

(DES)VELANDO A AMAZÔNIA EM H'ERA, OBRA DE MAX MARTINS

Mayara Ribeiro Guimarães¹, Juliana de Fátima Reis Vieira²

RESUMO: *Max Martins é um poeta cujo ponto crucial é o trabalho reflexivo com a linguagem e nesse exercício o autor propõe remexer o sentido dos elementos naturais. Em sua poética encena o foco e o desfoco das peculiaridades da Amazônia. Sendo, então, o que buscamos compreender. Desse modo, propomos a análise de dois poemas do livro H'era: “Travessia I (1926/1966)” e “O amor ardendo em mel”, supondo que os movimentos de inserção e subversão dos traços amazônicos são uma rasura poética, que acaba por duplicar os sentidos. Os estudos de José Ortega y Gasset sobre a desumanização da arte contribuem para a perspectiva do trabalho, assim como Rolan Barthes e suas formulações acerca da encenação da escrita. Em suma, Max articula jogos linguísticos que coadunam o homem e a natureza, desencadeando com esse movimento uma fusão erótica. Sob a carnalidade desse mundo natural sobrepõe-se o amor e o desejo latente.*

PALAVRAS-CHAVE: Max Martins; traços amazônicos; encenação; fusão erótica

ABSTRACT: *Max Martins is a poet whose crucial point is reflective work with language and in this exercise the author proposes to stir up the sense of natural elements. In his poetics, he staged the focus and blurred it from the peculiarities of the Amazon. So, that is what we seek to understand. Thus, we propose the analysis of two poems from the book H'era: “Travessia I (1926/1966)” and “Love burning in honey”, assuming that the movements of insertion and subversion of the Amazonian traits are a poetic erasure, which ends up doubling the senses. José Ortega y Gasset studies on the dehumanization of art contribute to the perspective of the work, as does Rolan Barthes and his formulations about the staging of writing. In short, Max articulates linguistic games that match man and nature, triggering and erotic fusion with this movement. Under the carnality of this natural world, love and latent desire overlap.*

KEYWORDS: Max Martins; amazonian traces; staging; erotic fusion

Introdução

É antigo o processo discursivo que constituiu uma visão de Amazônia. Discursos estes que induziram alguns dos pensamentos posteriores. Foram recorrentes visões ocidentais capazes de inventar ou alterar a relação do homem com a natureza. Dentre tantas perspectivas,

¹ Doutora em Teoria Literária. Docente na UFPA. Pesquisa com apoio Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

² Mestranda em Estudos Literários na UFPA.

pode-se considerar, em grande medida, que a partir disto foram estabelecidos discursos homogêneos e pedagógicos, para usar aqui um termo de Homi Bhabha, isto é, conceituações aprisionadas em uma tradição fundada na razão, no etnocentrismo, no discurso como poder. O pensamento de Ana Pizarro dá a dimensão dessa visão estereotipada, certamente, muito motivada pelos pontos de vista de sujeitos externos ao lugar e que sequer desencadearam um vínculo mais profundo com o que se depararam:

A Amazônia é uma região cujo traço mais geral é o de ter sido construída por um pensamento externo a ela. Ela tem sido pensada, em nível internacional, através de imagens transmitidas pelo ideário ocidental, europeu, sobre o que eles entendem ser a sua natureza, ou, em outras palavras, sobre o lugar que a Amazônia ocupou na sua experiência, imagem que foi ratificada em diversos textos: crônicas, relatos de viajantes, relatórios de cientistas, informes de missionário. (PIZARRO, 2012, p. 31)

Pelo menos ao que parece geográfica, histórica e politicamente a Amazônia foi e tem sido formulada e conceituada com discursos solidificados em suas características naturais. Nesses termos resumidamente a Amazônia é considerada como um imenso lugar, um rico espaço em que habitam dezenas de milhares de plantas e animais e, além disso, onde há uma infinita quantidade de água.

Para se somar a isso, ainda por cima é também conhecida como o palco para grandes disputas ambientais e explorações de suas riquezas naturais. Essa desenfreada busca por recursos naturais foi associada a ideia de progresso nas cidades, já que, com os recursos vendidos, construía-se casarões imponentes, além de se estabelecer uma relação de comércio com outras cidades. Assim a Amazônia funcionava como matéria-prima para o homem. No entanto, sem dúvida, essa visão não seria suficiente para pensar este lugar. A literatura, por sua vez, em suas nuances e percepções, trouxe aspectos e simulacros capazes de desgastar esses conceitos de Amazônia, como também de suplantá-lo.

Logo, é por uma nuance literária que parte este trabalho, não diminuindo ou excluindo outras áreas do saber. O que importa pensar aqui diz respeito ao modo como um lugar pode ser ressignificado, diz respeito também ao uso da palavra como meio de atravessar e refletir uma cultura. Jaques Derrida apontou que: “as palavras passam do físico para o metafísico” (DERRIDA, 1991, p. 267), logo, através delas é construindo um imaginário pelo qual se interroga e interpela processos da realidade.

Neste caso, a literatura ao longo do tempo, depreendeu posturas como a de modular e estereotipar a Amazônia por suas características excêntricas como fizeram alguns autores em verso e em prosa, isto é, reunindo aspectos exóticos ou mesmo propondo que a Amazônia seria um lugar fantástico, perigosa e infernal, posturas que lembram aquilo que Derrida nomeia por *mitologia branca*, que seria uma forma de criar e perpetuar um discurso inventivo e deturpado

pelo Ocidente. Houve também outros escritores que promoveram uma irrupção anunciando, de certo modo, um apagamento do real. Essa ação garante, entre muitas coisas, uma desumanização.

Sobre isto, o estudioso José Ortega y Gasset em seu trabalho chamado *A desumanização da arte*, um estudo a respeito das mudanças na percepção da arte durante alguns séculos, depreende uma diferença substancial entre a realidade vivida e a realidade contemplada, sendo que neste último caso, diz que a obra de arte é para ser contemplada e que por isso ela se distingue da vida, que, basicamente, é destinada ao convívio cotidianamente.

Sendo assim, o autor nos convida a: “soltar essa presa e a deter a atenção sobre a própria obra de arte” pois assim: “não vê nela coisas humanas, mas sim apenas transparências artísticas, puras virtualidades” (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 27). Com isso, entende-se que a peculiaridade de um objeto artístico está justamente em não ser real.

Contudo, a obra de arte não implica uma pureza ou sugere ficar ilesa à realidade, mas sim propõe que ao olhá-la o leitor tenha uma percepção sensível, quer dizer, que os olhares se dispam do comum ou do generalizador, ou que os sujeitos não vejam a obra como extensão da realidade, já que ela realoca e desnorteia os aspectos comuns.

Tudo isso por conta de o trabalho artístico criar uma alternância de imagens do real, isto é, elas estão e não estão no trabalho artístico. Apesar de parecerem algo familiar ou até mesmo provocarem uma espécie de nostalgia o objeto artístico pode nascer de uma aproximação, mas é ele próprio um distanciamento. Em suma, a obra é possibilidade de confronto e reflexão.

É por essa via, precisamente, que se propõe analisar pelo menos dois poemas do escritor paraense Max Martins. Mas antes vale destacar, neste momento, a dicção poética com que Mário de Andrade faz uso para dizer, de um modo geral, o ofício laborioso do poeta, citação esta que se insere como ponto de partida para a reflexão:

o poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma (D), porém sintetizando. E da escolha dos valores faz nascer eurritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a ele, poeta, competia descobrir e aproximar (ANDRADE, 2010, p. 51).

Dessa maneira, ao pensar na tessitura do poeta paraense temos fortemente um procedimento linguístico que encarna um movimento de vai e vem com as figuras de sua poesia, de modo que, revela com isto uma linguagem corpórea suplantada em uma fisionomia natural. Max Martins destaca no seu trabalho poético o foco e o desfoco da Amazônia, ou seja, ao passo que lança luz aos elementos naturais também joga meia luz ou desfoca o espaço geográfico. No entanto, primeiro, é imprescindível destacar os movimentos que o poeta faz uso, o de obscurecer

e o de subverter, atribuindo ao trabalho com a linguagem um (des)velar dos vocábulos, sobrepondo e justapondo imagens, fazendo muito uso de aliterações e metáforas.

É claro que essa alternância de imagens produzidas em sua poética desembocaria em constantes dúvidas dos críticos com relação a sua postura de autor regional ou não. Alguns críticos, como Antonio Hohlfeldt, arriscaram-se a dizer que o vocabulário amazônico do poeta buscou universalizar o regional: “sobretudo a do telurismo levam-no a identificar-se extremadamente com a paisagem, mas a sua paisagem, ou seja, aquela do norte, que o Pará lhe ensinou, e daí a inclusão de um vocabulário até regional” (HOHLFELDT, 1976, p. 10).

Em contrapartida Benedito Nunes, filósofo e crítico, cedo denotou que o autor de *Caminho de Marahu* não dava margens ou fronteiras amazônicas aos seus poemas – uma vez envolvido em reflexões mais existenciais e desbravando outros campos temáticos preferiu experimentar e potencializar a palavra até o deslimite de seu uso – e em uma de suas críticas às obras de Max chegou a lamentar a não permanência de uma fisionomia amazônica nos poemas:

Infelizmente Max Martins não nos deu a série de instantâneos regionais que tínhamos o direito de esperar que ele fizesse. A sua lanterna mágica, mal começara a funcionar, deteve-se na imagem graciosa da cidadezinha do Marajó [refere-se ao poema “Muaná da Beira do Rio”]. E quando se pensava que ele fosse continuar, pela via afora, praticando o lirismo descomedido, que estava tão de acordo com o seu temperamento, resolveu tomar outra direção. Imprevisível é o caminho dos poetas. (NUNES, 2012, p. 146)

Já anunciava Benedito Nunes a multiplicidade de temáticas da poesia martiniana, que incansavelmente se renovaria durante suas mais de cinco décadas, e sobretudo, a cada obra publicada. E para além disso, em críticas posteriores, Nunes delineará como relação ambígua a corporeidade com que Max dispõe a natureza em seus poemas.

Enquanto críticos gestavam contrariedades epistemológicas, Max durante seus anos de gestos literários e com os olhos voltados para a arte, categoricamente, respondia em suas entrevistas: “Eu não escrevo sobre a Amazônia, é a Amazônia que de um modo qualquer me escreve” (MARTINS, 2015, p. 64). Tomando como ponto de reflexão este posicionamento, podemos inferir algumas interpretações: uma delas, é a de que com receio de o tomarem como escritor regionalista e delimitarem seu trabalho, o poeta escolheu não se rotular.

Uma outra hipótese é a de que enigmaticamente respondendo desta forma o poeta não excluía as duas posições: uma de que não se detinha a escrever sobre a Amazônia, e a outra de que não se eximia totalmente de poetizá-la. De todo modo, compreende-se que o poeta não se liga a uma sociedade porque escreve sobre ela, mas é justamente por pertencer a um lugar que ele vai se desprendendo, parte, sai em busca de algo.

A respeito disto, o crítico Luiz Costa Lima defende que “esse universo [ficcional] alimenta-se de experiências vividas ou possivelmente vividas, mas não as documenta. Alimenta-se delas não para as reiterar, mas para constituir um outro espaço” (COSTA LIMA, 1986, p. 196). Dessa maneira, refletindo a formulação de Costa Lima, percebemos que na poética de Max não há exaltação, saudosismo, domesticação do ambiente, não há uma natureza intocável descrita em um tempo eterno. Ainda que a natureza esteja presente nas metáforas do rio, do mar, dos elementos como: pedra, concha, praia, folha, galho, nos animais, entre outros; todas essas palavras fazem parte da experimentação da linguagem que o poeta realiza.

O escritor Edmond Jabès, em verso traduzido por Max destaca: “Tu és aquele que escreve e és escrito” (MARTINS, 2001, p. 163), por esse ponto pensar a criação poética do escritor de *Caminho de Marahu* é tornar indissociável o fazer ao ser, de modo que ser, implica uma consciência de algo, uma postura. O fazer é a manifestação disto. Em outras palavras a escritura de Max é uma das formas de fazer existir algo por meio da palavra. Os poemas são essa subscrição, a rasura e resistência de um exercício contínuo com a palavra e com o que existe. Em síntese, ao escrever o escritor cria um outro real.

Por isso “Travessia – I” (1926/1966), é um poema em quatro partes (I, II, III e IV) em que a tônica é a vida humana, mais precisamente a travessia dela, o que está entre nascer e apodrecer, resumidamente, é uma metáfora da existência. Nessa viagem/vida o destaque é o próprio transitar e os acontecimentos que vão surgindo com esta mobilidade, caracterizando assim a imagem fluida da travessia. Imagens como a da noite, do dia, as estrelas, o sol, anunciam a mutação, insinuando a travessia do ser e do fazer.

O poema em análise faz parte da obra *H’era*, em que de acordo com Benedito Nunes seria resultado de uma “terceira crise” do poeta, termo aludido pelo filósofo para ressaltar que o trabalho poético de Max se deu em descontínuos sobressaltos que o faziam incorporar temáticas diversas. Nesta “terceira crise” tinha-se: “o poema passando à categoria de composição topográfica inclusiva de um desenho letrista, icônico” (NUNES, 2012, p. 295). À sua maneira, o autor paraense fundiu em sua obra uma consciência reflexiva sobre a condição humana ao que é substancial ao ser que é a natureza.

De um modo geral nos poemas de *H’era* incidem um eco natural muito vibrante. A relação dos seres e os elementos naturais são quase inerentes e fundantes no poema. Elementos como a terra, água, mar, rio, sol, nuvem, chuva, raízes, fibras, enfim, tudo isto constituem o corpo do poema, e, mais, se relacionam com o próprio ato da escrita e até mesmo ao ato erótico, pois suscitam uma espécie de vai e vem, até então fundirem-se visceralmente, dando vazão a uma poesia indagadora sobre a existência e a relação dos seres e dos elementos. O que se faz

nos poemas diz respeito ao efeito de projetar uma luz aos elementos dessa natureza tão familiar, mas por fim destacá-la com um olhar interno, que envolve o substrato dessas imagens, o que está obscurecido. E com esse olhar é possível vislumbrar a transparência do amor.

1. A poesia como travessia do amor

Travessia – I (1926-1966)

Existe é homem humano. Travessia. (João Guimarães Rosa)

I

Nasci no mar, dans le bateau
Ivre, drapeau d'Arthur, de la nuit;
batel fazendo o mapa e o mapa
estas 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.
Um bem cevado mar, galhardo moço,
às vezes calmo e desportivo.

Canto esta viagem donde trouxe
astros e asas pelos mastros
(e aos seus lamentos eis-me chegado
– *piapitum* no rio defunto
impaludado).

II

Parti do amor mais que perfeito
e aqui cheguei em junho –
Gêmeos governavam Caim e Abel ainda jovens.

O lema era manhã dessa partida,
berço da memória, ventre bem amado,
terra!

de meus deuses e visagens.
Palavras famintas pediam bis, e o X
de Hamlet e Henry Miller me visava;
velhas rezavam, se revezavam
em cantos, panos palinódias.
Himens eram muitos, mas um hímen só
Me foi bastante para partir, gerar,
Gorar talvez não fosse a dor
mais que perfeita no seu suor e espasmo.

III

É preciso navegar, abrir os túmulos

desembocará ao fim do poema no rio. Aliás o rio é hegemônico, lugar que engloba começo e final. Este mar é também incorporado pelo eu poético, uma vez que nos versos: “– Eu era o mar ovante sobre os ombros, / ardendo nas virilhas. / Ou o mar aberto, pulcro de silêncios, / enxame de vidrilhos. / Um bem cevado mar, galhardo moço, / às vezes calmo e desportivo” (MARTINS, 2016a, p. 25).

O mar que aparenta ser origem é também o próprio ser, que se assemelha a aquele pelo modo de ser, às vezes calma, às vezes agitação. Nesses versos a indistinção do lugar e do ser provoca uma fusão fulcral do homem e natureza, presente em todo o poema. Outro aspecto a destacar é o fato de que esta travessia se inicia inspirada em uma outra, famosa na literatura, no entanto deságua em outra direção. A aproximação feita na primeira estrofe chega a usar o título da obra do francês Arthur Rimbaud, *Le bateau ivre* (ou em tradução livre: O barco bêbado), além de algumas passagens do poema de Max lembrar o poema francês, por exemplo: “As ilusões do Amor em berço esplêndido” (MARTINS, 2016a, p. 27).

Um dos versos da parte III e que sugere pensar no amor como uma possível ilusão. Existe algo semelhante no poema de Rimbaud: “Fermentent les rousseurs amères de l’amour”, que sugere pensar o amor como amargura. Posto que aproximados em alguns aspectos como o mar, a travessia, as desilusões, os poemas se distanciam. Max Martins insere em seus versos um outro caminho de travessia, outras referências.

Não por acaso, neste poema o plano corpóreo e cósmico/natural se funde, o tempo todo, como se fossem inerentes um ao outro. Nunes aponta que o autor de *H’era* empreende uma “sexualidade dirigida às coisas, que passam a constituir zonas erógenas do grande corpo do mundo sanguíneo e fibroso, vegetal e fluvial, moldado à semelhança geográfica da região amazônica” (NUNES, 2016, p. 15-16).

Assim, acredita-se ter pelo menos duas travessias que se coadunam: a travessia de um ser, assim como a travessia desse ser e o seu fazer. Acontece que tudo que ocorre entre estes processos são singularizados pelo modo com que o espaço natural se personifica e como se confunde com o próprio ciclo de vida e amadurecimento do eu poético.

Benedito Nunes revela com ressalvas de que há na raiz da poética martiniana um viés amazônico no qual o autor: “se indaga, se compreende e se disfarça”. (NUNES, 2016, p. 70). Sob esse olhar, partimos da hipótese de que há um jogo de mostrar e obscurecer a natureza, e mais detidamente, os resquícios regionais. Há, na verdade, uma clarividente força, uma espécie de corrosão natural que se transporta para os sentimentos.

A pesquisadora Izabela Leal depreende que: “na poética de Max, os lugares, ainda que aparentemente reconhecíveis, não são lugares naturalizados [...]. Max rasura os lugares conhecidos e reconhecíveis, explode a forma dos rios, estilhaça as paisagens” (LEAL, 2019, p. 51-52). Os elementos presentes na poética de Max constituem não

somente um espaço, mas são eles, analogias ao corpo, são anunciadores de uma existência plena e complexa.

O amor na segunda parte do poema já dá indícios de que vai ser o guia e o fator substancial da travessia: “Parti do amor mais que perfeito” (MARTINS, 2016a, p. 26). “Parti” o qual está originalmente no pretérito perfeito, no poema, acompanha um substantivo tão mais perfeito que é o amor de mãe. Nesse momento faz-se referência ao ventre materno que extraordinariamente tem a capacidade de gerar um ser.

Ao que parece, o poema segue uma linearidade a qual sugere uma relação entre passado, presente e futuro: na parte I dá-se a ideia de um resumo de todas as partes. Em seguida, a parte II engloba referências literárias, como uma espécie de panorama que ajudou a constituir o eu poético; é citado Hamlet e Henry Miller. A parte III, por sua vez, parece mirar o futuro, ou seja, as almejadas descobertas: “É preciso navegar, abrir os túmulos / do sol, em sangue marear. / E abriremos velas / e descobriremos ilhas, os oásis, / o mar em sua pré-missa. / de asas e rebrilhos” (MARTINS, 2016a, p. 27).

O que observamos com esse ritmo é uma movimentação crescente no poema, um encadeamento de fases. A verdade é que o poema demonstra uma travessia conduzida por referências literárias e espirituais. Na parte IV isto parece ficar mais evidente, uma vez que as imagens como a de Janaína, rainha do mar, Circe, e até outros lugares como Equador, Babilônia compõem o poema. Há, é claro, por fim nos versos finais a síntese de um tema, que posteriormente estará recorrente em outras obras que é o erotismo.

Iniciada por uma metamorfose existencial, o Amor surge e permanece no poema como algo incontornável e arrebatador, no entanto antes de nos determos a isso, chamamos a atenção para o que falou-se no início deste trabalho no que tange a um jogo de aproximação e distanciamento, o vai e vem que sugere a intenção de mostrar e esconder algo.

Entende-se, é claro, que embora inspirado no “Barco Bêbado” de Arthur Rimbaud, os contornos dessa geografia poética estão muito mais próximos de lugares mais tropicais, por exemplo a referência às ilhas, oásis, rios. Existe, também, a menção a uma ida ao Equador – país coberto por uma selva Amazônica – e depois se refere a um nome: Janaína: “Rainha e Mãe / e Noiva / amarear” (MARTINS, 2016a, p. 28).

Detendo-se nestes versos por conta das iniciais maiúsculas e da possível representação destas palavras, não pode ser furtado à vista a grandiosidade com que esse nome possui no poema e de modo geral no Brasil, quiçá em outros países. Na verdade, conhecida por Janaína no Brasil, mas de origem da nação Iorubá, chamada lá de “yèyé

omo eja”, que é a rainha das águas correntes: de mares, rios, cachoeiras, ela é protetora daqueles que entram e percorrem estas águas. Tida também como deusa da fertilidade e conhecida popularmente como Iemanjá.

Observando suas características lembra-se de outra figura importante, mais regionalmente, isto é, pertencente à mitologia amazônica, que é a Iara, que segundo as lendas é uma sereia indígena encarregada de salvaguardar os rios e sendo reconhecida por seu canto hipnotizante e sedutor, capaz de hipnotizar/encantar os homens e uma vez seduzidos são levados para o fundo do rio. No poema há a menção a Circe: “Eros irradiava postais de Circe pornográficos” (MARTINS, 2016a, p. 28).

Antes de mais nada, Circe é uma figura mitológica presente na Odisseia, de Homero e tida como uma feiticeira capaz de seduzir os homens e transformá-los em porcos. Com exceção de Iara, o que essas outras referências podem realçar no poema, já que uma figura representa a proteção e a outra o perigo? Certamente temos a sedução como encantamento e o Amor fundado entre essas características reunidas, aliás, ele será profundamente o rio que inundará o eu poético. Em outras palavras, a água que percorre nas quatro partes do poema, na imagem implícita do ventre, nas descobertas quando o eu poético diz que é preciso navegar, é ela também o símbolo de um desfecho, encaminha o eu poético para um “acabamento”.

Essa água que (de) forma todas as fases são, na verdade, as formas do Amor, esse amor grafado com a maiúscula do “amazonas”, que, por sua vez, no poema é grafado com uma minúscula. Ao que parece, a força soberana e própria do rio é transportada para o sentimento de igual complexidade. Nos versos finais: “E veio Amor, este amazonas / fibras febres / e mênstruo verde / este rio enorme, paul de cobras / onde afinal boiei e enverdeci / amei / e apodreci” (MARTINS, 2016a, p. 28), tem-se a síntese de um ser em mutação.

É imprescindível lançar luz ao elemento abundante dessa ordenação de etapas: a água como caminho, metáfora do sentimento amoroso, faz nascer, acompanha os seres, e segue seu curso até o fim da vida. O amor como rio Amazonas, seja em seus perigos, tormentas e complexidade, seja em toda sua abundância, profundidade e extensão, e que acaba se tornando uma imagem lúdica capaz de questionar o sentido da existência, quando nos versos sentencia um ciclo irreversível: o amor.

2. *Outros atravessamentos pela linguagem: a fusão entre o ser e a natureza*

Sem dúvida, a tonicidade amazônica emerge sinuosa dando luz e vida a um sentimento tão desmesurado quanto ela, e sem contar que se usa o verbo vir: “veio” para dizer que o amor se faz presente, é dar a ele um sentido soberano, único regente da vida humana, e como o rio parece não esperar por ninguém, pois quando vem circunda e enreda.

Assim sendo, nesse jogo: Amor = Amazonas, é imprimido a complexidade de ambos, podendo disto ser percebido o quanto a relação homem + natureza é latente semelhante à relação homem + amor, porque parece haver nessas relações uma continuidade, um elo ao qual envolve corpo e natureza através da poesia, que como se sabe tem em sua essencialidade o poder subversivo da linguagem o qual, neste caso, não distingue seres e instaura sentidos duplicados como maneira de superar os limites da existência e até mesmo da escrita.

O resultado é de que se subscreve uma paisagem no poema em que tudo é fundido, já não sabemos o que é meramente espaço ou ser, já é tudo relação indissolúvel. Em Max o rio não é mais rio, tem mudado seu curso, é tomado por outro fluxo, o da consciência, e seu poema faz naufragar quem não acompanha essa travessia. Isto faz lembrar o que descreveu Ortega y Gasset a respeito de como a arte atua:

Força-nos a tratar com objetos com os quais não cabe tratar humanamente. Temos, pois, que improvisar outra forma de tratamento totalmente distinto do usual viver as coisas; temos de criar e inventar atos inéditos que sejam adequados àquelas figuras insólitas. Essa nova vida, essa vida inventada, prévia anulação da espontânea, é precisamente a compreensão e o prazer artísticos. (ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 42).

Ainda destacamos que é o ser que se decompõe diante dessa vastidão, é ele próprio matéria subordinada à ação do meio, ou melhor, é quem nessa travessia se entrega aos caminhos e conseqüentemente aos abismos da existência. Vale aqui o adendo de que, de um modo geral, a poesia de Max Martins é uma entrega aos abismos, ao que está submerso na palavra e na relação dela com as outras. O poema é uma teia de significações.

Ainda que rapidamente apontado aqui, outro poema desta obra, “Travessia 2”, dilata essa aventura da escrita, esta arte capaz desnaturalizar as coisas. Nos versos: “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” (MARTINS, 2016a, p. 36) e terminado o poema com um: “(Risco a travessia”, nos dá a impressão de que nesse risco, no sentido de escrever, implica um outro risco, no sentido de ser arriscado, de atravessar a página materializando e modelando os caminhos das palavras.

Não à toa, Benedito Nunes afirma que: “(a região é a mesa verde que aí aparece suportando a folha em branco da escrita)” (NUNES, 2016, 71). A região, os elementos, tudo se transforma em uma mesa de operações em que são ressignificados; é na folha em branco que se traça destinos, que se jogam os dados da linguagem.

É pela folha em branco que se vai para outro lugar, ou como diz um outro poema de Max: “Casa não é lugar de ficar / mas de ter de onde se ir” (MARTINS, 2016b, p. 59). Longe de predefinições o poema vai em busca do deslimite e que só a linguagem pode suplantar. Isso tudo nos ajuda a entender os jogos de aproximação e distância com que a poesia de Max se debruça.

A região vira seu jogo literário, vira a travessia da escrita, habita nas inconstâncias do ato de escritura, nas formas com que especializa os vocábulos nos versos, experimentando articuladamente o encontro de sons. Nesse jogo literário há pelo menos dois sentimentos, até mesmo paradoxais, no que diz respeito aos elementos naturais da região, uma espécie de pertencimento e de estranheza, o primeiro ecoa uma lembrança capaz de restituir um lugar conhecido e o segundo dispara sobre este lugar reconhecível uma sensação de inadequação.

Por isso nas duas primeiras partes do poema o espaço está fortemente constituído ao ser, formando-o, no entanto nas duas últimas partes o eu poético vê a necessidade de expandir-se, põe em jogo a sua satisfação e deseja desbravar outros lugares. A travessia acaba sendo como mote de um não-lugar, ela é o ínterim entre dois pontos. No caso de Travessia I (1926/1966), o rio (amor) como símbolo potente dessa fronteira entre o conhecido e o desconhecido.

Rolan Barthes em *O prazer do texto* depreende que um texto tem uma capacidade extraordinária de provocar o leitor, no sentido de atraí-lo eroticamente, isso é claro dependendo de seu modo de composição e invenção. Inseridas essas condições o texto divaga entre dois caminhos, isto é, entre duas bifurcações contrárias e complementares: uma é o que ele chama de margem mais voltada para fins comunicativos, moldada na norma culta e afins e a outra margem seria a escrita como rasura, como deformação dos lugares constituídos.

E segundo o posicionamento de Barthes nenhuma dessas duas margens dá o tom erótico ao texto, na verdade, o que está entre uma e outra é que promove a sensualidade. O que está entre as duas bordas que faz com que o prazer do texto sobressaia; ou nas palavras de Barthes é: “na encenação de um aparecimento – desaparecimento” (BARTHES, 1987, p. 15).

Ao considerarmos a formulação do crítico francês e transportá-la, podemos compreender que no poema de Max a duplicidade do rio, dos elementos, da região é a fresta pela qual irradia muitos contornos. É nesse surgimento que: “banhar Janaína”, “este amazonas”, “fibras, febres, e mênstruo verde”, ou em “chuvas e raízes”, “a mesa verde”, “o rio indo e vindo”, ocorre também um apagamento e entre essas duas ações (surgir/apagar) emerge do poema um deslocamento.

A escrita lança seus dados e suas veredas, e passa a velar e desvelar a região, que agora é criada pela linguagem. No caso de “Travessia I – (1926/1966)”, o rio é o amor e o “amei” vira um processo natural, um estágio pelo qual faz parte de um ciclo de composição e decomposição do eu poético: “onde afinal boiei e enverdeci / amei / e apodreci” (MARTINS, 2016a, p. 28).

Nesta duplicidade do trabalho poético de Max, que parece tecer um conteúdo que esconde outro, tem, no poema: *O amor ardendo em mel*, uma tônica erótica mais acentuada, de modo que o desvelar acaba sendo o ponto crucial dessa ação, um desvelar sutil e entreaberto:

O amor ardendo em mel

Morder! Morder o
hímen adocicado
– frêmito de lâmina
entre duas coxas
do polo ao pólen.
E o apolo laminar morder.
Morder os bicos dos figos
antes que murchos
antes dos dentes
sempre morder
e jamais sugar
da lua a sua ferrugem.
morder somente a sua semente
antes da aurora
morder
e arder em mel
o amor

Com efeito, é possível subtendermos que os elementos têm camadas, como um corpo que tem vestimentas. O peculiar disso está na atenção voltada para a camada interior. O poema escava e traz à lume o que as coisas têm por íntimo e estando aí o seu valor erótico. Em outras palavras, existe um olhar poético da nudez em tudo no poema: a imagem do corpo e da natureza abrem-se, revelam-se. Como em muitos termos expostos

nesse poema que constituem metáforas desbravadoras: “morder os bicos dos figos”, “mamilos da rosa”, “bicos dos seios raízes” etc., os significantes têm um apelo sexual. Há um fascínio pelo que se obscurece comumente e que no poema explode, desvela-se.

O poema implica um tempo certo, encenando um ciclo natural das coisas. Há um certo tom de advertência, atentando para a ideia de que as ações ali dispostas têm que ser feitas por etapa, como modo de apreciação, exatamente como a geração de uma árvore. Morder é um ato erótico, nesta situação.

Isto porque sobreposto a ideia de morder o fruto está o desejo de tocar com a boca às partes íntimas do que parece ser da sua amada, há indícios como: “entre duas coxas”. O adocicado funciona como atrativos desse “fruto” e o mel como o ponto máximo dessa atração e degustação. Aqui essa interposição de elementos naturais mais o ser que saboreia é a composição fundante de que o amor nada mais é do que um ciclo natural, sensível e incontornável.

Georges Bataille (2014, p. 41) diz que “toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado” e que, dentro desta operação, “a ação decisiva é o desnudamento”. Essa abertura que a linguagem promove é o erotismo em estado verbal, Octávio Paz (1979, p. 26) sintetiza: “a palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas”. Indo mais fundo, há um interesse cabal pela semente do fruto, pela pérola da ostra, pelas raízes, pelos sulcos, enfim alusões que permitem com que projetem uma ruptura, abertura, e, portanto, torna-se um modo inverso de conhecimento, de reflexão do espírito, neste caso humano, porque parte de um lugar não comum, não confortável, que é o oculto, o tido como obsceno.

Considerações Finais

O crítico brasileiro Raúl Antelo ao se reportar a mudança de percepção no trabalho artístico de um determinado artista assegura: “um dos mais acabados representantes da desnaturalização do *tableau* e sua reconversão em *table*” (ANTELO, 2016, p. 144). Podemos conjecturar no conjunto da poética de Max Martins, uma conversão do *quadro* para a *mesa*, isto é, em vez de “pintar” um quadro cujo resultado fossem descrições, uma moldura de um espaço, seus poemas saem desse enquadramento, são mesas de “operações”.

Entenda-se este último termo no sentido menos mecânico, porque são frutos de experimentações, desenraizamentos, recursos, a folha de papel é esta mesa em que se opera ao extremo a linguagem. Como disse Edmond Jabès em tradução de Max Martins:

“Uma folha branca está cheia de caminhos”. Assim os movimentos duplicados e complementares de mostrar e esconder, de aproximar e distanciar-se do cosmo amazônico é sobretudo uma forma de interrogar e perpetuar as questões existenciais.

A presença de vários lugares no poema e a ida a todos eles só ratifica a não fixação do eu poético. O que de fato o toma, o prende, se é que é prisão, é justamente não um lugar, mas um estado do espírito: ser amado, amar, amor. Logo, depois de tanta travessia o ser é atravessado e nesse estado se dissolve, mas se dissolve não em um espaço geográfico, mas em um estado de êxtase, exatamente como a travessia do poema assim sugere, um êxtase de entrega, de fusão, de continuidade entre corpos naturais.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- ANTELO, Raul. Programa para um posgrado futuro. *El taco en la brea*. Año 3, volume 3, n. 3. (Mayo 2016).
- BARTHES, Rolan. *O prazer do texto*. Trad. Jaime Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- COSTA LIMA, Luiz. Documento e ficção. In: COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- DERRIDA, Jacques. A Mitologia Branca: a metáfora no texto filosófico. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Porto: Rés editora, 1991.
- HOHLFELDT, Antonio. Alguma poesia do Norte e Nordeste. In: *Correio do Povo/Caderno de sábado*. 22 de maio de 1976.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro; CARVALHO, Age. *Max Martins em colóquio*: estudos de poesia. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- MARTINS, Max. *O estranho*. Belém: ed. ufpa, 2015.
- MARTINS, Max. *H'era*. Belém: ed. ufpa, 2016a.
- MARTINS, Max. *Para ter onde ir*. Belém: ed. ufpa, 2016b.
- MARTINS, Max. Edmond Jabès: As palavras elegem o poeta. In: MARTINS, Max. *O cadafalso*. Org. Ney Ferraz Paiva. Belém: Cão Guia, 2002.
- NUNES, Benedito. *Do Marajó ao arquivo*: Breve panorama da cultura do Pará. Belém: Secult: Ed. Ufpa, 2012.
- NUNES, Benedito. Recensão crítica de H'era (posfácio). In: MARTINS, Max. *H'era*. Belém: ed.ufpa, 2016a.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. 3 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2001.
- PAZ, Octávio. *Conjunções e Disjunções*. Trad. Lúcia Teixeira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- PIZZARRO, Ana. *Amazônia As vozes do rio*: Imaginário e modernização. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

Religiosidade e Fé: Orixá Iemanjá: Dona Janaína, rainha do mar. Disponível em: <https://www.wemystic.com.br/iemanja-umbanda-orixa/> Acesso em: 02 de jan. de 2020.

Recebido em 14/05/2020. Aceito em 16/08/2020.