pelo erótico, Max “digere” e desloca aqueles lances mallarmaicos, dando-lhe contornos poéticos próprios, na medida em que “desse alimento” moderno do poeta francês, a linguagem incorpora um risco que a dissolve, feita metaforicamente como “sêmen”, que ao ser ejaculado, resta-lhe a dissolução, um orgânico em potente diluição: “o sêmen da linguagem se aguando” (MARTINS, 2016, p. 36). No que diz respeito à sexualidade na poética do poeta paraense, Nunes sublinha:

A carnalidade do mundo — o mundo feito carne como verbo — eis a forma singular que toma, desde os mais ousados poemas de **H’era**, a estreita relação entre sexualidade e linguagem. A equivalência entre Arte Erótica e Poética pressupõe a dominância de uma universal analogia. [...] Daí também deriva, com o substrato orgânico das imagens prediletas do nosso autor, a carnalidade do mundo — corpo único, feminilizado, de que as coisas são as zonas erógenas. (NUNES, 2009, p. 345)

O erótico, portanto, opera no texto *Travessia — 2* como movimento (mas turbar-se) de eternidade, no qual o líquido encontra-se em tudo. No rio e no corpo humano, que o joga para fora em desejo de “SER, ESTAR” (MARTINS, 2016, p. 36). Pelo trecho mencionado, vê-se que o “espaço” oferece ao poema possibilidades outras. Assim, “mas turbar-se”¹⁴ inaugura no texto uma dupla questão, ou seja, “turbar-se” leva o ambiente e o corpo a um desordenado, um desequilíbrio, um turvamento e agitação, como se o sujeito lírico estivesse em plena aflição diante de um naufrágio pelo turvar das águas. Sob a condição da separação da palavra “masturbar”, além disso, é importante o que afirma Arrigucci Jr. Para o crítico:

Max sempre tira partido da disposição das palavras no espaço da página, quebrando por vezes as palavras e a estrutura das frases, remontando sílabas em lances paronomásticos, assim como joga com os espaços em branco, os vazios, as lacunas, que ora se *colmam* ora não, abraçando-se sutilmente ao silêncio. (ARRIGUCCI JR., 2019, p. 19)

¹³ No texto *Une saison en enfer*, de Rimbaud (1987, p. 220), encontramos: “Elle est retrouvée! / — Quoi? — l’Éternité. / C’est la mer mêlée / Au soleil.”

¹⁴ Poder-se-ia dizer que a pausa em “mas turbar-se” inaugura no poema um consciente movimento que marca uma entoação, enfatizando, com isto, um “tempo da leitura”, como argumenta Alfredo Bosi (1990, p. 100) em relação à pausa e ao silêncio, assim como “exerce uma função abertamente semântica” (BOSI, 1990, p. 101) no texto, cuja parada ou separação do vocábulo obriga ao pensamento pelo leitor. Cf. BOSI, 1990, p. 100-101: “A pausa divide e, ao dividir, equilibra. [...] A pausa é terrivelmente dialética. Pode ser uma ponte para um sim, ou para um não, ou para um mas, ou para uma suspensão agônica de toda a operação comunicativa.”

Ao mesmo tempo, sabedores da temática erótica em Max, temos uma linguagem se constituindo como jogo que relaciona a “Arte poética” e “Arte erótica”, como mostra Nunes (2009). Além disso, pelo movimento metafórico da masturbação, é o líquido no qual ao ser expelido para fora do corpo, que faz da linguagem poética do poeta paraense um risco — é o “sêmen” em pleno “aguamento”, como a linguagem em lance e travessia.

Da declaração da linguagem/sêmen em dissolução pelo aguar do líquido seminal, temos outra interessante questão. Entre parênteses, nos deparamos com a seguinte declaração: “(toda via é verso inacabado?)” (MAX, 2009, p. 37). Em relação a certos aspectos da poética de Mallarmé, em que serve de diálogo na análise do poema *Travessia — 2*, é interessante o que diz Octávio Paz (2009) em **Signos em Rotação**. Segundo ele:

Os brancos, os parênteses, as aposições, a construção sintática, o tempo verbal em que se apoia o poema, este *Si...*, conjunção condicional que suspende o discurso no ar, são outras tantas maneiras de criar entre frase e frase a distância necessária para que as palavras se reflitam. Em seu próprio movimento, em seu duplo ritmo de contração e expansão, de negação que se anula e se transforma em afirmação que duvida de si, o poema engendra suas sucessivas interpretações. (PAZ, 2009, p. 112-113)

Então, da “suspensão” do discurso no ar, colocando-o em evidência para fazê-lo ficção que se mostra como maneira de fazer as palavras “refletirem” no espaço da página, o texto do autor de **Caminhos de Marahu**, indaga, pensa e duvida de si mesmo. Neste bojo, poder-se-ia falar de uma possível “Crise do verso”, à maneira de Mallarmé no poema de Max. O poeta francês se questiona ao pensar que o verso “filosoficamente compensa o defeito das línguas, complemento superior” (MALLARMÉ, 1945, p. 364)¹⁵. Dessa forma, pelo verso — uma falta — é complementada pelo silêncio, pelo branco e espaços entre uma palavra e outra, entre uma frase e outra. Pensamos, pois, que o questionamento no *corpus* de nosso estudo, no que tange ao inacabamento do verso, engendra um traço de modernidade, na medida em que o poema se pensa como linguagem poética, que, por vezes, pode falhar em tentar dizer uma experiência. Para isto, nos versos, palavras dispostas entre um certo espaçamento, como em “vindo ilhas/ Ilhas/ Ilhas” (MARTINS, 2009, p. 36) assumem a suposta contemplação do eu poético.

Outro viés trazido pelo “inacabamento” do verso pode ser pensado como eterno ciclo diante da impossibilidade de assumir um fim. Nesse sentido, o eu assume, mais uma vez, o risco de pensar o poema como movimento cíclico que nunca tem um ponto final, ao contrário, é infinito. Nesse lance, dado como “a noite sendo em vão e em vícios de/ neblinas (MARTINS, 2009, p. 36), uma dificuldade se

¹⁵ No original (MALLARMÉ, 1945, p. 364), lê-se: “Philosophiquement rémurère le défaut des langues, complément supérieur.”

instaura, porque, sendo viciante a “neblina”, metáfora do turvamento da visão, como pensa Riobaldo, protagonista de **Grande sertão: veredas**, ao narrar que “Diadorim é a minha neblina” (ROSA, 1956, p. 26), confirma-se um estado de intranquilidade e obscuridade. Da obscuridade pela neblina, vale a pena trazermos também para a discussão um comentário de Walter Benjamin (2009) em **Passagens**: “a neblina é o consolo do solitário. Ela preenche o abismo que o cerca” (BENJAMIN, 2009, p. 383).

Desse viés, a neblina, utilizando-nos do apontamento de Benjamin, joga o sujeito lírico do poema de Max numa consciente solidão e contemplação, lançando os “dados” com “dedos-dons” que não descartam o abismo diante de questões dadas em *Travessia — 2* e que ficam em suspensão — no ar —, para serem jogadas pelo leitor, num ciclo repetitivo e contínuo. No risco, entretanto, em herança mallarmaica, “lançam-se os dados” (MARTINS, 2016, p. 37), para emergir a incapacidade de concluir o poema, como fica evidente ao final do texto, quando os parênteses não se fecham: “(Risco a travessia)” (MARTINS, 2016, p. 37).

Sob este ponto, Octavio Paz (2009) ao ler **Um lance de dados**, afirma: “não há uma interpretação final de *Un coup de dés* porque sua palavra última não é uma palavra final [...] o horizonte em que aparece a constelação errante que formam os últimos versos de *Un coup de dés* é um espaço vazio” (PAZ, 2009, p. 113). Nesse ínterim, como os dados jogados pelo poeta francês, Max Martins nos apresenta também este “não-final” como sua verdadeira “transparência infinita”, como diz Paz (2009, p. 113). Ainda sobre este vazio e silêncio posto após à recusa do desfecho do parêntese, podemos lê-lo como interlocução direta com a poética de Mallarmé, cujo calar não significa ausência de comunicação, antes, é pensamento puro. Em **O arco e a lira**, Octávio Paz argumenta:

Todo silêncio humano contém uma fala. Calamos, dizia Sórora Juana, não porque não tenhamos nada a dizer, mas porque não sabemos como dizer tudo o que queríamos dizer. O silêncio humano é um calar e, portanto, é comunicação implícita, sentido latente. O silêncio de Mallarmé nos diz *nada*, que não é o mesmo que nada dizer. É o silêncio anterior ao silêncio. (PAZ, 2012, p. 63, grifo do autor)

Sob o ponto de vista do poético, é preciso que o silêncio seja dito de alguma forma, por meio de um vazio ou branco de página, ou ainda, por um poema que não termina, que não se fecha em sua forma e conteúdo, antes, sendo um “desejo transgressivo, uma ânsia de ir além e certo impulso à dissolução, que desmancha fronteiras, que ultrapassa as coisas acabadas e delimitadas” (ARRIGUCCI JR., 2019, p. 17), como é possível perceber em *Travessia — 2*. Neste caso, o que resta, questionamo-nos? Podemos arriscar uma resposta: Há poesia nos vazios que não se concluem, não se fecham, porque o “lançar-se” é sempre um constante atravessar em água turva, barrenta, quem sabe, como os rios amazônicos.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No poema *Travessia — 2*, de Max Martins, propomos uma leitura que vê no texto do poeta paraense uma travessia que se dá no arriscado da linguagem poética. Nela, prefigura-se um deslocamento do intento lançar de dados mallarmaico, jogando o sujeito lírico em um aquoso e perigoso ambiente, cuja linguagem, “silêncios” e “brancos” assumem formas de dizer o corpo, o ambiente *in natura* e eróticos movimentos.

Para isto, como corpo em expansão, o poema opera com elementos poéticos que constitui o alicerce significativo do texto. Sendo assim, analisamos aliterações, relação entre palavras, sua repetição como agente de significação, assim como os brancos (espacialidade) entre um e outro vocábulo. Neste jogo, foi possível ler o *corpus* como construção poética que não se fecha, nem conclui, para instaurar, com isto, aberturas e atravessamentos de vários sentidos.

Por fim, em diálogo com a poesia moderna, como a de Stéphane Mallarmé (*Un coup de dés*), Max Martins fez de sua produção poética um espaço para a experimentação, utilizando-se dos versos livres, até chegar “ao salto” literário, como considera Benedito Nunes, em uma fase mais concretista. Fica claro, portanto, que a modernidade tanto nacional quanto internacional, como fica evidente em sua formação poética, lendo Carlos Drummond de Andrade e Arthur Rimbaud, que o escritor paraense não se eximiu de experimentar dos elementos modernos que lhe chegavam, muitas vezes, pelos livros emprestados por amigos, como Benedito Nunes, dando vazão à sua originalidade.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. O difícil desafio: a busca poética de Max Martins. In: **Max Martins em colóquio: estudos de poesia**. Organização de Age de Carvalho e Mayara Ribeiro Guimarães. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019, p. 13-23.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989. 224 p.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. 339 p.

BARBOSA, Thiago de Melo. Antropófago Max: um deglutidor de orientes. **Todas as Letras**, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 167-178, mai/ago. 2018.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**; org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. 1168 p.

BOSI, Alfredo. Frase: música e silêncio. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990. p. 65-107.

BLANCHOT, Maurice. **Faux Pas**. Paris: Gallimard, 2011. 354 p.

- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278 p.
- CANDIDO, Antonio. **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Humanitas, 2006. 164 p.
- CARVALHO, Age de. Sobre o autor. In: MARTINS, Max. **H'era**. Organização e notas de Age de Carvalho. Belém: Ed.ufpa, 2016. 73-74.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997. 730 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1945. 1659 p.
- MARTINS, Max. **H'era**. Organização e notas de Age de Carvalho. Belém: Ed.ufpa, 2016. 76 p.
- NUNES, Benedito. Max Martins, mestre-aprendiz. In: **A Clave do Poético**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das letras, 2009. p. 330-354.
- NUNES, Benedito. Discurso para a sessão comemorativa do título de Doutor Honoris Causa ao poeta Max Martins. In: **Do Marajó ao arquivo: breve panorama da cultura no Pará**. Organização de Victor Sales pinheiro. Belém: Ed.ufpa, 2012. p. 212-213.
- NUNES, Benedito. Recensão de H'era. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 14, p. 92-93, jul.1973.
- PAZ, Octávio. Os Signos em Rotação. In: **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 95-123.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352 p.
- PINTO, Elias Ribeiro. Leituras de Max Martins: a universalidade do poeta. **Revista Moara**, Belém, n. 46, p. 110-111, ago./dez.2016.
- RIMBAUD, Arthur. **Œuvres Complètes**. Paris: Éditions Jean-Claude Lattès, 1987. 333 p.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.
- TUPIASSÚ, Amarílis. A Poética subversiva de Max Martins. **Revista Moara**, Belém, n. 46, p. 77-95, ago./dez.2016.

Para citar este artigo

COSTA, F. L. da. Um lance aquoso em “Travessia — 2”, de Max Martins. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 5, 2021, p. 387-402.

O autor

FABRÍCIO LEMOS DA COSTA é possui graduação em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará (2012) e Especialização em Produção de Material Didático e Formação de Mediadores de Leitura para EJA pela Universidade Federal do Amapá (2016). Mestre em Letras- Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira.