

**Max Martins e o nascimento da imagem:
notas sobre a composição topográfica em *H'era***

Sergio Bento*
Universidade Federal de Uberlândia
sergiobento@ufu.br
Brasil

Marcus Vinícius Lessa de Lima**
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários
Faculdade de Ciências e Letras
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
lessa.lima@unesp.br
Brasil

Resumo:

A partir de seu terceiro livro, *H'era*, Max Martins incorpora procedimentos poéticos inexistentes em *O estranho* e ainda embrionários em *Anti-retrato*, como o espalhamento de sintagmas pelo espaço da página, recuos e afastamentos de versos, desmembramento de palavras e uso de sinais gráficos de modo peculiar. O presente artigo visa refletir sobre essa importante mudança na dicção de sua poesia, que seguramente passa pelo contato com a obra dos poetas concretos, de ampla repercussão no Brasil ao longo das décadas de 50 e 60. Percebe-se, entretanto, que, para Martins, tais recursos jamais estiveram atrelados ao espírito neovanguardista de superação do verso tradicional. Ao contrário, o que parece estar em jogo é uma complexificação da unidade frasística da poesia, que ganha possibilidades de leitura a partir da corporificação da materialidade linguística. Esse movimento, então, é aproximado ao conceito de imagem poética, de Octavio Paz, espécie de elemento formador do poema que abarca múltiplos significados e significantes em constante choque dentro do verso.

Palavras-chave: Max Martins; *H'era*; poesia concreta; imagem poética; Octavio Paz

**Max Martins and the Birth of the Image:
notes on topographical composition in *H'era***

Abstract:

Starting with his third book, *H'era*, Max Martins incorporates poetic techniques that were absent in *O estranho* and still embryonic in *Anti-retrato*, such as the scattering of syntagms across the space of the page, indentations and spacing of verses, dismemberment of words, and the peculiar use of graphic symbols. This article aims to reflect on this important change in the diction of his poetry, which surely results from his contact with the work of concrete poets, widely influential in Brazil throughout the 1950s and 60s. It is noticeable, however, that for Martins, such resources were never tied to the neo-avant-garde spirit of overcoming traditional verse. On the contrary, what seems to be at play is a complexification of the phrasal unity of poetry, which gains reading possibilities through the embodiment of linguistic materiality. This movement is then related to Octavio Paz's concept of poetic imagery, a kind of formative element of the poem that encompasses multiple meanings and signifiers in constant conflict within the verse.

Keywords: Max Martins; *H'era*; concrete poetry; poetic imagery; Octavio Paz

**Max Martins y el nacimiento de la imagen:
notas sobre la composición topográfica en H'era**

Resumen:

A partir de su tercer libro, *H'era*, Max Martins incorpora procedimientos poéticos inexistentes en *O estranho* y aún embrionarios en *Anti-retrato*, como la dispersión de sintagmas por el espacio de la página, los retrocesos y distanciamientos de versos, el desmembramiento de palabras y el uso peculiar de signos gráficos. El presente artículo busca reflexionar sobre este importante cambio en la dicción de su poesía, que seguramente pasa por el contacto con la obra de los poetas concretos, de amplia repercusión en Brasil a lo largo de las décadas de 1950 y 1960. Se percibe, sin embargo, que para Martins, tales recursos jamás estuvieron vinculados al espíritu neovanguardista de superación del verso tradicional. Al contrario, lo que parece estar en juego es una complejización de la unidad frásica de la poesía, que gana posibilidades de lectura a partir de la corporificación de la materialidad lingüística. Este movimiento, entonces, se aproxima al concepto de imagen poética, de Octavio Paz, una especie de elemento formador del poema que abarca múltiples significados y significantes en constante choque dentro del verso.

Palabras clave: Max Martins; H'era; poesía concreta; imagen poética; Octavio Paz

Fecha de recepción: 14/06/24

Fecha de aceptación: 08/07/24

*O poema é uma grande cópula entre as palavras*¹

Concretismo e os limites da influência

A disposição dos versos na página, na obra de Max Martins, sofre clara mudança a partir de seu terceiro livro, *H'era* (1971)². Ali se nota um tipo de procedimento espacial inexistente em *O estranho* (1952) e ainda muito incipiente em *Anti-retrato* (1960), suas obras anteriores. No conhecido ensaio que Benedito Nunes dedicou à formação da obra de Max e a suas linhas de força principais até 1991, o surgimento da preocupação espacial é reportado a uma “crise” motivada, dentre outros influxos, pela “poesia espacial dos concretistas” (Nunes 2001: 27). A partir de *H'era* seria constante a “incorporação do espaço como distribuidor de ritmo e revelador visual do significado, o poema passando à categoria de composição *topográfica*” (27). Convém analisar mais a fundo, então, o real impacto da principal neovanguarda brasileira neste livro-chave na trajetória do autor, e as implicações dos novos recursos na natureza imagética de seus textos.

É amplamente sabido que os poetas-críticos do grupo Noigandres atribuem ao Mallarmé de “*Un coup de dés*” a raiz da exploração do branco da página como elemento organizador da sintaxe do poema. Há ali, na constelação do autor francês, um conceito de estrutura que, segundo Augusto de Campos (1974: 178), “repele o lento e monótono silogismo, consagrando o dinamismo do processo de associação de imagens”. Trata-se de uma formulação poética, chamada pelo crítico de “nova organização estrutural do verso” (178), contrária “à organização meramente linear e aditiva tradicional” (178), e emprestada fundamentalmente da partitura musical, o que se confirma nas palavras do próprio Mallarmé no prefácio de “Um lance de dados”.

Apoiado em tal leitura, o trio paulista chega às bases do Concretismo, expressas, entre outros tantos textos, no “Plano-piloto para poesia concreta”, assinado pelos três autores: “tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural” que acarreta o poema como uma “estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear”, o que significa uma evolução de formas, “dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)” (Haroldo de Campos *et al.* 1975: 156). Tanto na leitura particular³ da obra final de Mallarmé como no manifesto de 1958, os irmãos Campos e Décio Pignatari explicitam a natureza transformadora e definitiva daquela nova topografia poética, visando a abolição do que chamam de “verso tradicional”, que, nas citações acima, é referido por termos como “lento e monótono” e “meramente linear”. Tal rejeição à unidade de fraseamento básica da poesia, sabe-

¹ Max Martins em entrevista a Elias Ribeiro Pinto (2015).

² Ao longo do artigo, a obra será referenciada em sua versão na *Poesia Completa* da editora da UFPA, de 2016.

³ Para um contraponto à leitura concretista do poeta francês, cf. Marcos Siscar 2008.

se, foi depois revista pelos poetas. Foi em tal momento de radicalidade, entretanto, que o Concretismo atravessou a discussão poética nacional, angariando detratores e seguidores.

Nesse contexto, é interessante notar o caso de Max Martins, que parece se inserir em um rol de poetas que, nas décadas de 60 e 70, absorvem procedimentos (palavra cuidadosamente usada por Benedito Nunes no texto supracitado, para evitar a ideia de adesão total) apreendidos da estética concreta sem jamais advogar pelo fim do verso, a exemplo de José Paulo Paes e Sebastião Uchôa Leite. De fato, o espaçamento da mancha gráfica pela página, o uso de paralelismos e paronomásias, os brancos que ganham função sintática ao organizar o campo visual do leitor, todos esses recursos parecem mais complexificar seus versos do que tentar aboli-los, criando novos modos de realce, respirações na leitura e possibilidades associativas entre os sintagmas.

Em uma entrevista concedida a Elias Ribeiro Pinto, publicada no jornal *A província do Pará*, em 25 de março de 1990, o poeta, cuja obra até então consistia em sete livros, comentou seu percurso e inevitavelmente falou do quanto tinha absorvido (e deixado de absorver) da poesia concreta. A postura autônoma de Max já se manifesta na primeira resposta dada sobre o assunto, após o entrevistador alinhar o Concretismo a certa mudança de “concepção poética” do primeiro para o segundo livro:

— *Na década de 1950, a poesia nacional sofre um abalo com a entrada em cena do Concretismo, o rock’n’roll da poesia brasileira. Isso teve influência por aqui? O que muda de *O estranho* para o *Anti-retrato* em termos de concepção poética?*

Costumo dizer que os poemas de *O estranho* eram aquilo que o Mário de Andrade chamava de “anotações líricas”. Anos depois passei a ter uma outra visão do que era o poema, já por influência dos concretistas, do Mário Faustino, uma visualização com relação à palavra, o poema a partir da palavra. Não era como antes, em *O estranho*, onde eu preferia apenas expressar o lírico. No *Anti-retrato* eu já trabalhava a palavra, a frase, o verbo (Pinto e Martins 2015: 55-56).⁴

A sugestão da pergunta é forte: a poesia concreta seria responsável por modificar os rumos de uma poética pessoal. A influência concretista, contudo, apesar de relevante, não aparece solitária. Na resposta do poeta, tal como na já citada leitura panorâmica de Benedito Nunes, o Concretismo é descrito como abalo poético sentido e reconhecido, porém, sempre concorrendo espaço com outros nomes. Acima, Mário Faustino é quem aparece no argumento. Ao participar do conjunto eletivo de precursores de Max Martins, importantes no hiato entre *O estranho* e *Anti-retrato*, o nome do conterrâneo paraense sem dúvida limita a influência total que o elemento concretista

⁴ Seguindo a convenção utilizada no primeiro número da *Poesia Completa* pela Editora da UFPA, as perguntas do entrevistador estão em itálico e as respostas sem destaque gráfico. Tal padrão será mantido em outras citações dessa entrevista.

poderia exercer e, assim, nuança bastante a impressão subliminar da qual Elias Ribeiro Pinto dava indícios em sua pergunta.

É preciso notar que mesmo a recepção do Concretismo teria as digitais desse outro poeta. Benedito Nunes (2001: 27) diz que “Mário Faustino” foi aquele que, no espaço literário de Belém da década de 1950, “assimilou, quer na teoria quer na prática de sua própria arte, procedimentos da poesia espacial dos *concretistas*”, e foi “o mediador, naquele momento, do vanguardismo da década de 50 no Pará”. Além de Faustino, num momento anterior da entrevista citada, e antes mesmo de ser perguntado a respeito da poesia concreta, Max já incorria no assunto e, destaque-se, convocava um nome muito querido aos manifestos concretistas: “antes da onda do Concretismo eu já conhecia o cummings” (Pinto e Martins 2015: 56). A retórica é intrincada aqui, afinal, o poeta não só demonstra conhecer a recorrência de e. e. cummings na teorização dos concretos, mas também explicita de antecipado que seu contato com o poeta americano não se deu por meio do grupo Noigandres. Só que essa ressalva acontece inevitavelmente no interior da própria moldura argumentativa disposta pelo trio paulista.

O maior efeito da ascendência concreta, ao menos do modo como foi descrita na entrevista a Elias Ribeiro Pinto, está na capacidade de pensar a palavra como elemento composicional por excelência do poema, opondo tal visada ao lirismo, que n’*O estranho* se identificava a uma formalização discursiva do texto poético, apoiada, por sua vez, nas relações entre frase e verso. Como se vê, o Concretismo sequer deve ter chegado a Max na forma de uma doutrina a ser acatada ou recusada. Alguma lição havia para ser retirada dali, mas já de partida subscrita a uma interpretação pessoal, individualizada do poema, conforme a interesses próprios de criação.

Na mesma entrevista o assunto retornará mais à frente, agora em relação aos livros publicados nas imediações dos anos 1990.⁵

— *A economia, a contenção da linguagem poética nos teus livros mais recentes conjuga-se a uma preocupação gráfica, ao uso do espaço. Na produção, concepção de um livro, você desenvolve uma relação entre a palavra, a tipografia, a distribuição na página, a cor?*

Não há uma preocupação *a priori*. Não aderi ao Concretismo, mas não fiquei indiferente a ele. Fiz poemas aos quais não dou o nome de concretos, mas de poemas visuais. Há poemas como o “Abracadabra”,⁶ só com a letra ‘A’, e outros poemas que não são ‘visuais’ — há visualidade. Me preocupa o colocar a palavra na folha em branco, o desenho na página. Gosto também da visualidade a partir da sonoridade,

⁵ Elias Ribeiro Pinto provavelmente se referia aos livros publicados na década de 1980, *O risco subscrito* [1980], *Caminho de Marahu* [1983] e *60/35* [1986]. *H’era* [1971] receberá atenção à parte na entrevista, em momento anterior à citação em tela. Também da década de 1980, *A fala entre parêntesis* [1982], obra a quatro mãos com Age de Carvalho, devido a sua feição *sui generis* talvez não tenha entrado no raciocínio do entrevistador.

⁶ No livro *Caminho de Marahu* (Martins 2015: 52).

que no meu poema é importante. Nunca me esqueço que o poema é para ser lido. Procuo juntar tudo isso, meu objetivo também é que ele seja visto ao ser lido e seja também ouvido. (Pinto e Martins 2015: 58-59)

Outra vez a influência é limitada: à *verbivocovisualidade* dos concretos, Max prefere apenas a “visualidade”; aos poemas concretos, os poemas visuais. Visualidade que, aliás, rápido aparece subordinada à “sonoridade”. A vocalização do poema — subentende-se, aqui, a leitura descomplicada em voz alta — é um elemento primordial. Ter por orientação essa forma de leitura se coloca em franco contraste com parte expressiva da fortuna poética concretista, tanto se considerarmos poemas em que o elemento visual é o mais valorizado e a leitura em voz alta não é possível sem perda expressiva da informação apreendida por via ótica — como no muito conhecido “velocidade”, de Ronaldo Azeredo —, quanto se considerarmos aqueles textos em que a vocalidade é um território de experimentação cujos limites serão testados, exigindo condições específicas de performance para além da simples leitura oral.⁷

A existência de concepções distintas para o poema — entenda-se, a apropriação por Max Martins somente daquilo que lhe interessou no Concretismo — é sugerida uma última vez na entrevista, quando Elias Ribeiro Pinto pede uma apreciação da poesia concreta em seu todo. Max afirmará que, a princípio, a teorização concretista lhe chamou mais atenção do que os poemas concretos (Pinto e Martins 2015: 68). Por mais que, logo em seguida, o poeta afirme ter passado a apreciar alguns desses poemas, é plausível que a influência neovanguardista tenha se limitado à ordem teórica, ao menos em seu influxo inicial, aquele que deve ter ocorrido após a publicação de *O estranho*, em 1952, e a escrita dos poemas do *Anti-retrato*, lançado em 1960, mas finalizado pelo menos desde 1958 (Queiroz 2017: 143). Associada a outras fontes de reflexão, a teorização concretista teria levado Max à percepção da dimensão visual das palavras e da possibilidade de que a página atuasse como elemento significante, de ordem espacial, na organização do tecido poemático. Reiteremos: teria levado Max a complexificar sua visão particular do texto poético, não a substituí-la.

A topografia embrionária em *Anti-retrato*

Em artigo que primeiro colocou em questão o alcance do elemento concretista na poesia de Max Martins e em sua recepção crítica, Thiago de Melo Barbosa (2013) toma nota de alguns fatos curiosos. Lendo tanto o ensaio seminal de Benedito Nunes, quanto alguns trabalhos posteriores (Maroja 2000; Alencar 2010), o autor percebeu que quando se tratava da repercussão do Concretismo na poesia de Max, as remissões críticas ao assunto eram quase sempre *en passant*

⁷ Ver Oliveira e Santos (2023) para exemplos de poemas de Augusto de Campos cuja descrição exigirá noções crítico-teóricas mais específicas, tais como as de “vocoperformance” e “poemúsica”.

(Barbosa 2013: 203-5). A isso, respondeu com duas hipóteses. De um lado, seria recorrente o interesse em aproximar Max Martins da estética concretista, visando destacar sua sintonia com as discussões da última hora brasileira e mundial em matéria poética, num esforço para afastar a impressão de que ele escrevera uma poesia isolada ou um “cânone local” paraense. Doutro lado, a influência concretista costuma ser rapidamente afastada, numa provável tentativa de resguardar a imagem de poeta autodidata cultivada em torno da figura de Max Martins, evitando inscrevê-lo em qualquer grupo, vanguarda ou vertente.

A partir daí, Barbosa comenta dois poemas do *Caminho de Marahu* (1983), cuja construção de “significação pelo significante” (2013: 208) ou cuja composição visual é bastante acentuada.⁸ Sua hipótese final é a de que o poeta teria procedido por uma espécie de absorção antropofágica do Concretismo, retirando dali os procedimentos e noções que tivessem lugar em sua própria poética. Tal hipótese coincide, em sua maior parte, com o que vínhamos dizendo. Agora, é preciso retroceder duas décadas para verificar quais foram as primeiras configurações desse diálogo poético.

No período inicial de influência dos concretos, alguns poemas do *Anti-retrato* já se aproximavam da composição topográfica depois praticada por Max Martins com mais recorrência e profundidade. Ainda que de maneira incipiente, a atenção ao elemento visual foi suficiente para que Benedito Nunes sinalizasse que antes de *H’era* o *Anti-retrato* “já fracturava o verso e valia-se da fisionomia gráfica dos vocábulos” (1973: 93). É afirmação que, além do mais, estabelece uma linha de continuidade entre os dois livros, tornando-os dois momentos de uma inclinação do autor rumo à visualidade, uma fase preparatória no *Anti-retrato*, digamos, seguida de outra mais bem estabelecida em *H’era*. A ligação entre os livros é ainda reforçada pelo fato de onze poemas do segundo serem reproduzidos no terceiro.⁹

Na entrevista a Elias Ribeiro Pinto, Max relata a anedota em torno da publicação de *H’era*. Os poemas que escrevia e presenteava a amigos foram reunidos por iniciativa de Benedito Nunes que os remeteu, com auxílio de amigos comuns, para a extinta editora carioca Saga. Ao recebê-lo como um presente de Natal, o livro teria surpreendido o poeta, já que mesmo o título, homônimo ao poema de abertura, fora escolhido pelo amigo (Pinto e Martins 2015: 57). Não pretendemos verificar a veracidade das minúcias dessa anedota, mas seu enredo parece ter se fixado como a

⁸ São “Mútuo contínuo” (Martins 2015: 63) e “man & woman/copulêtera” (70). Poderíamos juntar a eles, deste livro, “C’eu” (46), o já mencionado “abracadabra” (52), “um olho novo vê do ovo” (58), “Esta égua que pasta a geografia” (67), “Gêmeo” (72) e o conjunto formado pela “Página do rosto” e “Das grades do branco” (80-1).

⁹ Sem a reserva de qualquer espaço separado a eles, ou seja, em contiguidade com os poemas inéditos que os antecedem e sucedem, aparecem em sequência: “Home” (sem aspas em *H’era* e aspeado no *Anti-retrato*), “Rasgas a fria noite como um dardo”, “Copacabana”, “Tema A”, “Variação do tema A”, “O amor ardendo em mel”, “A coisa”, “Ciclo final”, “Sub”, “1926/1959” e “O estranho” (Martins 2016: 55-65).

“Max, magro poeta” destina-se diretamente a uma segunda pessoa — sem dúvida o próprio poeta em visada autocrítica —, à qual indaga sobre as insuficiências de sua arte. Do ponto que nos interessa de perto, há uma reivindicação metapoética explícita em defesa do trato com a carnalidade das palavras e o corpo visual de letras, morfemas e fragmentos de vocábulos: “Será que encontre/ em contraste com a flor/ a ponta do punhal/ dentro da flor?” (Martins 2018: 31). A “ponta” da palavra “punhal”, ou seja, a letra “l”, está “dentro da flor”, “em contraste com a flor” tratada decerto como símbolo ou mero vocábulo referencial. Em seguida: “Na quilha enferrujada,/ na popa ressequida/ descobrirás a ilha.” (31). A rima soante entre “ilha” e “quilha” chama atenção imediata. Contudo, há também uma sequência visual (“ilha”) que está inteira dentro da palavra “quilha”, e, por aproximação, também é aludida nas últimas letras de “ressequida”, pois após o “qu” virão um “i” e um “a”, e entre eles um “d” medial cuja haste remete às do “l” e do “h”. Mais adiante: “Magro poeta, o sol dos muros/ ainda anotas/ mas, e o sal que escorre/ dentro das pedras?” (31). De trás para frente, na palavra “pedras”, temos um “s”, um “a” e a haste do “d”, a palavra “sal” escorrendo, portanto, de “dentro das pedras”. Aplicado um procedimento semelhante, ficaríamos a meio do caminho com o “sor” (próximo ao “sol”) dos “muros”.

A adoção de postura similar diante da palavra é um aspecto muito conhecido do Concretismo. Vide, a cargo de exemplo, esta passagem de um de seus manifestos mais difundidos: “realiza-se a síntese crítica, isomórfica, da relação palavra-objeto: ‘jarro’ é a palavra jarro e jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado” (Pignatari *In Campos et al.* 1975: 65). Nesse sentido, para repreender uma “magra poética” a ser deixada de lado, o poema “Max, magro poeta” aproveita-se não só das palavras-coisas e das letras-coisas, mas configura também, em termos referenciais, toda uma topografia semântica que opõe a superficialidade do exterior das coisas à interioridade desejada por ser mais valiosa: aquilo que deve ser encontrado (e, pressupõe-se, buscado) dentro da flor *versus* a superfície externa da flor; o sol sob os muros *versus* o sal de dentro das pedras. E o procedimento é ainda mais intrincado quando recordamos os versos que falam das partes do barco (leia-se o “poema” desde o *Bateau Ivre* de Rimbaud): a quilha e a popa — uma submersa, a outra às costas do olhar do navegador — guardam por antecipação, no interior si, o próprio sentido da viagem, ou seja, a descoberta da ilha.

No entanto, talvez se explique a reserva de Benedito Nunes nos trechos citados mais acima pelo fato de apenas mais três poemas do *Anti-retrato* aplicarem de modo sistemático os procedimentos visuoespaciais, porém, sem que nada neles ressalte de autorreflexão poética. Recuos como os de “O aprendiz” reaparecem em “Copacabana” (Martins 2018: 54), ritmando a leitura e expandindo a recomposição sintática do poema, mas sobressai nele a temática erótica. Logo na sequência, o “Tema A” e “Variação do tema A” (Martins 2018: 55-6), cujo caráter

metapoético se limita à autoproclamada estrutura tema/variação. Também se inscrevem na chave erótica e trazem algo da composição topográfica, principalmente o “Tema A”. Nele está o maior grau de dispersão das palavras pela página no *Anti-retrato*, apesar de o alinhamento à esquerda continuar sendo uma ancoragem espacial:

ocaso duro coito
dos cactus
nuvens menstruadas
testículos
entre espinhos
e a espada
 serrando coxas
 abóbadas
 arrepriadas
trouxeram faunos
ossobiando tíbias
e desdobraram sombras
 pedras
onde adormeço
 ardo
 ardoro
acordo ao peso
do signo imenso pêndulo
 p
 e
 n
 s
 o
que a lua de sangue espreme
 espraia
maré de pelos
 gosma

(Martins 2018: 55)

A não ser pelas poucas conjunções aditivas e um pronome relativo que garantem a coordenação entre os blocos textuais, a sintaxe é quase toda paratática, e nela, pelo caráter substantivo do poema, a palavra se torna uma unidade de significação e composição muito mais relevante que o verso concebido como horizontalidade da cadeia linguística. A fragmentação da palavra “penso” numa cascata página abaixo realiza graficamente sua acepção adjetiva (“pendido”, “inclinado”) em estreita conexão semântica com o vocábulo anterior “pêndulo”, cuja letra final será, aliás, o ponto fixo em torno do qual o pêndulo-palavra, caso pudesse entrar em movimento, oscilaria.

H’era e a imagem poética

Já no livro aqui em questão, *H’era*, o processo topográfico é ubíquo e impõe seu protagonismo na leitura. O verso livre, já presente em *Anti-Retrato*, adquire, além da espacialização, a exploração

de caracteres em caixa alta e uma série de usos peculiares de sinais gráficos como o apóstrofo (inclusive no título), ponto de exclamação, travessão e parênteses, características que perdurariam em outros livros do poeta. Tal labor com a materialidade do signo linguístico é, como já dito, um traço do impacto neovanguardista em Max Martins. Há notícia de tal associação ter ocorrido já nos primeiros momentos da recepção do livro, quando Antonio Hohlfeldt (*apud* Queiroz 2017: 76) publicou em 1976, no jornal *Correio do Povo*, o artigo “Alguma poesia no Norte e Nordeste”. Ao comentar o aspecto estilístico de *H’era*, Hohlfeldt vinculava a obra a tendências poéticas da Geração de 45 e do Concretismo, reforçando, pela via do diálogo, a inclusão de Max Martins no panorama contemporâneo da poesia brasileira de então.

Indo um pouco além, diríamos que se estabelece agora, em comparação com os livros anteriores, um trabalho corpóreo¹⁰ com a palavra, que ressoa, tanto na forma como no conteúdo, em uma sensualidade tanto da língua como do sujeito. Algo que a própria epígrafe da obra antecipa: “o sexo = o déficit” (Martins 2016: 17), de Lawrence Durrell, poeta inglês que atacava o peso da ausência de experiência carnal na poesia inglesa do fim do século XIX, em contraponto a Baudelaire:

There was hardly a flesh-and-blood negress anywhere. There were plenty of worm-eaten corpses and blood-flecked lilies, plenty of hysteria and attitudinizing – but for the most part the poetry of the nineties rings hollow today. The truth is perhaps that the English poet tends to suffer from a deficit of sexual and emotional experience. His life is not raw enough. He is sealed up among the prohibitions and anxieties of a puritan culture and this makes it difficult for him to react to real experience. Baudelaire's subject-matter, despite its garish presentation, is always real experience, real anxiety. (Lawrence Durrell 1964: 101)¹¹

A escolha da epígrafe é paradigmática e pode suscitar um exercício de aproximação do cenário descrito por Durrell à poesia brasileira recente e contemporânea, já que de fato o sexo é questão secundária na ordem do dia dessa produção, como reforçam, por exemplo, Angélica Freitas¹² e

¹⁰ Aspecto percebido por Benedito Nunes no texto supracitado: “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” (Benedito Nunes 2001: 35-6)

¹¹ “Havia uma ausência geral de carne e osso. Havia vários corpos comidos por vermes e lírios de sangue, muita histeria e distúrbio – mas a maior parte da poesia dos anos noventa não convence hoje. A verdade é que talvez o poeta inglês tenda a sofrer de um déficit de experiência sexual e emocional. Sua vida não é suficientemente vívida. Ele é enclausurado nas proibições e ansiedades de uma cultura puritana, e isso torna difícil que ele reaja à experiência real. Já a questão do sujeito em Baudelaire, apesar de sua forma extravagante, é sempre a experiência real, a ansiedade real” (tradução nossa).

¹² “Mas há uma pergunta dando voltas em rollers na minha cabeça, e ela veste collant de oncinha e não quer calar: fode-se pouco na poesia brasileira contemporânea, você não acha? Quero dizer, viaja-se para o exterior, lê-se flarf e prospecta-se flunfa, mas se alguém de fato trepa, transa ou faz amor na poesia recentíssima, não é pelos livros que você saberá.” (Angélica Freitas 2012)

Fabrizio Corsaletti em uma “troca de correspondências” promovida pelo blog do Instituto Moreira Salles em 2012, ou ainda Ricardo Domeneck (2012), em comentário à afirmação dos dois colegas. Ou, ainda, como lembra Gustavo Silveira Ribeiro (2018: 103-104), no posfácio da antologia “fescenina” *Simultâneos pulsando*, que os poemas ali reunidos “afirmam o afastamento que a lírica contemporânea brasileira mantém da assepsia anódina de parte da poesia produzida nos anos 1990, tantas vezes distante do sexo e do calão.” Há obviamente uma distância temporal relevante entre tal discussão e *H’era*, o que sugere que o erotismo, historicamente, representa uma veia minoritária e por vezes marginalizada na poesia brasileira.¹³

Retomando a epígrafe do livro, o sexo como déficit deve ser encarado aqui tanto em seu sentido literal como na sensualidade da palavra, sua “carne”, seu significante. Para além da questão tratada acima, há na associação do poema ao sexo algo específico do universo de Max Martins, aquilo que Benedito Nunes (2001: 36-8) caracterizou como uma espécie de “erotismo em chave negativa” — palavras nossas, não dele —, uma percepção um pouco angustiada, da parte do poeta, de que a vivacidade aberta pelo êxtase erótico seja uma espécie de resistência à morte, mas, desde o início, marcada pela consciência da fatalidade, já que o próprio êxtase é também passageiro, redundando numa “curva de declínio, de turvação, de esvaziamento” (37).

É na orelha à primeira edição de *H’era* que Benedito Nunes inaugura sua associação explícita entre erotismo e negatividade na poesia de Max. Numa descrição inicial, fala de uma “poética da existência”, logo tornada equivalente a uma “encarnação erótica” e, por fim, a um “exercício contemplativo” (Nunes, 2016: 13). Noutras palavras, a tentativa de apreensão do mundo pela via da linguagem poética inicia num afundamento em si, ou seja, no engajamento e na autossondagem do corpo, erotizado, carnalizado, para, somente então, tentar abarcar o mundo, alargando a autocompreensão erótica rumo a uma paciente e difusa contemplação existencial. Esse é o caminho que Nunes traça ao descrever os três planos em que tal “encarnação erótica” se desenvolve no exercício poético de Max:

[o] primeiro plano, puramente fálico, [...] corresponde ao tropismo sexual do corpo; o segundo, que o substrato orgânico das imagens prediletas do autor confirma, é o da 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; o terceiro, que dá sentido aos dois anteriores, é o do sexo investido no verbo (Nunes 2016: 13-14).

¹³ Convém lembrar que dois poemas de Max (“Tarde pesada de limos”, originalmente publicado em *H’era*, e “O amor ardendo em mel”, de *Anti-retrato*) integram a *Antologia da poesia erótica brasileira*, organizada por Eliane Robert Moraes (2015), o que reforça a percepção crítica de um erotismo latente em parte dessa poética.

O caminho inicia no eu (no corpo), passa ao mundo (às coisas), imantando-o eroticamente, compreendendo-o, inclusive, como corpo. Alcança enfim a linguagem, que aliás já estava lá, pois trata-se de um processo fundamentalmente linguístico-poético. Então, motivada pelo segundo poema de *H'era*, “Koan”, a associação entre o erotismo e a negatividade radical — a última exemplificada por um fragmento de verso como “sagitário inútil sou” (Martins 2016: 33), do poema “Gêmeo” — ganhará seu primeiro esboço:

ao cavar os sulcos verbais onde semeia, ao escarvar-se e penetrar a carne da linguagem, o poeta se fecha e torna-se cavo. [...] Deve-se isso ao fato de não ter Max Martins [...] ficado imune, apesar do ideal de quietude da *visio mistica* a que chegou, ao vazio e à escassez material e espiritual da região amazônica, que bem se refletem tanto num poema como “Ver-o-Peso” quanto no dilacerado isolamento da consciência individual expresso em toda a sua obra (Nunes 2016: 14).

Completado dali a duas décadas, no ensaio de 1992 “Max Martins, Mestre-Aprendiz” (Nunes 2001), o esquema que vai da linguagem à negatividade, passando pela via erótica, ganharia antes continuação numa resenha de *H'era*, publicada em 1973 na revista *Colóquio/Letras*. Sem alterar as bases do argumento anterior, o crítico propôs o termo “lirismo de penetração” (1973: 92), caracterizado pela correspondência entre “*sondagem existencial e jogo verbal*” (92). Um dos pilares dessa forma peculiar de lirismo será o “verso desarticulado” (92), cujo alcance cabe investigar, já que Max, lembremos, jamais assumiu o fim do verso como diagnóstico ou a sua abolição como bandeira. Chama atenção, além do mais, a recorrência de um léxico ainda mais negativo do que aquele utilizado dois anos antes na orelha do livro, e isso após refazer praticamente o mesmo caminho do corpo ao mundo, valorizando uma vez mais o potencial de imantação erótica da linguagem:

A sondagem verbal está catalisada por referenciais genésicos que, tomando por base a analogia entre *carne* e *verbo*, entre *eros* e *logos*, latente à poesia de Max, estendem às coisas exteriores os signos duma representação erótica do mundo. As metáforas densas que sexualizam a imagem da Natureza [...] ou naturalizam a imagem do Sexo [...] não esgotam esses referenciais genésicos, distribuídos pelas diversas escalas — vegetais, animais, fluviais, anatómicas — de conotações complementares, que adquirem, em geral, um sentido ao mesmo tempo cósmico e escatológico, e assinalam as dimensões concretas da existência situada do poeta, que vive e escreve em Belém do Pará: o mundo amazônico, a partir do qual ele se indaga, se compreende e se disfarça. (Nunes 1973: 92)

O aspecto criador ou plasmador da poética de Max agora sobressai com o destaque dado aos “referenciais genésicos”, dependentes desde o início de uma compreensão sexuada da linguagem. Antes de cumprir o salto contemplativo que Benedito comentará logo na sequência, o poeta dá forma sexual ao mundo, e para isso ancora sua atividade criadora em “dimensões concretas” e em

sua “existência situada”. Porém, a concretude sublinhada por Nunes tem como sucessora uma ainda maior insistência na dimensão mística dessa poética, que, segundo o crítico e amigo de Max, transcenderá alguns dos precursores eleitos pelo poeta, como Lawrence Durrell e Henry Miller, rumo a um reconhecimento mais pleno — talvez mais arriscado — do desgaste, da corrosão e da erosão, da morte, enfim, da autoanulação:

É na perspectiva desse mundo, rarefeito e carecente, que o amor se converte numa exigência ancestral, primitiva. [...] o amor do poeta paraense reflecte e absorve, no entanto, a acção erosiva e desgastadora do meio [...]. Agressivo como fera desse deserto às avessas, que é a região amazónica [...], também morte e resíduo, o amor se abstractifica nos últimos poemas de Max [...]. Levada a efeito como autoconhecimento e anamnese, a sondagem existencial apura nesses poemas um lirismo de carência e de escassez, mas tendendo a uma visão contemplativa do mundo, densa e tensa. (Nunes 1973: 92-93)

Benedito Nunes ressalta as afinidades, mas também o nuançado contraponto do *eros* de Max Martins à “sabedoria do sangue a que Lawrence apelava” e à “*oblique glance confrontation*” avançada pelo “*misticismo transcendente*” de Miller (Nunes 1973: 92-93). Na passagem acima, os campos semânticos majoritários são o da aridez e o da corrosão: o mundo é “rarefeito e carecente”, o meio age de forma “erosiva e desgastadora”, a Amazônia é um “deserto às avessas”. O “lirismo de penetração” converte-se, no fim das contas, em “lirismo de carência e de escassez”, e o carácter contemplativo dessa poética, ou sua tentativa de interpretação existencial, só se manifestam pela autoconsumação, reiterar-se, disparada pela autossondagem sem a qual a via erótica generalizada sequer seria possível. Agora, tal como descrito por Benedito Nunes, o circuito poético se fecha, numa espécie de convergência e influência mútua entre todos os seus planos constitutivos. O mundo sondado e representado, e a linguagem, meio de sua representação e “jogo verbal sempre recommençado” (Nunes 1973: 93), equivalem-se em transitoriedade e incompletude. Cada poema, “caminho para a contemplação”, está “exposto a inevitável naufrágio nas condições estritas em que se realiza” e “perdura no próprio inacabamento da existência sondada” (93). Feito todo o percurso acima, o termo mediador entre o erotismo e a negatividade é a necessária tendência da vida ao devir. As várias redescobertas sucessivas de que não é possível dar um retrato acabado de si e do mundo resultam de uma concepção da poesia como investigação ativa da existência. São também o elemento propulsor que dispara novas ocasiões para a sondagem, isto é, que reenceta o “ato físico de escrever”, como diria o poeta (Pinto e Martins 2015: 60).

O poema inicial aponta em tal direção, não por acaso explorando a dicotomia percibibilidade/renovação do universo vegetal, que, como a escrita, é tecido vivo, porém dependente do ciclo temporal da vida (ou, no caso do poema, da leitura). Já em seu título, que também nomeia o livro, o apóstrofo separa a letra “h” de “era”, inevitavelmente chamando a

atenção para as ressonâncias sonoras e visuais do substantivo “hera”, que evoca “era” em suas múltiplas acepções. Ao longo do texto, essas homônimas se alternam, criando multiplicidades de sentido:

H’era

A Sylvia e Benedito

Em verdes eras — fomos
hera num muro
canto chorado pelo vento
que envolvia tudo — o verde —
embora o verde às vezes de haver se ressentisse
no olhar de quem
além
a gente amava ave.

Éramos

e perdurávamos
avos do ser estando em dia a carne
para o pacto-pasto das raízes,
um rio-sim manando milhas
de sonhos-hervas, grãos
de sêmen solto amanhecendo — o sol
a sombra
a relva.

E se era inverno, o verde sido,
um não-sim, um eco
ainda assim se condizia
no próprio coração dos que no leito amando

agora se desamam
ou se desdizem — h’era
amor tecido contra um muro.

(Martins 2016: 19)¹⁴

Há uma série de referências à ideia de recobrimento: a própria mancha gráfica da página delinea algo como palavras espalhando-se pelo branco da folha, mimetizando, de certa forma, o alastramento da trepadeira no muro. Não se trata de um pictograma que visa a desenhar a hera com a impressão do poema, mas uma disposição espacial de entroncamentos e filamentos de sintagmas que remetem ao processo rizomático do crescimento da planta. A hera-palavra reveste o muro-página como aqueles que estão “no leito amando”, tríplice desdobramento da metáfora do

¹⁴ Mantivemos a grafia “sonhos-hervas”, presente em duas das edições de poesia completa do poeta, na que consultamos e em *Não para consolar: Poemas reunidos 1952-1992* (Martins 1992: 251). Em *Poemas reunidos 1952-2001*, porém, lê-se “sonhos-ervas” (Martins 2001: 279).

que recobre, daquilo que de modo incompleto (afinal ainda há brancos, o que mantém o déficit da epígrafe do livro como elemento onipresente) preenche o outro.

A sintaxe, em geral, é serpenteante, como se a linguagem se desenvolvesse de modo anucleado e simultâneo tal qual o vegetal: na primeira estrofe, por exemplo, uma frase corresponde ao filamento central: “Em verdes eras o verde”, tautologia que gera dois fios de sentido. O primeiro, considerando que “eras” é um substantivo, leva a uma temporização que é acentuada pela totalidade de verbos no passado nas três primeiras estrofes, interrompidas apenas com o “agora” que introduz o presente em uma quebra. Ainda nessa hipótese, o adjetivo “verdes”, em concordância com “eras”, sugere um florescimento poético/carnal/vegetal reforçado por termos férteis, como sêmen, erva, sol, rio, itens que Benedito Nunes (2001: 37) chama de “verde solar, elemento afirmativo (sim)” em contraposição ao fenecimento do final do poema. Curioso notar, ainda na tautologia medular da primeira estrofe, como há a substantivação de “verde”, centralizado, irradiando o elã sensorial dos múltiplos signos ao seu redor, ressaltado pelos travessões.

A segunda possibilidade de leitura exige a leitura de “eras” como verbo, imediatamente se transmutando em “fomos”, como se a primeira pessoa (implícita na própria existência da voz poética) se fundisse com a segunda do verbo “ser”, resultando no “nós” que domina o poema, o que corrobora a percepção ainda de Benedito Nunes, ao notar no livro em tela a constante presença de “variações ou metamorfoses do Eu” (Nunes 2001: 39). Se isolarmos a tautologia, percebemos que o termo “verde”, antes plural, torna-se singular, substantivo e único após o encontro “eu-tu-nós”. Ou seja, as duas compreensões possíveis da frase medular da primeira estrofe convergem para a luminosidade do verde da trepadeira, da sensualidade da linguagem e do encontro carnal entre sujeitos.

Dois filamentos secundários surgem entre travessões, sinal amplamente usado pelo poeta. Neles, fica claro como o espaçamento visual reforça a ideia de verso em Max Martins: os recuos entre “fomos/ hera num muro” e “quem/ além/ a gente” sugerem uma continuidade entre os sintagmas apartados, como se compusessem um só verso com a cesura amplamente hipertrofiada. O isolamento de “fomos”, por exemplo, realça o impacto da transição entre a segunda pessoa (“eras”) e a primeira do plural, mas também amplifica a relevância do termo, como um efeito de ligadura de prolongamento em uma partitura: é como se a palavra vibrasse por mais tempo, gerando sentidos a partir de seu destaque e potencializando a linha seguinte, seu complemento-resposta, esse uma espécie de hiperconcentração de todo o poema que, de certa forma, é repetido ao final da última estrofe. Em “h’era/ amor tecido contra um muro”, o apóstrofo do título reaparece, demarcando o verbo dentro do substantivo-valise e seu valor de passado. Como antecipado acima, a última seção do poema, ao iniciar com “agora”, funda uma nova dimensão

temporal, em que o pretérito (as três estrofes anteriores) se opõe ao *hic et nunc* do desfecho. Neste, os verbos no presente com prefixo opositor sugerem o fim da relação erótica dos corpos e da linguagem, o que explica o uso do particípio “tecido”, remetendo a algo já construído e finalizado. O auge da pulsão de morte coincide com o fim do poema, este mesmo uma outra morte, como se performaticamente o término da leitura transformasse a carne-viva da poesia em uma hera sem vida, tecida contra o muro.

Além das possibilidades imagéticas suscitadas pelos recuos e afastamentos dos sintagmas na página, outros recursos possibilitam uma sofisticação no nível fanopeico do texto, em especial o uso de formações inexistentes na língua corrente, como neologismos constructos com ou sem hífen. Veja-se “cantochorado”, por exemplo, que acentua a ideia de fertilidade a partir tanto da umidade como da produção artística, afinal, era o vento “que envolvia tudo” que semeava o muro receptáculo da hera. Ou ainda “pacto-pasto” e “sonhos-ervas”, imagens também vegetais que reforçam a corporeidade da natureza e da própria linguagem, pelas aliterações internas às expressões, como se a fricção dos elementos do mundo gerasse uma reverberação nos fonemas. Na segunda estrofe, não é o vento que tudo alimenta, mas o “rio-sim”, fluxo de vida que contrasta com o “não” implícito no prefixo “des-” mais adiante.

Desse modo, reforça-se o que fora afirmado anteriormente: sem jamais rejeitar a unidade do verso, Max Martins, em *H'era*, absorve procedimentos introduzidos na poesia brasileira pelos poetas concretos, adicionando um plano topográfico que não elimina a fluidez discursiva, mas a complexifica. O espaçamento de sintagmas, os travessões, hifens e recuos não impedem a leitura linear e tradicional da frase em sua horizontalidade, mas, ao mesmo tempo, realçam termos que, isolados, adquirem um destaque visual imediato, gerando, em paralelo, a incidência do sentido do conjunto e da palavra destacada, transformando o poema em um campo de vetores múltiplos em choque constante. Nesse ponto, parece plausível aproximar essa natureza da construção no autor em tela a algumas concepções de Octavio Paz, o que não seria surpreendente, afinal, o crítico mexicano repercutiu na cena literária brasileira nos anos 60, em especial por meio de Celso Lafer (seu aluno na Universidade de Cornell em 1966) e Haroldo de Campos (que iniciava ali amplo diálogo com Paz), até a publicação, em 1972, de *Signos em Rotação*, organizada pelos dois brasileiros citados. Em 1967, a reedição, no México, de *El Arco y la Lira*, também colaborou para que sua obra circulasse mais no contexto da poesia latino-americana e europeia.

É neste livro em específico que Paz desenvolve a sua teoria da imagem poética:

[...] designamos com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema. [...] Cada imagem – ou cada poema feito de imagens – contém muitos significados opostos ou díspares, que ela abrange ou reconcilia sem suprimir”. (Paz 2012: 104)

Assim, por meio da construção de uma nova realidade que nasce da própria linguagem, a imagem adquire a condição de poder “dizer o que a linguagem, por natureza, parece incapaz de dizer” (112), desbastando seu uso vulgar e cotidiano e se afastando, portanto, dos discursos cristalizados do lugar-comum. Em seu caminho argumentativo, Paz fala de algumas doutrinas orientais — que também seriam importantes para Max (Pinto 2016) — como o taoísmo e o zen-budismo, e as contrapõe ao paradigma ocidental, em que um pensamento binário divide as coisas entre o que é e o que não é, ignorando dobras, relativizações ou complementaridades nessa oposição. Esse obstáculo, que ele chama de “muro” (Paz 2012: 107), colabora para a marginalização da poesia, local em que as imagens abarcam a diferença dos contrários: “A imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem admite e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (113).

Se considerarmos o poema “H’era”, não há, ali, uma representação nem do vegetal no muro tampouco do encontro sexual, mas a apresentação de imagens nada usuais na discursividade funcional, aproximando dados do real (o poema, o sexo, a planta) por meio da manipulação da materialidade poética. Se Paz afirma que “o sentido do poema é o poema em si” (116), é porque sua forma transmite significação, abarcando tanto o valor semântico do encadeamento das frases como o sentido de cada palavra, o que significa dizer que múltiplos agenciamentos em choque transformam aquela unidade, o poema, em um ente autotélico — porém poroso ao externo — em constante instabilidade. Desse modo, um constructo como “pacto-pasto” põe em fricção concomitante a proximidade sonora e visual da paronomásia, bem como modulações de sentido de cada um dos termos a compor a palavra-valise: o “pacto”, arranjo tácito tanto das leis imutáveis da natureza como dos corpos que se amam, resgatando o valor matemático de “avos”, cuja divisibilidade remete a partes que compõem o todo; e o “pasto”, alimento diário que sugere um tempo de eterno retorno, a própria ciclicidade da vida. A imagem, ressaltada pelo hífen, indica a repetição sucedânea das raízes, do rio, do sêmen, que como a própria linguagem, possuem o poder de emanar existência.

Tais modos de lidar com a linguagem parecem, portanto, relativizar o impacto das neovanguardas visuais na poética que Max Martins desenvolveu a partir de *H’era*. Sem abdicar da estrutura do verso, seus poemas incorporam procedimentos dos poetas concretos e de autores por eles difundidos — como Mallarmé e cummings — como forma de pôr em evidência o estatuto peculiar da linguagem poética enquanto criadora de realidade no poema, espaço em que o código se afasta da banalização das trocas diárias e atinge seu máximo grau de autorreflexividade, não vocacionada a representar algo, mas, como a hera no muro, apenas existindo, e, exatamente por isso, mantendo seu espírito transgressor.

Referências

Alencar, Melissa da Costa (2010). “O Universo poético e visual de Max Martins”, *I Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários / IV Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários*, Maringá, Universidade Estadual de Maringá, pp. 1-10.

Barbosa, Thiago de Melo (2013). “O que há de concreto no concretismo de Max Martins?”, *Olhos d’água*, n. 2, v. 5, p. 200-211, jul.-dez./2013. Disponível em: < <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/231> >. Acesso em: 07 jun. 2024.

Campos, Augusto de (1974). “Poesia, Estrutura” em Campos, Haroldo de *et al. Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva, pp. 177-180.

--- *et al* (1975). *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950 – 1960*, 2.ed., São Paulo, Livraria Duas Cidades.

Domeneck, Ricardo (2012). “Fodam, poetas, antes que se fodam! – fazendo coro com Angélica Freitas, com poema quase inédito e outros da Musa Puerilis”, *Rocirda Demencock*, 19 set 2012. Disponível em < <https://ricardo-domeneck.blogspot.com/2012/09/fodam-poetas-antes-que-se-fodam-fazendo.html> >. Acesso em 15 dez 2023.

Durrell, Lawrence (1964). *A Key to Modern British Poetry*, Norman, University of Oklahoma Press.

Freitas, Angélica (2012). “Santa Poesia Contemporânea”. Blog do IMS. Publicado em: 17 set 2012. Disponível em < <http://blogdoims.uol.com.br/ims/santa-poesia-contemporanea-por-angelica-freitas/> >. Acesso em 15 dez 2023.

Lima, Marcus Vinícius Lessa de (2023). “Max Martins e a consciência crítica do Anti-retrato”. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 43, n. 69, pp. 28-54.

Maroja, Ângela (2000). “Por que a poesia de Max Martins?”, *Asas da Palavra*, n. 11, v. 5, pp. 53-59.

Martins, Max (2018) [1960]. *Anti-retrato, Max Martins: poesia completa; 2*, Belém, Ed. UFPA.

--- [1983]. *Caminho de Marahu, Max Martins: poesia completa; 6*, Belém, Ed. UFPA.

--- (2016) [1971]. *H’era, Max Martins: poesia completa; 3*, Belém, Ed. UFPA.

--- (1992). *Não para consolar: Poemas reunidos 1952-1992* (Coleção Verso & Reverso; 2), Belém, CEJUP.

Moraes, Eliane Robert (org.) (2015). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia, Ateliê Editorial, pp. 352-355.

Nunes, Benedito (2016). “H’era”, *Max Martins: poesia completa; 3*, Belém, Ed. UFPA, pp. 13-15.

--- (2001). “Max Martins, Mestre-Aprendiz”, *Martins, Max. Poemas Reunidos 1952 – 2001*, Belém, EDUFPA.

- (1973). "H'era". *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 14, p. 92-93. Disponível em: <
<https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/do?issue&n=14> >. Acesso em: 13 jan. 2024.
- Oliveira, Leonardo Davino de; Santos, Gabriel C. R. Pinto Bastos dos (2023). "O limiar da voz concreta: Vocoperformance e poemúsica em Augusto de Campos e Cid Campos". *Letras & Letras*, v. 39, p. 1-14, 2023. Disponível em: <
<https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/70969> >. Acesso em: 2 fev. 2024.
- Paz, Octavio (2012). *O Arco e a Lira*, São Paulo, Cosac Naify.
- Pinto, Elias Ribeiro (2016). "Leituras de Max Martins: a universidade do poeta." *Moara*, n. 46, pp. 110-111, ago.-dez./2016. Disponível em: <
<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/4236> >. Acesso: 17 jun. 2024.
- e Martins, Max (2015). "As antenas do poeta" – Elias Ribeiro Pinto, entrevista com Max Martins. Martins, Max. *O estranho, Max Martins: poesia completa; 1*, Belém, Ed. UFPA, pp. 53-70.
- Queiroz, José Francisco da Silva (2017). *Por uma história da recepção da obra de Max Martins*, Campinas, Pontes Editores.
- Ribeiro, Gustavo Silveira (2018). "O canto primeiro, o tempo suspenso, a matéria em êxtase", Calixto, Fabiano e Agra, Natália. *Simultâneos pulsando – Uma antologia fescenina da poesia brasileira contemporânea*, São Paulo, Corsário-Satã, pp. 101-105.
- Siscar, Marcos (2008). "Poetas à beira de uma crise de versos", Pedrosa, Celia e Alves, Ida (org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*, Rio de Janeiro, 7Letras.

*

Sergio Bento

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). É professor adjunto de Literatura na Universidade Federal de Uberlândia, onde coordena o Grupo de Estudos de Poesia Contemporânea (GEPOC).

**

Marcus Vinícius Lessa de Lima

Professor substituto no Núcleo de Teoria Literária e Literaturas de Língua Portuguesa (NUCLIT) e no Núcleo de Estudos Clássicos (NUCLA) do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (ILEEL-UFU). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (PPGELi/ FCLAr-UNESP).