



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

**FABIO LEONARDO DE RIGGI**

**AMAR, FAZER, DESTRUIR – MÁRIO FAUSTINO E A POESIA  
CONCRETA**

CAMPINAS

2023

FABIO LEONARDO DE RIGGI

**AMAR, FAZER, DESTRUIR – MÁRIO FAUSTINO E A POESIA  
CONCRETA**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardes Pécora

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Fabio Leonardo de Riggi e orientada pelo Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardes Pécora.

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

R448a Riggi, Fabio Leonardo de, 1982-  
Amar, fazer, destruir - Mário Faustino e a poesia concreta / Fabio Leonardo de Riggi. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Antonio Alcir Bernardez Pécora.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Faustino, Mario, 1930-1962 - Crítica e interpretação. 2. Poesia - História e crítica. 3. Poesia concreta. 4. Poesia brasileira. 5. Poesia - Séc. XX. I. Pécora, Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** To love, to do, to destroy - Mário Faustino and concrete poetry

**Palavras-chave em inglês:**

Faustino, Mario, 1930-1962 - Criticism and interpretation

Poetry - History and criticism

Concrete poetry

Brazilian poetry

Poetry - 20th century

**Área de concentração:** Teoria e História Literária

**Titulação:** Doutor em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Antonio Alcir Bernardez Pécora [Orientador]

Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias

Gustavo Scudeller

Lilia Silvestre Chaves

Daniel Manzoni de Almeida

**Data de defesa:** 10-05-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-8775-3790>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0720488576679900>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Antonio Alcir Bernárdez Pécora**

**Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias**

**Gustavo Scudeller**

**Lilia Silvestre Chaves**

**Daniel Manzoni de Almeida**

**IEL/UNICAMP  
2023**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

Nature herself has no grammar<sup>1</sup>  
(Ernest Fenollosa)

Και ὁ λόγος σὰρξ ἐγένετο<sup>2</sup>  
(João 1:14)

---

<sup>1</sup> “A natureza em si não tem gramática” (N.A.).

<sup>2</sup> “E o Verbo se fez carne” (N.A.).

*Para meus pais*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço particularmente ao professor Alcir Pécora pela orientação, confiança, exemplo e inteligência ao me acompanhar e aconselhar nesse percurso.

Agradeço aos integrantes das minhas bancas examinadoras de qualificação e de defesa, professores Daniel Manzoni de Almeida, Gustavo Scudeller, Lilia Silvestre Chaves e Maria Eugenia Boaventura pela honra dos aceites, argumentações contundentes, apuro nas considerações e acesso ao conhecimento, referências e acervos particulares que contribuíram tanto para esta pesquisa.

Agradeço também aos suplentes, professores Flávio Rodrigo Penteado, Gissele Chapanski e Paulo Franchetti por aceitarem os convites, pelas leituras sérias, conselhos e impressões, pela correspondência, generosidade dos conhecimentos e amizades compartilhados.

Ainda à professora Lilia Silvestre Chaves pelo acesso ao seu acervo e a obras de circulação tão restrita; sobretudo por me conduzir ao universo da Travessa da Estrella com tanta hospitalidade.

Aos professores Marcos Siscar e Márcio Seligmann-Silva pelo conhecimento e pela experiência visceral de suas aulas.

Aos professores Eduardo Sterzi e Pedro Marques Neto pelas observações precisas e cuidadosas, que abriram novos horizontes para esta pesquisa.

Aos professores Ivan Marques e Roberto Zular, pela orientação, orientações e convívio inspiradores.

Ao professor Helder Thiago Maia pela leitura atenciosa e assertiva.

Ao Régis Bonvicino pela poesia, lucidez e incentivo.

À Leila Guenther pela recepção no deserto literário.

À Lívia Bueloni Gonçalves pelos papos, passeios e aprendizados compartilhados.

Aos funcionários da Unicamp, em especial aos do Departamento de Teoria Literária e da Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Cláudio Platero, Raiça Fernandez, Rosemeire Marcelino e Tiago Pereira Nocera, pela prontidão e instruções precisas de sempre.

À Adriana Reis e à equipe editorial da *Revista E* pela prestatividade e acesso ao acervo.

À Biblioteca Nacional e funcionários do Departamento de Informação Documental, sobretudo à Ann Naldi, Mônica Velloso e Thayná Sena, que possibilitaram o início desta pesquisa cerca de 20 anos atrás.

À Annelise Galeazzi, Breno Camargo Corrêa, Heloísa Abreu de Lima, Lucas Lazzaretti, Luisa Destri, Marcio Aquiles, Mariella Augusta, Matheus de Brito e Sérgio Kalil, gente órfica vinda do céu por intermédio da amizade e admiração comum.

Ao Adad Gutierrez, Alexandre Mendes, André Sales, Carlos Barreira, Cley Scholz, Edna Ferreira, Fernando Reis, Flávia Dias, Letícia Bacalhau, Luiz Gonzaga, Luiz Kozikoski, Marcelo Daniel, Marco Vasconcelos, Maria Clara Lopes, Marília Lino, Natty Souza, Sharlene Pereira, Thayná Bernardes e aos Amigos da Prodesp que, cada um à sua forma, contribuíram para este trabalho.

À minha família, ao Bruno, à Cláudia, ao Ju, ao Fer pelo afeto que transcende os laços sanguíneos.

À Lola por ter me ensinado tanto sobre lealdade, amor e petiscos.

Aos meus amigos por estarem sempre.

## RESUMO

Esta tese se concentra no tema do “nó mallarmaico”, suscitado por Augusto de Campos no artigo “Mário Faustino, o último ‘verse maker’”, e seus desdobramentos para a poesia de Mário Faustino. No centro desta tensão está a diversidade de perspectivas sobre a “crise do verso”, tendo no pressuposto do encerramento do ciclo histórico do verso o principal ponto de discordância entre ambas as poesias, concreta e faustiniana. O trabalho se estrutura em torno do próprio desenvolvimento da obra literária de Mário Faustino, incluindo poemas, prosas, textos e edições crítico-pedagógicas, traduções e cartas, publicados ou não, e acompanha a formação teórico-metodológica que a constitui. São abordados conceitos como “ideograma”, preconizado por Ezra Pound, e “duração” no sentido bergsoniano. Também dedicamos uma parte deste estudo às confluências com a poesia concreta, sobretudo nas *Galáxias*, de Haroldo de Campos. A atitude existencial norteadada pela aproximação entre linguagem e vida gerou na escrita de Mário Faustino uma postura existencialista inundada por um *amor fati*, centrado na relação com a morte dentro de uma poesia sustentada pelo verso. Por outro lado, para os principais teóricos da poesia concreta, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, essa práxis representa uma contradição estrutural da obra. A escritura faustiniana se desenvolveu erraticamente, detendo-se em configurações generalizantes efêmeras concomitantemente a manifestações criativas esparsas, que trazem em comum o vínculo com o verso em poesia e a construção contínua de uma linguagem intrinsecamente relacionada ao seu estar-no-mundo. Para chegar a esta formatação, foi necessário superar as conjecturas do concretismo a respeito da sintaxe discursiva na poesia no século XX.

Palavras-chave: Mário Faustino; crise do verso; poesia concreta; poesia brasileira; poesia do século XX.

## ABSTRACT

This thesis focuses on the theme of the “mallarmaic knot”, brought up by Augusto de Campos in the article "Mário Faustino, the last 'verse maker'", and its unfoldings for Mário Faustino's poetry. At the center of this tension is the diversity of perspectives on the “crisis of verse”, with the premise of the conclusion of the historical cycle of verse as the main point of disagreement between both poetry, concrete and Faustino. The work is structured around the development of Mário Faustino's literary work itself, including poems, prose, texts and critical-pedagogical editions, translations and letters, published or not, and follows the theoretical-methodological formation that constitutes it. Concepts such as “ideogram”, as preconized by Ezra Pound, and “duration” in the Bergsonian meaning are addressed. We also dedicate part of this study to the confluences with concrete poetry, especially in Haroldo de Campos' *Galáxias*. The existential attitude guided by the approximation between language and life produced in Mário Faustino's writing an existentialist stance immersed in *amor fati* centered on the relationship with death within a poetry sustained by verse. On the other hand, for the main theorists of concrete poetry, the brothers Augusto and Haroldo de Campos, this praxis represents a structural contradiction of the work. Faustinian writing has developed erratically, detaining itself in ephemeral generalizing configurations concomitant with sparse creative manifestations, which have in common the attachment to the verse in poetry and the continuous construction of a language intrinsically related to his life. To reach this format, it was necessary to overcome concretism's conjectures about discursive syntax in poetry in the 20th century.

Keywords: Mario Faustino; crisis of verse; concrete poetry; Brazilian poetry; 20th century poetry.

## Sumário

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                | <b>14</b> |
| <b>PARTE 1 - SOLENE ELE RETORNA DO IMPOSSÍVEL.....</b> | <b>18</b> |
| CRÔNICAS DE 1947-1949 .....                            | 19        |
| PRIMEIRAS TRADUÇÕES (1947-1951).....                   | 19        |
| PRIMEIRO POEMA (1948).....                             | 23        |
| POEMAS DE 1948 .....                                   | 26        |
| O TRÂNSITO DE ORFEU PARA A PUREZA .....                | 27        |
| POEMAS DE 1949 .....                                   | 29        |
| POEMAS DE 1952 E 1954.....                             | 31        |
| POEMAS DE 1955 .....                                   | 35        |
| O HOMEM E SUA HORA (1955) .....                        | 38        |
| DISJECTA MEMBRA.....                                   | 40        |
| VIDA TODA LINGUAGEM .....                              | 47        |
| SETE SONETOS DE AMOR E MORTE.....                      | 52        |
| O HOMEM E SUA HORA .....                               | 54        |
| <b>PARTE 2 - RECONSTRUÇÕES.....</b>                    | <b>62</b> |
| A RECONSTRUÇÃO (1956-1958).....                        | 62        |
| INÍCIO DO DIÁLOGO COM O CONCRETISMO .....              | 67        |
| REFORMA GRÁFICA DO <i>JB</i> .....                     | 75        |
| JORNAL DO BRASIL.....                                  | 78        |
| 50 ANOS EM 5.....                                      | 80        |
| O CAMPO LITERÁRIO: COUTINHO X LINS.....                | 84        |
| O IDEOGRAMA DE POUND .....                             | 88        |
| A CRÍTICA IDEOGRÂMICA.....                             | 93        |
| POESIA-EXPERIÊNCIA .....                               | 94        |
| AS SEÇÕES.....   | 97        |
| DIÁLOGOS DE OFICINA.....                               | 97        |
| O POETA NOVO.....                                      | 98        |

|   |                   |
|---|-------------------|
| <b>O MELHOR EM PORTUGUÊS.....</b>   | <b>99</b>         |
| <b>É PRECISO CONHECER .....</b>   | <b>100</b>        |
| <b>ANTOLOGIA DE CRÍTICA / SUBSÍDIOS DE CRÍTICA / TEXTOS – PRETEXTOS – PARA DISCUSSÃO</b><br>..... | <b>100</b>        |
| <b>PEDRAS DE TOQUE.....</b>   | <b>102</b>        |
| <b>CLÁSSICOS VIVOS .....</b>  | <b>103</b>        |
| <b>FONTES E CORRENTES DA POESIA CONTEMPORÂNEA .....</b>   | <b>104</b>        |
| <b>PERSONAE .....</b>   | <b>104</b>        |
| <b>POESIA EM DIA.....</b>   | <b>105</b>        |
| <b>EVOLUÇÃO DA POESIA BRASILEIRA .....</b>  | <b>106</b>        |
| <b>A PRIMEIRA EDIÇÃO .....</b>  | <b>107</b>        |
| <b>O POEMA LONGO .....</b>  | <b>119</b>        |
| <b>DEMAIS EDIÇÕES DE POESIA-EXPERIÊNCIA DE 1956.....</b>  | <b>121</b>        |
| <b>PRIMEIRA MENÇÃO AO ÓRFICO .....</b>  | <b>123</b>        |
| <b>SONETO MARGINAL.....</b>   | <b>125</b>        |
| <b>POESIA: BRASIL, 1956 .....</b>   | <b>129</b>        |
| <br>  |                   |
| <b><u>PARTE 3 - O SOFISMA CONCRETO.....</u></b>   | <b><u>139</u></b> |
| <br>  |                   |
| <b>O MOMENTO CONCRETO BRASILEIRO.....</b>   | <b>139</b>        |
| <b>A CRISE DO VERSO.....</b>  | <b>148</b>        |
| <b>POEMAS DE 1957 .....</b>   | <b>158</b>        |
| <b>MALLARMÉ COSMOAGÔNICO.....</b>   | <b>162</b>        |
| <b>O BARROCO E O ÉPICO EM <i>INVENÇÃO</i>.....</b>  | <b>168</b>        |
| <b>O ÓRFICO BARROCO.....</b>  | <b>174</b>        |
| <b>UM ANO DE EXPERIÊNCIA EM POESIA.....</b>   | <b>181</b>        |
| <b>A MORTE DO VERSO .....</b>   | <b>185</b>        |
| <b>O NÓ MALLARMAICO.....</b>  | <b>194</b>        |
| <b>O RESQUÍCIO DO DIÁLOGO COM O CONCRETISMO .....</b>   | <b>204</b>        |
| <b>POEMAS DE 1958 .....</b>   | <b>213</b>        |
| <b>A FORJA DO VERBO.....</b>  | <b>222</b>        |
| <b>POESIA EM PROGRESSO.....</b>   | <b>229</b>        |
| <b>AS TRADUÇÕES EM POESIA-EXPERIÊNCIA.....</b>  | <b>231</b>        |

|  |            |
|--|------------|
| DESTRUIÇÃO.....  | 237        |
| <b><u>PARTE 4 - ÉPICO, ÓRFICO, FATÍDICO .....</u></b>                  | <b>246</b> |
| PRIMEIROS FRAGMENTOS.....  | 250        |
| ÚLTIMOS FRAGMENTOS .....   | 255        |
| (ETERNO) RETORNO.....  | 260        |
| OU O POEMA CONTÍNUO .....  | 269        |
| POETA FATÍDICO.....  | 274        |
| OBSESSÕES VERBAIS.....   | 279        |
| CONSIDERAÇÃO SOBRE O VERSO FAUSTINIANO.....                            | 285        |
| ORFEU RESSIGNIFICADO .....   | 292        |
| IDEOGRAMA DO CAOS .....  | 296        |
| O MITO SUPREMO .....   | 303        |
| ANTÍTESES.....   | 310        |
| <b><u>PARTE 5 - CONTINUAÇÕES, CONSIDERAÇÕES, CONSTATAÇÃO .....</u></b> | <b>312</b> |
| NEOCONCRETICES .....   | 312        |
| SUCESSOR DE 45, PRECURSOR DO CONCRETISMO OU O QUÊ? .....               | 313        |
| ENCONTRO DE GALÁXIAS.....  | 318        |
| O TRÂNSITO DE ORFEU PARA A INCONSCIÊNCIA.....                          | 327        |
| <b><u>BIBLIOGRAFIA .....</u></b>                                       | <b>331</b> |
| TESES E DISSERTAÇÕES.....  | 341        |
| PERIÓDICOS.....  | 343        |
| INTERNET .....   | 346        |

## INTRODUÇÃO

São verbos, mais do que uma escritura substantiva, os três pilares que sustentam a relação de Mário Faustino com a linguagem e, conseqüentemente, com a vida: amar, fazer, destruir. Capturar a duração, a experiência da vida, e a aceitação heroica, apaixonada, da morte; capturar em uníssono o que não se mede pelo tempo e o movimento cíclico que fecunda a realidade, este é o aspecto mais utópico dessa escrita que busca exprimir o indescritível, substituir em potência a própria sintaxe da vida, a experiência concreta da realidade física, ou no mínimo a ela equiparar-se.

Utópica e radical, por vezes essa escritura se mostra tão sectária quanto aquelas às quais se opunha. Não se pode desconsiderar a armadilha, em que caíram tantos poetas e operários da escrita, de usar um método ou metodologia exclusivistas, culminando na segregação de determinadas perspectivas artísticas. A influência direta das ideias de Ezra Pound tanto em Mário Faustino como nos poetas concretos, por exemplo, determinou mais de um julgamento restritivo e, não poucas vezes, autoritário.

No entanto, mais determinantes são os sintagmas de inovação por parte de tais poetas. É, ainda, sobre a ideia de “novidade”, originalidade, renovação e, finalmente, sobre a noção de língua viva<sup>3</sup> e língua morta que se assenta a poesia moderna. Isso se torna explícito no caso de Mário, cuja obra foi marcada pela Nova Crítica estadunidense e resultou em uma atitude existencial norteada pela dissolução das distâncias entre linguagem e vida.

Em sua discussão *Sobre o novo* (2015), Boris Groys demonstra como é a busca de uma arte viva, em oposição à arte morta do museu, o reforço mais radical do próprio museu. Tal contradição, que alimenta a produção da arte contemporânea, apresenta-se já na poesia moderna e sobretudo nas iniciativas vanguardistas de dessacralização da arte e descontextualização do objeto artístico, tendo em Marcel Duchamp seu expoente.

No caso da poesia concreta, não obstante as tentativas de inserção da linguagem poética no cotidiano por intermédio de processos industriais, a condicionante busca pelo novo permaneceu

---

<sup>3</sup> Para Ezra Pound (1961), a saúde do idioma está diretamente ligada à saúde da nação. Logo, uma língua viva é um instrumento civilizatório e uma arma cultural de expansão ou sobrevivência geopolítica. Sergei Eisenstein (1990) propôs a montagem como a resolução intelectual e sensorial do “mundo orgânico” por excelência, o caminho para a expressão de uma percepção diretamente fisiológica. Alfredo Bosi (2003) produziu uma síntese bastante objetiva do processo criativo de Jorge de Lima, referindo-se a ele como “organicamente lírico”. A metáfora biológica, inúmeras vezes citada neste estudo, simboliza a ideia de desenvolvimento contínuo da e na linguagem.

inquestionável mesmo após o período de desmembramento e “desanonimização” do movimento literário.

Também em Mário Faustino, sob o ideal de uma poesia viva, podemos dizer de antemão que foi a ideia de museu condicionada pelo “novo” que mais impediu sua escrita de se aproximar de seu objetivo final, de reproduzir a vivência do ser – ou “duração”, em termos bergsonianos – por meio da linguagem poética.

Ainda assim, sob a metáfora derradeira, o poeta produziu uma escritura existencialista inundada por um *amor fati*<sup>4</sup>, em que tenta constantemente celebrar seu estado de transitoriedade. Em sua escrita poética, explorou, por meio do verso, os limites da relação do indivíduo com o tempo presente.

A “arte viva” traz consigo uma questão que hoje se sobrepõe às principais discussões sobre as quais se ocuparam autores e artistas modernos, tensões que então visavam a dominar a agenda e demarcar posições dos agentes do campo literário, e que atualmente despertam mais interesse sob uma visão historiográfica.

As diferenças de entendimento sobre a “crise do verso”, suscitadas por aquilo que os poetas concretos chamaram de “nó mallarmaico”, são o ponto focal desta tese, que investiga a relação de Mário Faustino com o verso e de como essa questão pesou na evolução da sua escritura.

Em meio aos diferentes posicionamentos com relação à sua poesia, colocada ora entre a dos adeptos do imagismo, ora da geração de 45, ora dos pós-modernistas, ora dos classicistas tardios, há um consenso: sua habilidade no manejo do verso. Realmente, desde seus primeiros poemas, a técnica de composição versificada é notável, e se expande por todos os horizontes dessa arte, dos metros fixos às cadências “livres”, da sintaxe verbal à visual.

No entanto, aquilo que poderia ter sido levado somente como uma vocação foi também a fonte dos questionamentos mais incisivos que o poeta recebeu. Tais críticas provêm dos representantes da poesia concreta, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que sustentam a tese de que fazer poesia em versos teria representado uma contradição estrutural, da qual o poeta não conseguiu se desvencilhar em vida, condenando sua obra à obsolescência no momento mesmo em que era originalmente levada a público.

---

<sup>4</sup> A expressão é empregada nesta tese sob uma perspectiva nietzschiana, em que a aceitação integral do fado se condiciona à superação do humano, sentido de transcendência que Mário Faustino vinculou à sexualidade e ao sublime, representando por meio de muitos de seus poemas um erotismo pagão e cosmogônico centralizado no amor à Morte.

Esse antagonismo vem dos próprios poetas concretos, que se opuseram implacavelmente à opção pelo verso ao mesmo tempo em que dedicaram a Faustino uma avaliação crítica e uma importante divulgação. Logo, não se trata de um caso de exclusão, mas de recepção bastante singular, pois trata de um posicionamento que corrobora o cânone usado pelos irmãos Campos para embasar a questão, mas não o argumento do “fim do verso”. Os concretistas viram-se na necessidade de confrontar isso, no devido momento, para defender a exclusividade da sua solução “verbivocovisual”.

Obviamente, essa relação entre Mário Faustino e os poetas concretos obedece a um panorama histórico mutável, permitindo que se encontrem ora em oposição, ora em conformidade. E isso também passa pelo verso. Ambos testaram e ultrapassaram os limites da versificação tradicional para sustentar suas escolhas poéticas, criando inúmeros pontos de contato entre essas produções literárias. É de um desses encontros, o mais conclusivo deles, que tratamos na última parte deste estudo.

Antes disso, realizamos um *close reading* da obra faustiniana, passando por seus poemas, textos em prosa, textos críticos, traduções, bem como pelo trabalho jornalístico de *Poesia-Experiência*, página semanal de poesia do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, organizada pelo poeta entre 1956 e 1959. Dessa forma, pretendemos analisar e contextualizar a obra poética faustiniana dentro do cenário cultural dominante nas letras brasileiras de meados do século XX, verificando como ela dialoga com o concretismo e como responde às incoerências apontadas pelo grupo *Noigandres*.

Para avaliarmos melhor esse processo, precisamos entender como a poesia de Mário vinha se configurando antes do contato com o movimento. Por isso, começaremos nosso estudo abordando os primeiros anos da produção faustiniana, que não chegaram a ser publicados em vida, mas o foram postumamente por Benedito Nunes. É nessa fase de deslumbramento e conflitos juvenis, sob grande influência de Rainer Maria Rilke e outros poetas franceses, que surgem as relações iniciais dessa escritura com o “Sublime” e o “Belo”. A religião, também marcante na vida e obra de Mário, foi intensamente explorada, culminando no erotismo universal e pagão de *O Homem e sua hora*, publicado em 1955.

A segunda parte de nossa tese trata da evolução dessa escrita após a publicação do primeiro e único livro de Mário Faustino, uma fase conturbada, em que as várias tentativas de dar continuidade à sua produção poética desmoronam ao contato com as tensões que surgiam das

disputas no campo literário brasileiro da época e de sua vida pessoal, dando lugar a uma série de experiências esparsas com a linguagem. Em paralelo, a vivência como responsável por *Poesia-Experiência* também trouxe novas perspectivas tanto para a sua carreira literária quanto para o desenvolvimento de seu fazer poético.

Foi em meio a esse período que a questão da morte do verso passou a se impor sobre a escritura faustiniana, demandando o enfrentamento desse problema não só na prática poética, mas também na crítica teórica. É disso que trataremos na terceira parte desta investigação. Correlacionando os poemas ditos “experimentais” escritos na segunda metade dos anos 1950 com a crítica “ideogrâmica” de *Poesia-Experiência*, buscamos entender a relação de Mário com o verso no momento de maior exploração dos limites formais de sua escrita.

Desse período de crises intensas, a obra faustiniana renasceu por meio de um projeto derradeiro, os *Fragmentos de uma obra em progresso*, que são o foco da quarta parte. Na sua última safra produtiva, a ideia de *amor fati* predomina como tema e como motivo poético, conduzindo a relação final do poeta com o sublime. A análise conjunta desse material possibilitou vislumbrarmos a progressão de tal percurso poético em consonância com a evolução do verso faustiniano.

Ao longo de sua breve carreira literária, Mário Faustino produziu uma obra errática, feita de idas e voltas, construções e reconstruções, com tentativas pontuais de totalização. São ciclos criativos em que, ao final e ao início, o poeta buscava amarrar à sua produção anterior, de maneira a dar uma ideia de coesão e causalidade a algo que, a rigor, consiste mais em uma contínua experiência com a linguagem no sentido de uma aproximação de vida e arte.

É por isso que, ao longo deste estudo, a obra faustiniana oscila de projetos de generalização a experimentos esparsos, das formas fixas a medidas e sintaxes livres do plano analítico-discursivo; do crítico enfático para aquele que às vezes hesita; de um poeta operário, mas que por vezes se inspira. Até mesmo os mitos clássicos greco-latinos, frequentemente apontados como uma constante da poesia faustiniana, em determinado momento se dissipam. No entanto, há um elemento comum em toda a obra, que é o dado de incompletude, a necessidade de adequar constantemente a linguagem à existência, como registro do poeta de sua “duração” no mundo.

## PARTE 1 - SOLENE ELE RETORNA DO IMPOSSÍVEL

Fiz de mim o que não soube  
 E o que podia fazer de mim não o fiz.  
 O dominó que vesti era errado.  
 Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me.  
 Quando quis tirar a máscara,  
 Estava pegada à cara.  
 Quando a tirei e me vi ao espelho,  
 Já tinha envelhecido.  
 Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado.  
 Deitei fora a máscara e dormi no vestiário  
 Como um cão tolerado pela gerência  
 Por ser inofensivo  
 E vou escrever esta história para provar que sou sublime  
 (Fernando Pessoa)

Sereno ele retorna do impossível  
 Traz no bico de prata  
 a rosa azul dos sonhos que tivemos  
 e nos pés de cristal a morna terra das estrelas  
 Branco e tranquilo e leve e livre e alegre  
 quase como se morto já estivesse  
 o pássaro feliz esvoaça em meu seio  
 afugentando as sombras com seu canto  
 (Mário Faustino)

Mário Faustino dos Santos e Silva se deslumbrou poeta pouco antes de atingir a maioridade. O verbo é “deslumbrou” mesmo, que aplicamos com certa licença sintático-poética para mencionar de início uma sensação que preenche a maioria dos seus poemas em diferentes instâncias do psíquico e do sublime. Talvez fosse melhor dizermos “encantamento”. O encantamento com e pela linguagem é uma tópica determinante dos caminhos tomados por essa escritura sempre em reavaliação.

A crise está para a poesia do século XX assim como o poeta está para sua obra, e no cerne desse movimento está o (en)canto. No início, isso se reflete no próprio maravilhamento com a figura do vate e com o ato de compor poemas. O jovem Mário Faustino transbordava de hormônios e de palavras e encarava isso em tom de autorrevelação, resguardando para si as relações da palavra com o sagrado, alimentadas pela formação religiosa e pela base cultural eurocentrista.

## CRÔNICAS DE 1947-1949

Antes de escrever poemas, Mário Faustino escreveu crônicas, que foram publicadas na coluna “Vida Social”, do jornal *A Província do Pará*, entre 1947 e 1949. Apesar de ricas para a identificação de aspectos biográficos, bem como para uma genética da oratória e da retórica faustinianas, não eram diretamente relacionadas ao seu ofício poético. Tratava-se mais especificamente de trivialidades cotidianas em tom de crônica, com leveza e bom humor.

Nelas, o jovem escritor exercitava sua escrita, dicção e descrição de cenas e costumes sem se preocupar com a configuração de uma poética, até porque, além de ter começado a publicá-las antes de compor seus primeiros versos, não havia ainda um planejamento poético. Como já dizia o próprio nome da seção, por meio dessas crônicas, Mário abria as portas para a vida social de Belém do Pará, o primeiro passo rumo ao reconhecimento artístico.

## PRIMEIRAS TRADUÇÕES (1947-1951)

Além do jornalismo, a tradução é outra atividade à qual Faustino se dedicou desde a adolescência, antes mesmo de se descobrir poeta, um dos motivos pelos quais Thiago André dos Santos Veríssimo (2014) a considera como a principal atividade de Mário ao longo de sua vida, amparado pelo fato de que já a praticava desde os 16 anos de idade. Suas primeiras versões de textos provenientes de outras línguas incluem poesia, conto, drama e crítica literária.

Veríssimo (2014) realizou um levantamento das traduções feitas pelo escritor e publicadas nos jornais *A Província do Pará* e *Folha do Norte* entre 1947 e 1951<sup>5</sup>. Desse ciclo, identificou versões dos seguintes autores: Pablo Neruda, Henri Michaux, Konstantin Simonov (indiretamente do francês), Paul Éluard, Pierre Seghers, Walt Whitman, Gabriela Mistral, Loys Masson e Miguel Unamuno em *A Província do Pará*; e Alfonsina Storni, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke (provavelmente do francês) e James Joyce na *Folha do Norte*. Podemos acrescentar também Robert Stock, com seis poemas traduzidos, publicados postumamente em formato plaquete.

Com uma capacidade exímia de lidar com outras línguas, seja traduzindo-as para o português, seja vertendo Drummond para o inglês, Mário demonstrou, ainda na adolescência,

---

<sup>5</sup> Com base no trabalho anterior de Marinilce Oliveira Coelho (2003), *Memórias literárias de Belém do Pará: o grupo dos novos, 1946-1952*.

algumas características que marcariam sua atuação na década seguinte com *Poesia-Experiência*, como o ineditismo e a recepção precoce de obras de escritores de outros países, algumas delas ainda sem traduções publicadas em livro no Brasil, como os poemas de Alberti e Jiménez. A propósito deste, “Desnudos”, publicado em março de 1948, no suplemento da *Folha do Norte*, permite-nos parametrizar melhor a performance dessas primeiras experiências tradutórias.

Como a maioria das traduções publicadas nesses periódicos, encontramos apenas a versão em português, sem o acompanhamento do original, da obra em *La soledad sonora*. Para cotejo, transcrevemos ambos a seguir.

| (Adioses. Ausencia. Regreso.)   |   |
|---|---|
| Nacía, gris, la luna, y Beethoven lloraba,<br>bajo la mano blanca, en el piano de ella...<br>En la estancia sin luz, ella, mientras tocaba,<br>morena de la luna, era tres veces bella. | A lua era cinzenta e Beethoven chorava,<br>debaixo da mão branca do piano dela...<br>Lá, na sala sem luz, ela, enquanto tocava,<br>morena de lua, era três vezes bela.          |
| Teníamos los dos desangradas las flores<br>del corazón, y acaso llorábamos sin vernos...<br>Cada nota encendía una herida de amores...<br>– El dulce piano intentaba comprendernos.     | Tínhamos ambos ensangentadas as flores<br>do coração, e, ah, chorávamos sem ver-nos...<br>Cada nota abria uma ferida de amores...<br>– ... E o piano procurava compreender-nos. |
| Por el balcón abierto a brumas estrelladas,<br>venía un viento triste de mundos invisibles...<br>Ella me preguntaba de cosas ignoradas<br>y yo le respondía de cosas imposibles...      | Pela janela aberta em brumas estreladas,<br>vinha um vento triste de mundos invisíveis...<br>Ela me perguntava coisas ignoradas<br>e eu lhe respondia coisas impossíveis...     |

Chama atenção logo no primeiro verso a opção de Mário Faustino por “A lua era cinzenta”. É patente a falta de contato com o imagismo e o distanciamento do modernismo norte-americano naquele momento, o que permitiu ao tradutor abrir mão de uma versão mais próxima do original e também mais eficaz na composição imagética, sem comprometer a medida e o ritmo, como “Nascia, cinza, a lua, e Beethoven chorava”. Também, no segundo verso, a intervenção prepositiva produz uma aliteração sustentada por fonemas na consoante “d” e uma ambiguidade sintática que não estão presentes no original.

No terceiro verso, o emprego do advérbio preserva o dodecassílabo e ressalta o jogo de aliterações e assonâncias, mas vai de encontro à ideia de “condensação” do sentido com o acréscimo de um termo supérfluo. Mais que uma prática de iniciante, tais recursos denotam o

aprendizado e o exercício das técnicas de versificação por meio da tradução de poemas. Inversamente, no oitavo verso, com a supressão do adjetivo “dulce”, também de utilidade questionável numa apreciação rigorosamente poundiana, quebra-se o padrão rítmico.

Apesar da facilidade provinda das línguas cognatas, há inúmeros desvios semânticos, como no caso da metáfora da segunda estrofe desse mesmo poema, com o uso de “ensanguentadas” ao invés de “dessangradas” ou “sangradas” para substituir o vocábulo “desangradas”. Essa troca elimina uma das conotações do verbo, qual seja o de desfalecimento, de enfraquecimento pela perda de sangue. É assim também que Mário traduz “Meciendo” de Gabriela Mistral por “Balançando”.

Muitas dessas liberdades poéticas, segundo o pensamento poundiano que Mário viria a adotar posteriormente, agiram em prejuízo do poema, seja como versão traduzida, seja como texto autônomo. Isso corrobora a existência de diferenças significativas entre as suas noções de tradução e de poesia antes e depois de 1951, quando teve contato intensivo com a literatura e a crítica literária anglo-americanas. Isso se dá também em relação ao juízo de valor sobre alguns poetas contemplados nesse primeiro ciclo de convívio com a tradução e com a poesia. Pablo Neruda foi um deles.

Em 13 de abril de 1958, Mário Faustino publicou “O mito Neruda” na página de poesia do *Jornal do Brasil*, no qual acusou o escritor chileno, entre outras coisas, de ser um mito nocivo para a evolução da literatura. “Sempre nos pareceu Neruda um mau poeta. Apenas isso: um mau poeta, nem mesmo *un gran poeta malo* como quer esse verdadeiro grande poeta que é Juan Ramón Jiménez” (*Poesia-Experiência*, 13 abr. 1958). Nessa publicação, traduz parte do ensaio “El Mito Neruda”, do uruguaio Ricardo Paseyro, para sustentar a ideia de que Neruda está no rol dos “falastrões” que “mostram escrever mais para mistificar e mistificar-se do que para criar e criar-se” (*ib.*).

De Neruda, ainda nos anos 1940, Mário traduziu “Farewell”, “Mi alma es un carrusel vacío en el crepúsculo” e “Aquí estoy con mi pobre cuerpo”, do livro estreante *Crepusculario*, de 1923. As versões em português, assim como as demais supracitadas, emulam o esquema rítmico e semântico dos originais, com algumas subversões pontuais. Vejamos o caso de “Farewell”, poema dividido em cinco partes com dísticos de versos congruentes. Na tradução de Mário Faustino, foi publicado como um bloco monostrófico, provavelmente em função da determinação do espaço gráfico da página.

Já no primeiro dístico – “Desde el fondo de ti, y arrodillado / un niño triste, como yo, nos mira” – podemos ver a substituição do termo semanticamente correlacionado (“ajoelhada”) por outro de conotação diversa (“aconchegada”), engendrando a versão “Do mais profundo de ti, aconchegada / uma criança, triste como eu, nos olha”. Também na primeira parte do poema, podemos apreciar uma transgressão do esquema de rimas toantes (“venas”, “vidas”, “manos”, “mías”, “tierra”, “día”), criando um sistema diverso, que mantém a ordem sintática natural e contempla rimas internas (“filhas”, “minhas”). Assim temos:

|   |   |
|---|---|
| <p>Por esa vida que arderá en sus venas<br/>tendrían que amarrarse nuestras vidas.</p> <p>Por esas manos, hijas de tus manos,<br/>tendrían que matar las manos mías.</p> <p>Por sus ojos abiertos en la tierra<br/>veré en los tuyos lágrimas un día.</p> | <p>Pela vida que lhe ardesse nas veias<br/>teriam que prender-se nossas vidas.<br/>Por essas mãos, filhas de tuas mãos,<br/>teriam que matar as minhas mãos.<br/>Por seus olhos abertos na terra<br/>verei nos teus lágrimas, um dia.</p> |
|---|---|

Nas operações com a raiz germânica, destaca-se o “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke. Diferentemente de outras traduções, como as de Manuel Bandeira ou Ivo Barroso, a de Mário Faustino não reproduz sequer parcialmente o esquema de rimas, mantendo apenas uma estrutura dodecassilábica frágil, que comporta versos mais longos como “E nem explodiria para além de todas as suas fronteiras”. É curioso também o fato de ter escolhido um dos *Neue Gedichte*, que não contém referências aos famigerados e terríveis anjos rilkeanos nem trata de um dos *Sonetos a Orfeu*, que guardam certo parentesco com sua poesia de maior maturidade.

Com relação ao problema da emulação rítmica, o mesmo ocorre com “Death by water” de T. S. Eliot, em que “Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell” se torna “Esqueceu-se do grito das gaivotas e da profunda ondulação do mar”. Ou seja, em suas versões de poemas estrangeiros das décadas de 1940 e início de 1950, Mário Faustino traduz o verso em sua escansão e seus efeitos prosódicos, mantendo em geral a literalidade do texto, mas não raro transgride o sentido e o ritmo sem critérios explícitos. Por fim, no campo temático, já é possível encontrar algumas recorrências que vieram a se desenvolver na sua escritura, do erotismo melancólico de Jimenez à experiência mágica<sup>6</sup> e à morte presentes na obra de Henri Michaux.

---

<sup>6</sup> Ver Blanchot (2010).

Em suma, em suas traduções de juventude, Faustino permite vislumbrar algumas prerrogativas de sua prática tradutória, que, em essência, conformaram-se posteriormente às principais noções poundianas a respeito da arte de traduzir, quais sejam: 1) A tradução é uma forma de crítica, exercício e aprendizado literários; 2) A tradução enquanto prática é inerente à criação autoral e a precede; 3) É possível separar diferentes elementos do poema passíveis de tradução a níveis léxico e estrutural, possibilitando versionar ou transgredir apenas algumas características do original, sem a pretensão de contemplá-lo em sua totalidade semântica.

### **PRIMEIRO POEMA (1948)**

Segundo Benedito Nunes (FAUSTINO, 1985), o início da produção de Mário Faustino data de fevereiro de 1948, quando o poeta tinha 17 anos, e é um anúncio em tom solene – a base é o alexandrino – do despertar da sua voz lírica. O poema é dedicado “Ao F. Paulo Mendes, amigo” com o título de “Primeiro poema”.

Francisco Paulo Mendes foi autor da “Primeira notícia sobre a poesia de Mário Faustino”, publicada em 1948, na *Folha do Norte*, de Belém do Pará. Sobre sua amizade com Mário Faustino<sup>7</sup>, escreve Lilia Silvestre Chaves:

Em novembro de 1947, Mário tinha sido apresentado a Mendes; em fevereiro de 1948, Mário escreve poesia. Essa aproximação foi o acontecimento mais importante desse período da vida de Mário Faustino e desencadeou uma profunda amizade, que durou, nessa espécie de encanto, aproximadamente cinco anos (CHAVES, 2004, p. 160).

Com relação ao poema propriamente dito, desde o começo, há referências ao *Novo Testamento* em uma espécie de autonegação com teor místico: o eu-lírico se coloca sobre as ondas, trazendo seu canto antigo, porém há pouco descoberto. Na conclusão, declara que, apesar de sua chegada milagrosa, à semelhança de Jesus, não é o “Senhor”, mas sim um “Poeta”.

Por que vos espantais se eu venho sobre as ondas?

Trago a paz e as distâncias vêm comigo<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Coube a Francisco Paulo Mendes, erudito de formação europeia, mais velho, católico, não somente o mérito de atrair Mário Faustino, e vários outros futuros artistas e pensadores, para a poesia, como também a predileção por Rilke, cujos *Sonetos a Orfeu* e *Elegias de Duíno* acompanharão, intertextualmente, toda a escritura faustiniana. Para mais detalhes sobre a amizade de MF com Mendes ver, por exemplo, Chaves (2004, p. 173, 177 e 190-204).

<sup>8</sup> Na edição organizada por Benedito Nunes para a obra de Mário Faustino, *Poesia completa / Poesia traduzida*, de 1985, há uma variação neste verso: “Trago a paz e as distâncias veem comigo”.

na boca tenho mundos e nos olhos palavras.  
Ouvi-me.

Todas as coisas são palavras minhas:  
a mais pura das nuvens  
a mais pura que veio de longe e não se dissolveu  
as colunas incolores além se levantando  
quebradas luminosas líquidas colunas colunas  
os cavalos que se empinam sobre a espuma  
e o calmo silêncio povoando o mar.  
Minhas palavras.  
Antigas porém há pouco descobertas.  
Lentas como o escurecer das nuvens refletidas  
como o tremular tranqüilo da vaga adolescente.  
Materiais límpidas palpáveis  
frias e mornas coloridas de ondas e descendentes pássaros.  
Resumidas numa única  
impronunciável Palavra.

Mas eu não sou o Senhor  
embora venham comigo a Música e o Poema.

Por que vos ajoelhais se eu vim por sobre as ondas  
e só tenho palavras?  
Ouvi minha voz de anjo que acordou:

Sou Poeta. (FAUSTINO, 2009, p. 201)<sup>9</sup>

Para Chaves (2004, p. 327), o contato com a poesia despertou no poeta uma relação íntima, se não transcendental, com a linguagem: “Em 1948, o fato de poder, repentinamente, sentir-se e nomear-se poeta, surpreendeu e fascinou Mário Faustino. Começou a entender que criar significava antes de tudo criar-se, esboçar sua identidade, procurando em si mesmo a sua primeira matéria”.

E sugere, ainda, que o autor faz do eu-lírico um personagem de si mesmo, transportando-se para o poema por meio de uma escritura fantasmática e reflexiva, em uma espécie de representação sacrificial, morrer na carne, nascer no verbo: “Em Mário Faustino, o eu que se

---

<sup>9</sup> Sempre que possível, procurei utilizar esta edição nas citações de poemas de Mário Faustino. Foram dois grandes esforços de reedição póstuma da obra faustiniana até nossos dias. O primeiro deles foi com Nunes e rendeu diversas edições entre as décadas de 1960 e 1980, coligindo tanto material de crítica literária como de poesia. O segundo, liderado por Maria Eugenia Boaventura, no início dos anos 2000, culminou na publicação de três volumes, que representam o maior levantamento da produção literária de Faustino posto em livro até hoje. Esta edição de 2009 de *O Homem e sua hora*, revista, além de ser a mais recente, é também a única disponível em livrarias atualmente.

encena e que se representa transportou para o papel o corpo do poeta, uma espécie de fantasma do sujeito, em reflexo, que se situa na superfície da linguagem e na ficção” (*ib.*, p. 336).

Mais que na declaração de seu intuito de praticar poesia, é no gesto de começar sua obra com um “Primeiro poema”, no qual o eu-lírico anuncia o despertar de seu canto, que Mário dá o primeiro passo na construção de uma visão poética própria, autônoma, que vincula intimamente a vida e a linguagem. É essa iniciativa também que possibilita abordar a produção faustiniana, tanto o livro *O Homem e sua hora*, único publicado em vida, quanto os poemas criados esparsamente e excertos de outros projetos de livro como fragmentos de uma vida em progresso.

É também com base nessa chave-de-leitura que Nunes, no prefácio à obra escrita por Chaves (2004), justifica a preferência pela biografia de Mário Faustino em detrimento de um estudo crítico, classificando a vida do poeta como a “existência transhistórica de sua obra poética”. Da mesma forma, a biógrafa, que dedicou um capítulo de seu livro ao “Primeiro poema”, faz uso dessa justificativa para sua empreitada.

percebi que uma crítica que tornasse mais tênues os limites entre a obra e a vida desse poeta ainda estava por se fazer. Decidi preencher essa lacuna e escrever uma biografia de Mário Faustino, partindo do princípio de que Mário Faustino concebeu a vida construindo sua maneira de ser e de ser visto, como se vivesse em ritmo de (auto)biografia (*ib.*, p. 22).

Conceber a vida com uma mensagem para o leitor. “Vive-se, também, em palavras. Hoje em dia, não há mais dúvida quanto à possibilidade de um livro que se escreva simultaneamente à vida de alguém e que se findaria no momento de sua morte” (*ib.*, p. 23), escreve a autora.

Nesse mesmo caminho, a publicação periódica da oficina e capacitação poéticas na página *Poesia-Experiência* no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, conduzida pelo próprio poeta na década de 1950, abre as portas para a análise do material genético da produção literária faustiniana como elemento semântico desse *work in progress* poético, que se inicia no “Primeiro poema” e se encerra com a notícia da queda do Boeing em que estava Mário, no Cerro de La Cruz, na madrugada de 27 de novembro de 1962.

## POEMAS DE 1948

Esse primeiro fluxo poético de Mário – que durou cerca de dois meses, breve e inspirado – produziu sete poemas<sup>10</sup>. Todos foram escritos em 1948 e trazem algumas características em comum. A primeira delas é que se comunicam entre si por meio de temas específicos, possibilitando uma pseudonarrativa conceitual. Assim, o tema da rosa, que persistiu e evoluiu ao longo da produção de Mário Faustino, ganha não apenas seus motivos, mas também outras imagens, sempre relacionadas ao “Belo” em sua fragilidade e fugacidade. Em “Elegia”, a rosa carrega uma reflexão sobre a condição do artista em sua tarefa de capturar a beleza, *ubi sunt*, como neste excerto.

Esqueceste (ou não sabias) que ser artista é não contar  
e contando-as arrancaste suas pétalas uma a uma  
Tens o número mas perdeste a beleza  
Estás sós de mãos vazias todo cheio de nada  
agarras pelas vestes a alma horrorizada  
e enquanto o crepúsculo em desespero  
tenta recompor a rosa assassinada  
a luz do poema desaba desmaiada (FAUSTINO, 2009, p. 204).

Da mesma forma, o “1º motivo da rosa” parafraseia o texto acima.

Da rosa somente a pétala inconsútil  
Inamissível lembrança

Onde o perfume a cor impassiva?

A beleza é apenas a passagem divina  
impiedosa e fugaz (*ib.*, p. 206)

Outros exemplos: “cujo perfil formaram as pétalas caídas” (“Aqui Jaz”), e “A pétala da rosa sob a cota” (“Auto-retrato”), “A rosa azul do sonho que tivemos” (“Poema”), “A rosa adormecida sonha sonha e sonha” (“2º motivo da rosa”). Além deles, a imagem da rosa também dá início aos “Poemas do anjo”: “Em rosa pura e lírio / o anjo está presente”.

---

<sup>10</sup> “‘Primeiro poema’, 21 fev.; ‘Poema de amor’, 23 fev.; ‘Auto-retrato’, 25 fev.; ‘Elegia’, 6 mar.; ‘Ode’, 7 mar.; ‘1º motivo da rosa’ e ‘2º motivo da rosa’, 2 abr. (publicados em 25 abr.); ‘1º motivo do anjo’ e ‘2º motivo do anjo’, 8 abr. (publicados em 6 jun.). Além desses, são ainda de 1948 os poemas: ‘Aqui jaz’, 14 abr.; ‘Auto-retrato’, 18 abr.; ‘Auto-retrato’, 25 abr.; ‘Poema’ (este último sem notação de dia e mês, apenas 1948)” (CHAVES, 2004, p. 23).

Rico em referências a Rimbaud e Rilke<sup>11</sup>, o tema do anjo – que simboliza uma voz inspirada com a qual seria permitido atingir a Beleza por meio do Canto – aparece em boa parte dos poemas dessa primeira safra. Inspirada, mas sem renunciar a um trabalho com a linguagem, essa voz é mais uma vez perpassada pelo misticismo e pela transcendência, suplementando o já citado mote bíblico do milagre de Jesus caminhando sobre as águas<sup>12</sup>.

Na mesma conotação transcendental, o anjo é frequente nos primeiros poemas de Mário: “Quem como tu sem ser percebida / poderia passar entre as legiões dos anjos?” (“Poema de amor”), “Esta manhã o ar estava cheio de anjos”, “A manhã era os mesmos e transparentes anjos”, “Ouço teu canto pobre anjo decaído”, “cheia de anjos indecisos caminhando”, “É teu consolo teres sido um anjo” (“Ode”).

É o anjo quem carrega a rosa para Mário, inundando de poesia o recém-descoberto poeta, como metáforas da arte e de seu caráter encantador. Noutra temática dominante dessa fase, os “Auto-retratos”, essa evocação é constante, seja no transbordo desse canto, seja na escassez arrebatadora (“Desespero de nunca ver o anjo / Não conhecer nem mesmo a rosa e o lírio”).

### **O TRÂNSITO DE ORFEU PARA A PUREZA<sup>13</sup>**

Não apenas a transcendência, mas também a subversão. Ainda com relação aos anjos de Mário Faustino, cabe lembrar também que em Rilke eles são aterrorizantes. Essa quebra de paradigma na metáfora também germinou a planta feita do conflito entre a religião e o erótico, entre o dogma e a desobediência, entre o puro e o impuro. Essa tensão pode ser sentida em diversas linhas da escritura de Mário, geralmente em imagens de origem bíblica.

Significativo também é o fato de que as principais tensões que viriam a permear a obra poética de Mário Faustino podem ser encontradas, arranjadas em outros contextos históricos e universos simbólicos, nos anjos de Rilke, amparadas pela recepção da geração de 45 a essa obra<sup>14</sup>:

<sup>11</sup> “A maioria dos que frequentavam o [Café] Central acabava escrevendo poesia, por influência de Francisco Paulo Mendes. É significativo que mais de um poeta surgisse em Belém com a imagem do anjo em seus primeiros poemas” (CHAVES, 2004, p. 150). Mário tinha um exemplar das *Cartas a um jovem poeta* com dedicatória, de 1947, de F. Paulo Mendes, o presente selou o início da amizade entre ambos (*ib.*, p. 211).

<sup>12</sup> Também evocado no poema “1999”, de *As metamorfoses*, de Murilo Mendes: “Eis que venho sobre as nuvens. // Tocam-se o fim e o princípio / FIAT LUX outra vez” (MENDES, 1994, p. 328).

<sup>13</sup> “o trânsito de Orfeu para a pureza, / o trânsito de Orfeu para a inconsciência” (LIMA, 1997, p. 768).

<sup>14</sup> Para uma análise da recepção de Rilke nos anos 1950, consultar Anan (2018).

natural e sobrenatural, perenidade e efemeridade, sagrado e profano, sujeito, Verbo, Vida, Morte, Orfeu.

Vale lembrar aqui que Rilke dedicou seus *Sonetos a Orfeu* a Wera Ouckama Knoop, como um memorial pela morte da jovem dançarina. Nas palavras de Maria Célia Martirani, a respeito do poeta de língua alemã, “inventor de anjos maus”:

Como ser transitório que é, o homem não pode ter nenhum apego, nem mesmo o amoroso, mas deve estar sempre pronto, a cada momento, a despedir-se de algo ou de alguém. Este tema é também recorrente num dos *Sonetos a Orfeu*. De modo análogo à postura intermediária dos anjos que circulam entre o visível e o invisível, nada mais pertinente do que evocar Orfeu enquanto ser capaz de transitar entre o mundo da vida e o da morte (MARTIRANI, 2012).

Vem ainda dos “Auto-retratos” uma imagem que se repete, carregada de outra das temáticas dos versos de Mário Faustino, em contraposição à fugacidade do belo: a perenidade. Uma voz que não é absolutamente do poeta, mas que o antecede e que permanecerá após sua morte. Voz esta que o poeta apenas transcreve quando olha para si mesmo.

Veja-se o caso de excertos de diferentes poemas homônimos, o primeiro datado de fevereiro e o segundo de abril de 1948: “Também há quantos eu não escrevo poemas? / Há miríades de séculos irmão” (FAUSTINO, 2002, p. 239) e “Também, há quantos séculos eu não escrevo poemas? Há miríades de séculos, Irmão” (*ib.*, p. 247). Em carta a Walmir Ayala, Mário escreveu mais de uma década depois: “Minha vida, minha poesia, há de ser, em breve, uma ‘durée’, uma continuidade, e *ipso facto*, uma eternidade”<sup>15</sup>.

Também é de um dos “Auto-retratos” o primeiro contato lúdico com o nome de Mário (“O mar reza por mim”). De fato, o renomear-se sobrevém como um ressignificar-se por meio da palavra, recurso que será ultimado pelo poeta em sua obra de maturidade, convertida em uma contínua produção composta por fragmentos.

Por fim, chamam atenção os poemas intitulados “Aqui Jaz”, cuja disposição do título em duas linhas lembra uma inscrição em lápide, fato que fica mais evidente na edição de Nunes (1985) e configura a primeira experiência de Mário Faustino com a disposição gráfica das palavras, no mesmo sentido dos *Calligrammes* de Apollinaire — e “Poema”.

“Poema” destoa um pouco dos demais desse mesmo período, não apenas por conter apenas o ano de sua composição — os outros contêm dia e mês — mas também pela imagem com teor

---

<sup>15</sup> Carta a Walmir Ayala, Nova York, 01 jul. 1960.

surrealista de um pássaro com bico de prata esvoaçando no peito do poeta e afugentando as sombras, talvez um sinal de que a poesia de Mário já buscava voar para outros horizontes, assim como no caso de “Aqui Jaz”, que cronologicamente não é o último de 1948, mas ainda insiste, com seu tom de epitáfio, na morte, senão do poeta, de uma fase.

Aqui  
Jaz

aquele cujo nome traçaram os vagalumes  
cujo perfil formaram as pétalas caídas  
antes do dia  
e do vento (FAUSTINO, 2009, p. 208).

## POEMAS DE 1949

Nunes, em sua edição da *Poesia completa / Poesia traduzida*, de 1985, inclui, ainda nesta primeira fase da poesia de Mário Faustino, esparsos escritos até 1952. São os seguintes: “No trem, pelo deserto” (1952), “Solilóquio” (1949), “Elegia” (1949), “Prelúdio” (1949), “Trípode” (s/d), “Soneto branco” (s/d), “O servo novo ao som de cuja lira” (s/d) e “Envoi” (s/d).

Entendo que há uma transição qualitativa na produção e na vida de Mário a partir de 1951, quando ele parte para os Estados Unidos para estudar Língua e Literatura inglesas, por isso me restringirei neste momento aos poemas compostos em 1949.

Nos três poemas, “Solilóquio”, “Elegia” e “Prelúdio”, nota-se um ganho em regularidade métrica, fundamentada no decassílabo. A métrica já havia sido explorada nos primeiros poemas de Mário Faustino, mas oscilando entre o verso livre, medidas solenes e tons coloquiais. A imagem da “rosa” ainda povoa a imaginação do poeta, como em “Solilóquio”, “a rosa azul desponta e levanto-me rei”, certamente a mesma “rosa azul dos sonhos que tivemos” do “Poema” de 1948.

Também é patente nessa safra de 1949 um sentimento de expectativa em relação a seu futuro como artista, revelando um tom hesitante neste ano em que apenas três poemas vieram à tona, diferentemente do transbordo do primeiro encontro com a poesia no ano anterior. O artista ainda hesitava, à espera de um “amor e enfim um canto”. Em “Prelúdio” lemos:

O que eu sou, quero dizer a mim mesmo  
para que venha a sabê-lo pouco a pouco.  
Sejam minhas palavras não um canto

impossível agora mas retrato  
 que socorra e console enquanto espero  
 e receba o que não posso mais conter.  
 Pudesse eu celebrá-las, as rosas e as estrelas  
 cantar a noite o silêncio a morte a música...  
 porém, porque não amo, o mundo me repele  
 e vivo aprisionado atrás das pálpebras  
 à espera condenado, à angústia, ao sono, ao tédio (FAUSTINO, 1985, p. 196).

Chama a atenção não somente o poder de concisão e o cuidado até no uso das vírgulas, detalhismo que acompanhará toda a escritura de Mário, mas também a epígrafe “He was a poet, sure a lover too...”, de John Keats. A ideia do amor como motor da criação poética perpassa esses três poemas, assim como uma característica transcendental que coloca o sujeito lírico em estado de expectativa pelo transbordamento de sua arte.

Essa noção de artista inspirado ainda é marcante nesse período da produção faustiniana, não obstante a adoção de uma medida fixa, à semelhança de Rilke, cujo primor técnico acompanhava um estilo muito próximo a uma performance inspirada, desencadeada em fluxos de composição sazonais, como no caso dos *Sonetos a Orfeu*.

Essa característica de Rilke, que Mário soube muito bem apreender no início de sua produção, chegou mais de uma vez a nortear narrativas da recepção do poeta de língua alemã. Nas palavras de Augusto de Campos sobre as versões da geração de 45: “traduziu-se o *feeling*, o substrato existencial, mas não a linguagem” (RILKE, 1993, p. 12). E a leitura particular que Faustino fez de Rilke<sup>16</sup> é fundamental para definir os rumos de sua produção derradeira, a dos *Fragmentos de uma obra em progresso*.

Esse rigor formal, entre outros fatores que ainda discutirei ao longo desta tese, contribuíram para que sua recepção crítica o inserisse no rol dos poetas artesãos. E, de fato, com os estudos nos Estados Unidos no início dos anos 1950, Mário Faustino passou a preterir a “inspiração” em detrimento da “construção”, sem com isso deixar de render homenagens à primeira até mesmo em sua produção posterior. Como disse Mário Chamie (2008, p. 14), em outro contexto, neste caso também “a transpiração inspira, tanto quanto a inspiração transpira”.

---

<sup>16</sup> O próprio Mário Faustino não se furtava a reconhecer sua afinidade com a obra de Rilke. Provavelmente a respeito das “Revelações sobre Rilke”, de Otto Maria Carpeaux, publicadas no *Correio da Manhã* em 1º de dezembro de 1956, chegou a desabafar em carta a Nunes: “E essa merda do Carpeaux sobre Rilke? Tens visto as porcarias que 95% do pessoal da capital escreve nos suplementos? Santo Deus!” (FAUSTINO, 2017, p. 101).

Por fim, também vale atentar para o fato de que, em 1949, Mário Faustino deixou *A Província do Norte*, onde publicou crônicas, além de suas primeiras traduções de poesia e críticas de cinema, e passou a trabalhar em *A Folha do Norte*, onde já havia publicado os motivos da rosa e os poemas do anjo, e cujo suplemento literário reuniu boa parte dos poetas com os quais passou a conviver intensamente nas reuniões do Café Central, ponto de encontro dos amigos e conhecidos de Francisco Paulo Mendes.

Do transbordamento inicial, a poesia de Mário passa a explorar conflitos universais a partir de suas primeiras leituras e influências, encontrando no “Belo” e no “Sublime” as fontes de suas imagens e metáforas. Essas tensões levaram à celebração do erotismo como experiência de vida e de composição, fato que, como veremos adiante, marcou também a sua escrita.

## POEMAS DE 1952 E 1954

“No trem, pelo deserto” e “Ruprestre africano” surgem na década de 1950, provavelmente dois anos antes de “Carpe diem”, que é de 1954, quando o poeta já tinha conhecido também a Europa. Mas, antes, voltemos a 1951, quando as tensões entre a tradição de um viés eurocêntrico, conhecida por meio das reuniões e da amizade de Mendes<sup>17</sup>, e a formação na universidade estadunidense começaram a ressoar nos poemas escritos por Mário Faustino.

Foi um marco para o jovem escritor a conquista de uma bolsa de estudos no Pomona College, na Califórnia. Pela evolução que se pode notar na escrita de Mário, trata-se de uma fase de autoconhecimento e deslumbramento para o poeta, que se experimentava, distante da influência de Mendes. Uma separação tanto pessoal quanto poética.

Segundo Chaves (2004), a notícia da bolsa em Covina, nos Estados Unidos, foi para Mendes um choque que significou o rompimento da amizade responsável por fazer Mário Faustino nascer para a poesia, um afastamento que durou até o fim dos 1950 e nunca mais voltou a ser como era. Para o poeta de *O Homem e sua hora*, não era apenas do espanto coberto de anjos rilkeanos que estava livre (e do qual nunca viria a se livrar de fato), mas também da falta de identidade —

---

<sup>17</sup> O papel exercido por Mendes na vida de Mário era significativo a ponto de causar um desentendimento com Nunes. Um exemplo são as cartas de Faustino enviadas de Teresina, com datas de 29 de janeiro e 16 de fevereiro de 1951, que tratam de uma polêmica em torno de uns artigos sobre “10 poetas paraenses”, publicados no *Suplemento Artes-Letras da Folha do Norte* (FAUSTINO, 2017, p. 33-51).

“Estou começando a olhar as coisas todas com olhos novos, limpos, abertos, meus” (CHAVES, 2004, p. 198).

E isso se refletiu na poesia. “No trem, pelo deserto” traz um eu-lírico amadurecido, mais focado no objeto que no sujeito, em tom muito próximo ao do imagismo norte-americano. Mas é em “Rupestre africano” que encontramos uma importante pista de que a linhagem construtiva – assim como a “inspirada” – acompanha a produção de Mário Faustino desde seus primeiros poemas. Prova disso é a existência de manuscritos com diferentes versões do poema, fato que passará a ocorrer com certa frequência, como nos casos de “Vigília”, “Mensagem”, “Soneto marginal”, entre outros.

Talvez seja justamente essa marca do “trabalho de arte”, evidenciada nos diferentes manuscritos, que tenha levado Nunes (1985) a incluir o “Rupestre” entre os “Últimos poemas” de Mário, enquanto “No trem, pelo deserto” foi incluído entre os “Primeiros poemas”. A essa altura, Faustino já estava bastante avançado também na leitura, sobretudo dos clássicos, incluindo Homero e Shakespeare. Ou talvez seja pela forma explícita com que um novo tema obsedante da poesia de Mário se apresentou pela primeira vez, o qual acompanhará permanentemente a escritura faustiniana. Trata-se da relação do poeta com a morte, que permeia o imaginário do poeta desde a infância, como no conto que se perdeu e teria sido escrito nessa época, sob o título de “No reino da Morte” (CHAVES, 2004, p. 357).

Como veremos mais adiante, a partir desse momento, Mário abandonou seu tom inicial e boa parte da influência de Mendes, sem abandonar a essência das sementes de sua futura noção poética, para trabalhar mais propriamente características transcendentais – divinas – da palavra e o tema da morte. Com o tempo, essa temática religiosa se converteu em um aspecto sacrificial da poesia. No sentido de sacrificar o humano para fazer nascer o artista, uma vida dedicada à linguagem, tornando-se, ela própria, a inscrição, não da história da vida de um indivíduo, mas de uma poesia no tempo-espaço de uma vida humana.

Também a relação com a poesia dita “inspirada”, “encantada”, cede espaço à aridez do deserto em que a “brisa morna engendra flores duras / Na secura dos cactos” (FAUSTINO, 2002, p. 230). Trata-se de um ofício que Mário Faustino começa a conhecer, cuja técnica Mendes temia que pudesse se tornar virtuosismo estéril sem a essência e a espiritualidade que deveriam abastecer o conteúdo poético. Nas palavras do próprio Mário Faustino, em carta de maio de 1952, a Nunes:

Aprendi que não se pode fazer nada de sério em literatura sem muito estudo. Eu já sabia, é claro, mas agora sei mais fundo. Deus me livre desse amadorismo que reina no Brasil. Literatura é profissão, é ofício, é arte. Sem saber manejar os instrumentos com toda a proficiência, não sai nada que preste — inspiração é mais besteira que qualquer outra coisa. Trabalho e estudo — e, se há talento, a coisa sai. O resto é romantismo (CHAVES, 2004, p. 199-201).

É inevitável a lembrança dos textos canônicos de João Cabral de Melo Neto, “Poesia e Composição”, proferido em conferência em 1952 e publicado em 1956, e “Da função moderna da poesia”, tese apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo em 1954 e publicada em 1957, pontos centrais da discussão no Brasil sobre os caminhos da “inspiração” e do “trabalho da arte” na poesia.

Quando João Cabral chamava os poetas a tomarem suas posições no campo, Mário Faustino já havia escolhido seu time. Não obstante, essa vaga também era pleiteada, com exclusividade, pela poesia concreta, que se colocava não somente em papel de destaque como também buscava ditar as regras do jogo. Como veremos posteriormente, o principal ponto de conflito entre as práticas de Mário Faustino e da vanguarda concretista estava no uso (ou desuso) do verso.

Mas não passemos ainda de 1952, quando, coincidentemente, a poesia concreta começava a se organizar e Mário Faustino, a trilhar seu próprio percurso poético: o cotejo entre os dois manuscritos de “Rupestre africano” pode dar mostras dessa oficina poética. Colocaremos à esquerda a versão da edição organizada por Maria Eugenia Boaventura (2009, p. 197) e, à direita, o manuscrito datado de janeiro de 1952 (FAUSTINO, 2002, p. 61).

| Versão final  | Manuscrito   |
|---|--|
| Trago-lhe a marca mais tensa<br>Guardo-lhe o rastro mais puro;<br>Nos passos do tempo me segue, me pensa,<br>Me sonha, me fita do escuro,                         | Trago-lhe a marca mais tensa<br>Guardo-lhe o rastro mais puro;<br>Nos pátios do tempo me segue, me pensa,<br>Me sonha, me fita do escuro,                    |
| Agita-se, treme; alguém que ocupei<br>E agora me ocupa; de quem transbordei<br>E agora transbordo; alguém cujos passos<br>(Nas lajes do tempo ressoam tão lassos) | Agita-se, treme; alguém que ocupei<br>E agora me ocupa; de quem transbordei<br>E agora sou pleno; alguém cujo passo<br>(Nas lajes do tempo ressoa tão lasso) |
| Me calam, me pungem; a quem, musical,<br>Acorda me prende, eterna, umbilical,<br>Sem arco que a fira nem força que a parta:                                       | Me lembra, me apela; a quem, musical<br>Me prende uma corda, eterna, umbilical,<br>Sem arco que a fira nem força que a parta:                                |

|   |  |
|---|--|
| Nos largos do espaço a sós nos arrasta<br><br>A morte — somente<br>Retorno a teu ventre | Nos largos do espaço a sós nos arrasta<br><br>A morte: somente<br>ou teu ventre.<br>Retorno. |
|---|--|

Dessas diferenças, chamam atenção em particular aquelas das duas últimas estrofes. A substituição de verbos desgastados e mentais, como “lembrar” e “apelar”, por outros, assertivos e corpóreos, como “calar” e “pungir”, tensiona ainda mais a corda do poema que, na versão final, além de manter as conotações “musicais” e “umbilicais”, transformou-se também em verbo — tornando-se implícita, destacando a imagem e a metáfora por si sós —, ampliando, assim, a carga de sentido do poema.

Já na última estrofe, a proposição da chave-de-ouro é condensada em um dístico. No manuscrito, ao grafar “A morte: somente ou teu ventre”, o texto se fecha em duas possibilidades de “retorno”. A morte, exclusivamente, ou o ventre, como outra atividade semântica. Na versão final, essa ambiguidade é desfeita, atribuindo à morte uma relação inerente ao retorno, um eterno retorno à morte, a quem o eu-lírico por fim se dirige na segunda pessoa do singular.

Para Chaves (2004, p. 84), “Talvez se possa afirmar – parodiando Schopenhauer, segundo o qual a morte é a musa da filosofia – que a morte, em suas várias faces, é a musa da poesia de Mário Faustino”. É também da morte que fala outro poema, um soneto de 1954 intitulado “Carpe diem”, que abre os dez primeiros versos com um questionamento sobre a maravilha de estar vivo para concluir nos últimos quatro versos que é a morte quem chega, na luz da lua, a cobrir o dia com sombras.

Que faço deste dia, que me adora?  
Pegá-lo pela cauda, antes da hora  
Vermelha de furtar-se ao meu festim?  
Ou colocá-lo em música, em palavra,  
Ou gravá-lo na pedra, que o sol lava?  
Força é guardá-lo em mim, que um dia assim  
Tremenda noite deixa se ela ao leito  
Da noite precedente o leva, feito  
Escravo dessa fêmea a quem fugira  
Por mim, por minha voz e minha lira.

(Mas já se sombras vejo que se cobre  
Tão surdo ao sonho de ficar – tão nobre.

Já nele a luz da lua – a morte – mora,  
De traição foi feito: vai-se embora.) (FAUSTINO, 1985, p. 125).

## POEMAS DE 1955

De 1955, são os poemas “Sextilha”, “O som desta paixão esgota a seiva”, “A mis soledades voy” e “E sonhou a mulher que se cumprira”. Note-se que esses poemas constam na edição de 1985, de Nunes, entre os “Últimos poemas” de Mário Faustino, ou seja, aqueles posteriores a *O Homem e sua hora*. Apesar disso, é perceptível uma experiência de transição e reelaboração ocorrida após a ida de Mário à Califórnia até o ano de publicação da obra. Como veremos a seguir, os poemas de 1955 cabem dentro da estética que culmina no livro, sendo considerados, neste estudo, portanto, dentro dessa primeira fase de sua produção<sup>18</sup>. Graficamente, torna-se representativa a diferença desses poemas em relação àqueles escritos a partir de 1956.

Da mesma forma, considerarei para análise, como parte desse mesmo período, os poemas não datados “Trípode”, “Soneto branco”, “O servo novo ao som de cuja lira” e “Envoi”, colocados entre os primeiros poemas de Mário Faustino na edição de Nunes (1985). Por fim, incluirei também poemas anteriores a *O Homem e sua hora* (1955), publicados esparsamente, que, segundo Chaves (2004, p. 219), fariam parte dos originais do livro: “Vigília”, “Soneto antigo”, “Oferta”, “Soneto”, “Divisamos assim o adolescente”, “Ressuscitado pelo embate da ressaca”, “Não quero amar o braço descarnado”, “Balada” e “Balatetta”.

“Sextilha”, assim como “Elegia”, “Prelúdio”, “Ode” e “Soneto”, pressupõe de antemão um exercício de uma forma, recurso ou estilo clássicos da poesia ou de outras artes (“Solilóquio”, “Rupestre”, “motivo”, “Auto-retrato”), e, de fato, cumpre-o com seis estrofes de seis versos – mais uma de três no fim – em redondilhas menores – e alguns versos de seis sílabas poéticas – rimando alternadamente sempre com as mesmas palavras no fim de cada verso: “alma”, “corpo”, “dia”, “morrendo”, “martírio” e “impossível” – esta última qualificando a palavra “rosa” em seis das sete estrofes.

É possível notar, com isso, que essas palavras não apenas reúnem a temática do poema de Mário Faustino como também de toda sua produção até aquele momento: a dicotomia

---

<sup>18</sup> As fases de produção consideradas aqui não seguem necessariamente um critério cronológico, apesar de inúmeras coincidências temporais nesse sentido, mas sim uma afinidade estilística. É assim que os poemas recebidos comumente pela crítica imanente como “experimentais” podem conviver temporalmente com outras fases da produção faustiniana entendidas como graficamente mais convencionais.

“corpo/alma” (antes simbolizada pelo “anjo”), a “vida” na máxima do *carpe diem*, a “morte”, a poesia ou “rosa impossível” e, inauguralmente, o “martírio”. Apesar de sugerir a impossibilidade do caráter ideal da poesia na impossibilidade da rosa cantada pelo poeta, que deveria abrir mão de si mesmo para identificar-se com a (e na) linguagem, esse ato não havia sustentado até então a figura do mártir, que se sacrifica em santidade pela poesia.

Parece ser disso que trata também “O som desta paixão esgota a seiva”, poema de 15 versos decassílabos no qual Mário Faustino usa a mesma técnica do paralelismo, ou refrão, aplicada em “Sinto que o mês presente me assassina”, de *O Homem e sua hora*. O poeta canta que “O som desta paixão desmente o verbo / Mais santo e mais preciso e enxuga a lágrima / Ao rosto suicida, anula o riso” (FAUSTINO, 2002, p. 226); a ruína de si em prol do “som desta paixão”.

“A mis soledades voy” traz, na referência a Lope de Vega, poeta e dramaturgo do Século de Ouro espanhol, amostras do seu contato com o movimento barroco, outra das fontes onde a poesia de Mário beberá. Ainda assim, o poema em si canta os temas da “noite” e da “morte”, com a chave-de-ouro rimando “sorte” e “morte”, fato que ocorrerá novamente em “Romance”, publicado em *O Homem e sua hora*, e no fragmento “Túnel, pedra, tonel”, da obra em progresso escrita na última fase de sua produção.

Uma curiosidade sobre “E sonhou a mulher que se cumprira” é que Mário Faustino escreveu ao fim do datiloscrito “Não acrescenta nada”. De fato, o soneto foge bastante ao percurso feito pelo poeta até então, e trata do tema da maternidade, embora ainda sob o pressuposto de uma impossibilidade.

Em “Trípode”, a temática sacrificial da poesia retorna desde o título. O suporte de três pés usado pela pitonisa ao proferir os oráculos serve de imagem para um poema de três medidas, o decassílabo, o dodecassílabo e o dissílabo. Nesse poema, o verso santo é crucificado em nome do amor e a busca da poesia surge dolorosa, “Sei que a fome de rota te tortura”.

“Soneto”, “Soneto branco” e “Soneto antigo” exercitam não somente a forma clássica como também os temas obsessivos que pouco a pouco vão marcando a produção faustiniana, como o amor, a morte e, sobretudo no “Soneto branco”, a transição do poeta para um canto mais sóbrio, lúcido e distante da busca pela inspiração dos primeiros poemas. É assim também que, em “O servo novo ao som de cuja lira”, o eu-lírico canta “a flexível flor de fogo, amável / Embora amarga e irmã da que sabíamos / Lamber os muros roxos de outro inferno”. Ainda no “Soneto branco” é

possível encontrar provavelmente a primeira referência à “cidade” como metáfora para a concepção poética, em germinação, de Mário Faustino.

O imagismo ganha força em outro soneto sobre a brevidade do Belo, “Divisamos assim o adolescente”, e a referência a Ezra Pound se torna ainda mais explícita com “Envoi”, que começa de forma semelhante ao poema homônimo de 1919: “Vai, meu canto, / Dizer a quem te escute desta dor”. Mário Faustino foi um prolixo tradutor, embora nunca o tenha feito de forma sistemática, mas enquanto oficina de escrita, e Pound contou com diversas traduções do poeta piauiense para o português.

A relação com a sexualidade se destaca em imagens fálicas, como o “círio fértil” de “Vigília” e o “cetro de teu torso” de “Oferta”, ou na imagem libertária do “Amado por um fauno sem presente / E sem passado” de “Divisamos assim o adolescente”. Configura-se, aos poucos, esse “Eros total e sagrado” do qual Chaves (2004, p. 90) trata em sua biografia, e que se potencializa na linguagem poética de Mário, sobretudo após o retorno dos estudos em Covina, no Pomona College.

Essa temporada na Califórnia serviu para definir a sexualidade do poeta. Já no Brasil, confia a alguns amigos sua bissexualidade: “ele revelava e teorizava a respeito de sua vida homossexual. Ou melhor, também grega: bissexual. Disse-me: ‘Vocês, no amor, têm a metade do mundo; eu tenho o mundo por inteiro’” (GRÜNEWALD *apud* CHAVES, 2004, p. 336).

Ao mesmo tempo em que é sacralizado, o amor de Mário Faustino tem sempre na morte a sua musa, relação que faz o poeta se sentir vivo: “O morto que em mim jaz aqui rejeito. / Quero entregar-me ao vivo que hoje sua / De medo de perder-me em pleno leite”, lemos em “Não quero amar o braço descarnado” (FAUSTINO, 1985, p. 117). Entretanto, ao contemplar o poente, sabe o poeta que “A vitória pertence ao tempo que no ar / Agita um homem só, troféu tripudiado / Pela noite que abate o sol no mar manchado”, como escreveu em “Ressuscitado pelo embate da ressaca” (*ib.*, p. 118).

“Balatetta”, a essa altura, surge como não mais que um canto de amor recusado, mas “Balada”, que traz a inscrição em parênteses “(Em memória de um poeta suicida)”, mostra que Mário Faustino fez o dever de casa e aprendeu alguma lição de Villón e dos provençais, tendo nos versos deste poema o ápice de seu desempenho musical até aquele momento, sobretudo pelo uso do refrão e pelo domínio do decassílabo.

## O HOMEM E SUA HORA (1955)

Em 1955, *O Homem e sua hora* foi publicado. Naquela época, o poeta estreante já tinha conhecido Carlos Drummond de Andrade pessoalmente e mantinha contato com o autor de *A rosa do povo* por meio de correspondências<sup>19</sup>. Foi por intermédio de Drummond que Mário Faustino chamou atenção do campo literário<sup>20</sup> do período: “Quem primeiro nos falou do poeta Mário Faustino (São os do Norte que vêm!) foi o velho violeiro, também fazendeiro do ar, Carlos Drummond de Andrade... e de tal modo falou que não podíamos senão ficar de olho no moço” (CAMPOS, 1955, p. 2).

O poema de abertura, “Prefácio”, pode ser colocado entre os sonetos mais bem realizados da obra faustiniana, e carrega consigo a essência da poesia de Mário Faustino nos seus versos, dignos de nota.

Quem fez esta manhã, quem penetrou  
 À noite os labirintos do tesouro,  
 Quem fez esta manhã predestinou  
 Seus temas a paráfrases do touro,  
 As traduções do cisne: fê-la para  
 Abandonar-se a mitos essenciais,  
 Desflorada por ímpetos de rara  
 Metamorfose alada, onde jamais  
 Se exaure o deus que muda, que transvive.  
 Quem fez esta manhã fê-la por ser  
 Um raio a fecundá-la, não por lívida  
 Ausência sem pecado e fê-la ter  
 Em si princípio e fim: ter entre a aurora  
 E meio-dia: um homem e sua hora (FAUSTINO, 1985, p. 139).

Nesse poema premonitório, cuja imagem não dura mais que uma manhã, um dia cortado ao meio, como a curta vida de Mário, o eu-lírico se coloca como criador do mundo, não com a pureza angelical de antes, ausência sem pecado, mas como um raio a fecundar a primeira metade do dia. A potência desse deus que muda, que transvive, provocava de novo o transbordamento da

<sup>19</sup> Para mais detalhes sobre a relação de Mário Faustino com Drummond, ver Chaves (2004, p. 229-31).

<sup>20</sup> O conceito de campo literário foi originalmente empregado por Pierre Bourdieu em 1992, em seu célebre estudo *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Nessa obra, o autor propõe um modelo de análise baseado nas relações de poder que dão às obras o *status* de arte. Bourdieu entende por campo literário o espaço social de produção, distribuição e recepção da literatura, sendo assim o campo de legitimação para obras e autores, consequentemente, onde também ocorrem as disputas de poder por esse reconhecimento. Empregamos o conceito para configurar a perspectiva da nossa análise sobre a atuação de Mário Faustino no mercado editorial brasileiro.

poesia e previa o sentimento de Mário Faustino um ano depois, em 1956, quando escreveu em carta a Nunes: “Posso dizer-te que estou muito mais tranquilo e feliz que em Belém. Tenho ‘transvivido’ muita coisa” (CHAVES, 2004, p. 246).

Ainda no poema, o touro ressurgue como imagem do imprevisível, do absurdo, do milagroso, assim como em “No trem, pelo deserto”, desta vez acompanhado das traduções do cisne, sem as quais o ofício da palavra não estaria completo. Os temas, predestinados, tais como o amor, a morte, a vida, a linguagem, bebem na fonte dos mitos essenciais que formam a base da obra poética de Mário Faustino.

Como afirma Chaves (2004, p. 49), “o poema-presságio de *O Homem e sua hora* reúne, além dos presságios de morte, projetos de vida e obra, e anuncia temas da poesia faustiniana, inclusive a mais intensa e pungente alegria de viver e de transviver em busca de um Eros total”. Um Eros total e divino. A busca do mito de origem passa, aqui, por uma aspiração à transcendência.

A relação do poeta com a religião, à qual permaneceu tão conectado ao longo de sua infância e juventude, e até mesmo na amizade com Francisco Paulo Mendes, confronta outra, a que Mário tinha com seu corpo. Sua sexualidade, depositária do pecado na crença formadora da sua espiritualidade, conduzia sua poesia no caminho da representação desse erotismo livre de culpa, no qual uma prática profana levaria a uma “práxis sagrada”.

Ao tom vaticinador e a essa transcendência por meio do profano, que revive deuses pagãos em substituição ao cristianismo enraizado na alma do poeta, soma-se um elemento sacrificial, fonte não somente de uma poética que sacrifica a vida à poesia, mas também daquilo que em projetos posteriores Mário tratará como *desirelessness*. A recorrência ao mito de Orfeu, desde já, simboliza esse amplo ato de entrega.

O gesto a um só tempo divino e predeterminado antecipa a concepção do poeta artesão, que Mário Faustino não separa do inspirado, aquele iniciado nos caminhos noturnos do labirinto, cuja entrada simboliza a morte ritual do herói na direção dos mistérios das origens. O traço épico da poesia de Mário Faustino já se encontra nesse poema em que o poeta parece ser um misto de Orfeu, de Teseu e do próprio Zeus (*ib.*, p. 49).

Entretanto, apesar de sugerir a relação inata entre épico e órfico que passa a ser construída na poesia de Mário Faustino, Chaves (2004) explicitamente discorda da afirmação de que, a essa altura, o que essa poesia tem de “poeta inspirado” reside apenas no campo da construção, na

retratação desse arquétipo pelas mãos de um artesão meticuloso. Não quer dizer a autora aqui que Faustino encarne a linhagem romântica, mas que se vale dessa figura do vate para vincular metaforicamente a imagem do poeta à do adivinho, situando-se nesse espaço de previsão e predição.

Chaves (2004) percebe que ao se vincular à condição de poeta construtor, Mário Faustino retém para sua poesia a aura de encantamento que alimenta a espontaneidade criativa dos autores “inspirados”. Trata-se de uma escrita em que os limites entre o fazer e se fazer não estão demarcados, como lemos nos versos que João Cabral de Melo Neto compôs “debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”:

Quem que poderia a coragem  
de viver em frente da imagem

do que faz, enquanto se faz,  
antes da forma, que a refaz? (NETO, 1988, p. 119).

Após o “Prefácio”, os poemas seguintes se dividem em três partes: “Disjecta membra”, composta de 13 poemas; “Sete sonetos de amor e morte”; e o poema longo de 236 versos “O Homem e sua hora”. Todo o livro é uma demonstração do repertório metafórico e imagético de um Mário Faustino no mais alto nível de seu domínio das técnicas do verso.

## **DISJECTA MEMBRA**

*Disjecta membra* é um termo atribuído mais popularmente a Horácio e originalmente a Quinto Ênio, e diz respeito a fósseis poéticos, fragmentos da literatura esparsa, sobretudo greco-latinos, que, reunidos, compõem um todo uniforme ou um único manuscrito. No caso, uma espécie de prestação de contas de Mário Faustino à tradição, o que levou mais de um crítico a adotar a relação entre tradição e modernidade como chave-de-leitura da produção faustiniana.

A “Mensagem”, que abre essa primeira parte da obra de 1955, é clara e vai de encontro ao peso do mundo e à pureza dos anjos, conclamando o verso heroico à marcha rumo ao gral dos deuses primevos, sangrados, porém ainda venerados. O paganismo ressuscita no canto em contraponto à inocência para inaugurar um templo justo, exato: “Segue, elegia, busca-me nos

portos / e nas praias de Antanho, e nas rochas de Algures / os deuses que afoguei no mar absurdo / de um casto sacrifício” (FAUSTINO, 2002, p. 74).

“Mensagem” foi escrito em 1953. Dele, há pelo menos outras duas versões (CHAVES, 2004, p. 183-189). Colocadas lado-a-lado, a versão final e uma das anteriores, revelam que as alterações realizadas não interferem na estrutura do poema, sustentado por quatro estrofes em medidas solenes, sobretudo o decassílabo em suas diversas variações, sendo as três primeiras de seis versos e a última de dez.

| Versão final  | Versão anterior   |
|---|---|
| <p>Em marcha, heróico, alado pé de verso,<br/>busca-me o gral onde sangrei meus deuses:<br/>conta às suas relíquias, ontem de ouro,<br/>hoje de obscura cinza, pó de tempo,<br/>que ele os venera ainda, o jogral verde<br/>que outrora celebrou seus milagres mais fecundos.</p>   | <p>Marchai, duros, descalços, pés de verso,<br/>Buscai-me o gral onde imolei meus deuses:<br/>Soprai nos seus ouvidos, ontem de ouro,<br/>Hoje de obscura cinza, pó de tempo,<br/>Que ele os venera ainda, o jogral verde<br/>Que um dia celebrou seus milagres fecundos.</p>   |
| <p>Dize a eles que vinham<br/>tecer silentes minha eternidade<br/>que a lava antiga é pura cal agora<br/>e queima-lhes incenso, e rouba-me farrapos<br/>de seus mantos desertos de oferendas<br/>onde possa chorar meu disfarce ferido.</p>   | <p>Dizei-lhes que então vinham<br/>Tecer solenes minha eternidade<br/>Que a lava antiga é pura neve agora,<br/>E queimai-lhes incenso, a acendei-lhes três velas,<br/>E salvei-me farrapos de seus mantos,<br/>Onde possa chorar meu disfarce ferido;</p>   |
| <p>Dize a eles que tombam<br/>como chuvas de sêmen sobre campos de sal<br/>sem mancha, mas terríveis<br/>que desçam sobre a urna deste olvido<br/>e engendrem rosas rubras<br/>do estrume em que tornei seus dons de trigo e vinho.</p>   | <p>Dizei-lhes que se perdem<br/>Como chuvas de sêmen sobre campos de sal,<br/>Sem mancha mas horríveis,<br/>Que desçam sobre a urna deste olvido,<br/>E engendrem rosas rubras<br/>Do excremento em que fiz seus dons de trigo e vinho;</p>   |
| <p>Segue, elegia, busca-me nos portos<br/>e nas praias de Antanho, e nas rochas de Algures<br/>os deuses que afoguei no mar absurdo<br/>de um casto sacrifício.<br/>Apanha estas palavras do chão tímido<br/>onde as deixo cair, findo o dilúvio:<br/>forma delas um palco, um absoluto<br/>onde possa dançar de novo, nu<br/>contra o peso do mundo e a pureza dos anjos,<br/>até que a lucidez venha construir<br/>um templo justo, exato, onde cantemos.</p> | <p>Segue elegia, busca-me nos portos,<br/>E nas rochas de antanho, e nas praias de algures<br/>Os deuses que afoguei no mar absurdo<br/>De um casto sacrifício;<br/>Apanha estas palavras do chão tímido,<br/>Onde as deixo cair, findo o dilúvio;<br/>Forma delas um palco, um absoluto,<br/>Onde possa dançar de novo, nu<br/>Contra o peso do mundo e a pureza dos anjos,<br/>Até que a lucidez venha construir<br/>Um templo justo, exato, onde cantemos.</p> |

Como vemos, a versão final parte de um pentâmetro iâmbico e migra para as suas variações, como o sáfico, o martelo, o heroico, até chegar a um alexandrino fechando a primeira estrofe. O início das duas estrofes seguintes é marcado por versos de medida curta, sucedidos pela base rítmica do poema, e o final por dodecassílabos, como ocorre também na primeira estrofe. A última parte, apesar de variar na quantidade de versos, mantém a base.

Isso acontece também nas versões anteriores, cujas alterações revelam tanto quanto os excertos que permaneceram intocados. É de se notar, por exemplo, que há bem mais alterações significativas nos primeiros versos do poema que nos últimos. A primeira estrofe tem alterações substanciais em quatro versos, a segunda, em cinco. Já a terceira estrofe tem duas dessas mudanças e a última, de dez versos, apenas uma. A isso, somam-se alterações gerais, como o uso da pontuação e das letras minúsculas/maiúsculas no início dos versos.

No exercício do verso, algumas dessas substituições vocabulares têm efeito rítmico, outras apenas conotativo. No caso do primeiro verso, por exemplo, as mudanças produzem não somente a já mencionada cadência iâmbica como também refletem essa fluidez na imagem de um verso “alado” e “heroico” em detrimento de uma marcha “dura” de pés “descalços”. Na segunda estrofe, toda a imagem é retrabalhada para lhe dar mais concisão, precisão e reforçar a conotação de desgaste e escassez com o acréscimo de termos como “cal”, no lugar de “neve”, e “desertos de oferendas”.

Como o próprio título do poema já diz, a poesia surge na figura de uma mensageira, assim como ocorre em outros momentos da escrita faustiniana. Outro exemplo dessa relação pode ser encontrado no longo poema “O Homem e sua hora”, em que se soma a essa conotação a imagem da estátua de Galatea, que segundo a mitologia grega ganhou vida quando Pigmaleão teve suas preces atendidas por Afrodite. Atribui-se, assim, duas funções para a poesia, a comunicativa e a orgânica, que se tornariam frequentes na escritura de Mário.

Em “Brasão”, a idade média europeia é evocada em uma atmosfera onírica. Retornam o contraste do irreal e do real, assim como tomam forma algumas imagens que ecoam nos demais poemas do livro. Uma delas é a “rosa”, em estado de transfiguração, outra é o herói guerreiro. Nasce ainda a torre, imagem da estrutura vertical, ora edifício, ora estátua. Também surge a Morte com seu cavalo amarelo em “Romance”. A menção da Revelação do Apóstolo João é explícita:

Quando o Cordeiro abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto ser vivente dizer: ‘Venha!’ Olhei, e diante de mim estava um cavalo amarelo. Seu cavaleiro se chamava Morte, e Hades o seguia de

perto. Foi-lhes dado poder sobre um quarto da terra para matar pela espada, pela fome, por pragas e por meio dos animais selvagens da terra (Apocalipse 6, 7-8).

O intertexto com o “Canto IV”, também chamado “As aparições”, da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, publicada em 1952, evidencia-se desde o início. Se em “Brasão” lemos no primeiro verso “Nasce do solo sono uma armadilha”, no poema “XIV e XV”, do “Canto IV”, da *Invenção* temos: “Nasce do suor da febre uma alimária”. Também é notável que o primeiro poema do “Canto IV” comece com a imagem de um monstro enquanto em “Brasão” de Mário Faustino termina com esta mesma imagem.

Ademais, não é a única vez em que ele usaria a obra de Jorge de Lima em seus escritos, seja por meio de um eco de intertexto, seja por meio da apropriação explícita, como é o caso do verso jorgeano “Vida, paixão e morte”, que também aparece no esparso faustiniano “Túnel, pedra, tonel”. Note-se a semelhança com a temática faustiniana:

#### XVIII

Quando menos se pensa  
a sextina é suspensa.  
E o júbilo mais forte  
tal qual a taça fruída,  
antes que para a morte  
vá o réu da curta vida.

Ninguém pediu a vida  
ao nume que em nós pensa.  
Ai carne dada à morte!  
morte jamais suspensa  
a taça sempre fruída  
última, única e forte.

Orfeu e o estro mais forte  
dentro da curta vida  
a taça toda fruída,  
frente que já não pensa  
canção erma, suspensa,  
Orfeu diante da morte.

Vida, paixão e morte,  
- taças ao fraco e ao forte,  
taças - vida suspensa.  
Passa-se a frágil vida,  
e a taça que se pensa  
eis rápida fruída.

Abandonada, fruída,  
esvaziada na morte,  
Orfeu já não mais pensa,  
Calado o canto forte

em cantochão da vida,  
cortada ária, suspensa

lira de Orfeu. Suspensa!  
Suspensa! Ária fruída,  
sextina artes da vida  
ser rimada na morte.  
Eis tua rima forte:  
rima que mais se pensa.

#### XXIV

A sextina começa  
de novo uma ária espessa,  
(sextina da procura!)  
Eurídice nas trevas,  
Ó Eurídice obscura.  
Eva entre as outras Evas.

Repousai aves, Evas,  
que a busca recomeça  
cada vez mais obscura  
da visão mais espessa  
repousada nas trevas  
Ah! difícil procura!

Incessante procura  
entre noturnas Evas,  
entre divinas trevas,  
Eurídice começa  
a trajetória espessa,  
a trajetória obscura.

Desceu à pátria obscura  
em que não se procura  
alguém na sombra espessa  
e onde sombras são Evas,  
e onde ninguém começa,  
mas tudo acaba em trevas.

Infernos, Evas, trevas,  
lua submersa e obscura.  
Aí a ária começa,  
e não finda a procura  
entre as celeste Evas  
a Eva da terra espessa.

Eurídice, Eva espessa,  
musa de doces trevas,  
mais que todas as Evas -  
musa obscura, Eva obscura;  
sextina que procura  
acabar, e começa (LIMA, 1997, p. 606-8).

A relação entre ambos os poetas, no entanto, não se resume ao intertexto. Como veremos adiante, a ideia de poema órfico que norteará a última fase da produção de Mário Faustino foi extraída da leitura da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima.

A leitura assídua da obra de Jorge de Lima ficará evidente com a publicação, em 1957, da série de artigos “Reverendo Jorge de Lima” em sua página do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Poesia-Experiência*, em que faz uma extensa revisão da obra do poeta alagoano.

Voltando a “Brasão”, há outro intertexto possível, desta vez interno a *O Homem e sua hora*. Os versos derradeiros, “Até que nasça a lua e tombe o sonho, / O monstro de aventura que amei”, ecoam no final do poema “Vigília”, “Até que destas velas nasçam ramas / E pássaros apaguem luto e chamas”. O jogo de contrastes entre ambos os dísticos, da mesma forma que o título “Vigília” em nítida oposição ao cenário onírico de “Brasão”, sugerem que há uma relação mais íntima entre esses poemas.

“Brasão” tem os 14 versos característicos do soneto e é distribuído em tercetos com um dístico final. A música do poema é sustentada predominantemente pelo decassílabo heroico, pelo paralelismo do primeiro verso e pela rima no último verso de cada estrofe. O uso do paralelismo com refrão sustenta a dinâmica cíclica da sucessão da noite para o dia e a transfiguração da poesia e da realidade por meio do sonho. O motivo onírico, fonte do irreal que dá origem ao “verso rampante”, conclui com a imagem da chave-de-ouro, a aurora, que põe fim ao sono e conseqüentemente ao sonho.

Nasce do solo sono uma armadilha  
Das feras do irreal para as do ser  
— Unicórnios investem contra o Rei.

Nasce do solo sono um facho fulvo  
Transfigurando a rosa e as armas lúcidas  
Do campo de harmonia que plantei.

Nasce do solo sono um sobressalto.  
Nasce o guerreiro. A torre. Os amarelos  
Corcéis da fuga de ouro que implorei.

E nasce nu do sono um desafio.  
Nasce um verso rampante, um brado, um solo  
De lira santa e brava – minha lei

Até que nasça a luz e tombe o sonho,  
O monstro de aventura que eu amei (FAUSTINO, 2002, p. 76).

“Vigília”, separado de “Brasão” por outro poema sugestivamente chamado “Noturno”, tem quatro estrofes divididas em quartetos e também finaliza com um dístico, totalizando 18 versos. Com exceção dos últimos versos de cada quarteto, que têm seis sílabas poéticas, todos os demais são decassílabos heroicos. Ao eliminar esses quatro, chegamos à mesma estrutura de “Brasão”.

Triunfo de herói morto – claro, dórico  
Em seus verões eretos, passageiros  
Sustentos de frondões de eternidade  
Invernosos, sombrios.

Que mãos, postas em meio a tua ausência  
Clamorosa, puderam resolver  
O enigma dos eclipses desse sol  
Alegórico, altivo?

Mas não temos resposta. E a esfinge desdenha  
Devorar-nos na paz que a transfigura  
Após a fértil guerra pela inútil  
Coroa longeviva.

Entretanto jazemos entre as tochas  
Com ele. E nos repele. E nos confunde.  
E só resta partir, por desertos agônicos  
Semeando-lhe as cinzas,  
Até que destas velas nasçam ramas  
E pássaros apaguem luto e chamas (*ib.*, p. 78).

A sequência “Brasão”, “Noturno” e “Vigília”, nesse sentido, representa um investimento literário no campo da imagem. Da inauguração dessa “armadilha”, o “monstro de aventura” sonhado que permite a existência do guerreiro, ao contexto de mentira, mito, traição e raiva que atravessa “Noturno”, e ao nascimento do dia, quando a “Vigília” encontra a derrota do herói, que jaz, deixando o eu-lírico sem resposta partir “por desertos agônicos”, semeando as cinzas à espera de que dali nasça algo novo que dê conta dessa “ausência” épica, “O enigma dos eclipses desse sol / Alegórico, altivo”.

O mesmo tom continua ainda com “Legenda”, que se entrega à memória e à lenda para atravessar a contemporaneidade, trazendo um intertexto bíblico, genético, para constatar até mesmo a impossibilidade de cantar “O reino, a lenda, a glória desse dia”. Resta ao poeta

acompanhar o bandoleiro para as “Festas da Agonia” do poema seguinte, “Romance”, onde dança e flerta com a Morte.

## **VIDA TODA LINGUAGEM**

O que nasce dessa sequência é uma forma de resposta à questão da possibilidade do épico em nossos dias, de algo que sustente a grandeza do investimento pretendido por Mário Faustino para a linguagem, que a coloque no mesmo nível de atualização de outras ciências e artes. Trata-se de “Vida toda linguagem”, uma espécie de poema-manifesto no qual o poeta se põe em estado de metalinguagem, sabendo com isso o sacrifício que poderia ser levado a fazer em algum momento de suas carreiras profissional ou literária, uma vez que, neste caso, a tentativa foi fazer de sua própria vida a sua obra poética.

“Vida toda linguagem”, desde o primeiro verso, traz um trabalho aprofundado no campo da linguagem. A eliminação do artigo definido e do verbo que comporiam a oração “A vida é toda linguagem”, por si só, revela a criação de algo que já está além do verso tradicional; de um encontro do verso com a vida, com o contexto, com a História. Já é mais um *slogan* publicitário que um verso propriamente dito: “frase perfeita sempre, talvez verso”.

Trata-se de uma integração com a vida, do Homem com sua hora, mas não qualquer homem, além do universal trajado na maiúscula inicial, do humano deificado, incorpora também o eu-lírico refletido no próprio autor da obra. Ou seja, “Vida toda linguagem” não só transforma a vida na própria escritura do poeta, como também o insere na História por meio da “tradição”. O poema originário dessa construção é justo, uma “coluna sem ornamento, geralmente partida”.

Não quer dizer com isso que se trate de uma imagem estática, mas sim de uma “metáfora ativa”, assegurada pela ação de um verbo, “um verbo sempre, e um nome / aqui, ali, assegurando a perfeição / eterna do período”. “Talvez verso”, talvez não mais, “talvez interjetivo, verso, verso”, que traz o leitor para essa construção, uma metáfora que cria e faz criar, a vida que jorra desde o “feto sugando em língua compassiva” até o “sêmen de homens maduros”, toda uma vida transformada em “verbo, verbo”.

Ao mesmo tempo em que a leitura do poema situa o homem no tempo, também o universaliza por meio dos verbos que “todos sabemos conjugar”: “amar, fazer, destruir”, ou o amor, a vida, a morte. A busca da perfeição eterna por meio da vida colocada em linguagem, mas

também gerada pela linguagem. Ainda assim, o eu-lírico não ignora a magnitude de sua tentativa de engendrar essa “vida sempre perfeita”: “imperfeitos somente os vocábulos mortos / com que um homem jovem, nos terraços do inverno, contra a chuva, tenta fazê-la eterna”.

Ou seja, uma poesia construída a partir de uma ausência, da falta de uma “imortal sintaxe” que dê conta da vida. Nesse ponto, Mário Faustino se aproxima da proposta do concretismo, de aproximar poesia do que há de mais contemporâneo em relação à comunicação e à linguagem. Cabe questionar se a sintaxe espacial do concretismo é mais eficiente que o verso para a escrita faustiniana, mas sem ignorar que ambas as produções partiram de uma linhagem do verso que o explora até as últimas consequências dentro de possibilidades apontadas em *Um lance de dados* de Mallarmé.

A presença de Pound, por exemplo, já se faz sentir nas dissociações entre a língua viva e os “vocábulos mortos”, na “metáfora ativa” dos imagistas, no trabalho de construção dessa “coluna sem ornamento” e na busca da apresentação, mais que da representação, por meio do poema. Da mesma forma, o verso é levado ao limite, tanto em termos de condensação do significado, como em termos de estrutura linguística.

Apesar de visualizarmos a regularidade dessa coluna justa, geralmente com cesura, na maior parte da produção de Mário, bem como a preferência pelas dez sílabas poéticas, o poema “Vida toda linguagem” é escrito em verso livre, acentuando a oralidade no texto. De qualquer forma, trata-se de um “verso livre” construído a partir do decassílabo heroico, o que corrobora ainda mais a afinidade com essa medida. Essa acentuação da oralidade pode ser verificada também na adoção do uso de maiúsculas e minúsculas comuns à prosa, diferentemente da maior parte dos poemas do livro, que trazem iniciais maiúsculas no começo de todos os versos.

Todas essas particularidades, o caráter predominantemente metalinguístico, o rigor apresentativo, o trabalho com a língua, a adoção do verso livre e de elementos da prosa, nesse poema, têm em comum a proposta de colocar a subjetividade do poeta como objeto de sua arte. Ao compor “Primeiro poema”, Mário atestou o início de sua obra poética. Com a publicação de “Vida toda linguagem”, esse atestado passou a corporificar uma obra poética.

Como mencionei anteriormente, é dessa proposição que Chaves (2004) parte para compor sua trama da vida de Mário Faustino, lendo a obra por meio da biografia, e vice-versa.

Escrever, mas fazendo-o de maneira que o arquivo se confunda com o texto, tornando-se parte viva da própria narrativa — procedendo uma espécie de metamorfose do arquivo em história de vida. [...] A contrafação da vida de Mário Faustino — uma ‘Vida toda linguagem’.

Se o melhor retrato de cada um é aquilo que escreve, como queria o Padre Antonio Vieira, ninguém mais do que Mário Faustino concebeu a vida construindo a sua maneira de ser e de ser visto, como se vivesse em ritmo de (auto)biografia (CHAVES, 2004, p. 30).

No nosso caso, para um *close reading* da obra dentro da proposta faustiniana – que buscava no poema uma solução não exatamente para o verso, mas para a coexistência dessa subjetividade lírica com a vasta medida épica –, a presença do leitor suplanta a necessidade de uma interpretação biográfica. Nesse sentido, o uso da segunda pessoa do plural intensifica o tom interjetivo, universalizando o poema e chamando o leitor a participar da construção do sentido. O texto se apresenta com autossuficiência e coloca nas mãos do leitor a tarefa de fecundar o poema e completar o ciclo da criação, que faz da linguagem – e não da biografia do autor – a vida do poeta e o mantém vivo para além da morte do sujeito biográfico.

Em “Vida toda linguagem”, essa sinergia atinge o auge em toda a obra, destacando o poema de todos os demais do livro. Nas páginas seguintes, a obra retoma o tom mais voltado ao passado clássico que ao presente. É como se, com *O Homem e sua hora*, Mário Faustino estivesse prestando contas do seu aprendizado poético enquanto preparava o terreno para uma outra fase de produção, mais voltada ao contemporâneo, manifesta nesse poema.

Por fim, uma relação de contiguidade escondida entre os poemas “Romance” e “Vida toda linguagem” sintetiza o ciclo do dia e da noite profetizado no “Prefácio”, iniciado com “Mensagem” e concluído em “Romance”. Trata-se das últimas palavras dos últimos versos de “Romance” e das primeiras dos primeiros versos de “Vida toda linguagem”. “sorte”/“Morte”, “Vida”/“frase”.

Além da relação evidente entre o acaso (“sorte”) e a linguagem (“frase”), da qual se pode inferir o intertexto com *Um lance de dados* de Mallarmé, e dos opostos “Morte” e “Vida”, há ainda todos os cruzamentos possíveis e uma generalização com base no conjunto dos elementos, uma das características da escrita ideográfica:

sorte Vida

Morte frase

Assim, “Vida toda linguagem” interpõe-se como síntese de um movimento cíclico que engloba os seis primeiros e os seis últimos poemas de “Disjecta membra”, tendo a si como centro,

que se fecha em “Romance” e volta a se abrir em “Estrela Roxa”. Um elemento comum a ambos os ciclos é a desilusão.

Apesar de sua biografia mostrar um Mário Faustino solar, muito lúcido, vívido e bem-humorado, sua poesia nesse momento remete a angústia, dúvida, desprezo, desespero, o que revela um temperamento em constante conflito consigo mesmo e com sua existência, que mesmo quando solar, desenvolve-se em maus presságios. Este trecho de “Estrela roxa” dá uma boa amostra disso, além de colocar em tema as tensões com o cristianismo no episódio bíblico da “figueira amaldiçoada”<sup>21</sup> e nos membros cravejados de Jesus:

Oh moribundo lume de presságio  
Oh sonolenta luz de aras defuntas,  
Que corpo se pendura de teus braços  
De figueira sem folhas de esperança,  
Que suor, que semente cai dos membros  
Do cadáver solar que hoje cravejas  
No lenho de teu signo suicida? (FAUSTINO, 2009, p. 72).

A aurora de “Presságio” também ressurgue nos versos “No mar e na descrença deste dia... / Por que fazes da aurora essa paixão, / Por que desse oriente um funeral?” (*ib.*, p. 85), configurada na impossibilidade do canto, num luto natimudo do qual a alma do poeta se despede no poema seguinte, “Alma que foste minha”, cuja temática moral também toma como centro os dogmas do cristianismo, sobretudo em relação ao sexo.

Em “Solilóquio”, a imagem derradeira de “Estrela roxa” do “luto que une o cérebro às entranhas” também retorna para descrever mais uma das sensações negativas desses poemas:

Náusea —  
o cérebro consome sua cópula  
Sinistra com meu lado aberto esquerdo.  
Na balança dos rins, na mortalha do fígado  
Poderás ler presságios: mas que vísceras  
Proclamam nossa glória enquanto o sangue  
Escorre, esquece e expande seus exílios? (*ib.*, p. 75).

Estão presentes o intertexto bíblico, tanto com o Novo quanto com o Velho testamentos, a “hora sexta” que voltará a ser mencionada no poema “O Homem e sua hora”, o sagrado, o pecado, a sacralização do pecado, a ideação suicida, a morte, o mar, o naufrágio, o desprezo que lembra

---

<sup>21</sup> Ver Marcos, 11, 12-14; Marcos, 11, 20-25; Mateus, 21, 18-22.

Drummond (2007, p. 247-248) quando canta “Imaginação, falsa demente, / já te desprezo. E tu, palavra. / No mundo, perene trânsito, / calamo-nos. / E sem alma, corpo, és suave”.

O poema “Mito” se tornou célebre justamente por conta do mito em torno da “aeromorte” do poeta, como é o caso dos versos: “Ser em forma de pássaro / Sonora envergadura / Ruflando asas de ferro sobre o fim / Dos êxtases do espaço, / Cantando um canto de aço nos pomares / Onde o tempo não treme, / Onde frutos mecânicos / Rolam sobre sepulcros sem cadáver” (FAUSTINO, 2009, p. 77).

Nesse poema, Mário Faustino retoma o tom onírico para abordar uma vez mais a sensação de impotência diante da representação do Belo: “O Fazedor anula / O inferno que o refina / E alçando-se ao poente mais seguro / Mergulha na verdade / Acesa que o derrota e reduz ao / Dormente ser de vidro e cor que sonha” (*ib.*, p. 78).

Essa sensação é modulada pelo sentimento de perenidade de outro poema famoso pelo tom premonitório: “Sinto que o mês presente me assassina”. Em ambos os casos, o que percorre a superfície do poema são as ondas de uma tensão entre o efêmero e o eterno, mais precisamente a luta – previamente perdida como o “luto” “natimudo” de “Estrela roxa” – do eu-lírico em busca do Belo em toda sua plenitude e eternidade. Vale lembrar ainda que o poema “Eterno”, de Drummond, foi publicado em *Fazendeiro do Ar*, em 1954, ano anterior ao *O Homem e sua hora*.

Por fim, encerrando a parte intitulada “Disjecta membra”, no poema “Haceldama”, Mário Faustino faz uso de outra técnica frequente em sua produção, que é a de falar por meio de personagens míticos, lendários e históricos. Neste caso, o poeta incorpora a voz de Judas para compor pedras-de-toque como os versos “Meu canto, esta alimária sob o verbo do tempo, / Sobre a língua da morte, entre os lábios do inferno”, na qual as preposições “sob”, “sobre” e “entre” dançam no intelecto, espacializando a metáfora, em técnica semelhante à usada, com outro viés semântico, por Jorge de Lima no “Canto oitavo” da *Invenção de Orfeu*, quando escreveu: “em minhas mãos, em vossas mãos, as nossas”<sup>22</sup> (LIMA, 1997, p. 697).

O último verso, em discurso direto, declara: “— Eu vi um bezerro dourado morrer de abandono.” (FAUSTINO, 2009, p. 82). O retorno aos mitos essenciais, ao paganismo dos deuses primevos e dos falsos ídolos, é o combustível para a lide com as linhas fantasmáticas que se sobrepõem na escritura, como os conflitos do próprio autor sobre sua sexualidade e sua religião.

---

<sup>22</sup> Outro exemplo que aplica técnica semelhante sob uma perspectiva temporal: “a própria poesia que surgiu / intemporal, poesia que antevejo, / poesia que me vê, verá, me viu” (LIMA, 1997, p. 761).

Entretanto, a obra universaliza tais questões, colocando antes a cultura ocidental em crise por meio da linguagem.

## SETE SONETOS DE AMOR E MORTE

Não à toa, para a segunda parte do livro, Mário Faustino elegeu dois temas universais e uma forma canônica, são os “Sete sonetos de amor e morte”, nos quais explorou todo seu potencial técnico e demonstrou sua maestria no manuseio do verso clássico. Além disso, essa parte também reforça os temas do “Amor” e da “Morte” como centrais na sua poesia.

Isso não se dá somente de maneira independente, mas também em relação ao vínculo entre esses temas. Dessa forma, o amor se apresenta como rês sacrificial, que posteriormente será consumida pelo Tempo. Sacrifício este que possibilita a criação, a transcendência do verbo em objeto, a utopia da apresentação em detrimento da representação. Daí provêm os elementos religiosos, que tensionam o erotismo faustino, e a impositação dramática desses sonetos. Nas palavras de Nunes:

Dessa perspectiva, que é a da linguagem substantificada, em que palavra e coisa se tornam mutuamente reversíveis, os sonetos e os poemas da fase de *O Homem e sua hora*, principalmente os ‘Sete sonetos de amor e morte’ desse livro, são exemplares. Densamente metafóricos e alusivos, harmonizam diversas tonalidades expressivas — o canto e o louvor, a celebração e o vaticínio — de encontro à projeção dramática da subjetividade tensa, o Eu universalizado como contendor (agonistes) do mundo, e ligam a particular disposição anímica do poeta, convertida em sentimento de existência, a um fundo mítico extraído da cultura clássica e do Cristianismo (FAUSTINO, 2000, p. 7).

O que temos, então, não é apenas o “amor pela morte” do poema “Romance”, mas o acréscimo de uma postura sacrificial diante da arte. Assim, logo no primeiro soneto da série, o eu-lírico é devorado por um amor ansioso, feito de “pranto e riso”. Da mesma forma, em “Nam Sibyllam...”, o poeta evoca não somente os oráculos gregos, mas mais especificamente a referência de T. S. Eliot ao *Satiricon* de Petronônio, na qual a Sibila de Cumas anseia pela morte.

Em “Inferno, eterno inverno, quero dar”<sup>23</sup>, Mário Faustino faz uso da antítese e do paradoxo, e importa o termo espanhol “carátula” para cobrir de dúvida a busca desesperançosa

---

<sup>23</sup> Augusto de Campos encontrou imagem semelhante do inferno-inverno na poesia de e. e. cummings. Ver Cummings (2012, p. 34).

pela redenção. Torna-se emblemático, com isso, que o poema seguinte, “Agonistes”, explicitando o intertexto com o drama de John Milton, pleiteie o mundo na figura de um redentor.

Podemos sentir a fugacidade do tempo à qual nos referimos há pouco nos dísticos finais de “Inferno, eterno inverno, quero dar”, “Carátula celeste, onde o fugaz / Estilo de teu riso — paraíso?”; ou de “Agonistes”, “Para acordá-lo o verso que bramia / No cérebro do atleta e lá morria”, por exemplo. As imagens referentes a essa temática são recorrentes. Todo o poema “Onde paira a canção recomeçada” é uma elegia à juventude e sua efemeridade.

Com “Ego de Mona Kateudo”, Mário mantém sua linha criativa, que não trata exatamente de leituras e releituras do período clássico, no caso um fragmento de Safo, por algum viés da modernidade tardia, mas da recriação da imagem, assim traduzida por Décio Pignatari (1996, p. 26): “Cai a lua, caem as Plêiades e / É meia-noite, o tempo passa e / Eu só, aqui, deitada, desejan-te”.

Todo o soneto é uma reformulação dessa imagem. Desde o dístico inicial, “Dor, dor de minha alma, é madrugada / E aportam-me lembranças de quem amo”, está evidente a dor da perda que pinta a atmosfera criada por Safo. Nesse sentido, o poeta provoca uma renovação semântica da metáfora original. Esse processo de ressignificação transcende o intertexto propriamente dito, apropriando-se do original para recompor a cena.

Tanto o soneto quanto a cena clássica de um canto de amor de morte, aqui, estão ressignificados, transformados em metáforas de uma escritura, em uma poética. Sendo assim, os “Sete sonetos de amor e morte” dão forma aos temas que a própria obra elege como centrais. Não apenas o amor e a morte, independentes, mas sobretudo o relacionamento entre ambos, jogo que assume o caminho do sacrifício, única forma possível de reconciliação com a vida e a linguagem. O perdão surge no último dos sete sonetos, “Estava lá Aquiles, que abraçava”.

É por meio de um meticuloso trabalho de matização que esse soneto se abre a uma leitura não-linear, na qual a estrutura simbólica é gerada a partir do cotejo de metáforas e imagens. A filtragem dos elementos comuns desse jogo combinatório permite uma ruptura do percurso sintático habitual, sem renunciar a uma forma fixa, em que à sucessão de versos sobrepõe-se uma interpretação sincrônica.

Neste poema também ressurgem a referência à “cidade exata”, este reino da redenção por meio da razão, que em alguns momentos assume a figura da “torre”, e, em outros, da “estátua”, da “cidade” ou do “jardim”, mas sempre de uma construção humana. Neste caso, é na “cidade exata, aberta, clara” que os inimigos e adversários se reencontram, as traições são esquecidas e as

posições se invertem. Aquiles com Heitor, Saul com Davi, os seteiros com Sebastião, o diabo aos pés de Deus e o crucificado “beijando uma vez mais o enforcado”, todos nesse não-lugar de conciliação, em que as paixões do Homem e de sua hora já não se aplicam.

O soneto “Estava lá Aquiles, que abraçava” anuncia não somente o advento dessa “cidade” como também a primeira tentativa de Mário Faustino de recriá-la por meio da linguagem, no poema “O Homem e sua hora”. Como veremos mais adiante, a conclusão do processo de criação desse não-lugar verbal e da transposição da figura do poeta para lá por meio de sua escritura coincidirá com a morte prematura de autor, que serve também para concluir a obra no campo da metáfora.

## O HOMEM E SUA HORA

Antes de tudo, “O Homem e sua hora” é um poema cíclico. Começa em tom jaculatório com a expressão “pelos séculos dos séculos”, que tem sua origem no grego helenístico, mas que em sua versão latina “et in saecula saeculorum” integra o canto litúrgico católico “Glória ao Pai”, e fala dos atributos eternos da divindade. Assim é o início do poema: “... Et in saecula saeculorum: mas / Que século, este século — que ano / Mais-que-bissesto, este — / Ai, estações —” (FAUSTINO, 2002, p. 106).

Também não passa despercebido o intertexto com o sugestivo “Ao som da sétima trombeta” de *Tempo e Eternidade*, que Jorge de Lima fecha com “per omnia saecula saeculorum”:

E o mar ofereceu ao juiz  
 todos os seus mortos,  
 todos os seus afogados,  
 todos os seus suicidas,  
 todos os seus heróis (LIMA, 1997, p. 337).

Em “O Homem e sua hora”, as reticências que inauguram a narrativa poética sugerem que essa mesma narrativa não começa ali, mas vem de outros tempos, outras vozes, outras narrativas, ou que até mesmo os versos anteriores de “Glória ao Pai” não redundam no derradeiro “Amen”, mas em uma conjunção adversativa, expondo logo no primeiro verso a tensão que permeará todo o poema.

É justamente com as reticências e com outro excerto, em português e latim, da mesma oração que o poema termina, como lemos no último verso: “Agora e sempre, sempre, nunc et semper...”. Estabelece-se, assim, uma linha temporal para o poema, que vem de “tempos imemoriais” e vai até a eternidade, que começa e termina com um canto de glória, cuja divindade passa ao ser humano.

Entretanto, a conjunção adversativa em contraponto ao louvor eterno no início do poema estabelece o Homem e a hora dessa narrativa. Ao espírito antropocentrismo do “Homem”, grafado com inicial maiúscula na primeira edição de 1955, soma-se o chamado dos maus presságios de um ano específico, dentro de todo o século que o engloba, para um herói igualmente específico, também morto, como todos daquele século no qual a própria utopia morreu.

Ao chamado da eternidade, quem escuta é a morte, à qual o poeta sacrifica sua vida em função da arte por meio da linguagem. Esses elementos, “eternidade”, “efemeridade”, “vida”, “morte”, “amor”, “verbo”, “tempo” e “espaço” se entrelaçam através da língua, em um jogo de aliterações e assonâncias entre os termos “mas”, “mais”, “ai”, “et”, “que” e “este”, bem como da letra “s”, que se repete sonoramente nesses versos.

Acrescentemos ainda os travessões, que enfatizam o percurso gradativo do eterno ao secular, ao anual e, por fim, ao sazonal. É nas estações que o narrador inaugura seu diálogo com o Herói, como se lhe perguntasse coloquialmente se “chove hoje?” Mas tal diálogo, lembremos, só é possível por meio de uma linguagem que sobreviva aos séculos. Assim, o eu-lírico conclui que:

Esta estação não é das chuvas, quando  
Os frutos se preparam, nem das secas,  
Quando os pomos preclaros se oferecem.  
(Nem podemos chamá-la primavera,  
Verão, outono, inverno, coisas que  
Profundamente, Herói, desconhecemos...) (FAUSTINO, 2009, p. 92).

O eu-lírico conta então que essa estação é uma não-estação, que reside fora do tempo e da possibilidade, entretanto existe, avessa, feita de podridão e impossibilidade.

Esta é outra estação, é quando os frutos  
Apodrecem e com eles quem os come.  
Eis a Quinta estação, quando um mês tomba,  
O décimo-terceiro, o Mais-Que-Agosto,  
Como este dia é mais que Sexta-feira  
E a Hora mais que Sexta e roxa (*ib.*, p. 92).

Como disse Jorge de Lima no seu “Adeus, Poesia”, também de *Tempo e Eternidade*, “Senhor Jesus, o século está podre. / Onde é que vou buscar poesia?” (LIMA, 1997, p. 347).

Nesta não-estação, que adquire função espacial, o narrador conclui seu percurso gradativo do eterno ao instante, colocando no lugar do “agora” o “aqui”, que abre a história com a cena inicial, na qual o eu-lírico vai consultar os oráculos gregos, assim como na lenda que alimenta (e se alimenta da) sua escritura, afinal, conta-se que Mário Faustino morreu de acidente de avião após fazer uma consulta com uma quiromante.

Aqui,  
Sábua sombra de João, fumo sacro de Febo  
Venho a Delfos e Patmos consultar-vos,  
Vós que sabeis que conjunções de agouros  
E astros forma esta Hora, que soturnos  
Vóos de asas pressagas este instante (FAUSTINO, 2009, p. 92).

É justamente desse não-lugar da morte, não somente do corpo físico, mas também das ilusões<sup>24</sup>, do domínio dos instintos, do herói para o nascimento da lenda, dos ideais utópicos, que a noite – metafórica, imortal – rui em diversos momentos do poema. Ela é evocada pela imagem que ecoa ao longo das diferentes passagens da narrativa, por exemplo, em “Desaba a noite”, “A noite tomba”, “Cai a noite”, “A noite rola” e na pedra-de-toque “Nox ruit, nós ruímos. Nossa ruína”.

Dessa forma, é assim que, após fazer a consulta à sabedoria clássica, o narrador brinca com as semelhanças entre o verbo “ruir” no português e “ruit” no latim, usando a expressão “nox ruit”, assim como Virgílio na *Eneida*, inclusive quando se refere a Enéas, “Nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas”<sup>25</sup>. Em “O Homem e sua hora”, lemos: “Nox ruit, Aenea, tudo se acumula / Contra nós, no horizonte”.

A sorte, ou acaso, entra em cena nas mesas em que jogam os deuses, enquanto o eu-lírico pede a Pound que evoque o mistério de Elêusis. Assim como os “sonâmbulos”, “líderes” e “deuses”, o poeta joga com o destino por meio das palavras, migrando pela tradição, de referência a referência, chegando a enxertar o último verso do Paraíso de Dante em meio ao seu canto para

---

<sup>24</sup> Em *O futuro de uma ilusão*, Freud (1974) escrevia sobre as religiões: “Não dispomos, porém, de outros meios de controlar nossa natureza instintual, exceto nossa inteligência. Como podemos esperar que pessoas que estão sob o domínio de proibições de pensamento atinjam o ideal psicológico, o primado da inteligência?”.

<sup>25</sup> “A noite, Eneias, avança, e a chorar nós gastamos o tempo” (VIRGÍLIO, 2016, p. 413). Tradução de Carlos Alberto Nunes.

novamente relacionar o amor e a morte: “L’amor che move il sole e l’altre stelle / Aqui parou, em ponto morto”.

Em outro excerto:

Amor represo em ritos e remorsos,  
 Eros defunto e desalado. Eros!  
 Eras tão ledos enquanto não pregavam  
 No cume do obelisco de teu falo  
 Uma cruz, um talento de ouro, um preço,  
 Um prêmio, uma sanção... Desaba a noite,  
 A noite tomba, Iésus, e no céu  
 Da tarde, onde os revoos de mil pombas  
 Soltas pelo desejo de teu reino?  
 Todo este caos, Homem, para dizer-te  
 Ser débil cana o cetro que não podes  
 Quebrar, ser de ervas más o diadema  
 Que não podes cortar com teus cabelos!  
 Nosso inimigo toma nosso aspecto  
 Para zombar da nobre nossa espécie:  
 E que nos erguerá deste sepulcro? (FAUSTINO, 2009, p. 93-94).

Assim como dialogava há pouco com Enéas ou Pound, o canto se dirige de personagem a personagem, Eros, Jesus, até chegar ao Homem, para fechar mais uma passagem do poema tomando para si o exemplo dos “barões assinalados” de *Os Lusíadas* de Camões no Ocidente e da filosofia confuciana no Oriente, alertando para o caminho sem volta da espécie humana quando “cai a noite”. A imagem natural das estações e do diálogo com Enéas é então retomado, para iniciar outra passagem do poema.

Herói, vê teus barões assinalados:  
 Escondem luzes feitas para arder  
 Por todo o império; e nunca se contemplam  
 Direto ao coração, antes de agir,  
 E querem reformar o reino sem  
 Reformar as províncias; sem que neles  
 Mesmos brilhe azulada disciplina;  
 E sem retificar seus corações;  
 E nunca demorando na pesquisa  
 Da palavra precisa que defina  
 Seus mandos desconexos. A raiz  
 Jaz confusa, Kungfutsé, nada acima  
 Poderei ordenar, nem tronco, ramos  
 Folhas ou flores, muito menos frutos  
 Ou sementes futuras. Cai a noite.

Vassalos gagos, soberanos mudos,  
 Fala do trono obscura, o reino rui —  
 Nox ruit, Aenea, lua nova aponta (*ib.*, p. 94).

O poema segue “com o passar das horas” pelas tradições clássica e cristã até voltar à *Eneida* e à encruzilhada entre a ruína e lucidez, onde o poeta se despede do Herói, assim como Virgílio deixa Dante no fim do Purgatório, para que o Herói siga sozinho ao Paraíso. É então que, em “O Homem e sua hora”, o eu-lírico se retira para construir sua obra (torre ou estátua), que entregará, ao final, para que Enéas (Dante) a leve consigo para a “Glória” além-mar (Paraíso).

Flendo ducimus horas... E é aqui  
 A cruz onde o caminho se divide  
 Em dois atalhos: um para o Mosaico  
 Tártaro espesso, o outro para o lúcido  
 Heleno Elísio, nosso reino livre  
 E nosso verbo, nossa dança e chama.  
 Aqui devo deixar-te, Herói. Retiro-me  
 Para uma ilha, Chipre, onde nascido  
 Outrora fui, onde erguerei não uma  
 Turris, eburnea, torre inversa, torre  
 Subterrânea, defesa contra as pombas  
 Cobálticas, columbas de outro Espírito — (*ib.*, p. 95)

Essa torre, o poeta passa a construí-la, recuperando e calibrando suas ferramentas por toda a tradição, em uma forma de ressignificação – fundada no conceito de “renovação” de Pound, digerida no contexto de sua própria poesia – metafórica dessa linhagem de lendas, mitos e poetas clássicos e cristãos por meio de imagens. Depois de passar por Orfeu, a estátua é terminada e “armada” para que sobreviva ao percurso e seja transmitida por meio da tradição.

Pronta esta estátua, agora, os deuses e eu  
 Miramos o milagre: branca estátua  
 De leite, gala, Galatéia, límpida  
 Contrafação de canto e eternidade...  
 E armamos essa estátua, que vencer  
 Há-de, no mundo, Usura e seus dragões,  
 Tabus que se ornamentam contra o aberto  
 Olhar de seu desejo eburneo, contra  
 O raio que forjamos. Prende, artista  
 A suailharga a espada inscrita que hoje  
 Rasgará rotas rumo ao gral repleto  
 De sangue, sêmem, lágrimas humanas (*ib.*, p. 95)

À medida que as armas são colocadas, nelas são grafados os ensinamentos que tornam viva essa tradição. Recria-se, no plano do poema, essa sabedoria secular conforme a leitura avança, conforme a estátua é devidamente paramentada para a viagem que a aguarda.

Parte, estátua

Na terra cor de carne as vias fremem  
 Duras de sangue e seixos — vai aos homens  
 Ensinar-lhes a mágica olvidada:  
 Ensinar-lhes a ver a coisa, a coisa  
 Não o que gira em torno dela, a ela  
 Semelho, quase igual, para enganar-nos;  
 Ensina-lhes a ver, de coisa a coisa,  
 O fogo que as reúne, não o gelo  
 Que entre as coisas navega, a separá-las:  
 No mar cor de mortalha as rotas gemem...  
 Vai, estátua, levar ao dicionário  
 A paz entre as palavras conflagradas.  
 Ensina cada infante a discursar  
 Exata, ardente, claramente: nomes  
 Em paz com suas coisas, verbos em  
 Paz com o baile das coisas, oradores  
 Em paz com seus ouvintes, alvas páginas  
 Em paz com os planos atros do universo —  
 Na selva cor de vida os atalhos vibram (*ib.*, p. 97)

Os paralelismos e modulações que ecoam entre si, bem com as expressões que retomam o cair da noite, vão ditando não só o ritmo da leitura como também dando coesão e coerência à sucessão de fatos da narrativa poética. É o caso do espelhamento provocado pelos versos “No mar de mortalha as rotas gemem...” e “Na selva cor de vida os atalhos vibram.”, um com pontuação reticente, outro, assertiva, gerando discursos subliminares nos meandros do poema.

Não apenas isso, esse dispositivo lógico dentro da música do poema opera um jogo de antíteses, terreno em que Mário já havia demonstrado sua excelência em poemas anteriores, que por sua vez transmite uma ideia ou conceito: a obra viva almejada pelo poeta. A técnica utilizada aqui permite associar diferentes imagens por meio da “música” (ou melopeia) do texto. A partir dessa associação de imagens, é possível inferir leituras, conceitos, ideias e teses. De maneira próxima, o ideograma – como estudado por Pound via Fenollosa – combina diferentes caracteres representativos de palavras com sentido semelhante para relacioná-los a um objeto ou ideia comum.

Ainda no poema, é depois de pronta e armada, quando já está todo reunido o conhecimento a ser repassado, que o artesão se dirige à sua obra e pede a ela que leve Enéas consigo, para que ambos, juntos, possam “gozar melhor destino”. Por fim, o poeta pede que, ao cessar da noite, a obra volte ao seu autor, para que possa contemplá-la, ouvi-la e cogitá-la. Para que Vênus, ou o amor, torne-a viva e possa conjugar os verbos essenciais, dando origem a um filho, que fundará uma ilha consagrada a ela, como anúncio de um novo ciclo geracional:

Quando o coche  
 Da noite detiveres, canção minha,  
 Retorna a mim, que passarei mil anos  
 A contemplar-te, ouvir-te, cogitar-te.  
 Vênus fará de teu marfim fecunda  
 Carne que tomarei por fêmea, carne  
 Feita de verbo, cara carne, mãe  
 de Paphos, filho nosso, que outra ilha  
 Fundará, consagrada a tua música,  
 Teu pensamento, paisagem tua.  
 Ilha sonora e redolente, cheia  
 De pios templos, cujos sacerdotes  
 Repetirão a cada aurora (hrodo,  
 Hrododáktulos Eos, brododáktulos!)  
 Que Santo, Santo, Santo é o Ser Humano  
 — Flecha partindo atrás de flecha eterna —  
 Agora e sempre, sempre, nunc et semper... (*ib.*, p. 98)

A mesma cena que antecede a partida após a queda de Tróia, evocada durante todo o poema, serve de fundo para a narrativa, na qual o poeta constrói sua estátua – a canção, que o eternizará – e pede que Enéas a leve consigo em busca da Glória além-mar. É disso que trata o poema, da busca pela coisa em si, não pela sua representação, e da tentativa de eternizá-la por meio da linguagem.

Mas que coisa é essa? Neste caso, é a própria vida, feita poema em busca de leitores. O valor da escritura de Mário Faustino não está na tentativa de se representar por meio da poesia, mas de recriar-se no não-lugar das palavras, constituindo sua obra a partir de si mesmo. Antes sua vida se faz linguagem, a partir daí sua linguagem se faz viva, este é o ciclo metaforizado no canto litúrgico que abre e fecha o poema.

Nas três partes de *O Homem e sua hora*, Mário Faustino prenuncia sua noção poética, elege e ressignifica seus temas obsediantes para, em seguida, elaborar sua tentativa de recriar essa concepção no plano verbal. Entretanto, essa edição se apresenta como uma solução para a obra, e

não para a arte vislumbrada pelo autor, que deveria se aplicar também à continuidade de sua produção literária.

Para dar conta do projeto anunciado ao final do poema “O Homem e sua hora”, que por si só já finaliza o argumento, fez-se necessária outra obra, algum tipo de reconstrução da anterior, que avançasse na mesma proposta poética. Essa questão levou o autor a uma fase de profunda revisão e reelaboração que durou alguns anos, incluindo o abandono de projetos e a composição de fragmentos não publicados de uma obra contínua.

## PARTE 2 - RECONSTRUÇÕES

Orfeu, para conhecer teu espetáculo,  
em que queres senhor, que eu me transforme,  
ou me forme de novo, em que outro oráculo?  
(Jorge de Lima)

Mortalhas no oriente e, no nascente,  
Fogueiras de alegria...  
Dura sorte,  
Ter de deixar para outra noite a morte.  
(Mário Faustino)

### A RECONSTRUÇÃO (1956-1958)

No ano seguinte à publicação de seu livro *O Homem e sua hora*, Mário Faustino se transfere definitivamente para o Rio de Janeiro, e outras mudanças também passam a acontecer rapidamente. Enquanto acompanha a repercussão de sua obra na imprensa<sup>26</sup>, o poeta começa a projetar, em agosto, um novo livro, que se chamaria *A reconstrução*.

Em 23 de setembro de 1956, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)* publica o primeiro número da página *Poesia-Experiência*, dirigida por Mário Faustino. É também em setembro que o poeta entra em contato pela primeira vez com Augusto de Campos e, por meio dele, com outros integrantes fundamentais do concretismo, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

É nesse período de intensa experiência que sua poesia se torna também mais “experimental”. Em outubro, publicou no *Correio da Manhã* o primeiro de uma série de poemas diferentes de tudo que havia produzido até então. Além de causar certo alvoroço entre os leitores pela temática homoerótica, “22-10-1956” também marcou o início da experimentação do poeta das possibilidades visuais da página em branco.

O empenho no projeto de *A reconstrução*, como veremos, confunde-se com a história de *Poesia-Experiência* no *SDJB*, bem como com a fase produtiva de publicação de seus “poemas experimentais”, configurando três vieses de atividade literária em fluxo simultâneo, e com todo

---

<sup>26</sup> O artigo “O Homem e sua hora (Mário Faustino)” sai no terceiro número da revista *Diálogo*, de São Paulo, em março de 1956. Em agosto, por duas semanas consecutivas, a seção “Livro de Ensaio”, do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, publicou o artigo “O Homem e sua hora” de Benedito Nunes.

um ciclo da vida de Mário Faustino, que se encerra na década de 1960, antecipando a ruína dos anos áureos do desenvolvimentismo que culminaram no retorno ao autoritarismo.

De *A reconstrução*, além dos rascunhos datilografados e manuscritos, quase tudo que há de publicado está reunido em *Poesia completa / Poesia traduzida*, livro organizado por Benedito Nunes<sup>27</sup>, que ainda brinda o leitor com uma cópia da primeira página do manuscrito com alterações de punho do autor, e publicado em 1985, a saber: um plano e dois poemas.

A esse material, acresce uma cópia da primeira página do plano, que consiste num projeto de execução do poema, que seria dividido em oito partes, das quais a primeira é a única que chegou a ser escrita. Ao projeto e a esta primeira parte, soma-se o poema “E nos irados olhos das bacantes”, que deveria integrar a última.

Na relação de Mário Faustino com o verso, a primeira palavra desse “PLANO DE A RECONSTRUÇÃO”<sup>28</sup> é esclarecedora: “DECASSÍLABOS”, à qual poderia ter acrescentado, heroicos, medida de toda a primeira parte do poema, a única que chegou a ser escrita, e que deveria compor também as outras sete, conforme esse mesmo plano. Vai ao encontro desta suposição o fato de que o “E nos irados olhos das bacantes”, que deveria integrar o final da obra, também foi engendrado nessa medida.

A obra projetada é composta de uma narrativa heroica na qual o poeta “Com a lira em punho” (FAUSTINO, 1985, p. 108), percorre seus infernos à procura de seu amor. Em determinado momento, o roteiro dessa obra encarna uma espécie de pastiche da *Divina Comédia*, tendo Camões no lugar de Virgílio. Da parcela executada desse projeto, destacam-se, além do referencial clássico, a pontuação rítmica e a atmosfera de desolação da primeira parte de *A reconstrução*, que são muito próximas de *A terra devastada* de T. S. Eliot. Vale lembrar que “The waste land” tem como epígrafe a citação de Petrônio que começa com “Nam Sibyllam”. Os dez primeiros versos de cada obra são suficientes dar uma noção desse intertexto:

| A reconstrução  | The waste land  |
|---|---|
| Em cinza de derrota nos deitamos<br>Abraçando sangrento camarada. | April is the cruellest month, breeding<br>Lilacs out of the dead land, mixing |

<sup>27</sup> Na edição de 1966 da *Poesia de Mário Faustino*, Nunes optou por sacrificar “os esboços, os simples exercícios poéticos, as tentativas como *A Reconstrução*, que Mário Faustino, temos certeza, jamais pensaria publicar no estado em que os deixou” (FAUSTINO, 1966, p. 35).

<sup>28</sup> Cujá transcrição completa pode ser encontrada na edição de 1985 organizada por Nunes, p. 105-109.

|  |   |
|--|---|
| <p>E acordamos desertos, um cadáver<br/> Precoce em nossos abraços, a vitória<br/> Lavrando noutro campo. Então lavamos<br/> Esse alheio troféu para entregá-lo<br/> Absterso à sua origem. Demarcamos<br/> A cova com três pedras e saímos<br/> Em busca de uma fonte para nós<br/> Vivos, talvez, e tão sedentos. Éramos (FAUSTINO, 2002, p. 191).</p> | <p>Memory and desire, stirring<br/> Dull roots with spring rain.<br/> Winter kept us warm, covering<br/> Earth in forgetful snow, feeding<br/> A little life with dried tubers.<br/> Summer surprised us, coming over the Starnbergersee<br/> With a shower of rain; we stopped in the colonnade,<br/> And went on in sunlight, into the Hofgarten (ELIOT, 1998, p. 32-33).</p> |
|--|---|

Particularmente em *A reconstrução*, a imagem do poeta levantando-se do chão de guerra, velando seu companheiro de batalha e partindo rumo à recriação de si dá início a um percurso de integração umbilical com a humanidade – imagem que também está presente em Jorge de Lima, “mas inconsútil corpo religado pelo umbigo celeste às Três Pessoas” (LIMA, 1997, p. 703), reacendendo a matiz etimológica da palavra “religião”, tanto no sentido da singularidade humana quanto no da coletividade. Nessa caminhada, vê-se diante das duas cidades que apresentam as metáforas centrais das principais tensões – representadas por Sião e Babilônia – da poesia faustiniana, desde *O Homem e sua hora* até aquele momento – vida, morte, amor e verbo, bem como os fantasmas da sexualidade e da religiosidade de Mário.

Vai na mesma frequência dessas tensões o final do poema, também naquilo que tem de concluído e de projetado, que se segue à sétima parte, na qual o poeta, saído do inferno, em sua desilusão final, após dialogar sobre o amor com Camões, fica a sós a meio caminho entre Sião e Babilônia, senta-se e aguarda sua morte pela fúria das bacantes.

A última parte, assim como no poema “O Homem e sua hora”, faz referência à imagem do início, relacionando amor e morte, um eterno retorno dessa poesia que volta a si mesma, da mesma forma que o poeta se volta a si mesmo, e reconstrói-se e se ressignifica em torno de temas clássicos e mitos de origem, encontrando sua paz final na aceitação de sua própria natureza. Há ainda em uma nota à mão:

O tema principal do solilóquio final, em que Orfeu, depois de desistir do canto, reflete sobre a vida e o ‘Desirelessness’. Essa indiferença se acentua com o ataque das bacantes: Versos essenciais:  
oh Znansiedade, oh Xnangustia,  
Oh Nãodesejo, o vidaem morte, oh vida enfim perfeita  
oh morteemvida, oh morte (FAUSTINO, 1985, p. 107-108).

A presença de Orfeu na pele do poeta volta a ganhar força nessa lenda de reconhecimento do mito supremo da poesia, do amor e da morte. E vale lembrar que, se no fim dos anos 1940 o órfico chegava a Mário Faustino por meio de Rilke, nos anos 1950 Orfeu estava com a lira fincada na contemporaneidade<sup>29</sup>, inclusive no Brasil, não só por meio de referências como a revista *Orfeu*, rodada no Rio de Janeiro de 1948 a 1953, trazendo em suas páginas nomes que posteriormente estariam em *Poesia-Experiência*, como Lélia Coelho Frota e Homero Homem, mas sobretudo pelo *Orfeu da Conceição*, peça escrita por Vinicius de Moraes em 1954, mesmo ano do suicídio de Getúlio Vargas.

No caso de Mário Faustino, sabemos que ao órfico, sobrepõem as leituras que o poeta fez de Rilke, nos anos 1940, sob influência marcante de Francisco Paulo Mendes, e de Jorge de Lima, nos anos 1950, mas, àquela altura, “o tema do canto orfeônico era de tal forma disseminado na literatura do período que se torna inviável afirmar o grau de influência de Rilke no seu resgate por estes poetas [da geração de 45]” (ANAN, 2018, p. 53-54).

O órfico encontra na poesia de Mário Faustino um campo fértil para florescer, assim como no existencialismo e na transcendência vislumbrados pelo poeta das *Elegias de Duíno*. Como afirma Sylvia Tamie Anan:

no caso de Rilke, a ausência de marcas da modernidade em sua obra, considerada distante do contexto político e histórico de um Império Austro-Húngaro prestes a se esfacelar e da Paris da virada do século XX, levou com frequência à questão de alienação do poeta cuja obra não faz referência ao conflito da I Guerra Mundial. Não se trata de problemas tão diversos da realidade do Brasil nos anos 1950 (ANAN, 2018, p. 61).

No plano de *A reconstrução*, encontra-se ainda um “Pequeno roteiro” no qual podemos ler os seguintes parênteses: “(Antes disso, aproveitar, como prova do trabalho de harmonia universal exercido pelo poeta, a parte do mito de Orfeu que o mostra tocando a lira e sendo ouvido pelos animais selvagens e pelas pedras)” (FAUSTINO, 1985, p. 109).

---

<sup>29</sup> Assim como o mito de Orfeu atravessa o tempo, gerando diferentes manifestações expressivas até hoje, até mesmo em novelas gráficas como a aparição em *The Sandman Special #1*, de Neil Gaiman, publicada no Brasil com o título de *Sandman: a canção de Orpheus*, naqueles anos, também havia diversas noções de orfismo, como são os casos brasileiros de Vicente Ferreira e Dora Ferreira da Silva, cujas traduções das *Elegias de Duíno* de Rilke datam de 1956, Murilo Mendes, Jorge de Lima e do próprio Mário Faustino, dentre outros. Não obstante a recorrência no país, observamos essa referência também em âmbito internacional, como na gravação em 1956 das “variações” de Don Shirley sobre a ópera-bufa *Orphée aux Enfers*, de Offenbach, de 1958, e no próprio *Orphée*, filme de Jean Cocteau, de 1950, segunda obra de trilogia órfica do diretor, que começa com *Le sang d'un poète* (1930) e termina com *Le testament d'Orphée* (1960).

Como se vê, desde *A reconstrução*, estava plantada a semente órfica como metáfora e como símbolo de uma poesia protagonista da harmonia universal, projetada na figura do poeta mágico, capaz de transitar entre vida e morte, criador de si e do mundo por meio da linguagem, tendo no poema longo o veículo da recuperação desse *status* mítico da poesia, capaz de colocá-la em pé de igualdade com os progressos científicos daquela época.

Aparentemente anacrônico, esse arquétipo da magia e do canto é construído por meio do esforço humano, tendo no poema de maior medida tanto o desafio por excelência à habilidade e à inteligência do poeta bem como o terreno mais adequado ao cultivo de uma experiência que se proponha a mais abrangente possível, se não totalizante.

Apesar de estruturalmente heroica, essa obra é essencialmente lírica, e essa tensão entre um épico dificilmente aplicável à modernidade já tardia e o lírico se apresenta com predominância, em detrimento da crise do verso, até então hegemônico na produção de Mário Faustino, mesmo quando levado ao limite, seja da condensação<sup>30</sup>, como em “Vida toda linguagem”, seja da explosão gráfica, como nos poemas ditos “experimentais”.

Nesse sentido, outro trecho no final desse “PEQUENO ROTEIRO” de *A reconstrução* reforça o fato de que, mesmo oscilando na medida, no ritmo ou no esquema de rimas, o verso ainda era fundamental na obra. Como o próprio poeta planejava, “Usar, como verso mínimo o dodecassílabo, sem limites máximos” (FAUSTINO, 1985, p. 109). Além disso, essa discussão e a tensão em torno do verso estavam presentes também em *Poesia-Experiência*, periódico gerido por Faustino dentro do *Jornal do Brasil*, assim como na correspondência de Mário com amigos e até mesmo nos poemas esparsos criados naqueles poucos anos.

Não obstante, até ali, a crise do verso não era o foco do projeto central da literatura faustiniana, mas já estava presente no campo das possibilidades criativas, como prova do impacto que a recepção do concretismo teve para Mário Faustino. Essa influência não se configurou em adesão a ponto de destituir o verso de seu domínio, afinal nenhum dos poemas graficamente experimentais de Mário rompem com a versificação tradicional, mas trazem resultados da exploração das possibilidades gráficas da página, seja do livro ou do jornal.

Exemplo disso é o poema “22-10-1956”, referente ao aniversário de 26 anos do autor, que inicialmente faria parte de *A reconstrução*. Na tese de Lilia Silvestre Chaves (2004, p. 270), Mário Faustino tentava conciliar uma nova fase poética “à obra de forma mais tradicional, já em

---

<sup>30</sup> No sentido poundiano, “DICHTEN = CONDENSARE”. Ver Pound (1961, p. 36).

andamento”, sinal de que a recepção do concretismo não teria mudado o destino da poesia plantada nos anos 1940 e germinada em *O Homem e sua hora*, mas poderia ter-lhe acrescentado novas paragens e paisagens.

## INÍCIO DO DIÁLOGO COM O CONCRETISMO

Ainda assim, não podemos ignorar que a influência do concretismo na poesia e na crítica literária feitas no Brasil desde os anos 1950 pode ser sentida até nos dias atuais, carregando muitas vezes a noção de que a poesia graficamente experimental é mais inovadora que aquela cuja experiência reside no verso, corroborando a dialética do ciclo histórico do verso proposta na *Teoria da Poesia Concreta*, dos irmãos Campos e Pignatari.

Esse diálogo público com o concretismo, embora ensejado e estimulado por Mário Faustino, não se realizou para o poeta no período de sua vida, mas se consumou postumamente com dois artigos centrais na recepção de sua obra, um publicado por Augusto e outro por Haroldo de Campos. Recriá-lo, hoje, pode ser uma forma de entender melhor como Faustino e o concretismo se relacionaram efetivamente, e como isso pode ter contribuído para o desenvolvimento das suas obras literárias.

Para isso, é necessário verificar se de fato o poeta piauiense lidou com o “nó mallarmaico”, e até que ponto essa tensão determinou sua relação com a poesia, de que modo pesou e pesa na recepção de sua obra, bem como identificar questões que essa escritura traz para as abordagens teóricas do concretismo, sobretudo em relação a Mário Faustino.

No texto de Augusto, “Mário Faustino, o último ‘verse marker’”, é patente a defesa da sintaxe espacial em detrimento da sintaxe linear enquanto arte inovadora e, a partir daí, a atribuição explícita de uma imagem conservadora e antiquada à obra de Mário Faustino. Quando Augusto de Campos se refere a *O Homem e sua hora*, afirma:

parecia ter chegado um pouco tarde e era natural que fosse acolhido com reservas pelos grupos que se formavam em São Paulo e no Rio, às vésperas da eclosão daquele movimento [a poesia concreta]. ‘Fictio rethorica in musica posita’, me escrevia, a propósito dele, o crítico Oliveira Bastos, em fins de 55. A mim não me parecera muito diferente (CAMPOS, 1978a, p. 40).

Augusto, como primeira impressão à obra faustiniã, associa-a ao passado, reforçando essa posição ao relacioná-la ao modernismo de 45, ressaltando que a única distinção entre o

conservadorismo classicista dessa geração e Mário Faustino consistiria na formação diversa e certo barroquismo. Destaco aqui a oposição entre concretismo e a geração de 45, da qual os concretos constroem uma visão caricata voltada para um classicismo estéril, que foi usada para “marcar o terreno” no momento de eclosão da poesia concreta. Se, para configurar sua própria poética, o concretismo antagonizava com a geração que lhe era anterior, fazia uso dela para se antagonizar também a Mário Faustino, localizando a obra desse poeta um passo atrás no processo de atualização literária do país.

No mais, Augusto frisa também que *O Homem e sua hora* teria sido recebido com reservas, o que causa estranheza, considerando-se, ao contrário, a recepção calorosa dele por boa parte da crítica e da imprensa brasileira. Oliveira Bastos, por exemplo, citado por Augusto nesse excerto, esteve entre os que mais falaram do livro “de maneira encomiástica”. Até mesmo Carlos Drummond de Andrade, com quem Faustino mantinha contato, elogiou a obra a ponto de fazer com que Mário antevisse a glória<sup>31</sup>.

Augusto de Campos se apoia em Nunes para afirmar que duas figuras se sobressaem no “background poético” de Mário: Ezra Pound e Jorge de Lima. E não hesita em afirmar que a “obra de Pound orientou a parte mais lúcida, madura e definida do poeta” (*ib.*, p. 40), que não era a poesia, mas a crítica de poesia fulcrada no “método ideogrâmico” – não outra, portanto, senão a parte que mais aproximava Mário da poesia concreta.

Voltando às reconstruções de *A reconstrução*, com a explosão do verso e com a exploração de diferentes técnicas de composição, surgiram novas possibilidades criativas. Entre estas, estava a de tornar aquele livro um objeto híbrido, composto por um poema homônimo e outros poemas menores, dos quais “22-10-1956” seria apenas a primeira amostra. De fato, esses “esparços” coexistiram com *A reconstrução* até fins de 1958.

Em carta a Nunes, o poeta escreveu:

Estou te mandando junto, dois novos suplementos do J. do B., mais um do Correio da Manhã, em que sai um poema meu que considero a primeira mostra que te dou de minha nova poesia, à paraître

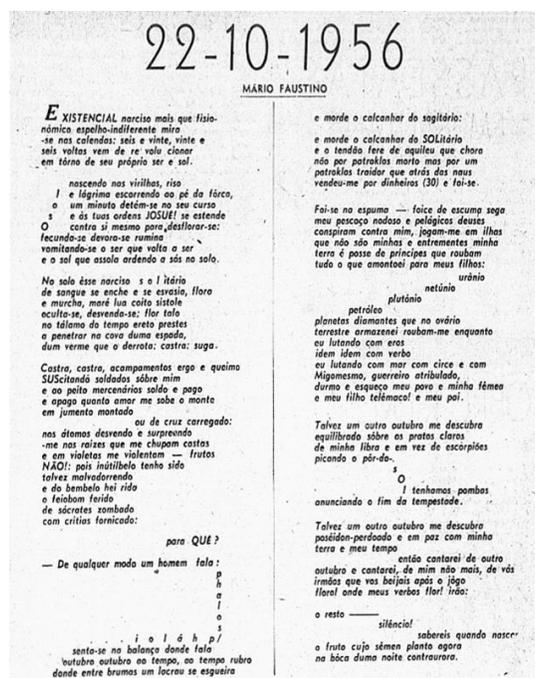
---

<sup>31</sup> Se Francisco Paulo Mendes e Nunes respondem pela primeira recepção da poesia, ainda iniciante, de Mário Faustino, Drummond mediou a recepção de sua primeira obra publicada, *O Homem e sua hora*. O poeta de *Claro enigma*, no entanto, não atuava na imprensa brasileira apenas nos bastidores, como mediador, ao contrário, Drummond também escrevia regularmente para jornais como *Diário de Minas*, *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil* desde os anos 1920. Para mais detalhes sobre esses e outros fatos da recepção de *O Homem e sua hora*, ver Chaves (2004, p. 242-248).

em meu próximo livro: *A Reconstrução*. Que achas? Comente detalhadamente e sem preconceitos (FAUSTINO, 2017, p. 100-101).

Essa tentativa de conciliação da coexistência, naquele contexto, de poemas tradicionalmente versificados e outros vinculados à experiência concreta em uma mesma obra, apresentava uma performance visual que, se não antecipava, afinava-se com muito do que a poesia concreta viria a apresentar<sup>32</sup>.

“22-10-1956” foi publicado com entusiasmo<sup>33</sup> no *Correio da Manhã*, e rendeu uma repercussão que animou ainda mais o poeta a se aventurar pelos limites do verso. Toda a composição está assentada na medida heroica e a exploração gráfica tida por experimental não vai além do que Apollinaire já havia feito 40 anos antes. Notavelmente mais arrojado é o exercício das técnicas da linguagem verbal e do verso, como o *enjambement*, a imagem, a ironia, a metáfora e a melodia.



(“22-10-1956”, *Correio da Manhã*, 01 dez. 1956, 1º Caderno, p. 10).

<sup>32</sup> Ferreira Gullar em *A luta corporal* (1954[2007]) já havia experimentado essa possibilidade na primeira metade dos anos 1950.

<sup>33</sup> Em carta a Nunes, o poeta se gaba: “Nota, sobretudo, a adequação logophanomelepoética que tentei conseguir. É um poema genético, como vês: na minha opinião, já amadurecida de um mês, é a melhor coisa terminada que escrevi até hoje” (CHAVES, 2004, p. 272). Note-se a apropriação da terminologia poundiana, evidenciando que, em seu experimento, o poeta ainda se adequava à sua genealogia criativa.

No poema, o eu-lírico se mescla à figura de Narciso para revolucionar sua relação com a escrita a partir de imagens como o Sol e o falo. Mário produz, assim, uma versificação tensa e cíclica, na qual o decassílabo nasce mais da disposição gráfica que do ritmo verbal propriamente dito, enfatizando a quebra por meio do *enjambement* e de outras técnicas de cesura.

Às características essencialmente autobiográficas, somam-se elementos da mitologia greco-latina, da Bíblia, do cotidiano, entre outros, além de temas constantes da produção faustiniana, como as lutas com o amor e com a linguagem. E, nesse sentido, a escolha de Narciso para espelhar sua própria identidade lírica enfatiza ainda mais o papel do erotismo na composição do eu-lírico faustiniano. Nas palavras de J. D. Nasio:

O narcisismo não se define, de maneira alguma, por um simples voltar-se para si num ‘amar a si mesmo’, mas por um ‘amar a si mesmo como objeto sexual’: o eu-pulsão sexual ama o eu-objeto sexual. O amor narcísico do eu por ele mesmo, enquanto objeto sexual, está na base da constituição de todas as nossas fantasias. Por isso, podemos concluir que a matéria das nossas fantasias é, sempre e inevitavelmente, o eu (NASIO, 1995, p. 38).

Da mesma forma, o existencialismo desse Narciso, ao colocar a realidade externa como predecessora da essência do indivíduo, corrobora o movimento que vai da experiência do ser para a linguagem que o recria. Novamente, não se trata de escrever um poema sobre sua vida, mas de transformar sua vida em poesia, recriando o objeto, ou a si mesmo, no plano verbal.

A *reconstrução* perdurou até ser abandonada por fim em 1959. Nesse período, a experiência de Mário com outras vertentes da poesia, com os limites do verso e com a imprensa revelam questões que se defrontam, por vezes violentamente, com a poesia que ele vinha produzindo até então. E isso se torna ainda mais evidente quando acompanhamos esses três caminhos em paralelo.

Ao emular em parte a sucessão que o poeta usou para apresentar suas palavras ao público, podemos colher pistas para entender mais profundamente a relação de Faustino com o verso. E, talvez, até mesmo lançar luzes sobre o abandono desse projeto vultoso, cujos motivos de certa forma já foram retratados na sua biografia, como uma incompatibilidade entre o esforço necessário e o esforço possível do cidadão cosmopolita e capitalista: a encruzilhada entre o artista e o pequeno-burguês.

Pouco antes da publicação de “22-10-1956”, nascia, em 23 de setembro do mesmo ano, *Poesia-Experiência*, uma página do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, sob responsabilidade de Mário Faustino, que rendeu ao poeta o *slogan* de primeiro crítico ideográfico

do Brasil<sup>34</sup> e cujo último número saiu em 11 de janeiro de 1959. Como veremos, o método de amostragem e comparação da crítica ideogrâmica está presente na página por meio do cotejo dos textos publicados, com aplicações possíveis também na diagramação.

Essa adequação gráfica só foi possível graças a um processo de abertura a novos horizontes editoriais por parte da grande imprensa brasileira nos anos 1950 e 1960 – a reforma do *Jornal do Brasil* teve primeiro o *Suplemento* como um laboratório e posteriormente se expandiu para a capa do jornal e demais páginas internas, que veio acompanhada de uma nova corrente da crítica literária fundamentada no *New Criticism* e de uma modernização técnica baseada na imprensa norte-americana.

A renovação visual daqueles anos teve no *SDJB* um precursor para a imprensa nacional, mas não a exclusividade. Na criação do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*, o artista plástico Italo Bianchi foi contratado para cuidar da edição de arte e do projeto gráfico, montando uma composição espacial inspirada nas tipografias-editoras venezianas do século XVII, que transitava entre a austeridade e a ousadia.

A diagramação do *SL* seguia a diretriz do projeto criado por Antonio Candido, que previa a reprodução de um desenho exclusivo de autor para a primeira página e uma ilustração de poema em página interna, mas tomava liberdades, como no uso alternado das fontes Garamond e Bodoni, considerado uma heresia para os especialistas da época.

Quanto ao projeto gráfico, eu tive carta branca para criar. Inclusive porque o pessoal da cúpula do jornal não tinha a menor ideia de como se podia moldar um estilo de paginação harmonioso (e diferenciado do que se fazia por aí) manipulando pedacinhos de chumbo (LORENZOTTI, 2007, p. 86).

O *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* foi projetado por Candido e dirigido durante dez anos por Décio de Almeida Prado, e fez parte da construção de um cenário de mudanças. Nas palavras de Candido, entre “a Semana de Arte Moderna de 1922 e a transformação vertiginosa que nos anos de 1960 e 1970 faz da cidade uma metrópole, liquidando suas últimas tinturas provincianas [...] *O Estado de S. Paulo* teve papel de alto relevo, como representante da burguesia ilustrada” (LORENZOTTI, 2007, p. 8).

---

<sup>34</sup> “O pessoal de São Paulo e daqui anda fazendo propaganda de Mário Faustino como sendo o primeiro crítico ‘ideogrâmico’ de poesia que já apareceu no Brasil. Cf. o método poundiano de crítica: choques culturais, instigações etc.” (Carta a Nunes, In. FAUSTINO, 2017, p. 109).

Também é relevante o fato de que o suplemento de *O Estado de S. Paulo* tinha enorme independência em relação ao mercado editorial e gráfico. “Praticamente não havia relações com o mercado, o que se pode medir pela quase ausente publicidade” (LORENZOTTI, 2006, p. D2). O mesmo se dá com o *SDJB*, que existia, até a revolucionária reforma gráfica do *JB*, em um periódico de anúncios.

Essa independência permitiu a ambos os cadernos concentrarem grandes mentes e se apresentarem como campos de experimentação e atuação literária e editorial. Dois suplementos, duas propostas diferentes e uma polarização em torno da poesia concreta no jogo de forças do campo literário brasileiro. Essa cisão transcende, por meio do jornalismo, as fronteiras da literatura, incorporando-se às discussões nas áreas da comunicação e do design, explodindo na reforma gráfica do *JB*, e por meio dela também na política, na geopolítica, na moda, nos costumes, na cultura popular brasileiras. Como dispõe Chico Homem de Melo:

Alinhar a cultura ao plano de desenvolvimento econômico e ao panorama internacional torna-se questão de Estado.

A arte construtiva foi o passaporte para colocar o Brasil na modernidade. Não é possível falar em design modernista brasileiro sem falar em arte construtiva. Ela propunha uma simbiose entre arte e design, e essa simbiose de fato ocorreu. Por trás da série de manifestos e exposições realizadas durante a década em torno do concretismo e do neoconcretismo, estava a máxima de Maiakóvski, citada no ‘Plano piloto da poesia concreta’: ‘Sem forma revolucionária não há arte revolucionária’ (MELO; COIMBRA, 2011, p. 244).

Desde a criação de ambos os suplementos, o *SDJB* se mostrou mais propício à experimentação, não obstante o trabalho consistente e renovador dentro de seu contexto realizado por Ítalo Bianchi no caderno paulista:

Enquanto o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil [...] aposta na sintaxe construtiva, o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* respeita o padrão gráfico convencional dos jornais, mas maneja os elementos que a compõem com especial apuro. Nele, textos são textos, ilustrações são ilustrações, e a qualidade de cada um desses elementos é decisiva para conferir à página o desejado requinte visual. Sóbrio, equilibrado, empregando fios e vinhetas com parcimônia, o Suplemento Literário tem como pano de fundo a consistência editorial, comandada pelo eminente crítico Antonio Candido (*ib.*, p. 307).

Também foi por essa abertura editorial que o *SDJB* se tornou o principal canal de divulgação do concretismo e do neoconcretismo, chegando a ser apelidado de suplemento

concretista. O *Suplemento* foi montado, editado, diagramado e dirigido por Reynaldo Jardim<sup>35</sup>, resguardando, ainda assim, a autonomia dos conteudistas. Já o “desenho gráfico” da reforma do *JB* e do *SDJB* se deve a Amilcar de Castro, que chegou ao periódico em fevereiro de 1957 com essa missão específica<sup>36</sup>. Segundo Melo:

No início dos anos 1950, o *Jornal do Brasil* tinha o perfil de jornal popular; seu ponto forte eram os anúncios classificados, tanto que eles começavam já na primeira página. Em meados da década, com a mudança de direção, o *JB* promove uma série de transformações visando tornar-se um veículo de prestígio. Uma das iniciativas para atingir esse objetivo foi criar um suplemento cultural de peso [...]. Outra iniciativa foi realizar uma reforma gráfica, que acabou tornando-se um marco da influência da cultura modernista no design de jornais. Suas principais características são a maior nitidez estrutural, a eliminação dos fios entre as colunas e o célebre L da seção de classificados. A autoria do projeto é motivo de controvérsias, sendo normalmente atribuída a Amilcar de Castro; depoimentos de jornalistas da época incluem Reynaldo Jardim e Janio de Freitas como participantes da empreitada. Tudo indica que, mais do que um projeto implantado a partir de um momento preciso, desenvolvido por um autor definido, o novo desenho foi fruto de um processo paulatino de mudanças (*ib.*, p. 309).

O *SDJB* nasceu a partir de um programa de rádio chamado “Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*” que tratava de crítica literária e poesia. O convite para uma coluna aos domingos no jornal partiu da própria Condessa Pereira Carneiro, depois de ouvir o programa. A coluna começou se chamando “Literatura Contemporânea”, com notas e entrevistas curtas. Depois, dominou toda a página e, por fim, acabou se tornando todo um caderno, que ganhou o mesmo nome do programa de rádio. Nas palavras do próprio Reynaldo:

Talvez seja interessante esclarecer toda a história, que começa com a energia sonora e se transforma em energia gráfica. Criei, na Rádio *Jornal do Brasil*, um programa de crítica e comentários: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Um suplemento ‘virtual’, pois o jornal não editava nada semelhante. A proprietária do jornal e da rádio, Condessa Pereira Carneiro, pessoa inteligente e de visão, era ouvinte do programa e me convidou para fazer aos domingos uma coluna sobre literatura. Passei a escrever a coluna ‘Literatura Contemporânea’. Ninguém, nem eu, poderia imaginar que ali estava a semente do famigerado suplemento ‘concretista’ (JARDIM, 2005, p. 64).

---

<sup>35</sup> Jardim, em entrevista ao Blog do Instituto Moreira Salles, diz: “O Amilcar fez o essencial no *Jornal do Brasil*, quer dizer, fez o primeiro caderno, o jornal propriamente dito. Eu fiz o supérfluo, o suplemento cultural, o Caderno B. Nessa parte ele não interferiu, eu também não interferei na primeira parte. A história toda da reforma começa? Energia não se perde, energia se transforma. A energia radiofônica se transformou em energia impressa, gráfica. O programa que eu fazia na rádio se chamava *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, não existia suplemento no *Jornal do Brasil*, era totalmente virtual. E era sobre crítica literária, poesia” (JARDIM, 02 fev. 2011).

<sup>36</sup> Ver também Lessa (2005, p. 86).

A primeira edição saiu em 3 junho de 1956 e, aos poucos, foi-se compondo o time de colaboradores. A publicação de um periódico desse tipo era ousada não apenas para o *JB*, como também para a imprensa carioca. Como conta Ferreira Gullar a respeito de Reynaldo Jardim:

Creio que não ocorreria a ninguém, normal, propor-se reformular um suplemento feminino de um jornal que era, na verdade, um boletim de anúncios classificados. Mas ele o fez: foi à sede do ‘Jornal do Brasil’, que era ali na avenida Rio Branco, pediu para falar com a condessa Pereira Carneiro, dona do jornal, e fez a ela a proposta. Aceita, pôs mãos à obra, começando por publicar um molde de vestido em cada número do suplemento.

Em breve, acrescentava entre as matérias comuns um conto, um poema, criando, assim, uma seção literária. Dessa seção nasceria o "Suplemento Dominical" do ‘Jornal do Brasil’. Isso foi em 1956. Teve então a ideia de manter, nele, uma página de artes plásticas, uma de poesia e outra de ficção: a de poesia foi entregue a Mário Faustino por indicação de Oliveira Bastos, paraense como ele, e que também me indicou, amigos que éramos, de morar junto (GULLAR, 2011).

Em 1959, o *Suplemento* passou a circular aos sábados, o que provocou a mudança da logomarca, a qual adotou a sigla/apelido pelo qual o periódico já vinha sendo chamado: *SDJB*. Em 21 de março desse ano, a poesia neoconcreta é apresentada e manifesta nas oito páginas do caderno em uma edição especial, com capa e paginação de Amílcar de Castro. Sua diagramação, libertária para os padrões daquele contexto, foi o auge do suplemento, cuja última edição em formato grande foi publicada em 29 de maio de 1960, mudando em seguida para o modelo tabloide e extinto um mês depois. Como afirma Melo, o *SDJB* ajudou a consolidar a história do design e do construtivismo nas artes plásticas brasileiras.

O Suplemento Dominical do Jornal do Brasil foi uma das vitrines usadas para a difusão do ideário construtivo. O fato de se tratar de um suplemento de cultura permitiu a ele ser bem mais radical do que o restante do jornal. As páginas ganham feições de obras abstrato-geométricas, ao tratar as colunas de texto como retângulos cinzas distribuídos assimetricamente no campo gráfico, além de generosos espaços vazios, quase um anátema para as convenções jornalísticas. O que o torna tão particular, portanto, não são as ilustrações, e sim os blocos tipográficos explorados sistematicamente como matéria visual [...] O *SDJB* abrigou diversas manifestações do neoconcretismo – simplificando perigosamente uma dissidência carioca do concretismo paulista [...] Exacerbados ou não, os princípios da chamada arte não figurativa geométrica deram o tom do *SDJB* (MELO; COIMBRA, 2011, p. 309).

Por essa época, o Rio era a grande referência cultural para todo o país<sup>37</sup>. E o *Jornal do Brasil* entrava na segunda metade do século XX com os olhos voltados para a elite cultural. A

---

<sup>37</sup> “Apesar da transferência da capital federal para Brasília, o Rio continuava dando o tom na vida cultural e política do país e o jornal era um veículo que formava opinião, sendo lido religiosamente pelas classes política e artística e a intelectualidade” (MELLO, 2010).

criação do *Suplemento Dominical* abriu um espaço para a renovação que o jornal em si, engessado até então pelos moldes da indústria gráfica, ainda não se mostrava capaz de permitir. As diferentes versões sobre as mudanças pelas quais o jornal carioca passou naqueles anos divergem quanto à ordem dos fatos<sup>38</sup>, mas permitem entrever a importância que o *Suplemento Dominical* teve para a reforma do jornal, e vice-versa.

## REFORMA GRÁFICA DO JB

Para se tornar viável, a reforma do *Jornal do Brasil* teve de começar pelas beiradas. Essa antecipação da reforma surgiu na seção de Esportes, em função de uma disputa por reconhecimento. Carlos Lemos, então convidado por Odylo Costa Filho a ser editor da seção, conta que se sentiu ofuscado por Janio de Freitas, que ele próprio indicou como subeditor, pela maior experiência deste com diagramação.

E, no Esporte, estávamos fazendo a Reforma, mas os méritos iam sempre para o Janio, que era mais conhecido do que eu, mais antigo na profissão. Um dia, tinha um daqueles ventiladores de pé, o Janio se descuidou e cortou o braço. Ficou uma semana sem trabalhar. Pensei: ‘Agora eu vou mostrar que Carlos Lemos existe.’

O Amílcar de Castro dizia que tinha que tirar os fios do jornal. Ele tinha uma tese muito boa: jornal se lê da esquerda para a direita e de cima para baixo, e fio não é letra, no jornal se lê letra; não precisa ter fio, porque não se lê fio. Mas o Odylo não tirava os fios, não mandava tirar. Aí eu digo: ‘Ahhh, agora eu vou... tirar esses fios daqui.’ Fui na oficina e disse: ‘O Esporte hoje vai sair sem fio.’ O cara da oficina olhou pra mim: ‘Quem mandou?’ ‘Eu! Quem manda nessa merda sou eu! Quem manda no Esporte? Sou eu! Vai tirar o fio! Abre a medida para duas picas [a unidade], duas picas, ou paicas, sei lá, abre o espaço para duas paicas. E sai sem fio.’ E saiu sem fio. Saiu bonito pra cacete. Aí cheguei no jornal no dia seguinte. Vieram me chamar: ‘O Odylo quer falar com você, está puto!’ Ah, não fiz nada, vou lá. Ele: ‘Quem mandou você tirar os fios do Esporte?’ ‘Eu!’ ‘Mas você não pode fazer isso sem minha ordem!’ Eu digo: ‘Fiz, né? Se você quiser, você está livre para

---

<sup>38</sup> Amílcar de Castro, quando questionado sobre o assunto, foi enfático: “O suplemento veio em função da reforma” (CASTRO, 2007). Já para Reynaldo Jardim, a reforma se deve ao sucesso do *SDJB*: “A reforma total do *Jornal do Brasil* começa pelo *Suplemento Dominical*. Era uma coisa estranha, um suplemento concretista dentro de um jornal de classificados. Eu e o Gullar começamos a conversar com a condessa para ela mudar o jornal também. Eu até desenhei algumas primeiras páginas do jornal, mas isso não foi usado. A condessa incentivava. Daí ela chamou o pessoal do *Diário Carioca*, o Janio de Freitas, o Tinhorão, o Gustavo Porté, uma equipe ótima, de copidesque. E o Odylo Costa Filho como diretor. Era todo o pessoal do *Diário Carioca*, que tinha implantado no jornalismo brasileiro a história do *lead*. O Luís Paulistano e o Pompeu de Souza. Então essa técnica de imprensa foi transportada para o *Jornal do Brasil*. Toda matéria passava pelo corpo de copidesques, o texto era entregue ali, e eles reescreviam. Para quê? Pra dar o espírito do jornal, pra manter uma unidade. E eram todos muito novos, pessoas de vinte e poucos anos, e eles escreviam muito melhor do que qualquer outro cara de hoje em dia. Todos que estavam no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Faustino, Gullar, todos abaixo de trinta anos, vinte e cinco, por aí” (JARDIM, 02 fev. 2011).

me demitir, me punir, o que você quiser.’ Ele disse: ‘Não! Não! Ficou muito bom, eu vou mandar tirar o fio do resto do jornal inteiro!’ Aí mostrei que não era o Janio que fazia tudo, que eu fazia também as minhas lambanças (RIBEIRO, 2015, p. 87-88).

Ainda assim, não foi Odylo quem mandou retirar os fios do resto do corpo do jornal, mas o próprio Janio de Freitas, que assumiu o cargo de chefe de redação pouco tempo depois da saída do primeiro, dando continuidade à proposta de Amílcar de Castro. Cabe ressaltar que o convite para o novo cargo surgiu justamente devido à modificação ocorrida nas páginas de Esporte, e foi aceito com condições de ambas as partes: de um lado, a renovação do maquinário de impressão, de outro, dobrar a circulação do periódico no prazo de um ano.

Em outras palavras, a reforma não foi realizada dentro de um cronograma definido por um planejamento, mas de forma gradual. Diferentemente do planejamento detalhado do *SL*, Amílcar de Castro (2007) conta que suas principais características surgiram da necessidade. “A impressão do *Jornal do Brasil* era péssima. Então, uma das providências que eu tomei foi tirar tudo que é negativo e fio. Tudo que não era essencial à leitura, tirava pra clarear um pouco o jornal, para dar mais força à matéria escrita”.

Tudo isso ocorreu como iniciativas pontuais. “Querida clarear o jornal pela péssima impressão. Houve essa necessidade de tirar todo o fio, todo negativo. Mas isto foi feito antes da reforma mesmo. Antes de reformar totalmente o jornal, essas coisas foram feitas” (*ib.*). Ainda assim, além de ser uma transformação técnica, visual e instrumental, e de efeitos para toda a imprensa nacional a partir de então, a reforma gráfica foi responsável também pela mudança de status do *Jornal do Brasil*, que deixava então de ser o “jornal das cozinheiras”, motivo de piada entre os concorrentes<sup>39</sup>, para se tornar o maior e mais influente jornal do país.

À primeira página, a reforma chegou em 2 de junho de 1959. Foi a primeira vez que os classificados perderam espaço, passando a circular no consagrado padrão em ‘L’, com uma coluna vertical à esquerda e duas horizontais no rodapé. A capa, então coberta por notícias, estampou em quase toda sua metade superior a foto de um navio russo recém-chegado ao Rio de Janeiro. Apesar de ter se tornado um paradigma, há quem entenda que a reforma gráfica do *Jornal do Brasil* inovou

---

<sup>39</sup> Segundo Belisa Ribeiro (2015), o gatilho para a reforma do *Jornal do Brasil* pode ter sido uma provocação feita pela futura presidente do *Correio da Manhã*, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, à Condessa Pereira Carneiro: “Maurina começou a responder, usando, com certa empáfia, a sua instituição: ‘O *Jornal do Brasil* é de opinião...’ Foi bruscamente interrompida pela sempre sem papas na língua Niomar: ‘Ué? O ‘jornal das cozinheiras’ já tem opinião?’” Tanto a reforma quanto a criação do *SDJB* teriam sido iniciativas no sentido de “livrar da pecha de ‘jornal das cozinheiras’”. Para mais detalhes, ver Ribeiro (2015, p. 69-96).

mais nas ideias que conduziu em suas páginas que pela técnica propriamente dita. Jardim é dos que desglamourizam a originalidade das práticas adotadas no jornal naqueles anos 1950.

Acho inteiramente irrelevante essa história de ‘bota fio, tira fio’. Não depende dele a beleza gráfica de uma página.

Verticalização? É inerente ao próprio formato do jornal. Não foi uma invenção do JB.

A utilização do branco como espaço expressivo não foi uma característica do JB e sim do SDJB, que podia usar mais livremente os blocos de textos separando-os por ‘vazios’. No caso dos poemas concretos e neoconcretos, isso era uma exigência da própria construção dos textos. [...]

Não é preciso mitificar os procedimentos e criar teorias. Nós nem pensávamos em inovar, fazer revolução gráfica. Simplesmente, criávamos livremente. Sem cartilha e preconceitos. O logotipo era um elemento de composição. Como não havia um ponto determinado para sua inserção, ele era aplicado para efeito de equilíbrio (JARDIM, 2005, p. 66-69).

Isso corrobora a ideia de que a reforma se deu de maneira gradual por meio de uma série de iniciativas de renovação gráfica: “Dois axiomas formulados por Amílcar sintetizam esta busca de essencialidade gráfica: ‘Jornal é preto no branco’ e ‘fio não se lê’” (LESSA, 2005, p. 75).

Antes das revoluções gráfico-editoriais de fins dos anos 1950 e início dos anos 1960, o *Jornal do Brasil* tinha toda sua composição ditada pelo pequeno anúncio. A reforma gráfica propriamente dita ocorreu em 1959, mas veio de um processo de simplificação e redução na densidade da mancha gráfica, que começou com a chegada de Amílcar de Castro ao *JB*, a convite de Odylo Costa Filho, a partir de 1956.

Ainda assim, as evoluções do *SDJB* e da reforma gráfica do *JB* traçam caminhos tão próximos que chegam a se confundir, sendo tidas, por vezes, como um único percurso comum em direção àquela “que parece ser a verdadeira vocação da arte contemporânea brasileira, marcada pelo construtivismo desde que a abstração aportou por aqui nos idos de 1951, ano da primeira edição da Bienal” (FILHO, 2006, p. D2).

A eliminação dos fios de separação e a unificação da tipografia na família Bodoni, também adotada posteriormente no projeto gráfico do *Suplemento Literário* paulista, são indicativos dessa intenção de organizar as informações de maneira mais limpa sem perder de vista a seriedade, que era tida como uma marca do veículo, antecipando de certa forma a diretriz do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo* de transitar entre “a austeridade e a inovação”: “o *Jornal do Brasil* tinha que ser moderno, novo, agressivo, mas severo, equilibrado, ponderado, inclusive na paginação. Então, essa foi a atribuição inicial” (CASTRO, 2007).

A reforma do *JB* marcou não somente a imprensa como também o design e as artes plásticas no Brasil do século XX. E sua aderência ao neoconcretismo marcou o *SDJB* como um veículo militante: “O que diferenciava o caderno carioca era sua luta pela vanguarda poética, tornando-o um suplemento de combate” (BRASIL, 2006, p. D1). Essa recepção é referendada por Candido:

A diretriz que norteou o plano foi a seguinte: São Paulo naquele tempo não tinha a densidade cultural do Rio, onde se concentrava o mais vivo da literatura e das artes. Não valeria a pena, portanto, pensar uma fórmula ‘de movimento’, como a que caracterizava, por exemplo, o famoso suplemento do *Jornal do Brasil* (CANDIDO, 2006, p. D2).

Vale lembrar que foi a “densidade cultural” de São Paulo que fez nascer o concretismo. De qualquer forma, o engajamento do *SDJB* no campo literário se deu efetivamente, não com Mário Faustino, mas com a ascensão do neoconcretismo, sem afetar a recepção ao concretismo, que foi acolhido tanto pelo *SDJB* quanto pelo *SL*: “Não digo vanguarda, porque o *SL* tinha uma posição de equilíbrio entre tradição e inovação. Foi assim que acolheu os poetas do Concretismo, mas esteve sempre ligado ao que se pode chamar de linha média das concepções literárias” (CANDIDO, 2006, p. D2).

Mas não apenas *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal do Brasil*. Segundo Elizabeth Lorenzotti (2007), toda a grande imprensa brasileira passou por processos de modernização técnica nos anos 1950, em sua maioria sob influência do jornalismo norte-americano, abrangendo desde as diagramações até a linguagem escrita:

Na década de 1950, no Brasil, foram introduzidas novas técnicas de produção e de administração e a notícia foi priorizada em relação à opinião, nos moldes do jornalismo norte-americano. O perfil profissional também começava a transformar-se, com o recrutamento de jornalistas vindos das universidades, formados em ciências humanas, basicamente.

Essa foi a época dourada do surgimento dos suplementos literários em praticamente todos os jornais da chamada grande imprensa, especialmente aqueles que passavam por reformas, como *O Estado* e o *Jornal do Brasil*, que lançaram seus suplementos no mesmo ano, 1956 (LORENZOTTI, 2007, p. 57).

Vale lembrar que o Prêmio Esso, inspirado no Pulitzer, foi criado em 1955.

## **JORNAL DO BRASIL**

Para o *Jornal do Brasil*, os anos 1950 representaram o início do seu apogeu quando, após a morte do Conde Pereira Carneiro, o periódico foi assumido pela Condessa, que colocou seu genro

Manuel Francisco do Nascimento Brito no comando e, em seguida, convidou Odylo Costa para tocar uma reforma que enterraria a fama de “jornal das empregadas” ou “das cozinheiras”. Esse período dourado seguiu até meados dos anos 1980<sup>40</sup>.

Em seus 119 anos de vida, o Jornal do Brasil alternou momentos de prestígio, inovação jornalística e outros menos brilhantes. Nascido monarquista no Rio, o diário que chega às bancas nesta terça (31) pela última vez, teve Joaquim Nabuco e Rodolfo de Sousa Santos como fundadores e Ruy Barbosa como diretor.

Nos anos 30, era um “boletim de anúncios” desimportante, voltado para os classificados, que ocupavam suas primeiras páginas – recebeu o apelido pejorativo de ‘jornal das cozinheiras’. No Estado Novo, o Jornal do Brasil manteve relações cordiais com o governo e demonstrou simpatia com a legislação trabalhista de Vargas. A linha editorial do JB foi sempre a de um órgão católico, liberal-conservador, constitucional e defensor da iniciativa privada.” (JB criou nova concepção gráfica e editorial no jornalismo brasileiro, 2010).

A década de 1950 também representou para o jornal uma fase de ruptura, sobretudo no campo da diagramação jornalística, operada dentro do ideal construtivista que permeou a mente dos principais atores da reforma gráfica, cujo efeito se estendeu às artes plásticas em geral. Não à toa, isso se faz sentir até os dias atuais, como no caso do design.

Perdura na consciência nacional o mito de que o design brasileiro teve sua gênese por volta de 1960. Como todo mito, trata-se de uma falsidade histórica patente. Como todo bom mito de origem, trata-se também de uma verdade profunda. Para além dos limites de nossas vãs metodologias. O que ocorreu, sem dúvida alguma, foi uma ruptura. Para uns, um novo ponto de partida; para outros, um desvio de rumo. Depende do grau de compromisso de cada um com o grande movimento que hoje conhecemos como “modernismo”, o qual dominou boa parte da produção artística internacional entre as décadas de 1910 e 1960, aproximadamente. Os anos de experimentação entre a abertura do Instituto de Arte Contemporânea do Masp, em 1951, e a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial [Esdi], em 1963, marcam uma mudança fundamental de paradigma. Surgiu nessa época não o design propriamente dito – ou seja, as atividades projetuais relacionadas à produção e ao consumo em escala industrial –, mas antes a consciência do design como conceito, profissão e ideologia (CARDOSO, 2005, p. 7).

Também presente na reforma gráfica das décadas de 1950 e 1960 está a relação entre arte e capitalismo, que abrange ainda outros campos da produção visual. Do design à arquitetura de Niemeyer e Lúcio Costa, até à moda<sup>41</sup> ou mesmo à filatelia, a influência dos profissionais que atuaram no *JB* e no *SDJB* naqueles anos pode ser identificada, e por meio deles as principais características da arte construtiva. Como afirma Melo:

<sup>40</sup> Ver Herkenhoff (2010, p. 73-74, 221-226 e 241).

<sup>41</sup> Ver, por exemplo, Chataignier (2005).

Nesta década de 1950, o design modernista estreia no campo em que alcançaria seus resultados mais expressivos: a identidade corporativa. O conjunto de sinais aqui reunido, no entanto, mostra uma face menos conhecida do modernismo brasileiro, anterior à influência do racionalismo programático que prevaleceria nos anos 1960 e 1970. Já estão presentes a busca pela concisão geométrica, as figurações pictográficas, os tipos sem serifa. Ao mesmo tempo, há neles uma atmosfera de liberdade projetual, de experimentação de linguagem, que provavelmente está ligada à ausência de referenciais teóricos e metodológicos consolidados (MELO; COIMBRA, 2011, p. 249).

Com todo o impacto que teve na comunicação de massa, no design, nas artes e na cultura brasileira ao longo do século XX, é significativa para nosso estudo a influência que a reforma gráfica do *JB* teve na diagramação de *Poesia-Experiência*, e como a abertura à experimentação visual promovida pelo *SBJD* antes e depois da reforma produzem uma relação simbiótica com o método ideográfico adotado por Mário Faustino, potencializando os efeitos semânticos de sua crítica literária.

## 50 ANOS EM 5

Toda essa atmosfera de liberdade e influência do “racionalismo programático”, por sua vez, mostrou-se possível dentro de um cenário específico, cuja base estava no pequeno anúncio que já existia desde o Estado Novo e permitiu ao *Jornal do Brasil* certa prosperidade financeira (FILHO, 1979). Dentro de um cenário mais amplo, foi favorecida pela euforia política e econômica que acompanhou o processo de industrialização brasileiro, com sua conseqüente urbanização.

Estamos na fase da história do país que ficou popularmente conhecida pelos “Cinquenta anos em cinco”, “lema de quem tem pressa. E o presidente Juscelino Kubitschek tinha tanta pressa que conseguiu construir a nova capital do país em menos de cinco anos, fato sem precedentes no mundo. O sonho de Brasília marca a década, alimentado pela forte industrialização” (MELO; COIMBRA, 2011, p. 244). Para Miguel Conde:

O que era ser um corpo estranho no Brasil dos anos 1950? Aquele que ainda era um país majoritariamente rural, mas também um país em crescimento, às voltas com a tarefa elusiva de superação do atraso. Não mais o 'país novo' dos primeiros anos de república, com futuro promissor pela frente, mas uma nação já dita subdesenvolvida, na qual começava a se adensar o debate crítico a respeito do que nosso progresso teria de arcaico. A expansão das cidades e da indústria mobilizava um imaginário modernizador ao qual as políticas e o carisma de Juscelino Kubitschek dariam, na metade final da década, uma nota eufórica (CONDE, 2007, p. 15).

Se até então o país tinha passado por um período de transição da industrialização extensiva para a constituição de uma indústria de base, um ano depois do suicídio de Getúlio Vargas, o Brasil entraria em uma fase desenvolvimentista tanto na indústria quanto no ideário político, com “a integração final do mercado nacional e o estabelecimento da hegemonia do capital monopolista” (SINGER, 1984, p. 230).

Assim como ocorreu a partir dos anos 1950 na imprensa, todo o processo de industrialização brasileiro, e conseqüentemente de urbanização, se deu por meio de um aspecto comum: “mediante importação de tecnologia, tanto sob a forma de novos produtos como de mudanças de processos” (*ib.*, p. 222), o que se verificava também no campo das artes com a instauração da poesia concreta. Como Paul Singer salientou:

A constituição da burguesia industrial como fração hegemônica das classes dominantes e do proletariado industrial como fração hegemônica das classes dominadas acabou por alterar completamente as condições de equilíbrio político no país e, nas circunstâncias de forte crise conjuntural a partir de 1962, levou à polarização social e à agudização da luta de classes, com greves de massas nas cidades e ocupações de terras e choques armados no campo. As instituições políticas, definidas pela Constituição de 1946, pressupunham um elevado grau de consenso entre estas classes, o qual parecia ter sido atingido durante o mandato de Juscelino Kubitschek (1956-1961), quando a acumulação acelerada de capital permitiu elevar, nos setores de ponta, a produtividade do trabalho em tal medida que modestos aumentos de salários reais não chegavam a afetar as margens de lucro. Tudo parecia então marchar no melhor dos mundos: a economia se desenvolvia, o nível de emprego nas cidades se expandia, os sindicatos conquistavam reajustamentos salariais mais ou menos equivalentes ao aumento do custo de vida, o capital monopolista, estatal e multinacional, expandia velozmente novos ramos de produção. Orgulhosamente, o Brasil inaugurava, em 1960, sua nova capital, cujo arrojo arquitetônico despertava admiração mundial. Mas a inversão da conjuntura, a partir de 1962, arruinou o consenso (*ib.*, p. 237).

As mudanças na grande imprensa estão inseridas nesse contexto. Egeu Laus (2004, p. 321) destaca o fato de que o “crescimento do PIB pulou de 3,2% em 1955, quando Juscelino Kubitschek foi eleito, para 7,3% em 1959. A indústria gráfica, com a permissão governamental de se reequipar no exterior, teve um crescimento sem precedentes, da ordem de 143% entre 1950 e 1960”.

A movimentação cultural, econômica, política e social foi uma marca desse período histórico no país, comumente descrito em termos de “euforia”, “efervescência” e “orgulho”. Também um adjetivo impera nas artes brasileiras nessa época: há o Cinema Novo, o Teatro Novo, a Bossa Nova, a Nova Crítica etc.

É por essa busca do novo que a obra de Mário Faustino apresenta seu vínculo mais forte com o pensamento modernista, assim como a poesia concreta. Por mais que apresente um percurso

errático com diversas soluções de continuidade ao longo dos anos, a poesia faustiniana sempre foi norteada pela busca por uma arte viva e nova, capaz de intervir na realidade, transformando-a.

Ao trazerem para si a função de inovar ou renovar, recuperando dentre o pó das obras passadas aquilo que permanece vivo, tais obras estão longe de subverter a ideia de museu, ou mesmo de deslegitimá-la. Ao invés disso, estão agindo para institucionalizar a sua própria arte. São exemplos didáticos da contradição apontada por Boris Groys (2015) entre a vontade de inovar e a recusa ao museu.

Para o crítico alemão, a diferença entre a ideia de inovação na tradição modernista e na arte contemporânea está no espaço de realização da novidade. Ou seja, enquanto a arte moderna atuava no campo da forma, a contemporânea age no contexto, na criação de contextos que possibilitem à forma ser apreciada de uma maneira diferente, que pareça nova. A busca por uma nova forma é evidente no caso do concretismo, cujos principais apoiadores frequentemente remetem à célebre frase de Vladimir Maiakóvski: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária”.

Essa relação entre inovação e revolução tem em sua essência a tentativa de aproximar a arte da vida, de transformar a vida pela arte. Essa busca essencial, por sua vez, de transcender a história e as oposições entre vivo e morto, novo e velho, é uma atitude existencial que confronta a arte do museu, civilizada e condicionada ao *status quo*. É aí que a contradição se apresenta, pois é simplesmente impossível fugir do museu.

É a própria ideia de transcender o banal e destacar-se, tornando-se colecionável, que faz toda obra materializar sua finitude e se tornar colecionada. A distinção entre novo e velho, sob essa perspectiva, passa a ser também espacial: o novo seria, assim, uma combinação entre algo que foi recentemente produzido e que seja diferente das produções do passado, que esteja fora do museu. Logo, a destruição completa do museu seria a radicalização da promessa de transformar a arte na vida. Como afirma o pensador:

De acordo com essa tradição, a morte do museu – e da história da arte incorporada pelo museu – deve ser interpretada como a ressurreição da arte verdadeira e viva, como uma virada em direção à realidade, à vida, em direção ao grande Outro: se o museu morrer é a própria morte que morrerá (GROYS, 2015, p. 38).

Groys (2015, p. 39) mostra como essa transcendência é ilusória. O indivíduo não pode simplesmente desvincular-se da história, pelo contrário, a própria percepção da realidade é definida em relação ao museu: “A imagem que fazemos da realidade depende de nosso

conhecimento do museu”. O artista que busca distanciar sua arte do passado morto para que permaneça viva e pareça real depende desse mesmo passado para estabelecer a diferença. Somente assim poderá produzir uma arte que esteja presente na realidade viva.

Ou seja, as ideias de vivo e novo estão intrinsecamente ligadas, e dependem do museu para existir. Para se tornar colecionável, o artista precisa fazer algo novo, diferente do que já foi colecionado. “É por isso que, paradoxalmente, quanto mais você quiser se livrar do museu, mais você se sujeitará da forma mais radical à lógica da coleção de museu, e vice-versa” (*ib.*, p. 40).

Mas se a originalidade ou a novidade de uma obra de arte, ou melhor, se a própria distinção entre o artístico e o ordinário depende da chancela do passado, o museu deve ser uma ação negativa, que define a obra a partir do que não deve ser feito. Assim, para contrastar com o velho e se aproximar da vida, a arte precisa se assemelhar ao máximo com tudo que seja comum, profano, popular.

Dessa forma, Groyes conclui que o museu é o único espaço possível para o novo, pois é quem delimita a diferença entre o que já foi colecionado e o que é colecionável ainda; em última instância, o contraste entre o sublime e o banal. A poesia de Mário Faustino permaneceu atrelada ao museu até seu último suspiro, centrada na noção de reviver o passado, mais que o destruir. Diferentemente da poesia concreta, não propõe uma ruptura em relação à tradição, ou melhor, a determinado recorte da tradição.

Mais especificamente, temos de levar em conta que o rompimento do concretismo com o verso não é uma ruptura com a tradição do verso propriamente dita. É, sim, a aplicação de uma perspectiva moderna sobre o passado histórico por meio da ideia do novo, da inovação, tal qual concebida no conceito de forma, no sentido de suplantar a tecnologia anterior. Essa lógica industrial, que trata a obra em termos de defasagem e atualização, visa, em última instância, a uma apropriação da vida pela arte. Mais que o verso, é essa zona limítrofe que a obra faustiniana tensiona.

Esse questionamento também está presente no concretismo, que viu justamente no abandono do verso a abertura a novas possibilidades de aproximação entre a arte e a vida, influenciando com sua sintaxe espacial diferentes áreas do mercado da informação, como a publicidade e a propaganda, o marketing e o jornalismo. Conseguindo, com isso, que suas “inovações poéticas” fossem apropriadas pela linha de montagem, atingindo, se não a vida em si, pelo menos o ritmo de vida do homem burguês.

O mesmo objetivo de aproximar arte e vida, como veremos, resultou em um percurso diferente na obra de Mário Faustino, cuja solução não estava no verso, nem mesmo temporariamente, estrategicamente. Tal fato, no entanto, não impediu o poeta de explorar esse instrumento, testando-o ao limite, alargando-o e contraindo-o até as fronteiras do discurso analítico para chegar à linguagem almejada, que desse conta do registro de uma estetização total da vida, certamente sob influência das ideias de Nietzsche, um de seus autores favoritos.

### **O CAMPO LITERÁRIO: COUTINHO X LINS**

Quando se estabelece no Rio, em 1956, depois de um período de viagem e de aprofundamento intelectual, Mário Faustino encontra um cenário de disputas pela autoridade da crítica no campo literário. Havia uma linha mais especializada vinda da universidade, e outra mais impressionista vinda do rodapé dos jornais, que tinham em Afrânio Coutinho e Álvaro Lins suas figuras centrais.

É muito comum encontrarmos na historiografia da literatura e da crítica literária produzidas no Brasil uma tendência à maniqueização de determinados aspectos dessa produção. Essa tendência coincide com outra, de importação do conhecimento (como vimos acima) tanto em forma de novos produtos como de mudanças de procedimentos.

Assim como o movimento pendular das escolas literárias europeias, opondo-se sucessivamente umas às outras, a literatura brasileira contava até então com uma “geração de 45”, à qual os poetas concretos viriam a se opor programaticamente. Da mesma forma, grosso modo, o neoconcretismo viria a se opor ao excesso de objetividade da poesia concreta.

Na crítica literária, algumas polarizações também foram bastante empregadas em diversas tentativas de sintetizar esse jogo de poder, entre elas estão o “texto” vs. o “contexto”, “rodapé” vs. “cátedra”, “formalista” vs. “sociológica”, “scholars” vs. “cronistas” etc., mas há consenso em torno do fato de que foram os preceitos do *new criticism*, que chegaram ao Brasil e foram absorvidos, com maior ou menor relevância, em diferentes projetos pessoais, os maiores responsáveis pela agitação nas letras brasileiras daqueles anos.

As principais polêmicas giravam em torno de Lins, vindo da tradição do jornal, e de Coutinho, da linhagem acadêmica. Essa recepção do *new criticism* vinha comumente revestida por

uma postura de certa autonomia em relação ao modelo norte-americano, como é possível ver, por exemplo, na descrição de Eduardo Coutinho para seu pai, Afrânio Coutinho:

Ele foi sem dúvida o introdutor do *New Criticism* no Brasil, mas o tipo de crítica que ele aqui desenvolveu diferiu também do *New Criticism* na medida em que nunca deixou de lado a importância do contexto. Dentre suas diversas obras, *A Literatura no Brasil* tem-se destacado pelo seu cunho de monumentalidade. É uma obra de história literária coletiva que ele idealizou e coordenou, tendo escrito inclusive muitos de seus capítulos, a maioria dos quais foi reunida em outro volume, publicado sob o título de *Introdução à Literatura no Brasil*. É uma obra em seis volumes, que abrange toda a produção literária canônica brasileira, desde suas primeiras manifestações até o período de sua produção (2ª metade do século 20), e que foi amplamente reeditada, achando-se já na 6ª edição, atualizada (COUTINHO, 2007, p. 27).

Não obstante a tendência às polarizações, a crítica literária brasileira também vinha sendo tomada por outra ideia fixa, a das historiografias da literatura brasileira. Essa intenção de compor volumosos compêndios da literatura brasileira desde os primórdios, nos mesmos moldes de Silvio Romero na virada do século XIX, obediou inúmeros intelectuais da época, entre os quais Candido, com sua *Formação da literatura brasileira* (1959), o próprio Afrânio Coutinho, com *A literatura no Brasil* (1955), e até mesmo Mário Faustino. Sobre esse propósito, assim conta Chaves.

Afrânio Coutinho pediu a Mário Faustino que elaborasse uma antologia crítica da poesia brasileira, desde as primeiras manifestações poéticas até a fase contemporânea. Desse trabalho, Mário deixou o plano geral. Na ocasião, escreveu a respeito a Benedito Nunes: ‘Farei a coisa mais bem feita e séria e viva e útil e provocante da minha vida. Não respeitarei convenção nenhuma, a não ser ajudar e interessar o leitor, e fazer absoluta justiça aos poetas’ (CHAVES, 2004, p. 85).

Também desperta interesse a revelação de Haroldo de Campos, em 1998, a respeito de um projeto seu de antologia da poesia brasileira, em moldes muito semelhantes aos de Mário na “Evolução da poesia brasileira”, seção de *Poesia-Experiência*, sobre a qual falaremos a seguir, “Seria a tentativa de ver a diacronia da poesia brasileira do ponto de vista sincrônico, ou seja, a poesia do passado vista com olhos do presente, mas não sem considerar o contexto do passado” (CAMPOS, 1998, p. 21). Essa similitude por ser encontrada, por exemplo, neste excerto.

Eu faria uma antologia em que leria todo o passado desde Anchieta [...]. Passaria também por todos os demais, o barroco, as arcades. *Cartas chilenas*, por exemplo, seria obrigatório. Botelho de Oliveira, que é muito menos considerado que Gregório, tem de entrar. Ele era mesmo um artesão, como observava Mário Faustino. Os poetas entrariam dentro dessa escolha sincrônica e, em anexo, teríamos as pedras de toque: em vez de um poema inteiro, que na sua inteireza é chato, você escolhe as pedras de toque, recorta determinados versos para mostrar a incidência da modernidade mesmo

onde aquele poeta desenvolve uma dicção tradicional. Além disso, darei lugar, em pé de igualdade, aos tradutores (*ib.*, p. 21).

Quando temos contato com *Poesia-Experiência*, torna-se inevitável que esses planos de Haroldo de Campos, ao se apropriarem de conceitos e até mesmo da terminologia usada por Faustino nas seções de sua página no *SDJB*, soem como uma diluição da proposta crítico-jornalística de Mário aplicada à poesia brasileira especificamente.

De forma intuitiva e experimental, Mário Faustino realizou sua antologia da poesia brasileira por meio de uma apresentação mais que sincrônica, ideogrâmica, a partir do momento em que reuniu elementos em uma disposição gráfica que permite a apreensão de um conceito generalizante.

A amostragem gráfica de *PE* incluiu poetas e comentários críticos relacionados tanto ao passado quanto ao presente tendo em vista o futuro da poesia. E isso se deu de maneira integrada ao mercado editorial, trazendo não apenas elementos do concretismo, mas também dos primórdios do design e da diagramação, bem como da reestruturação gráfica que repaginou o jornalismo brasileiro na segunda metade do século XX.

Mas, antes, voltemos à polêmica que se delineou entre Coutinho e Lins. Para Flora Süssekind (2002), essa narrativa se construiu ao longo dos anos 1940 e 1950, colocando em polos opostos os defensores da crítica de *review*, feita nos rodapés dos jornais, impressionista, autodidata, personalíssima, e uma geração universitária, muitos deles formados nas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, voltados à análise científica, especializada e impessoal.

Ao atacar Lins, Coutinho estava mirando no topo da hierarquia do campo literário daquela época. Como descreve Süssekind, “Atingi-lo era, então, acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação intelectual vigentes. Era abalar o sistema literário que fizera dele ‘imperador’” (SÜSSEKIND, 2002, p. 17). Assim, Coutinho buscava abrir espaço para outro modelo de crítica, que priorizava o crítico-professor em detrimento do crítico-cronista.

Mas o jogo de poder no campo literário, como já mencionei, não se restringia às polarizações mais evidentes, produzindo outras divergências, como é o caso da crítica dialética de Candido, que apesar de acadêmica, confrontava-se com a teoria estética de Coutinho. E a proliferação dos suplementos culturais atribuiu a essas tensões o calor da mídia massiva. “Houve, portanto, um período de estreitamento de laços entre a crítica universitária e os suplementos, entre literatura de invenção e grande imprensa” (*ib.*, p. 31).

Até mesmo Augusto de Campos se conforma a esse maniqueísmo, colocando Mário Faustino entre os representantes dos críticos-cronistas: “Faustino reabilitou o ‘*review*’, com seu desabusado ‘*scholarship*’ jornalístico, sua preceptiva de massa, na base polêmica e descontraída do *ABC of Reading*” (CAMPOS, 1978b, p. 41). E, nessa mesma linha, mas modulando o poeta piauiense para uma posição mais independente, está Sússekind:

Mário Faustino com sua página *Poesia-Experiência* (de 23/9/1956 a 1/11/1958) [SIC], onde, entre a *review* e o ensaio breve, reavaliou a produção poética brasileira e estrangeira moderna, traduziu e divulgou poetas praticamente desconhecidos pelo grande público então e soube perceber, no momento do seu aparecimento, a importância do projeto construtivo dos concretos (SÚSSEKIND, 2002, p. 31).

Com a estreia de *Poesia-Experiência*, Mário Faustino começava a ocupar uma posição de destaque no campo literário, conservando, apesar das polêmicas que muitas de suas posições críticas geraram, um lugar de autonomia em relação às principais frentes que ocupavam a discussão sobre literatura nos anos 1950.

De certa forma, as palavras de Augusto de Campos, usadas para distinguir a obra poética de Mário daquela produzida pela “geração de 45”, também parecem caber no contexto de polarização crítica do período, já que era vista como fruto tardio, se não do *new criticism*, pelo menos do espírito da nova crítica, não fosse Faustino conduzido por uma formação diversa, muito mais poundiana que eliotiana, e, por um certo alento barroco, abrir-se à experimentação e à rebeldia, que sempre faltaram às aspirações interpretadas então como mais “academicistas”.

Como veremos, entendo que *Poesia-Experiência* vai além dessa perspectiva, que, no fundo, opera na mesma chave de estreitamento da oposição simplista entre literatura de invenção e grande imprensa, assim como transcende a divulgação do projeto construtivo dos concretos, possibilitando a absorção de técnicas dessa poesia de invenção, principalmente de cunho poundiano, na própria estrutura de recepção e crítica particular da plataforma jornalística.

Da mesma forma, o jornal como objeto vivo e em constante transformação colaborou para a evolução da obra crítica faustiniana. A historiografia literária de Mário Faustino, que passou a ser publicada em *Poesia-Experiência* a partir de 1958, é uma evidência de que o autor desenvolvia seu trabalho em um processo de contínuo movimento.

É de se notar, ainda, que a página de poesia do *SDJB* representa um marco para a crítica literária e para o jornalismo cultural brasileiros, não apenas pelo conteúdo textual disposto no

jornal, mas também pela formatação editorial e pela disposição gráfica de seus elementos. Nesses três aspectos é possível identificar postulados de Pound que conferiram a Mário o apelido de crítico “ideogrâmico”.

## O IDEOGRAMA DE POUND

O primeiro ponto a ser considerado em relação ao método de Pound é que tanto no caso dele como de Ernest Fenollosa, cujo trabalho sobre o caractere da escrita chinesa como meio poético constitui a base de seu aprendizado sobre a poesia e a língua chinesa, são incontáveis as tensões apontadas por especialistas em sinologia e outras áreas como equívocos, distorções e até mesmo como “delírios”.

Por isso, antes de prosseguir com *Poesia-Experiência*, quero aqui levantar alguns pontos importantes sobre a noção poundiana desse conceito e sobre os principais postulados críticos e poéticos engendrados a partir dessa interpretação particular, a fim de melhor observá-los posteriormente nas edições da página jornalística de Mário Faustino.

Antes de ter contato com o trabalho de Fenollosa, Pound já havia passado, com o imagismo, pelo entendimento de que o logograma oriental, ao tocar diretamente a mente do leitor, proporciona uma representação mais imediata e concreta do objeto que o caractere ocidental. Este, por sua vez, emprega o som como intermediário. Isso foi corroborado com o estudo da escrita chinesa como meio poético: “The thought picture is not only called up by these signs as well as by words but far more vividly and concretely”<sup>42</sup> (FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 44).

Dessa forma, de acordo com os autores, enquanto a poesia verbal recorre ao tempo, constituindo-se a partir de impressões sonoras sucessivas, a poesia chinesa tem essa habilidade de combinar a vivacidade pictórica à velocidade dos sons. Enquanto há pictogramas que são a representação visual dos objetos, os ideogramas expressam ideias. Para Fenollosa, o ideograma chinês segue conforme a natureza das coisas, uma vez que o olho não enxerga o nome separado da ação, mas como uma só coisa.

A true noun, an isolated thing, does not exist in nature. Things are only the terminal points, or rather the meeting points of actions, cross-sections cut through actions, snap-shots. Neither can a pure

---

<sup>42</sup> “A representação do pensamento é provocada por esses signos, não apenas tanto quanto o é pelas palavras, mas de maneira ainda mais vívida e concreta” (FENOLLOSA; POUND, 2000, p. 114). Tradução de Heloysa de Lima Dantas.

verb, an abstract motion, be possible in nature. The eye sees noun and verb as one: things in motion, motion in things, and so the Chinese conception tends to represent them<sup>43</sup> (FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 46).

A combinação de diferentes pictogramas e/ou ideogramas produz ideogramas compostos que, na perspectiva de Fenollosa, estabelecem relações semânticas. “In this process of compounding, two things added together do not produce a third thing but suggest some fundamental relation between them. For example, the ideograph for a ‘messmate’ is a man and a fire”<sup>44</sup> (*ib.*, p. 45-46). Da mesma forma, para falar em “brilho”, usa-se um ideograma que combina as “imagens” do sol e da lua: o resultado não é um terceiro elemento, mas aquilo que ambos têm em comum.

Mas se o ideograma chinês possui essa habilidade de mediar visualmente a relação leitor/objeto, por que há necessidade de uma forma de oração verbal a acompanhá-lo? Para Fenollosa, isso se deve ao fato de que a forma da oração é um reflexo temporal da lei de causalidade, expressando um processo natural em uma unidade significativa (agente, ação e objeto), cujas variações se dão em função das diferentes complexidades de cada língua.

Essa interpretação é importante para entendermos que o aprendizado de Pound com o ideograma chinês não pressupõe a extinção de uma sintaxe verbal, mas aceita-a como parte inseparável da escrita oriental, como manifestação natural da linguagem, havendo sempre a possibilidade de renová-la para dar à língua uma maior vivacidade, mas sem abstrair da linguagem a sua natureza causal.

Quando ritmo verbal e visual funcionam em conjunto, a poesia concreta atinge o ápice de sua proposição, e de seu intercâmbio com a proposta ideogrâmica de Pound. É o caso, por exemplo, do poema de Décio Pignatari “beba coca cola”, de 1957, em que as sensações guturais dos atos de beber e digerir o refrigerante se confundem e estão presentes – de maneiras diferentes, com diferentes conotações, produzindo sinapses diversas, que se combinam produzindo outras sensações, conotações e sinapses – tanto no ritmo verbal do poema quanto em sua disposição gráfica, repleta de caracteres arredondados em uma fonte que ressalta esse aspecto, organizados

---

<sup>43</sup> “Um nome verdadeiro, uma coisa isolada, não existe na Natureza. As coisas são apenas pontos terminais, ou melhor, pontos de encontro de ações, cortes transversais em ações, instantâneos. Nem um verbo puro, nem um movimento abstrato, seriam possíveis na Natureza. A vista apreende, como uma coisa só, o substantivo e o verbo: as coisas em movimento, o movimento nas coisas, e é desta maneira que a concepção chinesa tende a representá-los” (*ib.*, p. 116).

<sup>44</sup> Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. Por exemplo, o ideograma para ‘comensal’ mostra um homem e uma fogueira” (*ib.*, p. 45-46).

no modelo de quadrícula comumente empregado na poesia concreta. Esses ritmos, ao invés de redundarem entre si, amplificam o espectro semântico do poema, potencializando a comunicação e a expressão.

beba coca cola  
 babe cola  
 beba coca  
 babe cola caco  
 caco  
 cola  
 c l o a c a

(“beba coca cola”, PIGNATARI, 2004, p. 128).

No caso da escrita chinesa, para que haja essa convivência sem que o raciocínio verbal corra em descompasso com a apreensão visual, a língua é dotada de algumas particularidades que lhe permitem penetrar a valência imagética do ideograma, em que é comum a transição de causa e efeito, como a dupla transitividade dos verbos, que operam em sintonia com a natureza, na qual “não há negações”.

The beauty of Chinese verbs is that they are all transitive or intransitive at pleasure. There is no such thing as a naturally intransitive verb. The passive form is evidently a correlative sentence, which turns about and makes the object into a subject. That the object is not in itself passive, but contributes some positive force of its own to the action, is in harmony both with scientific law and with ordinary experience<sup>45</sup> (FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 48).

Trata-se, mais que de uma sincronia ou de uma simultaneidade, de uma coexistência primeva das situações de causa e efeito para uma mesma ação, que antecede a sistematização dos idiomas, mas permanece viva na oralidade de seus falantes e escritores. Para Fenollosa, as gramáticas são uma forma de cristalizar e sufocar as línguas. “Frequently our lines of cleavage

<sup>45</sup> “A beleza dos verbos chineses está em todos poderem ser transitivos ou intransitivos, à vontade. Não existem verbos naturalmente intransitivos. A forma passiva é, evidentemente, uma sentença correlativa que muda de direção e transforma o objeto em sujeito. O fato de o objeto em si mesmo não ser passivo, contribuindo, pelo contrário, para a ação com uma certa força positiva e própria, está em harmonia tanto com a lei científica como com a experiência corrente (FENOLLOSA; POUND, 2000, p. 119-120).

fail, one part of speech acts for another. They act for one another because they were originally one and the same”<sup>46</sup> (*ib.*, p. 50).

Fenollosa chega a sugerir maneiras de aproveitar essas particularidades, e suas possíveis “equivalências”, em outras línguas passíveis de ampla exploração no campo da poesia, para que se traduza da poesia chinesa aquilo que sua linguagem tem de fértil e não apenas sua transposição denotativa para a sintaxe discursiva, isto é, sem que seja transposta também sua “logopeia” e sua “fanopeia” e, sobretudo, sua conexão intrínseca com a natureza.

I shall not have entered vainly into this long analysis of the sentence if I have succeeded in showing how poetical is the Chinese form and how close to nature. In translating Chinese, verse especially, we must hold as closely as possible to the concrete force of the original, eschewing adjectives, nouns and intransitive forms wherever we can, and seeking instead strong and individual verbs<sup>47</sup> (FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 49).

Ou, em outro momento:

The fact is that almost every written Chinese word is properly just such an underlying word, and yet it is not abstract. It is not exclusive of parts of speech, but comprehensive; not something which is neither a noun, verb, or adjective, but something which is all of them at once and at all times. Usage may incline the full meaning now a little more to one side, now to another, according to the point of view, but through all cases the poet is free to deal with it richly and concretely, as does nature<sup>48</sup> (*ib.*, p. 51).

Até então, o que se buscou da escrita chinesa foi a forma como representa processos e ações naturais. Mas para Fenollosa se estivesse restrita ao concreto e não fosse capaz de apreender também o invisível, o abstrato, estaria em desvantagem em relação à indo-europeia. E a resposta está na metáfora, entendida aqui como “the use of material images to suggest immaterial relations”<sup>49</sup> (*ib.*, p. 53). Veja-se a respeito essa nota de Pound ao texto de Fenollosa:

---

<sup>46</sup> “Muitas vezes, falham as nossas linhas divisórias e uma parte do discurso age em lugar de outra. Elas agem umas pelas outras por terem sido originalmente uma coisa só” (*ib.*, p. 122).

<sup>47</sup> “Eu não terei enredado em vão por esta comprida análise da sentença se tiver conseguido mostrar o quão poética é a forma chinesa e quão próxima da Natureza. Ao traduzir o chinês, especialmente no caso da poesia, devemos manter-nos o mais perto possível da força concreta do original, evitando, sempre que pudermos, os adjetivos, nomes e formas intransitivas e buscando, pelo contrário, os verbos fortes e individuais” (FENOLLOSA; POUND, 2000, p. 121).

<sup>48</sup> “A verdade é que quase toda palavra chinesa escrita é exatamente o que chamamos ‘palavra subjacente’, embora não seja abstrata. Não pertence exclusivamente a nenhuma parte do discurso; é, pelo contrário, abrangente. Não se trata de algo que não é nem substantivo nem adjetivo nem verbo, mas sim de algo que é tudo isso ao mesmo tempo e em todas as ocasiões. O uso pode fazer com que o significado integral se incline um pouco ora para um lado, ora para outro, segundo o ponto de vista, mas em todos os casos o poeta tem a liberdade de com ele lidar tão rica e concretamente quanto a Natureza” (*ib.*, p. 123).

<sup>49</sup> “O uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais” (*ib.*, p. 127).

The poet, in dealing with his own time, must also see to it that language does not petrify on his hands. He must prepare for new advances along the lines of true metaphor, that is interpretative metaphor, or image, as diametrically opposed to untrue, or ornamental, metaphor<sup>50</sup> (FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 54).

É evidente a semelhança com a associação que Mário Faustino faz entre a imagem e a metáfora (“feto sugando em língua compassiva / o sangue que criança espalhará – oh metáfora ativa!”), tendo nesta a derivação de um conceito ou ideia a partir da imagem, de forma sempre “ativa”, “positiva”. Chega a ser curioso como o poema “Vida toda linguagem” ganha novas cores à luz das observações de Fenollosa a respeito do ideograma chinês.

Como já vimos, há no poema, desde o título, uma busca pela concreção da linguagem a partir do verbo, conduzindo a uma escrita em que tendem a ser suprimidos os artigos e adjetivos, no sentido de assegurar à representação a maior proximidade e semelhança possível com a natureza do objeto representado, tendo na metáfora produzida a partir da(s) imagem(ns) do poema a ativação dessa corrente que dá vida à língua, não no sentido de romper com a sintaxe que lhe é natural, mas na ausência de outra, perfeita, aprimorá-la para reviver seus vocábulos mortos.

Ou, como escreveu Fenollosa, ao tratar das relações entre a metáfora, o mito, a vida e a arte, às quais Mário Faustino se dedicou tão avidamente: “Metaphor, the revealer of nature, is the very substance of poetry. The known interprets the obscure, the universe is alive with myth. The beauty and freedom of the observed world furnish a model, and life is pregnant with art”<sup>51</sup> (*ib.*, p. 54).

Voltando ao ideograma propriamente dito e sua relação com *Poesia-Experiência*, quando, em seu *ABC of Reading*, Pound o define, nos mesmos termos de Fenollosa, como uma “picture of a thing; of a thing in a given position or relation, or of a combination of things”<sup>52</sup> (POUND, 1961, p. 21), está voltado para a noção de ideograma não como o pressuposto da insuficiência da sintaxe discursiva e necessidade de sua substituição por outra, mais adequada a uma linguagem mais concreta, mas como uma forma de potencializar a literatura e aproximá-la da natureza das coisas.

---

<sup>50</sup> “Ao lidar com seu próprio tempo, o poeta deve cuidar de evitar que a linguagem se petrifique em suas mãos. Deve-se preparar para novas investidas no campo da verdadeira metáfora, que é a metáfora interpretativa, ou imagem, diametralmente oposta à metáfora falsa, ou ornamental” (FENOLLOSA; POUND, 2000, p. 128).

<sup>51</sup> “A metáfora, a reveladora da Natureza, é a substância mesma da poesia. O conhecido interpreta o obscuro, o universo vivifica-se com o mito. A beleza e a liberdade do mundo observado fornecem um modelo; a vida é prenhe de arte” (*ib.*, p. 128).

<sup>52</sup> “Desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas” (POUND, 2013, p. 26). Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes.

Além de conceituar sua perspectiva da escrita ideogrâmica, Pound sintetiza um método em axiomas, que são apresentados mais como conselhos, frutos da experiência, que como modelos acadêmicos propriamente ditos. Ainda assim, toma por base as “condições de laboratório” para sua aplicação. De maneira geral, relacionarei cada uma dessas proposições enquanto percorremos a página jornalística de Mário Faustino para que possamos observá-las *in situ*.

Ao leitor que não tinha familiaridade com os postulados fundamentais da obra crítica poundiana, as operações realizadas para o funcionamento dessa experiência no jornal permaneciam implícitas. Os conceitos por trás dessa crítica dita “ideogrâmica” surgiam dentro do próprio sistema de amostragem empregado, em sua maior parte, por meio de excertos provindos diretamente das fontes.

No mais, como veremos, em diversas situações, Mário fixava conceitos comuns à produção teórica de Pound, como o “novo” e o “renovar”, o “vivo” e o “melhor”. Até mesmo o tom provocativo, instigante, das abordagens, e os cotejos promovidos entre obras culturalmente distantes estavam alinhados à produção crítica de Pound. Apesar disso, a aplicação dessa metodologia na diagramação da página nunca foi sistematizada, é a prática experimental de *Poesia-Experiência* que nos permite, hoje, observar essa possibilidade.

## A CRÍTICA IDEOGRÂMICA

Pound condensou seus principais *insights* sobre teoria e crítica literária em um breve livro com aspecto e título de manual para o estudo de literatura, o *ABC of Reading* (1934[1961]), expondo como método um exame comparativo dos objetos literários. Dessa forma, estabeleceu uma escala de valores para aqueles que praticam a literatura, tendo no topo os “inventores”, responsáveis pela primeira aparição de uma técnica, estilo etc.

Outro conceito central na obra crítica de Pound é a constante busca pelo “novo”. *Make it new* é o título de um conjunto de ensaios publicados pelo autor norte-americano em 1934. Essa procura pela renovação está presente, por exemplo, no lema de *Poesia-Experiência*: “Repetir para aprender, criar para renovar”. O termo foi empregado por Pound pela primeira vez em 1928, na tradução de um excerto do texto histórico chinês Da Xue. Foi primeiro traduzido como “renovate”, depois como “make it new”.

*Instigations* (1920) é o nome de outro volume de textos críticos de Pound, que têm em comum a escrita direta, provocativa e rica em exemplos do autor de *Os Cantos*. Esse estilo é muito semelhante à dicção adotada por Mário Faustino em seus textos de crítica publicados na página de poesia do *SDJB*, cujas amostras de textos eram selecionadas para provocar “choques culturais” e “instigar” o leitor.

Vale mencionar o critério adotado para o juízo de valor sobre a qualidade dos textos literários, que é o mesmo adotado por Pound e por Faustino: a condensação do significado. Nas palavras de Pound (1961, p. 28): “Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree”<sup>53</sup>. Além da “inovação” ou da “renovação”, esse pressuposto também foi adotado por Mário ao avaliar tanto os escritores iniciantes quanto os medalhões que publicou em sua página.

Voltaremos a tratar desses conceitos ao observá-los diretamente nas páginas de poesia do *SDJB*. Quanto à crítica que se convencionou chamar, no círculo social de Mário, de “ideogrâmica”, esta consiste na aplicação desses axiomas poundianos ao próprio exercício da crítica. A particularidade que se destaca no caso de Mário Faustino é que, além de fazer isso, também o fez como atividade jornalística. Ao adotar os ensinamentos de Pound, acabou por renová-los, abrindo as portas para um campo de possibilidades editoriais que puderam ser vislumbradas em *Poesia-Experiência*.

## POESIA-EXPERIÊNCIA

No mesmo ano do lançamento de *Grande Sertão: Veredas*<sup>54</sup>, mais precisamente em 23 de setembro de 1956, *Poesia-Experiência*<sup>55</sup> estreia no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

---

<sup>53</sup> “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2013, p. 32).

<sup>54</sup> O fato foi saudado por Antonio Candido na primeira edição do *SL* de *O Estado de S. Paulo*, em 06 out. 1956. Nessa mesma primeira edição, Edgard Cavalheiro destaca o fomento da cultura brasileira, na seção “A Semana e os Livros”, ressaltando o papel que o Rio de Janeiro teve como centro cultural do país. “Tudo isso indica que já não é apenas o Rio de Janeiro o centro irradiador a ditar modas, a consagrar valores” (LORENZOTTI, 2007, p. 130). A capa da primeira edição é de Poty (MELO; COIMBRA, 2011, p. 274-275).

<sup>55</sup> Boa parte do material escrito em *Poesia-Experiência* foi posteriormente editado em livro em 1976 pela editora Perspectiva com introdução de Nunes, também há uma boa parcela nas edições organizadas por Maria Eugenia Boaventura para a Companhia das Letras, “De Anchieta aos Concretos” e “Artesanatos de Poesia”, de 2003 e 2004 respectivamente. Todas as edições de *Poesia-Experiência* no formato original podem ser consultadas no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e também em CD anexo à minha dissertação de mestrado “Ideograma do caos”, de 2009, disponível na Biblioteca Florestan Fernandes da FFLCH-USP.

Um mês antes, nos dias 5 e 12 de agosto, Nunes havia publicado sua resenha de *O Homem e sua hora* no mesmo *SDJB*. Na canção popular, outro marco daquele ano foi a trilha sonora de *Orfeu da Conceição*, com música de Tom Jobim e letra de Vinicius de Moraes<sup>56</sup>.

A “estreia” de Mário Faustino como crítico literário se deu sob a hospitalidade de uma boa recepção de sua obra e, portanto, com uma visada favorável para outros centros produtores de cultura fora do eixo Rio-São Paulo, o que se revelava fundamental para um jovem de formação diversa recém-chegado do norte do país.

A sua chegada, por sua vez, representou para o *Suplemento* uma mudança de patamar em relação à crítica de poesia, não obviamente pelo peso de seu nome, ainda pouco conhecido, mas pela atuação sistemática da página propriamente dita, ou seja, por uma crítica propiciada pela página de um jornal. Isto é, não se tratava de uma publicação isolada, mas constante e contínua, e ao mesmo tempo com ampla repercussão. Para Reynaldo Jardim:

A 23 de setembro damos um salto qualitativo, começando a publicação semanal de ‘Poesia-Experiência’, assinada por Mário Faustino. Aí é um verdadeiro choque cultural na vida literária do País. Mário é bem informado, mordaz, impiedoso. Não perdoa nenhum medalhão e orienta os iniciantes.

É uma verdadeira escola de arte poética que vai criando discípulos, admiradores e inimigos por todo o País (BASTOS, 2008, p. 115).

A responsabilidade por tudo o que era publicado na página era de Mário Faustino, exclusivamente<sup>57</sup>. A diagramação de todo o *Suplemento* cabia a Reynaldo Jardim (2011), “por que eu só sei editar desenhando”. Com a chegada do neoconcretismo, a paginação foi das mãos de Reynaldo para as de Amílcar de Castro, criador do projeto gráfico da reforma editorial do *SDJB*, e de volta para Jardim<sup>58</sup>: “Era tudo linotipo, algumas caixas maiores eram em madeira” (BASTOS, 2008, p. 107).

---

<sup>56</sup> Melo a respeito da capa do LP diz: “Orfeu da Conceição é um espanto. O autor é Raymundo Nogueira, um pintor com incursões esporádicas no campo do design. A imagem situa-se no limite entre a figuração e a abstração geométrica, com direito até mesmo a uma sugestão de retículas ampliadas. Ele antecipa aqui uma visualidade aparentada à de Roy Lichtenstein, o artista da arte pop americana que, a partir da década de 1960, passou a explorar a retícula ampliada em suas pinturas. Com esta capa, Raymundo Nogueira cria um dos ícones do período” (MELO; COIMBRA, 2011, p. 254).

<sup>57</sup> “A partir de domingo começa a sair ‘Poesia-Experiência’, semanário de poesia sob minha orientação (sou eu quem faz tudo...) que fará parte do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Uma página inteira *sotto mi direzione*. Que tal?” (FAUSTINO, 2017, p. 92). Mário Faustino assinava a página, mas não deixava de contar com a colaboração “informal” de amigos, ver, por exemplo, as cartas a Nunes de 12 e 25 de outubro de 1956 (*ib.*, p. 94-99).

<sup>58</sup> Ver Gullar (2005, p. 55).

No caso específico da página de poesia do *SDJB*, é provável que houvesse a participação de Mário Faustino, como sugere essa nota do editor na própria página: “Alguns dos poemas desta seção, embora perfazendo, cada um, uma unidade completa, fazem parte de sequências que deixamos de lado na montagem desta página” (*Poesia-Experiência*, 03 nov. 1957). Provavelmente acabou usando o papel diagramado adotado por Amilcar de Castro, no qual, de acordo com Ferreira Gullar, os redatores do jornal tinham de escrever para que seus textos coubessem exatamente no tamanho da página<sup>59</sup>. Uma das primeiras edições<sup>60</sup> traz uma nota estabelecendo como responsabilidades do orientador de *Poesia-Experiência*, especificamente, as escolhas dos originais e todo o material não assinado. Nada além disso<sup>61</sup>.

É preciso ressaltar que ao longo dos mais de dois anos da publicação, a página passou por muitas mudanças, que serão detalhadas em nosso percurso, tendo por base um modelo ditado pela edição inicial que se tentava adequar à vivência no jornal e aos objetivos de seu autor. Ainda assim, esse padrão foi mantido ao longo de todo o resto de 1956 e início de 1957, começando a passar por alterações pontuais, perdendo gradualmente sua configuração original até se dissolver no campo de experimentação da reforma gráfica e em artigos de maior extensão, que monopolizavam a paginação de *Poesia-Experiência*.

Esse abandono das ambições gráficas, editoriais e metodológicas iniciais pode estar mais relacionado ao uso que posteriormente Faustino passou a fazer de *Poesia-Experiência* como plataforma para a publicação de sua “Evolução da poesia brasileira”. Esse formato final já havia sido testado com sucesso. Desde antes da estreia da página, o *SDJB* já publicava grandes ensaios sobre a poesia contemporânea, por vezes com diagramação imitando a de um livro.

Por mais que tenha se deixado levar pela reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, *Poesia-Experiência* se manteve tão alheia ao neoconcretismo quanto seu autor esteve em relação aos defensores desse movimento artístico. Ao que tudo indica, Mário projetava sua poesia acima dessa

---

<sup>59</sup> Ver Gullar (2005, p. 53).

<sup>60</sup> *Poesia-Experiência*, 14 out. 1956.

<sup>61</sup> Não obstante, a preocupação de Mário Faustino com questões de tipografia e paginação podem ser encontradas também na forma de comentários, geralmente em cartas, sobre essas práticas, como no caso da publicação de “Cavossonante escudo nosso” no *Correio Popular*: “(Outra coisa sobre o poema: era para ter sido publicado numa só coluna larga (2 cols.) mas num só bloco vertical, para que as palavras em versal formassem um padrão central. E também o tipo de letra era para ser redondo, e não grifo, isto é, as letras em pé. E a primeira palavra Cavossonante, não tinha nada que sair em versal, nem com aquela letрона” (FAUSTINO, 2017, p. 110). Outro exemplo está nesta orientação a Nunes: “Mete isto na cabeça: uma boa página tem de ter no mínimo umas treze ou quatorze páginas compactas, datilografadas em espaço dois. Manda a Sílvia bater à máquina em espaço dois. Aquele espaço que ela usa dificulta o cálculo de paginação” (*ib.*, p. 118).

disputa. Assim como Orfeu, viu, no entanto, a morte afastá-lo da conclusão de seu derradeiro projeto poético e acabou devorado por outros adoradores de poesia ébrios de poder<sup>62</sup>.

## AS SEÇÕES

*Poesia-Experiência*, como sinalizei antes, era composta por seções, umas mais ligadas à rotina da página que outras. A maioria do conteúdo era de outros autores e de diferentes épocas. Mário raramente assinava algum texto, fato que foi se invertendo com o passar do tempo. Essas seções se interrelacionam, intercalando-se e se agrupando umas às outras, seja pela temática, pela autoria, por semelhança e por contraste, gráfico ou verbal, em constante ritmo de experimentação.

Ainda assim, as edições da página, vistas em conjunto, constituem um objeto baseado nas mesmas fundações da crítica poundiana, o tripé crítica-tradução-criação, aplicadas por sua vez à indústria da informação. Essa disposição seccionada induz uma leitura sincrônica de linhagens poéticas diacrônicas, temporal e espacialmente, seja no caso da disposição gráfica, seja geográfica/idiomática. Temos, então, uma amostragem sincrônica de lâminas de poesia de diferentes épocas e locais, estimulando a comparação por semelhança, contraste e contiguidade.

Das seções que serão descritas a seguir, as seis primeiras estavam presentes na edição inaugural de *Poesia-Experiência*, as demais foram incluídas posteriormente. São elas: “Diálogos de oficina”, “O poeta novo”, “O melhor em Português”, “É preciso conhecer”, “Antologia de crítica” (“Subsídios de crítica” ou “Textos – pretextos – para discussão”) e “Pedras de toque”. As incluídas posteriormente são: “Clássicos vivos”, “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, “Personae”, “Poesia em dia” e “Evolução da poesia brasileira”.

## DIÁLOGOS DE OFICINA

Essa seção, integralmente assinada por Mário Faustino, é, das que nasceram com a página, a que permaneceu por menos tempo, dando espaço no ano seguinte às “Fontes e correntes da poesia contemporânea”. A justificativa do próprio autor foi de que “acabou por cansar-nos – e, portanto, ao leitor. Daí morreu” (*Poesia-Experiência*, 06 out. 1957).

---

<sup>62</sup> Sobre as disputas de poder no *SDJB*, ver entrevista de Ferreira Gullar (BASTOS, 2008, p. 110).

A essência dos “Diálogos”, livremente inspirados no formato platônico e na dramaturgia, é a discussão em torno da poesia, do seu papel e o do poeta na sociedade. São três séries temáticas, divididas em “para que poesia?”, “o poeta e seu mundo” e “que é poesia?”. Nelas, foram apresentados os conceitos e os pressupostos que nortearam a página. Já estão presentes aí as associações entre linguagem e comunicação, artista e sociedade, apresentação e representação derivadas da crítica poundiana.

Mesmo que contenham a base que permite entrever boa parte da formação teórica de Mário Faustino, esses diálogos foram pensados para durar além das 15 edições em que estiveram presentes. Se um “descontentamento formal” impossibilitou essa continuidade, todos os conceitos trabalhados voltaram a vibrar nas demais seções da página. Serviram, dessa forma, como uma primeira apresentação e justificativa da teoria literária presente em *Poesia-Experiência* ao leitor do *SDJB*.

Não só pelo seu conteúdo, mas também pela forma como ele é partilhado nesses diálogos, temos a própria essência de *Poesia-Experiência*, de uma experiência comum.

Na advertência que antecede o texto há uma indicação de que os dois poetas cumprem horas de trégua (é este o termo que Faustino usa: ‘trégua’, o que além de descanso é também um gesto de acordo entre forças contrárias); e que ali naquela oficina não se pretende nenhuma novidade, nem dar ao outro – enquanto a conversa se desenrola – alguma admiração, mas sim dar ao outro um sentido de acesso, o que Faustino inscreve como uma troca de experiências entre fixidez e tentativas de esclarecimento, a poesia como uma experiência compartilhada (LIMA, 2012, p. 126).

## O POETA NOVO

Considerada pelo próprio Mário Faustino a mais importante seção da página, “O poeta novo” era dedicada aos iniciantes, um espaço para mandarem poemas, versos e traduções que, caso aprovados pelo editor, eram publicados.

Entre os nomes que passaram pela seção, estão José Lino Grünwald, Foed Castro Chamma, Paulo Sérgio Nery, Walmir Ayala, Ivo Barroso etc. A ideia final, Mário a revelou depois, era publicar uma antologia, que não chegou a ser levada a cabo<sup>63</sup>.

Em 14 de abril de 1957, ao invés de publicar “O poeta novo”, ou de simplesmente não publicar a seção, que era o que acontecia quando nenhum dos textos recebidos atingia o nível

---

<sup>63</sup> Ver Faustino (2003, p. 507).

pretendido pelo editor da página, Mário abriu uma exceção e dedicou esse espaço a considerações em tom de um “Bilhete a um novo poeta”, o qual é uma demonstração clara da crítica faustiniana e das intenções de *Poesia-Experiência*.

Como podemos notar, o adjetivo “novo” presente no nome da seção diz respeito tanto aos poetas “novos”, iniciantes, aos quais esse espaço foi destinado, quanto à busca pelo “novo”, pela “novidade” na poesia que estava sendo produzida naquele momento, essencialmente no Brasil.

## **O MELHOR EM PORTUGUÊS**

Como dissemos acima, “O melhor em Português” é uma das lâminas de comparação da página com “O poeta novo”. Em contraste ao “novo”, Mário Faustino coloca a “melhor” poesia escrita em língua portuguesa em todos os tempos (Camões, Sá de Miranda, Gil Vicente, entre outros), sempre dentro dos critérios de averiguação de qualidade e de vivacidade dessa crítica ideogrâmica. Isso é sugerido pela interação entre essas três seções, bem como por outros elementos da página, que descreverei a seguir.

Não quero dizer, entretanto, que, além dessas associações evidentes, não haja interações possíveis de todas as seções entre si. É justamente na riqueza dessa estrutura cambiante que *Poesia-Experiência* adquire sua maior potencialidade. O que estamos observando primeiramente são as lâminas que se antagonizam com mais conformidade à proposta inicial da página. Um detalhamento posterior da primeira edição demonstrará isso.

Nesse sentido, “O melhor em Português” atende à importância de se reunir uma antologia da melhor poesia escrita em determinado idioma, conforme as relações estabelecidas entre poesia, língua e nação levantadas nos “Diálogos de oficina”, que assim como ocorre em Pound, propõem que um idioma vivo e bem representado na literatura de um povo é necessário para a soberania da nação.

As publicações de “O melhor em Português” vinham acompanhadas de breves notas de apresentação dos autores, obras, movimentos literários e justificativas das escolhas dos textos e poetas publicados. Na última edição de abril de 1957, a seção deixa de ser publicada, segundo Mário Faustino, em função da falta de tempo e dificuldades de pesquisa, enquanto artigos longos, por vezes de página inteira, passavam a ganhar cada vez mais espaço em *Poesia-Experiência*.

## **É PRECISO CONHECER**

Na edição inaugural de *Poesia-Experiência*, “É preciso conhecer”, uma seção destinada à tradução é publicada em relação de contiguidade e semelhança com “Antologia de crítica”, no quadrante inferior da página. Imediatamente essa relação projeta no observador a lembrança do vínculo existente também na produção teórica de Pound entre “crítica” e “tradução”.

Em *Poesia-Experiência*, a tradução aparece como crítica, suprindo também a necessidade que o público brasileiro tinha de se atualizar em relação à produção estrangeira de sua época. Esse era o principal papel desempenhado por “É preciso conhecer”, como o próprio nome já evidencia.

A seção deixou de circular ainda em 1956, abrindo espaço na primeira edição do ano seguinte para “Fontes e correntes da poesia contemporânea”. Esta, por sua vez, trabalhou de forma mais inerente a relação entre crítica e tradução, numa aplicação mais literal da tradução como crítica de Pound, por um espectro mais amplo, que abrangeu não somente autores correntes como também seus precursores.

## **ANTOLOGIA DE CRÍTICA / SUBSÍDIOS DE CRÍTICA / TEXTOS – PRETEXTOS – PARA DISCUSSÃO**

Em uma página como *Poesia-Experiência*, em que a preocupação com a alta carga de amostragem de textos ditou toda a sua concepção, a relação com a crítica literária em sua formatação mais ensaística haveria de ser tensa. E de fato foi, como prova a seção “Antologia de crítica”, voltada à divulgação de textos de crítica artístico-literária. Essa seção mudou de nome, sem quaisquer explicações do editor, cerca de um mês depois para “Subsídios de crítica”, e foi interrompida em fevereiro de 1957, também sem justificativas. Ressurgiu uma última vez no mês seguinte e só encontrou uma substituta cerca de seis meses depois, com a estreia de “Fontes e correntes da poesia contemporânea”.

Uma comparação breve entre os três nomes dessa seção, ou, se preferirmos, três seções diferentes com propostas e papéis semelhantes na página, permite atentar para alguns elementos importantes. Primeiramente, a troca do título de “Antologia” para “Subsídios”. Por mais que Mário declarasse que não estava “escrevendo nos papiros da eternidade e sim no barato papel de um jornal vivo” (*Poesia-Experiência*, 07 mar. 1957), o uso de termos como “antologia”, seja no nome de uma seção ou na intenção de publicar seus “poetas novos”, ou mesmo a publicação dos

“Diálogos de oficina” e de sua “Evolução da poesia brasileira”, não escondem o objetivo de ter aquele material, ou parte dele, publicado posteriormente em livro.

Ainda assim, na rotina de *Poesia-Experiência*, cujo autor preferia escrever num laboratório a escrever num templo, a troca dessa palavra desgastada por “subsídios” revela mais a busca por uma interação com o público, no sentido de instigar a discussão por meio da crítica – ou “criticism by discussion”, outro dos modos de fazer crítica identificados por Pound – do que a mera reunião de textos e comentários para referência do leitor.

Da mesma forma, de sua segunda morte, a seção renasceu em outros termos que denotam a evolução de sua proposta. O emprego de “Textos – pretextos” no lugar de “Subsídios” provoca o desaparecimento definitivo da conotação de “embasamento” para o estudo, ao mesmo tempo em que sugere o uso genérico de “textos” que deveriam então passar a ser lidos como “pretextos”.

A mesma aversão à crítica que encontramos nas *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke, ou no *ABC da leitura*, de Pound, é partilhada por Mário Faustino: “Que se pretende em Poesia Experiência? Pretende-se mostrar. Mais vale uma só visão da coisa que 37 discursos sobre ela” (*Poesia-Experiência*, 20 set. 1957).

Ainda assim, o espaço destinado à crítica propriamente dita em *Poesia-Experiência* foi o que mais mudou ao longo do tempo, mas sempre no sentido de gerar algo mais voltado a servir de ponte para levar ao objeto que de muro a separá-lo do leitor. Outras seções com crítica literária, assinadas pelo próprio editor, nasceram e predominaram conforme a página ganhava os contornos da reforma do *SDJB*.

Por “Antologia de crítica”, “Subsídios de crítica” ou “Textos – pretextos – para discussão” circularam escritos de Pound, Eliot, Yeats, Pessoa, Croce, Gide e até mesmo Sartre, sempre com a indicação bibliográfica ao pé da seção. O material divulgado nessa seção, todo de origem estrangeira, provém da formação teórica, sobretudo aquela obtida com os estudos na Califórnia, como o próprio poeta confessa a Nunes: “Dou-te graças pelo que mandas para minha página. Minha preocupação é que ela seja bem mais variada que as minhas leituras (dominadas pela língua inglesa, como sabes) e muito me ajudas nesse sentido” (FAUSTINO, 2017, p. 100).

É notável também a contribuição do sempre distantemente próximo Nunes, sobretudo nos campos da filosofia e da filosofia da arte, ou até mesmo como interlocutor dos “Diálogos de oficina”. Para dar uma ideia dessa presença, transcrevo a seguir outro trecho de uma carta de Mário a Nunes escrita em 1956.

Gostei de tuas intenções de ajudar-me na ‘Poesia-Experiência’. Faço a coisa sozinho e estou tendo um trabalho heráclito. A esse respeito passo a fazer-te os seguintes pedidos, sobre os quais recuso qualquer tentativa de evasiva e de negativa.

1. Rabisca num papel o que pensas sobre o seguinte tema: ‘Critérios para o julgamento prático, concreto, de poemas’. Estou escrevendo no momento uma série de diálogos sobre o papel do poeta atual perante o mundo. A seguir virá uma série sobre os tais critérios. Para a coisa não ficar muito pessoal, quero que me escrevas o que pensas (coisa original tua, juntamente com citações de gente boa e que aproves), para que eu possa realmente discutir o assunto. O.K.? Não me venhas com evasivas chatas. Trabalha que é um trabalho de utilidade imediata

2. Está criada, neste momento, uma seção da página, que sairá com as iniciais B. N. embaixo (no 1º número em que a seção sair porei uma nota explicando que é o senhor Benedito Nunes quem a fará), na qual seção será discutido, em cada número – ou de dois em dois números, como queiras – um poeta brasileiro, discussão no sentido poundiano. Quero que o senhor comece dos poetas mais antigos do Brasil para cá. Discussão rápida, direta, com exemplos, citações, etc. – tal como Pound fez com Camões. Poderás, se quiser, passar mais de um número com um só poeta, ou com um movimento inteiro. Creio que não te faltarão livros para consultar: vê as bibliotecas do Mendes, do Cursino, do Plínio, etc., do Alarico... a biblioteca pública, a do Ernesto batedor de carteiras, etc.. (Que fim levou Cauby?).

3. Envia-me, urgente, o material que prometeste: fichas, apontamentos, citações, etc.. Bota a Sylvia para trabalhar, copiando-os. Preciso disso como de pão e água. Estou coligindo material à beça, mas a página é insaciável.

4. Lembra-te da ‘Antologia de crítica’. Poderás mandar-me trechos de coisas boas que tenhas lido sobre poesia, conforme, aliás, pedi em carta anterior. Bastam duas páginas ou 3, datilografadas em espaço 2. Traduz, copia, manda. URGENTE! (*ib.* p. 96).

Por essa carta, e por algumas das mudanças já referidas, como a natimorta antologia em livro de poetas novos, evidencia-se também como o processo de produção de *Poesia-Experiência* era encadeado por uma dinâmica intensa de ideias e intenções, muitas das quais nunca chegaram a se concretizar.

## **PEDRAS DE TOQUE**

A origem do termo “pedra de toque” está na ourivesaria, mais precisamente no material usado para testar ligas de metais preciosos. Para realizar esses testes, são feitos dois riscos sobre a superfície da pedra de toque, um para o material que se quer testar e outro para uma amostra padrão. A maneira mais antiga de obter o resultado é por meio da comparação entre as cores dos riscos.

Com o passar do tempo, a expressão ganhou outras conotações fora de seu contexto original. Mário Faustino afirmou tê-la tomado de empréstimo à “expressão touchstone, tão usada

por Matthew Arnold” (*Poesia-Experiência*, 06 out. 1957). Em *Poesia-Experiência*, as “Pedras de toque” serviam para balizar todo o conteúdo da página. Eram o padrão de excelência para a aplicação do método comparativo de Pound.

Para nós essas ‘pedras de toque’ – que a muitos hão de parecer resquílios ‘parnasianos’ de indevido amor à unidade ‘verso’ – são muito importantes: definem nosso gosto, contribuem para a formação de um novo gosto entre nossos leitores mais jovens, servem de termo de comparação para o julgamento de outros poemas, estabelecem performance standards, isto é, padrões de realização e formam, ao mesmo tempo, verdadeira antologia de fragmentos excelentes (a nosso ver) da poesia universal (*Poesia-Experiência*, 06 out. 1957).

À parte a obsessão pelas antologias, o comentário acima também deixa transparecer uma questão que já tensionava a relação de Mário com a poesia concreta, movimento que vinha acompanhando de perto, o “indevido amor ao verso”.

O objetivo era montar um repertório que representasse o ponto máximo de excelência para servir de base comparativa com os demais textos poéticos publicados na página, como uma amostra padrão para testar a qualidade das demais.

Houve uma primeira tentativa de deixar essa intenção subentendida, mas logo Mário Faustino sentiu a necessidade de explicar suas pedras de toque: “Tanta gente brinca com isso, tanta gente nos pergunta a esse respeito, que acabamos por concluir que a coisa não vai de soi, como pensávamos” (*Poesia-Experiência*, 31 mar. 1957).

Da mesma forma, o autor de *O Homem e sua hora* também não se esquivou do debate em torno da “crise do verso”, além de passar a experimentar os limites dessa unidade poética em seus próprios poemas. Tal posicionamento foi determinante não apenas na definição dos rumos da escrita de Mário Faustino como também na recepção que Augusto e Haroldo de Campos tiveram em relação à obra faustiniana.

## CLÁSSICOS VIVOS

Com sua estreia na segunda edição de *Poesia-Experiência*, “Clássico vivos” foi por excelência o espaço dedicado à tradução. Com versões para o português do próprio Mário Faustino, além de outros como Carlos Alberto Nunes e Augusto de Campos, excertos de clássicos foram publicados, quando o espaço da página assim o permitia, acompanhados dos originais e de notas que podiam tratar do autor, da obra ou de questões técnicas, suas dificuldades e soluções.

Quando vinham acompanhadas do original, a própria seção já produzia duas lâminas para cotejo. Além disso, os “Clássicos vivos” frequentemente antagonizavam, seja espacialmente, tematicamente ou devido a algum aspecto pontual da linguagem ou do poema, com “O poeta novo” e “O melhor em Português”.

Com isso, Mário Faustino propôs uma atividade crítica comparativa por meio da tradução, dispondo nomes como Shakespeare, Davi, Li Po, Horácio, Quevedo, Góngora, Goethe, entre outros. Fez isso de forma que esses “clássicos vivos” pudessem ser cotejados entre si, periodicamente, ou com os exemplos das seções supracitadas, estabelecendo uma relação entre elas, na qual estão vinculados o “novo”, o “melhor”, o “clássico” e o “vivo”, além de suas combinações possíveis.

## **FONTES E CORRENTES DA POESIA CONTEMPORÂNEA**

Também dedicada à crítica via tradução, “Fontes e correntes da poesia contemporânea” teve seu embrião em uma edição de novembro de 1956, com a publicação de um poema de Laforgue traduzido por Augusto de Campos. Acima desse poema, estava escrito apenas “Fontes da poesia contemporânea”. Cerca de dois meses depois, a seção estreou com seu nome definitivo, acrescido do termo “correntes”, com a publicação programática de autores e movimentos literários formadores da poesia moderna.

O que a diferenciava de “Clássicos vivos” eram os critérios de publicação, que estavam mais voltados para o estabelecimento de um cânone responsável pela configuração da poesia de meados do século XX, e menos para os padrões de qualidade pessoais do editor da página. Além disso, a enumeração dos artigos denota uma preocupação com a sequência, seja para destacar uma evolução histórica, seja para denunciar a intenção de uma futura publicação em livro.

## **PERSONAE**

Outro dos papéis que Pound apontava, o do crítico instigador, do agitador cultural, teve espaço em *Poesia-Experiência*. A referência do nome às máscaras do teatro antigo, as *personae*, provavelmente também chegou a Mário Faustino por intermédio do poeta norte-americano.

“Personae” foi criada, coincidentemente, na semana seguinte à publicação de uma edição especial sobre a poesia concreta e o momento poético brasileiro.

Dedicada à divulgação de informações breves, incluindo comentários, explicações, erratas, a seção incorporou o lado noticioso da página, tanto que chegou a ter sua mesma função cumprida por algum “Noticiário” ocasional. Também foi palco de investidas e provocações, como no dia 3 de março de 1957, quando, ao criticar o artigo de Moniz Bandeira intitulado “Poesia concreta e futurismo”, acusou o então crítico do suplemento do *Correio da Manhã* de faltar com uma crítica séria ao concretismo.

Ainda que respondesse, no calor da explosão da poesia concreta, pela discussão de eventos que pudessem reverberar no cenário cultural, a seção foi usada de maneira esporádica e durou pouco, provavelmente pelo risco de incorrer na frugalidade do colunismo social ou do jornalismo de variedades, como quando “noticiou” que a revista *Time* havia citado o nome de Marianne Moore<sup>64</sup>.

## POESIA EM DIA

“Pede ao Ruy [...] que me mande também um poema dele para eu publicar. Publicarei com destaque e com honra: não tem nada que ver com a seção ‘O Poeta Novo’, é claro” (FAUSTINO, 2017, p. 96). Esse comentário de Mário Faustino em carta a Nunes é bastante útil se quisermos entender a diferença entre “Poesia em dia” e “O poeta novo”.

A carta é do fim de outubro de 1956. Em setembro de 1957, Ruy Costa Duarte tem um poema publicado no pé direito da página com os seguintes parênteses: “Do livro ‘O Mistério da Hora’. Ver ‘Bibliografia’, neste mesmo Suplemento” (*Poesia-Experiência*, 01 set. 1957). Mas todo o “destaque” e a “honra” vão para a edição de 3 de novembro do mesmo ano, quando o amigo paraense foi contemplado em “Poesia em dia”, com direito a exposição em página inteira e comentário crítico de Faustino ressaltando as qualidades no manejo do verso.

“Poesia em dia” apresentava ao público poetas novos, mas em outro formato, de página inteira – quando a seção era publicada, *Poesia-Experiência* vinha em página dupla –, na régua da reforma gráfica. Foram apenas sete autores publicados, ora com algum comentário crítico, ora

---

<sup>64</sup> Ver *Poesia-Experiência*, 08 abr. 1957.

acompanhado de entrevista, ora ao lado da edição comemorativa da página. Sempre havia justificativa para as escolhas dos poetas, detalhando qualidades e defeitos, fazendo comparações. Na estreia da seção, Mário se posicionou e reafirmou, em termos poundianos, o que a “dita página defende (qualidade; nível; relevância; ‘make it new’)” (*Poesia-Experiência*, 20 out. 1957).

## EVOLUÇÃO DA POESIA BRASILEIRA

Pound foi o último autor a ser analisado em “Fontes e correntes da poesia contemporânea”. Na semana seguinte, em 31 de agosto de 1958, começou a ser publicada outra seção composta por uma série de artigos mais longos: “Evolução da poesia brasileira”. O projeto de compor esse percurso histórico da produção nacional desde os jesuítas foi interrompido, entretanto, ainda nos “arcades” com o encerramento de *Poesia-Experiência*.

Pound também permanece na página até o fim, com traduções dos *Cantos* sendo publicados, geralmente na capa do *SDJB*, intercalando com os autores publicados na derradeira seção, como Anchieta, Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama, entre outros. Com as transformações ocorridas na página, a aplicação da crítica ideogrâmica passou a preponderar nas entrelinhas de artigos que compunham séries lineares, em detrimento da amostragem sincrônica que permeou *Poesia-Experiência* em suas edições iniciais.

Essas são as seções que Mário Faustino criou em sua página, aplicando formulações da crítica poundiana às possibilidades editoriais do jornal impresso. Além delas, outros textos esparsos, a maioria assinada pelo próprio responsável por *Poesia-Experiência*, foram publicados nas mais de 100 edições que circularam aos fins de semana entre 1956 e 1959.

O apelido de “crítico ideogrâmico” vai além do interesse dos poetas concretos em promover uma “linhagem” poundiana no Brasil e destacá-la na produção de Mário Faustino. Todas as seções de *Poesia-Experiência* estão diretamente relacionadas a um ou mais aspectos da produção teórica de Pound, seja de forma independente, seja por meio das inúmeras combinações semânticas que essa configuração permite.

A dinâmica entre essas seções é ressaltada pelas possibilidades gráficas da diagramação, permitindo demonstrar melhor esse ideograma jornalístico da crítica ideogrâmica. Por se tratar de um periódico, *Poesia-Experiência* pode ser entendida como uma obra contínua. Dessa forma, para

abordar a relação intertextual com a crítica poundiana, é preciso considerar também a evolução histórica da página jornalística de Mário Faustino, o que faremos por meio de uma leitura seriada.

## **A PRIMEIRA EDIÇÃO**

A começar pela edição de 23 de setembro de 1956, *Poesia-Experiência* foi estruturada em um sistema seccional que permitia uma ampla gama de variações na paginação. Com isso, tornava-se possível compor, tanto verbal quanto visualmente, um modelo para produção de crítica literária que se diferenciava da prática de viés acadêmico, assim como da de rodapé, ainda que contasse com elementos de ambas em sua realização.

Ao vincular a crítica por comparação postulada por Pound às oposições visuais geradas a partir da mancha gráfica da página, é possível estabelecer relações entre diferentes textos e seções. Esse movimento semântico assemelha-se ao conceito de ideograma estabelecido por Pound a partir de Fenollosa e é a essência da aplicação da crítica ideogrâmica de Mário Faustino.

Isso pode ocorrer espacialmente, mas também temporalmente, por meio das relações estabelecidas pelo ritmo sequencial das edições. Ou seja, a publicação possibilita uma amostragem simultaneamente sincrônica e diacrônica, podendo ser lida tanto na parte quanto no todo. As edições e as seções permitem, assim, uma leitura pontual ou em série, de maneira independente umas das outras ou em conjunto.

O POETA NOVO:

O ALBATROZ

José Lino Grünewald

Mergulha água, bico em riste, pulceto Mergulha águas, mergulha, porque não Viver sem luto e ao céu somente só Voz, vagar sem rota e sem quadrante...

Reclina a vista, quando emerge, e avista Sua linha em pratas frias: ilhascoas Das águas penes revolve o corcêlo, Exausta foi, desfalece; imobiliza-se De ave eremita, que sabe do horizonte, E do horizonte — do ar vasto, sem assarido,

NOTA: A poesia "O Poeta Novo" publicada nesta edição... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...



W. H. AUDEN

NOTA: W. H. Auden é um dos poetas mais importantes do século XX... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

TOMÁS DE AQUINO

NOTA: Tomás de Aquino é um dos maiores filósofos e teólogos da Idade Média... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

HEGEL

NOTA: Hegel é um dos filósofos mais importantes do século XVIII... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

EZRA POUND

NOTA: Ezra Pound é um dos poetas mais importantes do século XX... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

BENEDETTO CROCE

NOTA: Benedetto Croce é um dos filósofos mais importantes do século XIX... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

EDWARD SAPIR

NOTA: Edward Sapir é um dos linguistas mais importantes do século XX... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

REPETIR para aprender, criar para renovar POESIA -- EXPERIÊNCIA

MARIO FAUSTINO

DIALOGOS DE OFICINA PARA QUE POESIA?

Dois poetas trabalham na oficina que compartilham das horas de repouso, quando não guardam fadigas, o silêncio, discutem sua oficina. Não pretendem dizer-se insólitos, nem do outro expressar a insatisfação, querendo somente esclarecer, fazer e frisar experiências. E...

— Afinal de contas, o que é poesia? — É um modo de vida, de sentir, de viver. É uma forma de expressão que busca a verdade através da linguagem. É uma forma de comunicação que busca a compreensão através da palavra. É uma forma de criação que busca a beleza através da imaginação. É uma forma de descoberta que busca a verdade através da experiência. É uma forma de expressão que busca a verdade através da linguagem. É uma forma de comunicação que busca a compreensão através da palavra. É uma forma de criação que busca a beleza através da imaginação. É uma forma de descoberta que busca a verdade através da experiência.

O MELHOR EM PORTUGUES SA DE MIRANDA

SONETO

Este retrato vosso é o sinal do tempo que não volta, por desaperço destes olhos de cá, por que um tãu clãu lãne não pode ser vista mortal.

Quem tãu nãu e sol por natural? Nem via, se moventes não fazem repãro, em nãu ocure no lãngido cãmo um fãro? Apãra se nãu vã, ora vã mã?

Para nãu tãu, quem nãu nãu capãri de face a face, gram remãdo fãro acãrãr a plãntãr ver-vã sorrãdo.

Mãz lãndã açã nãu mã que ele fãzer, qã a gram em vã nãu dorme em senãmdã horã fãzãdo que fãrã? Que fãrã stãdo?

NOTA: Este soneto de Sá de Miranda é um dos mais conhecidos da literatura portuguesa... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...



É preciso conhecer ANTONIN ARTAUD

NOTA: Antonin Artaud é um dos poetas mais importantes do século XX... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

PRIÈRE PRECE

Ah dã-nãu crãndã de brãss crãndã Pelã fãlãncã de õs quãntãdo Lãrdãõs crãndã, crãndã rãõs Por tãu pãssãzã crãndãõs...

ANTOLOGIA DE CRITICA T. S. Eliot: POESIA "DIFÍCIL"

NOTA: T. S. Eliot é um dos poetas mais importantes do século XX... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

Pedras de toque

"Nãu mãz tãntã formãntã e tãntã dãmãõ Tãntã vãzã mãrtã apãrãdã? Nãu tãrã tãntã curã, tãntã empãrã, Tãntã nãccãssãrãã avãrãdã.

NOTA: Este texto discute a importância da poesia na vida humana... O poeta novo não se preocupa com a forma, mas com a expressão...

Esse sistema dividido por seções combinava uma crítica multifária à dinâmica de um veículo impresso de grande mídia, dispondo em um mesmo campo visual, a página de jornal, artigos, poemas, versos, traduções, comentários sobre poesia de diferentes autores e épocas. Essa disposição se abre à exploração como elemento semântico da própria crítica empregada por Mário Faustino.

No percurso de leitura proposto pela diagramação, vamos observar também a dinâmica promovida pela correlação entre os diferentes elementos da página por meio de associações propostas pela disposição visual, agrupamentos temáticos e outras possibilidades semânticas em conformidade ao exercício de crítica do autor de *Poesia-Experiência*. Sigo, portanto, no mesmo caminho de Lorenzo Vilches (1987, p. 42), para quem “son los tamaños, los contrastes y las formas las que guían al lector sobre cómo ha de leer, qué ha de leer y que ha de esperar de la lectura”<sup>65</sup>.

Não obstante, apesar da liberdade criativa que o formato editorial da página de Mário Faustino possibilitava, havia ainda uma *contrainte*<sup>66</sup>, ou série de *contraintes*, que deflagravam as práticas implícitas (muitas vezes explicitadas) por meio do qual foram estabelecidos os critérios, pressupostos, usos e desusos das seções e demais elementos gráficos ou verbais. A forma como a mancha gráfica de cada seção é desenhada e disposta na página determina o estabelecimento de relações semânticas entre elas, tanto quanto o conteúdo verbal contido nelas.

Que el lector realice estos saltos de lectura, golpes de imagen, no quiere decir que el periódico se construya en forma caótica. La aparente entropía de la lectura no está reñida con reglas generales a las que debe subordinarse cualquier lectura. Estas ‘reglas’ las produce el texto del periódico (si tomamos la página como un texto coherente, es decir, con una sintaxis y una semántica) y se constituyen en la creación y estilo del formato, la maqueta y la compaginación y se subordinan a la estructura espacial redundante y estable del mismo periódico<sup>67</sup> (*ib.*, p. 55).

Sendo assim, no espaço mais nobre da página inaugural de *Poesia-Experiência*, encontramos a primeira parte do primeiro dos três “Diálogos de oficina”. A chamada, também com

<sup>65</sup> “são os tamanhos, contrastes e formas que guiam o leitor sobre como ler, o que ler e o que esperar da leitura” (N.A.).

<sup>66</sup> Nas palavras de Jacques Fux (2016, p. 20): “Uma *contrainte* pode ser entendida como uma restrição inicial imposta à escrita de um texto ou livro, sendo as mais básicas de caráter linguístico. Existem, porém, outras restrições artificiais, que podem ser de caráter matemático, como as sugeridas pelos fundadores do grupo francês Oulipo, criado em 1960 pelo matemático François Le Lionnais e pelo escritor, enciclopedista e matemático amador Raymond Queneau”.

<sup>67</sup> “Que o leitor dê esses saltos de leitura, golpes de imagem, não significa que o jornal seja construído de forma caótica. A aparente entropia da leitura não está em desacordo com as regras gerais às quais qualquer leitura deve estar subordinada. Estas ‘regras’ são produzidas pelo texto do jornal (se tomarmos a página como um texto coherente, ou seja, com uma sintaxe e semântica) e são constituídas na criação e estilo do formato, layout e diagramação da página e estão subordinadas à estrutura espacial redundante e estável do próprio jornal” (N.A.).

grande destaque, estampa a pergunta: “PARA QUE POESIA?”. Mesmo que tenha se cansado do formato, os textos dessa seção, seus questionamentos – a começar por este, sobre a utilidade da poesia logo na primeira edição –, e suas resoluções mostram a preocupação do autor de apresentar-se, expor seus critérios, pressupostos, fontes e formação, posicionando-se no campo em que acabara de plantar sua fama.

Estão lá, desde a primeira edição, as diferenciações entre poema, poesia, verso, a crença nas “múltiplas valências da poesia”, o endeusamento, a magia, a transcendência, vida, morte, ressurreição, o verso como meio e não fim em si, como “instrumento musical”; a mesma tríade usada por Pound e pelo humanista Rodolfo Agrícola, “ut docet, ut moveat, ut delectat” (“ensinar”, “comover”, “deleitar”) para tratar dos usos da poesia. Rilke está presente com seu “torso arcaico de Apolo” e uma arte para ser vivida, Pound, “no ser que a considera, que a revive”.

Coincidentemente é também com essa temática que a teoria de Pound, disposta no *ABC of Reading*, começa: no pressuposto de que os livros já não representam a principal fonte do saber para a sociedade, ficaram obsoletos, necessitando de uma reavaliação de obras consagradas para resguardar na contemporaneidade apenas aquilo que ainda pulsa, que permanece vivo.

A literatura como um organismo perpassa toda essa teoria nos sentidos metafórico e metodológico. “The proper METHOD for studying poetry and good letters is the method of contemporary biologists, that is careful first-hand examination of the matter, and continual COMPARISON of one ‘slide’ or specimen with another”<sup>68</sup> (POUND, 1961, p. 17).

A comparação é justamente a relação que se estabelece quando observamos as outras duas seções que ocupam o quadrante superior de *Poesia-Experiência*: “O poeta novo” e “O melhor em Português”. O novo *versus* o melhor – ambos ocupando o topo da página, um no canto direito, outro no esquerdo, com medidas semelhantes, tipografia idêntica, abaixo deles duas figuras, uma de cada lado – antagonizando-se espacialmente, mas não só. Outros elementos sugerem o mesmo antagonismo.

Em “O poeta novo”, temos um soneto “renovado”, disposto em duas estrofes, uma de oito, outra de seis versos, com alta carga imagética, e destaque para a obra, com o título do poema em caixa maior e acima do nome do poeta. Já em “O melhor em Português”, o destaque vai para o

---

<sup>68</sup> “O MÉTODO adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, exame cuidadoso e direto da matéria e contínua COMPARAÇÃO de uma ‘lâmina’ ou espécime com outra” (POUND, 2013, p. 23).

nome do poeta acima da obra, Sá de Miranda, “introdutor das formas italianas do verso em Portugal, como o soneto” (AZEVEDO, 2002, p. 85), justamente com um soneto.

Para servir de amostra padrão para a análise comparativa, no pé direito, último ponto de leitura na composição visual da página, foram publicadas as primeiras “Pedras de toque” de Mário Faustino. Não à toa, trata-se da última estrofe do primeiro Canto de *Os Lusíadas*, de Camões, marco da literatura portuguesa, poeta nacional de Portugal ao lado de Fernando Pessoa<sup>69</sup>. É então que a leitura se verticaliza, formando um triângulo traçado a partir das pontas da página.

A análise se estende a essas três lâminas, permutando as comparações entre si e expandindo-lhes as possibilidades. “O poeta novo” pode ser cotejado com as “Pedras de toque”, o novo e o padrão de excelência num mesmo idioma, assim como “O melhor em Português” pode ser colocado lado a lado com o ápice da linguagem poética em todos os idiomas. Embora a primeira tenha sido em Português, explicitando o vínculo entre essas seções, as “Pedras de toque” não se restringem a isso.

Vale atentar ainda para o fato de que os dois sonetos do quadrante superior são disponibilizados sem o intermédio da crítica. Cada um deles contém apenas uma nota que os acompanha, ambas redigidas de maneira muito semelhante, apresentando as propostas das respectivas seções e fazendo uns poucos comentários sobre o autor ou a obra, preocupando-se mais em direcionar o leitor diretamente às fontes que interpretá-las.

Da mesma forma, entre os “conselhos” do *ABC of Reading*, Pound destacou as palavras “método” e “comparação”, explicitando o vínculo entre elas e inserindo também alguns outros aspectos fundamentais de seu método comparativo, especialmente o cuidadoso exame do objeto em primeira mão – “careful first-hand examination of the matter” (POUND, 1961, p. 17) –, que Augusto de Campos e José Paulo Paes traduziram por “exame cuidadoso e direto da matéria” (POUND, 2013, p. 23).

O vocábulo “direto” evidencia a ausência de intermediários entre o sujeito e o objeto, essencial na teoria poundiana. Também deixa subentendido, como consequência desse contato

---

<sup>69</sup> A influência da poesia portuguesa na obra de Mário Faustino é digna de um estudo à parte. Entre tantos nomes, de Mário de Sá-Carneiro a Camões, o intertexto com Fernando Pessoa é um dos que mais carecem ainda de pesquisa dedicada, à altura da riqueza de sentido que acresce à obra faustiniana, observável em “O homem de Porlock”, nas imagens de “brasão”, “mensagem” e em tantas outras.

direto, o sentido de novidade, da informação “quente”, “em primeira mão”, do “furo” jornalístico obtido direto da fonte, por exemplo<sup>70</sup>.

O termo utilizado por Pound, assim como seu método, compreende ambas as conotações: a do contato direto com o objeto, de onde derivará o “rigor apresentativo” inspirado no ideograma chinês, e a conseqüente informação nova, viva, produzida a partir desse contato. Daí também a necessidade de que esse exame seja “cuidadoso”, feito com prudência e atenção, para que a partir dele seja produzida uma novidade, tanto naquilo que este termo tem de vivo quanto de novo.

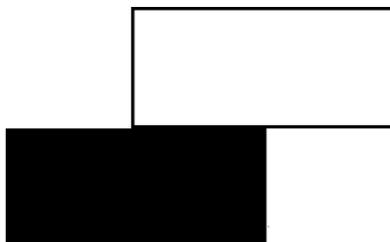
É o que Mário Faustino fez quando, sem noticiar um fato novo – não era essa a proposta do *SDJB* nem de *Poesia-Experiência* –, ao publicar um poema inédito de um jovem poeta, buscou um autor cujo cotejo com o melhor em seu idioma gerasse informação nova, um “jovem poeta que ousa, que renova, que não mostra satisfazer-se com os caminhos fáceis e batidos do mais fácil e batido dos gêneros poéticos” (*Poesia-Experiência*, 23 set. 1956).

No caso dessa comparação entre “O poeta novo” e “O melhor em Português”, tanto visual quanto verbalmente, a associação se dá por semelhança: dois sonetos, um “ao lado” do outro. Há situações em que esse elo nasce por contraste, em outras, por ambos, como o que ocorre entre as seções “É preciso conhecer” e “Antologia de crítica” no quadrante inferior da página, em que a mancha gráfica determina a relação entre dois elementos que, juntos, formam um dos modos da crítica apontados por Pound.

O vínculo mais evidente reside justamente na aproximação poundiana entre crítica, na “Antologia”, e tradução, em “É preciso conhecer”. Gráficamente, ambas foram dispostas nos mesmos formato e medida, dois retângulos de 35,5 cm x 15,5 cm. “É preciso conhecer”, acima, à direita; “Antologia de crítica”, abaixo, à esquerda. A primeira com uma caixa de texto com muito espaço em branco, a segunda completamente tomada por texto e tinta, produzindo aí também uma leitura vertical.

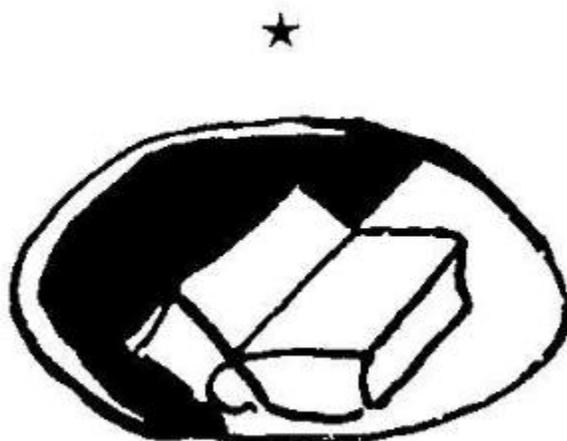
---

<sup>70</sup> Tais modulações de sentido dos originais para as traduções de crítica e teoria literárias vinculadas à poesia concreta são observáveis em outros casos, como em um excerto da versão concretista do ensaio de Fenollosa/Pound sobre os caracteres da escrita chinesa, citados nesta tese, na qual o termo “verso” é eliminado da versão para o português, sendo traduzido como “poesia”. Assim, “verse specifically” se torna “especialmente no caso da poesia”, deflagrando a posição manifesta dos poetas concretos a respeito do verso.



(Representação da mancha gráfica das seções “É preciso conhecer” e “Antologia de crítica” em *Poesia-Experiência*, 23 set. 1956).

Essa disposição tem grande semelhança com uma das figuras que ilustram a página, a que está à esquerda, de um livro dentro de uma forma circular, dividida, metade preta, metade branca. Acima, uma estrela. Enquanto o livro remete à leitura, o jogo entre claro e escuro sob uma estrela traz imediatamente à imaginação o movimento cíclico do dia e da noite. O livro aparece como símbolo da “poesia”, e o virar de suas páginas, nesse movimento circular de branco e preto, como símbolo do tempo, da “experiência”. Essa imagem é uma representação ideográfica da página na simplicidade de um desenho de menos de 10 cm.



(Desenho publicado em *Poesia-Experiência*, 23 set. 1956).

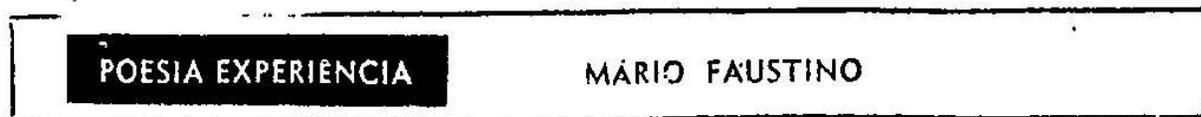
Vale lembrar que o próprio Pound estabeleceu uma relação ideográfica para justificar a comunhão de diferentes escolhas literárias voltadas ao estudo da literatura, como neste exemplo.

In French you can form a fairly good ideogram from:  
Benjamin Constant's Adolphe.

The first half of Stendhal's *Rouge et Noir* and the first eighty pages of *La Chartreuse de Parme*.  
 Madame Bovary, *L'Education Sentimentale*, *Trois Contes*, and the unfinished *Bouvard et Pecuchet*  
 of FLAUBERT, with Goncourt's preface to *Germinie Lacerteux* (POUND, 1961, p. 90).

O próprio logo, por sinal, é outro ideograma da página. Esse elemento fundamental passou por diversas transformações nas edições de *Poesia-Experiência*. Numa delas, que começou a circular em fevereiro de 1957, uma semana antes do polêmico artigo sobre a poesia concreta e o momento poético brasileiro, o logotipo já não continha mais o lema “Repetir para aprender, criar para renovar”, mas ainda conservou o desenho claro/escuro no contraste entre o título da página e o nome do autor.

Composto apenas de uma caixa de texto em formato retangular, sem lugar fixo na página, trazia em seu interior o nome “Poesia-Experiência” em caixa alta sem serifa, com fonte branca sobre um retângulo preto, seguido de “Mário Faustino” na mesma tipologia, em cor preta, dentro do padrão das demais páginas e seções do *SDJB*. Ainda assim, está presente a sensação de movimento com os dois retângulos, os contrastes, em um formato minimalista que logo depois também perdeu as linhas, libertando-se por completo no espaço da página, no caminho da reforma gráfica do *JB*.



(Logo de *Poesia-Experiência*, 10 fev. 1957).



(Logo de *Poesia-Experiência*, 14 mar. 1957).

**POESIA - EXPERIENCIA — Mário Faustino**

(Logo de *Poesia-Experiência*, 07 jul. 1957).

Para Pound, literatura é linguagem carregada de significado. E, como já foi mencionado, boa literatura é linguagem carregada de significado até o máximo. Mas como é possível dar essa carga de significado na linguagem? De três maneiras: por fanopeia, melopeia e logopeia, isto é, grosso modo, por meio da imagem, do som ou da relação com o contexto, com os usos e costumes. É com base nisso que Mário Faustino estabeleceu os padrões para suas “Pedras de toque”.

Mas há em Pound uma outra definição de literatura, “news that STAYS news” (POUND, 1961, p. 29), notícia que não esfria, no jargão jornalístico. Linguagem que permanece viva, mesmo que a língua esteja morta. Na primeira edição de *Poesia-Experiência*, o logo vinha acompanhado de um slogan: “Repetir para aprender, criar para renovar”. “Make it new”.



(Logo de *Poesia-Experiência*, 23 set. 1956).

Um ponto a ser observado nesse lema é a ênfase dada ao verbo, o elemento sintático que proporciona movimento. Esse lugar de destaque dado ao verbo também é encontrado nas palavras de Fenollosa sobre a escrita chinesa.

The development of the normal transitive sentence rests upon the fact that one action in nature promotes another; thus the agent and the object are secretly verbs. [...] The dominance of the verb and its power to obliterate all other parts of speech give us the model of terse fine style<sup>71</sup> (FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 58).

No caso do slogan de *Poesia-Experiência*, esse movimento vai em direção à renovação. Uma prática no presente que faz uso do passado para chegar ao futuro. “Fiel a si mesmo, fiel a seu

<sup>71</sup> “O desenvolvimento da sentença transitiva normal fundamenta-se no fato de que, na Natureza, uma ação promove outra; assim, o sujeito e o objeto são secretamente verbos. [...] A predominância do verbo e sua capacidade de obliterar todas as outras partes do discurso nos fornece o modelo para um estilo terso e belo” (FENOLLOSA; POUND, 2000, p. 133).

público, fiel a seus muitos mitos – o lema de Mário Faustino & seu dilema. Rever para recriar. Recriar para renovar. Pré-estória & estória: caçar o futuro” (WERNECK, 2011, p. 99).

O ritmo da oração produz um movimento pendular, que vai do “repetir” para o “aprender”, e do “criar” para o “renovar”, trazendo implícito, como observou Nunes (1977, p. 10), o que vai do “aprender” para o “criar”, conjunto de fases que conduzem a um ciclo que vai do “repetir” para o “renovar”, da “tradição” para o “contemporâneo” (ou “moderno” no caso), do “velho” para o “novo”, do “passado” para o “futuro”, da “morte” para a “vida”, vice-versa. O movimento também está no nome da página, “poesia” que gera “experiência” que gera “poesia”, assim por diante.

Quando falou sobre a “imagem”, “throwing of an image on the mind's retina”<sup>72</sup> (POUND, 1961, p. 52), Pound fez questão de diferenciar aquilo que chamou de fanopeia de uma imagem estacionária. Para o autor, não é possível pensar em imagismo ou fanopeia sem considerar a imagem em movimento. É isso que Faustino fez quando capturou a cena da poesia em seu movimento de produção, na velocidade da linotipo.

Imagem, ritmo, lógica, condensação, contraste, poesia. Experiência: o contraste do velho e do novo, renovar. A primeira das citações, esparsas e elencadas no canto esquerdo da página, logo abaixo da figura do livro, do dia e da noite, é mais uma vez justamente de Confúcio: “Se um homem sabe manter vivo o que é velho e reconhecer o que é novo, poderá, um dia, ensinar” (*Poesia-Experiência*, 23 set. 1956).

Experiência: é disso que fala o conto de Agassiz e do peixe usado como primeiro exemplo e também como demonstração, por meio da exemplificação, do método de *ABC of Reading*. História em que um estudante aprende, por meio do contato direto, da paciência e da perseverança, a produzir algum conhecimento relevante sobre o objeto.

Pound plantou nesse contato direto e no cotejo entre pares as bases de seu método, assim como a ciência tem suas origens na “observação” e na “comparação”. Partiu daí para o aprendizado que teve com Fenollosa sobre o ideograma chinês, constituindo um caule, que ramifica, por fim, no exercício de tradução.

A produção do conhecimento vem dos fatos, ou seja, para que uma crítica sobre o objeto possa ter credibilidade, deve fazer referência à obra, somente onde pode comprovar-se. Ressalta também a importância da experiência, não apenas na relação com a obra, ou objeto ou o fato, mas também na relação com a vida, o tempo, o conhecimento e a sabedoria. Assim, foi somente ao fim

---

<sup>72</sup> “A projeção de uma imagem na retina mental” (POUND, 2013, p. 53).

de três semanas, com o peixe já em avançado estado de decomposição, que o estudante aprendeu a lição de Agassiz.

Outras citações foram recolhidas e elencadas à esquerda, abaixo de “O poeta novo” e da figura do livro aberto. Logo abaixo de Confúcio, está W. H. Auden com um excerto sobre as motivações que levam alguém a se tornar poeta. “– Por que queres escrever poesia? – Se o jovem responder: – Tenho coisas importantes a dizer – então não se trata de um poeta. Se responder: – Gosto de vagabundear no meio das palavras e de ficar escutando o que elas dizem, então pode ser que ele venha a ser um poeta” (*Poesia-Experiência*, 23 set. 1956).

Inevitável lembrar de Drummond, quando disse em sua “Procura da poesia”: “Não façam versos sobre acontecimentos”, mas “penetra surdamente no reino das palavras” (ANDRADE, 2007, p. 117), e ainda mais da chamada dos “Diálogos de oficina” em caixa alta, “PARA QUE POESIA?”, em que “Dois poetas trabalham, na oficina que compartilham. Nas horas de trégua, quando não guardam fatigados o silêncio, discutem seu ofício.” A terceira citação nessa ordem é de Tomás de Aquino sobre a natureza do belo: “Três coisas são necessárias à beleza: integridade, harmonia, clareza” (*Poesia-Experiência*, 23 set. 1956).

A quarta e a quinta citações falam, respectivamente, da arte sob o ponto de vista do trabalho e de maestria. Hegel *apud* Fernand Léger: “O homem deveria se orgulhar mais de ter inventado o martelo e o prego do que de ter criado obras-primas de imitação”. E Pound, em seguida.

A maestria em uma arte é trabalho para uma vida inteira. Não me agradaria fazer qualquer discriminação entre o ‘amador’ e o ‘profissional’ – se o fizesse seria, frequentemente, em favor do amador – mas faço discriminação entre o amador e o perito. O certo é que o caos atual durará até que a Arte da poesia tenha sido metida à força garganta adentro do amador, até que haja conhecimento geral do fato de que a poesia é uma arte, e não um passatempo; e conhecimento geral da técnica; da técnica de superfície e da técnica de conteúdo; – até que amadores cessem procurar tomar o lugar dos mestres (*ib.*).

Inventores, mestres, amadores. Ou, melhor dizendo, diluidores. Nas duas citações, mais uma vez, voltamos a Pound, que ao tratar da função social da poesia, estabeleceu: manter a linguagem eficiente, precisa, objetiva, para que possa produzir uma comunicação também eficiente (*Poesia-Experiência*, 23 set. 1956). Pound radicalizou essa função social e levou a metáfora cientificista ao extremo, pressupondo que, tendo a linguagem potência semântica, seria possível medir esse grau de potência por meio da comparação, e a partir daí apresentou seu sistema de

classificação dos escritores. Na ordem dos “melhores” para os “piores”, temos os inventores, os mestres, os diluidores, bons escritores, beletristas e lançadores de tendências.

A penúltima citação é de Benedetto Croce, em uma reflexão sobre Mallarmé, mas considerando a poesia, assim como Mário Faustino, em sua metáfora orgânica.

Existe uma affirmation amause de Mallarmé, amiúde citada com admiração: ‘Não se faz poesia com idéias, e sim com palavras’; sobre a qual é necessário observar que, ao contrário, poesia não se faz nem com os mots, vocábulos, nem com les idées, conceitos, e sim com a própria poesia, com essa criação da fantasia que é, justamente, o próprio ato, palavra viva (*ib.*).

A última é de Edward Sapir, mantendo também um intertexto com as funções sociais da linguagem, em termos próximos aos de Pound e de Mário Faustino nos seus “Diálogos de oficina”: “De todos aspectos da cultura, pode-se dizer com segurança que a linguagem foi o primeiro a assumir uma forma altamente desenvolvida e que sua perfeição essencial é requisito indispensável da cultura como um todo” (*ib.*). Vistas como um conjunto independente, ou em uma relação de intertextualidade com o restante da página, todas essas citações transmitem, em comum, uma coerência de pensamento e uma ideia munida de “integridade, harmonia, clareza”.

O esquema inaugural perdurou por mais ou menos 15 edições, passando a sofrer mudanças estruturais cada vez mais evidentes. A descrição da página de 23 de setembro de 1956 feita aqui mostra apenas o que salta aos olhos. Não falei, por exemplo, das associações que podem ser criadas entre o original e a versão em português de Artaud em “É preciso conhecer”, bem como entre essa e outras seções.

A riqueza dessa produção está justamente nas infinitas possibilidades de leitura em função da “afinidade do método ideográfico de Pound com as disponibilidades visuais da boa técnica jornalística” (FAUSTINO, 1976, p. 9). Esse campo foi explorado com coerência em *Poesia-Experiência*, que com isso renovou a crítica literária e o jornalismo de seu tempo sem nunca se engessar, passando pelas mais diversas mudanças por meio da experimentação.

Diferentemente dos poetas concretos, em Mário Faustino temos uma apropriação do ideograma como método crítico, isto é, a aplicação do método ideográfico à sua produção crítica. Já na poesia concreta, essa apropriação se dá com vistas à criação literária. Por mais que a crítica poundiana mantenha uma relação muito próxima entre teoria e prática, seu uso do aprendizado com o ideograma chinês não foi voltado para sua produção poética, a qual, quando muito, fez com que Pound incluísse caracteres chineses em meio aos versos dos seus *Cantos*, mesmo tendo

passado pelo aprendizado de toda a linhagem que deu origem ao concretismo. É nesse sentido que *Poesia-Experiência* está mais próxima da proposta ideogrâmica de Pound que a poesia concreta.

Esta é a beleza da página poético-jornalística, crítico-ideogrâmica, de Mário Faustino: nas palavras de Pound (POUND, 1961, p. 64), “aptness to purpose”, aptidão para o propósito. Em sua edição inaugural, *Poesia-Experiência* já cumpriu aquilo a que se propôs. Além disso, mostrou a exuberância da poesia brasileira de sua época em comparação à melhor de todos os tempos para além do exclusivismo do repertório e da proposta da poesia concreta até os anos 1960.

Em *Poesia-Experiência*, apesar de estar restrito à crítica, Mário acenou com a possibilidade de tomar a página de jornal como espaço para a composição de um poema coletivo, nos termos de Mallarmé, metalinguístico, recriando um ideograma em linguagem jornalística para veicular a poesia viva de todos os tempos. Nesse sentido, como afirma Nunes (FAUSTINO, 1976, p. 17), sua noção de crítica teria sido “mais ampla que a de Pound”.

## O POEMA LONGO

Há, por fim, um último assunto a respeito dessa primeira edição para o qual devemos olhar: a preocupação com o poema longo. Se com *O Homem e sua hora* e com o projeto de *A reconstrução*, Mário já tinha feito tentativas de praticar essa modalidade de poema, em *Poesia-Experiência* isso ganha motivação crítica e justificativa teórica logo na estreia da página, quando um excerto de T. S. Eliot sobre a poesia dita “difícil” é publicado na “Antologia de crítica”.

Não podemos falar de Mário Faustino ou de Pound sem mencionar Eliot. Nesse texto, extraído de *The use of poetry and the use of criticism* (1933), o autor de *The waste land* toca na questão da dificuldade da poesia, passa pelos poetas “obscuros”, “difíceis” da língua inglesa, enumerando uma série de motivos para um poema ser visto como “difícil”, até concluir que “o leitor de maior tarimba, que alcançou, nesses assuntos, um estado mais *puro*, não se incomoda com entender o poema; pelo menos não se incomoda logo de início.”

Colocando o “significado” em segundo plano na poesia, Eliot afirma que “devemos escrever nossa poesia como podemos, apanhando-a como a encontramos”. Ou seja, quando se trata da expressão do poeta, a preocupação com o significado pode até mesmo vir a ser um obstáculo, pois se trata, no caso, de “apanhar” a poesia “tal como encontrada”. A expressão deve ser

entendida, portanto, em sua objetividade, como aquilo que toma forma, e não como algo que lhe é anterior.

Dessa maneira, ainda segundo Eliot, é de se entender que, de acordo com o ambiente, a poesia muda com o passar das épocas em que ela seja disseminada. Assim, muito da dificuldade da poesia escrita no passado está exatamente no fato de que foi escrita no passado. Isso não quer dizer que certas formas de fazer poemas do passado devam ser abolidas, mas que sua linguagem deve ser renovada para que aquela poesia reviva. Ou, como podemos ler nos “diálogos” de Mário,

Não creio de modo algum que o ‘poema longo’ seja coisa do passado; mas pelo menos deve haver no ‘poema longo’ uma compensação maior, tendo em vista o comprimento, que a exigida por nossos avós; e, quanto a nós, é melhor dizer em prosa tudo aquilo que também pode ser dito em prosa. Boa parte dessa questão de ‘significado’ pertence mais à prosa que à poesia. A doutrina da ‘arte pela arte’, doutrina errada e mais divulgada que praticada, trazia por trás de si esse genuíno impulso: reconhecer o erro que o poeta comete quando procura fazer o trabalho dos outros (*Poesia-Experiência*, 23 set. 1956).

O poema longo, portanto, ainda estaria vivo, desde que evoluído para adaptar-se às condições sociais e culturais atuais. Só assim sua existência ainda se tornaria possível e se justificaria perante os olhos do mundo pós-Segunda Grande Guerra. À parte a experiência nas formas mínimas da lírica concretista, está claro que Mário Faustino adotou uma postura vinculada ao verso e à sua conjunção monumental, o poema longo, em um movimento pendular, de distanciamento e retorno.

Não se trata necessariamente do épico, embora tenha elementos dele, como o grande fôlego, aquilo que o poeta perseguiu até o fim como maneira de elevar a poesia de seu tempo ao mesmo patamar da ciência e de outras artes. Como se vê, não se trata tão somente de atualização, mas de atualização qualitativa. Também não se trata de invenção, mas de renovação. Invenção para Pound tem um sentido muito singular, pois a autoridade pessoal do poeta permanece, mas a autoridade de gênero desaparece. A forma se abre a uma criação individual e ahistórica.

Ainda assim, é importante ter em mente que mesmo a “invenção” nos termos poundianos vem da “renovação”. Nada vem do nada. Mesmo a primeira aparição de uma técnica, procedimento ou forma de fazer poesia, provém de uma prática e um conhecimento prévios sobre o fazer artístico. Quando, em determinado momento, deslumbrado com a “invenção” da poesia concreta, Mário Faustino se colocou abaixo nos critérios de “inventores”, “mestres”, “diluidores” etc. entendeu

como eles buscaram “inventar” opções ao verso, do qual nunca se desvinculou, mesmo diante da dificuldade de produzir algo novo nesse terreno.

Repare nestas palavras de Eliot, traduzidas de *Tradition and the individual talent*, nas quais o poeta moderno convive com o peso da tradição na arte poética. Muito do que foi visto na prática de *Poesia-Experiência*, e interpretado como método comparativo ideogrâmico, tem a ver justamente com isso:

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, detém, sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode avaliá-lo sozinho; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isto como um princípio de crítica estética e não apenas histórica. A necessidade com a qual se conformará, à qual aderirá, não é unilateral; o que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeiramente nova, obra de arte (ELIOT, 1997, p. 23).

Tanto Mário Faustino quanto os poetas concretos partiram de uma linhagem de “mortos” em comum, entres os quais predominou Pound. O valor de Mallarmé para o percurso de Haroldo, Augusto de Campos ou Décio Pignatari na poesia foi diferente do que teve para Faustino. Da mesma forma, este atribuiu a um seu contemporâneo, ainda que de outra “geração”, Jorge de Lima, um peso que os concretos precisaram destituir. No entanto, foi na “Invenção” de Jorge de Lima que Mário encontrou a “solução” para seu “poema longo”.

## **DEMAIS EDIÇÕES DE POESIA-EXPERIÊNCIA DE 1956**

Na segunda edição de *Poesia-Experiência*, nasce a seção “Clássicos vivos”, visualmente oposta a “O poeta novo” e formando, junto com esta, com “O melhor em Português” e “Pedras de toque”, um quadrilátero comparativo. Agora, os “Diálogos de oficina” estão acima do logo, que ocupa o centro da página. Novamente “É preciso conhecer”, com um poema de e. e. cummings, desta vez desacompanhado do original, aparece no quadrante inferior junto da “Antologia de crítica”. Nesta seção, Pound está de volta com seus “Conselhos a quem começa a escrever”. A página ainda conta com o novo Paulo Sérgio Nery lado a lado com Dante, Correa Garção e Baudelaire.

Nos “Diálogos”, Mário Faustino reafirma a tríade “ensinar”, “comover”, “deleitar” e retoma Rilke para finalmente definir a poesia como “instrumento específico de experiência” do poeta. Não “expressão”, mas “experiência”.

O poeta é, antes de mais nada, um homem que sente na própria carne e até aos ossos a necessidade de experimentar (e não apenas de observar) o universo, modificando este, obrigando-o a reagir às palavras com que o poeta o ataca, celebra ou lamenta. A poesia provoca, deflagra, registra, sublima e decide a luta entre o poeta e o universo, luta que pode acabar ou pela derrota do artista – sempre de certo modo uma vitória – ou por um sereno pacto final entre os dois cosmos exterior e interior, reconciliados. No combate bem combatido entre Homo e Mundus, a poesia conduz o poeta ao seu consciente, que não poderia deixar de aproveitar, em sua luta pessoal da experiência vivida pelo agonista poético, que transmite suas vivências pelo veículo verbal (*Poesia-Experiência*, 30 set. 1956).

Faustino está falando sobre poesia em geral, mas como vimos poderia muito bem ser sobre seu poema ou seu livro *O Homem e sua hora*. Podemos, enfim, começar a vislumbrar no conjunto da obra que vinha sendo composta a tentativa de criar um todo coerente nessa luta contra o caos universal, e organizá-lo por meio de um processo de reconstrução e renovação contínuos. Essa renovação se daria por meio da experiência poética do mundo e da vida. Por enquanto, os “Diálogos” se restringiram à relação com o indivíduo. Na edição seguinte, discutiriam como a poesia poderia servir à sociedade.

Em “Antologia de crítica”, Pound tem uma série de “conselhos” reunidos, muitos dos quais já expusemos aqui, inclusive fazendo uso das palavras de Eliot, muito semelhantes ao autor dos *Cantos*: “Não repita em verso medíocre o que já foi feio em boa prosa” (*ib.*). Outro exemplo, “Considere a maneira de agir dos cientistas e não a do propagandista de uma nova marca de sabão. O cientista não espera ser consagrado como grande cientista enquanto não ‘descobre’ alguma coisa. Começa por aprender o que já foi descoberto. E parte desse ponto para diante” (*ib.*).

Essa dinâmica persistiu até o fim de 1956 e foi interrompida com a publicação, logo após a virada do ano, de um dos três textos mais marcantes de *Poesia-Experiência*: “Poesia: Brasil, 1956”. Neste momento, os “Diálogos de oficina” deixaram de ser publicados. Neles, sempre na passada de Rilke e Pound, Mário Faustino ainda trataria das funções sociais da poesia, que, em seus termos, operava passivamente, como “documento vivo”, e de maneira ativa, produzindo uma “crítica” imanente à sociedade de seu tempo.

A poesia age sobre a sociedade na qual se manifesta, testemunhando e criticando (no sentido profundo) uma parte da humanidade ou toda a humanidade de uma certa época, estimulando e

provocando essa humanidade a transformar-se, criando utopias e alimentando ideologias e, finalmente, tornando sua língua mais apta e por isso mais bela (*Poesia-Experiência*, 25 nov. 1956).

Na segunda parte dos “Diálogos”, a conversa se dá sobre “O poeta e seu mundo”. Interessante notar que, ao definir o poeta, Mário Faustino o faz em termos de uma experiência verbal, pois “se trata de um homem dotado de certa capacidade de percepção e expressão, ambas verbais” (*Poesia-Experiência*, 28 out. 1956). A partir daí, passa a demonstrar como o poeta, em seu “trabalho demiúrgico de recriação”, age sobre a sociedade e o cosmos, experimentando-os no sentido de melhorá-los por meio de sua consciência sensitiva.

Afirma, com isso, que a poesia está nas palavras, não necessariamente no verso, mas ainda sim legitimando-o como “meio de comunicação” e de experiência poética, atribuindo em suma ao papel do poeta o de “raciocinar sobre o mundo ‘evolutivamente’”, carregando além de sua objetividade “empírica” e seu contato direto com o real, também “o profeta, o vidente, ou, pelo menos, o homem que procura carregar suas palavras de um elemento previsual” (*Poesia-Experiência*, 25 nov. 1956), tal qual a vidência de Rimbaud.

## **PRIMEIRA MENÇÃO AO ÓRFICO**

Assim, ao definir o poeta, a poesia e os papéis de ambos na sociedade e na vida, Mário Faustino, já “fora da órbita da influência de Pound” (FAUSTINO, 1977, p. 22), estava na verdade abrindo caminho para sua própria poesia, que pela primeira vez ganhava nome. Apesar de não a definir em termos mais exatos, tarefa que seria realizada em outro momento, o excerto que transcrevo faz uma síntese útil da poesia “órfica” que vinha se configurando até aquele momento.

Todavia, acredito que, sendo o poeta, como todo artista, sobretudo aquele que faz o novo, aquele que acrescenta continuamente novas experiências à experiência ancestral (em todos os sentidos, moral e esteticamente) creio que o segundo sistema, crítico, experimental, resultará para o poeta numa experiência de vida mais nova, mais pessoal e, portanto, mais importante para os outros homens, como documento e como catálise de acontecimentos. Basta que o poeta recorde sempre que suas posições perante a vida possuem, nelas mesmas, um interesse social, por isso que, em estado de poesia, elas influirão sobre outros indivíduos (a poesia ensina) até contribuir para a modificação da tradição ética da sociedade. O poeta de formar sua própria ética no entrelaço de sua luta contra o universo, experimentando e criticando o que lhe foi transmitido. Formada essa ética, paralelamente à formação de sua própria arte poética, torna-se o poeta capaz de oferecer a coevos e pósteros, uma experiência sob muitos aspectos original que contribuirá, em maior ou menor grau, para a transformação do mundo – um dos principais deveres de qualquer artista. Toda obra de arte (e especialmente a literatura – prosa e poesia – como meio de comunicação mais ligados ao

intelecto que a música ou as artes plásticas) encerra uma ética tanto quanto uma estética e as relações entre o bem e o belo compõem uma base mesma de toda filosofia da arte. O poeta não poderia sendo assim, ainda que o desejasse, por de lado os outros problemas morais que o solicitam. E uma aventura original nesse terreno, sustentada por uma noção de ver pessoal e social, parece-me convir mais à posição órfica, demiúrgica, cosmorrevolucionária, própria dos poetas que sabem colocar-se não à margem, mas ao centro móvel da corrente dos tempos (*Poesia-Experiência*, 02 dez. 1956).

Esse uso dos “Diálogos” como veículo de sua própria poesia ainda em formação fica ainda mais evidente na terceira série, “que é poesia?”, na qual o interlocutor procurou estabelecer “o que representa para nós a esta altura, aquilo que chamamos de ‘poesia’” (*ib.*). E ainda: “Jovens poetas que somos, em período de formação, não devemos frear nosso desenvolvimento com a construção de conceitos e definições pretensiosamente fixos e rígidos” (*ib.*), tais quais o da poesia concreta em seus momentos mais ortodoxos.

A definição de poesia vem por meio de sua comparação com a prosa, mais precisamente do “poético”, tendo este último termo um sentido mais próximo do “canto”, do “encanto”, da “recriação”, com o “prosaico”, visto mais como relativo ao terreno da “comunicação”, da “glosa” ou “discurso”. Também fez questão de diferenciar a linguagem poética do “verso”, excluindo-o da discussão: “Não nos parece interessante neste momento. O verso tem sido o padrão formal tradicional da poesia do Ocidente (a poesia chinesa é poesia – e que poesia! – e faz uso de tudo, menos do ‘verso’...) e pode ser bom ou mau, independentemente de ser prosaico ou poético” (*Poesia-Experiência*, 16 dez. 1956). Absteve-se, por fim, de engessar o conceito: “Não há prosa pura, como não existe poesia pura” (*Poesia-Experiência*, 30 dez. 1956).

Além de Pound e Rilke, os nomes que circularam por *Poesia-Experiência* naquele ano foram desde o panteão até os plebeus, incluindo Shakespeare, Camões, Wordsworth, Yeats, Pessoa, Croce, Picón, Richards, Brecht, Gide, Góngora, Quevedo, Li Po, Homero, entre vários outros. Destaca-se também, fora do padrão da página, a publicação de “Quatro poetas de Espanha” e do noticiário.

“O poeta novo” deixou de sair nesse número, “por não ter nenhum dos poemas – surpreendentemente numerosos – que recebemos nesta semana, satisfeito às exigências mínimas de esforço e realização que orientam nosso julgamento, falível embora” (*Poesia-Experiência*, 07 out. 1956). Ainda assim, rendeu algumas menções honrosas e comentários sobre poemas enviados.

No noticiário, o poeta e amigo Robert Stock trouxe notícias sobre a poesia norte-americana, em tom informal e impiedoso, apesar de descrever um cenário em que a “proliferação é assombrosa”, mostrando uma preocupação da página com a movimentação literária de outros

países, sobretudo dos Estados Unidos. Preocupação bilateral, que tanto buscava inserir uma formação intelectual estrangeira em meio às tensões da literatura brasileira quanto incluir o conhecimento dessa literatura estrangeira na tradição nacional.

Na semana seguinte, a publicação de “Quatro poetas de Espanha”, traduzidos por Augusto de Campos<sup>73</sup>, deu início a uma tomada de *Poesia-Experiência* como canal de divulgação do grupo *Noigandres*, e posteriormente da poesia concreta propriamente dita, que se intensificaria e atingiria seu auge no primeiro semestre de 1957, quando, a partir de então, outras tensões passaram a predominar na crítica e na poesia faustinianas.

### SONETO MARGINAL

Também do fim daquele ano de 1956 é o “Soneto marginal”<sup>74</sup>. Além de todas as principais características da poesia e do verso de Mário Faustino apontadas até agora, esse poema também apresenta uma linha romântica, a do poeta maldito, do cantar de Villón, bem como dos franceses de Verlaine, que foi trabalhada por meio da conotação do termo “marginal”. Daí em diante, a metáfora se amplifica, abrindo o leque semântico.

O poema começa com a imagem do eu-lírico sendo “Ressuscitado pelo embate da ressaca”, muito semelhante ao início de *A Reconstrução*, criando um intertexto biográfico com o projeto que Mário vinha tentando, recomeçando sua obra após a recepção de seu livro de estreia.

Eu, voz multiplicada, ergo-me e avanço até  
O promontório onde um cadáver, posto em maca,  
Hecatombado pela vaga, acusa o céu  
Com cem olhos rasgados (FAUSTINO, 2009, p. 186).

Ao deparar-se com a morte, o narrador parte em vão.

O nada  
Ladra a meu lado, lambe e morde o calcanhar  
Sem plumas de quem passa e no espaço se arrasta  
Pedindo paz ao fim, que o princípio não basta (*ib.*, p. 186).

<sup>73</sup> Na edição seguinte, de 28 de outubro, Augusto aparece novamente com outra tradução, desta vez do poeta Eugenio Montale.

<sup>74</sup> Publicado no *Jornal do Brasil* em 11 nov. 1956.

Não bastasse então uma sequência quase cinematográfica da Morte a acompanhar esse narrador, o poema se abre a outro intertexto, cuja imagem resplandece de *O cão sem plumas*, o qual marca a entrada de João Cabral de Melo Neto na década de 1950. Nessa obra, o cão aparece como metáfora para produção de um discurso sobre o rio Capibaribe, “discurso”, como aparece no poema, devido à preocupação cabralina com a comunicação em poesia. A obra em si é uma amostra da concretude poética de João Cabral.

A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
é passada por um cachorro;  
uma fruta  
por uma espada.

O rio ora lembrava  
a língua mansa de um cão,  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão.

Aquele rio  
era como um cão sem plumas.  
Nada sabia da chuva azul,  
da fonte cor-de-rosa,  
da água do copo de água,  
da água de cântaro,  
dos peixes de água,  
da brisa na água (NETO, 1986, p. 305).

É notável como no soneto de Faustino essa imagem é modulada para que a metáfora do cão encarne a morte, e os calcanhares sem plumas, ao contrário dos pés de Hermes na mitologia grega, simulem o movimento daquele que se arrasta clamando por uma “paz final”. Da mesma forma, no poema de João Cabral, a metáfora se expande, compondo todo o contexto e o cenário à margem do rio, como quando lemos que “Como o rio / aqueles homens são como cães sem plumas” (NETO, 1986, p. 309) ou então como neste excerto.

Mas ele conhecia melhor  
Os homens sem pluma.  
Estes  
Secam  
ainda mais além

de sua calça extrema;  
 ainda mais além  
 de sua palha;  
 mais além  
 da palha de seu chapéu;  
 mais além  
 até  
 da camisa que não têm;  
 muito mais além do nome  
 mesmo escrito na folha  
 do papel mais seco (*ib.*, p. 310).

Em “Soneto marginal”, Mário novamente fez uso do anagrama de seu nome, possibilitando identificá-lo em ambas as lâminas desta comparação. Implícito no poema estão imagens do rio, da morte, do nada. Nesse rio, o eu-lírico flui e desemboca no mar com sua ressaca. O simbolismo do sol atropelado pelas nuvens celebra duas imagens, a da “noite” e a do “mar manchado”, que são metáforas para a morte, simbólica e física, respectivamente.

O triunfo pertence ao tropel que no ar  
 Nublado esmaga o sol, troféu tripudiado  
 Por touros celebrando a noite e o mar manchado (FAUSTINO, 2009, p. 186).

Também em *O cão sem plumas*, a imagem do rio desemboca no mar, “No extremo do rio / o mar se estendia” (NETO, 1986, p. 312), compondo um fluxo vital do rio-mar no movimento de ida e volta da ressaca, justamente a cena com a qual Mário Faustino começa seu soneto, como se ao encontrar seu anagrama, tivesse encontrado a si mesmo no poema de João Cabral, que assim segue.

Primeiro,  
 o mar devolve o rio.  
 Fecha o mar ao rio  
 seus brancos lençóis.  
 O mar se fecha  
 a tudo o que no rio  
 são flores de terra,  
 imagem de cão ou mendigo.

Depois,  
 o mar invade o rio.  
 Quer  
 o mar  
 destruir no rio

suas flores de terra inchada,  
 tudo o que nessa terra  
 pode crescer e explodir,  
 como uma ilha,  
 uma fruta (*ib.*, p. 314).

Esse fluxo de *O cão sem plumas*, por sua vez, culmina também em uma conquista enganosa, “troféu tripudiado”, a da sobrevivência, que se sobrepõe à vida. E termina assim:

Espesso,  
 porque é mais espessa  
 a vida que se luta  
 cada dia,  
 o dia que se adquire  
 cada dia  
 (como uma ave  
 que vai cada segundo  
 conquistando seu vôo) (*ib.*, p. 318).

A imagem derradeira do poema cabralino também é a mesma que encontramos no meio do “Soneto marginal”: do açor e sua caça.

Fujo e mais adiante,  
 O açor rebenta o azul e a pomba, espedaçada,  
 Ensanguenta-me o rastro. Avante, sombra, avante,  
 Cassa-me a permissão de ficar vivo (FAUSTINO, 2009, p. 186).

Em ambos os casos, são patentes as referências à fome, à sobrevivência e à sombra da morte sobre a vida. No caso do soneto de Mário Faustino, o termo marginal carrega algumas conotações diretamente ligadas aos textos: o eu-lírico segue à margem do rio, assim como o poema se realiza à margem do texto de João Cabral. Também no campo do intertexto, vale lembrar que *A Reconstrução* começa com uma cena semelhante.

Todas essas imagens refletem uma postura existencial, na qual a relação com a morte é preponderante. Assim como no anagrama de seu nome, Mário busca por meio da linguagem uma conciliação entre o “rio” e o “mar”, o gesto derradeiro de conciliação consigo mesmo estaria na morte, a “paz final”. Nesse sentido, o termo “marginal”, no soneto, está colado à imagem do “rio”, tendo na metáfora para a “exclusão” apenas uma referência indireta.

O sentido de abandono dos meios tradicionais de circulação, posicionando-se assim em uma postura crítica nesse estar “à margem” do sistema, só veio a caracterizar a poesia brasileira

com a geração mimeógrafo, a partir da década de 1970. No soneto de Mário Faustino, à época de sua publicação, essas questões não tinham a preponderância que vieram a ter depois, com outros autores. Isso tornava o vínculo intertextual com o “rio” cabralino ainda mais nítido.

Trabalhando com estruturas mais tradicionais, como o verso e o soneto, Mário Faustino produziu um potencial metafórico raro. Vinculando a metáfora ao campo do intertexto, conseguiu situar seu poema no contexto da tradição moderna da poesia brasileira e a si mesmo no campo literário de seu lugar e época. Ainda nesse terreno, o soneto conclui, assim como em “No trem pelo deserto” e “Prefácio”, com a imagem do touro, símbolo da força, vitalidade e fertilidade, mas também do absurdo, do surreal, do sobrenatural.

“Soneto marginal” acrescenta, portanto, tensões comuns à reelaboração poético-existencial que começou a tomar forma em “No trem pelo deserto”, cristalizou-se em *O Homem e sua hora* e tentou se renovar com *A Reconstrução*. Ao colocar o poema à margem de *O cão sem plumas* de João Cabral, Mário Faustino adotou um viés da poesia como atitude transcendental perante a vida. Não obstante, posicionou-se no grupo dos poetas “construtores”. Em sua constante atitude conciliatória, aproveitou da linguagem poética tanto a profecia quanto o artesanato: o poeta demiurgo de que nos falou em seus “Diálogos de oficina”.

## **POESIA: BRASIL, 1956**

Encerrado o ano de 1956, Mário publica em 6 de janeiro o primeiro de seus balanços sobre poesia brasileira contemporânea. “Poesia: Brasil, 1956” surge em *Poesia-Experiência* acompanhado da estreia da seção “Fontes e correntes da poesia contemporânea”. A seção traz um poema de Edgar Allan Poe, “o primeiro ‘inventor’ a constituir uma das fontes e uma das correntes da poesia contemporânea” (*Poesia-Experiência*, 06 jan. 1957).

O poema em questão é “To Hellen”, com original e tradução, além de um comentário crítico, no qual Faustino justifica a sua posição a respeito de Poe. Entre os argumentos, destaca-se aquele que coloca o escritor norte-americano como “inventor rítmico de um instrumento que, muita vez gauche em suas próprias mãos, seria explorado, nas cordas vocais mais lúcidas, por um Mallarmé, um Verlaine, um Valéry” (*ib.*).

Dessa forma, mais uma vez Mário Faustino sinaliza a possibilidade de exploração rítmica do verso na poesia de seu tempo. Mais que isso, coloca Poe como um “inovador” nessa área, não

como um mestre, nem como um renovador, admitindo assim a invenção por meio de um instrumento considerado obsoleto pela teoria da poesia concreta.

Ainda assim, a influência de Poe se revela mais no campo da técnica de versificação e das ideias comuns do que naquilo que Mário entendia como o seu aspecto precursor, o fato dele ter sido o “recriador, para nossa época, daquela maneira gótica e terrível” (*ib.*). A uma conclusão semelhante Antonio Manoel dos Santos Silva (1999, p. 22) chegou ao analisar a “Presença de Poe na obra poética de Mário Faustino”: “Nada há, em seus poemas [de Mário Faustino], que chegue a demonstrar influência direta [de Poe], como acontece com Jorge de Lima, Pound, Mallarmé, os clássicos e, incidentalmente, vários outros poetas; o que há de coincidências se deve a afinidades de gosto”.

Silva (1999) percebe a ação direta de Jorge de Lima, Pound e Mallarmé na produção poética de Mário e possibilita entrever o sentido pedagógico de *Poesia-Experiência*, que chegava a destacar a relevância de determinados autores ou obras que não tinham qualquer relação específica com a produção literária do editor da página do *SDJB*, exceto pela qualidade técnica, nos critérios poundianos já mencionados, ou pela coerência do discurso. Tal fato não impediria, entretanto, que se fizesse de “Fontes e correntes”, bem como das demais seções da página, um espaço para transparecer muitas das concepções do próprio Faustino sobre a arte poética.

Na mesma edição de janeiro, *Poesia-Experiência* trouxe ainda Camões em “O melhor em Português”, Drummond em inglês, Victor Hugo nas “Pedras de toque” e Wilhelm Dilthey nos “Subsídios de crítica” colocando a “vivência” como a base da criação do poeta. Mas o destaque principal, logo abaixo do logo, foi o balanço da poesia brasileira, que vinha acompanhado de um poema de João Cabral de Melo Neto. Mário fechou 1956 com a referência ao cão sem plumas, em seu “Soneto marginal”, e abriu o ano seguinte também com o poeta pernambucano.

Mais que isso, João Cabral foi um dos únicos que se salvou da acidez crítica de Faustino naquele momento. Apesar do título, o artigo começa tratando de poetas dos Estados Unidos e da Europa para afirmar que o Brasil não faz exceção ao fato de que aquele ano foi “relativamente pobre de poesia” no Ocidente. Destaca a exposição de arte concreta como um “acontecimento notável” de 1956, e a tentativa de se fazer vanguarda no país como necessária e revigoradora.

Implacável com *O Orfeu da Conceição*, de Vinicius, Mário menciona Cassiano Ricardo como “um dos cinco ou seis maiores poetas de sua geração” e Cecília Meireles *en passant*. O único destaque positivo em termos de “progresso de nossa linguagem poética” foi para a publicação de

*Duas Águas*, com inéditos de João Cabral, entre os quais, “Uma faca só lâmina”, que teve a primeira parte reproduzida na página, ao pé do artigo.

Essa aproximação entre Mário e João Cabral se reflete mais na prática de uma poesia com alto rigor construtivo que na crítica literária produzida por ambos. Posteriormente, Cabral também não escaparia da mordacidade faustiniana, que não poupava ninguém tanto de elogios como de críticas severas. Àquela altura, já tinham sido apresentadas duas teses do poeta pernambucano seminais para a história da poesia brasileira a partir de então. Já falamos sobre uma delas ao passar pelos primeiros poemas de Mário.

A distinção entre “inspiração” e “trabalho da arte”, exposta em *Poesia e Composição* (1987), encontra até hoje vozes que reverberam na poesia e até na crítica literária<sup>75</sup> a dinâmica de movimentos antagônicos como motor da história literária, seja do Ocidente ou do Brasil. Como vimos, não somente esta, mas diversas polarizações serviram de base à polêmica para a instauração de movimentos e posicionamentos no campo literário desde o Romantismo até o século XX.

É interessante notar que, no momento mesmo da publicação dessa conferência proferida por João Cabral, havia ideias que transcendiam essa polarização. Se, por um lado, o neoconcretismo nos anos 1960 demonstrou a aplicação prática dessa estratégia, por outro, posturas como a detalhada por Mário Faustino em seus “Diálogos de oficina”, apontam que, mesmo se posicionando no quadrante construtivo do “trabalho da arte”, abria espaço à “inspiração”.

O termo usado para essa conjunção entre “inspiração” e “transpiração” foi *performance standards*, isto é, quando a técnica está de tal maneira embrenhada no poeta que ele consegue expressar “naturalmente” aquilo que encontra em “estado poético”, atingindo altos padrões de desempenho. O próprio Ferreira Gullar, um dos autores do neoconcretismo, passada a fase da

---

<sup>75</sup> Veja-se, por exemplo, a poesia de Paulo Henriques Britto, sobretudo em *Macau* (2003), e a crítica de Iumna Simon, em artigos como “A retraditionalização frívola” (2015), “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século” (1999) e “Poesia Ruim, Sociedade Pior” (1985), que buscam nos dias de hoje interpretar a poesia contemporânea sob a perspectiva desses movimentos que se antagonizam, ou deveriam. Aliás, um ponto de aproximação entre as críticas de Haroldo de Campos e de Simon está na questão da “diversidade”, que tende a instigar a apropriação crítica de uma “pluralidade” sem a tentativa prévia e exclusivista de determinar o futuro, apoiada no conceito de “pós-utopia” proposto pelo teórico do concretismo em *Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico* (1997). Em “Poesia Ruim, Sociedade Pior”, Simon parte da “crise de representação” para expor uma consequente radicação natural e pouco exigente no percurso cotidiano da sociedade capitalista. A autora pergunta: a capacidade da poesia de apreensão sensível e crítica da realidade terá “se democratizado a ponto de transformar-se em um modo de conhecimento e comunicação coletivos? Ou terá se tornado um veículo acrítico e desqualificado de expressão?” (SIMON, 1985, p. 48). Da mesma forma, mas sem cair na armadilha de atestar o fato, Haroldo de Campos (1997, p. 269) adverte que a poesia da “presentidade”, “não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade”.

polêmica antagonizante, que tanto apraz ao jogo vanguardista, com os “paulistas”, chegou a tratar os contrastes entre sujeito/objeto e inspiração/transpiração em outras nuances.

Nesse sentido, opor as produções literárias de Mário Faustino às do concretismo proporcionou aos poetas da vanguarda uma oportunidade também de autopromoção, pois, ao aproximar o poeta piauiense da geração de 45, marcou sua disparidade também em relação a ela. Ainda assim, no campo literário brasileiro dos anos 1950, apesar de seu destaque e influência por conta de *Poesia-Experiência*, Mário estava mais para um *outsider*. A grande polêmica girava em torno do concretismo e, em seguida, do neoconcretismo. O diálogo público com os poetas concretos, por mais que tenha sido incentivado por ele, não foi correspondido, senão quando já era impossível.

No caso do neoconcretismo, o distanciamento foi partilhado pelo próprio Mário Faustino, que desdenhava desse movimento, deixando evidente sua insatisfação com os rumos do *SDJB* no fim dos anos 1950: “O *Suplemento* não vale a pena que o leias: só tem neoconcretismo (imagine!) de cabo a rabo. Uma gagazice” (FAUSTINO, 2017, p. 140).

Essa polarização entre as produções faustiniana e concretista, por outro lado, favorece também outra oportunidade de comparação, no sentido poundiano de selecionar apenas os cotejos úteis. Assim como Pound propõe Dante, “who is of equal size and DIFFERENT” (POUND, 1961, p. 59), como antagonista adequado a Shakespeare, Mário Faustino se mostra um objeto de cotejo excelente para a poesia concreta: mesma linhagem, caminhos diferentes, um no verso, outro na sintaxe dita espacial, e uma proposta de invenção e superação medida com o verso em toda sua amplitude.

Um texto também marcante dessa fase de João Cabral, *Da função moderna da poesia* (1957[1994]), traz outra questão decisiva para a atuação cultural de Mário Faustino, na qual *Poesia-Experiência* teve papel preponderante: aquela que trata do abismo que se formou entre o leitor moderno e a poesia. Com o agravante, neste caso, de que mesmo o leitor de poesia brasileira não estava devidamente aparelhado para receber essa produção de linhagem norte-americana tanto quanto a do concretismo.

Havia a necessidade de se formar o público. Faustino lidou com isso por meio de *Poesia-Experiência*, enquanto o concretismo providenciou toda a ossatura teórica para acompanhar seus poemas e objetos-poéticos, aproveitando muitas vezes os canais da imprensa, inclusive, ostensivamente, da página de Mário, e em outras bancando por conta própria a circulação dessa

produção no mercado editorial, mesmo diante da ausência de um nicho consumidor naquele momento.

*Da função moderna da poesia surge nesse cenário, às vésperas das polêmicas em torno da poesia concreta bem como da publicação de O Homem e sua hora, trazendo elementos para o debate sobre a formação desse público, tocando nos limites estruturais do verso e da palavra. Podemos dizer que João Cabral lavrou o terreno onde se desenvolveram a poesia faustiniana e a concreta.*

A breve tese começa tratando da necessidade que o poeta moderno sente de inovar, primeiro em função de sua expressão pessoal, mas também devido à apreensão da vida moderna. Essa busca pela expressão tanto subjetiva como objetiva da realidade de seu tempo levou a um aprofundamento da técnica, que conduziu à descoberta do novo e provocou uma desintegralização da arte poética, então fragmentada e especializada, impossibilitando aos poetas uma totalização.

Ainda segundo Neto (1994), esse enriquecimento formal da poesia atingiu diretamente a notação da frase, a disposição tipográfica, além das estruturas da palavra, da imagem e do verso. Dizer que o poema moderno é difícil de ler em função dessa complexidade técnica revela, sobretudo, a inadequação entre a exigência do texto e as condições da vida moderna. Esse desajuste do poema moderno, que já não cumpre a função de corresponder às necessidades do leitor, é para o autor a causa que separa a poesia moderna do público. Assim, o poeta moderno, inebriado em seu egocentrismo, teria sacrificado a intenção de comunicar em detrimento de sua expressão:

A poesia moderna – captação da realidade objetiva moderna e dos estados de espírito do homem moderno – continuou a ser servida em invólucros perfeitamente anacrônicos e, em geral imprestáveis, nas novas condições que se impuseram.

Mas todo esse progresso realizado limitou-se aos materiais do poema: essas pesquisas limitaram-se a multiplicar os recursos de que se pode valer um poeta para registrar sua expressão pessoal; limitaram-se àquela primeira metade do ato de escrever, no decorrer da qual o poeta luta por dizer com precisão o que deseja; isto é, tiveram apenas em conta consumir a expressão, sem cuidar da sua contrapartida orgânica – a comunicação (NETO, 1994, p. 769).

Em sua conclusão, o poeta pernambucano frisou que, não obstante a preferência dos poetas pelos temas subjetivos, o divórcio entre poeta e leitor se devia também à “falta de um veículo capaz de levar a poesia à porta do homem moderno”, e que a solução para esse abismo poderia advir de pesquisas voltadas a fazer esse ajuste entre o poema e a vida moderna, “principalmente, através da utilização dos meios técnicos de difusão que surgiram em nossos dias” (*ib.*, p. 770).

Ao enfrentar essa questão, os poetas concretos se ocuparam em produzir um aparato técnico de atualização da linguagem que pudesse ser diluído na economia do cotidiano. Isso ocorreu tanto no sentido da aproximação com outras manifestações artísticas mais populares, como a Música Popular Brasileira, quanto no da integração ao mercado, como no caso da publicidade e da propaganda. Produziram, assim, soluções para as mais diversas plataformas e meios de comunicação, explorando o que havia de mais atual nas tecnologias da informação, que ainda estava nos primórdios de seu desenvolvimento, como instrumental poético.

Em consequência disso, essa produção poética compartilhou do processo de defasagem inerente à tecnologia, de forma que, inatamente incapaz de acompanhar o ritmo industrial, boa parte já nasceu desatualizada. Paulo Franchetti (2012) sintetiza esse processo com precisão em seu artigo sobre a “Poesia e Técnica” do movimento, recompondo a questão dentro do contexto da literatura brasileira desde o parnasianismo e retomando a perspectiva cabralina da função da poesia moderna. Nesse sentido, em seu primeiro momento, a poesia concreta, enquanto “resposta programática de grande envergadura e radical aposta na integração da poesia no cotidiano da vida moderna” (FRANCETTI, 2012, p. 185), exigia do leitor um esforço de erudição para poder aferir a arte de vanguarda, num sentido de “eruditizar’ a comunicação de massas” (*ib.*, p. 94).

O poema concreto é produzido *como se fosse* um produto industrial; ao mesmo tempo deve ser lido *como* aquilo que afirma ser: o herdeiro erudito da principal linha evolutiva da literatura ocidental. Cabe ao leitor – a um leitor por suposto bem aparelhado culturalmente – juntar os elementos indicativos dessas vinculações para compor “a provável estrutura conteudística relacionada com o conteúdo-estrutura do poema concreto” (*ib.*, p. 190).

No entanto, ao centrar na questão técnica, a poesia concreta passa a ter na incorporação tecnológica (e sua combinação com o erudito) o elemento espetacular “propriamente moderno do poema” (*ib.*, p. 193). Daí resulta, numa emulação fracassada da linha de produção industrial, o maior interesse museológico de determinadas peças de poesia concreta, que poético ou artístico propriamente ditos. “Sendo assim, o ponto de honra do programa concretista que era a absorção da técnica no quadro de referências da cultura erudita se revela cada vez mais uma missão impossível, um desafio perdido” (*ib.*, p. 195).

A conclusão evidencia a instância utópica do projeto.

Na época da disseminação da visualidade digital, a Poesia Concreta não consegue reproduzir a aliança entre técnica literária de vanguarda e técnica tecnológica de ponta. Em algum momento, essa aliança se configurou como possível. Hoje, ao que tudo indica, já não é. E a própria Poesia Concreta aparece, cada vez mais, não como a negação do humanismo – tal como ela se via e como a viam os contemporâneos –, mas justamente, pelo contrário, como um dos últimos suspiros do humanismo utópico, um momento de esplendor otimista da modernidade que findava (*ib.*, p. 196).

No caso de Mário Faustino, como já mencionado anteriormente, enquanto sua poesia seguia pelos caminhos do verso moderno, ainda que muitas vezes equilibrando-se nos seus limites, a produção crítica, centrada em *Poesia-Experiência*, também caminhava no sentido de formar um público leitor. Das duas opções elencadas por João Cabral, encontrar um suporte para a poesia adequado ao seu tempo ou condenar-se à “espera, desesperançada, de leitores que venham espontaneamente à sua procura” (NETO, 1994, p. 770), Mário não adotou nenhuma, buscando uma resolução diversa para o problema.

A particularidade do enfrentamento dessa questão está no fato de que, diferentemente daqueles que buscaram adequar sua poesia, seja pela exploração da técnica sob uma perspectiva utilitária ou pelo abrandamento dela, ou dos que assumiram esse divórcio do público, propõe-se neste caso apenas construir sobre esse abismo uma ponte, cuja matéria-prima e força de trabalho vem da crítica. Esse uso da teoria, em certo sentido, assemelha-se ao do concretismo. Como Franchetti (2012) também observa, é significativo como a teoria da poesia concreta, muito mais volumosa que a produção poética propriamente dita, moderou a relação do leitor como o objeto, por vezes quase a ponto de substituí-lo, na apreciação dos poemas concretos<sup>76</sup>.

Dentro desse viés pedagógico da crítica jornalística da página de poesia do *SDJB*, está também o estabelecimento de uma relação do leitor com a poesia faustiniana. A exposição teórica e a seleção de poemas presentes em *Poesia-Experiência* suportam as noções fundamentais de Mário Faustino sobre aquilo que ele pensava e fazia como experiência poética, embora de maneira menos programática que o grupo *Noigandres*. Ao observar, assim como na conclusão de Neto (1994), que o problema está não só na poesia ou no poeta, mas também no leitor, cria-se a possibilidade de dar ao público os recursos para chegar à poesia de seu tempo e também de determinada visão sobre poesia.

---

<sup>76</sup> “Acontece que não havia poemas. Publicados quase sempre em edições muito limitadas, encontravam-se aqui e ali uns poucos, normalmente servindo de exemplos em capítulos de uma ou outra história literária. Mas havia vários textos críticos assinados pelos poetas concretos” (FRANCHETTI, 2012, p. 11).

*Poesia-Experiência* foi veiculada via imprensa, inserida por meio do *mass media* no cotidiano do leitor, dentro do ritmo da vida moderna, em formato ágil e objetivo, de maneira integrada a esse ritmo, não à sua revelia. Isso garantiu ao poeta de *O Homem e sua hora* a autonomia necessária para conduzir sua poética apoiada nas estruturas do verso sem que a corda da adequação formal do poema deixasse de ser tensionada para vibrar no ritmo de seu tempo. O efeito de *Poesia-Experiência* no público-leitor brasileiro dos anos 1950 serviu sobretudo para inserir e posicionar Mário no campo literário, além de popularizar a sua visão de poesia.

A complexidade exigida pela sua ambição poética, somada ao princípio de “condensação” da linguagem, produziu, evidentemente, uma obra de maior dificuldade de transposição, condicionada a um ritmo demorado e atento. O autor estava ciente desse obstáculo para a recepção. A leitura desse texto de Neto (1994) permite vislumbrar hoje a preocupação essencial com a manutenção da qualidade do ofício. Não basta chegar ao público, mas chegar dentro dos padrões de eficiência técnica consagrados pelo poema moderno. O temor está no fato de que, com a fragmentação e a especialização da poesia impossibilitando a contemplação de sua totalidade potencial, não se produzam mais poemas nos mesmos níveis, ou superiores, de exigência da tradição e de inovação da modernidade.

A preocupação deve existir, de fato, mas não a ponto de atribuir alguma tendência ao exame da contemporaneidade. Depreender de antemão que a evolução da poesia seja ruim em função de suas características contemporâneas é uma herança negativa do pressuposto cabralino dessa necessidade comunicativa da poesia. A evolução da poesia desde a literatura moderna deve antes ser analisada e interpretada, ao invés de ser tratada como um fato que precisa ser evitado.

No mais, dentro das considerações de Neto (1994), o poeta “inspirado”, da linhagem “individualista”, deveria estar mais distante do público que aquele “transpirado”, objetivista. Mas o que ocorre na contemporaneidade é visivelmente o contrário. A poesia que alcança grande público nas redes sociais, livros e outras mídias é lírica, subjetiva e pontual, de rápida absorção, em sua maior parte, com frases de efeito emocional recortadas e ilustradas no espaço da publicação. Está mais próxima dos conceitos de autoajuda e de *meme*, e plenamente adequada à indústria do entretenimento na era da informação.

À produção poética de arrojo formal, tem-se resguardado desde então a condição vanguardista, elitista, da “alta literatura”, assim como a música se dividiu em popular e erudita, e o cinema em comercial e filmes de arte. Nesse sentido, o elemento que faz essa comunicação entre

arte e sociedade na literatura e na maioria das manifestações artísticas é o sistema econômico-social.

É por meio dele que *Poesia-Experiência* construiu a ponte entre a poesia de Mário e o público. Não o fez por meio da divulgação de sua produção poética propriamente dita, mas sim de um extenso cânone referencial de poesia e crítica literária *ideodiagramada* em uma página semanal de um periódico de grande circulação. Criou-se um vínculo entre crítica e jornalismo que contribuiu para a recepção da poesia contemporânea e, indiretamente, da poesia do próprio Mário Faustino. Foi ainda o meio para propagar diretamente sua produção nas áreas da teoria literária e da tradução.

A questão se resume, dessa forma, não em fazer a poesia se comunicar com o leitor moderno, mas em como fazer a “alta literatura” encontrar o seu público. Essa distinção, hoje, é essencial para o entendimento do problema. Em outras palavras, *Poesia-Experiência* demonstra que João Cabral de Melo Neto acerta ao abordar a relação entre poeta e leitor sobre a perspectiva da estética e da técnica, mas a eficácia de uma solução para o problema depende também de uma abordagem econômica sob o ponto de vista do mercado editorial e, neste caso, da indústria gráfica, bem como da configuração atual das produções artísticas como arte ou entretenimento.

Outro ponto importante a ser considerado no intertexto entre Mário Faustino e João Cabral segue em sentido oposto, desta vez em direção ao concretismo. No campo dividido entre a vanguarda e a geração de 45, o poeta pernambucano e sua objetividade radical surge como um ponto de convergência entre as noções poéticas em formação de Mário e da poesia concreta. Parece natural, por isso, a sucessão dessa tendência cabralina, que assomou a poesia e a crítica faustinianas na transição entre 1956 e 1957, para outro momento culminante de *Poesia-Experiência*, a publicação em 10 de fevereiro do texto “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”.

Uma semana antes desse artigo, havia sido plantada no *SDJB* a “semente do neoconcretismo”, com a publicação de um poema concreto de Ferreira Gullar<sup>77</sup>. Uma semana depois, nasceria o poema-processo com “A ave”, de Wladimir Dias Pino. No intervalo de apenas um mês que separou os dois balanços com os quais Mário provocou o campo literário brasileiro, outras quatro edições de *Poesia-Experiência* foram publicadas. Nestas, o editor incluiu textos de sua autoria e de outros autores, destacando a importância do verso e de recursos técnicos tradicionais, como a rima, para a poesia.

---

<sup>77</sup> Ver Bastos (2008, p. 116).

Em “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, podemos ler que “[Théophile] Gautier é, antes de tudo, um perfeito versificador, o que se afirma sem sombra de pejorativo: ninguém pode negar a importância do bom fazedor de versos” (*Poesia-Experiência*, 13 jan. 1957). Nesse mesmo texto, Mário fincou o pé na linhagem poética partilhada por João Cabral de Melo Neto ao se posicionar contra a experiência do Romantismo. Ainda sobre Gautier: “Raros são os momentos em que atinge a genuína poesia: não há de negar, entretanto, do ponto de vista histórico, a importância de sua contribuição para a volta da poesia, após a divagação romântica, à sua natural condição de arte poética” (*ib.*).

Também em “Fontes e correntes...”, Faustino deu uma pista importante sobre sua interpretação do gênero épico e da sua possibilidade depois da Era Moderna:

Contra todas as teorias de posudos estetas, um Eugene O’Neill provou que é possível fazer tragédia em e com nossa época. Antes dele Walt Whitman já mostrara que o mesmo era possível quanto ao épico. Seu livro, que foi crescendo ao longo de sua vida – o ‘Leaves of Grass’ – não apresenta várias das características do clássico poema épico, porém o ‘epos’ lá está, numa escala desconhecida talvez desde as rapsódias gregas (*Poesia-Experiência*, 20 jan. 1957).

Assim, o que antes já vinha se desenhando na escritura de Mário, nos termos de uma ausência a ser preenchida em relação ao épico, assumiu, então, a forma de um posicionamento assertivo sobre a possibilidade do epos na modernidade, sem dispensar a necessidade de uma nova forma expressiva para tanto. Isso não significava, porém, o abandono do verso.

Walt Whitman anuncia uma nova terra, um novo homem, uma nova liberdade, uma nova ordem, um novo amor. E coisas novas deviam ser ditas em forma nova – criou ele seu verso originalíssimo, solto, flexível, expressivo e adaptável como poucos, posteriormente tão desfigurado pelos praticantes inferiores do ‘verso libre’ (*Poesia-Experiência*, 20 jan. 1957).

Nas duas edições seguintes, segundo Valéry, “[Baudelaire] impõe-se como a própria poesia da modernidade”, e fonte de poetas como Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, enquanto Emily Dickinson é reconhecida por Mário Faustino como a “principal fonte das correntes metafísica e ‘pura’ dessa poesia em nosso tempo” (*Poesia-Experiência*, 03 fev. 1957). Com isso, Mário Faustino sedimentava o terreno de sua página de jornal para que pudesse fazer germinar seu posicionamento frente à poesia concreta.

### PARTE 3 - O SOFISMA CONCRETO

Как основа всякого искусства всегда конфликт<sup>78</sup>  
(Sergei Eisenstein)

Trancadas portas, quietos lilases, dados lançados —  
(Mário Faustino)

### O MOMENTO CONCRETO BRASILEIRO

A publicação, em 10 de fevereiro de 1957, de uma edição temática do *SDJB* sobre a poesia concreta marca uma fase de intensa reflexão e disseminação dessa vanguarda tanto na concepção do *Suplemento* como na poesia de Mário Faustino. Com essas páginas, a publicação deixava claro o impacto da novidade para as letras brasileiras. Também em São Paulo houve reações, Antonio Candido conta que:

Décio [de Almeida Prado] e eu resolvemos editar um número especial dedicado à poesia concreta dos nossos amigos, os irmãos Campos, Décio Pignatari e companhia. Na segunda-feira seguinte à publicação, apareceu na nossa sala o dr. Julio Mesquita. O Décio, gripado, não estava (por sorte dele) e o dr. Julio – sempre tão polido como um lorde inglês – perdeu as estribeiras e desancou comigo (era quem estava à mão). Onde se viu chamar aquilo de poesia? Moleques irresponsáveis, tínhamos posto na berlinda a dignidade do jornal (LORENZOTTI, 2007, p. 36).

No entanto, foi no Rio de Janeiro que os poetas concretos e, posteriormente, os neoconcretos encontraram seu espaço. Como descreve Lilia Silvestre Chaves (2004), o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, com maior acolhida e liberdade editorial, viria a se tornar o principal meio de difusão do concretismo, e Mário Faustino, uma peça da maior importância nisso.

Em dezembro de 1956, dois meses depois da página *Poesia-Experiência* integrar-se ao *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, inaugurou-se em São Paulo a primeira Exposição Nacional de Arte Concreta, que reunia artistas plásticos e poetas. A exposição, vinda para o Rio de Janeiro, foi montada, em fevereiro de 1957, no atual palácio do Estado Capanema, antigo edifício do Ministério de Educação e Cultura, projetado por Le Corbusier e Niemeyer. Instalou-se o movimento da poesia concreta, da qual o *Suplemento* tornou-se o veículo, divulgando documentos da exposição de dezembro. Houve conferências e debates, sob o patrocínio do Teatro Universitário Brasileiro, mas talvez o saldo mais positivo, para os poetas concretos, tenha sido o artigo de Mário Faustino, ‘A poesia concreta e o momento poético brasileiro’, publicado na *Poesia-Experiência* do *Suplemento do Jornal do Brasil* (CHAVES, 2004, p. 260).

---

<sup>78</sup> Como base de toda arte, sempre há conflitos (N. A.).

Na capa da edição temática, Reynaldo Jardim dá o recado: “O acontecimento artístico da semana é a exposição concreta, aberta no edifício do Ministério da Educação. [...] Sobre os poetas, veja-se em *Poesia-Experiência*, de Mário Faustino, o comentário em que esse poeta coloca a experiência concretista dentro do panorama atual da poesia brasileira” (*SDJB*, 10 mar. 1957, p. 1). Foi assim que Mário Faustino começou a contribuir determinantemente para inserir os poetas concretos no campo literário brasileiro, como veremos mais adiante ao tratarmos do artigo propriamente dito.

Essa mesma capa foi composta ainda por uma tradução de Angelita Silva dos “Quatro quartetos”, de T. S. Eliot, e de uma entrevista do correspondente do *SDJB* em São Paulo, Ricardo Santos, com o escritor Paulo Bonfim, no qual este denunciava uma preocupação excessiva com as modas e angústias europeias, inclusive nas letras: “sentimos um sabor de verso traduzido”. Na semana seguinte, em “Personae”, Mário Faustino chegou a ironizar essa entrevista. Apesar disso, é possível encontrar afinidades e outras possíveis relações dialógicas entre Mário e Bonfim.

Dois pontos chamam atenção, o primeiro, que vai de encontro à proposta da vanguarda, sobre arte coletiva, “Não acredito em movimentos de grupos”, e o segundo sobre aquele que viria a ser um tema central do diálogo entre Mário Faustino e os poetas concretos: “Invenção de Orfeu, de Jorge de Lima. Nenhum poeta contemporâneo foi tão fundo nos abismos da alma humana. É o caso da mais surpreendente iniciação nos mistérios órficos que habitam o lado de lá da palavra escrita” (*ib.*).

Na página 2 daquele *SDJB*, Jardim faz uma “Descrição concreta” de um desenho de Ernesto Lacerda chamado “Ação e reação”, que ocupa a página seguinte inteira. Logo após, uma amostragem da produção dos “poetas concretos antes da poesia concreta” é sucedida pelo artigo de Mário Faustino. Por fim, a seção “Artes Plásticas”, de Oliveira Bastos e Ferreira Gullar, dedicada à pintura concreta, completa o material sobre o grupo *Noigandres*, publicado naquela edição do periódico.

“Os poetas concretos antes da poesia concreta”, “pequena antologia” selecionada por Mário Faustino, contém, no terço superior da página, poemas de Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e, no inferior, Ferreira Gullar. De Décio, foram publicados “Bateau pas ivre” e “Move-se a brisa ao sol final”, ambos de *Rumo a Nausicaa*, de 1952.

“Bateau pas ivre”, assim como o poema de Rimbaud ao qual faz referência<sup>79</sup>, toma o tema da viagem, “lúcido périplo” de pedra que lapida, revigora e faz brotar a foz do super-rio. Mas, diferentemente, esse não é o barco-Rimbaud. Também não é o barco sóbrio (*bateau sobre*), nem um barco que não está bêbado, mas uma negação da qualidade do barco: *bateau pas ivre*; barco não-bêbado, vida/viagem não-Rimbaud. Um barco que navega na outra margem. Assim como ocorre em “Vida toda linguagem”, o título “Bateu pas ivre” elimina elementos da oração (*le bateau nes't pas ivre*), tensionando e potencializando o discurso.

E quem está na margem contígua a Rimbaud? Mário Faustino havia dado uma pista duas semanas antes, nas “Fontes e correntes da poesia contemporânea” dedicadas a Baudelaire, quando, reproduzindo Valéry, apontou: “Enquanto Verlaine e Rimbaud continuaram Baudelaire na ordem do sentimento e da sensação, Mallarmé o prolongou no domínio da perfeição e da pureza poéticas” (*Poesia-Experiência*, 27 jan. 1957). Rimbaud e Mallarmé navegando nas margens diferentes desse super-rio baudelairiano.

Essa perspectiva é próxima da adotada por Augusto de Campos, na introdução à sua antologia de poemas de Rimbaud traduzidos para o português, “Ao seu modo, vai, como Mallarmé, às últimas consequências. Em suma, se a poesia de Mallarmé é implosiva, a de Rimbaud é explosiva. Duas táticas para um fim comum: o de questionar o homem, pondo em xeque a criação que mais o caracteriza – a linguagem” (CAMPOS, 1992, p. 20). Nesse sentido descrito por Augusto, acrescenta-se a “explosão” da fanopeia, que Campos explorou em seu *Rimbaud livre* (1992) e Décio, nesse poema intertextual.

Esse poema é um objeto-não-objeto, que leva às últimas consequências a viagem rimbaudiana, mas apontada para outro norte, uma viagem precisa, radical, que “Afunda a quilha à foz do flúmen” e “Rompe agora o brônzeo estreito / Entre a língua e a linguagem!” (PIGNATARI, 2004, p. 54-55). Bem mais conciso, com um terço dos versos do poema de Rimbaud, “Bateau pas ivre” também termina com uma imagem inusitada e, de certa forma, infantil, a do barco dentro da garrafa e da mensagem engarrafada que se lança ao mar e é colhida por um pescador, rumo ao esgotamento.

Um monstro pescador lança a tarrafa  
E o colhe (ao barco), peixe frio, fria rota  
E ei-lo, ó conquista, branda aragem,

<sup>79</sup> *Le Bateau ivre*, publicado originalmente em 1871.

Num ventre estéril de garrafa.

Ó quem se esgota (*ib.*).

No caso de “Bateau ivre” de Rimbaud, a viagem, destinada à explosão dos sentidos, termina com a imagem da criança, naufraga (“naufrágil”), triste e covarde como uma borboleta, “Un enfant accroupi plein de tristesses, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai” (RIMBAUD, 1947, p. 55).

Ao colocar Mallarmé como um continuador de Baudelaire por um curso diferente do de Rimbaud, Mário não os está colocando em oposição. Ainda que por margens opostas, Mallarmé e Rimbaud trafegam pelo mesmo rio-linguagem. Isso fica ainda mais evidente na semana seguinte, no artigo “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, em 17 de fevereiro, quando Faustino publica uma edição de “Fontes e correntes...” sobre Rimbaud, tratando-o como um “Anti-Racine”, e afirmando que Mallarmé é um explorador também da obra de *l'enfant terrible*. “Ortodoxia: Mallarmé continua Rimbaud na exploração de novas formas” (*Poesia-Experiência*, 17 fev. 1957).

Assim como os poetas concretos continuaram Pound e Mallarmé na exploração de novas formas, Faustino também navegou pelas águas desse “superfluxo”. É por isso que faz questão de mostrar que os poetas concretos, apesar de sua ruptura, vieram da tradição do verso, e a levaram às últimas consequências, mas não as únicas possíveis. Sobre isso, Mário escreveu:

Na página ao lado encontrarão os leitores pequena antologia de poemas de Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos e Ferreira Gullar, anteriores à fase ‘concretista’. Essa antologia, por nós selecionada, constitui testemunho suficiente de algumas de nossas afirmações: e. g., que esses quatro poetas, com ou sem ‘concretismo’, são os mais importantes aparecidos entre nós desde o sr. João Cabral de Melo Neto e que todos os quatro já haviam atingido, antes de sua atual experiência, um teto poético raramente tocado por seus predecessores (*ib.*).

O outro poema de Pignatari na antologia do *SDJB*, “Move-se a brisa ao sol final”, assim como o anterior, destaca-se pelo alto teor imagético. O repertório técnico, sobretudo no uso do verso livre e do *enjambement*, produz, somado ao contexto das “Fadas para Eni”, poema que o antecede na obra e com o qual dialoga, uma imagem do crepúsculo contida na metáfora do outono.

Move-se a brisa ao sol final e no jardim confronta  
a púrpura com luz e a turva bifrenária – um gesto de  
azinhavre. Eni abre o portão, manchas solares  
confabulam: (esvai-se o verão). Seus olhos  
suspeitam, temem o susto das mudanças

incríveis, repelem o jardim bifronte ao sopro do  
 crepúsculo. De verde amargo e quinas de ferrugem,  
 um cáctus castelar, optando contra  
 a sombra rasa, num escrutínio de esgares, soergue  
 entre os cílios de Eni, por um instante, um rútilo  
 solar, em marcha com suas nuvens noivas!  
 E ela depõe, aos pés de ocre do castelo,  
 as pálpebras, aos poucos liquefeitas  
 ouro – um malentendimento de ternura  
 na tarde decadente, cáctus (PIGNATARI, 2004, p. 66).

O mesmo verso levado às máximas potências está nos trechos de “O Sol Por Natural” e “Ad Augustum Per Augusta”, de Augusto de Campos, escolhidos para esta edição temática do *SJDB*. O primeiro traz referência ao poema “Natureza Morta”, publicado por Pagu, sob o pseudônimo de Solange Sohl, no diário carioca em 1948. O segundo, com seu jogo de ritmo e personagens bíblicas, explora virtuosamente as faculdades logopaicas do poema.

Haroldo de Campos é representado por um extrato de “Thalassa Thalassa”, com seus longos versos carregados de epos e com a demonstração de maestria na forma fixa do “Soneto de Bodas”. Por fim, de Ferreira Gullar, são publicados também um soneto “Neste leito de ausência” e “A galinha”, além do trecho de “A sentinela”.

É de se notar que Mário tenha destacado poemas do início de *A luta corporal* (1954[2007]), obra em que a linguagem ruma ao extremo. Selecionou ainda os mais lineares e adequados ao verso, da obra dos quatro poetas ali representantes do concretismo, em coerência com sua proposta de mostrar os respectivos avanços desse grupo no terreno da poesia moderna brasileira, sobretudo a da geração de 45. É daí que Faustino extrai o assunto para a primeira parte de seu artigo, aquele que trata do momento poético brasileiro.

No primeiro parágrafo de “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, Mário Faustino pede licença para tratar de “alguns aspectos vitais da agonia em que se debate poesia no Brasil” (*Poesia-Experiência*, 10 fev. 1957). Do segundo parágrafo em diante, passa a nomear os representantes do campo literário em que estava inserido, sem espaço para esquecimentos: “Aqui não há ‘etc.’. No ‘etc.’ os críticos tímidos se abrigam da possível perda de rendosas amizades. No ‘etc.’ refugiam-se os poetas que ficam sobrando na hora das citações” (*ib.*).

A começar por Drummond, “Há o sr. Carlos Drummond de Andrade” (*ib.*), o tom para com todos os “maiores de trinta” era de cinismo. Do poeta itabirano, impiedosamente – “Pity slayeth

my nymphs” (POUND, 1975, p. 147) – reclamava de determinada falta de militância, de empreendedorismo poético, e queixava-se de não levar a “causa” a sério.

O sr. Carlos Drummond de Andrade só age poeticamente através dos poemas que publica. Não escreve a sério sobre poesia. Ao que sabemos, não discute a sério poesia, nem oralmente nem por escrito. Cala-se. Não manifesta grande interesse pelo progresso da Poesia. É, quando muito, um master. Não é um ‘inventor’, não é um impresario. Nunca seria um Pound, nem mesmo um Eliot (*Poesia-Experiência*, 10 fev. 1957).

Mário Faustino desconsiderou uma outra forma de engajamento, que até então se distanciava, de fato, da “praça de convites”. O editor de *Poesia-Experiência* se afinava, com isso, a determinada polarização ocorrida com a recepção crítica da obra de Carlos Drummond de Andrade a partir de *Claro enigma* (1951), “não raramente tendendo a uma apreciação pouco valorativa, quando confrontada com a poesia social de *A Rosa do Povo* (1945) ou mesmo com a poesia objetual de *Lição de Coisas* (1961)”, como aponta Vagner Camilo (2001, p. 17-18) em *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Parece ter sido esse o juízo de Mário ao afirmar:

Mas a não ser que o sr. Carlos Drummond de Andrade apareça de repente com uma auto-revolução bem mais radical do que a processada entre *Rosa do Povo* e os *Novos Poemas* predecessores do *Claro Enigma*, a não ser que o sr. Carlos Drummond de Andrade rompa subitamente com todo um sistema ético e estético – a não ser essa remota possibilidade, é difícil enxergar nele uma solução eficiente para os problemas que dificultam a ação poética no Brasil (*Poesia-Experiência*, 10 fev. 1957).

### Segundo Camilo:

Sobre essa tendência considerável na recepção crítica do livro de 51 é possível dizer de antemão que muitas das ressalvas feitas pelos intérpretes parecem decorrer seja da desconsideração para com as articulações mais íntimas e sempre dialéticas que unem o pessimismo e o formalismo de *Claro Enigma* a certas especificidades do contexto político e estético dos anos 40-50; seja da incompreensão frente à reapropriação drummondiana do legado ‘clássico’, que nada tem de regressiva ou restauradora, como se costuma supor (CAMILO, 2001, p. 18).

Como já escreveu Luís Santa Cruz, em 1957: “Nenhum poeta é uma ilha. [...] Desta ou daquela maneira, todo poeta é iniludivelmente participante: e quando nada da ‘falta de participação’ da poesia de sua época, de sua escola ou de seu estilo” (LIMA, 1997, p. 129). Nessa linha, Camilo defende que, ao invés de uma atitude demissionária de Drummond, *Claro Enigma* tenha representado, na verdade, uma estratégia poética e política coerente dentro do percurso literário do poeta itabirano.

Assim, diante de uma conjuntura história marcada pela frustração da utopia revolucionária e do todo empenho participante, o sujeito-lírico, que, segundo alguns intérpretes, acabaria por abandonar a ‘praça de convites’ para supostamente recolher-se ao isolamento de sua torre-de-marfim, estaria, na verdade, operando uma retirada estratégica (CAMILO, 2001, p. 19).

Voltando ao texto sobre “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, com relação a João Cabral de Melo Neto, apesar de colocá-lo em melhores condições que Drummond, Mário acusa-o de agir poeticamente de forma semelhante ao autor de *Claro enigma*: “Faz sua ‘vanguarda’ em casa”. Já em Manuel Bandeira, não encontra motivos para críticas. Sobre este, diz, além das expectativas, ter mostrado ainda “uma capacidade de compreensão de renovação rara entre nós”. No entanto, o autor de *Libertinagem* (1930[2008]) tampouco resolveria o problema apontado, por se tratar de um autor cuja poesia já “está feita, publicada, consagrada”. Entende assim que a solução deveria provir dos mais novos, daqueles naturalmente propensos a inovar.

Dessa forma, por vezes mais intensa, beirando o sarcasmo, Mário Faustino seguiu listando os representantes e os respectivos motivos de não se poder esperar deles a solução para o problema, a força necessária para tirar a poesia brasileira de seu estado agônico: Jorge de Lima, Cecília Meireles, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Cassiano Ricardo, para concluir, de maneira geral, sobre a geração de 45, com uma citação dos versos do “Canto LXXVII” de Pound, que também estão no *ABC of Reading* e em *How to read*: “ils n'existent pas, leur ambiance leur confert une existence”<sup>80</sup>.

Com isso, Mário relativiza o poder de atuação dos principais nomes da poesia brasileira de seu tempo, e mesmo sua coesão enquanto movimento literário, distanciando-se dessa geração. Acrescenta ainda uma menção a determinado grupo de “rapazes engagés”, responsáveis por uma poesia dita “marxista”, que acusa de serem “maus poetas” e “maus marxistas”. “E basta quanto à criação” (*Poesia-Experiência*, 10 fev. 1957).

Com relação à teoria e à crítica, os ataques continuam. “Os críticos ‘medalhões’, até legíveis quando falam em romance, são risíveis quando tratam com poesia” (*ib.*). Finalmente, a respeito do contexto e da infraestrutura necessária para o ambiente de efervescência poética ambicionado, a descrição é de um cenário desolável.

Vida literária, emulação, reuniões sérias, leitura de poesia inédita, troca de experiências, debates, nada disso temos. Quando se conversa sobre um poema, o que mais sai, em geral, é o ‘tá bom’, o

---

<sup>80</sup> Com uma ligeira alteração no texto de Mário: “ils n'existent pas, leur ambiance leur confère une existence”.

‘muito ruim’, o ‘é uma beleza’. Em lugar disso tudo, há o fenômeno da amizade, o mesmo que se verifica em nossa administração, em nossa política: meu amigo escreve bem, meu inimigo escreve mal” (*ib.*).

O peso desse mercado de influências, que são as amizades no meio literário, seria sentido por Mário não somente em relação a Drummond, mas em todo o campo. Essa postura renderia uma posição de autonomia, assim como de despertencimento. Esse descolamento o levaria posteriormente a questionar não apenas sua relação com os agentes do campo literário, mas também sua condição de artista, como chegaria a confessar em carta.

É nessa primeira parte de seu balanço que relaciona esses agentes e faz um diagnóstico das condições que levaram a poesia brasileira ao estado que ele descreveu como agonicamente problemático. A partir daí, o autor passou a mapear as possíveis soluções. A primeira delas, mais que uma resolução, é a descrição da situação ideal para o progresso da poesia no Brasil.

Mas afinal, dirá o leitor honesto, de que precisa a poesia brasileira? Precisa de dinheiro. De uma estrutura econômica estável como alicerce. Precisa que o Brasil seja rico e autoconfiante e independente em todos os sentidos. Precisa de universidades, enciclopédias, dicionários, editoras, cultura humanística, museus, bibliotecas, público inteligente, críticos de verdade, agitação, coragem. Precisa de contar com uns poetas que leiam grego, com outros perseguidos pela polícia e com uns terceiros que ao mesmo tempo leiam provençal e ameacem a sociedade. Isso sem contar com uns dois ou três cuja poesia realmente consiga levantar o povo (*ib.*).

Nesse parágrafo, Mário traçou sua noção utópica, decerto inspirada em sua vivência no “mundo desenvolvido”, para a partir daí começar a prospectar formas de atuação possíveis dentro do cenário real. A primeira delas seria a encarnação de três grandes figuras da poesia brasileira: “Mário, Oswald, Carlos. A cultura, a revolução, a boa poesia”. Na falta dessa personalidade, uma possibilidade seria um acontecimento, “um shake-up”, para trazer a poesia brasileira de volta à vida. Isso ocorreu com o surgimento da poesia concreta.

Logo que o movimento eclodiu, Mário Faustino enxergou seu impacto e seu potencial, apressando-se em assumir uma primeira tomada clara de posição em relação à poesia concreta. Esse posicionamento, ainda que de aproximação e incentivo, manifestou também um comportamento de resguardo e preservação de sua experiência pessoal. Isso foi, posteriormente, revisto e colocado de forma mais ponderada, mantendo e até reforçando o posicionamento inicial, no balanço comemorativo de um ano de *Poesia-Experiência*, em outubro de 1957. Ainda assim, ficam evidentes naquele momento a aprovação e o incentivo à poesia concreta e a alguns de seus pressupostos.

Sabem que Mallarmé e Pound são mais importantes para o progresso da poesia do que Baudelaire e Eliot. Formulam e discutem problemas culturais, sociais, filosóficos e, em especial, estéticos. Nos domínios do verso chegam todos os três [Décio, Augusto e Haroldo], rapidamente, ao nível do melhor que já se fizera antes deles no Brasil, frequentemente, no detalhe, ultrapassando esse nível. Saem dos domínios do verso e tentam novos caminhos poéticos (*ib.*).

Ao colocar Mallarmé e Pound acima de Baudelaire e Eliot, Faustino atingia diretamente dois dos maiores pilares da poesia e da crítica literária fundadas na base da geração de 45. Além disso, também ressaltava dois autores essenciais de sua formação e seu interesse poético. Não obstante, trata-se também de figuras e obras centrais na construção da teoria da poesia concreta. Isto posto, Mário passou a elencar suas afinidades e diferenças em relação à “única força de vanguarda séria que já houve no Brasil”. Referindo-se às obras dos poetas concretos expostas na mostra do Ministério da Educação, afirma:

É para esses poemas que vimos pedir atenção do leitor honesto desta página, cujo orientador – que escreve estas palavras – deixa esclarecido não ser, pelo menos até hoje, ‘concretista’, não tendo o menor interesse pessoal na experiência tentada por seus colegas de São Paulo e pelo sr. Ferreira Gullar (*ib.*).

Três pontos importantes do posicionamento de Mário Faustino podem ser destacados e devem ser considerados detalhadamente. O primeiro deles é a base dos demais, que demarca a linha de atuação, o lado do poeta no *front* da batalha do verso: ele não é concretista. Com isso, o responsável por *Poesia-Experiência*, por mais que se mostrasse um dos maiores entusiastas do movimento, não poderia pertencer ao futuro da poesia sob o ponto de vista do concretismo.

O segundo ponto é que Mário não se considerava concretista “pelo menos até hoje”, admitindo com isso a possibilidade de um reencontro poético em algum futuro. Isso não implicava necessariamente uma adesão ao concretismo, mas talvez uma aproximação concretista da experiência faustiniana a ponto de se tocarem, por exemplo. O que se evidencia é que, de fato, os percursos poéticos em ambos os casos impressionam pela proximidade das trilhas e pela disparidade dos destinos. Experiências semelhantes com resultados tão diferentes. Na verdade, tais noções de poesia andaram praticamente de mãos dadas até o ponto de cisão, que é a ruptura concreta com o verso.

Isso leva ao terceiro ponto, que era o interesse pessoal de Mário Faustino pelo poema longo. Por meio da vivência com a poesia concreta na sua fase mais ativista, o poeta de *O Homem e sua*

*hora* concluiu que a experiência de grupo *Noigandres* não supria de instrumentos superiores, ou mesmo à altura do verso, a empreitada poética que viria a se configurar no projeto de poema longo. Quando disse que não tinha o “menor interesse pessoal”, Mário deixava implícitas também as limitações que transformavam a iniciativa totalizante do concretismo em exclusivismo autoritário.

Ainda assim, Mário Faustino traçou uma relação de afinidades que, além de contribuir para a legitimação da teoria da poesia concreta, também reforçava as divergências. Afinal, como já dizia Haroldo de Campos (1975, p. 29), pouco mais de um ano e meio antes, “Não é muito esperar-se do intelectual brasileiro, em 1955, que pondere essa dialética”<sup>81</sup>.

## A CRISE DO VERSO

Essa relação de afinidades constava de oito pontos de concordância, dos quais os três primeiros se referiam especificamente à “crise do verso”, que consiste no reconhecimento que Mallarmé fez do verso não apenas como uma representação escrita, mas como um objeto dotado de materialidade na página. Com isso, na visão concretista, o verso, como tradicionalmente concebido, já não supriria essa condição, necessitando de uma atualização, ou, o livro, de outro instrumento mais adequado à atividade poética na Era Moderna. Essa concordância foi colocada da seguinte forma por Mário.

1. Que o ‘verso’, no sentido em que a palavra tem sido empregada até agora, se encontra, no momento, em crise, em todos os países do Ocidente; está tudo parado na Inglaterra, na Rússia, nos Estados Unidos, na Alemanha, na Itália, na França, na Espanha, em Portugal, na América Espanhola – ao que se saiba;
2. Que essa crise está formulada pelo menos desde o Mallarmé de *Un coup de dés...*;
3. Que a solução para essa crise tentada por Mallarmé e retomada, de diversas maneiras, por um Apollinaire, por um Schwitters, por um Pound, por um cummings, entre outros, é um caminho pelo menos dotado de logicidade, de consistência e de harmonia com muitas coordenadas do espírito de nossa época; chega mesmo a ser uma das únicas tentativas sérias de resolver a crise: a outra sendo o surrealismo francês, de Rimbaud ou de Breton, até Artaud (*Poesia-Experiência*, 10 fev. 1957).

A primeira questão a ser considerada é que Mário Faustino admitiu a existência de uma “crise” do verso, pelo menos até aquele momento, sem questionar as disposições empregadas pelos poetas concretos do mesmo período, que podem ser vistas neste excerto de um texto, de outubro de 1955, de Augusto de Campos:

---

<sup>81</sup> Publicado originalmente no *Diário de São Paulo*, 05 jun. 1955.

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Un Coup de Dés* (1897), o ‘poema-planta’ de Mallarmé, a organização do pensamento em ‘subdivisões prismáticas da Ideia’, e a espacialização visual do poema sobre a página (CAMPOS, 1975, p. 34)<sup>82</sup>.

Em outro exemplo da postulação da crise do verso, de maneira bem mais explícita, temos as palavras de Décio Pignatari publicadas em novembro de 1956:

o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. anti-econômico, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e uso histórico. este é apenas o golpe de misericórdia da consciência crítica: o primeiro já fora dado, de fato, por mallarmé, há 60 anos atrás – ‘un coup de dés’ (*ib.*, p. 41).

Essa crise, além de admitida, foi diretamente associada por Mário Faustino ao famoso *lance de dados* de Mallarmé e condicionada a uma perspectiva evolutiva do verso, deflagrando sua defasagem em relação ao desenvolvimento da linguagem na vida cotidiana e às potestades do entretenimento no século XX: os jornais, a televisão, o rádio e o cinema. Mário corroborava, assim, não só a crise do verso como a perspectiva e a linhagem evolutiva comuns à poesia concreta.

Entretanto, Faustino ia além e identificava em determinado surrealismo francês (“de Rimbaud ou de Breton até Artaud”) outra forma possível de lidar com essa mesma crise. Deixava implícito, com isso, um dos pontos fracos da retórica concretista, sua abordagem seletiva do problema suscitado pelo *lance de dados* mallarmaico. Dessa maneira, era possível concordar com a “crise do verso” como apresentada pelo concretismo sem a necessidade de abolir o verso.

Coincidentemente, a outra solução apontada por Faustino é recebida em termos antagônicos dentro da teoria concreta. Se, nas recriações que fez, Augusto de Campos deu preferência ao Rimbaud “visual” em detrimento do Rimbaud “vidente”, Haroldo tornou esse antagonismo ainda mais presente ao afirmar que a poesia concreta “substitui o mágico, o místico e o ‘maudit’ pelo ÚTIL” (*ib.*, p. 48).

Para a poesia ainda em elaboração de Mário resguardar sua autonomia, frente a sua nítida proximidade com boa parte das fontes e dos pressupostos do concretismo, era fundamental apontar

---

<sup>82</sup> Além de Mallarmé, os poetas concretos costumavam vincular em sua leitura sincrônica desse “começo” também, invariavelmente, Pound, Joyce e cummings, e, por vezes, com algumas variações, postulações de Apollinaire, do futurismo e do dadaísmo. Nas artes, aproximavam-se sobretudo da música e das artes plásticas homônimas.

a diferença desde o início. Não obstante a coerência da teoria da poesia concreta, corriam por fora outras possibilidades de escritura norteadas pela experiência mallarmaica e pelo ideograma poundiano, que aravam o terreno para o cultivo de uma poesia assentada no verso.

Em outras palavras, a solução da crise não estaria condicionada à morte do verso. Posteriormente, a própria poesia concreta, em sua constante revisão crítica, recolocaria a questão em termos menos fatalistas. A publicação de *verso reverso controverso* de Augusto de Campos, em 1978, é um claro exemplo nesse sentido.

Vista de uma perspectiva menos apegada às nuances da evolução ao longo de sua história, a poesia concreta é lida por Renata Sammer (2017) nos termos de uma arte de “invenção”, transcendendo, com isso, o questionamento a respeito do verso, tão combatido nos primeiros anos de disseminação da vanguarda, fato que passou a ser tratado, então, como uma “prática reconhecidamente ‘provisória’, na expressão de Haroldo de Campos”, uma estratégia de combate. Como afirma a autora:

De início, é importante distinguir a poesia concreta da poesia de invenção, pois a ideia de que os concretistas limitaram-se ao questionamento do verso é enganosa e já foi devidamente questionada. Todavia, como bem nota Siscar, os concretistas fizeram da crise do verso um ‘blefe produtivo’. Um blefe que suscitou, como esperado, reações adversas (SAMMER, 2017, p. 401).

O blefe mencionado acima é defendido por Marcos Siscar em “A crise do livro ou a poesia como antecipação” (2010) e coloca a “crise do verso” como um sofisma ou paralogismo concretista cujos efeitos do discurso da crise são úteis para a estratégia de legitimação da poesia concreta. O fato de ser interpretada como “blefe” ou “invenção” está relacionado com a formulação da *crise de vers* por Mallarmé. Para Siscar, em outro texto, é necessária uma revisão na recepção da crise mallarmaica:

A questão para o poeta não é o desbravamento de um espaço além do verso, um fora do verso. Entendido desse modo, o fora do verso não é um lugar habitável para a poesia. A orquestração do verso, pelo menos para Mallarmé, ‘permanece verbal’, embora a module com momentos de silêncio, pela forma como deixa ver os brancos da página. De certo modo, a operação histórica de Mallarmé pode ser vista como o inverso das vanguardas: não a de romper com o verso, mas a de estender a questão do verso, não diria para outros ‘sistemas semióticos’, mas para toda organização de sentido, baseada na reflexão sobre o ‘interregno’, a hesitação, o ‘entredois’ (SISCAR, 2010, p. 112).

Se, por um lado, não há na poesia e na teoria concretas a afirmação de que Mallarmé teria rompido com o verso, por outro, esse próprio movimento literário conduziu uma linha

argumentativa rumo a essa ruptura, mesmo depois de tê-la assumido como estratégica e reforçado a relação musical com a tradição. A consideração de que os avanços na técnica e na tecnologia da linguagem e da informação propiciados pelo *lance de dados* mallarmaico, combinados a outras obras, autores e teorias, possibilita uma leitura do percurso histórico do verso que culminaria, assim, em determinada poesia, dita concreta. Há outro “blefe” então, que não se dirige à “invenção da crise”, mas à reivindicação de exclusividade desse discurso.

Além disso, há tanto uma exigência de ruptura quanto um espaço de indefinição sobre ela, pois a cada negação do verso, a poesia concreta acaba por reafirmar seu lastro com ele. É disso que fala Sammer (2017, p. 401) ao afirmar que há, por parte dos poetas concretos, a adoção de uma “prática cujo intuito não é combater o verso, mas ampliar o círculo de suas relações com os demais aspectos, visuais e vocais, do poema”.

No entanto, em outro excerto, continua: “Por compreender o signo no conjunto e na variedade de suas relações, a poesia de invenção se interessa pela dimensão material da linguagem, logo, pela fusão do verso e do ideograma como unidade de sentido” (*ib.*, p. 405). Assim, entende que, para os poetas concretos, o verso não teria evoluído para o ideograma, “transição do verso ao ideograma”, como afirmou Décio Pignatari, mas fundido-se em uma espécie de relação na qual a união de dois elementos geraria um terceiro, que não é a soma de seus componentes.

Essa interpretação esbarra ainda na definição de Fenollosa apontada por Haroldo de Campos da seguinte forma: “Neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas’. Aí está o enunciado básico do ideograma, que vem coincidir literalmente com o axioma gestaltiano” (CAMPOS, 1975, p. 23). Não se trata, portanto, de fundir verso e ideograma, mas de uma transição do verso no sentido da exploração do potencial relacional do signo de forma a produzir ideogramas por meio das combinações sígnicas.

Ainda assim, o que a autora defende em seu artigo não é exatamente definir a poesia concreta como “poesia de invenção”, mas sim abranger diferentes concepções poéticas de épocas diferentes sob a chancela da “invenção”. Deixa transparecer com isso que a categoria de “invenção” adotada, a partir de Pound, pelos poetas concretos não supõe a superação do verso.

Logo, a crise do verso não supõe o seu abandono e, portanto, não pode justificar o elo entre os autores mencionados, de Sousândrade a Augusto de Campos. A categoria poundiana de “invenção”, adotada pelos concretistas, inclui poetas que utilizaram amplamente o verso, como Marvell, Donne, Dante Alighieri e Guido Cavalcanti, entre outros, muitos deles traduzidos pelos irmãos Campos. Se,

de fato, o movimento da poesia concreta no Brasil buscou formas além do verso, reduzir suas contribuições ao combate ao verso é destituir-lhe de sua dimensão inventiva, pois a poesia de invenção coloca antes um problema à representação (SAMMER, 2017, p. 407).

Trata-se de uma suposta contradição interna que a teoria da poesia concreta buscou superar desde o início, mas que se perpetuou em algumas situações até o presente. Na perspectiva de Sammer (2017), a poesia concreta teria “evoluído” para a “poesia de invenção” como uma forma de justificar o fato de que os poetas concretos não teriam, na prática, abolido o verso definitivamente.

Com isso, teria sido possível à poesia concreta seguir tanto no caminho de uma linguagem sintático-ideogrâmica como também dentro dos padrões analítico-discursivos do verso, porém incorporados aos vetores gráficos e tipográficos do registro escrito. É assim que Augusto de Campos defende a prática da tradução, promovendo o verso dentro do recorte poundiano de seu percurso histórico, “Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso” (CAMPOS, 1978a, p. 8).

Mário, por sua vez, admitia essa mesma crise, e a superação do verso como uma solução possível, porém não a única. É interessante notar como, naqueles anos 1950, as concepções de poesia de Mário Faustino coincidiam com muitas das tensões presentes no percurso poético até mesmo de Augusto de Campos. Siscar (2010, p. 134) demonstra como a preocupação com o controle sobre a criação, o “desejo de controle”, dita a escritura de Augusto no sentido de uma negatividade que cede a uma dialética construtiva (afirmativa) em que “a negação é o gesto de oposição necessário à proposição do novo”.

No extremo dessa negação, está a poesia propriamente dita: “É como se o ‘não’, dali para frente, procurasse se transformar ele próprio em poesia, estrutural e historicamente, rompendo com a identidade sintático-semântica mais básica da poesia: o verso” (*ib.*, p. 136). Para Siscar (2010, p. 112), a experiência do *lance de dados* é uma operação “que pode ser vista como o inverso das vanguardas”. Não obstante, note-se, aqui, que essa ruptura do concretismo vai no sentido da distensão: o verso teria se estendido até romper.

A poesia concreta se coloca como a experiência do *lance de dados* levada além de seus limites, a questão do verso alargada ao limite e além. Não se diferencia, nesse sentido, guardadas as proporções e as direções de cada proposta, também de parte da produção de Faustino, que desde

a experiência recriadora de “Vida toda linguagem”, pelo menos, já havia extrapolado os limites do verso, sem teorizar ou mesmo adotar uma terminologia diferente para isso.

Mário Faustino não cede ao mesmo gesto de superação como uma condicional para seu processo criativo, apesar de também conduzir sua produção na busca pela “novidade”. No caso de Augusto de Campos, a “manifestação retórica mais forte desse desejo de controle aparece na interpretação da poesia ‘antenada’ como lugar de antecipação da verdade do futuro” (*ib.*, p. 148). Ou seja, nesse “ir além”, a obra de Augusto se apresenta como uma solução para o futuro, além de seu tempo e exterior ao percurso da poesia propriamente dita.

Com isso, à semelhança de Mário Faustino, ao assumir para si essa “função antecipatória da poesia moderna”, cada qual à sua maneira e dentro da coesão de seu discurso, também Augusto de Campos passou a habitar, paradoxalmente, determinada constelação literária ocidental que é frequentemente colocada em oposição ao concretismo: a do poeta “vidente” preconizada por Arthur Rimbaud.

Quando *l'enfant terrible* apareceu em “Fontes e correntes...”, na edição seguinte ao artigo sobre “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, foi com uma série de assertivas que se assemelhavam às tomadas de posição de Mário, feitas por meio de apontamentos. Rimbaud: um poeta extremo, de extremos, ao extremo. Se por um lado a poesia concreta levava a literatura ao extremo a ponto de romper, por outro o poeta francês que rompeu com a poesia era mais uma vez descrito como continuador de Mallarmé, em sentido diverso do concretismo. Dele, assim nos fala Mário Faustino:

Há o Rimbaud homem, há o Rimbaud poeta; com um e com outro – poucas vezes um foi tão fiel ao outro – podemos aprender:

– a partir do momento em que o poeta constrói uma poesia nova, sua poesia, é melhor calar do que repetir-se ou limitar-se a explorar cambiantes de uma expressão pessoal. Melhor calar do que facilitar-se. Mesmo porque, por outro lado, a poesia, em seu processo de autopurgação do prosaico, tende ao silêncio, à página em branco (*Poesia-Experiência*, 17 fev. 1957).

Mallarmé está presente no comentário, no silêncio da página em branco, assim como o rigor de uma arte que não faz concessões. Rimbaud é visto mais uma vez como o poeta profético, mas também como aquele que produziu “a aventura total, a criação total, o desafio total” (*ib.*). O poeta que transformou a vida em uma obra de arte. É assim que o descreve um de seus biógrafos:

Talvez seja revelador que as primeiras fotos de Rimbaud sejam autorretratos. É bastante natural para um iniciante, embora também sugira um tom de teatralidade: os anos africanos como a oeuve de vie de Rimbaud, a vida como uma obra de arte. Lembramo-nos daqueles versos de Iluminações nos quais o velho viajante diz: ‘Aqui exilado, tive um palco onde representar as obras-primas dramáticas de todas as literaturas’ (NICHOLL, 2007, p. 237).

Em Rimbaud, a vida substitui a arte, não a complementa como no caso de Mário Faustino. Dois caminhos diferentes a partir de um ponto comum: a relação intrínseca entre arte e vida. Ao expor tais aproximações, não pretendo sugerir uma similaridade entre tais percursos poéticos. Busco, entretanto, mostrar a presença de diferentes abordagens para as tensões suscitadas por fontes comuns, como a noção de exterioridade e independência, o “caráter profético, vaticinador” do poeta (“antena da raça”, que pressente o porvir e constrói o futuro) ou a preocupação com o controle sobre a obra e o processo criativo e, em última instância, sobre o próprio destino.

São todas abordagens que já estavam no Rilke lido por Mário Faustino e que voltam a aparecer de forma muito semelhante em outro poeta que teve papel essencial na escritura faustiniana: Jorge de Lima.

Escrevi sempre o que desejei escrever, e se hoje me dedico a outras tentativas de arte, não é porque ache bonito ser romancista ou pintor, mas porque estas necessidades de vidência se impuseram dentro de mim, chegando a constituir uma condição essencial de minha vida total, verdadeira, absoluta (LIMA, 1997, p. 35).

Sobre ele, Mário dedicou uma série extensa de artigos em *Poesia-Experiência*, a respeito da qual falarei mais adiante para não nos distanciarmos muito. Voltemos, portanto, ao artigo de Mário.

Depois de tratar da “crise do verso”, Faustino passou à poesia propriamente dita. Em seguida, partiu para a poesia brasileira e, por fim, para a concreta, especificamente. No quarto ponto de concordância de sua relação, o poeta piauiense destacou sua definição de poesia, em contraste com a prosa, tanto em termos poundianos quanto nos equivalentes da teoria do signo, transparecendo a ideia de que seja qual for o léxico empregado, as valências da poesia permanecem.

4. Que a poesia é, ao mesmo tempo, ideia, som e imagem; discurso, canto e padrão visual; que seus meios e os seus fins não devem ser confundidos com os da prosa; e que a poesia, sobretudo em nossa época, não pode ignorar os rumos tomados pelas demais artes (*Poesia-Experiência*, 10 fev. 1957).

Nesse mesmo trecho, Mário Faustino corrobora também a estratégia e a necessidade de atualização da poesia em relação a outras artes e ramos do conhecimento. Tal fato se tornaria uma obsessão para a sua escritura, como foi para a dos poetas concretos. Como afirma Augusto de Campos (1975, p. 34): “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia concreta”.

É importante notar ainda que esse sincronismo com outras artes vai além da terminologia, também no sentido de atualização com a pretensão de atribuir à poesia concreta a condição de precursora e produtora estética, ao invés de mera reprodutora/diluidora: “É o primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas” (*ib.*, p. 7).

A quinta, sexta e sétima convergências apontadas por Mário assumiam o saldo positivo do concretismo, afirmando que a poesia brasileira precisava de um “movimento de vanguarda sério e vivificante” para tirá-la da situação de “pasmaceira” “discursivo-sentimental” em que se encontrava e que os poetas concretos seriam as pessoas certas para desempenhar esse papel, afinal “têm mais que quaisquer outros os títulos suficientes para encabeçar o movimento vanguardista de que necessitávamos” (*Poesia-Experiência*, 10 fev. 1957).

No último dos apontamentos em relação ao seu posicionamento ante o concretismo, Mário caminhou em prol da legitimação do movimento, além de expor sua própria conduta diante da arte poética. Fez isso por meio da ironia: “os ‘concretistas’, como artistas de vanguarda, têm todo o direito, e quiçá mesmo o dever, de serem extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas etc”. E continuou de maneira mais direta: “Cabe aos que não embarcam em sua arca levá-los a sério, aproveitar-lhes a experiência, aplicá-la noutros setores e de outras maneiras, incorporá-la, enfim, à corrente viva de nossa poesia” (*ib.*).

Mário Faustino disse isso quando já havia incorporado a experiência com o ideograma ao jornalismo impresso e começava a tentar corporificá-la também na poesia, embora aplicando-a sem o extremismo, a combatividade, o proselitismo e o exclusivismo da vanguarda à qual nunca se filiou. A amostragem dos poetas concretos em sua “fase discursiva”, dessa forma, veio a demonstrar a destacar o lastro com o verso que, segundo Mallarmé, é o elemento fundamental de identificação da poesia.

Mesmo após a publicação de “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, o ano de 1957 seguiu com muita atenção, por parte de Mário Faustino, à poesia concreta, sobretudo nas páginas de *Poesia-Experiência*. Em meio a isso, a seção “Personae” estreou na edição seguinte, de 17 de fevereiro, como a suprir a carência por notícias do campo literário, uma vez que o concretismo havia reacendido o debate em torno de poesia. Em abril, Mário prometeu a Benedito Nunes outro artigo sobre o movimento.

Sobre poesia concreta, nada a conversar contigo, por enquanto. Durante a semana Santa, escreverei um longo artigo a respeito, que será publicado ainda este mês no JB, e que provocará polêmicas terríveis. O pior é que já há luta interna, lá entre os concretos: o pessoal de São Paulo, dentro de uma ou duas semanas, declarará, pelas colunas do JB, luta aberta contra o Bastos e o Goulart, por causa, sobretudo, do artigo do Bastos (FAUSTINO, 2017, p. 110).

Essa promessa foi estendida também aos leitores de *Poesia-Experiência*., e foi adiada justamente em consequência da cisão do concretismo. Na penúltima edição do mês, o poeta se justificou.

Duas vezes prometemos, nestas colunas -- que já saudaram o movimento concretista como coisa séria e como coisa útil -- uma definição, completa quanto possível, de nossa atitude perante a poesia concreta. O presente debate Bastos-Campos nos obriga, mais uma vez, a adiar a manifestação. O leitor há de compreender que preferimos falar sobre o assunto quando seus temas principais estiverem melhor fixados e esclarecidos -- o que esperamos decorra da luta 'intestinal' que agora se trava na livre, fecunda arena destas folhas (*Poesia-Experiência*, 21 abr. 1957).

O fluxo nas entranhas do concretismo possibilitou a Mário Faustino observar, naquele momento, de dentro do campo de batalha, a organicidade do movimento literário, que, a despeito da veemência inicial de certos pressupostos, via-se aquém do controle de seus principais idealizadores. O concretismo atingiu, por si só, novas frentes de criação, levando a um processo de revisionismo contínuo nas produções teórica e poética de seus representantes para adequar o discurso às diferentes tensões que surgiram e às questões que se impuseram ao longo dos anos.

Em sua hesitação, é de se notar também que Mário, mesmo tendo vislumbrado, já no momento de execução desse discurso estratégico, a superação histórica da crise do verso, não tinha ainda condições de articulá-la verbalmente, permanecendo, de fato, amarrado ao sofisma concretista. Mesmo assim, foi capaz de denunciar, ainda que em função de sua característica vanguardista, o exclusivismo e o proselitismo dos defensores da poesia concreta. Expondo a possibilidade de outras soluções possíveis para a crise deflagrada pelo concretismo, Faustino

também evidenciou de imediato o caráter ultimista do movimento, de reescrever a história literária de forma a culminar neles mesmos, criando-se dentro do “museu”.

Os sintomas dessa autorreferencialidade do movimento ficam evidentes, por exemplo, na teoria de Augusto de Campos, que, nos fins de 1956, propunha a superação de todo o léxico empregado na arte poética em prol de uma nova terminologia, “uma organoforma – onde noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA” (CAMPOS, 1975, p. 25)<sup>83</sup>. Em outras palavras, é como se deixasse de ser poesia tudo aquilo que não era poesia concreta.

Retornando à *Poesia-Experiência*, fora de contexto, o verso de abertura de *The Waste Land* de Eliot caberia bem para aquele ano de 1957<sup>84</sup>. Abril foi um mês cruel para Cassiano Ricardo, que teve seu nome destacado na página de poesia do *SDJB* devido à publicação de suas *Poesias Completas*.

Mário Faustino começou sua resenha perguntando ao leitor em qual das categorias poundianas se poderia incluir o medalhão do modernismo. Ele mesmo respondeu: “Para nós, não há dúvida de que o sr. Cassiano Ricardo é um ‘diluidor’” (*Poesia-Experiência*, 07 abr. 1957), categoria esta que lhe foi atribuída “sem pejorativo”, a partir de uma série de justificativas – que também servem de justificativas para o método de atividade crítica de Mário – para tal sentença, apontando até mesmo utilidades para esse tipo de escritor: “São a ‘prática’ de uma ‘teoria’” (*ib.*).

A partir daí, em seu artigo, o autor passou a demonstrar suas conclusões na amostragem da obra de Cassiano Ricardo. Entretanto, antes de começar seu *close reading*, abriu parênteses para uma explanação.

(Certos leitores hão de estranhar o jeito. Lembramos que não estamos escrevendo nos papiros da eternidade e sim no barato papel de um jornal vivo: o que nos interessa é instigar, provocar, excitar, em certas direções, a mente do leitor competente. E, mais uma vez, Laurence Sterne: ‘Gravidade, misteriosa equipagem do corpo para esconder as falhas do espírito’.) (*ib.*).

Nota-se aí que o exercício da crítica poundiana por Mário, em seu *mea culpa* antecipado, admitia um direcionamento no seu discurso, que passava então a se construir levando em conta o contexto literário em que estava inserido, de disputa pelo legado e pela continuidade do verso.

<sup>83</sup> Publicado originalmente no *SDJB* em 11 nov. 1956.

<sup>84</sup> “April is the cruellest month, breeding” (ELIOT, 1998, p. 32).

Além de direcionar para as tensões que interessavam à formatação de sua arte, Faustino também começava, com Cassiano Ricardo, a promover uma revisão dos “medalhões” de forma estratégica e específica.

O segundo alvo, naquele mesmo mês, foi Drummond, que, no rigoroso critério adotado pelo responsável por *Poesia-Experiência*, foi classificado como um “mestre”. Em sua resenha sobre a edição de José Olympio dos *50 poemas escolhidos pelo autor*, Faustino aproveitou para fazer também um comentário sobre a obra do poeta de Itabira como um todo até aquele momento, destacando suas qualidades como escritor e ressaltando os defeitos já apontados em “A poesia concreta e o momento poético brasileiro” (1957). Uma comparação com Jorge de Lima é alusiva daquilo que Mário vinha pensando para sua própria poesia.

Como Poeta, entretanto, no sentido de Criador de palavras-realidades, somos levados a pensar que um Jorge de Lima – muito menos importante que ele sob qualquer outro aspecto – o vence nesta tarefa, por excelência da linguagem poética, de identificar magicamente sujeito e objeto de conhecimento poético, de recriar a palavra na ocasião do poema, tarefa de criação, repetimos, e não apenas de expressão (*Poesia-Experiência*, 21 abr. 1957).

Não demoraria para que Faustino voltasse seu olhar minucioso publicamente para a obra de Jorge de Lima. O poeta de *Invenção de Orfeu* assumia um lugar cada vez mais especial no panteão da poesia brasileira segundo Mário. Sobretudo pela sua mencionada capacidade de produzir uma linguagem poética, recriadora, “reorganizadora do caos”, que dizia-se faltar à maestria criadora de Drummond.

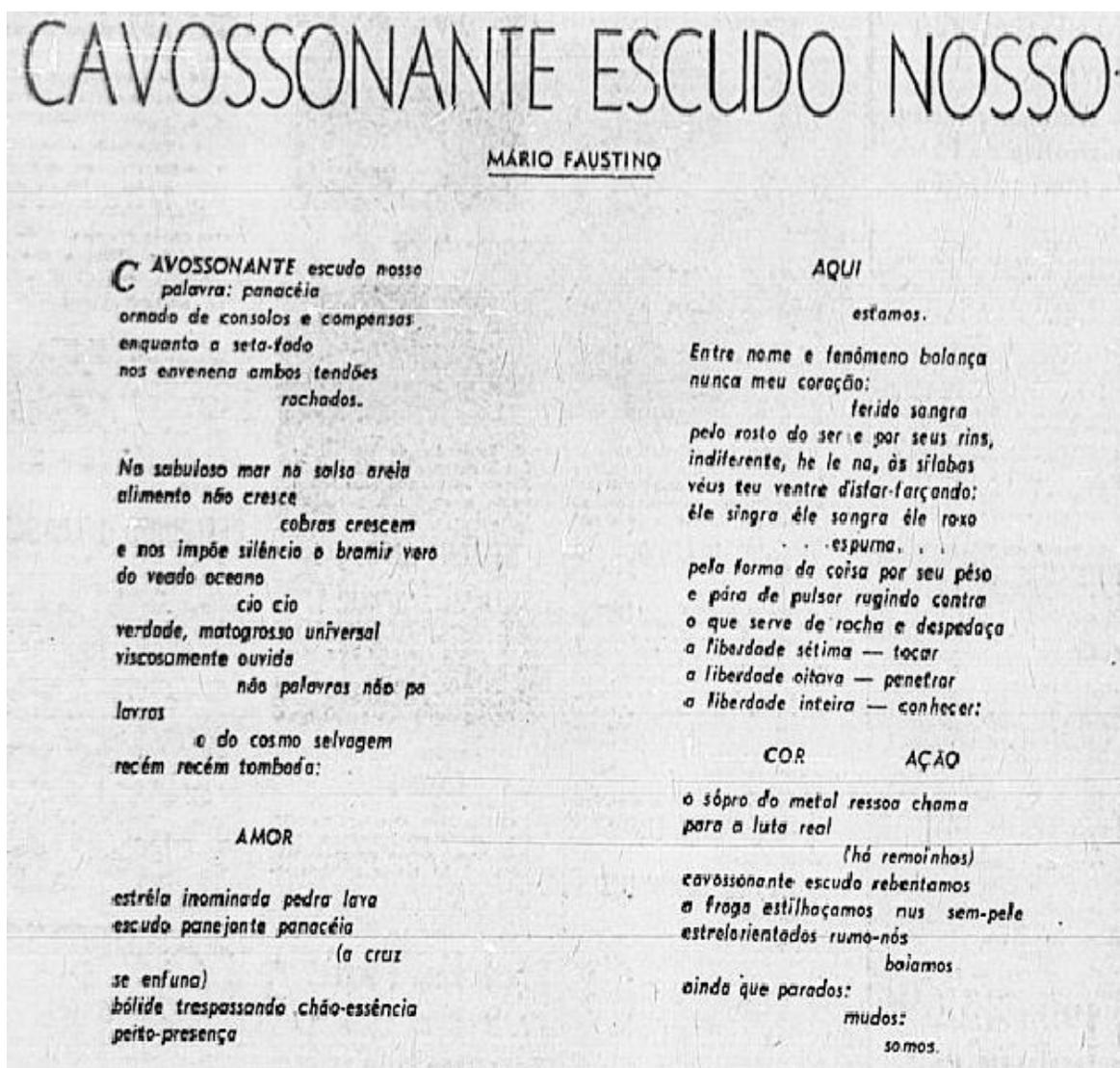
Acrescente-se, ainda, certo cotejo com os padrões “logomelofanopoéticos” de Pound ou “verbivocovisuais” de Joyce ou dos concretistas paulistas. Essa era uma tensão que se acentuou também na poesia produzida por Mário Faustino no período e, naquele momento, a aproximação com o concretismo se mostrava útil também para ele, que aproveitava a onda de impacto da vanguarda para se estabelecer no campo literário.

## **POEMAS DE 1957**

Da mesma época, o poema “Cavossonante escudo nosso” foi uma tentativa de eliminar as camadas que interpõem sujeito e objeto, como o próprio autor dispôs em carta de abril de 1957: “Na minha opinião é, *by far*, o melhor poema que escrevi. Noto que, por vias minhas e indiretas,

cada vez mais me aproximo, honestissimamente, e a minha própria custa, do problema Mallarmé” (FAUSTINO, 2017, p. 109). Salienta-se aí tanto a busca por uma independência de sua produção como a desconfiança quanto à honestidade intelectual de outras propostas.

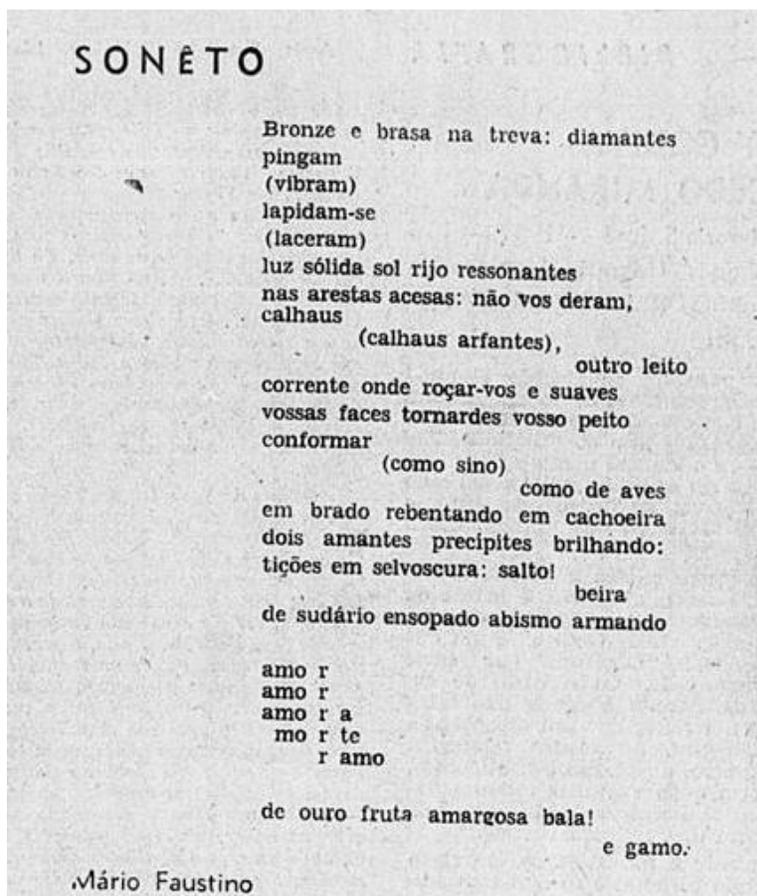
O poema foi publicado pela primeira vez, com críticas de Mário – “Os putos do *Correio* esculhambaram tudo” (*ib.*, p. 110) –, na edição de 30 de março daquele ano. E traz de maneira sequencial alguns dos temas predominantes na poesia faustiniana, “sexo – verdade – amor – fé – existência – vontade de atingir o objeto (o fenômeno), diretamente” (*ib.*, p. 109). O “escudo” do título seria, então, o conjunto dessas camadas de abstrações usadas como mecanismos de defesa que se interpõem entre o indivíduo e o objeto.



(“Cavossonante escudo nosso”, *Correio da Manhã*, 30 mar. 1957).

Nesse poema, tido como radicalmente experimental, Mário Faustino abandonou os recursos de disposição gráfica das letras e palavras e se voltou para a fragmentação do verso, retomando a essência musical da poesia, que, segundo Mallarmé, oscila do silêncio (branco da página) para o som (escrita). Dessa forma, Mário desmonta o decassílabo heroico para enfatizar esse movimento, explorando novas possibilidades semânticas nas palavras e nas imagens por meio de recursos como a quebra, o paralelismo e a repetição.

Mais que a exploração da página como materialidade gráfica, os poemas dessa fase da produção faustiniana, na qual o “problema Mallarmé” ganha preponderância ao nível da microestrutura (verso), tendem a explorar uma abordagem da poesia como arte essencialmente musical, dentro da noção do *lance de dados* como um jogo entre som e silêncio. Estão mais próximos, assim, de uma experiência recriadora conforme Rimbaud ou Jorge de Lima, que da abordagem visual da poesia concreta. É o que ocorre também com “Soneto”, que flerta com o concretismo por conta da disposição gráfica inusitada com que foi publicado.



(“Soneto”, *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 25 ago. 1957).





e critérios literários em detrimento de outros, mesmo que estejam entre os citados em *Poesia-Experiência* ou no intertexto da produção poética, bem como associações imprevistas.

Um exemplo está nesse percurso de coexistência com o concretismo na página de poesia do *SDJB*, que trouxe destaque para a publicação, em 19 e 26 de maio, de “Fontes e correntes da poesia contemporânea”: “XX - Stéphane Mallarmé”. Antes disso, a seção passou por outros nomes, mas, nela, Gerard Manley Hopkins foi a fonte da corrente metafísica da poesia. *Poesia-Experiência* falou dele como se estivesse descrevendo Jorge de Lima: “poeta maior, que usava a poesia para conhecer o universo (ou a Deus), para conhecer-se e para construir, nos poemas, objetos vivos e campos de prova de suas próprias vivências humanas e dos fenômenos naturais” (*Poesia-Experiência*, 24 fev. 1957).

Para Mário, a capacidade de Hopkins de se aprofundar nos “mecanismos mais minuciosos de sua própria percepção sensorial e existencial” o teria levado a uma teoria bem mais convincente que a “alquimia de Rimbaud” (*ib.*). De certo, essa perspectiva, em que “a natureza finalmente transformada, em ação, em poemas-objetos verdadeiramente recriadores” (*ib.*), assaltava a escrita e a leitura do poeta piauiense, que encontrava, gradualmente, nas obras de outros autores, aquilo que buscava para compor e justificar sua própria escrita.

Assim foi também com a poesia em prosa de Lautréamont – “linguagem profunda, intensa, econômica, direta, recriativa, objetual, criadora de imagens, de objetos, de palavras-objetos” (*Poesia-Experiência*, 03 mar. 1957), Yeats – “o maior poeta órfico de nossa época depois de Rilke”<sup>89</sup> (*Poesia-Experiência*, 10 mar. 1957), Verlaine, Nouveau, Cros, Hardy, Housman, Kipling, Corbière – “a ordem dentro do caos” (*Poesia-Experiência*, 14 abr. 1957), Stefan George – “Poesia órfica, poesia-revelação” (*Poesia-Experiência*, 05 mai. 1957), Robinson e Frost até finalmente chegar a Mallarmé.

Para este último, Mário dedicou não uma, mas duas edições de *Poesia-Experiência*, sem espaço nem mesmo para as “Pedras de toque”, promovendo uma revisão desde a fase de *Le Guignon* até chegar ao *Coup de dés*. Como sabemos, o projeto poético de Mário Faustino se interrelaciona em vários momentos com o de Mallarmé. A interpretação de Ivo Barbieri (1972) da obra de Mário Faustino, logo ao abordar o “Prefácio” de *O Homem e sua hora*, mencionou a presença de *le Cygne* do soneto mallarmaico “Le vierge, la vivace et le bel aujourd’hui”.

---

<sup>89</sup> Na tradução do “Canto XXX”, publicada em *Poesia-Experiência*, Mário Faustino se refere à obra maior de Pound como “sem dúvida o mais importante épico de nosso tempo” (*Poesia-Experiência*, 24 fev. 1957).

A perspectiva de Barbieri pode ser reforçada pela menção que o próprio Mário Faustino fez a esse soneto logo no início de sua análise da obra poética de Mallarmé. Com isso, o poeta piauiense destaca “um outro Mallarmé que é mais Mallarmé que todos”. Além do poeta demiurgo, criador de “novas maneiras de ser das palavras e das coisas”, referia-se a um “Mallarmé que é uma torre absoluta e solitária, um animal sagrado e estéril, sem descendência mas indispensável” (*Poesia-Experiência*, 19 mai. 1957). Para além deste, incluía por fim aquele outro, do projeto derradeiro e inacabado do *Coup de Dés* e de *Igitur*.

Dentre os possíveis Mallarmés, são esses três que Faustino priorizou em sua análise. Desde já aqui podemos estabelecer uma relação dialógica com um dos argumentos de Haroldo de Campos a respeito do último projeto de Mário, o dos *Fragmentos*, também inacabado. Ao tratar desta última fase do poeta francês, Faustino expôs suas noções tanto da relação de Mallarmé com o verso quanto com uma produção contínua de uma “obra em progresso”:

O Mallarmé que pretendeu renovar a prosa poética (*Igitur*), a poesia-não-em-verso (*Igitur*) e ‘Un coup de dés’ – embora Mallarmé insistisse que este é em verso: apenas dispersado e a poesia espacialmente formulada (‘Un coup de dés’). Segundo o testemunho de Valéry, sabemos que esse Mallarmé apenas começou tal obra renovadora. A morte o interrompeu quando apenas o ‘Coup de dés’ estava pronto (*Poesia-Experiência*, 19 mai. 1957).

É de se notar como salientou o fato de que o *lance de dados* não é um fim em si, mas parte de um projeto maior, em processo de construção, e que permaneceu o tempo todo vinculado ao verso. Com isso, Mário abriu a possibilidade de uma continuidade desse percurso, mas não necessariamente, e mais, improvavelmente, de forma a culminar na abolição daquilo que o próprio Mallarmé considerava como a expressão poética por excelência.

Não obstante, Haroldo de Campos, a respeito do tema da *obra in fieri*, em sua conferência de 1986, publicada em 1987, incluiu uma ressalva considerável sobre o fato de os *Fragmentos de uma obra em progresso* serem um projeto não-concluído em vida pelo poeta piauiense: “não é possível avaliá-lo, ‘presumir o futuro’, pelos poucos fragmentos que dele restaram” (CAMPOS, 2006, p. 209), deixando para a “memória de Deus” uma eventual possibilidade de compreensão desse projeto.

Ainda que Haroldo afirmasse que “não necessitamos, porém, dessa conjectura quase teológica para dizer da importância e da ‘sobrevida’ da poesia de Mário Faustino” (*ib.*, p. 210), é possível avaliar o projeto órfico faustiano através daquilo que tem de palpável. São esses dados

concretos (poemas, cartas, projetos e outros elementos genéticos) que nos possibilitam observar um percurso poético viável em seu tempo, e que engendra uma crítica profunda ao radicalismo da vanguarda.

Entretanto, vem também de Haroldo a conjectura de que ao analisá-lo criticamente estaríamos levando a cabo uma “tarefa impossível”, e que ao “referir-se axiologicamente” a esse projeto, estar-se-ia avaliando uma “miragem”. A pergunta que nos colocamos, então, diante da observação de Mário Faustino sobre esse “Mallarmé inacabado do qual só nos resta *Igitur* e *Un coup de dés*” é: também não estaria a teoria do concretismo conjecturando e se referindo axiologicamente, portanto, a uma miragem mallarmaica?

Sobre aquele primeiro Mallarmé, Faustino mantém sua índole impetuosa com uma frase do tipo “É o mau simbolismo, nada mais do que parnasianismo *rendu flou* (= sem as qualidades de exatidão dos bons parnasianos), poema que tem deliciado moçoilas semicultas há lustros e mais lustros, mas que é desonesto e ridículo” (*Poesia-Experiência*, 19 mai. 1957). Com relação aos poemas longos como “Hérodíade”, afastando-os de imediato de um intertexto mais estratégico, Mário também é incisivo: “Nenhum deles é de nosso gosto” (*ib.*).

Para o recorte da obra que coloca Mallarmé simultaneamente nas condições extremas de “Mestre” e “Inventor”, que trouxe o maior vigor e eficiência à língua e cultura francesas, o autor de *Poesia-Experiência* tomou como exemplo o poema “Salut” e buscou demonstrar como o texto se torna um “objeto vivo”, “novo”, feito de “palavras novas” que, “sem nenhum recurso à redistribuição espacial”, conseguem criar “verdadeiros ideogramas” (*Poesia-Experiência*, 26 mai. 1957).

Não fossem claríssimas por sua literalidade, a essas palavras Mário acrescenta que “Mallarmé, respeitando aparentemente a falacíssima sintaxe ‘tradicional’, faz dela o que bem entende e associa as palavras à sua maneira, renovando a língua e criando objetos verbais” (*ib.*). Note-se a ironia com que se refere à sintaxe dita “tradicional”, deixando transparecer o diálogo interno que já existia há algum tempo com os principais representantes do concretismo. Esse fato se explicita também no uso da terminologia provinda da teoria da poesia concreta, como ao se referir ao aspecto gráfico de *Um lance de dados*: “Os conjuntos formados pelos caracteres: verdadeiros ideogramas verbivocovisuais” (*ib.*).

Ao mesmo tempo em que traçava os limites entre a poesia concreta e Mallarmé, Mário retinha para si aquilo que se mostrava mais aderente ou fértil para seu próprio projeto poético,

o poema definitivo, o Objeto vivo que refletiria em si mesmo, perpetuamente, o Saber Absoluto, o Equilíbrio do Mundo, canto órfico, inesgotável, a resolver o Universo em um outro universo, verdadeiro pacto entre o Homem e o Resto. Uma tomada de consciência definitiva, órfica e epistemológica, do Cosmos (*ib.*).

Chega a ser curioso como a repetição de vocábulos (“verdadeiro”, “definitivo” e “órfico” servem de exemplo neste caso), assim como da inicial maiúscula em certas palavras, passa a se tornar sintomática ao longo de sua escritura, sobretudo quando somada ao uso desmedido dos elogios e dos desapareços em suas exegeses. Tal procedimento, que poderia ser uma demonstração de busca por assertividade, também pode evidenciar certas posições de crítica literária que foram e continuaram sendo posteriormente desconsideradas.

Para Mário, *Un coup de dés* é uma obra de arte que atingiu um grau nunca antes atingido, “nem, talvez, depois”. “Poema órfico-metafísico-epistemológico” era tomado como parâmetro de criação e destacado em *Poesia-Experiência*. Em meados de 1957, a presença de Mallarmé e da retórica dialógica com a poesia concreta refletiam também a tensão no campo literário, que atingia os limites da ruptura da vanguarda nas páginas do *SDJB*<sup>90</sup>.

O ponto de cisão foi o manifesto de Ferreira Gullar, assinado também por Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim, *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, de 23 de junho de 1957, que se opôs à poesia concreta a partir da interpretação do poema concreto como uma estrutura matemática desprovida de organicidade<sup>91</sup>. Mas a tomada definitiva de posição de Mário Faustino viria apenas em outubro daquele ano. Antes, *Poesia-Experiência* passou por outras “Fontes e correntes da poesia” e por outras questões, como a do engajamento, mostrou poesia original e traduzida, deu notícias de Pound, criticou a obra de revelações e medalhões e, mais demoradamente, a de Jorge de Lima.

Junto com Mallarmé, Jorge de Lima representa outro pilar da poesia de Mário Faustino. Isso se deve sobretudo à noção de poesia órfica, um conceito que fundamenta o último Mário

<sup>90</sup> No início de maio, o periódico ainda contava com as contribuições de poetas concretos, como a publicação do texto de Augusto de Campos “E. E. Cummings: olho e fôlego”, em 05 de maio de 1957, que posteriormente se tornou o prefácio de *E. E. Cummings – 10 poemas* (1960).

<sup>91</sup> Nas palavras de Álvaro Faleiros: “Essa poesia da matéria e da matemática seria, segundo [Haroldo de] Campos, plenamente desenvolvida pelos concretistas. É o que afirma, em 1997, no seu artigo ‘Linhagem de Mallarmé no Brasil’ quando destaca que o movimento concretista, com sua radicalização ‘verbo-voco-visual’, chegou ao esgotamento do campo possível. Assim, ‘até a sensação do limite, a poesia concreta empenhou-se em levar até as últimas conseqüências o projeto mallarmeano’. No mesmo texto, Haroldo sugere que, após esse esgotamento, restaria a ‘pós-utopia: a poesia da presentidade’” (MALLARMÉ, 2008, p. 2).

Faustino, como este gostava de se referir aos recortes que fazia da obra de grandes poetas, bem como sua solução para o dilema do verso. Essa construção toma forma nas páginas de *Poesia-Experiência* com os balanços, os textos sobre Mallarmé e Jorge de Lima, culminando com Ezra Pound no ano seguinte.

Entretanto, a poesia (ou programa poético) que representa essa projeção só começou a surgir algum tempo depois. Enquanto se negava a desistir do verso nos seus textos de crítica, Mário ainda explorava limites de sua escrita nos exercícios de composição considerados os mais experimentais de toda sua obra, justamente por se equilibrarem entre o verso e as inúmeras possibilidades de disposição gráfica da página impressa.

Ao falar sobre “Cavossonante escudo nosso” em carta a Nunes, Mário Faustino começa a colocar no papel sua relação de parentesco com a poesia concreta, mas também aquilo que os distanciava: “Não tem nada a ver com poesia concreta. Parte diretamente da experiência de Mallarmé no ‘*Coup de dés*’, da experiência de Pound nos ‘Cantos’ e de minha própria experiência. Meus últimos poemas são primos da poesia concreta: não são nem irmãos nem filhos” (FAUSTINO, 2017, p. 114).

Naquele momento, para o poeta, o foco estava em promover a renovação de pensamento. “Creio que a principal obrigação da poesia, em nossa época, é renovar, nesse sentido, a linguagem, de modo a permitir, semanticamente, uma revisão do pensamento ocidental” (*ib.*, p. 108). Foi isso que motivou a prevalência da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, na escritura faustiniana. Para o autor de *O Homem e sua hora*, nenhuma outra obra poética escrita no Brasil tinha atingido o mesmo nível nesse sentido:

Mas em nenhum caso, como no perde-e-ganha jorgiano, temos tantos acertos em cheio na mosca da Poesia, da Dichtung, da Poiêsis, da Concentração, da criação verbal; não há um só de nossos poetas que tanto tenha contribuído para a libertação, enriquecimento e diversificação de nossa linguagem poética – e de nossa língua (cf., em prosa, o caso Guimarães Rosa); e não há um que tenha criado um universo poético tão vivo, rico, vasto, dinâmico e fértil quanto o de Jorge, especialmente na *Invenção de Orfeu* (*Poesia-Experiência*, 08 set. 1957).

E foi nesses termos que, cerca de um mês depois da divisão do movimento concreto, Mário Faustino começou a publicar seu artigo sobre Jorge de Lima ao longo de uma série de sete semanas. Pouco antes do poeta alagoano, *Poesia-Experiência* já vinha lendo a história da literatura ocidental sob a perspectiva dos dualismos cabralinos entre uma poesia “inspirada” e outra “transpirada”.

Porém, ao começar sua série sobre o autor de *Invenção de Orfeu*, esses antagonismos ganham um tom de ironia, denotando um uso dessa estratégia para instigar polêmicas rasas mais relacionadas às disputas no campo literário que à poesia propriamente dita, como a prever as reações que sua revisão dessa obra provocaria no meio literário<sup>92</sup>.

‘O algodão do Seridó é o melhor do mundo.’ O ‘Empire State’ é o mais alto edifício do mundo. O ‘Mengo’. Rio ou São Paulo. URSS ou USA. ‘Acho que a poesia inglesa é mais rica do que a francesa, mas a prosa francesa é mais rica do que a inglesa.’ Concretismo ‘paulista’ ou concretismo ‘carioca’? (*Poesia-Experiência*, 28 jul. 1957).

Outro ponto interessante dessa edição inaugural da série “Revendo Jorge de Lima” é que há, à direita, logo após o artigo, em caixa alta e negrito, o excerto final da *Crise de vers* de Mallarmé. O trecho, traduzido para o português, foi disposto na página sem estar inserido em nenhuma das seções, solto e sem nenhuma explicação, mas reforçando uma conexão entre Mallarmé e Jorge de Lima que a dinâmica do periódico já apontava, sugerindo também uma ligação entre a “crise do verso” e a “poesia maior” presente em *Invenção de Orfeu*, poesia da qual Mário afirmava ser Jorge Lima o único representante no Brasil. “Esse grande Jorge de Lima, que teve de desertar da poesia brasileira quando o bom do combate apenas começava, único no Brasil a ter possuído o tom e a medida do epos, é para nós, com todos os seus pavorosos, arrepiantes defeitos, o maior nome de nossa poesia” (*ib.*).

Antes de chegar à *Invenção de Orfeu*, Mário percorreu, em *close reading* com uma vasta amostragem do objeto, as demais obras de Jorge de Lima, detendo-se amiúde também no *Livro de Sonetos*:

O soneto, quem sabe mais que qualquer outra forma fixa, facilita extremamente a criação, virtual e atualmente visual, de um ‘padrão’. E os grandes sonetos [...] chegam a produzir uma estrutura bastante satisfatória no plano menor, embora estejam longe de resolver o problema no plano maior (*Poesia-Experiência*, 11 ago. 1957).

## O BARROCO E O ÉPICO EM INVENÇÃO

No plano maior, havia a *Invenção de Orfeu*. Para chegar a ela, Mário Faustino passou pela questão do barroco. Sua ideia de barroco sobrevém das noções poundianas de poesia épica, ou

---

<sup>92</sup> Da mesma forma, e na mesma data, na seção “Bilhete ao leitor”, anunciava um trabalho “competente e corajoso do poeta de *O Homem e sua hora*” (*SDJB*, 28 jul. 1957).

seja, de um barroco que surge como uma percepção histórica, como uma consciência de época e estilo nacional, como uma forma de escrever poesia situando-a em seu tempo e espaço e se apropriando da cultura regional como forma de representação.

Para Pound (1986, p. 86), “an epic is a poem including history”. É sob essa perspectiva que inclui *Os Lusíadas* nessa categoria literária. Em outro momento, ao falar sobre Camões, o autor dos *Cantos* retoma o tema para afirmar que a poesia épica deve estar em consonância com a índole de sua época, concluindo que “o profeta e o satírico podem se manter alheios ao seu tempo, ou opor-se a ele, mas o autor épico tem de dar voz aos sentimentos gerais” (*ib.*, p. 143). É assim que: “*Os Lusíadas* têm mais valor que um romance histórico: eles nos dão o tom do pensamento da época. Sob este aspecto, são poesia épica” (*ib.*, p. 143).

Faustino parte justamente desse ensaio, no qual Pound compara Camões ao pintor barroco Peter Paul Rubens, para tratar da *Invenção de Orfeu*. Segundo o autor de *O Homem e sua hora*, a compreensão do livro de Jorge de Lima é indissociável desse entendimento particular sobre o barroco, “nosso único estilo” (*Poesia-Experiência*, 18 ago. 1957). Obviamente, do ponto de vista histórico, não podemos falar em um único barroco ou tratá-lo como estilo nacional. Esse anacronismo, presente na conceituação de Mário, é importante para entendermos melhor do que exatamente o autor está falando quando se refere a esse tema.

O barroco visto dessa forma, como estilo nacional, está mais próximo de leituras concretistas que de outras noções consagradas nas letras brasileiras. Veja-se, por exemplo, o debate de Haroldo de Campos com Antonio Candido<sup>93</sup>. Historicamente, temos um estilo internacional associado sobretudo à contrarreforma católica. A visão de Mário Faustino participa dessa associação, mas se apoia nas observações de Pound (1986) sobre o Camões.

Para Mário, “o barroco é o catolicismo”, “o movimento livre em lugar do equilíbrio fixo”, “o amor pelas curvas”. Por isso, não hesitou em comparar as obras, colocando-se a favor da mais recente: “Mais ainda que *Os Lusíadas* (que ainda tinham uma estrutura ‘neoclássica’, emprestada), esse [Invenção] é o poema barroco por excelência” (*Poesia-Experiência*, 18 ago. 1957). Em comum, tanto o “épico neoclássico” de *Os Lusíadas* quanto o orfismo da *Invenção de Orfeu* tinham a vocação para a vasta medida. E no caso desta última, mais que isso, a “primeira tentativa que se faz na poesia brasileira de escrever seriamente em grande escala” (*ib.*).

---

<sup>93</sup> Revisitado por Alcir Pécora (2011), como veremos adiante.

Quando afirmava que “[a] vasta poesia começa com a *Invenção de Orfeu*”, o poeta traçava uma trilha inexplorada na poesia brasileira, e um lugar que, com a morte de Jorge de Lima, permanecia vago, o de representante da vasta medida, da poesia maior escrita no Brasil, uma vez que, na perspectiva faustiniana, todos os demais poetas vivos produziam poesia menor, lírica.

A noção de Mário Faustino do barroco e aquela apontada por Haroldo Campos ao comentar a sua obra estão relativamente próximas, ambas condicionadas pelas respectivas interpretações da crítica de Pound. Ainda assim, no primeiro caso, é usada para mediar a relação com o poema longo. Em “Mário Faustino ou A impaciência órfica”<sup>94</sup>, publicado em 1987, Haroldo comenta esse vínculo “barroquizante”, colocando-o, entretanto, como um ponto de aproximação com os concretos.

Mas Faustino entendia por Barroco não tanto a ‘obra aberta’ como o estilo ‘polimórfico’ e ‘polifônico’, a ‘poesia recargada’, capaz de uma ‘densa polimorfia de temas de beleza’, para falar como Dámaso Alonso a propósito de Góngora. Expandia o conceito, para nele abarcar retroativamente Camões (e neste ponto acertava em cheio, pois o Camões ‘maneirista’, que os estudos de Jorge de Sena, publicados entre nós no último quadrimestre de 1961, revelavam, tem mais a ver com o Barroco na sua acepção histórica do que com a imagem convencional da Renascença, ou, como exprime tipologicamente Sena, ‘resulta de uma emoção clássica e de uma expressão barroca’. O resgate da função mitopoética da metáfora por um lado, e a aspiração à monumentalidade do poema longo, por outro, encontravam no Camões barroco e nos Lusíadas um modelo instigante, que a tradição de nossa língua e de nossa literatura oferecia (CAMPOS, 2002, p. 204).

De fato, como podemos observar nos próprios textos de Mário Faustino sobre a *Invenção de Orfeu*, a metáfora é o elemento central da criação, que dá vida à imagem, motivada pelas relações entre as “cenas”, ou “takes” (na linguagem cinematográfica adotada pelo poeta). “A metáfora cria a língua. A metáfora organiza, orficamente, o mundo. A metáfora mostra. A metáfora cria a coisa” (*Poesia-Experiência*, 18 ago. 1957). Não obstante, essa perspectiva sobre a relação de Mário Faustino com o barroco está inserida em uma narrativa, na qual Campos aponta uma obsessão do poeta piauiense não com a poesia de tom maior ou a “vasta medida” exatamente, mas com o “poema longo”, o que teria determinado a recusa em aderir ao concretismo.

Em seu comentário, Haroldo chega a corroborar a tese faustiniana de que essa acepção mais ampla do barroco abria um campo fértil a ser explorado na poesia brasileira, “um nexos mais

---

<sup>94</sup> Esse artigo, publicado originalmente nos *Cadernos de Teresina*, em 1987, fruto de uma conferência proferida no ano anterior, e “Mário Faustino, o último *verse maker*”, de Augusto de Campos, são os principais textos de recepção da obra faustiniana de autoria de representantes do concretismo.

contemporâneo, que facilitasse a transição, no plano do presente de criação, da lição do *Coup de Dés* de Mallarmé e daquela haurida nos *Cantos* poundianos, do *epos* agônico e cosmogônico do homem em luta contra o acaso, para o périplo, a *plotless epic* poundiana” (CAMPOS, 2006, p. 204).

Não passa despercebido o fato de que, assim como no artigo de Augusto de Campos publicado na década de 1960, também aqui a obra de Mário é analisada por meio de uma retórica baseada num viés historicista. Nesses termos, a principal vulnerabilidade do projeto poético faustiano estaria na sua dissonância em relação ao contexto histórico no qual estava inserido.

Essa ótica fatalmente redundante na atribuição de um lugar de coadjuvante na narrativa dos representantes do concretismo, uma vez que resultaria em uma obra anacrônica<sup>95</sup>. Por isso, para Haroldo, a *Invenção de Orfeu*, relida dessa forma, foi uma “invenção” de Mário Faustino para suprir uma veleidade criativa situada fora do “espírito de seu tempo”.

No mais, o argumento de Haroldo segue no sentido de descredibilizar a obra enquanto “poema longo”, acompanhando Augusto de Campos ao classificá-lo como “‘falso poema longo’, que peca pela ‘inconsistência de organização e pela falta de rigor’, taxando-o de ‘sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos diluídos numa enxurrada camoniana, com raras ilhas de poesia realmente nova’” (*ib.*, p. 206).

Isso atinge não mais a obra de Mário Faustino em si, mas um dos pilares que a sustenta, justamente aquele que não faz parte do “paideuma” do concretismo. Entretanto, não difere daquilo que foi apontado em *Poesia-Experiência* como a principal vulnerabilidade da obra jorgiana: a sua irregularidade. Na quinta semana da série “Reverendo Jorge de Lima”, o autor passou a usar a *Invenção de Orfeu* para mostrar o que não fazer em poesia, com exemplos de “como Jorge sabe escrever mal”, apontando a questão da falta de unidade como consequência do processo criativo, “a necessidade órfica por definição” de criar em detrimento de organizar. Apresentou a obra como uma criação quase pura e desordenada.

Em sua própria produção, Faustino mencionou a intenção de resolver o “problema da unidade” por meio da montagem cinematográfica, eisensteiniana, mas não chegou a colocar essa proposta em prática, em decorrência de seu percurso brevemente interrompido. Não à toa, ao tratar

---

<sup>95</sup> Vale lembrar que, para os poetas concretos, naquele momento, bastava à poesia ser escrita em verso para ser considerada anacrônica, salvo algumas exceções. No caso de Mário Faustino, suas preferências por estilos e temáticas classicistas intensificavam essa adjetivação, a ponto de situá-lo como o já mencionado “fruto tardio” da geração de 45.

da falta de coesão da obra jorgiana, Mário adotou justamente uma analogia com o cinema. “Péssimo verso, péssima prosa, nada de poesia. O diretor desse filme podia ser bom, os takes talvez tivessem sido bem tomados – mas a montagem falhou. Relaxamento, falta de rigor” (*Poesia-Experiência*, 25 ago. 1957).

A vereda para que a poesia de Mário Faustino trilhasse a vasta medida no Brasil dos anos 1950 estava aberta, “malfeito, mas um caminho aberto e fértil” (*Poesia-Experiência*, 25 ago. 1957). E para que esse percurso culminasse na almejada “cidade exata”, como o próprio poeta já advertia, a montagem não podia falhar. Nota-se com isso um movimento imitativo e sucessório da *Invenção de Orfeu* para o projeto faustiniano de “poema longo”, representante contemporâneo da “poesia maior”, em que as vulnerabilidades do antecessor são explicitadas e “corrigidas”. Por outro lado, a retórica do responsável por *Poesia-Experiência* facilita e incentiva o argumento concretista pelos exageros de seu juízo de valor. “A desmesura do elogio (que antes kitschiza o objeto nomeado, do que o promove) o põe em guarda” (CAMPOS, 206, p. 207).

A conclusão é de que, para sustentar seu plano de “poema longo”, “Mário Faustino precisava ‘reinventar’ a *Invenção de Orfeu*, sabendo muito bem que esta sequer era um poema contemporâneo, moderno, mas antes em regresso” (*ib.*, p. 208). Com isso, Haroldo de Campos coloca a *Invenção* na mesma condição de defasagem, como obras orientadas para o passado, nem para o presente nem para o futuro, obsoletas. Por fim, sugere uma percepção enviesada da obra de Jorge de Lima, mais motivada por um interesse crítico-literário pessoal que pelo objeto propriamente dito: “Mário Faustino precisava do ‘poema longo’ de Jorge, mais como fantasma, paradigma ideal, do que como texto real” (*ib.*, p. 209).

Nesse ponto, é preciso ressaltar uma diferença de abordagem em relação às escolhas poéticas nos casos do concretismo e de Mário Faustino. Para os irmãos Campos, a opção faustiniana pelo verso e pela sintaxe discursiva são comumente elencadas no campo das motivações emocionais, como uma “irresolução” ou uma “impaciência”, induzindo a conotação de uma atitude voltada para a satisfação pessoal do poeta. Já no caso de diretrizes do concretismo, como a substituição do verso por outro modelo de composição, são colocadas como ações estratégicas, programáticas, sempre no campo da razão.

De fato, Mário Faustino precisava do “poema longo de Jorge” para contemplar sua vocação para o verso e sua preferência pela “vasta medida”, mas dentro de um programa, fincado em uma tradição que contempla Mallarmé, Pound e Jorge de Lima, com vistas a uma renovação da língua,

da sintaxe e da cultura. Não obstante, atribuir coerência à proposta faustiniana incorreria em explicitar uma incoerência do concretismo naquele período: o sofisma de que a poesia concreta seria o único caminho possível depois do *Coup de dés*.

Ao tentar recontar a história literária de forma a fazê-la culminar exclusivamente neles mesmos, os poetas concretos rejeitaram incontáveis nomes da poesia por estarem desalinhados com as “regras” do concretismo. No caso específico de Mário Faustino, a historiografia concretista lhe reservou o lugar de poeta de transição, pré-concreto, em vias de evolução, mas que não conseguiu se desapegar dos “classicismos” da “Geração de 45”.

Tampouco a presença do barroco na *Invenção de Orfeu* foi uma invenção de Mário Faustino. Ao analisar a fortuna crítica de Jorge de Lima, percebemos que, pelo contrário, a atribuição da estética gongórica à obra do poeta alagoano tem prevalência, sendo inclusive manifestada pelo próprio autor em “O problema da linguagem poética”.

E uma coisa é certa: a preocupação dos poetas com a linguagem poética é problema tão antigo quanto a própria poesia. E o que é bem mais interessante: não somente a preocupação com a linguagem poética, mas, sobretudo, com a concisão do verbo poético [...]

Não há portanto novidade nenhuma em se dizer hoje em dia que os poetas devem primar pela concisão e pela justeza verbal, dentro da exuberância do barroco (LIMA, 1997, p. 44).

Provavelmente são de Murilo Mendes as primeiras palavras a esse respeito: “Desde logo, entretanto, uma ideia manifestou-se ao meu espírito: a do caráter essencialmente barroco do livro – atribuindo ao termo a elasticidade que lhe é conferida por alguns críticos modernos” (*ib.*, p. 121). Inclusive, para o parceiro criativo de Jorge de Lima, “*Invenção de Orfeu* é o máximo documento literário da natureza barroca do Brasil” (*ib.*, p. 125).

É também nos termos de um “barroco por temperamento e estilo” que Luís Santa Cruz se refere à *Invenção* (SANTA CRUZ, 18 jun. 1957). João Gaspar Simões vai além e descreve a obra de uma forma que faz lembrar a “cambiante floresta” de Mário Faustino, sobre a qual falaremos adiante.

‘*Extraño todo el designio, la fábrica y el modo*’ como diria Góngora, é de Góngora que realmente nos lembramos quando penetramos nesta floresta de imagens, de metáforas, de símbolos, de mitos, de ritos, de formas, de seres, de coisas que em comum se associam para viver dentro desta ‘ilha’ tropical que é a ‘ilha’ em que vamos assistir à ‘invenção de Orfeu’ (LIMA, 1997, p. 100).

Simões acrescenta: “É justo chamar barroca à poesia do autor de *Invenção de Orfeu*, embora seja de toda a vantagem precisar que o seu barroquismo é da ordem do barroquismo moderno – um barroquismo deliberado” (*ib.*, p. 108). Há, desde a primeira onda de recepção até as análises mais contemporâneas, a percepção desse barroco consciente e premeditado, racionalizado, na contracorrente da leitura dos irmãos Campos.

Nesse “barroquismo intertextual quase irredutível à uma esquematização lógica”, nas palavras de Alexei Bueno (LIMA, 1997, p. 12), não descartamos, entretanto, a tendência à monumentalização mencionada de modo semelhante por Haroldo de Campos quando se trata do projeto dos últimos poemas de Mário Faustino. Isso vai também no sentido de Fausto Cunha (LIMA, 1997, p. 98), quando se refere ao “monumento neobarroco que é a *Invenção de Orfeu*”.

De maneira geral, essa ideia mais ampla de barroco para se referir a certos recursos considerados exuberantes ou enigmáticos foi usada para enquadrar o canto monumental de Jorge de Lima. Da mesma forma, é preciso ressignificar a noção de verso para abranger a “vida toda linguagem” de Mário Faustino ou as *Galáxias* de Haroldo de Campos. Naquele momento, o possível reencontro poético, afinal, oscilava tanto no sentido de uma “sintaxe sintético-ideogrâmica” quanto de um “retorno ao verso”.

## O ÓRFICO BARROCO

Dentro da perspectiva “analítico-discursiva”, havia para Faustino ainda outro ponto a tensionar tanto a *Invenção* de Jorge de Lima como suas próprias formulações e reformulações a respeito da poesia: o épico. Essa tensão complementa a questão do barroco, tal como ele a estava pensando naquele momento, e sinaliza uma tendência de estabelecimento de uma taxonomia mais específica para os seus poemas cada vez mais “orgânicos”. À guisa da “impossibilidade do épico” no século XX, o poeta buscava outra forma de praticar a medida do epos na contemporaneidade, que contemplasse a subjetividade lírica.

Sobre a *Invenção de Orfeu*, Mário foi categórico: “Esta, repetimos, não é um poema épico. Possui *epos*, tem momentos épicos. Mas as *Metamorfoses* também os têm, e em maior número e com maior voltagem ainda. A *Invenção de Orfeu* é o órfico barroco”<sup>96</sup> (*Poesia-Experiência*, 25

---

<sup>96</sup> Para Fábio de Souza Andrade (1997, p. 33), o artista plástico Ismael Nery foi um agente catalisador para Jorge de Lima e Murilo Mendes, contribuindo com “uma visão mítica, órfica do processo artístico, cuja inspiração estava no

ago. 1957). O poeta se apoiava, como lembramos, na noção poundiana de poesia épica, conduzindo-nos a uma analogia que dá a ideia mais precisa do que pretendia dizer:

Em tempo: a Invenção de Orfeu como poema épico. Por que cargas-d'água? Por que razão mal-usar termos? Não nos basta possuímos um grande poema órfico? Preferimos aproximar a Invenção das *Metamorfoses* de Ovídio a aproximá-la, por exemplo, da *Odisséia*. Um poema épico é por definição objetivo. Há o épico dramático. Épico lírico, subjetivo, só mesmo o falso-épico. Reside aí a principal objeção a fazer à *Eneida*. *Enéias* identifica-se demasiado a Virgílio. A Invenção é subjetiva demais. Dirige-se tanto ao passado do próprio Jorge quanto ao presente e ao futuro, quanto à criação da ilha. O herói da invenção é Orfeu, é o Poeta, é Jorge. Onde está, nisso, o épico? Quando se diz épica a Invenção, está-se confundindo quantidade com qualidade. Mas os poemas órficos, não-épicos, são igualmente vastos, em qualquer sentido. Eis, assim, nossa posição: a Invenção de Orfeu tem a medida do epos, mas não é épica: é órfica (*Poesia-Experiência*, 18 ago. 1957).

O termo “épico” vem de *epikós*, em grego, que significa “aquilo que é relativo ao épos”, noções que sofreram diversas alterações ao longo do século XX. Em nosso idioma, a conotação vulgar contemporânea para o poema épico remete a um poema narrativo heroico. É a partir desta perspectiva que se vale Faustino ao questionar o herói da *Invenção de Orfeu*, julgando-lhe faltar a singularidade das ações valorosas que o tornam superior aos demais. João Angelo Oliva Neto, na apresentação da tradução de Domingos Lucas Dias das *Metamorfoses* de Ovídio, afirma que, em sua origem, o termo designava algo mais específico.

Mas na língua grega do Período Helenístico e também em latim, épos nomeava o gênero de poema narrativo composto num metro preciso, o hexâmetro datílico, sobre eventos notáveis, dignos de memória, como, entre outros, uma guerra catastrófica, a origem dos deuses e do mundo, ou o comportamento das estrelas no céu. Para os antigos, portanto, conforme a matéria (restringo-me apenas a esses três casos), um épos, isto é, um poema “épico”, podia ser ou heroico ou cosmogônico ou astronômico (OVÍDIO, 2017, p. 16).

Adverte, com isso, sobre as consequências do processo milenar de ressignificação do termo, entre as quais a do desgaste do sentido original, que se abre às mais diversas conotações geradas em função do contexto histórico e da evolução dos idiomas. É o caso de Mário Faustino que, à falta de melhor palavra, adotou naquele momento o conceito de órfico para se referir a determinado tipo de poema épico. Como afirma Oliva Neto:

Não é demais lembrar, enfim, que nada impede que teóricos, poetas e leitores contemporâneos, acolhendo sempre algum conceito de “épica” restrito a argumento heroico, nunca considerem

---

surrealismo”, que acentua a conjugação das realidades internas e externas do indivíduo na arte e vê no erotismo um elemento unificador entre o sujeito e o cosmos.

congêneres, nem sequer semelhantes, as *Metamorfoses* de Ovídio e as epopeias mais afamadas e, por isso, típicas, que são as heroicas (*ib.*, p. 17).

Ao mencionar o mau uso dos vocábulos e o falso-épico, Mário Faustino vislumbrou o fato de que a noção poundiana de épico como um poema objetivo, que contém história, não contemplava outras produções do Período Helenístico que também contêm “a medida do *epos*”. Mais que isso, enxergou nesses poemas uma semelhança com Jorge de Lima que poderia permitir a ressignificação da poesia épica na Era Moderna, a convivência entre objetividade e subjetividade, que não existe em obras como a *Ilíada* e a *Odisséia*<sup>97</sup>. Referia-se, logo, à épica não-heroica.

Para Oliva Neto (*ib.*, p. 17), ainda dentro da teoria aristotélica da imitação, Ovídio pretendia superar seus pares com uma obra que emulasse todo o cosmos, desde seu nascimento até o presente (o poema termina no Século de Augusto). Com tamanha pretensão, assim como no caso da *Invenção de Orfeu*, a convivência entre as voltagens lírica e épica provoca ainda hoje tensões relativas ao problema da unidade. Entender como Ovídio lidou com a questão dois milênios atrás é fundamental para entender o mecanismo de edição que Faustino pretendia desenvolver.

Deve-se ter em mente que há nas *Metamorfoses* uma ambição totalizante semelhante àquelas que definem a realização da *Invenção de Orfeu* e do projeto faustino dos *Fragments*.

Mas em verdade, ainda que hipoteticamente lhe fosse dado prover-se no épos de todos os casos necessários, não é provável que Ovídio o fizesse, e a razão revela outra de suas pretensões poéticas: num poema universal não bastava comparecer quantos episódios fossem precisos para produzir efeito de totalidade, mas era indispensável que comparecessem, além do épos, o maior número possível dos demais gêneros poéticos em que os episódios haviam sido consagrados. Ovídio queria, pois, um poema que fosse a soma de todos os poemas e de todas as poéticas! (OVÍDIO, 2017, p. 21).

Ovídio é cosmogônico, porque não pretende narrar feitos e fatos históricos, mas recriar o cosmos em sua totalidade por meio da poesia. É justamente disso que Faustino está falando quando busca em Jorge de Lima e outros poetas a “nomeação original”, a “repetição mágica” de quem “percebe o mundo pelas palavras que cria”. Algo que vai além do “mero verso, ou qualquer outra poesia menos originária”.

---

<sup>97</sup> Carlos Alberto Nunes vai além nessa distinção: “Ainda no domínio das generalidades, direi que os dois se distinguem também quanto ao gênero literário: a *Ilíada* é uma epopeia, e a *Odisséia*, um romance” (HOMERO, 2015, p. 10).

A síntese desse pensamento está em *Poesia-Experiência*, quando a linguagem de Jorge de Lima é vinculada a uma metáfora biológica, explicitando a ideia da criação como uma forma de geração da matéria e da vida: “A palavra, no Jorge da *Invenção* (pelo menos), não é simples signo, rótulo, utensílio de comunicação. É um ser vivo, molécula orgânica que, associada a outras, compõe um cosmos” (*Poesia-Experiência*, 18 ago. 1957).

Essa é mais uma tensão que, antes de ser “inventada” por Mário Faustino, já estava presente nas próprias deliberações de Jorge de Lima: “A ideia central deste poema é a epopeia do poeta olhado como herói diante das vicissitudes do mundo através do tempo e do espaço” (LIMA, 1997, p. 63). O autor sabia com isso que navegava por uma região esquecida, que Euríalo Canabrava definiu como uma “cosmogonia lírica”<sup>98</sup>, e que, ao incluir a subjetividade do poeta dentro da história, seria preciso rever o conceito de poesia épica.

Eu pretendi com este livro, que é um poema só, único, dividido em 10 cantos, fazer a modernização da epopeia. Uma epopeia moderna não teria mais um conteúdo novelesco – não dependeria mais de uma história geográfica, nem dos modelos clássicos da epopeia. Verifiquei, depois da obra pronta e escrita, quase inconscientemente, devido à minha entrega completa ao poema, que não só o Tempo como o Espaço estavam ausentes deste meu longo poema e que eu tinha assentado as suas fundações nas tradições gratas a uma epopeia brasileira, principalmente, as tradições remotas lusas e camonianas (LIMA, 1997, p. 64).

Estão aí a relação com a tradição luso-brasileira, o vínculo com *Os Lusíadas* e o épico ressignificado, desviado para um curso diferente do poema narrativo em verso. Em Murilo Mendes, também encontramos uma reflexão similar: “Tenho me perguntado muitas vezes se há possibilidade da forma épica ressurgir agora. E às vezes me parece que sim: adotando todavia um molde muito diferente do da época clássica” (*ib.*, p. 127). Nesse processo de implicação na objetividade do poema, a metáfora tem o papel de organizar o universo recriado pela palavra. Waltensir Dutra segue no mesmo caminho quando trata da questão.

Dentre os múltiplos problemas suscitados por *Invenção de Orfeu*, um há que nos parece particularmente atual e interessante. Trata-se do ressurgimento da poesia épica em formas modernas, ou melhor, dentro do espírito da poesia moderna. Já vimos que as formas extrovertidas de arte não correspondem mais aos anseios e às necessidades do homem de hoje. O problema do autor não é mais contar uma história, mas como contar a sua história. A poesia épica, intimamente ligada ao

---

<sup>98</sup> “O problema da expressão poética se formula agudamente a propósito do livro ainda inédito de Jorge de Lima: *Invenção de Orfeu*. Há nas páginas tumultuosas desse poema cíclico um sopro épico, qualquer coisa que nos faz remontar às origens da vida e do universo, uma espécie de cosmogonia lírica em que forças primitivas geram as criaturas e os produtos da natureza” (LIMA, 1997, p. 112).

romance em versos, poderá existir sem uma história mais ou menos evidente? A resposta encontrada por Jorge de Lima é afirmativa. Invenção de Orfeu, sem ser propriamente um poema épico, tem muito dessa forma, realizada em termos inteiramente subjetivos. É a paisagem e a epopeia interior o que ora é cantado. Para a realização de um longo poema sem um fio condutor, sem uma história evidente, foi o autor obrigado a valer-se de certos recursos como a metáfora e a associação de imagens, empregados livremente, intensamente, como expressão poética que são de uma vivência (*ib.*, p. 163-165).

Dutra, entretanto, duvida do reaparecimento da poesia épica, alertando para o fato de que as condições sociais devem criar as circunstâncias ideais para o florescimento desse gênero poético, ao menos naquele momento histórico. Isso coloca a *Invenção* em uma posição isolada em relação à produção brasileira do mesmo período, região inexplorada e fértil.

De *Invenção de Orfeu* poderiam sair até escolas poéticas, mas dificilmente um novo poema épico. Por algumas gerações futuras, os poetas ainda estarão interessados nas formas líricas de se contar; depois então é possível que voltem seus olhos para *Invenção de Orfeu*, e bebam nele os ensinamentos para uma poesia épica moderna (*ib.*, p. 163).

Mário Faustino encontrou no mito de Orfeu, um tanto saturado como vimos, resgatado por Jorge de Lima, uma possibilidade de exploração e renovação, assim como, segundo Bocage, teria feito Ovídio ao recontar o mito consagrado nas *Geórgicas* de Virgílio<sup>99</sup>. Nessa possibilidade, o autor de *O Homem e sua hora* encontrou campo para produzir poesia discursiva em consonância com as experiências prismáticas e ideográficas de Mallarmé e Pound. Essa é a narrativa adotada por Nunes<sup>100</sup>:

Em função desse interesse poético, a influência da *Invenção*, principalmente em seu Canto IV, Aparições, estampa-se na imagística de *O Homem e sua hora*, em particular na dos Sonetos desse livro, e também, tardiamente, no ideal, que norteou o projeto dos ‘fragmentos’ de nosso autor, de unir a expressão lírica à enunciação épica. Jorge de Lima lhe teria dado a bússola da biografia épica, projetada num plano órfico e cosmogônico (NUNES, 2000, p. 42).

Para ambos os casos, de Jorge de Lima e de Mário Faustino, Haroldo de Campos deferiu a mesma sentença. Sobretudo com relação ao segundo, poupou-se de conjecturar a respeito da obra

<sup>99</sup> Em uma nota de Bocage à sua versão das *Metamorfoses*, o poeta português escreveu: “Depois da bela descrição que da descida de Orfeu aos Infernos fez Virgílio no quarto livro das *Geórgicas*, só o engenho de Ovídio podia ser original em iguais circunstâncias, o que pode ver-se comparando ambos os lugares” (OVÍDIO, 2006, p. 77).

<sup>100</sup> Na mesma linha, Chaves (2004, p. 95) afirma: “Se há, como ele mesmo afirma, um barroco para todos os tempos, Mário situa-se no movimento livre do barroco – de um barroco surreal, inesperado, conciliador de extremos: Mário é um poeta de nascimento e batismo épicos, mas do épico-lírico da *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, subjetivo, órfico”.

inconclusa, desincentivando qualquer iniciativa de levá-la a cabo, cuja tarefa foi descrita como “impossível”.

Já Jorge de Lima, poeta autor de uma desigual épica, de mais baixos do que altos a meu ver, equivalente nosso do Canto General, de Neruda, 1950, apesar do seu "barroquismo", que me agrada como atitude, e das vigorosas influências de Camões e Odorico Mendes, não fica à altura do seu projeto: é freqüentemente desconjuntada e até mesmo kitsch (CAMPOS, 2003, p. 14).

Para Faustino, a supressão do tempo no texto a nível de microestrutura (poema, verso, sintaxe) é utópica, sendo aplicável apenas à macroestrutura (livro), e mesmo uma amostragem sincrônica seria incapaz de romper com a lógica analítico-discursiva por completo, já que a própria linguagem se fundamenta na causalidade e na linearidade temporal. Entretanto, no processo de edição do livro, essa ideia de sucessão poderia ser distorcida ou até mesmo abstraída. No caso, isso seria realizável na montagem dos fragmentos (ou *takes*). Infelizmente, a interrupção precoce da obra não nos possibilita verificar exatamente como isso teria ocorrido na prática. Nas palavras de Mário (2017, p. 114): “[não] sinto necessidade de abolir inteiramente aquilo que os concretos chamam de sintaxe linear. Acho que a simultaneidade perceptiva deles é apenas utópica, valendo como tal: as utopias são indispensáveis ao desenvolvimento seja do que for, inclusive da poesia”.

Da forma como foi escrita, a *magnum opus* de Jorge de Lima também propõe uma nova forma de contemplação. Nas palavras de Dutra (LIMA, 1997, p. 161): “O tempo foi eliminado em *Invenção de Orfeu*. História, se o poema procura contar alguma, é a mesma do homem ou do poeta, sem princípio, sem meio e sem fim, sucessão de acontecimentos que se confundem e se repetem num círculo vicioso”. Tempo sempre presente, em que o poeta anteviu uma oportunidade de conciliar a lição ideogrâmica de Pound com certa perspectiva da tradição barroca sem abdicar do verso.

Porém, lhe faltava ainda uma argumentação mais adequada para justificar essa possibilidade. Para construir esse embasamento, Mário recorreu a amigos, como Nunes, e a pensadores de áreas diversas, como Sigmund Freud, Susanne Langer ou Henri Bergson, mas sem se deter mais demoradamente ou se aprofundar nas teorias de cada um, dando também às suas formulações teóricas acerca da literatura essa característica de constante movimento que marcou seus poemas.

Augusto de Campos (1978a), cerca de dez anos depois, em “Mário Faustino, o último *verse maker*”, também parte dessa noção de “órfico” para citar Jorge de Lima como figura predominante

na poesia e base do projeto de poema longo faustinianos. E faz isso justamente opondo a “subjetividade órfica” da *Invenção de Orfeu* à “objetividade épica” dos *Cantos* de Pound, afirmando ainda que o projeto de Mário pendia para uma “catarsis” em detrimento da “razão”<sup>101</sup>. Essa suposta motivação pessoal de Mário Faustino volta a ser mencionada logo adiante:

Ligado à melhor tradição da poesia por todo um projeto de didática atuante (“manter viva a poesia do passado”), vinculado ao mundo lírico-subjetivo por razões afetivas, talvez pessoais, Faustino era ainda o vate, o bardo moderno, ávido de magia e profecia, esconjurando com metáforas os descaminhos do amor, da frustração e da morte (CAMPOS, 1978a, p. 44).

São sintomáticos o fato de Augusto desprezar a segunda parte do lema faustiniano, “manter viva a poesia do passado e de possibilitar uma poesia do presente”, e a atribuição dessa busca poética a “razões afetivas”, assim como a inclusão da temática da “frustração” entre as consensuais “amor” e “morte”. Trata-se de um tema que, como temos visto, não ocorre sequer como linha fantasmática na escritura de Mário Faustino, mas que condiz com a hipótese de uma suposta dificuldade de dar um rumo coeso e coerente à sua obra diante das tensões provocadas pela poesia concreta.

A poesia fragmentária dos últimos tempos de Mário Faustino reflete, tanto quanto posso supor, esse impasse. Não cabe um pronunciamento definitivo sobre algo que não chegou a existir: o seu sonhado poema longo. Mas o próprio desenvolvimento ulterior da poesia e a estranha solução de continuidade que sofreu a produção poética de Faustino, depois da fase atuante de 56-58, parecem confirmar o impasse e a irresolução (*ib.*, p. 48).

Apesar de ser categórico ao predispor que não caberia um pronunciamento definitivo sobre a obra inconclusa de Mário, Augusto de Campos se pronunciou a esse respeito. Para este, a suposta frustração por não conseguir desatar esse nó teria provocado um impedimento para o processo criativo de Mário Faustino. A insistência em manter o impasse, ignorando o que de fato foi realizado pelo poeta, parece sustentar-se por um *parti-pris* competitivo, contrário a uma revisão que valorize ou dê maior vulto à obra faustiniana.

De fato, o poema órfico de Mário Faustino não chegou a existir, mas o percurso poético que conduz a este poema pode ser verificado, assim como as questões e as contribuições que traz para a poesia e a teoria literária. Essa solução de continuidade, desnecessariamente adjetivada de

---

<sup>101</sup> O argumento emoção vs. razão contido na hipótese da “impaciência órfica” de Haroldo de Campos corrobora essa perspectiva de Augusto.

“estranha”, levanta questões não apenas no campo hipotético, mas também naquilo que possui de real, seu projeto e sua execução até o momento da morte do poeta, fato este que estava incluído dentro do próprio plano como condicional semântica<sup>102</sup>.

A última edição da série “Revendo Jorge de Lima” saiu em 8 de setembro de 1957. Nesse mesmo mês, Mário Faustino teve o respiro de uma viagem para o Chile com Jayme Maurício, mas assim que retornou as páginas do *SDJB* publicaram em *Poesia-Experiência*, no início de outubro daquele ano, sua tomada definitiva de posição a respeito do concretismo. O artigo “Um ano de experiência em poesia” trouxe um balanço da página em si e de suas principais seções, além de uma autocrítica e uma discussão explícita em tópicos, e em tom de entrevista, sobre a crise do verso e a relação com a poesia concreta.

## UM ANO DE EXPERIÊNCIA EM POESIA

Como vimos na primeira parte deste estudo, e mesmo nos exercícios poéticos de 1957, Mário Faustino vai no sentido de constituir uma poesia através da experiência subjetiva, de recriar-se no plano verbal. Não um poema sobre o ser, mas uma poesia constituída pela experiência do ser.

Suas intenções ficam claras, embora ainda não estivessem públicas, em uma carta de julho de 1957 endereçada a Nunes. Ao comentar seu poema “Cavossonate escudo nosso”, Mário (2017, p. 114) divagou a respeito de seus planos futuros: “Minha experiência tende agora no sentido de ‘coisificar’ o mais possível as palavras, reificá-las usando todos os instrumentos, para fazer do poema uma natura naturans, como tu dirias”.

O uso dos verbos “coisificar”, citado com aspas, inclusive, e “reificar”, a princípio pode sustentar uma tese de que a escritura faustiniana caminhasse no mesmo sentido da poesia concreta, mas como vimos esse percurso bifurca no ponto da imposição de uma nova sintaxe, cuja “simultaneidade perceptiva” ocupa o terreno da utopia, em detrimento da tradicional, sobretudo por conta do poema longo:

O motivo principal que me separa da poesia concreta é que o que mais me interessa é o poema longo: o que menos interessa a eles. A poesia concreta, no seu melhor, e se tudo der certo, criará novos

---

<sup>102</sup> Dentro da noção de vida-linguagem, o projeto poético derradeiro de Mário Faustino se interromperia justamente na morte do poeta, um dos temas centrais de sua obra.

gêneros de poesia, e de poesia menor: qualquer coisa para substituir o epigrama, o soneto, etc.. Ora, interessa-me criar uma linguagem nova, mais eficaz que a atualmente em uso (com raras exceções), para usá-la no dramático, no épico, no lírico maior (*ib.*, p. 114).

A poesia faustiniana também nada nas águas que atravessam uma “cidade exata”, justa, ideal, porém visa a presentificá-la em uma linguagem acessível ao indivíduo contemporâneo. A poesia concreta, por sua vez, também se torna “legível” no contexto sócio-histórico de sua publicação justamente por não abolir por completo o discurso linear ocidental, rompendo apenas em sua representação mais inerente, que é o verso.

Encaro a poesia concreta da seguinte maneira: como ideologia, que deve ser julgada como tal; o mais que se pode fazer é apontar-lhe as incoerências interiores; de uma ideologia não se pode dizer que está certa ou errada; pode-se dizer que é fértil ou estéril: é o que interessa aos que dela não participam. Os que dela participam têm de ser ortodoxos, exclusivistas, carismáticos, etc., etc.. Nós esperamos que ela nos ajude a resolver os problemas comuns, nossos e dela. Acho a poesia concreta muito séria, já com alguns resultados individuais (aqui te mostrarei alguns poemas concretos que já são realmente qualquer coisa). Mas sempre no âmbito quantitativamente menor. A quantidade é importante em arte. Re. o teu Aristóteles (*ib.*, p. 114).

Nesse sentido, é como se os poetas concretos entendessem que estavam escrevendo para o leitor do futuro, criando esse futuro, enquanto Faustino pretendia uma revolução do pensamento por meio de uma escrita cujas aplicações sustentassem os requisitos quantitativos do drama, fizessem frente ao romance como possibilidade para o epos contemporâneo e abarcassem a “poesia maior”. Mário não nega o caráter inventivo da poesia concreta, mas vê sua utilidade na renovação das formas de compor “poesia menor”.

Isto responde a outra tensão apontada por Augusto de Campos. Nas palavras do poeta paulista: “A liberação que proporcionaram a Faustino as técnicas da poesia concreta, por ele utilizadas de maneira parcimoniosa e não-ortodoxa, permitiu-lhe sair do impasse tradição x moderno, passado x presente, mas o jogou, insensivelmente, em outro, crucial: presente x futuro” (CAMPOS, 1978a, p. 47).

Além de atribuir ao concretismo<sup>103</sup> o mérito pela inserção da linhagem poética de Mário Faustino no seu contexto histórico contemporâneo, a escolha pelo verso foi lida por Augusto de Campos como uma irresolução, como se a proposta dos *Fragmentos* não resolvesse a questão do verso. “Faustino ficou, como lhe dizíamos, amigavelmente, entalado no ‘nó mallarmaico’ do

---

<sup>103</sup> E não ao próprio Mário Faustino, como este fez questão de ressaltar em carta de abril de 1957.

*Lance de Dados*. Daí, era partir para uma nova realidade poética, radicalizar-se, ou voltar atrás... ou continuar entalado. Como disse Eliot: ‘Depois de tal conhecimento, que perdão?’ (ib., p. 47).

O discurso reforça o sofisma de que a “nova realidade poética” consistia única e exclusivamente no gesto radical de ruptura com a tradição do verso. A partir desse excerto, é possível verificar como Augusto se apropria da “sabedoria” contida em *Um lance de Dados* de Mallarmé de forma incondicional. Ainda assim, Mário Faustino expôs radicalismos e incoerências do concretismo, colocando-se à parte da vanguarda nesse sentido.

Assumiu-se como uma espécie de prova viva da possibilidade de uma poesia maior, ideogrâmica, em verso, nascida da fonte prismática de Mallarmé. E deixou para os poetas concretos se posicionarem no extremo oposto dos poetas “inspirados”, enquanto buscava se equilibrar entre tais polarizações, com uma obra que pudesse contemplar sujeito e objeto, indivíduo e cosmos, épico e lírico. Como ele mesmo escreveu em carta: “A poesia concreta, extremista e radicalíssima como é, tem o benefício de agir sobre o extremo oposto. Compreendes? No meu caso, por exemplo, ela serviu para ressaltar certas direções minhas em prejuízo de outras, e creio que foi bom” (FAUSTINO, 2017, p. 114).

Em seus poemas, naquele primeiro momento, isso se fez sentir na mescla de uma escrita em verso com exercícios gráficos e tipográficos que consideram a plasticidade da página em branco. A influência do concretismo, sobretudo nos aspectos espaciais do poema, é patente e confessa, sem com isso cingir a totalidade de sua retórica rumo à morte do verso. Todas essas questões, Mário as colocava no terreno da expressão, pois ainda buscava a melhor forma de “reificar”<sup>104</sup> seu universo poético por meio do canto órfico.

Poucos meses depois, suscitados pela pressão que o concretismo exercia sobre o campo literário brasileiro do período, foi a hora de tais posicionamentos virem a público na forma de crítica literária, completando aquilo que já ganhava corpo nos poemas e cartas daquele ano. Para tanto, Faustino retomou aos ensinamentos da primeira edição de sua *Poesia-Experiência*, repetindo os mesmos excertos de Confúcio, Auden, Tomás de Aquino, Hegel, Pound, Croce e Sapir.

Também reforçou o lema inicial, “Repetir para aprender, criar para renovar”, como motor central da página e de seu método poundiano de amostragem e comparação. Em seguida, em seu

---

<sup>104</sup> Não deixa de ser curioso o uso frequente desse termo no sentido de “coisificar”. Tanto na “reificação do verso” da poesia concreta como no léxico filosófico e marxista da época, sua conotação é negativa. Aqui, no entanto, parece ser empregado no sentido de tornar algo concreto, real, positivamente.

artigo sobre “Um ano de experiência em poesia”, Faustino expôs, além do que se pensava a respeito de poesia naquela página, também o que se passou a pensar depois que a poesia concreta começou a interferir nos rumos da literatura produzida no Brasil.

Cabe ressaltar ainda que essa necessidade compartilhada por Mário com seus leitores, de posicionar-se ante a poesia concreta, transcende o impacto causado pela vanguarda nas letras brasileiras. A assunção pública desse diálogo não foi aleatória, nem mesmo gratuita. Haroldo de Campos, no mesmo *SDJB*, menos de um mês antes da publicação de “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, já tinha provocado e convocado a intelectualidade brasileira à discussão, desenhando inclusive uma carapuça que chegou a ser vestida por Faustino.

Inútil virar as costas para essa tomada de posição radical na arte poética: ela existe. Ela exige – salto qualitativo que é no mundo das formas verbais – uma opção crítica de parte do artista criativo. Inútil ignorar Pound, Joyce, Cummings, Apollinaire, certa parte do futurismo, do dadaísmo. Eles estão aí. Sua presença se mede pelo recuo acumpliciador dos diluidores de dicções paradas, que se procuraram fixar em meios-termos e em meios-caminhos. Dominar uma dicção ainda não é compreender o processo artístico. O artista brasileiro, depois do primeiro livro, costuma especializar-se em nuances da própria dicção (nos melhores casos). Não é hábito da literatura brasileira a obra em progresso, mas a obra em reflexo. Exemplos isolados – Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto – são raridades e nadam contra a maré: o lirismo anônimo e anódino; o jargão desinfetado da poesia bom-tom, sujeita a ‘clima’ (se o poema é sobre o mar, a ordem são os símbolos marítimos: ondinas, oceânides, gaivotas, conchas, hipocampos, búzios, tritões, afrodites e espumas), onde não se admite nem sequer a metáfora dissonante, de tipo rimbaldiano [sic] por exemplo, velha conquista do arsenal poemático; a corrente da felicidade soneticista, com a sua conhecida trucagem, que, à falta de invenção, serve de clister para a arte senil dos poetas oficiais, e para a juventude senilizada de precoces candidatos a ‘mestres’, etc. (CAMPOS, 1975, p. 51)<sup>105</sup>.

Se a “juventude senilizada de precoces candidatos a ‘mestres’” não trouxe estampado o nome de Mário Faustino, esse ponto de vista na recepção da obra do poeta de *O Homem e sua hora* foi disposto com todas as letras, dez anos mais tarde, por Augusto de Campos.

A poesia de Faustino não era inovadora. Com seu giro rítmico em torno do decassílabo, seu tributo ao soneto e seu lastro metafórico, quase que se poderia dá-la como fruto tardio, se não da ‘geração’, pelo menos do ‘espírito’ de 45, não se distinguisse o poeta por uma formação diversa, muito mais poundiana que eliotiana, e por um certo alento barroco, aberto à experimentação e à rebeldia, que sempre faltou às aspirações mais ‘classicizantes’ daquela época literária (CAMPOS, 1978b, p. 40).

E essa era, de fato, uma preocupação de Mário, como chegou a confessar a seus leitores ao pontuar suas definições para a poesia: “Meu destino pessoal, como poeta, parece-me ser diferente:

---

<sup>105</sup> Originalmente publicado no *SDJB* em 13 jan. 1957.

a experimentação não me solicita tanto quanto a eles. Não se veja nisso a pretensão de vir a ser um master. Talvez eu não venha a passar de um diluter; espero que se trate de um dos úteis...” (*Poesia-Experiência*, 06 out. 1957).

## A MORTE DO VERSO

O primeiro ponto a ser tratado por Mário Faustino em seu artigo sobre “Um ano de experiência em poesia” (*Poesia-Experiência*, 6 out. 1957) é da concordância com o concretismo e diz respeito à famigerada “crise do verso”. Aqui, voltou a tratá-la nos mesmos termos dispostos anteriormente, ressaltando ainda assim a sua vivacidade no século XX. Novamente, e desta vez de maneira mais assertiva, Mário pontuou sua proposta de continuidade da tradição do verso em detrimento da ruptura, contrapondo-se aos poetas do concretismo paulista de uma forma que lhes tornava a réplica inviável, exceto por meio de uma revisão de suas estratégias mais radicais.

Isso veio a ocorrer de fato, posteriormente, culminando em conceitos mais elásticos, como os de “poesia de invenção” e de “poema pós-utópico”. Não obstante, Augusto e Haroldo de Campos redundaram no sentido de descredibilizar a “solução” faustiniana, sob o pretexto de não ter dado o “salto qualitativo” da poesia concreta, enredando-se, eles próprios, em um nó retórico-poético. A recusa de Mário em aderir ao concretismo foi recebida como um gesto de relutância, visto que a poesia concreta se autoproclamava a única solução para o “problema Mallarmé”.

Enquanto isso, o projeto inacabado dos *Fragmentos de uma obra em progresso* de Mário Faustino foi apresentado pela recepção concretista como um contra-argumento para a equação da morte do verso, porém irrealizado, irrealizável. Não obstante, o plano começava a tomar corpo ao longo do processo de autorrevisão, que começou com o abandono de *A Reconstrução* e passava por uma série de publicações esparsas e cada vez mais fragmentárias, em constante reuso de temas e exploração de técnicas. Também se moldava a partir das diferenças com relação ao concretismo. Em sua tomada de posição à novidade espacial concreta, Mário opôs a eficácia da tradição do verso.

– há, por toda parte, uma crise do verso. Mas que, em toda parte, ainda se faz, e pode-se fazer melhor ainda, bom verso. A tradição continua, retifica-se e continua, não se perde um bom instrumento só porque outro foi inventado, ou se está inventando – sobretudo se ainda não está provada a maior eficiência do mais novo em relação ao mais velho (*Poesia-Experiência*, 06 out. 1957).

Certamente não passou despercebido a Faustino o conselho de Pound a respeito dos escritores vanguardistas<sup>106</sup>: “As there are great specialists and medical discoverers, so there are ‘leading writers’; but once a discovery is made, the local practitioner is just as inexcusable as the discover himself if he fails to make use of known remedies and known prophylactics”<sup>107</sup> (POUND, 1968, p. 59).

A sintomática apresentada por Mallarmé não difere daquela exposta por Mário Faustino, que consiste na relação inata do verso com a poesia. “Que tout poème composé autrement qu’en vue d’obéir au vieux génie du vers, n’en est pas un”<sup>108</sup> (MALLARMÉ, 1897, p. 225), escreveu o poeta francês em suas *Divagações*. Mais que isso, ele baseou a crise no Romantismo, especificamente em Victor Hugo, alargando até romper a linguagem verbal, sem com isso perder sua principal característica:

Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s’énoncer. Monument en ce désert, avec le silence loin; dans une crypte, la divinité ainsi d’une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s’accentue la diction, rythme dès que style. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l’identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer; pour, lui, se rompre. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s’évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples: et. je dirai, pas sans similitude avec la multiplicité des cils d’une orchestration, qui reste verbale<sup>109</sup> (*ib.*, p. 236-237).

O epicentro da crise está nesse ciclo de som e silêncio que se arranja ao olhar em linhas compostas por palavras, e não fora dele. “Au traitement, si intéressant, par la versification subi, de

---

<sup>106</sup> Muitos dos quais passaram a ser publicados nas “Fontes e correntes da poesia contemporânea” a partir do segundo semestre de 1957, a começar por cinco edições dedicadas ao futurismo e outras tantas sobre o cubismo e dadá até chegar ao próprio Ezra Pound.

<sup>107</sup> “Assim como existem grandes especialistas e descobridores médicos, existem ‘escritores líderes’; mas uma vez que uma descoberta é feita, o médico local é tão indesculpável quanto o próprio descobridor se ele não fizer uso de remédios e profilaxias conhecidos” (N.A.).

<sup>108</sup> “Que todo poema composto com outro objetivo que não o de obedecer ao velho gênio do verso não é um poema” (N.A.).

<sup>109</sup> “Hugo, em sua tarefa misteriosa, acuou toda a prosa, filosofia, eloquência, história, no verso, e, como ele era o verso pessoalmente, confiscou a quem pensa, discorre ou narra, quase o direito de se enunciar. Monumento nesse deserto, com o silêncio, longe; numa cripta, a divindade assim de uma majestosa ideia inconsciente, a saber, que a forma chamada verso é simplesmente ela mesma a literatura; que o verso há tão logo se acentua a dicção, ritmo desde que estilo. O verso, creio, com respeito esperou que o gigante que o identificava com sua mão tenaz e mais firme sempre de forjador, viesse a faltar; para, ele, se romper. Toda a língua, ajustada à métrica, aí recobrando seus cortes vitais, se evade, segundo uma livre disjunção aos mil elementos simples; e, eu o indicarei, não sem similitude com a multiplicidade dos gritos de uma orquestração, que permanece verbal” (MALLARMÉ, 2010, p. 158). Tradução de Fernando Scheibe.

repos et d'interrègne, gît, moins que dans nos circonstances mentales vierges, la crise”<sup>110</sup> (*ib.*, p. 243-244). Justamente por isso, a solução exposta por Mallarmé, e parcialmente disposta no seu *lance de dados*, vem ao encontro do ouvido, não do olhar.

Daí o poeta francês afirmar que a “Poesia é Música” e se inspirar na ideia de sinfonia para descrever e apresentar a disposição gráfica de *Un Coup de Dés*.

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, rarefié et c'est tout - du fait de la pensée. La Poésie, proche de l'idée, est Musique, par excellence - ne consent pas d'infériorité<sup>111</sup> (*ib.*, p. 277).

Ferreira Gullar (2015, p. 39-40) segue na mesma linha ao defender que “em *Un coup de dés*, Mallarmé faz subdivisões do discurso, ampliando-lhe a duração, mas sem desintegrá-lo, uma vez que isso anularia qualquer expressão”. Obviamente, ao associar a desintegração do discurso ao anulamento da expressão, o autor descreve o percurso poético de *A luta corporal* e se opõe ao concretismo sob a ótica do neoconcretismo, segundo o qual, ao romper com o discurso, a poesia concreta teria anulado a potência expressiva do poema.

Na correlação entre *Poesia-Experiência* e os poemas, Mário Faustino uniu seu pensamento como crítico à sua atividade criadora de poeta, processando esta perspectiva como um vir-a-ser, movimento que se perfez, impulsionado pela força de uma razão imanente e operante. Mas a experiência era um meio, não um fim. O experimentalismo puro, o vanguardismo estético, interessado simplesmente no futuro, não parecia seduzi-lo.

Essa foi uma dentre as razões que o separaram dos concretistas, cuja atuação polêmica apoiou, e com os quais se achava ligado por muitos laços de afinidade, entre os quais, a formação intelectual lastreada pelos mesmos poetas, sobretudo Mallarmé e Pound, lidos inicialmente sob influência de Francisco Paulo Mendes no primeiro caso e, no segundo, dos estudos literários no Pomona College. Outro ponto de contato tange a concordância em relação à existência de uma crise.

<sup>110</sup> “No tratamento, tão interessante, pela versificação sofrido, de repouso e de interregno, jaz, menos do que em nossas circunstâncias mentais virgens, a crise” (MALLARMÉ, 2010, p. 163).

<sup>111</sup> “Um solitário tácito concerto se dá, pela leitura, ao espírito que recupera, sobre uma sonoridade menor, a significação: nenhum meio mental, exaltando a sinfonia, faltará, rarefeito e é tudo – pelo fato do pensamento. A Poesia, próxima a ideia, é Música, por excelência – não consente inferioridade” (*ib.*, p. 183).

Havia consenso de que a linguagem poética se atrasara em relação ao ritmo da modernidade, desvinculando-se das expressões culturais dominantes na era industrial, desgastou-se, deixou-se ficar à margem e não acompanhou as mudanças internas da própria experiência humana. João Cabral de Melo Neto, na tese que apresentou ao Congresso Internacional de Escritores, observara, entre outras coisas, que o poeta moderno, indiferente ao rádio, à televisão e ao cinema, desprezou os “novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna” e, deixando de lado gêneros como a canção e a poesia satírica, obteve um tipo de poema cujo objetivo imediato não seria mais comunicar o que quer que fosse.

Não obstante, para Mário, o verso ainda consistia em “importante meio de comunicação”, mas devia ser dissociado da poesia propriamente dita, fato que corrobora a retórica do concretismo, possibilitando o argumento da projeção de uma “sintaxe sintético-espacial”. Tal perspectiva, se não culmina na morte do verso como uma resolução exclusiva, dá-lhe coerência.

Nesse sentido o poeta escreveu: “– que é, contudo, necessário isolar cada vez melhor, para fins não só de estudo como de criação, o fenômeno poético – maneira de perceber o mundo e maneira de recriá-lo, em nós e para nós e para o outro, e de organizá-lo em padrões novos, significativos e significantes” (*Poesia-Experiência*, 06 out. 1957). E postulou em seguida que, para que isso ocorra, uma revolução radical em todo o processo expressivo por meio da língua se fazia indispensável.

Essa revolução, por sua vez, transcende aquilo que a proposta concretista vinha realizando na visão de Mário Faustino, em que esse movimento vanguardista pendia para o extremo da objetividade formal, devendo tender para uma nova poesia, harmônica, que veria no poema um ser orgânico, vivo, composto de outros objetos também vivos e organizados esteticamente, como transpôs em seus “Diálogos de oficina”, em um complexo entrópico visando ao máximo de simultaneidade e imediatismo da comunicação. Mas esse objetivo final ainda se apresentava como um obstáculo para a sintaxe discursiva adotada pelo poeta, mais lenta em relação à visual, que não necessita da elaboração verbal para causar suas impressões, e, infinitamente mais, em relação ao pensamento.

Diante da poesia concreta, bem mais prática e plástica, ao primeiro contato a poesia de Mário já causava uma percepção de anacronismo ou, em terminologia de uso mais recente, defasagem. Confrontar o grupo *Noigandres* nesses termos, dentro daquele contexto, soava como

uma reação conservadora e fadada ao fracasso. O poeta, tendo consciência desse fato, passou a transpor esses questionamentos em suas obras, explorando-os como recursos criativos.

Outro ponto, que em uma leitura vertical passaria como um pormenor, ganha destaque ao lembrarmos que todo o texto dialoga com a teoria da poesia concreta. Mário (*ib.*) afirmou “que, para resolver esses problemas, todas as tentativas de solução [...] são válidas”, argumento que chancela a proposta do concretismo ao mesmo tempo em que ataca seu exclusivismo, abrindo as portas para qualquer iniciativa, “exceto as evidentemente desonestas, incompetentes, absurdas ou intrinsecamente contraditórias”.

Impôs-se a Mário, portanto, uma renovação na linguagem poética, atingindo a sua estrutura e, conseqüentemente, a estrutura do verso. Mas daí ao completo abandono dessa tradição havia um abismo, que o fez resistir a suprimir o verso para dar lugar a padrões visuais articulados formadores de uma estrutura verbivocovisual diversa.

Com isso, logo depois de abrir o leque de possibilidades poéticas que contemplavam a tensão do verso na contemporaneidade, foi possível definir linhas diferentes de atuação: “– que, pelo menos no caso brasileiro, paralelamente aos esforços da vanguarda para superar a crise poética, é necessário um esforço de retaguarda no sentido de enriquecer nossa tradição de poesia – criticando, ensinando, discutindo, traduzindo...” (*ib.*)

Esse comprometimento com o passado, tanto na crítica literária quanto na poesia, como vimos, foi tomado pelos poetas concretos como um descomprometimento com o futuro, no sentido de que, por adotar uma ferramenta antiga, não estaria inovando, criando o novo. É como se a postura renovadora de Mário Faustino refletisse verdadeiramente uma conduta diluidora da tradição.

Ou seja, aquilo que Augusto de Campos posteriormente apontou como um fato da poesia de Mário Faustino já era visto, ainda no calor momentâneo da criação literária, como uma preocupação, e como uma advertência a ser considerada. Os dois poetas viam na criação de novas formas de expressão poética preconizada pelo concretismo um aspecto mais inovador em arte, dado seu caráter vanguardista, que a renovação assentada em determinada tradição. Ambos centrados na premência da inovação como condição da criação artística.

É notória a atenção para com as “funções sociais” da poesia, atribuindo-lhe o caráter de uma condicionante evolutiva do ser humano, individualmente e na sua relação com o outro. Essa teoria vem ao encontro de Pound, para quem o desenvolvimento de uma nação está atrelado à

vivacidade de seu idioma dominante. Além disso, Mário também via a poesia como experiência primeva da linguagem, colocando o ser em contato com o cosmos, sensorial e perceptivamente, dando carnatura ao pensamento e possibilitando sua disseminação.

Mais que uma fonte de invenção, Mário Faustino dispunha em sua relação com a linguagem uma forma de atender as suas necessidades místicas, míticas e metafísicas, cuja contextualização histórica se dá mais no sentido de uma sabedoria atemporal e menos condicionada às prerrogativas modernas de originalidade e inovação. Tal fato reafirma o aparente anacronismo contido nessa escrita. Também aponta a contradição da visada poundiana de invenção que alimenta todo o trabalho crítico-poético-jornalístico de *Poesia-Experiência*.

Essa contradição gera uma tensão que está presente não só na obra de Mário Faustino, mas como um questionamento metalinguístico inerente à própria arte moderna. Em 1954, em seu *Fazendeiro do Ar*, Carlos Drummond de Andrade publicou o poema “Eterno”, que trata justamente do tema da temporalidade em arte, em que o eu-lírico, ao invés de se desligar de sua condição material, canta sua própria percibibilidade por meio de um ritmo gerado da “precisão urgente de ser eterno” (ANDRADE, 2007, p. 409).

Mário Faustino não estava alheio às contradições que sua busca pelo épico e pelo canto órfico gerariam na poesia moderna e, assim como Pound, Eliot, Whitman, Lautréamont, Huidobro, Jorge de Lima, entre outros citados em *Poesia-Experiência* junto a clássicos das épicas portuguesa e ocidental, valeu-se dessas tensões como fonte de criação, atribuindo ao gigantismo da empreitada a proporcionalidade de seu valor artístico.

Isso visava a colocar a poesia, e evidentemente a poesia dita “brasileira”, no mesmo patamar valorativo social do século XX em que estavam a prosa e as demais artes, e mais ainda o pensamento técnico-científico. Opunha-se, portanto, não somente ao seu contexto local, mas à estrutura social vigente, ao capitalismo. Isso pode ser visto nas cartas de Mário Faustino, sobretudo nas linhas escritas sob o calor do discurso de Fidel Castro na sede das Nações Unidas em setembro de 1960, bem como no poema “Fidel, Fidel”, composto em 1962, mesmo ano da “crise dos mísseis” em Cuba.:

(1)  
Mão invisível levanta a balança  
O fiel se adianta –  
O destino dos filhos da luta  
Ergue-se aos céus.

Mão invisível levanta a balança  
 O fiel avança –  
 O destino dos filhos da Puta  
 Desce aos infernos.

Estrilho: Fidel, Fidel, que tiene  
 fidel  
 Que los americanos no pueden  
 com el?  
 Fidel, Fidel, dales duro  
 Fidel, al muro!

(2)  
 Fidel Cristo? Não: Fidel Castro  
 Fidel Cruz? Nada: Castro Ruz  
 Fidel Mártir? Não: Fidel Mastro.

Atirar Castro ao mar como quem se alivia  
 Do próprio lastro?  
 Nada: Fidel nossa corça  
 Preciosa, Fidel Mastro  
 Inquebrável, Fidel Cedro  
 Apontando pro céu – Fidel Astro,  
 Matutino, diurno, casto.  
 (parte final) (FASTINO, 2009, p. 174).

Ou seja, mais que uma disrupção cronológica, essa tensão na poesia de Mário Faustino suscita um caráter de marginalidade ou de subversão que lhe é inato, tanto no que diz respeito ao sistema financeiro, cuja “usura” foi condenada por Pound no “Canto XLV”, quanto à religião (cristianismo x paganismo) e ao erotismo (heterossexualidade x bissexualidade). Essa provocação a pilares do *status quo*, como temos visto, está presente em quase todos os poemas de Mário, sobretudo a partir de *O Homem e sua hora*, e condiz com a renovação do pensamento moderno e, conseqüentemente, dos valores sociais preconizados pela sociedade burguesa, contidos na escrita poética do autor de “Cavossonante escudo nosso”.

Nesse sentido, podemos compreender melhor a ambição totalizante dessa poesia. Para Mário Faustino, o potencial universalizante da arte consistia em “importante arma contra a fragmentação<sup>112</sup>, contra a compartimentalização, particularmente sensível em nosso mundo

---

<sup>112</sup> Veja-se nesse sentido as palavras de Mário Chamie sobre a poesia práxis: “Já na década de 50, com as vanguardas, o chamariz utópico nos empurrava em direção ao sonho de deixarmos de ser subdesenvolvidos para assumirmos um desenvolvimentismo programado. O parâmetro desse empenho desenvolvimentista estava no lema “50 anos em 5” e no plano piloto da cidade de Brasília. Literariamente, o concretismo decretou, com o ato institucional do seu plano piloto, a morte do verso, estabelecendo que a palavra era “coisa” e que o poema era um simples “objeto” neutro de

capitalista”. Ao atribuir o “universal” como meta para a poesia, estava também posicionando-se em contraste com determinada retórica que visa a vincular a arte à indústria, que se radicalizou com a *Factory* de Andy Warhol a partir dos anos 1960 e encontra ecos e vibrações em diversas outras propostas artísticas, como o concretismo, a relação entre a obra de Leminski e a escrita publicitária ou a poesia de Paulo Brusky. Porém, o terreno em que Mário estava a sondar era antes o do abandono da necessidade (ou mesmo possibilidade) de uma visão geral, que dê sentido à existência das partes (fragmentos).

A questão da unidade, que como vimos no caso de Ovídio, acompanha a poesia desde suas fontes helênicas, e na obra de Haroldo de Campos atinge a fragmentação do sujeito na modernidade. A teoria da poesia concreta foi abordada sob o viés da Gestalt, mas também por meio de uma contínua revisão teórica dos pressupostos mais radicais do concretismo, culminando nas individualizações dos percursos literários dos principais representantes paulistas do movimento: na poesia do *Não* de Augusto de Campos, nas *Galáxias* de Haroldo e na fragmentação geracional e publicitária de Décio Pignatari.

No entanto, sempre conservam prerrogativas comuns que dão forma a uma visão madura dessa vanguarda. Na prática, dada a inviabilidade de sustentar um argumento exclusivista, alargaram-se os critérios para uma poesia que contivesse o melhor de todas as outras: a novidade, a “invenção”.

No caso de Mário Faustino, a questão da unidade foi tensionada em dois pontos: 1) a adesão a uma linhagem de base aristotélica, essencialmente mimética e assentada na épica cosmogônica, 2) a configuração da unidade na macroestrutura do poema (e não na estrutura narrativa). A obra deveria ser, portanto, uma representação ideográfica totalizante, de forma que o todo desse sentido às partes e as partes dessem sentido ao todo, por meio de uma montagem ideogrâmica semelhante à cinematográfica.

---

palavras. A poesia práxis se opôs a essa ortodoxia, no empenho de demonstrar que a palavra era um corpo vivo de signos, e que o poema era um campo semântico aberto a prováveis e imprevisíveis significados. Nesse clima de antítese e contradições, guiado por projetos opostos de transformação, o diálogo, a polêmica e a participação cultural abriam-se a várias áreas de criatividade e comunicação. Sobrevindo, porém, a falência das utopias, seguida do advento da pós-modernidade, os autores das novas gerações voltaram-se para o seu próprio “eu” e se pulverizaram em atitudes artísticas isoladas e fragmentárias.

Perceberam que, nos dias que correm, não há lugar para a organização de algum movimento cultural, unificado em princípios comuns ou em palavras de ordem que ditem a ação conjunta dos seus eventuais integrantes. São poetas ilhados, recolhidos em seus nichos” (CHAMIE, 2008, p. 13).

Até chegar a essa proposta, a poesia faustiniana passou por diferentes processos de amadurecimento, e caminhou em diferentes sentidos do verso, desde os limites de seu alargamento, cesura e grafismo, à mais rigorosa prática das “formas tradicionais”. Talvez por estar ciente de algumas transições pelas quais sua poesia vinha passando, e de influências que vinha recebendo, logo depois que concluiu sua tomada de posição, em seu artigo, Mário passou a comentar sua presente “fase” poética.

Nesse momento, o autor lamentou sua “ausência de ‘linha’” poética, que ainda estava a se desenhar, redesenhar: “– passagem de linha, hesitações, apalpadelas” (*Poesia-Experiência*, 6 out. 1957). Redescobria-se, descobrindo um momento de transição feito de insegurança, atravessado vagarosamente, assim como os poemas esparsos daquele período, que não chegam a ser concretos nem chegam a se conformar ao verso tradicional, mas exploram cuidadosamente as possibilidades. Novamente, a hesitação, a indefinição.

A criação, ou semicriação, acompanhando o pensamento – na retaguarda ou na vanguarda –, criando-o e sendo por ele criada, retificando-o e sendo por ele retificada. Nessa medida é que gostaríamos de aproveitar a ocasião para definir – tanto quanto ela pode, neste instante, ser definida, nossa atual posição, como poeta (*ib.*).

Nessa passagem, podemos vislumbrar linhas do concretismo a assombrar o subtexto, quando o discurso de Mário Faustino transcende a crítica ideogrâmica de base poundiana e chega ao “esforço de vanguarda”. São os casos da preocupação frequente em ressaltar a importância de uma ação de “retaguarda” para a arte e de atribuir subcategorias da criação artística (“semicriação”), por exemplo. Esses fantasmas acompanham “a obrigação de apresentar-se a descoberto, de expor-se, de participar, de militar da maneira mais direta possível” (*ib.*).

Entretanto, vale notar que o autor mencionava essa obrigatoriedade diante de uma experiência que, naquele momento, ainda não possuía uma “linha” poética mais bem definida. Não se trata, portanto, de uma imposição provinda da obra em si. Dentro da narrativa do concretismo, isso se configura como uma consequência imediata daquilo que os poetas concretos chamaram de nó mallarmaico.

## O NÓ MALLARMAICO

O artigo de Augusto de Campos, “Mário Faustino, o último ‘*verse marker*’” foi publicado originalmente em 1967, no *Correio da Manhã*, com o título de “Mário Faustino e o nó mallarmaico”. A correlação entre o termo “*verse maker*” e o dito “nó” pode ser um ponto de partida para entrarmos na natureza desse enlace concretista com o qual Campos tentou submeter a obra faustiniana.

A conexão do artigo com o título derradeiro está contida no último parágrafo do estudo, que começa assim: “Mário Faustino, o último *verse maker* de minha geração morreu sem desatar o seu nó mallarmaico, sem conseguir ‘ressuscitar a arte morta da Poesia’ (no velho sentido)”<sup>113</sup> (CAMPOS, 1978a, p. 48). A essência desse “nó”, para Augusto, é temporal, e diz respeito a uma concepção antiquada da arte poética. Trata-se do já mencionado impasse “presente x futuro” que o trabalho de “retaguarda” da obra de Mário Faustino aparentemente não conseguia abranger.

Basicamente, o problema atribuído a Mário estava em aceitar a validade argumentativa da teoria da poesia concreta sem aderir ao movimento. Nessa recusa ao concretismo está implicada também uma recusa à inovação, que é o cerne da crítica literária de Pound, espinha dorsal da obra faustiniana. Lembramos que o próprio Mário Faustino estava de acordo, naquele momento, com tal implicação, afirmando que sua poesia tinha objetivado até então a maestria e poderia estar mais próxima da “diluição” que da “invenção” propriamente dita.

A não adesão ao concretismo estava, logo, no objetivo de criar uma solução autônoma, que ainda estava em processo de elaboração, mas já levava em conta os problemas decorrentes da teoria e da poesia concretas. Ainda assim, para Augusto de Campos, o poeta de *O Homem e sua hora* não chegou a solucionar o impasse, cuja única resolução possível dentro dessa perspectiva seria partir para uma “nova realidade poética”.

Campos (1978a, p. 47) sustenta ainda que a esse dilema sobreveio a “obsessão do poema longo”, tornando-o ainda mais “complicado”. Entretanto, como já demonstramos, as tentativas de criação do “poema longo” faustiniano acompanham sua poesia desde, pelo menos, *O Homem e sua hora*. Não se trata, portanto, de um movimento de adequação do poema longo ao concretismo, mas o contrário. À sua busca por um poema de vasta medida que pudesse colocar a poesia em pé

---

<sup>113</sup> Note-se que até mesmo a noção ideal de “Poesia”, para abranger a escrita faustiana, deve ser lida “no velho sentido”, pois, para Augusto de Campos, não estaria atualizada em relação à arte de sua época.

de igualdade com os mais desenvolvidos ramos do saber de sua época, Faustino tentou incluir as tensões suscitadas pela poesia concreta.

É nesse sentido que, enquanto Mário continuou a enxergar no verso a ferramenta mais eficaz para sua empreitada artística, também a mais adequada à sua “vocação” expressiva, Augusto de Campos viu nesse gesto uma amarra criativa. O poeta concreto buscou apontar supostas contradições internas que, mesmo que a obra tivesse sido levada a cabo, impossibilitariam o sucesso do projeto faustiniano: ausência da “objetividade necessária”, falha de estrutura e o uso de “padrões rítmicos tradicionais” exauridos, como o verso. A suposta hesitação, para Augusto de Campos, era  ndice de um fracasso anunciado, impossível de ser bem resolvido, porque assentado em contradições internas. Por fim, deu o próprio trabalho de divulgação feito por Faustino na crítica e na tradução como prova disso.

De fato, como vimos, a dinâmica editorial de *Poesia-Experiência* foi contaminada por essas questões da esfera literária, podendo inclusive ser analisada como objeto poético inserido na rotina industrial da informação. No entanto, Mário tratava sua obra como detentora de uma constituição anterior, que levava em conta as questões concretistas com o fim de superá-las e não de se submeter a elas.

Mais adiante, ao passarmos pelos *Fragmentos* faustinianos, poderemos contrapor os poemas a cada um desses argumentos. Por agora, cabe lembrar que o famigerado “n  mallarmaico” consistia na discrepância que Mário tinha em relação a algumas radicalizaç es do concretismo, como a abolição do verso e a tentativa de adoção de uma nova sintaxe. Haroldo, já em 1986, ponderou a questão de maneira mais distanciada que Augusto, evidenciando a relação dialógica submersa tanto na produção faustiniana quanto dos poetas concretos.

Pois bem:   esse colóquio ‘submarino’, esse intertexto nem sempre manifesto aos olhos do analista, compreensivelmente desviados para seguir o percurso aguerrido da intervenção concretista em sua face mais disruptora e polêmica, esse subtexto   que urge reconstituir e repensar de modo mais amplo, sobretudo a esta altura, em que está por se completar um trint nio do lançamento da poesia concreta; em que a restituç o da trama complexa das inter-relações já pode ocorrer, sem que a inteligibilidade do problema e a equação dos termos da comparação sejam anuviadas pela constatação de sua labilidade e riqueza (CAMPOS, 2006, p. 199).

Tal reconstituç o, que vimos fazendo ao longo deste trabalho, sugere a esta altura que o “nó mallarmaico” está mais próximo da imagem de um laço concretista, cuja dissolução já estava programada. Mais que isso, esse laço, ao ser desfeito, libertaria o concretismo de suas próprias

amarras, por meio de um processo evolutivo na essência do movimento, ao mesmo tempo em que dissolvia determinadas amarras do verso e da dicção faustinianos, como o apego excessivo a referências clássicas greco-latinas e a desconsideração de outras propostas sintáticas não necessariamente analítico-discursivas.

Os convites ao encontro desses programas poéticos estão presentes tanto nos comentários críticos e pessoais de Mário e dos concretos paulistas quanto em suas obras, sobretudo no caso de Haroldo de Campos e seu “retorno ao verso”, e apontam em ambos os sentidos.

Para Mires Batista Bender (2016), Mário Faustino teria desatado o “nó mallarmaico” ao incorporar em sua própria escrita procedimentos de rupturas estéticas e da linguagem visual da poesia concreta, passeando do “Classicismo” ao concretismo e ajudando a estabelecer novos rumos para a poesia brasileira. Cabe aqui verificarmos como isso teria se dado e se ocorreu de fato, uma vez que a incorporação de elementos visuais à estrutura do verso, por si só, como vimos, não atende aos critérios de inovação ou renovação praticados tanto pelos poetas concretos quanto por Faustino, não bastando para desatar o nó.

Bender (2016) parte da crítica de Hugo Friedrich sobre a obra mallarmeana, presente em *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1978), para relacionar a poesia de Mário Faustino à de Mallarmé. Começa seu artigo afirmando que “aspectos das manifestações de vanguarda” determinaram “uma estrutura fortemente construída pelo desejo de inovar, portanto, ‘desestruturar’ a poesia de seu tempo”, desafiando o poeta brasileiro a “fazer algo além de versos”.

A autora corroborou a tese de que Faustino não incluiu, mesmo nessa nova dicção que chegou a produzir, a eliminação do verso como microestrutura da composição poética. Ainda assim, teria estabelecido um modo diverso e arejado de lidar com a linguagem e de relacionar palavra e objeto com base na influência de Mallarmé. Como processo de integração e renovação, menos alinhado à ruptura, o poeta se valeu “do conhecimento que a tradição logra passar de geração a geração e faz deste material o produto para a inovação” (BENDER, 07 dez. 2016).

Indo mais além, ela propõe que no percurso poético de Mário Faustino há uma relação tripla com a modernidade, por meio de um trabalho que prevê a integração da tradição ao moderno, mas também o uso do pensamento moderno na formação de uma nova tradição, visando aí a equacionar o futuro da poesia. Tanto na “ruptura” com nas formas tradicionais, como o soneto e a ode, quanto na radicalização de procedimentos de aglutinação e composição presentes também na

obra de Mallarmé, o poeta estaria perseguindo um novo verso, diverso da solução de estrutura verbivocovisual dos concretos, acrescentando-se, oferecendo novas combinações de elementos tradicionais que instauram uma crítica imanente, “tanto do estilo clássico quanto dos novos processos criativos” (*ib.*).

Vale lembrar, entretanto, que a influência de Hugo Friedrich nesse modelo argumentativo conduz a uma leitura sob a prerrogativa de ruptura operada pela lírica mallarmeana. Como vimos, a recepção de Faustino da “crise” suscitada por Mallarmé caminhou no mesmo sentido da noção de ruptura empregada tanto por Friedrich quanto pelos poetas concretos paulistas até certo ponto. Para Mário, a “crise do verso”, segundo o poeta francês, jamais teria abolido o verso nem sugerido tal ato. Apesar de corroborar a ideia de que o verso estava em crise, não propunha o gesto radical de sua extinção.

Na perspectiva disseminada pelo concretismo, Mário Faustino teria planejado uma adequação de sua poesia à teoria da poesia concreta, quando o que se propõe aqui é que o poeta estaria, na verdade, implicando questões suscitadas pelo concretismo ao seu próprio projeto poético, que desde o início já visava à vasta medida da poesia maior e considerava a quantidade tão valiosa quanto a qualidade em verso.

A modulação, no caso, é sutil, mas fundamental, pois lança uma nova luz sobre a posição ocupada por Mário na tradição do modernismo brasileiro. Em essência, a poesia de Mário Faustino já continha as mesmas tensões desde os primeiros versos, na década de 1940. A contaminação com elementos retóricos da estratégia concretista, ao mesmo tempo que proporcionou novos recursos à escritura faustiniana, também ofuscou o percurso original dessa poética em construção, desviando-a para o enfrentamento de problemas alheios, tanto de estratégia quanto de planejamento.

É por isso que Augusto de Campos estranhou a solução de continuidade proposta com os *Fragmentos de uma obra em progresso*, que retornam às tensões iniciais da poesia de Mário, e viu como natural aquela ocorrida após o abandono de *A Reconstrução*, considerada pelo poeta paulista como a “fase atuante” de Mário.

No entanto, esta fase, sim, entre 1956-1958, notadamente diverge do estilo faustiniano, comumente associado a determinada linhagem da tradição helênica do verso, que é a da poesia épica cosmogônica, identificada a princípio por Faustino ao conceito de “órfico”. Nesse sentido, o abandono de um projeto de continuidade em detrimento de uma série de exercícios esparsos que

testavam limites criativos seria de causar maior estranheza que a retomada de foco provocada a partir de 1959.

Além do movimento de ruptura radical, que situou Faustino como pré-concreto por associá-lo diretamente à geração de 45, quase como um “fruto tardio” de uma produção considerada por boa parte da crítica literária brasileira já como “passadista” e “classicista”, constata-se também uma linhagem que não rompe, mas rearranja os elementos da tradição, por meio de um “esforço de retaguarda”, para restaurar à criação suas valências órficas primevas. Com relação ao futuro, a “linhagem faustiniana” contribuiu para liberar esse potencial expressivo recusado pela teoria da poesia concreta.

Nunes é preciso em sua conclusão. Para este, a principal diferença na formulação da crise do verso entre Mário e os concretos estava nos termos usados por cada um: enquanto a atitude dos concretistas comportava uma “ruptura da tradição”, para Faustino representava uma “descontinuidade da tradição” (FAUSTINO, 1977, p. 19-20). É fundamental aqui a noção de *continuum* empregada pelo filósofo paraense para descrever a forma como determinados processos, sobretudo espaciais, foram pessoalizados e vinculados a um contexto poético-literário específico.

Assim pois a possível consciência poética do nosso tempo, que Mário Faustino defendeu, baseou-se numa concepção totalizadora do fenômeno poético; pressupunha que as tradições do Romantismo e do Simbolismo interligadas à tradição moderna e às próprias conquistas dos movimentos de vanguarda, do Surrealismo ao Concretismo, formam o continuum da linguagem, a ser aumentado, enriquecido e transformado no curso de um empreendimento agônico, misto de uma luta e de processo evolutivo, a cargo dos críticos e dos poetas colaborando estreitamente – empreendimento que seria, sob a perspectiva da crise atual, e com o fim de superá-la, o dever imperioso dos poetas-críticos (*ib.*, p. 23).

Em função dessa crise, frente à necessidade de dar uma definição de sua “atual posição, como poeta”, em seu artigo comemorativo de “Um ano de experiência em poesia”, Mário Faustino o fez justamente a partir do concretismo, na forma dialógica do discurso direto: “– O senhor é concretista?”.

O corte brusco para uma pergunta, em tom de autoentrevista, sobre concretismo denota como, no raciocínio de Mário, a constituição da sua poesia estava intrinsecamente ligada, naquele momento, aos problemas suscitados pela poesia concreta, como se no corte da linha argumentativa, provocado por aquela pergunta, estivesse na verdade o fio condutor de um raciocínio coeso. E de

fato estava. A menção ao concretismo não é acidental, nem apenas complementar ao discurso. É o epicentro do texto, em torno do qual giram as demais questões.

Daí a culminância repentina nesse ponto ser empregada com naturalidade pelo autor. A ausência da reação decorrente da imprevisibilidade se dá justamente pela suposição de que, a essa altura, a pergunta já estivesse também a martelar a cabeça do leitor. A resposta é reveladora, enfática, não demonstra a hesitação apontada por Augusto de Campos e, de fato, observada em alguns momentos.

– Não, não sou concretista. Minha formação é muito parecida com a dos poetas Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos e José Lino Grünewald, mas certos aspectos e maneiras dessa mesma formação, bem como, e sobretudo, certas condições pessoais, nos colocaram e nos colocam em posições bem distintas, por mais que pareçam aproximadas aos menos informados. Os poetas acima são nitidamente inventors, no sentido poundiano, por mais que este ou aquele venha a ser também um mestre. Pound: inventor e mestre. São poetas congenitamente de vanguarda. São poetas que têm mais compromissos com o futuro que com o passado e o presente – embora seja mais que significativa a contribuição de todos eles (traduzindo, criticando, preparando) no sentido de manter viva a poesia do passado e de possibilitar uma poesia do presente (*Poesia-Experiência*, 6 out. 1957).

Tanto quanto nós, Mário Faustino não ignorou a insuficiência de sua réplica diante do problema. Tal posicionamento justifica, de fato, a não adesão ao concretismo na mesma linha que vinha sendo tratada até então: são duas poéticas diferentes, uma mais voltada para a vanguarda, outra para o “esforço de retaguarda”, em suas relações com o mesmo recorte de determinada tradição. Em seu balanço de um ano de *Poesia-Experiência*, o autor insiste no tema e no tom de entrevista, ressaltando a aplicação de técnicas de composição consagradas pelas primeiras obras do concretismo e a proximidade entre ambos até penetrar na essência da questão.

– Mas em seu último poema publicado há, no final, um pequeno "ideograma" à maneira concretista...  
 – Não passa de uma ‘homenagem’ ao espírito da época. Simples ilustração. Aquele mesmo soneto, inteiro, pode ser publicado a qualquer momento de outra maneira, ‘desespacializado’, sem o tal ‘ideograma’... (*ib.*).

O posicionamento ocupado por Mário Faustino se equaciona em dois pontos fundamentais. O primeiro é a premissa da morte do verso, sobre a qual já discorreremos. O poeta vislumbrava ainda, e a sua revisão da obra de Jorge de Lima é prova disso, a possibilidade de inovar e renovar a linguagem por meio do verso, e afirmava que este constituía ainda o instrumento mais avançado e aderente a tal empreitada, embora admitisse também a possibilidade do fracasso. Consentiu que,

antes de simplesmente “desistir”, era preciso tentar. É assim que ele responde à questão “– Afinal, o que o separa, exatamente, dos concretistas?”:

– Os leitores desta página estão fartos de saber da importância que, desde o primeiro momento, emprestei não só à experiência concretista como a toda a obra dos poetas citados. O que nos separa decorre exatamente da diferença, acima aludida, que distingue nossas personalidades e nossas atitudes. Há, em primeiro lugar, as premissas de onde parece partir a experiência concretista: a linguagem atual está moribunda, dificilmente se adapta às necessidades contemporâneas, é preciso criar uma nova poesia para criar uma nova linguagem, o verso está morto, é impossível criar coisa nova – e boa – em verso, etc. Não aceitamos (ou não aceitamos ainda; ou ainda não podemos aceitar) essas premissas ou, pelo menos, não partimos delas com igual impulso nem nas mesmas direções (*ib.*).

O segundo ponto consiste na praticabilidade contemporânea do poema longo. Neste caso, atribuiu a Poe a fonte da perspectiva de negação dessa possibilidade que os poetas concretos defenderam. Mário se preocupava com a noção de totalidade, universalizante, que a fragmentação minimalista da poesia concreta supostamente não seria capaz de compreender. Para isso, entendia que somente uma obra de arte grandiosa em inspiração e transpiração seria adequada, ambição cosmogônica semelhante às de Ovídio e de Jorge de Lima. Nesse ponto, o poeta não foi contido, ao afirmar que era só isso o que o interessava, e que toda a sua obra pendia para isso.

Por outro lado, toda a evolução da poesia concreta, até onde se pode perceber, parece-me estar conduzindo à criação de formas menores de poesia, quantitativamente falando. Pessoalmente, sempre emprestei grande importância à quantidade, em arte. Os poetas concretos parecem aceitar a posição de Poe, segundo a qual é impraticável o poema longo. Ora, a mim só interessa o poema longo. Toda a minha obra tende à criação de poemas longos, prepara-se para a criação deles. Talvez chegue a um impasse, talvez toda a minha obra venha a ser um fracasso. Espero que seja um fracasso útil – como tantos outros. Como minha poesia tende a ser mais comprometida com o passado e o presente que com o futuro (embora inúmeras experiências muito me interessem e também procure sempre *make it new*), tento progredir sem abandonar, um momento que seja, toda a tradição poética a preceder-me e procurando revivificá-la e aproveitá-la, adaptando-a a novas necessidades (*ib.*).

Também há um distanciamento com relação àquilo que se entende por “inovação” em poesia. Isso resulta na distinção entre as experiências ideográficas de Pound e dos concretos, não na relação de causalidade defendida pelos últimos, em que a segunda experiência seria a culminância da primeira, mas na perspectiva de caminhos bifurcados, independentes, que conduzem a destinos diferentes.

Nesse sentido é que a experiência ideográfica de Pound me interessa, me serve, mais que a experiência ideográfica dos concretistas. Parece-me que aquela tende à criação de longos poemas-

coisas e esta à criação de pequenos poemas-coisas. Nem uma nem outra parece-me- chegou, até agora, a um accomplishment integral. Ambas, porém, são utilíssimas, cada uma em seu plano. Aquela no plano universal, esta no plano nacional, são, creio, as experiências mais importantes deste momento – en tant que experiências (*ib.*)

Como vimos, a recepção dos poetas concretos, sobretudo em Augusto de Campos, busca demonstrar que a obra de Mário não era inovadora em nenhum aspecto considerável, enquanto este, ainda que com menor impulso e em direções diferentes, ressaltava o comprometimento com o futuro e a intenção de “renovar” a linguagem. Ao sinalizar as distinções por parte de Pound e dos concretos, Mário abria o leque de aplicações poéticas do conceito de ideograma como uma equação com mais de um resultado possível.

Também no caso de Pound, Faustino frisou as diferenças que tinha em relação a ele. Partindo da perspectiva comum de poema longo como uma maneira – para Mário, a única relevante – de provocar interesse no indivíduo moderno, na contramão da celeridade fragmentária da rotina burguesa. Justamente por isso, tensiona esse ponto, forçando o leitor a abdicar de seu ritmo apressado para contemplar o objeto poético ao invés de seduzi-lo com a aparente brevidade e facilidade do lirismo menor.

Espero, também, não vir a cair, eu mesmo, na mera imitação de Pound. Até agora não caí: minha poesia, a falar propriamente e guardadas as proporções, pouco ou nada tem com a dele. Estou procurando criar poemas longos – vastas formas significantes (S. K. Langer) e relevantes – que constituam uma poesia ‘criação-em-percepção’, co-nascendo com a linguagem, sendo antes, durante e depois da linguagem. A meta, em meu caso, é existir com o poema, isto é, ser falando, ser nomeando – por mais obscuro e pretensioso que isso tudo pareça. Aquilo que a palavra (geralmente substantivos ou locuções substantivas) significa para os concretistas, como elemento de estrutura, como origem de valências, quero que a frase inteira, partes inteiras de discurso, versos que sejam, estrofes, cantos, venham a significar para minha poesia (*ib.*).

Ao tratar das “vastas formas significantes” de Langer, o autor preenche paliativamente uma lacuna a respeito da subjetividade no objeto artístico, recorrendo à filósofa (citada ao lado de Merleau-Ponty e Cassirer no manifesto neoconcreto) para dar a ideia de uma “criação-em-percepção”, em princípio valeriana, de um movimento criativo, de algo que se cria ao mesmo tempo em que é criado, “co-nascendo com a linguagem”. Esta era mais uma das apropriações que o poeta fazia de conceitos filosóficos para explicar a relação entre vida e linguagem na sua poesia.

No campo morfológico, essa noção foi reelaborada através do processo de substantivação presente na poesia concreta. Trata-se da “nomeação”, ou “nomeação original”, a que Mário Faustino se refere quando aborda Jorge de Lima, Mallarmé ou Rimbaud. O poeta de “Vida toda

linguagem” antevia, na restauração desse vínculo primevo do indivíduo com a arte da linguagem, uma possibilidade de existência poética, sem ignorar a obscuridade contraditória desse pensamento, decorrente da falta de uma formulação mais sistemática para o conjunto de sua obra naquele momento.

Ainda assim, ao abordar a questão sob a ótica do concretismo, Mário chegou a produzir uma imagem bastante precisa de sua noção de “quantidade” em arte. Em suas incursões pelos limites do verso e da palavra, não via na poesia concreta o mesmo potencial criativo que tinha ao nível do vocábulo para formas de maior fôlego. Sugere, com isso, que a poesia concreta não chegou a abolir a sintaxe linear discursiva, como propôs, mas apenas a atomizou a ponto de torná-la sutil ou imperceptível, porém nunca desnecessária.

Para mim – felizmente ou infelizmente – só o maior – quantitativamente – é relevante, é importante, é capaz de interessar ao homem de nossa época, de assegurar à nossa ameaçada poesia um lugar entre as demais artes e as demais atividades humanas. Rejeito a impraticabilidade do poema longo, declarada por Poe e, parece, aceita pelos concretistas. Mais ainda, não identifico inteiramente o processo poético com o processo de substantivação, embora este – considerado como nomeação primordial – também me pareça a essência do fenômeno poético. Pretendo continuar criando, em poesia, com todo o arsenal léxico, com todas as partes do discurso, substantivando-as ou não (*ib.*).

Além disso, havia muitas ressalvas a serem verificadas antes por Mário para que a sua poesia e a concretista pudessem se encontrar. Mas havia sobretudo uma inversão de valores para perspectivas semelhantes: àquilo que Mário Faustino considerava uma restrição, Augusto e Haroldo de Campos se referiram como uma liberação. A liberação de uma sintaxe exaurida para uns seria para outro o abandono de incontáveis valências poéticas. Como afirma Maria Eugenia Boaventura, o poeta se respaldou na ponderação,

aceita algumas sugestões do novo movimento, outras parecem-lhe impertinentes. A substantivação do processo poético, por exemplo, é inovação controvertida. [...] Outras vezes, aceita a coisificação das palavras, mas renega em definitivo a abolição da sintaxe linear e consequente extinção do verso (FAUSTINO, 2009, p. 35-36).

Mais especificamente, a “coisificação” foi vetorizada na escritura de Mário dentro do processo de “nomeação primordial”, a qual pretendeu atribuir não só às palavras, mas a todos os elementos do discurso. Esse processo, além da “substantivação”, incluía também a ideia de “verbalização” enquanto imagem em movimento, por exemplo.

Para mim a verbalização, a imagem em movimento, o verbo, a imagem que está, é tão importante, poeticamente, quanto a imagem que é, o substantivo. Neste lugar e neste tempo de mal-entendidos (coisas difíceis de exprimir, insuficientes instrumentos de expressão, pressa em exprimir, pressa em compreender) é preciso repetir muitas coisas: por exemplo, que tudo o que vai acima não pretende magnificar minha experiência nem diminuir a dos outros. Pelo contrário, acho e declaro que a experiência concretista, em sua própria direção, vai bem mais longe, e mais segura, que a minha (*Poesia-Experiência*, 6 out. 1957).

Quando confessa que suas posições naquele momento estão condicionadas a outras, alheias, já nem se faz necessária, a essa altura, explicitar a referência aos concretistas paulistas deixando transparecer a insatisfação com a carência da solução pessoal para o “problema Mallarmé”. Na verdade, essa resolução poética vinha sendo construída até mesmo antes de *O Homem e sua hora*, o que se apresentava como novo naqueles últimos anos foi a perspectiva para a questão, oferecida pelo concretismo, que se impôs de forma condicional para a prática de poesia no Brasil.

A poesia em construção de Mário Faustino vinha-se estabelecendo gradativamente, muitas vezes subliminarmente, na experiência poético-jornalística do *SDJB*, assim como nas inúmeras reconstruções de continuidade daquela escritura. É assim que Nunes relembra as distinções empregadas para classificar a obra de Jorge de Lima e de outros poetas quando se refere ao posicionamento de Mário no campo literário.

Veja-se, portanto, na distribuição hierárquica dos poetas a que Mário Faustino, amiudadas vezes recorreu (poetas maiores e menores ou grande poeta menor e pequeno poeta maior), não um simples apelo a categorias rebarbativas sem relevância estética, e sim um expediente pragmático para definir, como se dizia na época, as linhas de força do momento poético brasileiro, e que era coerente com o tipo de ação, muito mais estimulante do que corretiva, ao qual a crítica de Mário Faustino deveu sua repercussão imediata (FAUSTINO, 1977, p. 16-17).

Nunes acrescenta ainda que esse posicionamento era inerente à promoção de uma linha poética, corroborando a tese de que a atividade jornalística de *Poesia-Experiência* fez parte de uma estratégia de recepção, formando o público e despertando seu interesse para uma poesia em processo de contínua reelaboração. É dessa forma que, relidos em sua plataforma original de publicação, artigos como a série sobre Jorge de Lima e o balanço de “Um ano de experiência em poesia” se integram e complementam, potencializando determinadas linhas de pensamento.

E será justo afirmar que, se não influenciou nos rumos da poesia, a militância de Mário Faustino contribuiu, de maneira decisiva, para fixar entre nós, no final da década de 50, enquanto fermento intelectual dos mais ativos do debate de ideias então verificado, uma linha de conduta e de

pensamento, coerente e defensável até hoje, como possível modo de ser da consciência poética do nosso tempo (*ib.*).

Com relação ao “nó mallarmaico”, ao menos em teoria, a resposta já estava dada. A prova de sua eficácia: a execução do projeto de uma obra em verso, magnificente a ponto de restaurar o protagonismo da arte poética dentro dos critérios modernos de engajamento, originalidade e inovação, condensados no conceito, consagrado por Pound, de “renovação”, “make it new”. É nisso que, poeticamente, Mário Faustino logo passaria a focar.

## O RESQUÍCIO DO DIÁLOGO COM O CONCRETISMO

Augusto de Campos, por sua vez, no artigo que já vimos tratando, faz uma distinção bastante evidente entre os conceitos faustinianos de poesia “órfica” e de “invenção”, colocando-os em diferentes instâncias, distanciando-os. “Jamais consegui levar a cabo a leitura de *Invenção de Orfeu*, livro muito mais órfico que inventivo”, e complementa sua opinião chamando Jorge de Lima de o “poeta dos ‘retornos’: retorno ao soneto, retorno a Camões, retorno ao decassílabo” (CAMPOS, 1978a, p. 42).

Nessa comparação, polariza tais conceitos, colocando Jorge de Lima e Mário Faustino em um extremo e Pound e João Cabral de Melo Neto em outro, “Para Faustino, Jorge de Lima seria um ‘pequeno poeta maior’, ao passo que Cabral, pelo menos até então, seria um ‘grande poeta menor’” (*ib.*, p. 43), resguardando nessa indefinição o momento em que a poesia concreta e João Cabral se separam, cabendo a este, na visão concretista, o posto indigesto de precursor da vanguarda.

Mas um precursor provindo do modernismo, o que o colocava como um inovador, um poeta à frente de seus contemporâneos. Enquanto Mário Faustino estava na mesma geração dos concretos, o que desautorizaria sua postura “senilizada”, além de fazê-lo oscilar, como o próprio Augusto e, posteriormente, Haroldo sugerem, entre um lirismo órfico e um objetivismo concreto, sem consolidar um plano e uma estratégia. Um poeta dos “retornos”, assim como Jorge de Lima.

Naquele momento do concretismo, o único caminho possível no percurso de crise da poesia, que nasce de *Um lance de dados* de Mallarmé, seria o encerramento do ciclo histórico do verso. Era inaceitável que Mário apontasse outra solução possível para o mesmo problema. Daí a necessidade de desacreditar esse discurso, apontando-o como anacrônico, arcaico ou reacionário,

por vezes incoerente, uma vez que a mera possibilidade do poema órfico naquele momento histórico derrubaria o argumento concretista em uma de suas prerrogativas. Além disso, permitia identificar formas de manifestação e expressão poéticas que as soluções do concretismo não abarcavam (ainda).

Isso colocaria os poetas concretos na posição de iludidos por sua esperança utópica e condenados a uma práxis reducionista em função de sua miragem futurista. Com base nesse raciocínio, bebendo nas mesmas fontes, Mário teria dado indícios da superação do passado de cunho coletivo e autoritário que deu origem às vanguardas, e que ainda assombrava a teoria e a prática dos poetas concretos. Logo, na impossibilidade de manter o monopólio da solução, restou invalidar a concorrência.

Tampouco seria interessante simplesmente ignorar o caso, excluí-lo do paideuma, pois ele já se mostrava útil à evolução do próprio movimento concretista, apontando inconsistências e limitações que fundamentariam projetos futuros. Na curta obra literária de Mário Faustino, estão reunidas as principais questões enfrentadas por Haroldo de Campos na série *Metalinguagem & outras metas* e *A educação dos cinco sentidos*, culminando nas *Galáxias*, poema espelho dos *Fragmentos* faustinianos sob a perspectiva do “epifânico” como solução para o problema do “épico”.

Assim como a poesia de Mário Faustino atingiu o concretismo em seus pressupostos, o contra-ataque paulista se deu na mesma medida. Conseqüentemente, depois de perpassar as temáticas do “órfico” e do “poema longo”, Augusto (1978a) se voltou para a linguagem poética propriamente dita, atribuindo três fases à escritura faustiniana: 1) integração da tradição no moderno (*O Homem e sua hora*); 2) moderna, posterior ao impacto da poesia concreta; 3) integração do moderno na tradição (fragmentos do poema longo).

Da primeira fase, o poeta de *Noigandres* acentuou o trabalho de Mário com o verso, “verso mesmo – fanomelologopaico”, exaltando sua técnica. A segunda fase foi vista como a mais “experimental e ousada”, na qual o poeta teria se libertado “ao máximo dos liames tradicionais”, “a metáfora explode diretamente, sem conexões sintáticas, de substantivo a substantivo”. Não obstante, essa potência já podia ser identificada, por exemplo, no verso/slogan “Vida toda linguagem”. Não se trata, portanto, de um nível de experimentação condicionado ao concretismo.

Ainda assim, ao mencionar o soneto de Mário que foi publicado com disposição espacial diferenciada, em “homenagem ao ‘espírito do tempo’”, Augusto sugeriu aí “uma tentativa-limite”

de salvar a “tradição”. E acrescentou ainda que a “obsessão do poema longo” veio a “complicar o dilema”. Assim, a terceira fase da obra faustiniana foi apresentada ao leitor como uma tentativa paradoxal de vincular uma estrutura objetiva de dicção épica à linguagem direta e conversacional que um gênero órfico, subjetivo, demandaria.

Augusto também se voltou contra a proposta inspirada na montagem do cinema que serviria de base à macroestrutura dos *Fragments*, associando-a à paronomásia como técnica de “palavra-puxa-palavra”, e, por fim, reforçou o suposto esgotamento das possibilidades no uso de padrões rítmicos tradicionais e do verso como unidade formal.

O artigo “Mário Faustino, o último *verse maker*” está entre o material coligido para o livro *Poesia, antipoesia, antropofagia*, sob a justificativa de se tratar de poesia brasileira que provoque discussão, no caso, sobre a “crise do verso” e o “nó mallarmaico”. Foi inserido depois da “poesia-prosa de Guimarães Rosa” e antes da “Antipoesia”, a partir da qual a discussão de literatura se direcionava “Para renovar a poesia”, tratando de João Cabral, concretos, neoconcretos e da “tensão-limite entre o verbal e o não-verbal” (CAMPOS, 1978b, p. 8).

Já “Mário Faustino ou a Impaciência órfica”, de Haroldo de Campos, foi posteriormente publicado no livro *Metalinguagem & outras metas* (2004) e, assim como todas as “outras metas”, a segunda parte da obra, não constava na edição original de 1967. Com relação ao livro em si, logo nas citações e no prefácio à primeira edição, fica patente o peso da novidade, da inovação, da invenção, da originalidade, da experimentação, como base dessa crítica.

Seu denominador comum temático [dos trabalhos reunidos em *Metalinguagem e outras metas*] é a obra de invenção, pois é especialmente na análise do contributo inventivo de uma obra (ao largo do qual passa, via de regra, a crítica tradicional) que se testa a sintonia da metalinguagem com seu tempo e com os textos em que esse tempo está mais viva e efetivamente presente (aqueles, inclusive, em que já se engendra o futuro) (CAMPOS, 2004, p. 12).

Vale menção também, em vista do que já falamos sobre a questão da unidade na poesia cosmogônica de Ovídio, Jorge de Lima e Mário Faustino, a definição proposta por Haroldo com relação às obras de arte. “O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade” (*ib.*, p. 11). Novamente, refere-se aos dois pontos de maior tensão na crítica concretista feita à poesia de Mário. Dedicar um artigo à obra de Mário em uma antologia sobre obras de invenção não é necessariamente um elogio à sua inventividade.

Em contraponto, em seu estudo sobre *Aesthetica*, de Max Bense, Haroldo nos apresenta uma técnica eficaz de composição em mosaico “até certo ponto semelhante à técnica ideogrâmica de expor usada por Pound no *Guide to Kulchur* (os temas versados são ordenados mais de acordo com certos focos de referência do que com uma ideia de continuidade tratadístico-sistemática)” (*ib.*, p. 27). Ainda assim, ao relacionar as obras apresentadas nesse formato, atribui-lhes a ideia de “produto”, ao encontro da “objetificação” do poema suscitada pela teoria do concretismo.

Em “Drummond: mestre de coisas”, apesar do título, o poeta mineiro é apresentado como “inventor” logo no primeiro parágrafo do texto. E em momento algum a sua persistência no verso é criticada. Haroldo mostra sua predileção pela primeira fase do poeta e por obras como *Lição de coisas*, mais afins à proposta do concretismo, em detrimento da fase de *Claro Enigma*, descrita como “tédio alienante”, decorrente de uma “guinada neoclassicista” (*ib.*, p. 51-52). Além de Drummond, a primeira parte do livro percorre também os elos de outros modernistas com o concretismo, como Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Oswald de Andrade.

Haroldo de Campos, neste livro (CAMPOS, 2004), constrói uma narrativa da aderência ao concretismo, como se os mais emblemáticos poetas do modernismo brasileiro tivessem preparado o terreno para o advento da poesia concreta. Nesse sentido, Manuel Bandeira ocupa lugar privilegiado, como peça central da recepção da poesia concreta no Rio de Janeiro. O artigo “Bandeira, o desconstelizador” toma como premissa uma análise de poemas nos quais Bandeira se aproxima explicitamente do concretismo por um viés interpretativo muito particular, que é o da “desconstelização” das palavras.

Para tanto, introduz a discussão com um excerto do poeta de *Estrela da Tarde* sobre o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, escrito em 9 de janeiro de 1957, três dias depois do explosivo “Poesia: Brasil, 1956”, de Mário Faustino, publicado no mesmo periódico. O impacto desse balanço fomentou a discussão em torno da nova poesia brasileira, da qual o texto de Manuel Bandeira é um exemplo. Daí a apresentação da obra concreta de Bandeira, desde a publicação do “primeiro poema concreto” do autor pernambucano até a aproximação dele com Mallarmé, estabelecendo por meio de um medalhão da poesia brasileira uma linhagem comum.

Embora Mário Faustino tenha sido pioneiro na recepção do concretismo na mídia carioca, assemelha-se a Bandeira na consideração do concretismo como experiência séria, digna de atenção, e na apreciação da obra de Mallarmé. É significativo que, na mesma obra (CAMPOS, 2004), Bandeira tenha sido recebido como poeta inovador no campo da linguagem ao adotar a

técnica da “desconstelização” tão afeita ao concretismo, enquanto Faustino tenha sido tomado como exemplo de poeta antiquado, que não foi capaz de dar o salto para além do verso, mesmo tendo realizado diversas experiências que se aproximavam da poesia concreta.

Para a questão do barroco, que será colocada no comentário crítico à obra de Mário Faustino, Haroldo de Campos recorre a Roland Barthes, que inaugura a segunda parte do livro, estabelecendo a recepção da sua obra no Brasil a partir dos anos 1960. Mário Faustino, lembramos, faleceu em 1962. A abordagem é semelhante à feita com relação à poesia faustiniana, e coloca a influência do movimento na produção contemporânea como um elemento qualitativo em ambos os casos.

Este outro vértice — ou vórtice —, que poderia ser chamado ‘barroco’, é o que contém, em ignição, o melhor Barthes, o Barthes do corpo (como há um Marx do corpo, o da ‘educação dos cinco sentidos’, como ‘tarefa da história universal’). Este o Barthes que, a meu ver, mais solicita a posteridade, mais desgarrar para o futuro. Sem esquecer que o Barroco, enquanto tradição antinormativa e prática lúdica e liberadora do signo, é também uma profunda vocação latino-americana...” (*ib.*, p. 126).

Mário Faustino incorre na mesma mitificação do barroco e da ideia de identidade nacional propagada por Haroldo de Campos, reivindicando-o como um estilo “nosso”. É Alcir Pécora (2011) quem aponta essa contradição ao lembrar a polêmica em torno do livro *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Mattos* (1989). Nesta obra, o poeta e crítico literário paulista critica a exclusão do Barroco no processo de *Formação da Literatura Brasileira* descrito por Candido em 1959.

Se, por um lado, a perspectiva de Candido provoca um silêncio ensurdecedor em relação a Gregório de Mattos na sua historiografia da literatura brasileira, por outro, essa inclusão sob a perspectiva antecipatória da ideia de nação produziu uma visada histórica enviesada para um eixo de ruptura. Pécora (2011) revela com isso a necessidade de uma reavaliação do barroco em fundamentos diversos tanto daqueles empregados por Haroldo de Campos quanto por Candido.

A mesma incorporação nacionalista que Haroldo fez do barroco sinaliza um ponto importante de contato harmônico das obras do concretismo e de Mário Faustino. Esse reconhecimento se dá também na aparente contradição entre um apoio à vanguarda concretista somado a um desinteresse pessoal pela adesão ao movimento, que distingue o incentivo teórico da a prática pessoal do poeta. Já nos parênteses que acompanham o título “Mário Faustino ou a

Impaciência Órfica (Depoimento de um Companheiro de Geração)”, o autor adota uma perspectiva cronológica, importante para instaurar o impasse temporal da escritura faustiniana.

É assim que ao destacar o alto nível técnico no manejo do verso, capaz do fragmento e da ruptura, Haroldo inclui a ressalva de que o poeta ainda conservava certos elos com a tradição discursiva. As relações entre Mário Faustino e a poesia concreta, nesse sentido, foram focadas predominantemente na “coincidência e copresença no tempo” de ambos. Sobre a formação comum, Haroldo menciona Pound e Mallarmé como as centrais e acrescenta outras: Baudelaire, Rimbaud, Rilke, Lorca, Pessoa, Saint-John Perse, os clássicos greco-latinos, Dante, Camões, Sá de Miranda e textos bíblicos e mitológicos. As aproximações se esgotam aí, a partir de onde o crítico passa a divergir, identificando aquela disparidade que era fundamental.

Faustino recusava-se, por motivos respeitabilíssimos de temperamento e vocação (mas nem por isso eximíveis de avaliação crítica, ele melhor do que ninguém o sabia), a submeter-se ao violento processo de ‘coletivização’ e ‘anonimização’ poética, a que nós, de *Noigandres*, nos sujeitamos voluntariamente. Estávamos persuadidos de que esse verdadeiro ‘tratamento de choque’, que implicava ‘dar por encerrado o ciclo histórico do verso’, era necessário para comensurar a poesia ao estágio evolutivo das outras artes (a música e as artes plásticas) e às instâncias da ciência (o espaço-tempo da física einsteiniana; os subsídios da ‘psicologia da Gestalt’, da cibernética e da teoria da informação, bem como da linguística) (CAMPOS, 2006, p. 197).

Como se vê, a meta final dessa iniciativa é equacionada nos mesmos termos em ambos os casos, mas Haroldo estabelece o pressuposto de “encerramento do ciclo histórico do verso” como uma implicação do processo de “anonimização” ao qual se submeteram os poetas concretos, em abdicar, provisoriamente ou não, de suas preferências pessoais em prol de um projeto comum. Com isso, a permanência do verso como condicionante da poesia praticada por Mário Faustino seria a consequência de um gesto de recusa à coletivização vanguardista. Essa modulação é importante para relativizar e colocar a “extinção do verso” em outros parâmetros, fundamental para o processo histórico de reconfiguração do concretismo.

Ao conformar esse gesto de ruptura com a tradição do verso a uma transitoriedade programática, o crítico passou a discorrer sobre dois temas marcantes na escritura faustiniana, a saber, o poema longo e o ideograma.

Não lhe interessava, como opção pessoal, o gesto radical de uma vanguarda na ‘abolição elocutória’ do individualismo do eu em prol da ultimação do projeto anunciado no poema constelar mallarmeano, projeto que envolvia a esperança utópica da fundação de uma nova linguagem comum e da restituição da função comunicativo-social do poeta na sociedade mais justa do futuro (essa

preocupação ético-social Faustino também a possuía, porém a equacionava em outros termos) (*ib.*, p. 199-200).

À descrição do posicionamento de Mário Faustino feita por Augusto de Campos, que atribui sua recusa a uma insistência no “canto órfico” e no “poema longo”, Haroldo incluiu uma conotação egocêntrica, sob a qual o poeta de *O Homem e sua hora* também teria sido motivado pela persistência de sua verve individualista. Em outras palavras, na tentativa de desacreditar o projeto faustiniiano, os irmãos Campos tentaram colar a Mário motivações “conservadoras” e “egocêntricas”.

Também não parece acidental a referência, no mesmo texto, ao poeta mexicano Octavio Paz, que defendia a experiência poundiana como parcialmente ideogrâmica, pois se manteve apoiada na linguagem discursiva. Essa seria, portanto, a diferença fundamental entre as apropriações do conceito de ideograma na poesia dos *Cantos* e nos poemas concretos. Visto dessa forma, quando Mário afirmou que tinha mais afinidade com a experiência ideogrâmica de Pound que com a dos concretos, estaria somente corroborando sua hesitação em dar o “salto qualitativo” da poesia concreta.

A abordagem concretista da experiência ideogrâmica de Pound leva em conta o fato de esta relativizar o conceito de tradição, adotando justamente a noção de paideuma, que possibilita diferentes recortes da tradição. Daí a necessidade de explicitar a formação comum entre Mário e os concretos. A ideia é de que, se Mário fundamenta sua escritura em um paideuma semelhante ao do concretismo, a lógica forçosamente o levaria a uma única consequência possível, o encerramento do ciclo histórico do verso. É nesse ponto que se fecha o nó mallarmaico.

Entretanto, a poesia de Mário demonstra que o próprio paideuma concreto abre as portas para outras soluções que não passam pela morte do verso. Ao que tudo indica, estava na verdade, com isso, colocando sobre a poesia concreta uma relevante questão: ela daria conta do poema longo? Em outras palavras, a poesia concreta teria sido capaz de abarcar todas as potencialidades do verso e do discurso linear a ponto de superá-los e substituí-los?

Também Haroldo de Campos, depois de perpassar a questão do ideograma, diretamente relacionada ao “órfico” enquanto experiência resignificadora de “nomeação”, como sabemos, aborda o tema do poema longo, sustentando que Mário partiu de uma visão quantitativa para adotá-lo como o mote central de sua poesia. Ainda assim, propõe-se também a uma detalhada demonstração do investimento do concretismo nesse tipo de poesia.

Chama a atenção que Haroldo, para demonstrar sua preocupação com o poema de grande fôlego, tenha-o feito a partir de poemas da fase inicial do concretismo, justamente aquela apontada como precursora dentro de um processo evolutivo, e também do material que daria origem à obra *Galáxias*, que simboliza, de certa forma, o retorno ao verso na escritura do poeta paulista. Não à toa, ele concordou com o prenúncio de Mário sobre o futuro dessas produções poéticas – “amanhã essas direções poderão encontrar-se...” (*ib.*, p. 201) – e prosseguiu dando um caráter provisório à evolução da poesia concreta no sentido da lírica menor.

“A radicalização evolutivo-processual da poesia concreta suspendeu provisoriamente essa pesquisa da forma longa ou menos breve [...]. Se bem que – diga-se entre parênteses – sempre nos preocupou o que poderia ser um ‘poema concreto’ longo” (*ib.*, p. 201-202). Em uma breve inversão de papéis, é agora a questão levantada por Mário Faustino que se revela uma preocupação para os praticantes da estética concretista. Essa equação tomou forma a partir da década de 1960 com os primeiros fragmentos de *Galáxias*.

Essa ressignificação do conceito de poema longo contribuiu para o alargamento das possibilidades de aplicação no campo da poesia, podendo abranger determinados poemas considerados breves. Como parte de uma pesquisa sobre o poema longo sequencial, temos, assim, a comparação entre “velocidade” de Reinaldo Azevedo e “cidade” de Augusto de Campos, que seria um poema longo devido ao seu “‘mot total’ aspirando ao infinito da frase” (*ib.*, p. 202).

Opera-se, logo, para ampliarmos a ironia do intertexto, uma “Invenção de Mário” em que ocorre um favorecimento da poesia concreta naquilo em que as escrituras de Faustino e dos concretistas se assemelham e uma negatização das opções faustinianas que separam tais produções poéticas. Se, por um lado, tenta-se demonstrar a capacidade da poesia concreta para o poema longo, por outro, tenta-se diminuir a importância do conceito para o fenômeno poético. A tentativa dos *Fragmentos de uma obra em progresso* fica reduzida a um objeto na contramão do espírito de sua época motivado por uma vaidade narcísica.

É assim que, no caso do poema órfico pretendido por Mário Faustino, o conceito de quantidade é sempre empregado de maneira depreciativa, com uso de adjetivos como “voluminoso”, derivação exagerada do termo “volumoso”, que já denota uma tendência hiperbólica, usado também para se referir à *Invenção de Orfeu*. Apesar de lembrar que a inteligência aguda de Mário Faustino não lhe permitiria uma recepção reducionista do concretismo, Haroldo faz uma leitura redutora da poesia de Mário.

Ao equacionar as questões suscitadas pelo concretismo em seus próprios moldes, o poeta passou pela tradição mallarmaica da crise do verso, mas a resolveu de maneira diferente daquela preconizada pelo concretismo. É daí que surge outra questão, desta vez dirigida aos concretos, que reside na impossibilidade, enquanto vanguarda naquele momento específico de seu programa, de aceitar outra dialética do verso que não a de sua extinção.

Nesse ponto, é preciso considerar que, apesar de toda a proximidade e incentivo do poeta piauiense à “vanguarda paulista”, aceitar a obra poética de Mário como preconizada pelo próprio autor seria demolir um dos pilares do concretismo, que era justamente a suplantação do verso por outra sintaxe mais adequada à modernidade tardia.

Nesse sentido, mais conveniente de fato seria atribuir ao poeta de *O Homem e sua hora* o papel do artista precursor que, apesar de contemporâneo, não foi capaz dar o salto rumo à contemporaneidade, preso que estava ao passado. Competente, porém antiquado. Na história do concretismo, coube a Mário Faustino a figura do último mestre de um ofício em extinção, assim como o Rio de Janeiro perderia o espaço de capital do país para a cidade-poema concreto, Brasília.

Na segunda parte de seu balanço de um ano de *Poesia-Experiência*, o autor incluiu alguma autocrítica com menção a determinadas seções da página e uma apologia que sintetiza de modo preciso a postura adotada em relação à “hesitação já aludida, a dificuldade de tomar posições definidas”, no que diz respeito às prerrogativas criativas do concretismo e à sua própria natureza expressiva: “melhor é estar errado e fértil do que certo e estéril” (*Poesia-Experiência*, 8 set. 1957).

Ao longo do segundo semestre de 1957, a página semanal de poesia de Mário Faustino seguiu sua dinâmica, destacando traduções e excertos de crítica de Pound e, nas “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, o início de uma série de amostragem das vanguardas europeias, a começar pelo futurismo. Sua introdução ao tema passou por uma definição um tanto dispersa e caótica de vanguarda, como uma síntese de proselitismo, ortodoxia e carisma. A urgência de uma “nova sintaxe”, de uma “nova abordagem do problema metafórico”, segundo Mário, não foi exclusividade do concretismo, mas teve sua origem no início do século XX com os futuristas, “primeiros a sentir a premência da substantivação da linguagem poética” (*Poesia-Experiência*, 24 nov. 1957).

De maneira mais elaborada, ao tratar da obra de Apollinaire nas “Fontes e correntes...”, Faustino voltou a se situar diante do “problema Mallarmé”:

As pesquisas de Mallarmé apenas secundariamente se dirigem para um ideal de simultaneidade de comunicação. A ordem sintática, em Mallarmé, continua a mesma: linha por linha, da esquerda para a direita e do alto para baixo, página após página (Mallarmé tinha sempre em mente o ‘livro’, o grimoire). O principal interesse de um ‘Coup de dés’ é estrutural: construção de uma totalidade através do aproveitamento consciente de todos, ou quase todos, os meios empregados, sinal por sinal, sílaba por sílaba, com a consciência de um espaço a ocupar (*Poesia-Experiência*, 02 mar. 1958).

A confluência de assuntos, argumentos e contra-argumentos é tamanha que *Poesia-Experiência* parece antecipar-se ao diálogo com os artigos dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, escritos dez e trinta anos depois, respectivamente. Para a página de poesia do *SDJB*, 1958 começou com outro balanço, menos explosivo e incisivo que os anteriores, bem mais breve e otimista. Na poesia, uma nova safra de experimentos marginais ao plano corrente da poesia de Mário veio a público a partir de junho. É também nesse ano que o poeta abandonou, definitivamente, o projeto de *A reconstrução*.

## POEMAS DE 1958

São quatro os poemas da fase que se convencionou chamar de “experimental”, na qual, como bem aponta Nunes (1985, p. 38), o poeta “já não fala mais na primeira pessoa”. Dois deles, entretanto, sobretudo em função da nota que acompanhou a publicação original do primeiro, “fragmento (ensaio) de uma obra-em-progresso”, tendem a ser incluídos no planejamento dos últimos poemas de Mário. Falamos de “Marginal poema 15” e “Marginal poema 19”, publicados no *SDJB*, respectivamente, em junho e julho daquele ano.

Para Régis Bonvicino (s/d), em “Marginal poema 15”, a exploração dos limites do verso vai mais no sentido de afastamento que de ruptura, sugerindo que o poeta não aderiu ao concretismo por representar, ele próprio, uma corrente diversa de vanguarda, ainda hoje pouco explorada e estudada. Mas, como vimos, trata-se de uma postura de continuidade e renovação da poesia por meio de determinado recorte da tradição, quando se subentende que a vanguarda pressupõe ruptura.

De fato, não obstante a estrutura musical particularíssima do poema, é possível ainda notar uma base rítmica do decassílabo heroico. Sem abdicar da sintaxe discursiva e das valências fonomelodopáicas do verso, o poeta produz uma dicção arejada em que a cesura, em conjunto com o paralelismo e a alternância de ritmo/medidas, passa a ter valor melódico e semântico. Isso

possibilita correlações de elementos distantes entre si no discurso, como no caso do eixo formado pelas imagens “rios param”, “o vácuo”, “(é vago)” e “obscuro”, logo no início do poema.

Item:  
 as estações  
 o que dela nos deixa capricórnio  
 rios cercando a folha  
 a nuca, a testa oblíqua sobre a folha  
 rios formam baía  
    rios param;

pinho, pasta, papel: creme de luz, luz creme  
 e tinta e noite e letra  
    o vácuo  
 é luminoso e flui  
    (é vago)  
 o negro é quem ocorre  
 e existe (exato)  
    obscuro

e obscuro igual a vago;  
 e da mesma maneira: (FAUSTINO, 2009, p. 130).

Nessa reelaboração de temas frequentes, o processo de montagem, que permite camadas de leitura sustentadas por eixos semânticos, rítmicos ou imaginativos, aperfeiçoa e impulsiona técnicas utilizadas em outros poemas, como “Ariazul”, no sentido de afastamento ou espacialização do verso, abrindo o texto, no todo e em suas partes, a novos significantes. Isso fica ainda mais evidente na estrutura montada para “Marginal poema 19”, em que uma coluna formada por vocábulos semelhantes pontua as vértebras que sustentam a chave-de-leitura do poema: “seixo”, “plexo”, “peixe”, “sexo”, “eixo”, “nexo”, “deixa”, “queixo”.

Mais que o uso da paronomásia, o enquadramento de blocos semânticos correlacionáveis na página em branco, presente no sistema axial de “Marginal poema 19”, por exemplo, assemelha-se ao projeto gráfico ideogrâmico constituído por seções e retrancas de *Poesia-Experiência*, que cada vez mais passou a ser associado pelo autor à montagem cinematográfica de Eisenstein. Por enquanto, tenhamos em mente que ambos os “Marginais poemas” foram criados como organismos autônomos tanto quanto representações microestruturais de um projeto maior.

“Apelo de Teresópolis” é de outubro de 1958, mesmo mês em que Mário Faustino escreveu uma carta a Nunes na qual tentou sistematizar suas pretensões poéticas. Como afirma Lorenzotti

(2007, p. 37), “a partir dos anos 1950, a grande meta a ser atingida no País era o desenvolvimento econômico. As palavras de ordem eram industrialização, urbanização e tecnologia”. Os planos expostos nessa carta refletem isso.

Estou correndo no momento um poema de amor que está ficando uma beleza. IMPORTANTE PARA A COMPREENSÃO DE MEUS ATUAIS RUMOS POÉTICOS: COMPREENDER, A UM TEMPO, O COMPLEXO CULTURAL POUND / APOLLINAIRE / MALLARMÉ / EISENSTEIN / ARQUITETURAEPLANEJAMENTOURBANOEREGIONALATUAIS e o complexo BRANCUSI / ARP / ARQUITETURAEPLANEJAMENTOURBANOEREGIONALATUAIS. Sintaxe ideogrâmica, abstracionismo orgânico e planejamento econômico, social e cultural. Eis o meu ‘tripé’ (FAUSTINO, 2017, p. 134-135).

A menção a dois complexos culturais diferentes daqueles que eram usualmente citados pelo próprio poeta, com exceção das constantes Pound e Mallarmé, novamente inclui um conjunto de variáveis tanto da poesia quanto de outras artes, como a escultura e o cinema, e de ciências, como a arquitetura e o urbanismo. Destaca-se também o fato de não conter nenhum nome nacional, como seria de se supor com Jorge de Lima, por exemplo, para lastrear tais “rumos poéticos” ao contexto regional. Há, entretanto, recorrências ao abstracionismo e ao planejamento urbano, provavelmente em decorrência do impacto de Brasília para o desenvolvimento político e cultural brasileiros.

Industrialização, urbanização, tecnologia. Para que a poesia atingisse o patamar ensejado, seria necessário se atualizar na produção editorial, no engajamento sociocultural e na técnica formal. É nesse sentido que o complexo em que são incluídos Pound, Apollinaire, Mallarmé e Eisenstein está mais explicitamente relacionado ao plano de poema longo. Pound contribui com sua experiência ideogrâmica, Mallarmé, com sua explosão prismática do pensamento, e Eisenstein, com a montagem cinematográfica. Apollinaire surge, em detrimento de Jorge de Lima (ou Langer, em outro momento), na busca por uma nova linguagem poética, possibilitando as atualizações necessárias à arte poética.

Mais obscuras parecem, entretanto, as menções a Constantin Brâncuși e Hans Arp, o primeiro, um escultor modernista pioneiro da abstração, o segundo, representante do dadaísmo franco-alemão. Arp é descrito nas “Fontes e correntes da poesia contemporânea” como autor de uma “Arte natural, orgânica, sem imitação superficial da natureza, mas com a reprodução, em profundidade, dos processos desta” (*Poesia-Experiência*, 10 mai. 1958).

Faz sentido, portanto, que o primeiro complexo de Mário Faustino diga respeito à “sintaxe ideogrâmica” e o segundo ao “abstracionismo orgânico”, estes por sua vez se relacionam também com a noção de planejamento geopolítico, incluindo a arquitetura e o urbanismo em voga nos anos dourados. À parte seu embasamento teórico, essa correspondência apresentava também um plano prático de atuação literária.

Minha tarefa imediata, das mais ambiciosas: 1. conferir à poesia uma vasta medida, uma dignidade que lhe permita competir com as outras formas de cultura contemporânea, sobretudo a arquitetura e a ciência. 2. fazer com que a poesia possa satisfazer, de algum modo, às necessidades digamos metafísicas do homem contemporâneo (autossублиmação, autodignificação, catarse, percepção mais funda e mais total dos fenômenos objetivos, autoconhecimento, etc.) tão negligenciadas, por exemplo, pela religião e pelas artes contemporâneas em geral. 3. fazer uma poesia realmente inteligível, tornar hábil e claro o método digamos ideogrâmico isto é não linear não discursivo porém semelhante à montagem digamos eisensteiniana. 4. Embrear o mais possível a linguagem poética atual à linguagem coloquial à jornalística. 5. caminhar para uma nova linguagem dramática igualmente ideogrâmica que sirva de base a uma reestruturação da sintaxe teatral total. 6. escrever teatro nesse sentido. 7. escrever um poema em larga escala (o que estou tentando fazer agora). 8. escrever pequenos poemas líricos exemplificando a linguagem e a estrutura – o léxico e a sintaxe – dos empreendimentos maiores, poemas como o que hoje te mando, sobre temas universais ou pessoais (FAUSTINO, 2017, p. 134-135).

Com exceção dos itens 5 e 6 de seu plano imediato, diretamente relacionados ao drama, todos os demais participam, como fim ou meio, da criação de um poema longo, órfico, de vasta medida. O item 4, que diz respeito à incorporação da poesia nas linguagens coloquial e jornalística, foi bem sucedido, voluntariamente ou não, no caso de *Poesia-Experiência*, sobretudo nas suas quinze edições iniciais, em que a comunhão entre conteúdo verbal e projeto gráfico se consuma com maior eficácia.

Fica evidente também a aplicação do método ideogrâmico não-linear e não-discursivo, à semelhança da montagem cinematográfica de Eisenstein, na estruturação da obra, composta por sua vez de fragmentos combinados programaticamente. Nesse processo de montagem, tanto do poema quanto do livro, o verso muitas vezes foi destacado de sua marca gráfica. Em outras palavras, a linha melódica do verso que dá sustentação rítmica ao poema nem sempre corresponde à medida e à disposição visual da linha composta por letras e palavras no papel, frequentemente ultrapassando-a.

Algumas vezes, como no caso de “Marginal poema 19”, rimas, internas e externas, marcam o fim e o início do verso ou estrofe, acentuando a coluna de vocábulos que sustenta o “ideograma” do objeto poético. “Apelo de Teresópolis” é outro dos poemas em que a fanopeia (ou logopeia,

dependendo do caso) dita a disposição gráfica do verso, que pode ser percebido apenas pelo ritmo de leitura do poema. Trata-se de um exemplo didático para demonstrar a potencialização da imagem, pois nele tais eixos de leitura não estão tão evidentes, realçando o emprego de técnicas cinematográficas.

No começo do poema, o verso de quatro sílabas dita o ritmo de uma sequência espacial que movimenta a leitura no sentido de uma radicalização de cima a baixo para dentro, associando a imagem vertiginosa da queda ao aprofundamento interior, raiz do mal. Outra cena, a imagem rubra de um botão de rosa se transforma no botão vermelho que comumente associamos à ativação da bomba. Daí, novamente, para o sangue escarlate, a jorrar sobre a imagem final, o mangue, que caracteriza a cidade de Teresópolis, assim como a serra, agora georreferenciada. Esta, por sua vez, retoma à temática negativa do início, renomeando-a: “este é o mal” (FAUSTINO, 2009, p. 178).

Raiz de serra  
raiz da terra

na raiz do ser  
está o mal.

Botão de rosa  
botão da coisa  
borbotões de sangue;  
o mangue,  
este é o mal (*ib.*).

A terceira parte conclui o primeiro movimento do poema, composto por tal câmbio de imagens que formam metáforas, ressignificando-se. É também uma síntese de viés ideogrâmico das duas primeiras. Na quarta parte, o primeiro verso, de uma sílaba poética, expõe o personagem em toda sua vulnerabilidade. O foco vai para sua mão, para o dedo que segura o giz, e daí para a lousa “raiada de restos”. O eixo monossilábico intercala com um crescendo, que vai das seis para as oito sílabas poéticas, e chega ao clímax com um paralelismo métrico.

Nu.  
Neste dedo.  
A lousa  
raiada de restos.  
– Pão  
para os que sobrevivem!  
Lá

é rara a que sempre vive.  
 Tomba  
 a cara entre a lide e a vide –

O sal da terra.  
 (A leste, o mar.)  
 O ser enfermo (*ib.*).

No ritmo de leitura, essa sequência destaca um aumento de tom e volume, como a que se dá no cinema com o efeito sonoplástico para aumentar a tensão sobre a cena. Entretanto, diferentemente do cinema, no texto verbal, a imagem não é dada aos olhos do leitor e, sim, entregue à sua imaginação. Nesse trecho de “Apelo de Teresópolis”, som e imagem caminham juntos, conduzindo o leitor a uma sequência de cenas compostas como blocos semânticos.

Claramente, Augusto de Campos desconsiderou tal procedimento de composição ao associar esse processo criativo à técnica da “palavra-puxa-palavra”. No caso de Mário Faustino, seu emprego do conceito de montagem ideogrâmica e de técnicas cinematográficas demonstra que essa execução é condicionada a uma proposta macroestrutural. Isso mais uma vez se comprova na parte final, que retoma temas centrais das estrofes anteriores, recompondo-as em outra melodia e perspectiva. Vamos ao poema:

Resto  
 – ‘Que resta de teu filho?’  
 As pombas  
 ímpares  
 hoje se odeiam.  
 O sal, a serra, a sul o mangue -  
 Longe se ateia  
 vasto rastilho:

voz que reclama  
 raiz de serra  
 na foz da chama  
 rosa de sangue  
 na luz da lama  
 cimo de cerro  
 no limo do erro  
 voz que proclama

– Não há bombas  
 Limpas (*ib.* p. 179).

Nessa “nova” forma de perceber as coisas, à imagem inicial de “bomba”, soma-se, em som, imagem e ação, a da “pomba”, símbolo do Espírito Santo na Santíssima Trindade católica e da conciliação universal. Mas se trata, aqui, de aves singulares – “As pombas / ímpares”, que imediatamente remetem aos versos finais do poema: “– Não há bombas / limpas”. No caminho entre uma metáfora e outra, uma sequência uniforme, no mesmo verso tetrassilábico inicial, que intercala o esquema de rimas ABACADDA. No geral, toda a aplicação de rimas, internas e externas, marca a base melódica-imagética do poema.

A partir de um eixo metafórico dinâmico, as imagens se combinam, formando metáforas que também se combinam e recombinaem em um organismo semântico de camadas estruturais cada vez mais largas: palavras combinadas montando ideogramas maiores para formar um pensamento generalizante. Se Mallarmé falou em “subdivisões prismáticas da Ideia”, podemos inferir também uma imagem para esse processo que Faustino empregou à montagem de seus poemas: o caleidoscópio, instrumento ótico que, a cada movimento, apresenta uma recombinação de imagens variadas. Ao passar por uma estrutura cilíndrica, esse fecho luminoso forma diferentes padrões visuais.

Essa possibilidade de ressignificação combinatória por meio da metáfora, presente por exemplo na aliteração entre “pombas ímpares” e “bombas limpas”, teria sido usada por Mário Faustino como possibilidade de abertura do poema a novas camadas e recortes da leitura, que poderiam ser relacionados de diferentes maneiras entre si e com o todo. Esse aspecto, que talvez na concepção haroldina seja o mais barroco dessa produção experimental, reflete uma renovação da sintaxe que não abole a natureza do discurso, mas encontra maneiras de transcendê-la com essas camadas de subtextos cambiantes que ressignificam continuamente o texto.

Em “Ave Caesar, morituri te salutant” (“Ave César, aqueles que estão para morrer te saúdam”), a referência inicial de “Moriturus salutat”, o último dos poemas faustinianos publicados em 1958, já sugere os mesmos temas de “Apelo de Teresópolis”: vida e morte, guerra e paz.

O símbolo da violência, aqui, não é a bomba atômica, mas um revólver, cujo vocábulo, cotejado com o verbo “devolver” no poema, por si só produz incontáveis conotações, entre as quais, aquelas contidas no termo “revolver”. Todos esses jogos de palavras, tanto associativos (“lama”, “ama”; “revólver”, “devolver”; “jaz”, “paz”) quanto derivados de rearranjos e fragmentações vocabulares (“soldados”, “soltos dados”; “formigas”, “formas amigas”), colaboram para a contínua ressignificação do poema.

Cubo azul, amarelo, verde, rubro,  
 a morte está cansada:  
 formiga, sanguessuga, centopeia,  
 revólver contra os ossos  
 — não querem devolver-nos o que é nosso;  
 o céu, o sol, o rio, gamo e ramo,  
 revólver: ‘Aqui jaz...’

— Devolverão a paz? (*ib.*, p. 177).

Também estão presentes outros recursos do cinema, como no ecossistema imagético que compõe a primeira estrofe do poema, em que duas cenas se complementam nas paletas opostas de cores do azul e do amarelo. A imagem do sol monopolizando o segundo verso e sua luz dominando o terceiro lembram o poema “Pensão familiar”, de Manuel Bandeira, com seu excerto antológico: “Os girassóis / amarelo! / resistem”. O terceto, um decassílabo redistribuído graficamente, na mesma técnica empregada por Faustino, interpõe, com sua quebra, a explosão da cor amarela na imaginação do leitor.

Coincidentemente, Décio Pignatari fez uso do mesmo poema de Manuel Bandeira para tratar das poesias “não-linear” e “não-verbal”. Pignatari (2005) descreve a lógica discursiva dos enunciados, falados e escritos, e o princípio de causalidade que a rege, demonstrando como se baseiam tanto nos idiomas (ocidentais) quanto no alfabeto. O teórico entende que isso representa uma contradição para a poesia e as artes em geral, uma vez que estas operam em lógica distinta, voltada para a síntese e a imediaticidade. Para exemplificar sua tese, mostra como Manuel Bandeira subverte o sistema de subordinação do discurso, aproximando-se da linguagem direta do cinema.

Eliminando um ‘s’, substantivou o adjetivo, dando-lhe uma força nova num espaço novo que lhe reservou. Como se fizesse duas tomadas de cinema: a primeira em plano médio, os girassóis; a segunda, um corte para close ou a câmera aproximando-se em close-up: o amarelo tomando conta da tela toda (PIGNATARI, 2005, p. 48).

Também a música de “Moriturus” vale menção. Em carta a Nunes, o autor demonstra sua insatisfação com a publicação original, “Lamentavelmente o poema saiu com pequenas (mas graves) incorreções: mando-o corrigido; vê que não há ponto depois de eu sinto e o verso seguinte importante para o fluxo musical” (FAUSTINO, 2017, p. 136). A importância do comentário está

em mostrar como a pontuação é decisiva, mais que a marca gráfica da linha escrita, para a configuração musical da composição, consequentemente, do verso.

De fato, podemos encontrar dois versos neste e em outros poemas de Mário Faustino. Aquele dimensionado pelo seu aspecto visual e aquele que dita o ritmo do poema, identificável apenas pela sonoridade do texto. Ambos os casos se complementam como linhas melódicas se sobrepondo a uma base rítmica. No caso de “Moriturus salutat”, o ponto final age sobre o texto provocando quebras semelhantes a estrofes.

O homem  
 (Soldado,  
 a sorte está lançada!)  
 avermelhando o rio.  
 Centopeia,  
 verme pé ante pé,  
 Avanças:  
 posso rir-me do gamo  
 correndo sem sentido pela mata?  
 a sanguessuga avança,  
 eu corro com sentido:  
 eu mato —  
 eu caio sem sentidos,  
 ora, morro.  
 O monte, o verde gaio,  
 passa, corrente, o gamo;  
 ora, eu amo  
 o córrego sangrento (avante!) eu sinto  
 — o céu azul a poça, o sol  
 sol, amarelo ramo, soltos dados:  
 oh sorte de cem pés, oh quem me chama? (FAUSTINO, 2009, p. 176-177).

Nesse sentido, tempo e espaço não se anulam no poema, mas criam uma relação de interdependência num processo de integração entre aspectos sonoros e visuais para compor a música do poema.

“Moriturus salutat” também foi criado a partir de uma estrutura temática verticalizada e, como os demais poemas desse período, é sobrecarregado de imagem, metáfora e da influência de Mallarmé:

Chamo-te a atenção para o verso: sol, amarelo ramo, soltos dados. E o mais belo que já escrevi. Acredito que seja radiante, aquinianamente, que achas? É o centro do poema e, graças aos deuses, é um belo eixo e eficiente. Repara, também, mais uma vez, o completo entrelaçamento de

significados, de imagens e de sons; podes traçar, inclusive, um completo sistema de forças, a partir das matrizes básicas (FAUSTINO, 2017, p. 136).

## A FORJA DO VERBO

Além de Mallarmé, também a obra de Pound transcende a esfera das reflexões teóricas e invade a poesia de Mário. Publicada de junho a agosto de 1958, a série “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, dedicada ao autor dos *Cantos*, é uma boa demonstração dessas convergências e divergências, permitindo, inclusive, identificar em quais pontos as produções literárias se bifurcam, adotando percursos distintos.

Em “Fontes e correntes”, pretendia-se ainda incluir outras figuras isoladas de maior importância para a poesia contemporânea além de Pound<sup>114</sup> e dar seguimento à apresentação de outros movimentos, como os expressionismos alemão e russo e o surrealismo, mas nada disso chegou a se concretizar. A seção foi extinta logo após a publicação da série sobre o autor dos *Cantos* e *Poesia-Experiência* partiu para outra direção.

Não obstante, Augusto de Campos trata desse intertexto entre Pound e Faustino sob duas perspectivas que se complementam. Num primeiro momento, ao tratar do “estilo” faustiniiano, prefere aproximá-lo mais de Jorge de Lima que de Pound. Apesar de citar vários exemplos das técnicas poundianas presentes na poesia de Mário, quando se volta particularmente para o poema “O Homem e sua hora”, Augusto (1978a, p. 42) defende que a “ostensiva andadura decassilábica” e a “empostação do discurso poético” são amostras de como a escrita de Mário é “tributária dos *Sonetos* e da *Invenção de Orfeu* sob mais de um aspecto”.

Após listar exemplos desse intertexto com Jorge, Augusto (*ib.*, p. 42) reforça que essa aproximação vem sobretudo da “dicção poética (definida pelo uso de uma linguagem predominantemente metafórica e barroca)”, do “padrão rítmico (girando em torno do decassílabo)<sup>115</sup>” e do “comportamento de poeta-visionário ou vidente”. São três aspectos que também possuem uma atenção especial na obra dos poetas concretos.

---

<sup>114</sup> Foram dedicadas oito edições de *Poesia-Experiência* exclusivamente à revisão da produção literária de Pound, além de outras duas à publicação integral de “O artista sério”, em fins de 1957, e das diversas traduções, menções e notícias do autor de *Mauberley*.

<sup>115</sup> Cabe lembrar que Augusto de Campos sustenta esse tributo de Mário Faustino à obra de Jorge com base especificamente no poema “O Homem e sua hora”. O trabalho com o verso realizado por Mário Faustino, como temos visto ao longo deste estudo, traz um repertório de abrangência rara, que inclui desde experiências com o verso livre, sobretudo nos poemas de sua primeira safra e nos conhecidos como “experimentais”, até formas e medidas consagradas.

No caso do trabalho com a metáfora sob uma abordagem barroca, isso se refletirá na retomada de Haroldo de Campos, por exemplo, e na visão que partiu da perspectiva gestáltica e culminou nesse barroco formador de um “estilo nacional”, fincado na metáfora, que sustenta a justificativa “pós-utópica” de poema, ou antipoema, longo, intentado com *Galáxias*. Sob esse aspecto, a ressignificação do papel exercido pelo verso na poesia concreta, suscitada em *verso reverso controverso* (1978), de Augusto, no sentido de tensioná-lo, mais que de rompê-lo, de fato coloca as experiências do concretismo e dos poemas de Mário de 1956 a 1958 dentro de um mesmo campo do ofício poético, ao mesmo tempo em que as separa drasticamente com relação aos poemas de *O Homem e sua hora*.

Também no caso de poeta “vidente”, em clara associação às denotações e conotações que Mário Faustino emprega para o “orfismo”, no sentido de uma palavra “mágica”, “viva” ou “recriadora”, reoriginária, bem como para a obra e o mito poéticos de Rimbaud, é condicionante a separação entre “razão” e “emoção”, “desencanto” e “magia”, “natural” e “sobrenatural”. Ao destacar essa característica da obra faustiniana, mais uma vez, Campos posiciona essa atividade criativa em polo oposto ao do concretismo, retomando uma abordagem com a qual descredibiliza o objeto, atribuindo-lhe uma chancela de arte “irracional” ou “supersticiosa”.

Augusto aponta com precisão essa influência rimbaudiana, daquele Rimbaud que é lido com menor interesse que o “Rimbaud visualista”, “imagético”, este sim de maior relevância para o concretismo, mas produz um efeito excludente das demais possibilidades poéticas dissonantes da teoria da poesia concreta. É um caso muito semelhante às retóricas empregadas por ambos, Mário Faustino e concretismo, na questão do verso: enquanto para um o gesto de ruptura é demissional, para os outros é condicional.

Esse mesmo Rimbaud predominantemente visual é apontado por Augusto como aquele que interessa a Pound, destacando a “qualidade”, “objetividade”, “clareza de expressão” e “solidez” dessa obra. São também essas características que usa para relacionar a obra de Mário Faustino com Pound, defendendo que o projeto de poema longo faustiniano pendia entre as experiências de *Invenção de Orfeu* e dos *Cantos*, dando predominância para a primeira, mesmo depois do “influxo (benéfico, creio eu) da poesia concreta” (CAMPOS, 1978a, p. 41). Nessa narrativa, se a técnica vinha de Pound, e conseqüentemente também do concretismo, por questões de estilo, Mário pendia para uma poesia soturna, supersticiosa e “classicizante”.

Não obstante, o vínculo com o poeta estadunidense, além de preponderante, também foi apresentado como determinante. É assim que, nessa distinção entre técnica e estilo, Augusto destaca uma autoavaliação feita em *Poesia-Experiência*, na qual Mário revela uma preocupação de não se tornar mera imitação de Pound. Não se trata de um receio prosaico, mas de uma questão estrutural para o seu programa poético. Aqui já não cabe mais a questão de saber quão distante do verso Faustino estava, mas realmente se estava tendo sucesso na busca de uma solução que juntasse Mallarmé e Pound sem redundar no próprio Pound.

Quando Mário Faustino começou a sua série de revisão da obra poundiana em *Poesia-Experiência*, quase cem de seus *Cantos* já haviam sido publicados (a *Seção: Broca de Rocha dos Cantos LXXXV-XCV*<sup>116</sup> é de 1955). A essa altura, a convivência com os escritos do poeta norte-americano no campo literário brasileiro já tinha ganhado maturidade a ponto de reverberar tensões que transcendem a esfera poética, levando a considerações sobre os posicionamentos políticos e econômicos de Pound, que havia sido libertado recentemente de um manicômio judiciário, em Washington, em decorrência de seu apoio ao fascismo.

Faustino também não passou alheio a isso, embora em sua série revisional fique patente sobretudo o principal conselho poundiano com relação à crítica literária e ao estudo de poesia propriamente dito: ir direto às fontes. Para ambos, a crítica tem mais uma função de direcionamento que de análise interpretativa: “All that the critic can do for the reader or audience or spectator is to focus his gaze or audition”<sup>117</sup> (POUND, 1968, p. 13). Essa noção, Mário a absorveu não só de Pound, mas também dos demais pilares de sua formação poética, desde seus primeiros contatos com a poesia através de Francisco Paulo Mendes e, conseqüentemente, de Rilke, para quem as “obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica” (RILKE, 2009, p. 35).

Todos eles, Ezra Pound, Rainer Maria Rilke, Jorge de Lima, Stéphane Mallarmé, ao falarem da crítica de maneira negativa, não pretendiam aboli-la, mas “melhorá-la”, produzindo algo que conduzisse o leitor diretamente ao objeto, e não que servisse de ponte (ou muro) entre o leitor e a obra. Por isso Pound diz que a maneira “certa” de se fazer ciência é a mesma da poesia:

---

<sup>116</sup> *Section: Rock Drill de los Cantares LXXXV-XCV*.

<sup>117</sup> “Tudo o que o crítico pode fazer pelo leitor ou audiência ou espectador é focar seu olhar ou audição” (N.A.).

“For every reader of books on art, 1,000 people go to LOOK at the paintings. Thank heaven!”<sup>118</sup> (POUND, 1968, p. 23).

Pound buscou apresentar um método de crítica que abolisse, sim, as abstrações academicistas que mais distanciam do que aproximam o leitor da obra, mas sem desconsiderar com isso a experiência imanente a esse convívio com o objeto. Defendia, com isso, que um crítico que não tira conclusões a partir de suas próprias medições, não faz mais do que apenas reproduzir o lugar comum.

Por mais que tais poetas não abominem a crítica em si, que o ideograma chinês não exclua o som em detrimento da imagem, que Mallarmé não rompa com o verso, está entre os méritos do proselitismo radical da poesia concreta o fato de trazer para a língua portuguesa, dentro de uma estratégia programática, uma série de obras que articulam experiência visual a nível do grafema.

Já para Mário Faustino, a correlação fundamental da poesia de Pound, assim como no caso de Mallarmé, está na música, em função de sua realização se dar por meio da palavra. Não obstante, reconheceu que toda a obra poundiana estava focada na mais “exata percepção e comunicação da imagem” (*Poesia-Experiência*, 15 jun. 1958) e que mesmo a melopeia caminhava nesse sentido, com metros sempre adequados ao tom do discurso.

Trata-se, portanto, de uma linguagem que, sem abandonar o discurso linear, acrescenta-lhe uma nova camada de apreensão perceptiva, que o suplanta. Nesse sentido, são diversas as passagens de seu *close reading* nas quais o autor de “Vida toda linguagem” destaca a dominância da linguagem verbal na poesia poundiana. Mesmo nos casos explícitos da inclusão de figuras e kanjis em meio aos versos dos *Cantos*, Faustino busca destacar a preocupação com a tradução ocidental e a aproximação com a linguagem verbal.

Não é o caso do concretismo, que propõe uma sintaxe visual em detrimento da outra, verbal. Entretanto, é importante lembrar que a predominância do desenvolvimento da linguagem visual em detrimento da musical na poesia concreta tem em sua origem a própria classificação operada por Pound para a poesia, que deu igual peso à imagem e à música na sua teoria e prática literárias. Logo, a obra de Pound possibilita uma ambivalência que corrobora ambos os argumentos.

Na poesia de Mário, esse impacto do imagismo, sobretudo de Pound, fez-se notar desde os primeiros contatos com a literatura norte-americana, depois de chegar aos Estados Unidos para

---

<sup>118</sup> “Para cada leitor de livros sobre arte, mil pessoas vão OLHAR as pinturas. Graças a Deus!” (N.A.).

fazer seus estudos no Pomona College. Visto em cotejo com aqueles escritos na década de 1940, poemas como “No trem, pelo deserto” e “Rupestre africano” trazem mudanças significativas de tom e de temática, mas também de técnica, especialmente no emprego da imagem.

De uma dicção fincada na literatura europeia, com seus anjos e rosas, e temáticas helênicas, a poesia de Mário passa a outro patamar de objetividade e clareza, com imagens exóticas, mais relacionadas à realidade e ao imprevisto e menos ao sobrenatural e aos lugares comuns da poesia. É o caso da figura do “touro”, que simboliza o milagre, a fuga do real contida na paisagem contemplada de “No trem, pelo deserto”. Nesse artesanato da imaginação, diferentemente do que ocorre na escrita chinesa<sup>119</sup>, por exemplo, a representação é sempre verbal.

Essa distinção fica bastante evidente na publicação em português dos poemas de e. e. cummings, outro poeta recebido pelos concretos como um “inventor”, cuja experimentação no terreno do mínimo tende a relativizar a importância dada por Mário Faustino à “quantidade” em arte, bem como a obediência a categorias de poesia maior ou menor. Cummings faleceu menos de três meses antes de Mário Faustino, seu último livro publicado em vida, *95 Poems*, é de 1958, e sua obra pode ser lida em dois segmentos, um de maior respeito à linearidade do discurso e dos signos, e outro de ruptura em que a visualidade se destaca. Daí que Augusto situe a práxis poética de cummings em “procedimentos derivados do ideograma chinês (a figuralidade de origem pictográfica e o pensamento por analogia)” (CUMMINGS, 2012, p. 14). Não interessava a Mário Faustino a “figuralidade de origem pictográfica”; da experiência (poundiana) com o ideograma chinês, optou pelo “pensamento por analogia”.

Já Haroldo de Campos defende a ruptura visual de cummings como a maior e mais importante contribuição para a poesia do século XX. Para a poesia concreta, o contributo é inequívoco. A ruptura com a sintaxe linear é exposta como condição *sine qua non* da inovação, subentendendo-se que a medida da inovação é necessariamente proporcional ao radicalismo no relacionamento com a tradição. No mais, há uma diferença entre fazer uso da sintaxe linear como material poético e acatá-la submissamente. No entanto, Haroldo usa o termo “laboratório”, tão familiar a Faustino, para situar cummings, no campo microestrutural, ao lado de Pound e Mallarmé, estando estes no da macroestrutura.

---

<sup>119</sup> “Like nature, the Chinese words are alive and plastic, because thing and action are not formally separated” (FENOLLOSA; POUND, 2008, p. 50).

De um ponto de vista técnico, pode-se dizer mesmo que o aporte cummingsiano, voltado especialmente para o campo da microestrutura do poema, é a contribuição mais decisiva para o laboratório dos poetas de hoje, desde o poema constelar de Mallarmé (*Un Coup de Dés*) e a empreitada ideográfica (ainda em progresso) dos *Cantos* de Ezra Pound, estas duas últimas obras dirigidas sobretudo (pelo menos num primeiro grande nível de organização) à macroestrutura poemática (*ib.*, p. 210).

Haroldo desconsidera qualquer inovação nos poemas menos visuais de cummings e trabalha com expressões e antíteses caras à escrita faustiniana para demonstrar como em seu viés mais minimalista o poeta inglês renovou e inovou na sintaxe, produzindo uma visão também cosmogônica, ainda que na categoria dos grandes poetas menores.

Defensor ferrenho do individualismo do artista (*‘every artist’s strictly illimitable country is himself’* – eis o seu lema), sua cosmovisão partilhava da hipóstase romântica e da marginalidade do *‘maudit’* (sua *‘alquimia do verbo’*, porém, é antes de um Rimbaud *‘branco’*, pois nela não há nada de propriamente trágico, antes, tudo de uma fina e por vezes contundente ironia) (*ib.*, p. 212).

A defesa “ferrenha” do “individualismo do artista” não é apontada neste caso como algo negativo. Da mesma forma, fala-se de sua cosmovisão romântica e marginal como de um “Rimbaud branco”, e não em termos de uma teimosia egocêntrica. Mais que uma contradição, essa postura indica um processo de valoração seletiva para características semelhantes.

Independente disso, cabe ressaltar que ambos os artesanatos no campo da imagem, o de Mário Faustino e o de cummings, como maior ou menor intensidade de uso de recursos visuais e tipográficos, não chegam a romper definitivamente com o plano verbal, nem mesmo com o discurso linear, que ainda pode ser encontrado mesmo sobre as diversas camadas de justaposição frasal e lexical de poemas mais visuais como “l(a)”.

Além disso, a presença de Pound na poesia faustiniana também possibilita a visão do poema como um “organismo verbal original”, criado como um objeto com linguagem e vida próprias, em que o todo (poema) e a parte (palavra) são inseparáveis e interdependentes. Da mesma forma, a atividade poética é sustentada por três pilares inseparáveis e dependentes entre si: poesia, crítica e tradução, práticas que na escrita poundiana ora se relacionam e complementam, ora chegam a mesclar a ponto de se confundirem uma com a outra.

É assim que o poeta piauiense apresenta, por exemplo, a tradução segundo Pound como crítica e como criação. Na escritura de Faustino, tais atividades também andam em conjunto, mas se na crítica e nos poemas Mário seguiu um percurso que em determinado momento parece superar

seu antecessor, seja em *Poesia-Experiência* ou nos *Fragmentos de uma obra em progresso*, na tradução, o discípulo não se distancia nem vai além de seu mestre. Não há na obra faustiniana nada que se assemelhe a uma teoria para a tradução, como ocorre com Pound e com o concretismo. Quando não apresentava apenas uma versão literal, traduzia com base nos mesmos elementos da composição poética: a melopeia, a fanopeia e a logopeia.

Os poemas de *O Homem e sua hora* indicam um desenvolvimento do aprendizado do imagismo e da poesia moderna norte-americana para o nível macroestrutural do poema, inaugurando o elo entre a prática analógica-ideogrâmica e a estrutura de grande medida, “coluna sem ornamento” de “Vida toda linguagem” que serve de metáfora para o próprio poema longo homônimo do livro.

Já nos poemas publicados esparsamente após 1955, como também já vimos, há uma radicalização dessa macroestrutura ideogrâmica, com textos que contêm no nível do poema a mesma experiência pretendida para o livro: eixos temáticos que determinam a edição da obra. Daí a aproximação com o cinema e com a montagem eisensteiniana, que se tornou cada vez mais recorrente depois das primeiras menções em *Poesia-Experiência*.

No geral, a relação entre as produções literárias de Mário Faustino e Pound está principalmente na preocupação comum com “vigor e rigor”, termos com os quais o poeta piauiense sintetiza a obra do “miglior fabbro”. Isso está presente na técnica do verso, em suas variações de ritmos, usos e desusos, consideradas a partir dos mesmos critérios de melopeia, fanopeia e logopeia, e no *mot juste*. À clareza de expressão, somam-se as obsessões pela poesia em tom maior e pelo poema longo, mas em equacionamentos distintos.

Como o próprio Mário afirmou, o *tour de force* que culmina nos *Cantos*, assim como na *Invenção* de Jorge de Lima, serve mais para desvelar a proposta de Faustino por meio da diferença do que da semelhança. A variação de seu repertório referencial, sobretudo na comunhão com Rilke, Mallarmé e Jorge de Lima, levou a uma configuração muito diversa, tanto ao nível micro como macroestrutural, dessa vasta medida. Por sua vez, o reaproveitamento das tradições helênica e elegíaca se deu de maneira bem menos renovadora que no caso da *Hommage à Sextus Propertius* ou dos próprios *Cantos*.

Não faltou a Mário Faustino, entretanto, uma característica inata dos artistas, segundo Pound: a de que eles são as “antenas” da sociedade. Coincidentemente, Jorge de Lima toca no

mesmo assunto quando diz que “o Poeta é um ser ‘antelado’ e as suas antenas captam as coisas com antecedência extraordinária” (LIMA, 1997, p. 66).

No trabalho de atualização da retaguarda poética brasileira, o poeta-crítico engole vorazmente o método poundiano para retransmiti-lo, digerido, no contexto da poesia brasileira. Remete, em seu impulso antropofágico, ao símbolo e mascote da TV Tupi, primeiro canal de TV brasileiro, inaugurado em 1950: um índio em traços infantis com uma antena no lugar do cocar. Porém, a despeito dessa visão caricata e provinciana do Brasil nos anos dourados, a renovação da poesia nacional<sup>120</sup> intentada por Mário Faustino provou ter alcançado a sofisticação imprescindível para, se não necessariamente levá-lo a cabo, ao menos enfrentar os problemas suscitados pelo objetivo proposto.

## POESIA EM PROGRESSO

São recorrentes nas cartas de Mário Faustino, as referências descartadas, as promessas não cumpridas, os planos não concretizados. O ritmo acelerado de sua perspicácia parecia impedi-lo de colocar todas as suas ideias em prática, apesar do seu empenho. Em meados de outubro de 1957, escreveu a Nunes:

Novidade, para ser mantida em segredo até segunda ordem, em absoluto segredo (atenção Sílvia e Angelita, mulheres, mulheres!): o Afrânio Coutinho convidou-me, oficialmente, para fazer uma grande Antologia da Poesia Brasileira, antologia crítica, desde os primeiros dias até hoje. Que tal? Um trabalho que vai me tomar no mínimo uns dois anos, mas que será excelentemente pago. Farei a coisa mais bem feita e séria e viva e útil e provocante de minha vida. Não respeitarei convenção nenhuma a não ser ajudar e interessar o leitor, e fazer absoluta justiça aos poetas (FAUSTINO, 2017, p. 121).

Essa antologia em si não chegou a sair das intenções, mas cerca de um ano depois, *Poesia-Experiência* dava início à sua “Evolução da Poesia Brasileira”. Foi a última seção a perdurar na

---

<sup>120</sup> “O pouco tempo em que se exerceu publicamente como escritor, o muito tempo em que pudicamente se recluiu de um jogo sócio-literário indigno de sua lucidez, a eternidade em que se debruçou sobre cada um de seus mais próximos, assustando com sua agilidade mental, espantando com sua cultura viva e circulante (moeda que não regateava numa quase vaidade de saber), tudo isto somado resulta numa figura que não se distanciou, que na morte se reconstituiu, e de todos os longes onde esteve ou passou vem aquele vento que o relembra no que era mais insistente e rigoroso, a crítica, autocrítica, a voracidade sobre o ovo de uma poesia-Brasil, não isto nem aquilo, mas um futuro no qual acreditava com a tranquilidade de um visionário” (AYALA, 23 mai. 1964).

página do *SDJB* depois do abandono de “Fontes e correntes da poesia contemporânea”<sup>121</sup>. Boaventura aponta que, em sua perspectiva que privilegia a inovação, Mário aplicou conceitos modernos a poetas como Anchieta e outros do Brasil-Colônia (FAUSTINO, 2003, p. 15-38). “Cobra autenticidade dos escritores, sem levar em conta que a imitação correspondia a um dos postulados artísticos da época” (FAUSTINO, 2003, p. 20).

Faustino conduziu sua tentativa de produzir uma historiografia literária livre de moldes ortodoxos por meio de uma visada sincrônica, semelhante àquela operada para o paideuma poundiano, privilegiando textos a partir de elementos comuns, como originalidade e invenção, por meio de uma densa amostragem com menor espaço para o comentário crítico. Foi assim que destacou o manejo técnico de autores como Anchieta e Gregório de Matos, enquanto desprezou o arcadismo quase por completo, com exceção de Tomás António de Gonzaga.

Ainda assim, tal fato não parece ter fugido por completo a Mário, cuja formação bastante próxima do tronco Greco-Latino da poesia lhe possibilitou a convivência com poéticas antigas como a de Aristóteles, que condensa a ideia de imitação. Assim como no caso da não adesão ao concretismo, Faustino atravessa essa questão de maneira muito concisa. Logo, ao apresentar sua nova seção “Evolução da poesia brasileira”, escreveu:

No Brasil, a poesia tem sido, desde os primeiros versos compostos aqui (ou alhures sobre temas brasileiros por poetas nascidos aqui mesmo ou em terras portuguesas e até espanholas), uma poesia imitadora, ‘diluidora’. Diluição, isto é, imitação sem progresso em relação ao modelo original (*Poesia-Experiência*, 31 ago. 1958).

Ao fazer a distinção entre dois tipos de imitação, Mário Faustino demonstra não estar se referindo aqui às “imitações” a que Aristóteles propõe em sua *Arte Poética*, que consiste em imitar as coisas “por meios diferentes, ou objetos diferentes, ou de maneira diferente e não a mesma” (ARISTÓTELES, 1997, p. 19). Refere-se, por outro lado, a uma tentativa de simplesmente copiar técnicas, temas e formas de textos originais, com menor competência, diluindo-os, e não de representar ou emular algo em uma realidade diversa.

Isso não elimina da crítica de Mário, evidentemente, aquilo que Boaventura (FAUSTINO, 2003, p. 22) define como “meras notações determinadas pela norma estética vigente”. Por outro lado, essa abordagem de Faustino permite ressignificar elementos da tradição e reposicionar

---

<sup>121</sup> Infelizmente, “Evolução da poesia brasileira” e *Poesia-Experiência* deixaram de ser publicadas, terminando de maneira lacônica, em 11 jan. 1959, com a publicação de revisões das obras de Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

contribuições de predecessores para a poesia moderna, revalorizando autores e obras, como nos casos de Basílio da Gama e Santa Rita Durão, dando mais peso à obra maior deste último, o *Caramuru*, que ao *Uraguai*, escrito pelo primeiro.

Ao mesmo tempo, a própria prática de amostragem extensa aplicada a essa crítica dá a ver como boa parte dessa mesma produção considerada pouco inventiva recuperou elementos da tradição e os incorporou a outro contexto, “imitando-os” de maneira renovadora. Mais que as vulnerabilidades da perspectiva histórica desse método de crítica, fica exposto, à semelhança de Pound, o normativismo radical, e por vezes apressado, nas inclusões e exclusões do paideuma faustino da poesia brasileira, e isso também se nota na prática da tradução.

## AS TRADUÇÕES EM POESIA-EXPERIÊNCIA

Mário Faustino deixou um legado de mais de trinta poetas traduzidos para o português, que vão desde clássicos da antiguidade, como Horácio, a contemporâneos seus, como seu amigo Robert Stock, mas nenhuma teorização dedicada especificamente ao tema, senão na prática do *review* de obras traduzidas, em que chegava a expor brevemente algum posicionamento, ou nos comentários às suas próprias versões, que no geral eram publicadas em *Poesia-Experiência* e foram coligidas na edição de 1985, organizada por Nunes, da *Poesia Completa / Poesia Traduzida*.

Cabe destacar que observações como as de Nunes, Boaventura ou do próprio grupo *Noigandres* relacionadas ao Mário Faustino tradutor abordaram o tema dentro de um panorama mais abrangente de recepção, sem a intenção de delimitar precisamente o espaço ocupado por essa prática no ofício poético do autor de *O Homem e sua hora*. No entanto, é consensual a influência das concepções de Pound na sua atividade tradutória.

Isso também se faz notar em trabalhos mais recentes, como os de Veríssimo (2014; 2019) e de Dayana Crystina Barbosa de Almeida (2014), que distinguem dois ciclos tradutórios na produção literária faustina<sup>122</sup>, um deles situado no suplemento *Arte-Literatura* e na revista *Norte*, e outro visando *Poesia-Experiência*, no qual a influência poundiana é mais significativa.

---

<sup>122</sup> A distinção vem mais especificamente da dissertação de Dayana de Almeida, *Mário Faustino e seus ciclos tradutórios: do Arte-Literatura ao Poesia-Experiência* (2014). A investigação de Veríssimo também pode ser dividida em duas partes: a dissertação *À procura de Mário Faustino tradutor* (2014), na qual aborda especificamente traduções nos jornais *A Província do Pará* e *Folha do Norte*, e a tese *Poesia-Experiência: História e tradução de Mário Faustino no Jornal do Brasil* (2019).

Tais estudos dispensam a necessidade de realizarmos aqui uma análise mais pormenorizada da atuação de Mário como tradutor. Ademais, de fato, podemos verificar algumas diferenças entre as versões produzidas antes e durante *Poesia-Experiência*.

Os poucos anos que vão de 1951, quando Mário viaja para os Estados Unidos, passando alguns dias em Nova York e depois se mudando para a Califórnia, onde estudou por um ano, até 1956, quando se muda para o Rio de Janeiro e passa a assinar a página de poesia no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, são um banho de cultura e uma revelação intensa de novas perspectivas. Assim como as mudanças de rumos em sua vida, também sua escrita adquire novas nuances e técnicas. Lilia Silvestre Chaves (2004, p. 198) coloca o poema “No trem pelo deserto”, publicado em 1952 no terceiro número da revista Norte, como um divisor de águas para a sua poesia.

Isso não se restringe à poesia, mas adere às práticas de tradução e da revisão crítica, sobretudo no que diz respeito à vivência literária com Pound. Assim como no caso da crítica, também na tradução a obra teórica do criador do imagismo e do vorticismo serviu para assentar as bases dos critérios adotados para cada caso de contemplação do objeto literário. Fato que se decanta tanto nos casos do *close reading* e da amostragem de excertos significativos da literatura universal de todos os tempos ocorridos em *Poesia-Experiência* quanto no destaque dado a autores do modernismo e pós-modernismo anglo-americanos, e dos seus respectivos “paideumas”, nas traduções faustinianas.

Se nas primeiras traduções do autor de *O Homem e sua hora*, vemos a maior abrangência de escritores de línguas ibéricas e de autores ignorados pela seleção poundiana, a partir da segunda metade da década de 1950, o leque se abre e a língua inglesa estende sua preponderância, com Shakespeare, Jonson, Keats, Yeats, Stevens, Tate, Macleish, Laughlin, Williams, Moore, Cummings, Crane, entre outros.

De Pound, especificamente, as versões faustinianas estão reunidas na obra *Poesia*, de 1983, organizada por Augusto de Campos. Nesta, Mário Faustino participa com trinta e três poemas traduzidos das obras de juventude *Personae*, *Ripostes*, *Cathay*, *Lustra* e *Hommage to Sextus Propertius*, às quais podemos acrescentar “Portrait d’une femme”, publicado em *Poesia completa / Poesia Traduzida*, em 1985, com organização de Nunes, e o material esparso apenso à crítica literária de *Poesia-Experiência*.

Na sua página semanal de poesia publicada no *SDJB*, o poeta entornou seu maior esforço de crítica, tradução e amostragem objetiva de poesia, contando com grande colaboração de amigos e escritores estreatantes. Foi dali que surgiu a designação de “crítico ideogrâmico”, por conta de sua atuação centralizada num modelo editorial de inspiração poundiana, onde a prática tradutória também se cristalizou na essência do “criticism by translation” (POUND, 1968, p.74) e dos conceitos de melopeia, fanopeia e logopeia, por meio das seções “É preciso conhecer”, “Antologia de crítica” / “Subsídios de crítica”, “Clássicos vivos” e “Fontes e correntes da poesia contemporânea”.

Como já sabemos, a tradução para Pound é uma forma de crítica e de aprendizado, e seus critérios estão inerentemente ligados à noção de “paideuma”. Para o poeta norte-americano, é possível versionar em outra língua os três elementos basilares da poesia: a melopeia, a logopeia e a fanopeia. Dessa forma, no exercício de transposição idiomática, pode-se tanto emular o poema como um todo quanto focar apenas em um ou dois desses elementos, potencializando as propriedades do original e apontando seus limites.

Isso torna a tradução uma prática criativa e resiliente, sem a necessidade de comprometimento com o sentido ou mesmo com prerrogativas e diretrizes originais. Assim, é possível traduzir um clássico em verso livre ou fazer uso do coloquialismo contemporâneo para aludir a emoções suscitadas em contexto diverso, por exemplo. Além disso, as novas versões devem conter, *per se*, valor estético enquanto realizações artísticas autônomas, amparando a noção de obra de arte.

Soma-se a isso o entendimento de que o contato direto com o original, mesmo frente à barreira linguística, é indispensável, ressaltando a necessidade de um conhecimento mínimo de outros idiomas para situar-se na história da literatura. “Without the foregoing MINIMUM of poetry in other languages you simply will not know ‘where english poetry comes’”<sup>123</sup> (POUND, 1961, p. 57). Por mais que Dante, Cavalcanti e Villón tenham dado continuidade ao legado dos trovadores provençais, o retorno às fontes se torna insubstituível.

A tradução como crítica é, assim, empregada também para proporcionar algum contato com determinadas características do original por parte daqueles que não têm conhecimento da língua em que a obra foi gestada. No entanto, também a seleção dos momentos e autores essenciais

---

<sup>123</sup> “Sem esse MÍNIMO de poesia em outras línguas é impossível entender ‘onde entra a poesia inglesa’” (POUND, 2003, p. 57).

para a formação da literatura em determinada língua obedece à ideia de paideuma, que atende a critérios estéticos objetivos condicionados à ideia do novo. Trata-se, portanto, de um recorte programático e excludente em sua subjetividade seletiva.

Tais formulações são sintetizadas nos excertos, extraídos da introdução de Hugh Kenner à obra *The translations of Ezra Pound* (1953) e traduzidos para o português em *Poesia-Experiência*, nos quais o crítico canadense aponta as principais características das traduções poundianas. No conjunto, tais excertos permitem estabelecer uma linha de pensamento que divide o trabalho de tradução exercido por Pound em dois ramos: o lado pedagógico, que coloca o leitor em contato com o sentido do texto, e o lado expressivo, de reorientação desse sentido por meio da técnica. Logo, tal ofício se assemelha, para Pound, a qualquer outra práxis poética, de forma que crítica, poesia e tradução sejam inerentes uma à outra: “assim como o poeta começa vendo, o tradutor começa lendo; mas sua leitura tem de ser uma espécie de visão” (*Poesia-Experiência*, 3 nov. 1957).

No entanto, diferem as práticas da tradução e da “composição original” na origem e no processo expressivo, uma vez que o poeta precisa “fixar” o sentido ou a sensação em linguagem, enquanto o tradutor precisa apenas transpor tal emoção já “fixada”: “um texto a ser traduzido, uma vez percebido, não ‘oscila’” (*ib.*). Tal característica tornaria, desse modo, a tradução uma tarefa “mais fácil” que a composição. Mais que isso, essa formulação teórica conduz a uma hierarquização de concepção que, até então, divergia apenas qualitativamente, não obstante o rompimento de barreiras criativas, como na *Hommage to Sextus Propertius* ou nas versões de poesia chinesa. Vale lembrar que os próprios *Cantos* são celebrados por alguns críticos como um monumento de tradução.

No campo da práxis, a tradução é empregada como uma maneira de renovar e recriar o passado sob a perspectiva contemporânea, sem a pretensão de resgatar a vivência pura da experiência no seu contexto original. Por isso, as versões poundianas oscilam da cópia à recriação, sendo ora uma tentativa de emular o original, ou um ou mais de seus aspectos, ora completas criações intertextuais. Ainda assim, tanto a tradução quanto a crítica são colocadas na teoria poundiana como apenas à práxis dominante, que é a poesia.

Está nesse ponto o cerne da diferença para a “transcrição” concretista. Ao comentar a versão de Haroldo de Campos do *Coup de dés*, Álvaro Faleiros (2008) defende a ideia de que o tradutor se apoia na estética barroca para consolidar o gesto transcriador, deslocando-se da geometria concretista para a organicidade do texto.

Haroldo, assim, procede a uma dupla e mútua contaminação, por um lado, potencializa a germe barroco da escritura mallarmaica em sua transcrição do Coup de dés e, por outro, submerge a constelação mallarmaica em seu galáctico jorro neobarroco; forma ainda mais radical de transcrição; criação pura. Correndo os riscos que toda re-invenção implica (FALEIROS, 2008, p. 5).

A transcrição como prática tradutória remete aos conceitos de “transposição criativa”, provindo de Roman Jakobson, e de *Umdichtung*, de Walter Benjamin, e avançam em relação a Pound na abordagem semiótica, que permite transpor a forma significante, independentemente de sua configuração gráfica, prosódica ou ambas. Essa definição não exclui a ideia de tradução como crítica, mas pretende ultimá-la como objeto artístico propriamente dito. Para isso, parte do pressuposto da impossibilidade da operação tradutória plena.

Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2006, p. 34).

Nessa linha, os textos traduzidos serão sempre uma nova criação a partir de algo, não diferindo sobremaneira da criação poética. Esta, por sua vez, também se caracteriza por um ato de representação, de transposição do objeto para um sistema subjetivo-cognitivo. Isso implica, por fim, que tradução é arte, e vice-versa. “Está-se pois no avesso da chamada tradução literal” (*ib.*, p. 35).

A prevalência do universo fechado dos textos no processo criativo, que coloca a tradução no topo da escala de valores da literatura, é a mesma que encontramos na viagem galáctica de Haroldo de Campos, em que a ficção intermedia a relação entre o real e o imaginário. Ao comentar as transcrições de Augusto de Campos, Renata Sammer ressalta a função exercida pelo fictício na criação literária:

Logo, nas metamorfoses, que Augusto promove de uma língua à outra, de um código ou sistema da linguagem a outro, da enunciação do ‘eu’ lírico à sua dispersão, é possível reconhecer uma teoria da ficção onde o fictício não se define por oposição ao real, mas pelo modo como participa da tríade que estabelece com o real e com o imaginário (SAMMER, 2017, p. 410).

Apesar de confluírem na teoria no que diz respeito ao resultado do ato de traduzir como objeto artístico, bem como no papel da ficção como mediadora da relação real/imaginário, na

prática os poetas concretos divergem de Mário Faustino. Enquanto os primeiros extremizam essa práxis até o conceito de transcrição, o segundo pende para a tradução como atividade adjacente à crítica, sem excluir, contudo, sua possibilidade de configurar-se em obra de arte, pelo contrário, ratificando-a em suas posições teóricas.

As versões traduzidas de Mário Faustino tendem a ser dependentes de suas balizas referenciais, valendo geralmente como pontes para o original ou mesmo como exercícios de escrita, mas raramente como criações autônomas. Por isso, era comum encontrar, em *Poesia-Experiência*, um soneto shakespeariano em português ressaltando apenas a logopeia do original, ou versões em prosa de poemas em verso com o objetivo de proporcionar ao leitor tão somente o entendimento literal do texto, a contragosto do tradutor, que por vezes lamentava pelas dificuldades para se dedicar o suficiente.

Na teoria, entretanto, como já observamos, o responsável pela página de poesia do *SDJB* coadunava com a ideia da tradução como uma “obra de criação” e buscou praticá-la sempre que possível. É assim que, em fevereiro de 1957, fez uma resenha elogiosa com o título todo em caixa alta “SHAKESPEARE, ‘SONETOS’, RECRIADO EM PORTUGUÊS” a respeito da “competente tradução” de Jerônimo Aquino do clássico inglês, em que começa: “Não nos cansamos de frisar a importância das traduções sérias, como obra de criação e, o que muita vez é mais importante, como contribuição para o progresso do idioma: preenchimento de áreas devolutas da língua, enriquecimento de uma tradição literária” (*Poesia-Experiência*, 24 mar. 1957). Depois, em outubro daquele ano, voltou ao tema, publicando três sonetos de Shakespeare traduzidos por Ivo Barroso, sob a retranca “TRADUÇÃO - CRIAÇÃO”, onde elogiou o fato de superarem as versões de Aquino. Quando não era possível dedicar-se o suficiente, resignava-se à prática tradutória como suporte pedagógico, dentro das limitações do mínimo necessário à mediação teórica do objeto.

A situação, mais rara, da tradução como base de criação, pode ser encontrada, por sua vez, no percurso do intertexto em poemas como “Ego de mona kateudo”, por exemplo, cuja relação com um fragmento de Safo de Lesbos tende a se impor como chave para muitas leituras do poema<sup>124</sup>. O soneto opera sob o viés do deslocamento de referencialidade, amparando-se no

---

<sup>124</sup> Ver também Almeida (2014). Em sua tese, a autora aponta outros dois exemplos dessa prática de tradução como criação: os poemas “Salutation the second”, de Pound, e “Death by water”, de T. S. Eliot, que teriam dado origem a “Mensagem” e “Nam sibyllam”, respectivamente.

original como índice demarcatório para a matéria de criação, não de crítica<sup>125</sup>. Neste, Faustino explorou a cena mítica à exaustão da metáfora, conduzindo uma renovação semântica do original que produz uma expressão autônoma. É o mais próximo que chegou da ideia de “transcrição” ou mesmo das experiências nada ortodoxas de Pound nesse campo, mas ainda sim em forma de referência e homenagem, sem tomar o próprio ato de traduzir como objeto de composição.

Um breve cotejo atual com as transcrições concretas dá uma amostra de como as traduções de Mário Faustino, mesmo dentro de um contexto poundiano de “recriações” verbais, estão muito mais próximas de uma concepção mais conservadora do ato tradutório, carregando o sentido de “criações” mais como ideal de excelência que de prática rotineira.

Isso não diminui a relevância da tradução para a atividade literária, mas a coloca subjacente à poesia, de maneira que a tradução possa ser apresentada como uma forma de arte poética, mas a poesia não possa ser tida como uma arte tradutória. Separam-se, assim, na escolha das suas matérias-primas, elegendo a realidade objetiva para a poesia e o universo literário para a tradução. No caso das transcrições concretistas e de *Galáxias*, seu símbolo de ultimação, ambas as práticas se confundem, tornam-se uma mesma coisa, o livro é a viagem e a viagem é livro.

Por fim, esse aparente sebastianismo das traduções de Mário Faustino se deve mais à descontextualização de sua observância do que a uma prática efetiva. Sob a perspectiva do leitor de cadernos culturais nos anos 1950, a ênfase em teorias que colocam a tradução em posição de destaque nas discussões acerca de literatura, como a de Pound, e a proposição de um modelo criativo no qual poesia, crítica e tradução permanecem indissociáveis, representam um ponto de transformação que abriu caminhos e definiu rumos dos autores da literatura produzida e consagrada no Brasil desde então.

## DESTRUIÇÃO

O ano de 1958 foi atípico para Mário Faustino, para a cultura e para a sociedade brasileiras, marcando para o poeta a culminância de inúmeros processos de revisão, renovação e reconstrução em todas as esferas de sua vida. Em janeiro desse ano, Mário se encontrava em crise, da qual se

---

<sup>125</sup> Para uma análise do ponto de vista da tradução cultural de traços da civilização helênica para o contexto sócio-histórico brasileiro do século XX, consultar Souza Lima Gomes (2015).

recuperou rapidamente, e já em fevereiro fazia novos planos, pretendia fundar uma revista<sup>126</sup>, que também não veio a lume.

O clima de otimismo e planejamento que perpassava os escritos de Faustino encontrava paralelos em toda a sociedade. Nos esportes, o boxeador Eder Jofre se tornou Campeão Brasileiro dos pesos galos, a tenista Maria Esther Bueno conquistou o torneio de duplas de Wimbledon ao lado de Althea Gibson, o mundo contemplou a conquista brasileira da Copa do Mundo de Futebol, com um Pelé paulista, apolíneo, jogando ao lado de um dionisíaco Garrincha carioca<sup>127</sup>. Celebrava-se o fim do complexo de vira-lata na calma que precedeu a tempestade da mais longa ditadura da história do País.

Da modernidade sinuosa de Brasília, riscada nas pranchetas de Oscar Niemeyer e Lucio Costa para logo ser construída no planalto em ritmo febril, à síncope elegante do violão de João Gilberto, passando pelo futebol bonito e eficiente da seleção campeã do mundo na Copa de 1958, parecia caducar de vez o complexo de vira-lata que ainda tomava ‘brasileiro’ e ‘moderno’ como termos incompatíveis (CONDE, 2007, p. 15-16).

O ano que não deveria terminar<sup>128</sup> contou com a publicação em *Noigandres 4*, do “plano piloto para poesia concreta”, em referência ao *Plano Piloto de Brasília*, criado para um concurso nacional um ano antes. O texto assinado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos (1975) reforçava as diretrizes do movimento, como o encerramento do ciclo histórico do verso, e trazia para a pauta a relação entre montagem eisensteiniana e ideograma. Também mencionava João

---

<sup>126</sup> Trecho de carta a Benedito Nunes de fevereiro de 1958: “A grande novidade é a seguinte: um amigo – Ruy Costa Duarte, jovem poeta que não tem o que fazer (é rico) e tem muito talento – e eu, estamos em train de fundar uma revista (nome: MS, abreviação de manuscrito: MS-1, MS-2, etc. serão os números) nos moldes das francesas como o *Mercure*, *Nouvelle NRF*, etc.: formato de livro, cerca de duzentas páginas, papel de jornal (linha d’água) melhorado. A revista não estará presa a grupos nem a tendências. Sua ambição é dar, a cada número, uma ideia do que estão fazendo no Brasil todos os escritores que têm em mente renovar. Todos os que estão vivos, seja qual for sua idade, de Cassiano Ricardo até os inéditos, passando por Guimarães Rosa, João Cabral, etc. – os quais já foram convidados a colaborar. Os dois primeiros números serão de matéria variada – colaborações dos aludidos – e seções, entrevistas, manifestações, etc. terceiro número será todo dedicado à obra de Oswald de Andrade. O quarto, a Pound. O quinto, matéria variada. O sexto, a outro autor nacional. O sétimo, matéria variada. O oitavo, a outro autor estrangeiro. Os números especiais, dedicados a este ou àquele autor nacional ou estrangeiro, procurarão cobrir todos os aspectos da obra do escritor em tela. Distribuir-se-ão tarefas aos colaboradores, far-se-ão pesquisas, se o cara for vivo entra-se em contato com ele, faz-se uma antologia dos aspectos mais significativos de sua obra, etc. Que achas do plano? A revista é factível: o Simeão Leal vai imprimir, arranjaremos anúncios e quem sabe lá pelo quarto ou quinto número estaremos pagando os colaboradores” (FAUSTINO, 2017, p. 126).

<sup>127</sup> “A imagem que se construiu do Pelé, notadamente pela imprensa paulista, é a do atleta disciplinado, dedicado, rigoroso. E Garrincha, ‘*flâneur*’, malandro, elogiado pela imprensa carioca” (MELO, 29 jun. 2008, p. 3).

<sup>128</sup> Ver Magalhães (10 jul. 2008, p. 10).

Cabral de Melo Neto como um precursor do movimento, por sua “linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 156).

Mais uma vez fica claro que a poesia concreta não radicaliza sua experiência a ponto de abolir também a sintaxe discursiva tradicional, mas produz objetos híbridos:

o poema concreto, usando o sistema fonético (dígitos) e uma sintaxe analógica, cria uma área lingüística específica – ‘verbivocovisual’ – que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra. com o poema concreto ocorre o fenômeno da metacomunicação: coincidência e simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal, com a nota de que se trata de uma comunicação de formas, de uma estrutura-conteúdo, não da usual comunicação de mensagens (*ib.*, p. 157).

Nesse sentido, em que a “matemática da composição” sucede à “fenomenologia da composição”, abre-se a tentativa de dirimir a presença do acaso no processo criativo, dando espaço para a cibernética e para o poema como um objeto autorregulatório e utilitário, “contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística” (*ib.*, p. 158). Planejamento, controle e razão precedendo uma utopia tecnocrática. Da mesma forma, nas políticas públicas, o progresso era a palavra da vez.

Brasília, que viria a ser inaugurada em 1960, incorporou esse ideal. O impacto da nova capital federal se fez sentir também na poesia de Mário Faustino, cujas preocupações com “arquitetura e planejamento urbano e regional atuais” já haviam sido destacadas em carta a Nunes de outubro de 1958. A leitura do *Relatório do Plano Piloto* de Lúcio Costa possibilita entender o porquê.

O arquiteto e urbanista concebeu a cidade por meio de uma perspectiva orgânica, em que a experiência do cidadão configura sua existência. À sua função básica habitacional, Lúcio Costa pretendia acrescentar a civilidade constitutiva de uma capital, dotando-lhe de certo senso de “dignidade” e “nobreza”. Por meio desses atributos seria possível representar seu caráter monumental no sentido de corresponder à magnitude inerente à sua função e motivo de existência:

Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de UMA CIDADE MODERNA QUALQUER, não apenas como URBS, mas como CIVITAS, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de UMA CERTA DIGNIDADE E NOBREZA DE INTENÇÃO, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a ordenação e o senso de conveniência e medida capazes de conferir, ao conjunto projetado, o desejável caráter monumental. Monumental, não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa (RELATÓRIO DO PLANO PILOTO, 1991, p. 22).

Também a harmonia entre elementos aparentemente contraditórios ou paradoxais presente sobretudo na safra de *O Homem e sua hora* está presente em Brasília, evidente em vários aspectos, como a convivência entre a curva e a reta, mas também em seu projeto inicial:

Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. E assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima (*ib.*, p. 34).

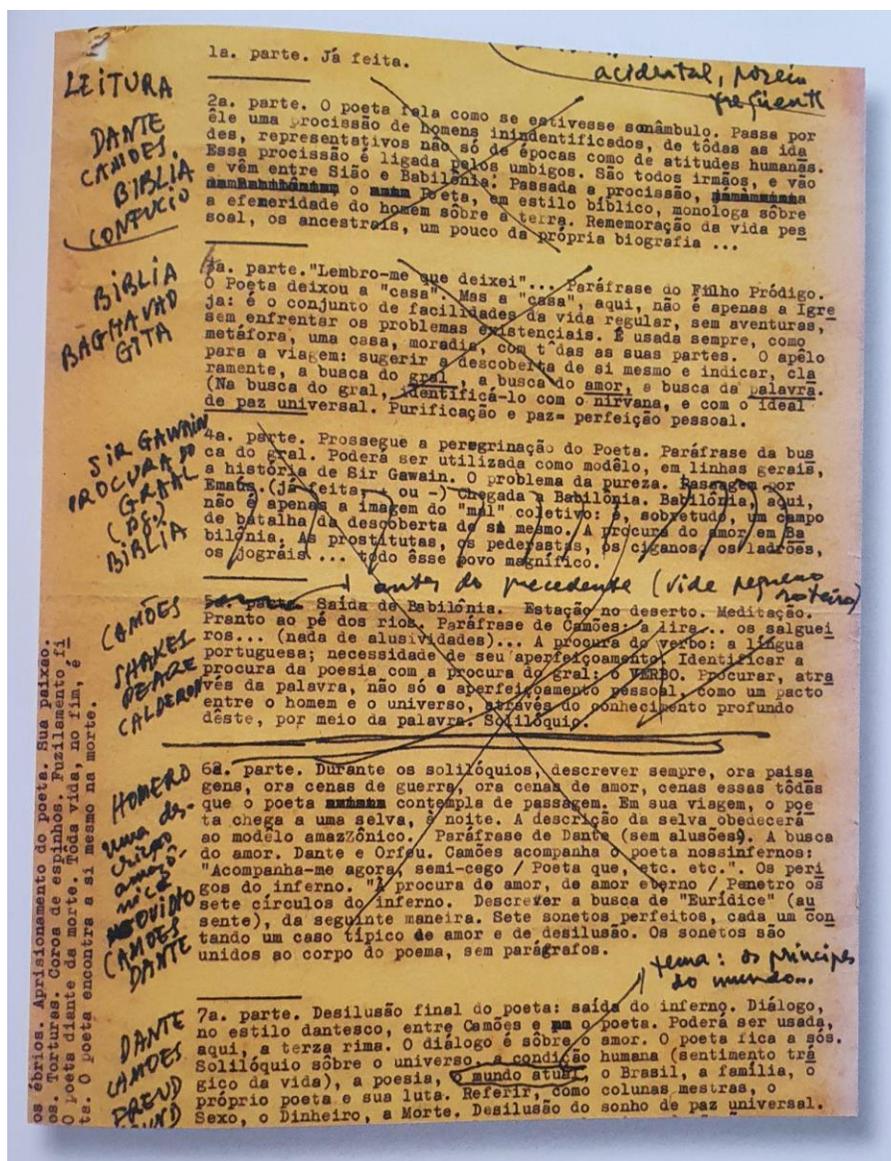
Como vimos, a curva que tangenciou a proposta original da poesia de Mário Faustino, a partir do plano de *A Reconstrução*, se deu em função dos problemas suscitados pelo concretismo. Por isso, para nós, o que há de mais valioso neste projeto, por mais contraditório que pareça, diz respeito ao seu abandono. Sabemos que, na segunda metade dos anos 1950, Mário Faustino passava por uma intensa carga profissional e emocional e que, aliado à repercussão e realização de *Poesia-Experiência*, estava o diálogo (ou a tentativa de) com o concretismo<sup>129</sup>, mas sobretudo com a linhagem que ambas as propostas poéticas tinham em comum.

As inúmeras tentativas de reconstrução buscavam contemplar questões que não eram inatas à intenção original. Vinham, na verdade, do aprofundamento de um contato com a tradição comum aos poetas concretos, suscitado pelo diálogo com eles, que passava por Mallarmé e Pound. A primeira página do rascunho datilografado do plano de *A reconstrução* dá um indício importante de como esse processo ocorreu.

As páginas do projeto, que divide o poema em oito partes, contêm feitas à mão uma série de rasuras, entre as quais três em formato de ‘x’, que seriam possíveis exclusões. Essas rasuras em ‘x’ estão sobre a segunda e a terceira partes do plano, sobre esta última, ainda foi marcado um número 4 à mão, além disso, há um traço maior, sobre as três partes seguintes, indicando que, provavelmente, ocorreram exclusões em etapas.

---

<sup>129</sup> Ferreira Gullar também situa Mário Faustino entre os poetas que, sob o impacto avassalador do concretismo, engavetaram suas obras, pois “de repente, a poesia deles tinha envelhecido, tinha se tornado anacrônica” (CHAVES, 2004, p. 270).



(Fonte: CHAVES, 2004, p. 271).

O verso é um elemento estrutural do plano de *A reconstrução*, caso fosse ele o responsável pela exclusão do projeto, não teria sido sinalizado de forma gradativa, como o rascunho tende a indicar, mas teria culminado no abandono dessa estrutura em todo o livro, do qual a primeira parte já estava feita, e não chegou a ser rasurada. Há, ainda, a possibilidade de convivência do verso com outras estruturas, o que também não implica a sua recusa.

Em 1958, em relação ao concretismo, as manifestações de Mário, ainda que desprovidas de interlocução da vanguarda, demonstram que as principais tensões que uniam ou separavam ambas as propostas poéticas estavam resolvidas para o poeta piauiense. Não obstante, a linhagem

que tinham em comum foi responsável por esse processo de reconstrução poética pelo qual Faustino passou. No fim do ano, escreveu a Nunes uma espécie de apresentação dos intensos resultados de sua experiência e experimentação ao longo daquele período, contrapondo-se, ainda, à “cibernética”, aliada concretista:

A poesia será sempre mágica, metafísica, jamais uma ciência exata, pura ou aplicada. Isto eu já sei, profundamente. Um saber para toda a existência, irretificável, confundindo-se com a própria existência, agindo sobre ela e modificando-a à sua imagem. Não há mudança possível, até a morte. Como sabes, há saberes assim, há certezas, por mais que indemonstráveis (CHAVES, 2004, p. 276).

Nas palavras de Nunes (1985, p. 34), essa foi uma fase de “experimentalismo, ligações com o concretismo, conquista de novos padrões da linguagem poética, sentido lúdico do trabalho criador, reencontro com Mallarmé, e utilização pessoal, interpretativa, da técnica de *Un coup de dés*. A isso, acrescentamos a aplicação dessa tradição ao contexto brasileiro por meio de Jorge de Lima, como trazido à luz por Haroldo de Campos (2006), e o condicionamento positivista, evolucionista, progressista, da poesia rumo a outra realidade, utópica e nacionalista.

Mas todo o otimismo de 1958 daria lugar a uma reação oposta de igual intensidade no ano seguinte. Em 1959, Mário Faustino desabou em uma grande crise de hepatite, que o deixou de cama por dois meses, preenchendo-o de desencanto e pessimismo, inclusive com relação a si mesmo: “Bené, eu sou uma porcaria. Não penses que digo isto com o menor laivo de *self-pity*. Nada: porcaria mesmo. Desperdício. Mentira. Mesquinhez. Tudo o que não é nobre” (FAUSTINO, 2017, p. 140).

Ainda em janeiro, *Poesia-Experiência* deixaria de circular e, antes que o ano acabasse, Mário se licenciaria do cargo de “Coordenador de Opinião” do *Jornal do Brasil*. Nos últimos anos da década de 1950, as mudanças se acumulam na biografia de Mário. A saturação com o mundo exterior e o esgotamento interior ficam evidentes nas suas palavras.

Deixei de ler, de escrever, de publicar. O Suplemento não vale a pena que o leias: só tem neoconcretismo (imagina!) de cabo a rabo. Uma gagazice. A literatura toda aqui no Rio está podre. Analfabetismo, obsoletismo e criancice - é tudo. Eu não posso falar porque isso tudo já nem me interessa. É tudo uma vasta merda (*ib.*, p. 140).

Porém, uma nova fase passa a ser vislumbrada ainda antes da virada daquela década. Em outubro de 1959, Mário Faustino para de publicar poemas e dá início a um novo projeto poético, que deveria ser sua “verdadeira obra” e o acompanharia pelo resto de sua vida. Ansiava por uma

oportunidade em Nova York ao mesmo tempo em que hesitava. “Não indo, eu poderia organizar de vez a minha vida. Como burguês, não devo ir. Indo, é a eterna insegurança, a eterna aventura, mas é um banho de cultura. Como artista, devo ir” (FAUSTINO, 2017, p. 141).

O poema “Sobre verdes pastagens” contém um certame a respeito da data de sua criação (CHAVES, 2004, p. 285). Nunes sugere que fora escrito antes de 1959, enquanto Chaves propõe que tenha sido na década de 1960, mas um dado da vida pessoal de Mário Faustino dá a entender que a composição pode ter sido feita ainda em fins de 1959. No mesmo outubro desse ano, o poeta conheceu seu parceiro derradeiro, Osvaldo, a quem chamava intimamente de Leão, quando ainda estava no Brasil, em Paquetá.

As imagens do Leão e do Unicórnio que se tornariam corriqueiras na correspondência remetida de Nova York, dessa forma, teriam sucedido o poema, e mais do que evidenciar um aspecto biográfico, ressignificam a relação dos contrários por meio de metáforas do bestiário faustiniano que simbolizam uma harmonia impossível. O elo entre “selvageria” e “extranaturalidade” expõe uma linha conflitiva de algo como um natural sobrenatural que aparece fantasmaticamente nos principais poemas de transição de Mário Faustino.

É o caso, lembramos, de “No trem, pelo deserto” tanto quanto de “Sobre verdes pastagens”. Mais que o sentido literalmente miraculoso do surgimento de um touro em meio aos trilhos para “enfrentar a fera”, está a ruptura com a monotonia do percurso. A “fera”, esta sim, “irreal”, como descrita no outro poema, encontra-se no constante enfrentamento com o real, irracional e selvagem, personificado nas figuras do “touro” e do “leão”. Tais animais simbolizam ainda a virilidade e a força ante a fugacidade e a fragilidade de um ser fantasioso como o “unicórnio”.

Também é marcante a passagem para um verso livre mais relaxado, condensado em uma narrativa cíclica. Está mais próximo, como veremos, da experiência de narrativa cinematográfica dos *Fragments* que do sistema metafórico axiforme dos poemas escritos entre 1956 e 1958. Ainda assim, o poeta não abdica da dupla cadência do verso, contida simultaneamente na linha gráfica e na base melódica, desta vez assentada sobre o dodecassílabo, variando do ternário ao alexandrino, com exploração extensiva da cesura e do *enjambement*.

Isso fica mais evidente na primeira estrofe, a partir da qual o poema passa a concentrar seu ritmo em um jogo de paralelismos que também o torna mais prosaico, representando a fala do unicórnio, e retornando à base dodecassilábica na estrofe final. Também surge aí a figura do cordeiro, em sua conotação bíblica, realçando a concepção sacralizante do amor erótico, por meio

de uma relação pastoral e sublime, no eterno ciclo de criação e destruição. Dessa forma, Mário reescreve o *Salmo 23*, resignificando-o à sua imagem e semelhança.

Sobre verdes pastagens, ao pé das águas claras  
 Unicórnio sonhava  
 um Leão que o guardava  
 sobre verdes pastagens, ao pé das águas claras.  
 Unicórnio sonhava que cantava  
 ao Leão que o guardava  
 alguma litania –  
 [...]
   
 Essa fera irreal sonhava que cantava  
 mas a fera real sabia que escutava.  
 Unicórnio dormia, as o Leão velava  
 – o Leão existia –  
 sobre verdes pastagens, ao pé das águas claras (FAUSTINO, 2009, p. 156-157).

Da “cosmogonia antropocêntrica”<sup>130</sup> de “O Homem e sua hora” às experiências marginais dos anos 1956-1958, a poesia de Mário Faustino lidou com questões que desestruturaram seu percurso poético, tirando-o dos trilhos a ponto de implodir projetos e estimular outros tantos. Perdido em meio a uma encruzilhada, o poeta tentou ao máximo vislumbrar os destinos finais de cada caminho, mas cedeu ao esforço, desistindo momentaneamente de si e de suas ambições artísticas.

Tentou evitar cair nas armadilhas do concretismo ao mesmo tempo em que buscava se precaver dos riscos de suas próprias escolhas primevas. O comentário feito em *Poesia-Experiência* sobre Américo Facó vale como advertência para os rumos que Mário desejava empregar à sua própria oficina poética: “tinha muito feito para a poesia, mas que se deixou levar na onda de modismos mallarmaicos e valeristas, perdendo-se em pretensões órficas e em ontologias, gnoseologias e epistemologias ainda menos convincentes que as do autor dos ‘*Fragments du Narcisse*’” (*Poesia-Experiência*, 09 jun. 1957).

Também o poeta piauiense tentou se livrar de pretensões órficas pouco convincentes, solução precária para problema tão complexo, sabendo da possibilidade de dar margem a recepções como aquela que o atribuiu uma “impaciência órfica”. Ademais sua obra posterior espelharia um “Narciso existencial” por meio de fragmentos.

---

<sup>130</sup> Ver Barbieri (1972, p. 60-61).

Mário Faustino ainda buscou se apartar de tentações mallarmaicas e valeristas que não condizem com aquilo para o qual acreditava ter vocação poética. Para tanto, livre das tensões intertextuais a que tanto se dedicara naqueles últimos anos, deu por encerrado seu ciclo histórico com o concretismo e partiu para outros horizontes, nos quais a convivência com o verso estava pacificada.

## PARTE 4 - ÉPICO, ÓRFICO, FATÍDICO

Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée<sup>131</sup>  
(Henri Bergson)

Roma, invertida, avança  
(Mário Faustino)

A ressaca dos anos 1950 chegou com intensidade proporcional ao otimismo daquela década, tanto para Mário Faustino quanto para o Brasil. A pauta em torno da sucessão de Kubitschek acendeu o sinal de alerta da situação econômica, que passava a se deteriorar. Nas palavras de Shozo Motoyama (2006, p. 139): “A inflação crescia juntamente com a insatisfação popular, que aumentava com as seguidas acusações de corrupção que eram feitas contra a classe política”.

Para o poeta, passado o período de intensa crise, o momento foi de recolher os cacos do passado para tentar recomeçar no presente sua obra futura. Depois de atravessar os problemas do verso, era necessário retornar a outros, que ficaram em suspenso no período de maior experimentação formal da sua produção literária, mas ressoam desde seus primeiros poemas. A escolha de fragmentos como *modus operandi* da composição, nesse momento, foi modelar na tentativa de incorporar cenas do cotidiano caótico e ordená-las, ressignificando-as a partir do novo contexto.

Era justamente essa a proposta dos *Fragments de uma obra em progresso*, projeto derradeiro de Mário Faustino, do qual restam apenas alguns poemas/fragmentos, que podem ser apreciados em sua autonomia individual, mas que foram compostos para serem publicados em conjuntos, cuja unidade seria norteadada pela aplicação de técnicas de montagem cinematográfica inspiradas nos desenvolvimentos teóricos de Serguei Eisenstein.

Ao conceito de fragmentação, soma-se a ideia de processo da obra em vias de realização. Tais noções se complementam, denunciando uma linha de continuidade na tradição literária, como podemos extrair do excerto de Barbieri:

Desde a época dos poetas românticos, a estética do fragmento permaneceu no horizonte da poética moderna. A fisionomia de projeto interrompido abriga textos da envergadura de Un coup de dés.

---

<sup>131</sup> Agir livremente é tomar posse de si, é se recolocar na pura duração (BERGSON, 2020, p. 141).

Evidente que não se pode avaliar um autor por aquilo que ele não fez. Mas o fragmento é uma peça realizada (BARBIERI, 1972, p. 13).

É de se notar como a assertiva final dialoga com Haroldo de Campos, quando sugeriu que evitássemos o julgamento sobre a “miragem” faustiniana. Pende nesse argumento, inclusive, a justificativa sobre o fato de nenhum dos irmãos Campos se debruçarem, em seus comentários críticos, sobre os poemas derradeiros de Mário.

Aqui, tais poemas comparecem como elementos patentes da obra faustiniana, embora tenham sido publicados apenas postumamente. Também seu plano de edição e publicação indiscutivelmente traz luzes sobre os problemas da produção literária de Mário Faustino suscitados pelos poetas concretos e sobre sua poesia como um todo.

Na noite de 14 de setembro de 1960, em Nova York, durante seu expediente como funcionário do Departamento de Informações Públicas da ONU, o poeta datilografou a Benedito Nunes uma carta na qual detalha pormenorizadamente seu novo projeto poético<sup>132</sup>.

Escrevo-te enquanto se faz a história, a poucos metros de mim. Neste momento, aqui na ONU, o Conselho de Segurança está reunido, aqui mesmo, no segundo andar do edifício, de onde te escrevo. Eu estou numa sala não longe, aguardando as notas que me são enviadas pelo repórter, ou melhor, pelos repórteres que se revezam em tomar apanhados dos discursos, à medida que são feitos; à medida que me vão chegando, vou-os ‘editando’, isto é, corrigindo, cortando, acrescentando, colocando subtítulos, etc.. Deverei ficar aqui até umas 2 ou três da manhã, sei lá... A sessão noturna começou às 8. Neste momento o delegado da URSS está falando. Entre um take e outro, irei te escrevendo esta carta, que tenho adiado dia após dia. Não sei se sairá desta vez a longa carta que te prometi. Sei apenas que amanhã, enviando-te esta, te mandarei alguns fragmentos do meu poema – poema que, se ainda não sabes, digo-te agora: que irei escrevendo enquanto for vivendo; com ele, poesia e vida minhas deverão seguir paralelas, até que a morte nos separe, till Death doth us part; o que publicarei, de tempos em tempos – digamos, segundo meu plano atual, de cinco em cinco anos – serão porções ‘montadas’ à maneira cinematográfica, eisensteiniana (FAUSTINO, 2017, p. 151-153).

A paixão de Mário Faustino pelo cinema vem, pelo menos, desde sua juventude. Desde suas primeiras crônicas publicadas em jornais na década de 1940 já podemos identificar o gosto pela sétima arte. Entretanto, podemos notar como o vocabulário da técnica cinematográfica passou

---

<sup>132</sup> Anteriormente, em outra correspondência, Mário havia escrito a Nunes: “Resolvi sentar à máquina e escrever esta, interrompendo meu trabalho na ONU, para não te deixar mais tempo sem resposta: porque pretendo passar alguns dias te escrevendo, em casa, uma enorme, gigantesca carta, escrita dia a dia, onde te contarei (e me contarei) tudo, onde colocarei certos planos e certos pontos em preto-e-branco. Uma longa auto-crítica-programa-de-ação-tomada-de-posição-*recherchedu temps perdu*...” (FAUSTINO, 2017, p. 147).

a contaminar o léxico do poeta em *Poesia-Experiência* e nas suas cartas. O uso frequente de palavras como “take” para se referir às suas composições denota a confluência cada vez maior entre a literatura e o cinema no seu processo criativo.

A montagem cinematográfica seria utilizada para enfrentar o problema da unidade desse vasto poema fragmentário, agente da união entre o livro e a vivência do poeta. Ressurge com potência inédita na poesia de Mário o sentido de canto órfico, criador do universo, com toda sua carga mítica e mística. Dessa forma, o eu-lírico passa a operar demiurgicamente para proporcionar uma escrita poética menos discursiva, na qual busca-se deixar de falar sobre o que se está fazendo e passa-se a fazê-lo de fato.

Essa montagem, ao mesmo tempo que dará ordem, harmonia, a minha poesia, organizará, de certo modo, minha vida, uma refletindo, ou melhor, reflexando, a outra. Tenho a certeza de que meu amigo filósofo me compreende. A poesia será, assim, um outro plano de vida que, agindo sobre, e reagindo a, minha vida, me possibilitará – espero! – o tipo de autorrealização a que aspiro. Capisci? Conto-te de que maneira trabalho. De certo modo, estou procurando fazer em poesia aquilo que, em mística, os santos chamam de ‘oração contínua’. Isto é: penso (quando verdadeiramente penso: cf. o real work do Bob; há um outro ‘pensamento’, maquinal, utilitário, que só conta em relação às necessidades menos importantes e mais ‘mendazes’ da vida) já em estado e em tempo de poesia (FAUSTINO, 2017, p. 151-153).

Essa forma de pensar já em estado de poesia, semelhante à relação dos “místicos” com a religião, soma-se à ideia de poesia órfica. Para entender essa relação, Fábio de Souza Andrade (1997) resgatou as noções de poesia religiosa trabalhadas por Roger Bastide. Segundo o autor de *Poetas do Brasil*, há duas fontes para essa vertente poética: uma norteadada pela relação primitiva entre imagem e música, produzindo um discurso “mágico” de nomeação e intervenção na realidade, e outra de um discurso proveniente de uma experiência mística transcendental, que se converte em uma espécie de “oração”.

Além dessa poesia que quer se relacionar de forma mágica com o mundo, Bastide fala de outro tipo de poesia de inspiração divina, em que a experiência da divindade equivale a uma possessão, transporte a um mundo sobrenatural, e o canto que dela deriva é um extravasamento da embriaguez provocada pela experiência mística, música pura, em que o significado tradicional das palavras é destruído para converter-se em oração, ‘um caminho para Deus, evasão real para se penetrar em outro mundo’ (ANDRADE, 1997, p. 41-42).

Diferentemente de Jorge de Lima, a relação de Mário Faustino com o cristianismo em seus poemas não é subserviente, nem mesmo pacífica. Entretanto, notamos em suas intenções

manifestas que o autor de *O Homem e sua hora* pretendia transcender a ideia rimbaudiana de poeta-vidente para estabelecer uma relação transcendental com a poesia, que se assemelha ao “estado de graça” da santidade, atribuindo à poesia estatuto semelhante ao da religião.

Nessa mesma carta de Nova York, ao descrever seu processo de escrita, Mário elenca duas etapas<sup>133</sup>, dando a entender que os tais fragmentos não consistiam apenas de poemas “individuais”, mas também de fragmentos de poemas. Talvez por isso tenha adotado um termo provindo das artes visuais, e não da poesia, para definir esses excertos, que constituiriam, à semelhança dos *Cantos* de Ezra Pound, a obra<sup>134</sup>.

Se posso, se estou sozinho, se tenho papel e lápis à mão, vou escrevendo em bruto, da mesma maneira que em cinema se tomam takes que mais tarde serão montados. Essa parte do meu trabalho se confunde com minha vida, i.e., com minha verdadeira vivência. (Naturalmente este vocabulário te parecerá clumsy, a ti que és filósofo; se quiseres, podes colocar tudo isto em vocabulário mais de acordo com as precisões da fenomenologia corrente...). A segunda fase do trabalho é mais artística, artesanal: o que chamo de montagem, à diferença da composição tradicional, em poesia. Essa montagem é feita exatamente da mesma maneira que a montagem cinematográfica. Apenas, é mais criadora, por isso que muitas vezes componho em meio à montagem, para aproximar os takes distintos. Às vezes dois takes isolados me impõem um terceiro. Sei que esse vocabulário poderá parecer antipático e presunçoso, porém é o que tenho agora (FAUSTINO, 2017, p. 151-153).

Esses “takes” seriam organizados em conjuntos, após o seu registro, para compor o volume. A unidade seria, portanto, conquistada por meio dos elos semânticos entre os *takes*, e não por meio de conceitos tradicionais como os de “harmonia” ou de “padronização”. A própria sugestão de avaliar esse material de maneira sincrônica, “espalhado pelo chão”, como mencionado na carta, sugere que tal processo de montagem possibilita uma cadeia ilimitada de associações.

Confundiam-se, em uma espécie de religião pagã, primeva, a poesia e a vivência, o ato de estar vivo transcendia para o estado de poesia, de onde o poeta extraiu o caráter sacrificial da arte. A dedicação e empenho necessários a tal empreitada exigiriam o sacrifício da vida burguesa, que não era sequer considerada uma forma válida de existência. O poeta já tinha em mente não apenas seu projeto artístico, mas também havia planejado os meios para realizá-lo.

---

<sup>133</sup> Além dessas duas etapas, podemos incluir uma terceira, a da obra a se realizar, como bem lembra Nunes: “Teríamos, assim, um processo de temporalização, realizado em diferentes momentos: o primeiro, instantâneo, de captação poética imediata (verso-circunstância); o segundo, de reelaboração, em que o poeta, voltando ao primeiro momento, ligava a sua experiência passada à sua experiência presente; e o terceiro, prospectivo, de abertura ao tempo, colocando, sempre no futuro, o Poema a fazer,— dos empreendimentos maiores...” (NUNES, 1985, p. 41).

<sup>134</sup> Em outro momento, o poeta se refere aos fragmentos também como árias: “Depois de minha morte, se quiserem, publiquem o conjunto dos fragmentos, ou melhor, das árias, como em música” (CHAVES, 2004, p. 348).

Nessa carta, fica patente o desprezo de Mário pela rotina operária, que chega a lembrar a ironia de Andrade (1997) ao comentar o orfismo de Jorge de Lima e Murilo Mendes: “Trata-se de um Orfeu em crise, vaga memória, uma lembrança de Orfeu sempre às voltas com sombras e luzes, gênese e apocalipse, um Orfeu obrigado a descer as escadas da repartição” (ANDRADE, 1997, p. 47). A esse Orfeu oprimido pela sociedade moderna, àquela altura, restavam poucas alternativas. Em comum, todas tinham maior ou menor grau de sacrifício.

Esse tipo de vida-trabalho-poesia, esse tipo de vida, de trabalho e de poesia, acabará por me absorver completamente, impossibilitando-me de fazer qualquer outra coisa.

[...]

Problemas: os mesmos que enfrenta o santo (quem sabe não acabarei santo; cada vez mais tenho a certeza de que Santo, Poeta e Sábio são uma só e mesma coisa que se poderia chamar Herói, ou simplesmente, Homem, à diferença ou por oposição aos não-homens, não-seres que superpopulam o planeta), isto é: o sexo-pelo-sexo (o Vício), o luxo, a vaidade, o medo...

Alternativas: (parece que já te disse): imbecilidade (não-ser); loucura; suicídio.

Objetivo: a Vida confundida com o Livro. A morte derrotada. O absoluto destemor. Em suma: o heroísmo, a santidade, a sabedoria, a poesia.

Voilà (FAUSTINO, 2017, p. 151-153).

## PRIMEIROS FRAGMENTOS

Dado seu caráter fragmentário, a maioria dos poemas dessa nova fase não foi intitulada, e dos sete enviados junto com essa carta, certamente, o que melhor condensa a temática da fusão entre vida e arte é aquele iniciado com o verso “O mar recebe o rio. O rio”. Nesse *take*, o eu-lírico convida a um jogo anagramático (com o nome do autor)<sup>135</sup> para expressar, novamente através da metáfora do “rio”, seu “hino apologético do mundo”. Estão presentes a santidade e a heresia, a sabedoria e a tentação, a beleza e o caos, a criação e a destruição; a recriação contínua, em “fluxo”.

Aliás, as imagens aquáticas do mar<sup>136</sup>, do rio, do fluxo, se destacam de maneira mais ou menos explícita em todos os sete fragmentos. Poderíamos fazer exceção a “Traição, traição, onde encontrar azul” e “Inês, Inês, quem sobrevive, quem,” que ainda assim conservam alguma

<sup>135</sup> “No ‘fragmento’ em que decompõe fono-semânticamente o próprio nome, Mário Faustino dos Santos e Silva, une-se ao mar e ao rio (rio-mar, mar-rio: Mário) e à floresta (*silva*, em latim) para apresentar ‘um hino apologético’, como querendo justificar sua presença no mundo” (BENDER, 2016).

<sup>136</sup> Nunes, mais uma vez, é certeiro ao encontrar no “mar” uma chave determinante para a leitura desses poemas: “A totalidade visada pela poesia de Mário Faustino, desde o seu primeiro livro, encontra, afinal, nesse símbolo dos símbolos, o seu adequado horizonte. Os antagonismos da existência, tendo perdido o que encerram de dilacerante, cedem lugar a harmonias e correspondências. A concepção do mundo subjacente aos ‘fragmentos’ é inclusiva: tudo se completa em tudo e cada coisa é parte de cada coisa” (FAUSTINO, 1985, p. 43).

simbologia náutica. Em “Recesso de água entre rochedos turvos”, por exemplo, o poeta alcança um verso com a potência de “Roma, invertida, avança” para associar os temas do imperialismo romano ao avanço impassível do mar e à conquista amorosa apenas por meio da reordenação, sugerida ou praticada, de duas consoantes e duas vogais ao longo do poema.

Ressurge o Mallarmé ultra simbolista em referências intertextuais como o verso “o mastro verga ao peso de seus astros” ou o poema “Trancadas portas, quietos lilases, dados lançados”. A propósito deste último, também há um trabalho lúdico com as letras de “amor”, relacionando-o ao movimento do “mar”, tanto nas imagens quanto no ritmo, produzindo efeitos semânticos. O virtuosismo simbólico da sua escrita se acentua nos poemas dessa fase, por vezes dificultando o acesso a eles, mas refletindo o “estado de espírito” do poeta naquele momento, como descreveu em carta:

Entre os poemas que tenho feito ou tentado fazer ultimamente, mando-te o que vai junto. Não vai como uma obra de arte acabada, mas como uma revelação, tal como foi feito, de uma vez, sem hesitação. Um reflexo, um retrato de uma situação. Ele te dirá mais a respeito do meu hoje do que dezenas de cartas. Fala-me a respeito. Artisticamente, o grande pecado dele é a falta de clareza, de comunicação imediata, num certo sentido. Mas vale pelo que é e tinha que ser meio obscuro, porque meio obscuro sou eu, agora, aqui (FAUSTINO, 2017, p. 142).

Sob o verso livre deste poema, assenta uma cadência sustentada ora pelo tetrassílabo, ora pelo decassílabo, em cortes rítmicos abruptos que acentuam a mudança de tonalidade, colocando o tempo como elemento-chave do discurso, neste caso, a descrição de uma cena. Em detrimento do ritmo, o verso tende a respeitar a medida da frase, tendo a mais significativa exceção no *enjambement* do dístico final, compostos ambos os versos de uma só palavra. Mais uma vez, o “último *verse maker*” demonstra sua técnica singular, ao desprender o ritmo da medida do verso, possibilitando um complexo arranjo semanticamente ligado às imagens e ao discurso.

A linguagem cinematográfica, por sua vez, não se restringe à montagem da macroestrutura do poema “em progresso”, contaminando também a decupagem dos versos de cada poema. Na cena descrita, as orações atuam como tomadas, em que os versos mais longos funcionam como tomadas mais longas, destacando determinadas imagens, da mesma forma que, em um vídeo em ritmo acelerado, a câmera focada por muito tempo sobre o *mise-en-scène* tende a provocar reações no espectador.

Na sustentação desse ritmo que transcende o verso, as enumerações, pontuações e sequências têm papel importante. Em “o eixo: a envergadura: a tempestade: o todo”, o

sequenciamento de imagens conduz tanto o ritmo quanto a prevalência metafórica do texto. A figura do “peixe” como símbolo cristão ressurge, tangenciando a temática da luta do homem contra o acaso, centrada na metáfora da navegação. Daí que esse poema reviva a tradição do simbolismo francês, incluindo a travessia interior ébria e tempestiva do “bateau ivre” de Rimbaud, em versos como “protelado corcel e corolário / do mar e dor do ar e surto e fumo”.

o eixo: a envergadura: a tempestade: o todo —  
 ária de pranto, advento de borrasca,  
 o mar sem remo tolda os horizontes,  
 Bóreas tem asco deste canto e vai-se —

a este, o meio. O mar, alto e bifronte,  
 o mastro verga ao peso de seus astros,  
 tudo perdura e passa, Vasco e pano,  
 a hora atordoada, a ponte, o gado —

estado, tempo insone, maremoto  
 o peixe em seu sepulcro, o céu doloso,  
 piso estelado, fulcro de tormentos,  
 nasce de baixo um feixe, um arco, um pasto —

inviolável ave, procelária,  
 próxima de seu cume, vela e prumo,  
 alemar, terraquem, céu soto e supra,  
 solto esqueleto alado, espuma e sulco,

protelado corcel e corolário  
 do mar e dor do ar e surto e fumo,  
 esquálido estilete, flecha e rumo —

esquálido estilete flecha e rumo (FAUSTINO, 2009, p. 101).

O poema termina com a repetição do mesmo verso, com uma sutil diferença de pontuação, ora com travessão, ora com ponto final. Como bem nos lembra Jorge Luis Borges (2000, p. 19) em uma célebre conferência sobre a metáfora: “O importante sobre a metáfora, eu diria, é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte como uma metáfora”. Afinal, na raiz, toda palavra é uma metáfora. É nessa mesma conferência que o escritor argentino cita um trecho do poema de Robert Frost, “Stopping by woods on a snowy evening”, que faz uso do mesmo mecanismo da repetição do verso:

The woods are lovely, dark, and deep,

But I have promises to keep,  
 And miles to go before I sleep,  
 And miles to go before I sleep (BORGES, 2000, p. 23).

Também nesse caso, a repetição provoca a ressignificação dos versos, em que um traz o sentido literal de um trajeto espacial e o outro, a conotação temporal na qual “dormir” se transforma em uma metáfora para “morrer”, assim como em português o termo “descansar” também traz esse significado. Essa mesma técnica, ou “truque” nas palavras constrangidas<sup>137</sup> de Borges, é empregada no poema “o eixo: a envergadura: a tempestade: o todo”, de Faustino, com efeitos semelhantes: em um verso a oração tem sentido literal, no outro, serve de metáfora.

Sabemos que Faustino tinha uma preocupação especial com a pontuação de seus poemas<sup>138</sup>. Frente a isso, é inevitável atentar para o uso do travessão no poema de Mário. Amplamente usado pelo poeta, frequentemente ao fim do verso, o travessão tem diversas aplicações na obra faustiniana. Quando colocado no começo do verso ou oração, geralmente marca o início de um discurso direto ou de um excerto destacado no texto, de acordo com a gramática normativa.

Entretanto, quando aparece ao fim, sua utilização parece sugerir outras possibilidades, como no caso dos versos “esquálido estilete, flecha e rumo — / esquálido estilete, flecha e rumo.” Interpretado no contexto do poema, além da metáfora sugerida pela repetição, fazendo com que os termos adquiram conotações imprevistas, o travessão seguido do ponto final parece indicar uma sequência, em que uma situação leva à outra, mas sem a causalidade que existiria se o sinal fosse substituído pelos dois pontos. Essa montagem enumerativa sugere, assim, outro tipo de conexão, desprovida da relação causal.

A simples presença do verso não é suficiente para que o leitor apreenda a conotação implícita. Ao repeti-lo, o poeta faz com que o leitor sinta a presença da metáfora, como Borges comentou. Mas essa repetição, por si só, não basta para que se pressinta a existência de uma relação entre as imagens denotativa e conotativa do verso. Para obter esse efeito, foi preciso usar a pontuação, atribuindo um novo uso para o sinal do travessão.

Outra possibilidade de interpretação para essa metáfora está não na conotação dos termos, mas no sujeito das imagens, podendo ora representar a perspectiva da ave no ar, ora a do ser

---

<sup>137</sup> “Mas nesse caso o truque é tão discreto que sinto certa vergonha de mim mesmo por chamá-lo de truque (só chamo assim por falta de palavra melhor)” (BORGES, 2000, p. 24).

<sup>138</sup> Em um dos manuscritos do acervo de Nunes, lemos sobre os versos “frente à frágua terrível: Coliseu / poço nosso, impossível” do fragmento “Recesso de água entre rochedos turvos” a advertência: “Dois pontos, sua importância”.

humano na superfície. De toda forma, torna-se marcante a presença da técnica cinematográfica, especialmente na construção das imagens e na produção das metáforas. Também o conteúdo metalinguístico, antes explícito como em “Vida toda linguagem”, subtrai-se às camadas mais profundas do texto.

Os poemas desta safra trazem em comum a construção de cenas com intensa carga imagética e metafórica. Também estruturado como enumeração, “Cambiante floresta, rio, joias” é outro bom exemplo da plasticidade desse discurso:

Cambiante floresta, rio, joias,  
 um repuxo de garças brotava  
 o pescador se erguia  
 os lábios contra a urna  
 e a palmeira chovia luz-de-sol  
 e a superfície d’água cintilava e mudava de cor.  
 Um repto, ao caçador, a sarça bruta,  
 palma de mão fechada em cano frio,  
 cinto de brotos, artelhos frios,  
 caçador de joelhos,  
 a parede de folhas cintilava, não mudava de cor.  
 Lontras mudas, caça-e-pesca, lontras frias.  
 São, ao sul, as estrelas. São seus restos, a parada noturna —  
 câmbio de chaves, a cruz-ao-sul, os astrolábios,  
 o coração se arguia, o coração supérfluo,  
 vácuo, fluxo-e-refluxo, arcano, arcanjo,  
 ar carregado, arfante, a flor e o resto (FAUSTINO, 2009, p. 100).

Nesses poemas, assim como nos da fase “experimental”, Faustino praticamente abdica do uso da primeira pessoa, e quando não o faz, é no plural, com poucas exceções, como no caso de “Meu nome é legião. Meu nome escorre”, que, mesmo sem aspas, trata-se de uma citação evangélica e está contida em um texto cujo objeto é o próprio nome do autor. Apesar de mais objetivos, tais poemas ainda trazem muitos temas recorrentes da produção prévia de Mário.

O retorno aos temas clássicos greco-latinos utilizados ainda nos primeiros poemas faustinianos, na década de 1940, também se evidencia nessa nova fase, como em “Inês, Inês, quem sobrevive, quem” no caso da temática da transitoriedade da vida, *ubi sunt*: “– Lídia, a geração dos homens, folhas, folhas, / há-de passar na brisa” (*ib.*, p. 113). Não obstante a evidente engenharia formal no uso do ritmo, destaca-se também uma volta ao exercício do verso livre, a despeito da predominância das formas fixas de *O Homem e sua hora*, por exemplo.

No geral, no processo de recomposição que deu origem ao plano dos *Fragmentos*, encontramos um movimento de recomeço e retorno às origens, que vinha sendo expresso tanto nessa safra de poemas, tão apegados à sua “*manner anterior*”, quanto nas relações afetivas: “atualmente, entre outras coisas, tenho sentido uma premente necessidade de *retour*, de voltar a certas situações e a certos lugares e a certas pessoas que mal vivi todos, para experimentar de novo, reviver, de maneira mais perfeita...” (FAUSTINO, 2017, p. 147).

Tratava-se de um reinício de ciclo no qual a poesia de Mário Faustino se radicalizou, no sentido de voltar às raízes, a ponto de remeter não só a *O Homem e sua hora*, mas também a poemas anteriores a 1955. Se por um lado essa poesia se aproximava em termos formais e temáticos da primeira safra produtiva do poeta, por outro, recuperava do seu único livro publicado em vida a questão do poema longo e a tensão da convivência entre a medida do epos e a subjetividade lírica. É isso que o leva a afirmar, em mais uma tomada de posição por correspondência:

Quanto ao que dizes (carta nº 1) sobre o concretismo vis-à-vis minha poesia, relembro-te o que sempre soubeste: minha poesia de hoje, inclusive tecnicamente, já estava em raiz, no *O Homem e sua hora*. Lembras-te do ‘madrugada cruel de um albatroz’? Do ‘inferno, eterno inverno’? Encontrarás dezenas de exemplos, no livro, de minha poesia ‘orgânica’ (*ib.*, p. 156).

Referia-se, certamente, ao uso da imagem como elemento de ressignificação metafórica. Nunes identifica ainda outros temas “herdados” do livro de 1955, como as tensões entre amor e morte, tempo e eternidade etc., que “continuam, enriquecidos, a obedecer, nos ‘fragmentos’, às matrizes que prevalecem em *O Homem e sua hora*” (FAUSTINO, 1985, p. 43).

## ÚLTIMOS FRAGMENTOS

Além dos sete primeiros *takes* enviados na carta de 1960, Mário Faustino deixou outros, dos quais mais onze foram coligidos em livro<sup>139</sup>. Também neles o poeta mantém uma linha temática comum aos anteriores, e com características específicas já mencionadas, com uma tendência à maior objetividade e ao uso da linguagem poética na descrição de imagens para

---

<sup>139</sup> Na primeira publicação póstuma dos poemas de Mário Faustino, uma antologia de 1966, Nunes relacionou doze *Fragmentos de uma obra em progresso*. Outros seis foram acrescentados na edição da obra completa, de 1985. A eles, com base em anotação do autor, em *O homem e sua hora e outros poemas*, de 2002, Maria Eugenia Boaventura incluiu *Marginal poema 15* e *Marginal poema 19*, já discutidos neste estudo.

produção de metáforas. A mesma imagem do mar para dar a ideia da brevidade da vida é o tema central do poema “Juventude”, sintetizada nos versos de início e fim: “Juventude — / a jusante a maré entrega tudo —” e “a montante a maré apaga tudo”.

Também por meio de imagens aquáticas, a religião é revista, e sua prática, revivida em novos tempos, novos termos. “Espadarte em crista de vaga” é representativo nesse aspecto.

Espadarte em crista de vaga,  
 espadarte, espuma,  
 espadarte real,  
 espadarte atirado à praia, mar em fuga  
 espadarte, tumulto,  
 espadarte, areal,  
 raios de sol rodeiam  
 agonia de peixe,  
 raios de sol ressecam  
 o cadáver do peixe,  
 raios de sol rebrilham  
 contra os ossos do peixe e sua espada —

estandarte de Cristo, a vaga  
 de estandartes se esfuma,  
 estandarte real,  
 estandarte atirado à praia, guarda em fuga,  
 estandarte, tumulto,  
 estandarte, areal,  
 cimitarras dissecam  
 o cadáver do rei,  
 cimitarras rebrilham  
 contra os ossos do rei e sua espada —

cardume, cardume e turba,  
 esperamos o peixe,  
 turba, turba e cardume, turba muda,  
 esperamos o rei — (FAUSTINO, 2009, p. 103-104).

De imediato, a confluência dos termos “espadarte”, “estandarte”, “em crista de vaga”, “em Cristo, a vaga”, “peixe”, “rei”, entre outros provocada pelo poema, aliada ao paralelismo das estrofes e dos versos, recupera o vínculo entre cristianismo e sebastianismo na justaposição das cenas descritas em cada estrofe. Em outra camada, a leitura propõe uma renomeação do “peixe espada” no bestiário faustiniano, de forma que se trate de um espadarte como nenhum outro, e ainda assim mais que um espadarte, sendo outra coisa e também a essência de todos os espadartes.

Aparentemente paradoxal, a ideia de “nomeação original”, contida no canto órfico assim como descrita e aplicada por Mário Faustino, se aproxima da obra de Jorge de Lima na medida em que decompõe a imagem em fragmentos para reorganizá-los de maneira imprevista e deformadora do real original. Como demonstra Andrade (1997, p. 89), num dos mais célebres do *Livro de Sonetos*, o galo que nos é apresentado não é um galo qualquer, mas representa a tentativa de recuperação de um movimento de ruptura e religação do homem com a natureza em “tempos imemoriais” nos quais o canto tinha o poder de intervir sobre a matéria.

Em ambos os casos, esse processo de reordenação propõe uma inovação ao nível da organização semântica. No caso de Mário Faustino, esse projeto objetiva a experiência transcendental por meio da linguagem. Segundo Nunes, os *Fragmentos de uma obra em progresso* compõem o ponto culminante dessa comunhão:

A perspectiva religiosa cristã, com a mesma simbologia, passa por uma depuração. Não mais encontramos o caráter orgiástico das imagens, o frenesi de coribante que agita os poemas de 1955, o paganismo polêmico, à maneira nietzschiana, mas uma visão serena de quem já superou o conflito religioso, e que, por isso, pode contemplar, acima das religiões, o ponto neutro onde a imanência e a transcendência se confundem e o divino e o humano se completam (FAUSTINO, 1985, p. 43).

Em “Ao fundo a ilha, movediça e torta”, um dos poucos fragmentos/mergulhos em que o poeta explicita a primeira pessoa, no plural, universalizando o discurso, o tema da infância é trazido à tona. O percurso de Faustino pelas memórias de criança, com seus aromas e sabores, frutos e ervas, sensações preenchidas com culpa e desilusão, como nos célebres versos de Jorge de Lima<sup>140</sup>, é descrito como uma forma de objetificação da subjetividade, novamente ressignificando o tema através da maneira como é dado ao leitor. O poema começa assim:

Ao fundo a ilha, movediça e torta,  
de nossa infância,  
Ao fundo o ferro duro,  
A fossa, o sapo, as tílias,  
– falenas revoavam –  
Posto podre, impostura (FAUSTINO, 2009, p. 108-109).

Esse fluxo de reflexão inclui também uma iniciativa de recriação, por meio da linguagem, das coisas e de si mesmo. Isso nutre sobremaneira os poemas desse período, como podemos

---

<sup>140</sup> “Que culpa temos nós dessa planta da infância, / de sua sedução, de seu viço e constância?”

observar em diversas passagens como esta: “Gaivota, vais e voltas, / gaivota, vais — e não voltas.” Ou esta, do mesmo poema: “(pássaro, pássaro, cala-te, dorme, / Lázaro, Lázaro, vai-te, não voltas.)”. Ou em outro *take*: “gestos de amor fizeram-se / — estrelas brilham — / se desfizeram”. Neste, a inversão da ordem convencional da próclise e da ênclise ressaltam o sentido contrário à concepção popular da narrativa amorosa, concomitante à fugacidade do tempo (“tempus fugit”).

No mesmo “gestos de amor fizeram-se”, lemos:

Mãos postas, ovos gigantes postos  
 (estrelas brilham)  
 Entre as coxas do caos.  
 Estrelas brilham.  
 A gaivota fecunda a rocha  
 estrela, estrela  
 esteriliza o mar  
 um traço a mais no ar  
 peixe a menos no mar (*ib.*, p. 112).

E ainda, em outro excerto:

A terra dura. A terra permanece,  
 a terra flui, cortam-se umbigos, pelos  
 sobrevivem sobre os ossos, sobre carnes  
 Aterradoras... (*ib.*, p. 112).

Mais uma vez, temos a ideia de fluxo refletindo a fugacidade do ser. Isso ocorre também em “meninada apostando corrida com chuva”:

Infância, delta, chuvas.  
 Meus hinos nada arrostando (tamborilando)  
 nada enfrentando  
 (adiante, atrás, em frente)  
 só fluindo, a sós fluindo, como chuva,  
 igual à vida — (*ib.*, p. 117).

Conectada a essa ideia de fluxo, do fluir do tempo, está a concepção final da tríade vida, trabalho e poesia, confundidas umas às outras, como no dístico final de “Tunel, pedra, tonel”: “Lida, caixão e sorte, / vida, paixão e morte”. Versos aos quais se junta a figura da morte, tanto em seu aspecto sacrificial quanto fatalista. Àquela altura, Mário Faustino, cujo interesse por Freud era manifesto, estava completamente mergulhado em algo que, posteriormente, Lacan veio a

teorizar: que “é da morte, imaginada, imaginária, que se trata na relação narcísica” (LACAN, 2008, p. 43). Para o psicanalista francês, a fantasia sobre a morte tem um papel preponderante no complexo de Édipo, definindo a postura existencial do neurótico, cujo arquétipo é universalizado. Assim:

É igualmente a morte imaginária e imaginada que se introduz na dialética do drama edipiano, e é dela que se trata na formação do neurótico — e talvez, até certo ponto, em algo que vai muito além da formação do neurótico, a saber, a atitude existencial característica do homem moderno (*ib.*, p. 43).

O rumo à cidade exata de *O Homem e sua hora*, o fluxo-rio dos poemas esparsos, o mar dos *Fragmentos*, e até mesmo o deslumbramento com a vida e sua transitoriedade dos primeiros poemas, todos têm em comum o tema da viagem interior – “O que é o eu, senão uma coisa que o sujeito primeiro experimenta como estranha no interior dele mesmo?” (*ib.*, p. 40), pergunta-nos Lacan –, viagem esta que se completa apenas com a morte, viagem de aceitação final, de si, de tudo.

Mar, rio, fausto, hino, no desdobramento do nome do poeta encontrado em “O mar recebe o rio. O rio”, temos o ideograma dessa poesia em contínua construção. Naquele momento, o poeta trabalhava o fluxo e refluxo da vida nas imagens do cotidiano e na consagrada metáfora do mar, por meio de fragmentos também escritos em fluxos, como investidas contra seu oceano particular, ciente da escuridão caótica das profundezas e da morte sempre por perto, assim como seus poemas, cuja obscuridade já tinha chamado atenção.

Estou tomado de uma ânsia de perfeição, de totalização, de tudo viver ao mesmo tempo, de reunir em mim o universo, o tempo e o espaço, de durar eternamente num instante, de criar e recriar tudo, de unidade e de absoluto que me leva quase à loucura. Ao mesmo tempo, sinto-me melhor, mais maduro, mais sofrido, mais humilde. No fundo, sei que, afinal de contas, com todos os erros e tropeços, tudo está absolutamente certo e o fim há de justificar o curso. O fim: o começo de uma outra coisa que nunca saberemos, ou a volta ao princípio, ou... Tudo isso me dá uma embriaguez maravilhosa mas no fundo da qual persiste um certo terror... Sempre, como pontos de referência, as possibilidades de loucura, suicídio, imbecilidade, esterilidade, rivalizando continuamente com a possibilidade – nossa razão de ser – da sabedoria, da paz, da criação, do amor. Desordem por todos os lados. Mas, lá longe, a Utopia que nos guia, que nos afirma, que nos impede a autodestruição, a autoevasão, a autodissipação, a autofragmentação, a autoesterilização: a Paz, o armistício, em bases honrosas e sem compromissos, entre nós e nós mesmos, entre Eu e o Mundo (não posso dizer entre Mim e o Mundo)... (FAUSTINO, 2017, p. 147).

Na ânsia por produzir determinada cosmogonia, Mário expressava também um sentimento de nostalgia que beirava o saudosismo. Em agosto de 1960, confessa longamente a Nunes a falta que sentia e sua intenção de restabelecer contato com amigos, com correspondentes e com terras brasileiras: “Escreve-me, pois, meu irmão, meu amigo, meu Outro e meu Eu mesmo; e obriga o Ruy a me escrever, e pede ao Mendes que também me escreva. O Mendes: outro diálogo, interrompido há muito tempo e que eu também gostaria de restabelecer” (*ib.*, p. 146).

### **(ETERNO) RETORNO**

Quanto mais adentramos pelas camadas dos *Fragmentos*, mais fica evidente como o diálogo com Francisco Paulo Mendes foi vital para a escrita de Mário. Mendes não foi apenas aquele que apresentou Rilke, Antero de Quental e a arte poética em geral para o jovem aprendiz, foi também aquele que produziu a primeira recepção da sua poesia estreada. E, como veremos, essa recepção somada às concepções poéticas do intelectual belenense foi determinante para a consolidação da poesia derradeira de Mário Faustino.

É assim que, já em 1948, o poeta piauiense lia os parágrafos de seu amigo na *Folha do Norte*, nos quais a visão de poesia era exposta como uma “experiência mística” semelhante àquela descrita mais de dez anos depois por ele mesmo como “uma espécie de oração contínua, à maneira dos santos. Como sabes, diz a igreja que uma pessoa pode viver em oração contínua, isto é, dedicando a Deus todos os seus pensamentos, palavras e obras, vivendo em estado de graça continuamente” (CHAVES, 2004, p. 295).

A propósito, o desejo de Faustino de retomar o diálogo com Mendes se torna hoje uma importante pista da utilidade para remontarmos esse intertexto entre as obras da maturidade poética de Mário e as ideias do autor de sua primeira recepção, escritas ainda na década de 1940. Vale, portanto, adentrarmos ao detalhe desse texto a que nos referimos há pouco, chamado “Notas para uma conferência sobre a poesia contemporânea”. É daí, precisamente, que provém a noção de poesia contemporânea como uma experiência “mística”, “transcendental”, “superior” e “suprarreal”.

Nesse artigo, o intelectual belenense parte do pressuposto de que a poesia alargou seus domínios, subordinando-se “a fins que a ultrapassam”. Logo, espera-se dela que desvende e revele os mistérios que se sobrepõem à razão e aos sentidos. Seria, portanto, um esforço de

transcendência, de transpor os limites humanos: “O seu terreno é o das ‘descobertas’, das revelações, o que ela procura é alcançar o absoluto, a verdade, e o princípio que a informa é um princípio de transcendência” (MENDES, 2001, p. 189).

É por isso que a poesia de ocasião também ganha força nesses poemas. O cotidiano, assimilado e expresso pelo poeta já não é mais o mesmo, pois está agora saturado de uma experiência poética transmissora do “sentido misterioso da vida” e do “significado secreto do Universo”.

Cada breve instante da nossa vida, por mais banal que pareça, cada momento de nossa consciência, por mais vago e indeciso que seja, cada objeto, por mais vulgar que se apresente à nossa vista, escondem eles sempre um profundo sentido e contêm aquele infinito e aquele absoluto que, através da corrida invariável dos séculos, os homens têm buscado famintos, nos seres e nas coisas.

Assim, esse mundo supra-real, que é o mundo do poeta contemporâneo, absorve, como já disseram, os fenômenos do mundo exterior e do mundo interior. E é no ‘eu’ do poeta que essa operação vai realizar-se, criando-lhe um instinto especial – a intuição do absoluto (*ib.*, p. 189).

Não é outra senão essa mesma concepção que está presente em *Poesia-Experiência*, nos “Diálogos de oficina”, onde lemos que o poeta sente o universo simultaneamente em suas estruturas interior e exterior, compreendendo a relação intrínseca entre o todo e as partes, bem como das partes entre si. Da mesma forma, na década de 1940, lemos no “Primeiro poema” de Mário, dedicado a Mendes, uma bela representação do poeta como um ente dotado de uma capacidade especial, transcendente:

Mas eu não sou o Senhor  
embora venham comigo a Música e o Poema.

Por que vos ajoelhais se eu vim por sobre as ondas  
e só tenho palavras?  
Ouvi minha voz de anjo que acordou:

Sou Poeta (FAUSTINO, 2009, p. 201).

Ou nas palavras de Francisco Paulo Mendes:

E, para conseguir isso, para fundir em si todos os elementos do mundo exterior e do interior e uma expansão da alma humana poética, deve o poeta praticar uma liberdade total do espírito, uma expansão do eu, que não restringe mais as suas fronteiras e tende a dilatar-se até o infinito. O poeta deve fazer desaparecer o dualismo existente entre o ‘eu’ e o Universo, dualismo que forças obscuras mantêm, mas que é preciso vencer dominando-as e inalando-as (MENDES, 2001, p. 189).

Essa aspiração órfica de união entre o ser e o cosmos, praticável pela conciliação dos dualismos, é a temática central de poemas como “Estava lá Aquiles, que abraçava”, já nos anos 1950, entre tantas outras situações nas quais observamos inúmeras relações semânticas entre ideias paradoxais, oxímoros e imagens de oposição se harmonizando, conciliando-se.

Para Mendes, realizar essa fusão dos mundos objetivo e subjetivo exige uma ação “mística”, “um violento esforço de superação” para provocar a expansão do “físico” ao “espiritual”, que é visto como “um método de exaltar a vida e de ultrapassar o homem”. Essa poesia “tenta realizar aquilo que Stéphane Mallarmé já aspirava para o poema — dar uma explicação órfica da terra” (*ib.*, p. 190).

Tal raciocínio se assemelha ao processo de “nomeação original” exercitado por Mário Faustino, por exemplo, nos “hinos apologéticos do mundo”, na década de 1960, bem como no “Solilóquio” do poeta iniciante, que coloca em discurso direto: “— Tudo o que importa é ser maravilhoso” ou “— Ah, quem pudesse / gritar à noite e ao tempo essas palavras / e partir pelo vento semeando versos / e terminando a criação da terra...” Lembremos ainda do “*Carpe Diem*” de 1954: “Que faço deste dia, que me adora? / Pegá-lo pela cauda, antes da hora / Vermelha de furtar-se ao meu festim?” (FAUSTINO, 2009, p. 195).

Também encontramos nessas “notas” a comparação entre a “atividade mística” dos poetas e dos santos, com a advertência, desde já, de que não é Deus que o poeta atinge em seu contato com a poesia:

E esse misticismo poético é uma das grandes características da poesia do nosso tempo. Mas, essa atividade mística do poeta, esse ato de contemplação poética, não é sobrenatural. Não é do mesmo gênero da dos santos e dos contemplativos religiosos. É uma mística natural da visão do absoluto. Nessa experiência mística da natureza não divina, o que o poeta atinge não é Deus, como os santos, mas as formas do ser em sua alma o próprio fundo substancial (MENDES, 2001, p. 190).

Não deixa, entretanto, de ser também uma “virtude” constitutiva de uma linguagem reveladora e recriadora:

Essa virtude e esse caminho estão situados no seu eu. É no mais profundo do nosso ser que está o ponto de partida, a ‘via’ de transferência para o geral e o universal. É através do subjetivo que o instinto poético leva à verdade... (*ib.*, p. 190).

Assim, “Participa o poeta, desse modo, através do seu eu, da consciência universal e da criação toda, e a sua poesia torna-se cósmica” (*ib.*, p. 190). Mendes vai além e estabelece também

a importância da imagem como recurso de expressão poética e apreensão do Cosmos, por meio do qual o poeta absorve, interpreta e exprime a fala do Universo e “das manifestações da vida em sua totalidade”. Para isso, para realizar essa viagem interior, toma as ferramentas do mundo sensível.

Por isso, na poesia contemporânea, o uso das imagens não é mais um recurso pictórico ou retórico e a descrição e a narração de objetos, de fatos, de acontecimentos, de sentimentos ou de sensações não constituem mais, como outrora, uma simples operação literária. Elas servem, agora, a outro fim: o de expressar os movimentos interiores, os vagos, os indecisos e quase inapreensíveis movimentos interiores. E a realidade concreta e as coisas objetivas fornecem ao poeta os meios de expressão simbólica das suas visões e dos seus sonhos, que são o reflexo do Cosmos em sua alma (*ib.*, p. 191).

O intelectual paraense prossegue afirmando que o poeta precisa de uma notável sensibilidade e qualidade no uso da imaginação para cultivar certo sentido metafísico entre o “espírito” e as “coisas exteriores”. Essa capacidade de criar uma interdependência entre os universos “objetivo” e “subjetivo” está no cerne daquilo que Mário tanto procurou com sua poesia e seus textos de crítica, e que se estabeleceu como a continuidade de uma tradição órfã de Orfeu.

O fato é que, mesmo quando se disse liberto da influência de Francisco Paulo Mendes, Faustino nunca desfez esse vínculo de fato. Foi um relacionamento que apenas se transformou ao longo dos anos, e o afastamento entre ambos resultou, da parte do autor de “Vida toda linguagem”, em um fantasma de reaproximação, retorno e reconciliação, que assombrou a relação do poeta com a linguagem e consigo mesmo.

Em suma, a base poética de Mário Faustino já havia sido formulada enquanto ideia na década de 1940 por Mendes, embora precisasse ainda se consolidar enquanto forma produzida. Os problemas da poesia concreta, assim como a influência de Pound, vieram a se sobrepôr a essa fundação. O maior desafio para o poeta piauiense foi o de conciliar essa concepção de poesia situada no orfismo com a formação nos Estados Unidos e, sobretudo, a atuação no campo literário brasileiro de meados do século XX.

Nesse ponto, Haroldo de Campos foi preciso ao afirmar que Mário precisava “reinventar” a *Invenção de Orfeu*. Escreveu o poeta concreto que Mário precisava do “poema longo” de Jorge de Lima mais como um paradigma que como um texto palpável, analisável, “real”. Ou seja, o que interessava a Faustino na *Invenção* era sobretudo a sua existência enquanto possibilidade de poema épico contemporâneo e sua escassa tradição na história da literatura brasileira. Campos acrescenta ainda uma previsão pessoal sobre o projeto faustiniense que também é reveladora em certos aspectos:

Acredito que se tivesse sobrevivido; se os fados lhe houvesse concedido tempo; se houvesse podido desprender-se do fundo placentário de algumas obsessões e recorrências (fixações temáticas já quase estilêmicas; nostalgias de retorno); se lhe houvesse sido dado o prazo necessário para concatenar sua vontade arquitetônica de estrutura com sua voragem mitopoética de metáfora, poderia quiçá ter chegado, no plano do poema-vida, a alguma síntese original entre vocação para o poema longo e o desejo de concentração da linguagem e de coisificação da palavra numa imagética resgatada ‘da fácil carnatura do discurso’ (como me expressei em outro lugar) (CAMPOS, 2006, p. 209).

Tanto evidente quanto o ceticismo em relação ao plano poético de Mário é a observância sobre fixações temáticas e recorrências de nostalgias de retorno como vetores do estilo faustiniiano. À parte o juízo de valor sobre a atitude poético-existencial descrita, destaca-se a precisão com que identificou uma linha fantasmática dessa escritura. Foi justamente esse “fundo placentário” que acabou por determinar na poesia de Mário Faustino a configuração dessa “síntese original” do epos contemporâneo.

Libertar-se disso que os poetas concretos chamaram de “obsessões”, “impaciência” e “fixações” significaria, em outra instância, também abandonar determinada tradição poético-literária para incorrer em uma produção afinada ao concretismo, que trazia consigo outro Mallarmé, em uma chave de leitura visual. Mas, vale lembrar que para Faustino, assim como para Mallarmé, Mendes e Pound, a poesia seguia sendo uma arte essencialmente musical. No mais, sabemos hoje que o gesto de ruptura do grupo *Noigandres* não foi absoluto em seu radicalismo, estabelecendo-se como a soma de perspectivas sobre o poema ou objeto poético, e fundamentada em uma retórica que gira em torno do verso.

Voltando às “Notas para uma conferência sobre poesia contemporânea” de Francisco Paulo Mendes, o autor conclui que essa “virtude” do poeta é uma espécie de “vivência poética” na qual funde sua “ação de viver” com sua “ação poética. “Poesia e existência vieram a confundir-se” (MENDES, 2001, p. 190), escreveu como se estivesse a prever a criação de “Vida toda linguagem”.

Por fim, entrega a árvore genealógica para essa tradição já conhecida pelo leitor atento de *Poesia-Experiência*: “Tem suas origens no Romantismo. Mais perto de nós, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé haviam já provocado uma transmutação dos valores estéticos da poesia em valores vitais. E então, em nossos dias, Rilke, o divino, pôde exclamar: ‘Cantar é ser’” (*ib.*, p. 191). Acrescentemos, posteriormente, Pound e Jorge de Lima para melhor situá-la nos contextos nacional e internacional e, como diria o poeta, *voilà*: eis o recorte evocado pela poesia órfica de Mário Faustino.

Ao se dirigir especificamente aos primeiros poemas de Mário, o autor paraense introduz o assunto sugerindo uma reorientação da poesia contemporânea na direção de um classicismo disciplinador, voltado para questões de equilíbrio, ordem e harmonia, em oposição à arte revolucionária e anárquica de origem romântica. E acrescenta que todas essas iniciativas, incluindo os simbolistas, surrealistas e dadaístas, mais que rupturas com as “antigas formas”, foram uma busca por novos meios de expressão, abrindo caminhos para a conquista de uma forma apropriada à poesia contemporânea, que possibilitou o advento dessa nova “fase clássica”.

Em sua defesa do verso, ao atribuir-lhe maior eficácia que a estrutura verbivocovisual da poesia concreta, Mário Faustino faz uso do mesmo argumento que Mendes quando valoriza os recursos técnicos da versificação tradicional e a importância de uma linguagem fiel à sua matéria poética, advertindo para os riscos de um dogmatismo estéril:

A questão não é discutir se o poeta pode ou não pode versificar à antiga, e sim saber se a sua poesia exige ou não, no momento, essa versificação, se pela sua matéria ela pede para si uma forma ordenada e disciplinada. Como toda linguagem, o verso tem que ser adequado à natureza da matéria que ele exprime. Aí, a meu ver, repousa a questão e devemos situar o problema da forma poética (como a de qualquer outra forma artística) para que não fiquemos, equivocadamente, a teimar que devemos, como já nos libertamos do convencionalismo da versificação clássica, repudiá-la para sempre e continuar, quando quisermos poetar daqui para o futuro, a usar somente as formas livres do verso. Seria isso um preconceito tão pernicioso como outro qualquer. Seria em boa terminologia literária, o que nós chamaríamos de academismo, pois que, por nossa vez, estabeleceríamos dogmas invioláveis e estaríamos, também, presos, irremediavelmente, a convenções que não poderíamos aceitar sem cair no mesmo erro que condenamos no passado, além de que nos encontraríamos, por conseguinte, impedidos de criar uma poesia viva (*ib.*, p. 195).

Por se referir a um poeta ainda jovem e inexperiente, Mendes não hesita em responsabilizá-lo como representante de uma nova era clássica da poesia para logo em seguida, em outro extremo, expor em sua poesia traços de imaturidade “virginal”, definindo-a a partir das imagens que mais impressionavam e marcavam a imaginação de Mário Faustino naquele momento, o anjo e a rosa. Tal estilo lembra a oscilação exagerada de algumas resenhas de *Poesia-Experiência*, que não poupava elogios desmesurados e depreciações que chegavam ao escárnio, frequentemente ambos, para medalhões como Drummond, Jorge de Lima ou Neruda. Sobre os temas principais dessa poesia de estreia, assim a define:

Pureza e Beleza parecem ser os temas principais da poesia de Mário Faustino. Daí os dois símbolos prediletos e frequentes dessa poesia – O Anjo e a Rosa. Dois símbolos muito comuns, mas rejuvenescidos e empregados pelo poeta de modo admirável. O seu talento se manifesta, logo de

início, pelo tratamento original desses símbolos já tão conhecidos e explorados pela poética de todos os tempos. E esses dois símbolos essencialmente rilkeanos, servem-lhe para uma série de evocações e imagens intensamente poéticas (*ib.*, p. 196).

Mendes apontava, desde aquele primeiro momento, um “estado de crise” que marcou a poesia de Mário Faustino dali em diante, e que curiosamente se diluiu na derradeira safra dos *Fragmentos de uma obra em progresso*, concedendo à obra faustiniana aquilo que sua breve interrupção parecia impedir: a unidade. Da crise de “Haceldama” (“Meu desespero é fonte onde as lágrimas bóiam”) às “re volu ções” “em torno de seu próprio ser e sol” de “22-10-1956” para a “Tranquilidade: fertilidade?” do fragmento “Trancadas portas, quietos lilases, dados lançados”, essa coesão é obtida através de um caminho sutil rumo a uma postura de aceitação final:

O poeta sabe, contudo, que é essa a sua condição trágica, a sua condição de homem, que o seu destino e a sua fatalidade é saber-se feito do efêmero e do eterno, do terreno e do divino. E compreende. Não há mais o gesto esboçado de desespero e de revolta e sim o de aceitação (*ib.*, p. 197).

Aproveitava a juventude de Mário Faustino para compará-lo com Rimbaud, dando-lhes caminhos diversos, ou mais, adversos. Esse movimento de crise, naquele momento, foi interpretado pelo autor paraense como uma condição natural de todo adolescente, do confronto da pureza infantil com o desencanto da vida adulta. No caso de Rimbaud, esse drama dos “adolescentes demasiadamente delicados e sensíveis” teria levado ao desespero e à revolta. No de Mário, o crítico acreditava na preservação de certo senso de pureza que garantiriam a tal escrita os “sentimentos mais castos e mais elevados”, permitindo ao poeta ainda a descoberta de sua própria personalidade. E tanto esse espanto quanto a vivência desse contato brutal com a vida adulta se refletiam naqueles versos de mocidade<sup>141</sup>.

Se por um lado a pureza, simbolizada pela imagem do anjo, remete imediatamente ao sublime, no caso da beleza, a rosa nos conduz à fragilidade, à fugacidade e, por fim, à morte. Também a ideia de sacrifício havia sido destacada por Mendes, desenvolvida rudimentarmente, mas presente no “contato fatal do poeta com a beleza”, como algo que, paradoxalmente, esvai-se

---

<sup>141</sup> São inúmeros os relatos que apontam a jovialidade como traço marcante da própria figura de Mário Faustino, assim como seu permanente estado de dedicação à poesia. Veja-se, por ex., João de Jesus Paes Loureiro: “Mário Faustino era uma espécie de próximo-distante, não pelo temperamento sempre juvenil, mas pela aura poética que o cercava” (LOUREIRO, 2001, p. 138).

e perdura, “passa e fica”. Assim, o belo, que tanto encanta quanto desespera pelo que nos entrega e pelo que nos retira, fundamenta a relação dessa escritura com a vida e a morte.

Mendes encontra nessa imagem tal potencial para esses versos estreantes que afirma: “É o poeta da Rosa”. O belo, nessa escritura, confunde-se com a própria vida, fugaz e assombrada, tal qual a interpretação lacaniana para o homem moderno, cuja morte intermedia a relação com si mesmo e com a vida. A aceitação final desse vaticínio deveria ser a busca dessa poesia. Se não cedesse à vaidade, fonte de um “virtuosismo” e “diletantismo” estéreis, poder-se-ia atribuir ao jovem poeta todas as condições de ser bem sucedido na missão que lhe fora imposta: “A sua voz, ordenada e criadora, será o reflexo de um domínio e de uma paz interiores” (*ib.*, p. 191).

À contribuição das chaves do Belo e do Puro para a entrada nessa poesia ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, tanto quanto nos traços que posteriormente distinguiram a assinatura do estilo faustiano, Mendes acrescentou a figura de Rimbaud que, como veio a se provar, contaminou a escritura de Mário Faustino para muito além do drama da adolescência<sup>142</sup>.

Os demais textos de crítica ou teoria literárias publicados por Mendes também trazem a mesma concepção do poeta como um ente transcendental, como um profeta ou vidente. Em um texto de 1942, escreveu:

Nas suas palavras milagrosas e proféticas estão a ventura, a glória, a justiça, a paz e o amor, todo o bem que buscamos em vão neste mundo.

E isso exatamente acontece porque o poeta é a síntese ideal de todos os homens. Ele é, ao mesmo tempo, o gênio e o medíocre, o puro e o impuro, o bom e o mau, a humanidade inteira. Seu verso, não obstante o poder mágico e divino que possui, é uma expressão humana, pois que é feito dos nossos sentimentos, das nossas ambições, dos nossos pensamentos, disso tudo que um ensaísta francês chamou de ‘le poids humain de la poésie’ (*ib.*, p. 165).

O poeta demiurgo, criador do mundo por meio da linguagem, acompanha como um duplo a poesia de Mário Faustino, amplamente voltada para a desmistificação do artista, assim como preconiza boa parte da poesia e da crítica modernas norte-americanas. Esse paradoxo está no cerne

---

<sup>142</sup> Coincidentemente, Andrade também remete ao *enfant terrible* dos simbolistas franceses para descrever a “biografia épica” de Jorge de Lima: “*Invenção de Orfeu* é um poema sobre a viagem, uma das modalidades arquetípicas de aventuras dignas de figurar como estofo do ‘conteúdo de vasto fôlego’ propugnado por Aristóteles para a epopéia. No entanto, trata-se aqui de uma viagem interior, com sondagens, pontilhada por motivos líricos e num espaço fora da geografia tradicional, no tempo próprio da criação, como veremos adiante. O universo camoniano das descobertas associa-se à jornada interior das alucinações inspiradas, tanto intuitiva como ‘lenta e racional desorganização dos sentidos’ que caracteriza a experiência moderna. A travessia que o poeta inicia no mar da linguagem é ao mesmo tempo ébria e busca lúcida, desgovernada e alerta, descoberta e invenção, dirigida a tudo e todos e também autocentrada, extremamente intimista a viagem na versão moderno-simbolista que Rimbaud deu ao tema em *Le Bateau Ivre*” (ANDRADE, 1997, p. 124).

do debate em torno do poeta, ora colocado sob a égide de uma tensão entre a Tradição e Modernidade (CHAVES, 1986), ora na luta entre o lírico e o épico em plena contemporaneidade, entre tantas convivências conflitivas e contradições já apontadas por este e por outros trabalhos de crítica que têm tal obra por objeto.

Daí a constatação de que, mais que este ou aquele convívio de temas paradoxais ou antíteses presente nessa produção literária, está um mergulho nessas contradições internas como matéria-prima poética e, por fim, na aceitação dessa natureza singular e contraditória como realização final. O mito de Orfeu, nesse sentido, surge como uma alegoria adequada, cujo rumo a seu inevitável destino trágico, em que o acaso ilude constantemente o personagem, dando-lhe a falsa sensação de sucesso em sua busca impossível, corrobora o percurso fragmentário, transviado e sacrificial da obra faustiniana.

A propósito, é Andrade quem novamente nos lembra que Orfeu é um divisor de caminhos também nos processos criativos de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. Nestes casos, trata-se de uma configuração poética que se complementa à outra realidade mística presente na obra de ambos, que culminou em um catolicismo militante: é a dimensão de uma reflexão metafísica a partir da figura do demiurgo, “assumido pelo Orfeu visionário, profético e mutilado que aparece na lírica moderna” (ANDRADE, 1997, p. 47).

O fundo placentário através do qual o poeta via a poesia como uma experiência extática e preditiva, como se fosse ele próprio um ser supernaturalmente sensível, de fato permaneceu na poesia de Mário Faustino, como reminiscência de um misticismo pessoal e como característica determinante da sua proposta poética.

Como o próprio poeta afirmou em carta a Walmir Ayala: “Viver ininterruptamente em poesia, em estado poético, escrevendo ou não, mas sempre sob o signo da palavra criadora. [...] Meus poemas, dentro em breve, serão um contínuo fluir, sem interrupção, que só se interromperá com a minha morte” (CHAVES, 2004, p. 90). Essa síntese existencial, que culmina nos *Fragmentos de uma obra em progresso*, demonstra o senso de unidade dessa obra.

Foi um caminho diverso daquele que os poetas concretos tomaram ao vincularem à sintaxe tradicional, outra, visual, e ao considerarem outros aspectos do texto para além da linguagem verbal contida nele. Apesar disso, nos critérios por ela mesma propostos, a obra faustiniana, em seu início, desenvolvimento e fim, este último sob a chancela da morte, assim como previsto nos

poemas e paratextos, consegue sustentar um conjunto coerente e coeso de poesia, dotada de inovação, tanto a nível técnico quanto tecnológico<sup>143</sup>.

No mais, parte da obra de poetas concretos como Haroldo de Campos representa essa mesma tentativa de síntese subjetiva do poema longo, ou “antiépica”, que atravessa obras como *O rei menos o reino* (1951) e *Galáxias* (1984), por exemplo. Aquilo que a poesia de Haroldo viria a conquistar com a série de experiências que culminaram nas *Galáxias*, no caso de Mário Faustino, preservou sua independência em relação à ruptura com o verso, instrumento que, no fim das contas, provou-se em ambos os casos o mais adequado a uma proposta de poema longo contemporâneo<sup>144</sup>.

## OU O POEMA CONTÍNUO<sup>145</sup>

Pouco referenciado junto à obra faustiniana, diferentemente de Pound, Eliot ou Jorge de Lima, por exemplo, Henri Bergson é uma das figuras menos exploradas na poesia de Mário Faustino, mesmo tendo sido citado pelo próprio poeta<sup>146</sup>. Sua importância está na ideia de “unidade descontínua”, que suporta a poesia órfica como uma espécie de base filosófico-existencialista. É de Bergson que Mário Faustino está falando quando compara sua “vida toda poesia” a uma espécie de “durée” na já citada carta a Walmir Ayala.

Minha poesia vai como quero. Cada vez mais é parte de mim, cada vez mais vivo com ela, fluo com ela – torna-se uma espécie de oração contínua, à maneira dos santos. Como sabes, diz a Igreja que uma pessoa pode viver em oração contínua: isto é, dedicando a Deus todos os seus pensamentos, palavras e obras, vivendo em estado de graça continuamente. Meu objetivo próximo, agora, é o seguinte: viver ininterruptamente em poesia, em estado poético, escrevendo ou não, mas sempre sob o signo da palavra criadora. Sei que me compreendes. Meus poemas, dentro em breve, serão um contínuo fluir, sem interrupção, que só se interromperá com a minha morte. De quando em quando publicarei trechos, 'homenagens', 'tributos' meus ao Outro, ao Próximo, minha parte na gigantesca dialética humana e universal. Depois da minha morte, se quiserem, publiquem o conjunto dos fragmentos, ou melhor, das árias como em música. Sei que compreendes. Minha vida, minha poesia,

<sup>143</sup> Nunes defende a mesma hipótese: “Se a morte, entranhado motivo dessa obra, interrompeu o prosseguimento do plano, que se tornara projeto de uma vida inteira, a fazer-se e concluir-se com ela, o que, entretanto, resultou do poema longo, no ponto de cessação da existência, permaneceria acabado” (FAUSTINO, 2000, p. 10-11).

<sup>144</sup> No caso de Haroldo de Campos, até mesmo o vínculo entre a linguagem e o sublime é explorado além do tratamento épico, tomando forma na apropriação do termo “versículo” para se referir ao verso específico empregado nas *Galáxias*, algo que já podia ser observado também nas “transcrições concretas” de “textos sagrados”, como é o caso de *Bere'shith*.

<sup>145</sup> Subtítulo emprestado da obra reunida homônima de Herberto Hélder, publicada originalmente em 2004.

<sup>146</sup> “Para a compreensão de minha poesia, os seguintes livros me parecem básicos: *Essai sur les données immédiates de la conscience*; os poemas de Pound e de Jorge de Lima (ambos também negativamente: como exemplo do que não quero fazer) e o *Film form* de Eisenstein” (FAUSTINO, 1997, p. 156).

há de ser, em breve, uma durée, uma continuidade, e ipso facto uma eternidade. (trecho já citado) A que distância estou, como vês, das pobres tentações concretistas! (AYALA, 23 mai. 1964).

O pensador francês Bergson foi destaque na intelectualidade do século XX e constituiu ao longo de sua vida uma reflexão teórica baseada na intuição como método, que deixa implícita uma equivalência simbólica entre a experiência particular do indivíduo e as ciências da natureza. O seu conceito de “duração” (“durée”), diferentemente do passar do tempo físico, que pode ser quantificado cientificamente, é estabelecido para definir um fluxo de experiências que forma um conjunto coeso, sensível e imensurável.

Mário Faustino, na esteira de Bergson, entende a vivência no tempo como um fluxo da consciência que não pode ser decomposto para análise nem compreendido por meio de uma divisão linear de fatos, da mesma forma que essa linearidade desaparece no curso da memória na série *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Mas não apenas isso. Mário busca no conceito de duração uma analogia para a experiência vivida, que inclui a noção do estado de graça como um sentimento estético e a adoção de uma metáfora organicista como símbolo.

Para o pensador, “[o] poeta é aquele cujos sentimentos se desenvolvem em imagens – imagens que, para serem traduzidas, se desenvolvem em palavras dóceis ao ritmo” (BERGSON, 2020, p. 24). Cabe àquele que aprecia o poema absorver tais imagens para experimentar o equivalente emocional do sentimento que transmitem. Embaladas pelo ritmo, conduzem o leitor ou ouvinte a um estado que compara ao da hipnose e ao sonho: “Mas essas imagens não se realizariam com tanta força sem os movimentos regulares do ritmo, pelo qual nossa alma, embalada e adormecida, se esquece de si mesma, como em um sonho, para pensar e ver com o poeta” (*ib.*, p. 24). E, em outro momento:

Nos procedimentos da arte, encontraremos, sob uma forma atenuada, refinada e de algum modo espiritualizada, os procedimentos pelos quais costumamos obter o estado de hipnose. – Assim, na música, o ritmo e a métrica suspendem a circulação normal de nossas sensações e ideias, fazendo oscilar nossa atenção entre pontos fixos, e se apossam de nós com tal força que a imitação de um gemido, mesmo que infinitamente concreta, bastará para nos tornar profundamente tristes (*ib.*, p. 120).

Na impossibilidade de reviver a experiência do outro, fazemos uso de representações simbólicas, “cristalizações verbais”. Nessa definição, a “duração” é uma sucessão de estados psíquicos no momento em que o sujeito vive o presente sem separá-lo dos anteriores, mas como um devir contínuo. “Quanto à duração propriamente dita, ela permanece fora do cálculo, e só será

percebida por uma consciência capaz não só de assistir a essas simultaneidades sucessivas, mas de viver os intervalos” (*ib.*, p. 120).

Quando entendemos que o eu se depara com duas possibilidades entre as quais precisa escolher, estamos produzindo representações simbólicas de “um eu que vive e se desenvolve pelo efeito de suas próprias hesitações, até que a ação livre se depreenda como um fruto excessivamente maduro” (*ib.*, p. 111). Ou seja, a encruzilhada na qual se encontra apenas existe na forma de uma representação no espaço, existe apenas a duração, o presente do eu.

Ao imaginarmos ou representarmos graficamente essa encruzilhada, estamos projetando o tempo no espaço, produzindo um desdobramento espacial da “duração”. Daí o filósofo tomar como questão fundamental: tempo é espaço? “Em suma, substituímos a atividade contínua e viva desse eu, na qual havíamos discernido direções opostas apenas por abstração, por essas mesmas direções, transformadas agora em coisas inertes, indiferentes e que esperam por nossa escolha” (*ib.*, p. 111).

Ou seja, não projetamos a atividade se realizando, mas o seu resultado. Temos a representação do fato, mas não seu progresso. Em sua inércia, corresponde à cristalização da lembrança de todo o processo de deliberação e da decisão que foi tomada. Essa representação metonímica, que toma a explicação do fato como o fato em si, é que possibilita a deliberação sobre o passado e o futuro, como ao olhar o início e o fim de um caminho traçado num mapa, mas o filósofo lembra que “o tempo não é uma linha sobre a qual podemos ir e vir” (*ib.*, p. 113).

Ao remeter sua obra final à “duração” de Bergson, Mário Faustino atribuiu a seus *Fragmentos de uma obra em progresso* a possibilidade de aproximar o leitor da sua própria vivência poética. A montagem ideogrâmica, por sua vez, conduziria esse registro ao trabalho da memória, em que o passado seria continuamente reincorporado e reinterpretado no presente, num movimento entre a percepção e a lembrança do objeto.

Ao tratar do derradeiro projeto faustiano, Nunes retoma o intertexto com os pilares dessa poesia, os *Cantos* de Pound e a *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, dispondo aquilo que ela aproveitou de cada um, para em seguida tratar esse plano dos fragmentos como a “construção descontínua” de uma “uma consciência que dura”. Ressalta, assim, o princípio constitutivo da experiência, em que fragmentos compõem um todo coeso sob uma perspectiva não-linear.

O poema maior nasceria não como um organismo que evolui, por acréscimo de partes sucessivas, mas como uma consciência que dura, pela interpenetração de estados heterogêneos, diferentes entre si e, no entanto, únicos, devido à qualidade que os singularizasse momentaneamente (FAUSTINO, 1985, p. 33).

Essa “construção descontínua”, livremente inspirada na literatura bergsoniana, visa a colocar a objetividade do projeto poundiano em conformidade com a densidade lírica de Jorge de Lima, sem teoricamente comprometer as ideias de unidade e de condensação da linguagem. Isso foi necessário, uma vez que, apesar de conter o tom e o gênero poéticos e a variedade de dicção adequados à expressão do poeta, a *Invenção de Orfeu* não possui uma estrutura ao mesmo tempo resistente e adaptável à flexibilidade indispensável ao poema longo de Mário Faustino.

Esse percurso retoma a tradição épica na poesia de língua portuguesa, desde Camões, bem como a épica cosmogônica. Ou seja, apesar de não contar com um nível de organização macroestrutural compatível com os planos de Mário, a *Invenção de Orfeu* contribuiu sobretudo para sustentar a dimensão transcendental da poesia faustiniana. Ainda segundo Nunes, essa intenção é verificável também nos projetos anteriores de *O Homem e sua hora* e *A Reconstrução*. Assim afirma o autor paraense:

Por outro lado, o propósito de Jorge de Lima, no sentido de escrever uma biografia épica ou uma cosmogonia, revigorou, em Mário Faustino, a intenção de projetar a simples expressão lírica, de sentimentos ou estados particulares, num plano órfico e cosmogônico, que emprestasse aos temas permanentes de *O Homem e Sua Hora* o valor histórico ou arquetípico, que as figuras humana e os aspectos da Natureza adquirem nas grandes epopéias.

A primeira tentativa, posterior a 1955, que se pode registrar, ainda muito longe da biografia cósmica e da construção descontínua, é *A reconstrução*, que seria o título de seu segundo livro (*ib.*, p. 33).

Mais que os diferentes conceitos e referências aplicados para definir experiências poéticas semelhantes, é preciso ater-nos àquilo que elas têm em comum: um movimento de retorno e de junção, de conciliação de opostos. Esse movimento, que talvez tenha atingido sua maior tensão na tentativa de produzir uma poesia ao mesmo tempo lírica e épica, é observável como uma característica que se fortaleceu à medida que Mário Faustino se distanciou de suas primeiras influências literárias, e operou sempre no sentido de retorno, ou melhor, de religação com essa essência primeva.

Daí que suas primeiras obsessões, as imagens da rosa e do anjo, tenham dado lugar a uma série de tensões e de contradições na forma de representar a beleza e a pureza nos escritos posteriores à ida de Mário para a Califórnia. No entanto, a essência das metáforas, os temas do Belo e do Puro, permanecem, assumindo outras camadas de leitura, como os conflitos entre o profano e o sublime, ou mesmo entre o passado e o presente. Cerca de dois anos depois da morte

do poeta, Francisco Paulo Mendes colocou as seguintes palavras em uma série de palestras sobre a obra shakespeariana.

No *Sonho de uma noite de verão*, atrás da fantasia do irreal, do onírico que a peça apresenta, está velado um pensamento. Poder-se-á dizer, sem errar, a comédia toda é uma esplêndida metáfora. Ela expressa, numa linguagem visual, simbólica, talvez ocultista, a ideia da vida e das coisas formuladas por um poeta órfico, noção de uma ordem universal, que é feita de diferenças e de oposições, a harmonia dos contrários, algo assim como uma fórmula alquímica da natureza. Quem sabe, quis Shakespeare, para usarmos uma terminologia mais consentânea com o nosso tempo, oferecer-nos com *Sonho de uma noite de verão*, um conceito dialético do Universo (MENDES, 2001, p. 230).

Nessa poesia órfica preconizada por Mendes desde a década de 1940, e que continuou a ser descrita mesmo depois, está presente a “harmonia de contrários”, que compõe a “dialética universal” almejada pelas inúmeras construções e reconstruções da poesia faustiniana, conceituação última de um projeto que restou incompleto, mesmo em sua condição de “construção descontínua” (*ib.*).

Não obstante, à parte seu processo de edição, podemos identificar nos *takes* restantes os movimentos de aceitação e autoaceitação finais, de religação consigo mesmo, com o Outro e com cosmo, preconizado desde sua estreia como poeta, em 1948: “Trago a paz e as distâncias vêm comigo”. Também acompanha esse movimento um sentido de sublimação e purificação rumo a uma escritura sem mácula de remorso, uma vez que, “o caos existe quando as discordâncias não se harmonizam, quando os contrários não se ordenam, quando deles não resulta aquela música que aos ouvidos de Teseu era tão orquestral como toques de sinos” (*ib.*, p. 248).

Esse fantasma de uma reaproximação ideal, impossível no presente, assombra a poesia de Mário Faustino, produzindo uma série de linhas temáticas. No caso específico dos *Fragmentos de uma obra em progresso*, a diferença desses poemas para os anteriores é que são mais propositivos, no sentido de discursarem menos sobre suas propostas e retratarem mais a expressão poética em si, e até mesmo esse aspecto é observado por Nunes sob o viés do paradoxismo.

Sem nunca ter pretendido abandonar a ‘sintaxe linear’, para realizar uma poesia totalmente ideogrâmica, Mário Faustino conservou aquela e clarificou esta. Harmonizar essas duas concepções, essas ‘duas águas’ da linguagem poética, tal foi a sua aspiração no momento em que chegou a definir as intenções, o processo e a temática do seu tão sonhado poema longo (FAUSTINO, 1985, p. 40).

Logo, em suas mais diversas experiências com o verso e com a linguagem em geral, Faustino talvez não estivesse realizando uma tentativa de conciliar sua arte com o concretismo

sem prejudicar sua vocação para o verso, mas sim de reconciliar-se com sua própria visão inicial de poesia, que veio da influência direta da cena literária belenense, centrada na figura do professor Mendes.

Ou seja, mais determinante que o peso do concretismo para a evolução da poesia de Mário, foi a tensão entre o conhecimento adquirido pelo poeta ao longo dos anos e as fundações do seu aprendizado sobre a arte da palavra. Nesse sentido, a poesia concreta foi menos um impasse mallarmaico e mais um desvio de percurso, “dis-curso” da evolução poética faustiniana, que pode ser identificado na medida do distanciamento entre o poeta e seu primeiro mentor, tanto na relação afetiva quanto literária.

Por fim, a constante reestruturação conceitual da escrita poética faustiniana reuniu referências que sempre trazem determinados aspectos comuns, pela sua capacidade de definir as principais iniciativas produtivas, bem como características do processo criativo em si. Isso nos permite concluir, ainda, que a ideia de poesia órfica, não obstante sua proeminência em boa parte da produção literária de Mário Faustino, também foi uma solução provisória, dentre outras visitadas pelo poeta na tentativa de compor em palavras sua visão teleológica de mundo, em um processo de autoconhecimento e reflexão existencial por meio da poesia.

Essa noção utópica, por sua própria natureza de reforma permanente, consolidou-se apenas em caráter póstumo. O sentido da sua vida, com pressuposto de realizar-se somente com a sua morte, o poeta não chegou a apreciá-lo em sua formatação final, mas desfrutou de toda a “duração” e de toda a criação. É dessa vivência, perpetuada na obra escrita, que podemos absorver os aspectos centrais da escritura de Mário Faustino.

## **POETA FATÍDICO**

Como vimos desde o início deste estudo, as primeiras imagens obsedantes da escrita faustiniana foram se dissolvendo, transformando-se. Os temas para os quais serviram de metáfora desenvolveram tensões à medida que a influência de outros poetas, como Pound ou, posteriormente, Jorge de Lima, entre tantos, explicitou-se nos poemas da safra de *O Homem e sua hora* e seguintes.

Em outras palavras, havia uma situação dilemática, que consistia na dificuldade de vincular em uma ideia consistente de poesia, uma arte técnica, laica, a outra, sublime, que aspira a alguma

forma de transcendência ou de sacralidade. Assim como nos outros projetos, realizados ou não, que operam a síntese entre opostos (“transpiração” e “inspiração”, objetivo e subjetivo, épico e lírico etc.), as ideias de duração bergsoniana e montagem ideogrâmica foram por fim utilizadas para sustentar, em termos estruturais e procedimentais, essa retórica de uma “harmonia de contrários”.

A continuidade que vemos, sob essa ótica, já não causa o estranhamento sugerido por Augusto de Campos. Pelo contrário, ao considerarmos a evolução da poética faustiniana no contexto de distanciamento e reconexão com uma concepção literária inicial, todas as safras da produção literária de Mário Faustino mostram coesão e coerência, e a última solução apresentada surge como a mais provável, em um caminho pendular naturalmente desenvolvido. Isso pode ser verificado não somente na relação com Francisco Paulo Mendes, com as memórias de infância e com temas recorrentes, mas também nas oscilações das diferentes experiências com o verso e com o poema longo.

Logo, falamos de uma escritura que, ao invés de eliminar suas possíveis contradições, fez delas justamente a sua principal força motriz. “Do I contradict myself? Very well, then I contradict myself (I am large, I contain multitudes)”, chegou a escrever em *Poesia-Experiência*, citando “Song to myself”, de Walt Whitman, outro ícone de uma literatura proeminentemente subjetiva disposta em tom épico. Nas poesias moderna e pré-moderna norte-americanas, são inúmeros os exemplos de poemas longos subjetivos, que vão de Whitman a Eliot. Na literatura brasileira, também não são poucas as obras que tencionaram isso. Entre elas, a *Invenção de Orfeu*, que deixou o campo aberto para o seguimento dessa tradição no país. Para ocupar esse terreno, Faustino precisou resolver as questões da adequação da linguagem à proposta e da unidade estrutural.

Para tanto, como mencionamos há pouco, em sua customização derradeira, a poesia de Mário Faustino se fundamentou nas noções de “duração” e de “montagem cinematográfica”. Com base nisso, produziu uma série de variações em torno de temas predominantes e recorrentes, decorrentes da temática maior desse movimento de retorno e reconciliação, que já vinham sendo constantemente reelaborados e ressignificados. É também o ápice do processo de “objetivação subjetiva” da sua escritura.

Nessa busca pelo poema épico moderno, Pound e Jorge de Lima se destacam entre as tentativas e possibilidades em função de características bastante específicas. Pound forneceu um paradigma de prática poética. Jorge de Lima, no entanto, se orientou Mário Faustino de alguma

forma a respeito do problema da unidade no poema longo, foi como modelo do que não fazer. Do poeta alagoano, interessava a convivência entre poesia épica e biografia, a possibilidade de composição lírica dentro de uma estrutura épica. Como afirma Nunes, “[cada] um desses poetas [Ezra Pound e Jorge de Lima] lhe propunha uma perspectiva, sem impor-lhe uma solução” (FAUSTINO, 1985, p. 32).

Nunes, assim como Haroldo de Campos e Hugh Kenner, refere-se aos *Cantos* de Pound como uma “plotless epic”, apontando aquilo que tinham em comum com a *Invenção de Orfeu*: a ausência de enredo. Mas como contar uma história sem trama? Para resolver essa questão, era necessário pensar sobre o tempo para além das características de linearidade e causalidade. A *durée* de Bergson auxiliava nesse sentido, mas ainda era preciso atingir, a nível literário, os pressupostos de coesão e coerência do discurso.

Tanto o encadeamento ideogrâmico da obra de Pound quanto a atemporalidade do discurso de Lima apontam possibilidades, mas nenhum deles resolve o caso faustino por completo, permitindo somente aproveitar processos específicos de cada um para promover uma renovação da linguagem dentro do percurso evolutivo da sua obra. Além disso, também é preciso levar em conta o peso da metáfora, que em Jorge de Lima assume preponderância em outra obra do poeta alagoano, o *Livro de Sonetos*.

Para Nunes, toda a relação de Mário Faustino com Pound e Jorge de Lima gira em torno da expressividade lírica. O primeiro teria contribuído com o disciplinamento dessa “efusão lírica”, enquanto o segundo teria apresentado uma dicção a partir da qual o poeta poderia expressar “as coisas por seus nomes”, remetendo à ideia já descrita de renomeação ou “nomeação original”. Com isso, o crítico paraense apontou o problema central desse poema épico subjetivo, o conflito entre a noção poundiana de “condensação” e a “extensão” do poema longo: “Como obter, porém, o desenvolvimento do poema em extensão, sem sacrificar as qualidades essenciais da linguagem poética, a nomeação e a condensação?” (*ib.*, p. 32).

Não demorou para o poeta perceber que caminhar rumo ao limite da radicalização desses conceitos levaria ao distanciamento entre ambos; por isso, para aproximá-los, era preciso percorrer outra área limítrofe, o alargamento semântico dos termos. A produção de fragmentos permitiu, assim, aproveitar a ideia de quantificação do significado a nível do poema, geralmente curto, que colocado em conjunto com outros, possibilitaria uma leitura de grande fôlego. Ou seja, nenhuma

das duas noções se radicaliza a ponto de dominar todos os aspectos da obra, mas convivem dentro dela, cada qual agindo em territórios específicos da criação artística.

No geral, a principal refutação crítica à qual a escrita de Mário Faustino se presta está na impermanência de seus pressupostos. São vários os momentos em que se justifica, expondo a pressão, a insegurança, a cadeia de prioridades, o ritmo de vida moderno, a condição de operário da escrita, em contraste com a magnitude da tarefa literária a que se propunha. Com isso, evidenciou motivos para a intensa reestruturação de seus planos, argumentos e fontes ao longo de sua breve carreira literária.

Como temos notado em nosso estudo, são raras as vezes em que o crítico-poeta se demorou e aprofundou publicamente em seus objetos de crítica, sobretudo no que diz respeito à formulação de seu próprio plano poético. A prática jornalística e diversificada de sua crítica literária, aliada à proposta de tentar colocar o leitor em contato o mais direto possível com a obra, contribuíram para juízos breves e assertivos, por vezes, exagerados.

Não raro, Mário apenas apontava determinados autores como referências para que seus amigos e correspondentes produzissem uma crítica mais consistente daquilo que ele apenas vislumbrava no campo das ideias. A velocidade e a variedade com que essas ideias, suas fontes e ocorrências intertextuais, eram endereçadas ou levadas a público, produzem um conjunto de evidências por vezes enganosas.

A valoração desse conteúdo obedeceu a uma linha editorial, que publicou, sempre com anuência, sob a autoria de Mário Faustino, uma produção conjunta nem sempre creditada, que incluía material de outros nomes, como Nunes, Walmir Ayala, Reynaldo Jardim, Augusto e Haroldo de Campos, além dos “poetas novos” e dos autores modernos e antigos de *Poesia-Experiência*. Isso se deve muito aos processos internos da indústria jornalística, que faz com que o produto editorial seja concebido a várias mãos na linha de montagem da notícia.

Ainda assim, não é preciso muito para notar as “desmesuras” estéticas do autor e constatar uma linha de pensamento, plural e dirigida, com seu respectivo posicionamento no campo literário brasileiro. Para Eduardo Sterzi (2001), por exemplo, bastaram poucas páginas para refutar o julgamento de Mário Faustino a respeito de Jorge de Lima. Em seu artigo “Invenção de Orfeu: uma epopeia moderna?”, o crítico literário parte da admiração “desmedida” de Mário pela obra jorgiana para atacar noções e prerrogativas, tais como subjetividade, objetividade, épico e unidade, entre outras das quais já tratamos aqui.

Talvez o que se devesse discutir inicialmente, ou antes pôr sob suspeita, são as noções de subjetividade e objetividade com que Faustino trabalha. Ele não está sozinho. Como alguém, num século que materializou e fragmentou o sujeito como nenhum outro anterior, ainda pode se atrever a demarcar com serenidade os limites entre sujeito e objeto? Também poderíamos nos indagar: se é verdade que a subjetividade inviabiliza a poesia épica, não deveríamos deixar de ler a Divina Comédia – magnificamente narrada desde o primeiro verso numa primeira pessoa repleta de personalidade (a redundância é inevitável) – como uma epopéia? Não teríamos de desconsiderar, conseqüentemente, todas as possibilidades de transformação dos gêneros literários sob o influxo do desenvolvimento das organizações sociais, agarrando-nos irracionalmente a fantasias sobre uma suposta pureza original? (STERZI, 2001).

Sterzi (2001) expõe a fragilidade dessa conceituação. Ao fazer isso, consegue estabelecer uma ponte entre as conflitivas críticas à *Invenção de Orfeu* produzidas por Mário Faustino e pelos irmãos Campos, sintetizando a problemática em dois aspectos: a falta de “unidade” (ou “estrutura”) e a indefinição em relação ao “gênero”. Isso, para demonstrar que a obra de Jorge de Lima não é uma tentativa de realização da poesia épica em tempos modernos, e sim uma “modernização da epopeia”. Logo, não pressuporia a subserviência ao gênero, mas uma fuga da “tradição estabelecida por Homero e descrita por Aristóteles”.

Para nós, a principal contribuição da crítica de Sterzi (2001) não está, entretanto, em expor a modulação da retórica faustiniana em relação à *Invenção de Orfeu*. Também não está no fato de, com isso, mostrar como o diretor de *Poesia-Experiência* muitas vezes distorcia conceitos e julgamentos para melhor adequá-los à sua própria proposta poética. Está, sim, ao demonstrar como a *Invenção* está ainda mais próxima da solução final dos *Fragmentos* do que o próprio Faustino pretendia. Até mesmo a questão da unidade pode ter sido resolvida por Jorge de Lima de maneira muito semelhante à de Mário.

Nesse sentido, o poeta alagoano teria tratado o conceito de “unidade” a partir de uma “reflexão metalinguística” que considerava o modelo bíblico e a fragmentação da vida moderna em detrimento da estrutura épica clássica. É assim que “se observa a dissolução do fôlego épico geral numa sucessão de instantâneos líricos” no curso da narrativa. Sterzi (2001) chamou esse processo de “puro gozo do significante”, ressaltando que “o sentido do texto nasce não de uma intenção prévia totalmente consciente, mas da combinação insólita dos vocábulos, selecionados, às vezes, mais pelos seus valores sonoros do que por seus significados.”

Os *Fragmentos*, que Mário também chegou a chamar de “árias” ou “takes”, estão muito próximos dessa proposta. E, por mais que não tenham chegado sequer a uma primeira edição<sup>147</sup>, essa constatação em alguns casos pode ser até melhor verificada na prática do que na teoria. O raciocínio de Mário Faustino, assim como sua poesia e sua vida, seguia em constante (re)construção, e os escassos poemas finalizados neste caso elucidam tanto quanto as inúmeras teorizações que o poeta tenha feito sobre eles. Ambos contam pelo que dizem, pelo que deixam de dizer, pela forma como dizem e pelo momento em que dizem.

## OBSESSÕES VERBAIS

A poesia de Mário Faustino gira em torno de alguns temas essenciais, que se ramificam em subtemas, imagens e metáforas. Em sua atividade, o poeta trabalhou com temáticas conceituais, visuais ou sonoras. As últimas podem ser observadas tanto no exercício de padrões tradicionais como em procedimentos específicos, sendo por isso a principal fonte da confusão do processo criativo faustino com a técnica da “palavra-puxa-palavra”.

Os principais temas são o amor, a morte, a vida e a linguagem. Deles, derivam outros, como o sacrifício e a beleza. Todos se vinculam por uma ideia de união dos opostos e de uma aceitação heroica do destino. E o sublime, na obra de Mário Faustino, não se relaciona diretamente com a religião, especialmente nos últimos poemas. Se na *Invenção*, de Jorge de Lima, o modelo bíblico e o curso da “Criação-Queda-Restauração” ditam a estrutura da obra, no caso dos *Fragmentos* faustinos, a solução para a unidade do poema está na montagem eisensteiniana, enquanto a religião exerce papel de metáfora.

A tensão entre sexo e pecado, comumente atribuída aos mais diversos aspectos biográficos, é apresentada no campo da linguagem sobretudo pela convivência de imagens e referências cristãs com outras pagãs frequentemente erotizadas ou hereticamente homoerotizadas, como no caso mais evidente do soneto “Estava lá Aquiles, que abraçava”, que termina com o dístico: “E estava lá um deus cruxificado / Beijando uma vez mais o enforcado” (FAUSTINO, 2009, p. 90).

A clara relação que Francisco Paulo Mendes estabelecia entre a arte e o sagrado sob uma perspectiva cristã, ao invés de produzir em Mário uma vertente religiosa como as de Murilo

---

<sup>147</sup> A intenção de Mário era publicar conjuntos de fragmentos de tempos em tempos, que se somariam uns aos outros, à semelhança dos *Cantos* de Pound.

Mendes ou Jorge de Lima, gerou um conflito que serviu de matéria-prima à sua poesia. Se o seu primeiro crítico apontou a “pureza” como uma força-motriz de sua poesia estreante, o sagrado na poesia faustiniana evoluiu cada vez mais na direção dos afetos, mais em conformidade com a definição de sexo defendida por Rilke nas suas *Cartas a um jovem poeta*.

‘Viver e escrever no cio’. De fato a vivência artística está tão inacreditavelmente próxima da vivência sexual, de sua dor e de seu prazer, que os dois fenômenos na verdade constituem apenas formas diversas de um mesmo anseio e de uma mesma ventura. Se, em vez de cio, pudéssemos dizer sexo, em um sentido elevado, amplo, puro, não afetado por nenhuma suspeita equivocada por parte da Igreja, a sua arte seria grandiosa e infinitamente importante (RILKE, 2009, p. 37).

Segundo Nunes (FAUSTINO, 1985, p. 21), em determinado momento, Mário Faustino recusou o cristianismo, mas conservou o “fundo mítico e os componentes simbólicos”, “transpostos para o registro pagão dos cultos primitivos e orgiásticos”, e daí derivou a “livre escolha do tipo de relação amorosa, configurando-se numa forma de erotismo universal” (*ib.*, p. 22). Para Lilia Silvestre Chaves (2004, p. 276), o erotismo é o eixo em torno do qual giram “toda a vida e a poesia de Mário, tema essencial de sua poesia, ao lado do movimento e do tempo, e do diálogo com a poesia, mágica, metafísica”.

Esse Eros universal e libertário se torna mais complexo quando toma por objeto a morte, e isso ocorre em toda a obra poética de Mário Faustino. Como bem notou Mires Batista Bender (2016), o amor e a morte “encontram-se em todos os poemas que formam seu *corpus*”. Para esta, o amor na poesia de Mário está para a vida e para o imaginário assim como a morte está para o tempo e para o real. Isso fica mais claro ao lembrarmos dos seguintes versos:

Vida toda linguagem —  
                   como todos sabemos  
 conjugar esses verbos, nomear  
 esses nomes:  
                   amar, fazer, destruir,  
 homem, mulher e besta, diabo e anjo  
 e deus talvez, e nada (FAUSTINO, 2009, p. 70).

Os verbos “amar, fazer, destruir” estão para Mário Faustino assim como o ciclo evangélico “Criação-Queda-Restauração” está para Jorge de Lima. A vida e a linguagem, sabemos, andam juntas para o poeta. E a morte, a decretar a prevalência do tempo, destruindo a criação, é esperada

e amada. A comunhão entre Eros e Tântatos é colocada por Pedro Ivo como a metáfora fundamental da aliança do poeta com a linguagem.

Também associada ao *amor fati*, a relação de Mário Faustino com a morte transcende a aceitação integral de seu destino e atinge o reino da fantasia. Como afirma Nunes, “[tal] sentimento diante da Morte é a tônica afetiva da visão poética do mundo” (FAUSTINO, 1985, p. 23), mas não só isso, é também a força criativa dessa visão, “atitude desafiadora do homem que procura transcender os limites da existência individual por força de uma estranha fé na Vida que a Morte revigora” (*ib.*, p. 23).

José Elielton de Sousa, em “Niilismo, poesia e filosofia: Mário Faustino leitor de Friedrich Nietzsche” (2019), elege a postura existencial encontrada em *O Homem e sua hora* como vetor principal do intertexto com Friedrich Nietzsche. Podemos ir além, considerando que, para o pensamento nietzschiano, a transcendência do niilismo, enquanto possibilidade de superação da ausência de sentido por meio do amor pelas coisas como elas são, está no *amor fati*.

Tal conceito não deve ser confundido com a ideia de resignação, mas de uma aceitação ativa da realidade e uma resposta ao eterno retorno, daí o uso do verbo “amar” dentro da concepção radical de Nietzsche como afirmação da vida. Logo, transcendência é referida aqui no sentido de superação, não de sacralização, havendo até mesmo a possibilidade de estas apresentarem conotações adversas.

Somente uma atitude supra-humana de afirmação do acaso permite a existência do *amor fati*. Seria, então, necessário o surgimento de um ser supra-humano que fosse realmente apto a lidar com um mundo sem ídolos. Na santificação do ser humano de “O Homem e sua hora” também vemos a apologia do *Übermensch* mencionado em *Assim falou Zaratustra*. Isso se torna mais evidente à medida que a noção do sublime na poesia de Mário Faustino perde seus contornos angelicais e alcança o próprio ser humano, e a religião deixa de ser um polo de conflito para se tornar um recurso metafórico.

Não se trata, no entanto, de uma postura de negação explícita de Deus ou do divino, mas de aceitação condicionada ao acaso, como no *Livro das Horas* de Rilke:

Gott spricht zu jedem nur, eh er ihn macht,  
dann geht er schweigend mit ihm aus der Nacht.  
Aber die Worte, eh jeder beginnt,  
diese wolkigen Worte sind:

Von deinen Sinnen hinausgesandt,  
geh bis an deiner Sehnsucht Rand;  
gib mir Gewand.

Hinter den Dingen wachse als Brand,  
daß ihre Schatten ausgespannt  
timmer mich ganz bedecken.

Laß dir alles geschehn: Schönheit und Schrecken.  
Man muß nur gehn: Kein Gefühl ist das fernste.  
Laß dich von mir nicht trennen.  
Nah ist das Land,  
das sie das Leben nennen.

Du wirst es erkennen  
an seinem Ernste.

Gib mir die Hand (RILKE, 2015)<sup>148</sup>.

Trata-se de uma postura existencial de afirmação e desencanto. Não mais a deificação do “Homem” e a poesia como substituta à “vida que é perfeita língua eterna”. O poeta demiurgo dá lugar ao poeta fatídico, que aceita heroica e eroticamente a sua tragédia e já não luta contra o efêmero, mas o celebra em seu canto. No movimento de retorno à sua essência, regressa desiludido, sem as crenças placentárias de sublimação poética, e produz árias dessa desilusão libertária feita

---

<sup>148</sup> Tradução aproximada:

“Deus só fala com cada um de nós quando nos faz,  
depois anda conosco em silêncio pela noite.  
Mas as palavras antes de tudo começar,  
essas palavras nebulosas são:

Você, guiado pelos seus sentidos,  
vá até o limite do seu anseio.  
Incorpore-me.

Cresça sobre as coisas como chamas,  
crie sombras nas quais eu possa  
me esconder.

Deixe tudo acontecer com você: beleza e horror.  
Apenas continue: nenhum sentimento é definitivo.  
Não se deixe afastar de mim.  
Está perto o país  
que chamam de vida.

Você vai perceber  
pela seriedade.

Me dê sua mão”.

de “tranquilidade: fertilidade?”, deixando a sublimação nos galpões da utopia, da fantasia, do delírio e do mito.

É aí que confluem o filósofo e o poeta que, em última instância, expressa-se através da fantasia do amor pela morte. A morte, por ser sempre desconhecida, manifesta-se para o indivíduo na linguagem através da imaginação, ou seja, sempre como uma fantasia mais ou menos delirante. Como Freud (1974, p. 100) ressalta em *O mal estar da civilização*, “cada um de nós se comporta, sob determinado aspecto, como um paranoico; corrige algo do mundo que lhe é insuportável pela elaboração de um desejo e introduz esse delírio na realidade”.

No caso específico da morte, Lacan (2008) afirma que o luto tem função subjetivante, uma vez que transforma o enlutado em um ser desejante. Em uma conferência realizada em 1953, o psicanalista francês expõe um *quatuor* mítico que, articulando “O romance individual do neurótico”, escrito por Freud, com o conceito de mito que começava a tomar forma com Claude Lévi-Strauss, inclui a morte na configuração do complexo de Édipo como elemento constituinte do mito individual do neurótico, propondo com isso toda uma atitude existencial característica do homem moderno.

Também em Mário Faustino a relação com a morte é uma relação narcísica. No ciclo de Eros e Tânatos, o poeta se recria enquanto cria sua linguagem. Se por um lado temos a morte enquanto objeto sexual, um objeto fantasiado que suplanta o insuportável com um delírio, por outro, temos a pulsão de morte mirando a extinção da libido.

É o caso de *A Reconstrução*, cujo projeto inicial dedicava a penúltima parte do livro à desilusão final do poeta, tendo Freud em meio às referências relacionadas. Segundo a descrição dessa sétima parte do livro, o poeta em solidão produz um diálogo sobre o amor, no qual reflete a respeito do universo e do sentido trágico de tudo. Desiludido, senta-se e espera as bacantes.

Em uma nota à mão feita nesse plano, Faustino cita, entre outras, “Desirelessness” e menciona os versos, depois rasurados, “Oh Não-desejo, oh vida e morte, oh vida enfim perfeita / oh morte e vida, oh morte!”. Logo, aqui não se trata exatamente do amor pela morte, mas do desejo de morrer. Como afirma Juan-David Nasio:

As pulsões de vida tendem a investir tudo libidinalmente e a manter a coesão das partes da substância viva. Em contrapartida as pulsões de morte visam ao desligamento, ao desprendimento da libido dos objetos e ao retorno inelutável do ser vivo à tensão zero, ao estado inorgânico (NASIO, 1995, p. 44).

Nessa relação com a morte, também se presentifica o autossacrifício no sentido de uma espécie de martírio literário, na mesma linha daquilo que escreveu T. S. Eliot, que era dever do poeta colocar a arte acima de si mesmo, renunciando a seus próprios valores e crenças em prol do desenvolvimento artístico.

No que há que insistir é ter o poeta de desenvolver ou procurar o conhecimento do passado e dever continuar a desenvolver esse conhecimento ao longo da sua carreira.

O que acontece, é uma rendição contínua de si próprio, como ele é no momento, a algo mais precioso. O progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua da personalidade (ELIOT, 1997, p. 26).

Na variedade de suas conceituações e representações da morte, Mário Faustino colocou na base da força metafórica de sua poesia aquilo que, para Freud (1974), representou a própria essência constitutiva da civilização, assentada na luta entre os instintos de criação e de destruição.

Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo. Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a Morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana. Nessa luta consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida (FREUD, 1974, p. 145).

Amor, morte, vida: eis o tripé que, por meio da linguagem, sustenta a poesia faustiniana. A diferença fundamental, no caso, está no fato de que a sua escritura transforma a relação entre amor e morte, partindo não da luta entre ambos, mas sim das suas várias formas de coexistência e comunhão, como o próprio amor pela morte, criando metaforicamente uma fantasia ideal em que esse conflito essencial deixa de existir.

No polo oposto, a linguagem manifesta a pulsão de vida no delírio criativo do poeta. E, como recurso expressivo, prevalece sobre a inovação e a adequação da linguagem à expressão. Esse argumento é fundamental para a pacificação do verso na última poesia de Mário Faustino, pois corrobora o retorno ao verso livre de medida solene nos *Fragmentos*. A exploração assídua da tônica na sexta sílaba poética em boa parte desses poemas sinaliza a voz do herói como eu-lírico. Para melhor entendermos como essa medida se adequa à sua produção poética derradeira, a esta altura já podemos ponderar o verso faustiniano de maneira mais sumarizada.

## CONSIDERAÇÃO SOBRE O VERSO FAUSTINIANO

A poesia modernista no Brasil dos anos 1940 apresentava predominantemente uma reação aos excessos libertários da Semana de 22, com um retorno à tradição do verso e a um classicismo concentrado no virtuosismo técnico, cuja radicalização produziu a caricatura da Geração de 45. Sérgio Milliet, em sua defesa de Guilherme de Almeida, é um exemplo de uma crítica que militou a favor da “nova geração”, que ia no caminho de um formalismo e da recorrência à técnica contra a “emoção pura” do primeiro modernismo brasileiro.

A poesia modernista permitiu, outrossim, se ventilhassem temas novos e se redescobrisse a beleza do cotidiano e do popular. Mas é evidente que, com o movimento revolucionário, se perdeu amiudadamente o sentido musical, a melodia que serve de ponte entre o poeta e o leitor, como se perdeu o gosto pelos temas universais, angustiados que andavam todos à cata de originalidade a qualquer preço. O grande achado do humorismo logo se atrofiou até a ‘piada’ e a desobediência ao metro muito breve se transformou em ignorância do ritmo (MILLIET, 1952, p. 20).

Ao mesmo tempo em que dava indícios de que poderia se tornar um herdeiro da Geração de 45, o contato direto com a poesia moderna estadunidense e as aproximações com o campo literário brasileiro dos anos 1950, sobretudo os poetas concretos, provocaram desvios no percurso poético de Mário Faustino, alguns deles, sem volta. Não é o caso do verso. Este, assim como essa poesia em geral, seguiu um movimento de distanciamento e reaproximação das suas características essenciais.

Os primeiros poemas de Mário, da década de 1940, foram predominantemente compostos em verso livre com uma assinatura singular, com algumas exceções, como os “Poemas do Anjo”, um deles, um soneto hexassilábico. A sexta sílaba poética também é uma tônica dominante, e foi frequentemente usada como medida para versos compostos mais longos e derivações marcadas pelo alexandrino e pelo heroico.

O “Primeiro Poema” é um exemplo bastante claro dessas variações em torno do hexassílabo que colocam o texto na zona limítrofe de um verso livre rigorosamente dependente de formas fixas. Logo no início, podemos ver um monóstico alexandrino não-ortodoxo ou um dodecassílabo composto de dois heroicos menores. Na segunda estrofe, um decassílabo heroico é sucedido por outro composto também de dois hexassílabos. Ao longo de todo o poema, a sexta sílaba se mostra mais determinante para o ritmo que a base decassilábica.

São poemas hesitantes, que esperam por algo mais ou esperam ser algo mais, mas ainda não podem, poemas de espera e da esperança de algo impossível: “A espera da morte a incerteza / A secreta esperança de ficar”. E isso se reflete no ritmo, que também hesita entre o verso livre e o metro fixo, com predominância das medidas longas e da versificação composta.

Essa escrita já se destacava pelo repertório técnico e pela musicalidade, que foram aprimoradas e esticadas nos anos seguintes. A versificação, que reside na fronteira entre o caos do verso livre e a ordem da medida fixa, explora o conflito pureza-impureza e o desejo de eternizar(-se), impondo-se sobre a fatalidade do tempo. A pujança de imagens do anjo e da rosa simboliza exatamente essas duas características. Acompanhada do sentimento de esperança está a frustração de “Pensar ter dado a luz algo vivo / E levantar-se apenas com o poema”.

Também em “Prelúdio”, de 1949, o próprio título já se refere a uma espera, que no caso é a do amor, numa espécie de reflexão virginal feita de “angústia”, “sono” e “tédio”. “Solilóquio”, do mesmo ano, revela em sua dialógica interna a essência dessa busca por maravilhamento e por um canto encantatório, inalcançável, no qual o poeta poderia semear versos, terminando a criação da terra. Entretanto, na década seguinte, temos uma grande mudança de temática, de tom e de estilo em relação aos exercícios poéticos dos anos anteriores, e uma versificação mais segura tanto na medida fixa como no verso livre.

“Rupestre africano” mostra um progresso na técnica do decassílabo, além de explorar recursos mais coloquiais, como as redondilhas e a mudança de ordem na colocação pronominal da norma culta. Destaca-se o uso da rima externa, pouco frequente na obra faustiniana. As imagens, combinadas a isso, confluem para dar ao poema um tom mais sombrio, com ecos de Poe, em que a figura da morte atinge a dominância.

Em “No trem, pelo deserto”, é novamente o verso livre, sustentado pela tônica na sexta sílaba poética, que abre espaço para o aprimoramento técnico e para a ampliação do leque temático. Na técnica do verso, temos uma engrenagem cambiante, que mescla medidas curtas e longas com a aplicação de versos compostos. Temos também uso extensivo de rimas internas, *enjambement*, diferentes tipos de discurso, entre outras técnicas de versificação.

A ânsia pelo maravilhoso, aqui, conforma-se ao inusitado. O repertório imagético para o miraculoso persegue referenciais objetivos, e os arquétipos do sublime são substituídos pelo bestial, pelo erótico e pelo libertário. A interrupção sintática dos *enjambements* e o choque entre diferentes medidas e formas de versificação se adequam a essa fase de transição brusca na

formação poética de Mário e culminaram no portfólio de técnica poética exposto em *O Homem e sua hora*.

Das formas fixas, o soneto foi provavelmente a mais praticada por Faustino. “Carpe Diem”, um dos primeiros, já transparece uma visão de transcendência antropocêntrica, na qual o ser humano, além de representar o centro, é deificado. Ou seja, ao invés de abandonar os ídolos, o homem é transformado em ídolo adorado pelo restante do cosmo. Os decassílabos desse poema estão entre os mais musicais e emblemáticos de toda a produção poética faustiniana, no entanto, a apropriação metafórica da relação dia/vida, noite/morte é das mais antigas e mais comuns na literatura universal.

O que o soneto traz de inusual, para uma escrita estreante focada em conflitos fundamentais como puro/impuro, eterno/fugaz, vida/morte, belo/feio, sonho/vigília, real/irreal etc., é o aspecto reverencial para com o ser humano. No mais, apesar de sua inegável qualidade estética, não pratica nenhuma proposta de inovação, renovação ou subversão sintática ou semântica para o contexto em que está inserida. A grande mudança vem mesmo em *O Homem e sua hora*, no qual, pela primeira vez nessa escritura, o verso é colocado em questão, tanto na prática quanto no discurso.

A obra em si, bem como os demais poemas desse período, como dissemos, é antes de tudo uma amostragem da competência literária e do domínio técnico de Mário Faustino na poesia, uma carta de apresentação que justificadamente despertou o interesse de todo aquele campo literário, mas não só por essa performance virtuosa e pela exuberância do estilo tão próximo ao gosto classicista da época.

Nesse livro, além de tentar alcançar os pontos mais altos da arte da versificação, buscou superá-los. Daí o poeta se indagar se aquilo que estava a fazer ainda eram versos, pois já nem mesmo ele tinha certeza. Não interessava, no entanto, responder a esse questionamento, e sim usufruir dele como potência motriz da criação. “Vida toda linguagem”, seu poema mais metalinguístico e a manifestação mais contundente de sua obra, também explora exaustivamente, em versos livres, o hexassílabo e o decassílabo.

A nível sintático, a omissão do artigo e do verbo no verso que dá título ao poema, como já vimos, simboliza uma ruptura estilística. A frase já não sabe se é verso ou interjeição contra o verso, ou nenhum deles. É o verbo, ausente no verso, que salvaguarda a “perfeição eterna” desse fragmento indefinido. O verbo, associado no poema ao ato de nomear, mescla-se, conjuga-se como nomeação de uma ação, como um ato de criação.

No campo da composição, esse verso livre contrapõe-se no conjunto da obra à predominância de formas fixas como o soneto, a balada, a elegia e a sextina, destacando-se tanto pela temática metalinguística e pelo caráter interjetivo que impera sobre o discurso, dando um tom de manifesto ao texto, quanto pela sua versificação graficamente libertária, já exposta aqui em inúmeros exemplos. Como metáfora central, um erotismo transcendente fecunda o canto do poeta na sua tentativa de eternizar a vida por meio da linguagem “— como se lhe faltasse / outra, imortal sintaxe / à vida que é perfeita língua eterna”.

O erotismo e suas confluências com as pulsões de vida e de morte marcam *O Homem e sua hora* desde o início. No soneto de abertura, “Prefácio”, a imagem de veneração religiosa encontrada em “Carpe diem” é substituída pela sexual, de forma que o erotismo assume o papel de mediar a relação sujeito/objeto, antes ocupado pelo sublime. Não obstante, a elevação do ser humano ao patamar sagrado permanece, em conformidade com o tom solene autorreferencial que prevalece na obra.

Nos demais poemas, como “Mensagem” e “Brasão”, o poeta segue “transfigurando a rosa” daquele campo primevo de harmonia que havia plantado. Desse movimento, “nasce um verso rampante” na melodia de uma “lira santa e brava”, que chama de sua “lei”. No entanto, acaba por descobrir que, em seu processo de desmistificação, estava por criar um mito de seu próprio desencanto. Nesse sentido, “Mito” acentua o caráter oracular do poeta vidente, que de certa maneira contribuiu para popularizar a obra faustiniana, nos versos:

O Fazedor anula  
 O inferno que o refina  
 E alçando-se ao poente mais seguro  
 Mergulha na verdade  
 Acesa que o derrota e reduz ao  
 Dormente ser de vidro e cor que sonha (FAUSTINO, 2009, p. 78).

A essa altura, aquele Mário adolescente à espera da paixão que lhe traria o encanto da vida já havia experimentado o amor e os mais diferentes afetos, e de forma anárquica os expressava em sua escrita, frequentemente remetendo à morte: “O mundo que venci deu-me um amor, / Alado galopando em céus irados, / Por cima de qualquer muro de credo, / Por cima de qualquer fosso de sexo”. O último dos “Sete sonetos de amor e morte” é aquele que coloca lado-a-lado adversários em imagens carregadas de erotismo.

Também a vocação para o poema longo, de origem épica, é apresentada como proposta, com estrutura e estilo que imita a tradição portuguesa. “O Homem e sua hora” é um poema que pretende construir uma “torre abolida”, subterrânea. Ao se direcionar no sentido das raízes clássicas greco-latinas, o eu-lírico, poeta-escultor, busca uma elevação do ser humano à sua condição de objeto de adoração, condicionando-se à ideia de evolução progressiva da espécie enquanto modelo civilizatório.

Esse conhecimento místico esquecido que o narrador pretende recuperar com sua arte é descrito em contiguidade com princípios literários de Pound, como nos versos:

Parte, estátua.  
 Na terra cor de carne as vias fremem  
 Duras de sangue e seixos – vai aos homens  
 Ensinar-lhes a mágica olvidada:  
 Ensinar-lhes a ver a coisa, a coisa,  
 Não o que gira em torno dela, a ela  
 Semelho, quase igual, para enganar-nos;  
 Ensina-lhes a ver, de coisa a coisa,  
 O fogo que as reúne, não o gelo  
 Que entre as coisas navega, a separá-las;  
 No mar cor de mortalha as rotas gemem... (FAUSTINO, 2009, p. 97).

O excerto descreve os processos que posteriormente Faustino chamaria de “nomeação original” e “montagem ideogrâmica”. Enquanto o choque de contrários produz o fogo que reúne as coisas, há o enfrentamento da crise de representação, que separa o sujeito do objeto. Ambos os processos dentro da metáfora estão diretamente vinculados a um princípio mágico ancestral.

Nos dois extremos da versificação estabelecidos no livro, o poema curto e metalinguístico em verso livre “Vida toda linguagem” e o poema longo metafórico e em metro fixo “O Homem e sua hora” tratam essencialmente do mesmo tema, configurando-se como diferentes representações de um mesmo objeto.

*A Reconstrução*, ao que tudo indica, ou pelo menos sua primeira parte, estava explicitamente ligada a *O Homem e sua hora*, como um evento de continuidade, mas depois da publicação de seu primeiro livro e da sua mudança para o Rio de Janeiro, Mário entrou em uma fase de intensa “re volu ção em torno de seu ser e sol” e já se encontrava distante do estado de espírito de seus poemas anteriores.

Talvez por isso o projeto tenha sido deixado de lado e sua poesia tenha caminhado no sentido da busca por uma linguagem mais adequada àquela *dureé*. Daí surgiram poemas como

“22-10-1956”, em que pequenas operações gráficas com a espacialidade da página saltam aos olhos em contraste com a produção anterior do poeta. Isso colocou a recepção de sua obra em outro patamar de complexidade, dificultando o entendimento de críticos que situavam o poeta entre os herdeiros da Geração de 45.

Também as aproximações com o grupo *Noigandres* no campo da crítica sugeriam aos intérpretes mais apressados uma transição de perspectivas contraditórias, uma “mudança de time”, que poderia representar uma adesão ao concretismo ou, pelo menos, uma submissão teórica, o que de fato não ocorreu. Tanto na crítica como na poesia, seguiu atuando em zonas limítrofes, dificultando qualquer catalogação de seu estilo<sup>149</sup>.

Seu perfil de agitador cultural entre o *review* jornalístico e a crítica universitária, por um lado, e seus poemas ora entre o verso livre e a medida fixa, ora entre o verso e o não-verso, por outro, vinculados a uma tradução entre a criação e a crítica, formataram o percurso literário naqueles anos de intensa experimentação. Essa vida de laboratório foi expressa no poema em aspectos gráficos das páginas e no campo da versificação, numa coexistência de técnicas e plataformas.

Diferentemente da poesia concreta, essa experiência verbal não coaduna com a ideia de ruptura do verso, que está presente, seja literalmente ou indiretamente, numa escrita que vê a sintaxe linear como a configuração verbal da razão ocidental. Poemas como “Ariazul”, de 1957, ou os “Marginais poemas”, do ano seguinte, são construídos a partir de uma estrutura semântico-espacial, com o ritmo condicionado à apreciação visual da página, como blocos lógico-retóricos. O verso ainda está presente, de maneira menos explícita, mas é possível identificar até mesmo a predileção pelos heroicos maior e menor, como neste trecho:

|        |                               |  |
|--------|-------------------------------|--|
|        |                               | PASSO.                                 |
| Laço   | laço de corda                 | sino enforca                           |
| espaço |                               |  |
|        | sol pesa no pescoço           |  |
|        |                               | TEANTROPO                              |
|        | constelado suicida no oceano: |  |
|        |                               | o ano                                  |
|        | suscita um outro ano          |  |
|        |                               | ar de colina (FAUSTINO, 2009, p. 180). |

<sup>149</sup> Sobre isto, ver Alves (2016).

Em alguns momentos dos poemas dessa fase, o verso é descolado do ritmo e de sua marca gráfica, mantendo-se sempre presente, no entanto, como elemento estrutural. Da estrutura axial dos “Marginais poemas” às linhas melódicas de “Moriturus salutat”, de fato, Mário Faustino nunca abandonou o verso como referência, jamais deixou de produzir em verso e nunca deixou de lado a sintaxe convencional. Ainda assim, não é acidental que acrescente um advérbio de incerteza para se referir à linguagem de sua poesia-vida. Esse “talvez verso”, proposto desde “Vida toda linguagem”, permitiu ao poeta conhecer os limites de sua ferramenta para melhor avaliá-la frente às opções que estavam sendo inventadas ou por inventar.

No processo de experimentação e adequação da linguagem que estava por vir, a escrita também passou a se ocupar de objetos mais corriqueiros e a expressar novas abordagens de temas antigos, caminhando para uma visão de mundo menos deslumbrada e supersticiosa. Isso se acentuou com o início dos *Fragments de uma obra em progresso*. Nestes, as imagens, agora, não se referem a mitos essenciais nem sugerem uma oralidade grandiloquente, ao contrário, ocupam-se do ordinário.

A maravilha já não é mais o sobrenatural, o inusitado, mas o próprio ato de viver na mais comum das existências. Basta viver. Não apenas basta, qualquer algo a mais foge à verdade, como nos versos supracitados do poema “Mito” de *O Homem e sua hora*. A conciliação final é também a aceitação final de si mesmo e das coisas como elas são. Da mesma maneira, o verso deixa de tentar transcender-se e volta às suas potências primitivas, repleto de decassílabos, hexassílabos, versos compostos e outros recursos da preferência do poeta.

Os avanços obtidos com experiências anteriores, como as estruturas axiais, os deslocamentos melódicos e os paralelismos gráficos, não foram abandonados, apenas internalizados no modelo da versificação convencional, sem que fossem reproduzidos espacialmente de maneira explícita. Para além da resignação ou do retorno à zona de conforto, essa poesia propõe o aprofundamento interno por meio da memória e da imaginação.

Nessas árias, não há mais a luta contra o efêmero, e sim a sua celebração, o canto de um mundo que “brilha como aço e corta / nossa esperança”, repleto de imagens de devir como “gaiivota, vais – e não voltas”, “gestos de amor fizeram-se / – estrelas brilham – / se desfizeram”, “Inês, Lídia – passamos” e “a montante a maré apaga tudo”. Ressalte-se que esta é a expressão de “um hino apologético do mundo” e não um lamento.

Os *Fragmentos de uma obra em progresso* são a representação verbal desse *amor fati*, de um erotismo cosmogônico que pudesse superar o tédio de um mundo sem mágica. O poeta se dava conta daquilo que já havia sido escrito desde *O Homem e sua hora*:

Todo este caos, Homem, para dizer-te  
 Não seres deus nem rei nem sol nem sino  
 Dos animais, das pedras – ou dizer-te  
 Ser débil cana o cetro que não podes  
 Quebrar, ser de ervas más o diadema  
 Que não podes cortar com teus cabelos! (FAUSTINO, 2009, p. 94).

A poesia órfica se impõe, então, como um modelo de arte imitativa, da qual Faustino aproveitou a ideia de “nomeação original” como um processo de ressignificação verbal e construção metafórica, bem como a possibilidade de demarcação de território, dentro da tradição da poesia moderna brasileira, no terreno épico-biográfico de Jorge de Lima. Os poemas de Mário Faustino, com o passar do tempo, cada vez menos coadunaram com uma visão de mundo mística, e cada vez mais passaram a celebrar a simples maravilha de estar vivo e dizer coisas ao vento.

## ORFEU RESSIGNIFICADO

O tradutor alemão Hugo Friedrich faz uma breve narrativa sobre Mallarmé<sup>150</sup>, em que coloca de maneira curiosa essa posição que une orfismo e magia. Conta que o poeta certa vez havia rechaçado o maior nome da literatura greco-latina, declarando que a poesia tinha saído dos trilhos desde a “grande aberração de Homero”. Então lhe perguntaram o que havia antes, e ele respondeu: “Orfeu”. Afirma que Mallarmé “[r]ecorreu a um tempo remoto, a uma figura mítica, ao símbolo de um canto no qual poesia e pensamento, ciência e mistério são uma só coisa” (FRIEDRICH, 1978. p. 138).

A origem do orfismo está na religião, e a figura de Orfeu sagrou o arquétipo do sacerdote, que conhece e transmite os mistérios sobrenaturais e os ritos de um suposto culto ao deus Dioniso, e aplica essa “mágica olvidada” com sua música e seu canto. Há o Orfeu músico/poeta excelente e há o Orfeu profeta, na figura do mago iniciado nos conhecimentos ocultos. Essa “figura mítica”

---

<sup>150</sup> O excerto referido também serve de epígrafe ao capítulo que trata do concreto e do órfico na lírica final de Jorge de Lima, na obra *O engenheiro noturno*, de Andrade (1997).

não foi ignorada por Mário Faustino, mas foi cedendo espaço àquilo que sua escritura enfrentava então, o crepúsculo de seus próprios ídolos.

O orfismo, em última instância, serviu a rigor para definir uma poesia praticada por Jorge de Lima, que interessava pela maneira como este lidou com o problema da representação do objeto, e também para reunir uma linhagem inaugural, que vincula diferentes gêneros da arte poética e da literatura, mas não para Mário justificar sua própria poesia, que por sua vez migrou para uma produção fragmentária e fronteira, baseada no choque de imagens. Foi essa cristalização derradeira que lhe permitiu abarcar construtivamente características do épico, do trágico e do lírico, tanto a nível da estrutura do poema quanto do livro.

A questão do orfismo, suscitada pelas noções de Francisco Paulo Mendes e do grupo de frequentadores do Café Central na Belém dos anos 1940 a respeito de literatura, ganhou força nessa poesia a partir do contato com a épica moderna norte-americana, sobretudo os *Cantos* de Pound, quando essa problemática contamina os ideais literários do poeta e se combina ao seu interesse cada vez maior pelo poema longo. Até mesmo a noção de que a obra cosmogônica de Ovídio, por sua configuração particularíssima, não pertence ao gênero épico vem dos escritos do autor de *Lustra*<sup>151</sup>.

Para além do conceito de épico disposto por Pound, as *Metamorfoses* de Ovídio, assim como a *Invenção de Orfeu*, impõem uma variedade de técnicas e gêneros, que possuem particularidades significativas em relação ao modelo tradicional da narrativa histórica, tendo em vista a pretensão de abranger a própria diversidade do cosmos em uma espécie de compêndio universal. Essa mesma flexibilidade interessava à linguagem poética do poema-vida de Mário Faustino e o levou eventualmente a adotar o termo “órfico” para defini-la.

Para Chaves (2004, p. 49), “Os poemas de Mário Faustino delimitam esse espaço de pré-visão e ligam o olhar do poeta ao de um adivinho – o homem divino que tem o dom de adivinhar –, na acepção órfica do vate antigo ou do profeta romântico”. Não obstante, na sua poesia derradeira, a figura do poeta vate, simbolizada no personagem de Orfeu, perde força enquanto objeto autorreferencial. A capacidade criativa de “nomeação original” resguarda, dentro do trabalho de composição, o espaço para o orfismo apenas como canto original e cosmogônico.

Mário Faustino em nenhum momento aderiu ao orfismo ou qualquer de seus ritos como seita, e não assumiu para si o papel do poeta mágico. Quando aplicou o conceito, não se referia à

---

<sup>151</sup> “Ovid’s *Metamorphoses* are a compendium, not an epic like Homer’s” (POUND, 1961, p. 92).

sua acepção escatológica, mas a uma confluência de características míticas e a um modelo poético específico. Ele cantou e celebrou, sim, essa figura em muitos de seus poemas, encarnou-a como *personae*, no sentido poundiano, em mais de um momento, não necessariamente de Orfeu, mas do vate transmissor de presságios e mistérios, autor de um canto mágico que intervém materialmente na natureza. No entanto, até mesmo esse aspecto acabou cedendo lugar a um canto mais realista, não menos simbólico.

Toda a poesia faustiniana caminha para a construção metafórica de conceitos, e o faz com imagens interligadas através de uma montagem que estabelece o fio semântico do livro ou do poema. A recorrência a mitos teogônicos nos primeiros anos de sua poesia produz, ao final, uma teleologia mítica, no sentido de uma narrativa em progresso, e ao mesmo tempo antimítica, que se abstém de compor crenças sobre o início de tudo para poetizar a realidade e a existência em si mesmas.

Quando Mário Faustino começou a escrever poemas, João Cabral de Melo Neto já lutava pela desmistificação dos atributos poéticos. “Psicologia da composição” foi publicado juntamente com “Antiode” e “Fábula de Anfion” em 1947, inaugurando um intenso questionamento interno a respeito de uma poesia que, naquele instante, pendia de uma influência do Surrealismo para um rigor construtivo de busca pela concreção da palavra.

A “Fábula de Anfion” se destaca na obra cabralina não apenas por ser a única vez em que o poeta recorreu diretamente a um mito antigo em sua obra<sup>152</sup>, mas sobretudo pelo tratamento que deu a ele. Cristina Henrique da Costa (2014) chama atenção para o fato de que João Cabral de Melo Neto faz do mito uma fábula<sup>153</sup>, consubstanciando-se em suas próprias indeterminações semânticas. Trata-se de um caso excepcional na obra do poeta pernambucano que refaz o mito em chave não teleológica, condicionando-o à negação do mito.

Essa narrativa do fracasso<sup>154</sup> é também a postulação de uma recusa, interpretada por Henrique da Costa (2014) como uma passividade frente ao tempo, oculta no gesto do herói de jogar a flauta aos “peixes surdo-mudos do mar”. É também uma recusa ao mito da poesia e ao

---

<sup>152</sup> Sobre isto, ver Sterzi (2011, p. 4).

<sup>153</sup> “Justamente, a indeterminação semântica é mais profunda e atinge a legibilidade do estatuto do discurso, pois, inversamente, a revisitação cabralina do mito anfônico pelo ângulo da ambivalência do gesto de criar com o qual se articula a narrativa pernambucana prescreve a insistência do texto no mito não mítico, no mito que não joga seu papel de criador e de introdutor da História, no mito que se autodestrói, nada originando, e permanecendo apenas Fábula” (HENRIQUE DA COSTA, 2014, p. 63).

<sup>154</sup> Sobre isto, consultar Freitas (2009, p. 76).

lirismo que o sedimenta na mesma retórica de acolhimento negativo do mito de Anfion, que, à semelhança de Orfeu, possuía uma lira com a qual era capaz de interferir em objetos, construindo Tebas com som dela.

A singular escolha de um tema mítico sobre a criação por meio da música, desenvolvida em diálogo com a peça *Amphion* (2016b), de Paul Valéry, chama ainda mais atenção por ter sido publicada em conjunto com os potentados do antilirismo cabralino “Psicologia da composição” e “Antiode”. A “Fábula de Anfion” simboliza e sintetiza as deliberações da luta do artista contra e com o acaso, sem se inserir numa postura de resignação ou de aceitação, mas carregada pelo sentimento de frustração com a perda de controle sobre a própria obra, assumindo o domínio do tempo sobre o ser.

Na primeira parte do poema, Anfion se encontra no deserto, onde pensa ter encontrado o silêncio mineral que procurava. Na segunda, depara-se com o acaso, que faz a flauta do herói soar, construindo Tebas. Diante de sua criação, lamenta que não fosse como desejava e busca retornar ao deserto perdido. Por fim, constatando a impossibilidade de produzir um canto puro de sua razão, desfaz-se de seu instrumento, jogando-o ao mar para animais incapazes de ouvir e de transmitir sua mensagem.

A insuficiência do controle sobre a própria criação, na obra de Mário Faustino, também poderia ter-se configurado como um gesto de recusa, mas seguiu pelo caminho da afirmação do acaso como elemento constituinte da obra. Sem abdicar do instrumento com o qual se afinava, o autor de “Vida toda linguagem” se coloca no polo oposto ao de João Cabral de Melo Neto, postulando o lirismo até mesmo onde ele não é evocado. De fato, não obstante a permuta com a poesia concreta e suas questões, a obra faustiniana estabelece um diálogo mais próximo com a obra cabralina, que age como uma sombra para a prodigalidade textual e intertextual de *O Homem e sua hora*.

O desencanto em relação a seus mitos essenciais decantou a poesia de Mário Faustino, que desaguou em poemas nos quais a palavra é responsável pela geração de experiências deformadoras da realidade. Logo, o lirismo estabelece a conexão entre imaginação e memória, construindo um mito da linguagem por meio da linguagem, sem desencadear uma retórica demiúrgica como nos primeiros poemas.

O mito conforma assim um reencontro do eu-lírico consigo mesmo em constante resignificação, um processo de autoconhecimento no qual o ato de criar tem papel delimitado ao

narrador. Sem mais a pretensão de “terminar a criação do mundo”, o poeta realiza a criação de si mesmo, tendo em seus poemas a representação de uma vivência no tempo e no espaço, dos quais é destituída para, em conjunto com outros fragmentos, transformar-se em algo diverso, que já não é uma tentativa de ordenar o caos, mas de abraçá-lo, usando-o a favor da obra.

## IDEOGRAMA DO CAOS

Para a tríade paulista do concretismo o que conectava as obras de Mallarmé, Pound e Eisenstein era a questão da estrutura. Augusto de Campos, em 1956, definiu estrutura como um processo de composição em que o todo se sobrepõe à soma das partes ou representa algo qualitativamente diferente. Essa noção foi comparada, no universo da música, ao serialismo, no cinema, à montagem eisensteiniana, e sua invenção foi atribuída a Mallarmé.

*Un Coup de Dés* fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da ‘série’, introduzida por Schoenberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. A esse processo definiríamos, de início, com a palavra estrutura, tendo em vista uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente. Eisenstein, na fundamentação de sua teoria da montagem, Pierre Boulez e Michel Fano, com relação ao princípio serial, testemunharam – como artistas – o interesse da aplicação dos conceitos gestaltianos ao campo das artes (CAMPOS, 1975, p. 17).

É exatamente disso que Décio Pignatari (1975, p. 43) fala quando se refere à “técnica de manchetes e ‘*un coup de Dés*’. calder e ‘*un coup de dés*’. mondrian, a arquitetura, e joão cabral de melo neto. joyce e o cinema. eisenstein e o ideograma. cummings e paul klee. webern e augusto de Campos. a psicologia da gestalt”. Para Campos e Pignatari, a ideia de estrutura, intimamente ligada a uma abordagem gestáltica, pode ser aplicada às mais diferentes artes e práticas, da música ao cinema, da arquitetura ao jornalismo.

Em abril de 1957, Mário Faustino publicou em *Poesia-Experiência*:

a poesia de Corbière, o verso de Corbière, seu talento para a estruturação, para a montagem de takes, aparentemente desconexos, sua capacidade de ‘objetivar’ ideias e sentimentos como se tratassem de coisas ou seres, rotulados, identificados, se não por um ‘nome’ só, pelo menos por uma expressão, uma frase insubstituível e intraduzível (*Poesia-Experiência*, 14 abr. 1957).

O uso recorrente de termos provindos da cinematografia, como já atentamos, evidencia algo mais que uma apropriação lexical. No caso acima, por exemplo, vemos como o uso de tais vocábulos para explicar técnicas literárias está diretamente associado a uma noção específica de montagem, que propõe uma ideogramação do discurso linear por meio do conflito de elementos semânticos diversos. A ideia era buscar na montagem cinematográfica um suporte de estrutura suficientemente consistente para uma composição ideogrâmica, que sustentasse o conjunto de poemas.

A ausência de uma base estrutural no modelo cosmogônico de Ovídio reside justamente nesse ponto. As *Metamorfoses* fogem da estrutura épica de raiz homérica para tecer com o próprio processo de metamorfose as transições entre os cantos. É assim que as transformações vão conectando os diferentes mitos, episódios e temáticas, em uma progressão que vai do caos primevo à divinização de César na qual a perspectiva do eu-lírico tem papel preponderante.

Para João Angelo Oliva Neto (OVÍDIO, 2017, p. 28), a técnica de Ovídio se assemelha ao que teria se desenvolvido muito posteriormente na linguagem da montagem cinematográfica com as transições de cena: “sinta-se o leitor convidado a ler, além dos episódios e a transformação que os arremata, as transições com que o poeta, muito engenhoso, os vai cerzindo”. É o que sugere também o tradutor Domingos Lucas Dias:

Nem a matéria nem o gênero eram novos. Alexandrinos, primeiro, e romanos, na esteira destes, haviam-nos cultivado antes. Ovídio acrescenta-lhes uma nova técnica. À unidade temática da obra de arte, exigida pela poesia clássica, opõe Ovídio mudanças bruscas e a alteração frequente do ângulo de visão, que tentam reproduzir o movimento da vida. Se, ao leitor de hoje, esta técnica quase cinematográfica surge como natural, não é preciso recuar muito no tempo para se perceber o mal-estar que isso provocava (*ib.*, p. 36).

Entretanto, de maneira mais ou menos irregular, as *Metamorfoses* compõem, em seu catálogo mitológico, uma narrativa linear, do início dos tempos até o momento presente do poeta. No caso de Mário Faustino, sua vivência poética contemplava um tempo não quantitativo, mas qualitativo, em fluxo de consciência, para a qual era necessária uma estrutura flexível o suficiente para comportar novos excertos e alterações a todo momento, de forma que, ordenados e combinados entre si, produzissem novos significantes sem comprometer a autonomia de cada excerto.

Os versos que compõem os ‘fragmentos’, imediatamente escritos, ao sabor da experiência, seriam como tomadas de câmara feitas ao acaso; depois interviria a visão cinematográfica, ordenando os versos iniciais e criando, de acordo com as sugestões dos primeiros, outros versos novos, até que o conjunto alcançasse o equilíbrio de uma estrutura auto-suficiente. A montagem ordenadora do poema organizaria a vida do poeta, continuamente reinventada. A experiência dele se transferiria ao poema e este, coletando os momentos vividos, representaria a duração (la durée). Era a filosofia de *Les données immédiates de la conscience*, de Bergson, que o poeta invocava para justificar a sua ideia do grande poema que, crescendo com a sua experiência, pudesse ser, afinal, uma consciência objetivada (NUNES, 1985, p. 45).

Para que essa representação poética da duração bergsoniana pudesse produzir novos significantes, e até mesmo novos conteúdos literários, não bastaria apenas a sugestão de continuidade de um elemento a outro. Quando Augusto de Campos descarta o uso da montagem eisensteiniana no processo de composição de “Apelo de Teresópolis”, para atribuir-lhe a técnica da paronomásia, está identificando uma práxis presente no poema, mas não é a isso que se refere o próprio Mário Faustino quando invoca o nome do cineasta russo.

Essa aplicação da montagem eisensteiniana à sua obra poética não foi levada a cabo durante a vida do poeta. Dela, não temos um exemplo ou mesmo uma referência do próprio autor à sua implementação no processo criativo do livro. O que podemos avaliar é se essa dinâmica de edição audiovisual, como empregada por Eisenstein, ofereceria um suporte de estrutura adequado aos *Fragmentos de uma obra em progresso*. E, nesse aspecto, de fato, a montagem eisensteiniana possui dois diferenciais importantes.

Diferentemente do naturalismo soviético, nos filmes de Eisenstein é difícil ignorar a presença do narrador, que se faz sentir constantemente, seja pelas intervenções diretas na narrativa ou pela maneira nitidamente artificial com que eram construídas as tomadas, sempre de forma a impressionar e provocar a reflexão no espectador. Como afirma Ismail Xavier:

Hollywood não queria o cinema reflexivo de Eisenstein, o seu narrador que não deixa a história fingir que anda sozinha. No final de sua estada em Los Angeles, fez uma tentativa de usar suas ideias num roteiro que adaptava o romance *Uma tragédia americana*, de Theodor Dreyser, o qual tampouco foi aceito pela indústria. Mais tarde, em 1932, escreveu um artigo falando do problema da adaptação, e defendeu o uso de métodos de montagem modernos que julgava essenciais para que o cinema se colocasse à altura do desafio posto pelos poderes da literatura em trabalhar a subjetividade, o drama interior das personagens, seus pensamentos (XAVIER, 2003, p. 70-71).

Assim como Pound fez com a escrita chinesa, Eisenstein aproveitou elementos do ideograma japonês na sua atividade: “é exatamente isso que fazemos no cinema, combinando tomadas que pintam, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries

intelectuais” (EISENSTEIN, 2000, p. 151). A mesma ideia de dois ou mais objetos que combinados formam um conceito, também pode ser aplicada, ainda segundo o cineasta, na literatura, para expandir conjuntos verbais em um “esplendor de efeito imagístico” (*ib.*, p. 152).

Assim, o cineasta mostra um poema curto japonês, por exemplo, para comparar as “frases” a “tomadas”, que, combinadas, formam uma representação, no caso, psicológica, dirigindo a emoção do leitor para determinados sentidos. Nessa construção, ganham espaço a perspectiva do autor/narrador, bem como as distorções que a representação tende a possuir em função disso. Daí vem a crítica ao realismo cinematográfico: “O realismo absoluto não constitui, de maneira alguma, a forma correta de percepção. É função apenas de certa forma de estrutura social” (*ib.*, p. 156).

A desproporcionalidade sob essa perspectiva é vista, portanto, como uma adequação à percepção do autor, como uma representação “organicamente natural” de um acontecimento, ou seja, da forma como apreendemos a realidade. Isso, quando vinculado à questão do tempo, remete à noção qualitativa da duração no tempo, como defendida por Bergson. Assim, os fatos são por nós apreendidos e expressos sob nosso ponto de vista, e uma abordagem sequencial e “evolucionista” contraria esse ritmo psicológico da percepção, que era o que Eisenstein propunha para seus filmes.

Como vimos, também a metáfora organicista acompanhava todo seu raciocínio. O cineasta descreveu as “tomadas” como “células”, que combinadas, formariam um fenômeno de outra natureza, “o organismo ou embrião” (EISENSTEIN, 2000, p. 158). Mas em que difere a montagem eisensteiniana da montagem teorizada por outros autores, como Kulechóv, exceto por uma narrativa subjetiva e, de certa forma, antirrealista?

A resposta está na “colisão”. Segundo Eisenstein (2000), para que se produza novos significantes, é necessário que haja conflito entre as tomadas que se combinam uma em oposição à outra. Ao invés do “encadeamento” entre as células, propunha um choque entre elas. “A colisão. O conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro” (*ib.*, p. 158). Desse ponto de vista, o “encadeamento” das tomadas é apenas um dos casos possíveis de “colisão”. O cineasta soviético chega até a propor uma lista de “conflitos” possíveis dentro da composição de uma cena ou de um filme.

Essa concepção do processo de montagem possibilitou a resolução de alguns dos principais pontos críticos da poesia de Mário Faustino. A produção de valor semântico por meio da união de elementos opostos é um deles. No campo da sintaxe, também a montagem propunha a

possibilidade de uma reformulação das estruturas do pensamento, tratada por Eisenstein (1990, p. 149) como o “mais poderoso meio de composição para se contar uma história”, o que em poesia pode dar origem a uma consolidação verbal do pensamento renovadora, que conduz ao progresso de determinada cultura.

A montagem, para o cineasta soviético, é classificada em cinco categorias (métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual), das quais quatro delas são relacionadas à fisiologia, ou seja, agentes de sensações fisiológicas, e uma ao intelecto, à justaposição conflitiva de sensações intelectuais. Esta última é o embrião do cinema intelectual proposto por Eisenstein, aquele que resolveria o “conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual” (*ib.*, p. 116), abrindo caminho para a harmonia entre fantasia e realidade na obra faustiniana.

Outro ponto importante está na função social da arte. O cineasta pretendia construir “uma forma completamente nova de cinematografia – a realização de uma revolução na história geral da cultura, construindo uma síntese de ciência, arte e militância de classe” (*ib.*, p. 116) com a missão de “tornar manifestas as contradições do Ser”. Essa dialética também é corroborada por Mário Faustino, na medida em que sua obra propõe a elevação e o progresso de uma nação, cultura ou civilização por meio da evolução de sua linguagem e da abrangência territorial de seu idioma, servindo para fundamentar a equiparação da poesia às demais artes, como o cinema, e aos avanços científicos.

O tratamento materialista dado ao tema por Eisenstein contribuiu ainda para direcionar as prerrogativas da poética faustiniana no sentido da desmistificação. O sentimento de desencanto provocado pela leitura dos *Fragmentos de uma obra em progresso* condiz com o pressuposto da montagem intelectual, de dirigir o espectador rumo a uma percepção intelectualizada dos fenômenos físicos que cinge as associações fisiológicas possíveis: “Esses fragmentos são reunidos de acordo com a escala intelectual descendente — empurrando o conceito de Deus de volta a suas origens, forçando o espectador a perceber intelectualmente esse ‘progresso’” (*ib.*, p. 116).

Em sua essência, na montagem eisensteiniana, o encadeamento dos planos sugere um produto, não uma sequência. Esse produto pode representar um conceito abstrato que seria “graficamente indescritível”. Recurso ideogrâmico que, aplicado à poesia, permite expressar emoções, sentimentos e ideias por meio da “cópula” entre os fragmentos, fato que já havia sido inferido pelo cineasta: “O mesmo método, expandido para o luxo de um grupo de combinações

verbais já formadas, floresce num esplendor de efeito imagístico” (*ib.*, p. 48). Não à toa, para Eisenstein, o cinema estava muito mais próximo da linguagem que da pintura.

Também a questão do épico é trabalhada por Eisenstein, mas neste caso esse conceito, assim como o dramático, é aplicado em relação ao método de composição especificamente, desconsiderando questões de temática e enredo. Sua conceituação está diretamente ligada à noção aristotélica, que associa a épica à narrativa, e é usada para se referir à tradição do cinema soviético, sobretudo Pudovkin, que propõe a montagem como o desenrolar de uma sequência de planos únicos.

Para o criador de *Ivan, o terrível*, a montagem deveria operar o princípio dramático, “que nasce da colisão de planos independentes — planos até opostos um ao outro” (*ib.*, p. 93). Essa colisão de planos para produzir um organismo novo é o fundamento estrutural dos *Fragmentos de uma obra em progresso*. É também o rito de composição desses poemas. Vejamos, por exemplo, como o plano “Cambiante floresta, rios, joias” se comporta nessa chave interpretativa.

Cambiante floresta, rio, joias,  
 um repuxo de garças brotava  
 o pescador se erguia  
 os lábios contra a urna  
 e a palmeira chovia luz-de-sol  
 e a superfície d'água cintilava e mudava de cor.  
 Um repto, ao caçador, a sarça bruta,  
 palma de mão fechada em cano frio,  
 cinto de brotos, artelhos frios,  
 caçador de joelhos,  
 a parede de folhas cintilava, não mudava de cor.  
 Lontras mudas, caça-e-pesca, lontras frias.  
 São, ao sul, as estrelas. São seus restos, a parada noturna -  
 câmbio de chaves, a cruz-ao-sul, os astrolábios,  
 o coração se arguia, o coração supérfluo,  
 vácuo, fluxo-e-refluxo, arcano, arcanjo,  
 ar carregado, arfante, a flor e o resto (FAUSTINO, 2009, p. 100).

Internamente, dividimos o poema em quatro *planos* independentes, facilmente identificáveis pela pontuação, que não narram uma sequência, mas justapõem-se, e, nesse choque, produzem uma síntese e um desdobramento. No primeiro plano, temos a sequência de tomadas que descreve a floresta com seus elementos e o pescador em ação. No segundo, a descrição de uma caçada, com uma intensa exploração conotativa e intertextual<sup>155</sup>. Ambos se associam por relação

---

<sup>155</sup> Veja, por exemplo, como o autor usa o contexto para provocar uma aproximação entre “repto” (ato de desafiar, de opor-se) e “réptil”, e também a referência bíblica à “sarça ardente” de Moisés.

de semelhança, gerando uma síntese metafórica na sucessão de imagens do verso seguinte: “Lontras mudas, caça-e-pesca, lontras frias” (*ib.*, p. 100).

Por fim, o poema se desdobra no último plano, que também por relação de semelhança remete aos dois primeiros, como um produto desse “conflito-justaposição”, vinculando as ações vitais da “caça-e-pesca” à ideia de “fluxo-e-refluxo” em uma espécie de “transcendência conceitual”. Isso é explorado até nos elementos internos da estrutura mínima do verso, como se pode notar na série dialética do quarto plano, composto apenas de um verso com três tomadas: 1) “Lontras mudas”, 2) “caça-e-pesca”, 3) “lontras frias”.

Mário estava, assim, a criar uma maneira diferente de estruturar sua linguagem em que ganhava predominância a perspectiva do autor, enquanto sujeito lírico, na formulação da linguagem poética. A distorção da realidade provocada pela fantasia do poeta em seu delírio expressivo é colocada como prerrogativa da criação, condição para que se possa renovar a forma de pensar e ressignificar a existência. Nos termos de Eisenstein:

o encadeamento das partes que formam o todo de uma obra de arte se faz em obediência à estrutura especial dos pensamentos, não formulados através da construção lógica em que se expressam os pensamentos elaborados, mas sim em obediência a processos sensuais e de fantasia do pensamento — como se fosse uma escrita do sonho (EISENSTEIN, 1990, p. 6).

A distorção surge, portanto, das diferentes formas em que os planos podem ser combinados. Eisenstein propunha que esses desvios, tecnicamente inevitáveis, fossem explorados de maneira deliberadamente calculada para “dinamizar” a “percepção tradicional”. No entanto, não se trata apenas de uma cinematografia subjetiva, e sim de uma conciliação entre indivíduo e sociedade por meio da linguagem artística. O cineasta entendia que a arte estava na interseção entre o ser passivo (natureza) e o trabalho/produção (indústria), ou seja, a colisão dessas duas forças produz a dialética da forma artística.

Para o cineasta, a elevação por meio da arte é possível, mas através de um percurso, evidentemente, racional. A substituição de Deus pela razão impõe uma transcendência conceitual, resultado do choque entre dois elementos artísticos. Hierarquicamente, esse produto pertence a uma nova dimensão intelectual, mais elevada. Isso explica a recorrência ao sublime, mesmo rejeitando o princípio épico em prol do dramático, e coaduna a perspectiva faustiana da arte como uma forma de autoconhecimento e sublimação.

No mais, a adoção do “monólogo interior” pelo eu-lírico dos *Fragmentos de uma obra em progresso* também encontra sua justificativa na cinematografia eisensteiniana. Essa técnica literária é destacada pelo cineasta soviético por abolir a distinção entre sujeito e objeto, tensão central tanto de sua montagem ideogrâmica quanto da escritura de Mário Faustino. Logo, viabiliza a consolidação da experiência do herói, ressignificada em chave trágica.

Com essa abordagem organicista, que considera a perspectiva do narrador tanto em relação ao espaço quanto ao tempo na representação dos objetos, apoiada no contato entre opostos, Mário Faustino podia resolver não só a questão da unidade, mas também adequar seu processo criativo a uma espécie de vivência poética transposta em fragmentos, baseada na convivência de elementos contrários e tendo a vida como metáfora central para a linguagem. Era o embasamento ideal para os *Fragmentos de uma obra em progresso*.

## O MITO SUPREMO

Nesse enfoque lírico, consideravelmente subjetivo, de fatos objetivos, Mário Faustino encontrou um campo fértil para semear seu mito existencial, o do poeta demiurgo, que cria e se recria por meio da linguagem. A montagem por meio do choque de opostos, característica de Eisenstein, é referida como uma forma de estruturar os registros da “duração” bergsoniana, ou o “continuum espaço-tempo” nos termos do cineasta.

O registro mitológico é amplo na obra faustiniana, sobretudo com relação às literaturas clássicas greco-latinas, tanto que Bender (2016) chegou a fazer uso de sete dicionários diferentes, incluindo um de simbologia e outro de mitologia grega e romana, para realizar uma breve análise de uns poucos poemas em seu ensaio “Sobre alguns temas em Mário Faustino”. Mas não é a esse tipo de intertexto que nos referimos aqui, e sim a uma expressividade distorcida, que embarca o delírio do poeta-herói na narrativa dos fatos. É por meio desse conjunto de características que o autor pode recriar sua realidade e a si mesmo, transcendendo sua identidade e alcançando um eu-lírico sublime e fantasioso.

A ideia da apreensão de novas realidades ganhou força no início do século XX, alimentada pela metafísica de Bergson, influenciando intelectuais e artistas de todas as áreas. Além de Mário Faustino e Eisenstein, a obra de Wallace Stevens também chama atenção por suas confluências com os conceitos de tempo, liberdade, abstração, entre outros, redefinidos pelo filósofo francês.

Stevens chega a citá-lo em um ensaio de 1914, chamado “The Noble Rider and the Sound of Words”.

A poesia de Stevens tem como principal vetor a relação do poeta com a realidade, ou melhor, a libertação do real e a criação de uma nova realidade a ser experimentada. A definição mais célebre dessa poesia está na expressão “supreme fiction”. O termo surgiu no primeiro verso do poema “A High Toned Old Christian Woman” publicado em *Harmonium* (1923). Quase vinte anos depois, voltou como tema central de “Notes Toward a Supreme Fiction”.

Esse poema longo, publicado pela primeira vez em 1942, contém trinta e dois cantos, todos compostos em sete estrofes de tercetos baseados no verso branco inglês, pentâmetro iâmbico não rimado. A obra é dividida em três partes, cada uma com dez poemas, mais um de abertura e outro de fechamento. A ideia do sublime está presente, além do próprio título e do simbolismo numérico, nas constantes referências religiosas e na proposta de conceber uma forma de poesia comparável à concepção cristã de Deus, uma redenção poética ante uma sociedade secularizada.

Vale lembrar que a obra não se propõe de antemão a realizar essa “ficção suprema”, mas a estabelecer notas sobre ela. Tal sublimação poética permaneceria, assim, inatingível, irrealizável, cabendo ao poeta comentá-la, ou recriá-la por meio de uma cristalização verbal. O retorno a Bergson não é acidental. A influência do pensador francês é marcante no poema longo de Stevens. O poema de abertura dessa obra, único com estrutura diferente dos demais, traz um título homônimo ao livro e é composto de apenas oito versos que sintetizam a obra como um todo.

Explorando o mais popular dos sentimentos, o poema inicia com uma escrita dialógica, sem explicitar ou definir seu objeto: “And for what, except for you, do I feel love?”<sup>156</sup>. Ao invés disso, sobrepõe imagens, umas às outras, que conduzem a imaginação do leitor a uma ideia de devir. Tratando a verdade com uma “living changingness” o eu-lírico vive “a moment in the central of our being” em “vivid transporence”. Essa tendência à abstração é muito mais que uma marca de estilo, é um dos pilares dessa poesia.

A primeira parte das “Notas para uma ficção suprema” se chama “It Must Be Abstract”. A segunda e a terceira são, respectivamente, “It Must Change” e “It Must Give Pleasure”. A relação intrínseca desde o primeiro verso do prólogo entre o amor, o deleite e o estado de graça apresentado como um sentimento estético, assim como descrito por Bergson, é o tema principal desta última

---

<sup>156</sup> “E pelo que, exceto por você, eu sinto amor?” (N.A.).

parte da obra. Lembremos do ensinamento que Faustino trouxe do século XV via Pound: “ut docet, ut moveat, ut delectat”.

Na poesia de Stevens, o poema deve dar prazer, mas esse deleite deve ser uma forma de amor supremo, um estado de graça, um movimento transcendente. Sua concepção, comum em poetas cristãos, vincula a poesia à própria noção de Deus, porém neste caso não de uma ideia pré-concebida, e sim de uma liberação dos conceitos da civilização moderna com uma conseqüente ressignificação superior. Essa práxis pressupõe uma volta para si mesmo, de onde é abstraída a experiência vivida e construída a memória. No canto IV da terceira parte de “Notes toward a Supreme Fiction” lemos: “We reason of these things with later reason / And we make of what we see, what we see clearly / And have seen, a place dependent on ourselves”<sup>157</sup>.

Nessa obra, os temas vão e voltam, atravessam as três partes do livro, reencontram-se, confundem-se e se complementam. São células de um organismo vivo, como teriam dito Mário Faustino, Bergson, Eisenstein ou Pound. A “ficção suprema” deve ser abstrata, porque está em constante mudança, e por isso dá prazer, como pulsão de vida, e sua fonte é nossa própria atividade psíquica. “Two things of opposite natures seem to depend / On one another, as a man depends / On a woman, day on night, the imagined / On the real. This is the origin of change.”<sup>158</sup>

Além de radicalizar a prerrogativa do imagismo de apresentar a imagem “em movimento”, e não apenas sua representação estática, essa proposta conduz ao conceito bergsoniano de “duração”, bem como ao primeiro pressuposto das “Notas para uma Ficção Suprema” de Stevens: “it must be abstract”. A comunhão entre duração e memória se dá por meio da reunião e da constante reelaboração conjunta dos registros do passado e do presente, nunca chegando a tomar uma forma definitiva.

Bergson demonstrou que a duração não é uma sucessão de pontos situados espacialmente no tempo, mas o intervalo entre eles, que não pode ser mensurado, nem mesmo repetido. A obra de Mário Faustino explora justamente esse momento fora do tempo quantificável, em que não se distingue entre um ponto A passado e outro B futuro, e tensiona esse contato de elementos opostos também nos campos da imagem, da metáfora e do conceito, potencializando o efeito da montagem como conflito e paradoxo.

---

<sup>157</sup> “Nós raciocinamos estas coisas com razão posterior / E fazemos do que vemos, do que vemos claramente / E temos visto, um lugar dependente de nós mesmos” (N.A.).

<sup>158</sup> “Duas coisas de naturezas opostas parecem depender / Uma da outra, como um homem depende / De uma mulher, o dia da noite, o imaginado / Do real. Esta é a origem da mudança” (N.A.).

Na “Ficção Suprema” de Stevens, a abstração não se dá apenas devido ao estado de permanente mudança do objeto. Ela também pressupõe um retorno à experiência objetiva original, cuja nomeação já representa algo diverso, contaminado pela percepção daquele que a nomeia. Por isso deve ser abstrata, pois ao ser percebida como coisa, já deixou de ser o que era, sendo assim intransmissível, incomunicável senão indiretamente, por meio da metáfora. Daí que seja mais eficaz para o poeta recorrer a imagens que sugerem um sentimento ao invés de descrevê-lo. Assim lemos no poema “Notes Toward a Supreme Fiction”:

The nothingness was a nakedness, a point  
 Beyond which thought could not progress as thought.  
 He had to choose. But it was not a choice  
 Between excluding things. It was not a choice  
 Between, but of. He chose to include the things  
 That in each other are included, the whole,  
 The complicate, the amassing harmony (STEVENS, 2021)<sup>159</sup>.

A poesia adquire caráter religioso, pois reconecta o ser à coisa em si, e não à ideia que se concebeu dela. Esse movimento de retorno pressupõe um distanciamento prévio, a produção de um conhecimento a partir do objeto, que deve ser negado para que se chegue a ele de fato: “You must become an ignorant man again / And see the sun again with an ignorant eye / And see it clearly in the idea of it”<sup>160</sup>. Com diferentes modulações, esse conceito se destaca no modernismo norte-americano, sendo contaminado pela valorização da “originalidade” e pela obsessão pelo novo.

Logo, a abstração aqui é uma maneira de experimentar o objeto em si, e não sua forma pós-concebida, assim como na história de Agassiz e do peixe que Pound nos contou. Mário Faustino, ao expressar a sua ideia de renovação poética, chamou tal fenômeno de “nomeação original”, e, no limite, exercitou-o por meio do verso livre característico de sua última safra poética, em que, consonante a um ritmo que seduz e embala, produz uma medida que resiste à forma.

---

<sup>159</sup> “O nada era uma nudez, um ponto  
 Além do qual o pensamento não poderia progredir como pensamento.  
 Ele tinha que escolher. Mas não era uma escolha  
 Entre excluir coisas. Não foi uma escolha  
 Entre, mas de. Ele optou por incluir as coisas  
 Que um no outro estão inclusas, o todo,  
 A complicação, o acúmulo de harmonia” (N.A.).

<sup>160</sup> “Você deve se tornar um homem ignorante novamente / E ver o sol novamente com um olho ignorante / E vê-lo claramente na ideia do que ele é” (N.A.).

Diferentemente, Stevens, em suas “Notas para uma Ficção Suprema”, trabalha com uma forma fixa extremamente regular, deixando o objeto amorfo apenas no campo das imagens, sugerindo e causando impressões ao invés de definir ou descrevê-lo diretamente. A regularidade métrica e estrutural da obra é condicionada pela harmonia geral. Bem, bom e belo se confundem na ficção do absoluto, única possível, mantendo uma barreira entre o objeto e sua representação verbal: “To find the real, / To be stripped of every fiction except one, / The fiction of an absolute”<sup>161</sup>.

Em outras palavras, na simulação do real por meio da poesia, o poeta seguiu as leis da poesia, não da realidade concreta. Esta, por sua vez, permanece inatingível, cabendo apenas transpor a impressão da experiência e não a experiência em si. A forma fixa do ritmo se justifica então nessa harmonia regular, que em termos bergsonianos embala e hipnotiza, como um canto de Orfeu, enquanto a abstração e a deformação da realidade se resolvem no encadeamento imagético do texto: “But the first idea was not to shape the clouds / In imitation. The clouds preceded us”<sup>162</sup>.

No caso de Mário Faustino, há duas realidades que convivem, a do metro fixo e a do verso livre. Como vimos, isso se dá pela liberação da base rítmica da linha melódica do verso, possibilitando as distorções tanto no tempo quanto no espaço, ou seja, tanto no ritmo do texto quanto nas suas imagens. A deformação da realidade para ativar potências expressivas, que teve sua fonte na obra de Bergson, contaminou as noções de Eisenstein sobre montagem a partir de suas interpretações do Kabuki, que também é uma condicionante da obra de Stevens: “Distortion, however fragrant, however dear. / That’s it: the more than rational distortion, / The fiction that results from feeling. Yes, that”<sup>163</sup>.

As alterações no tempo e no espaço do filme são a essência da montagem eisensteiniana. É por meio delas que são produzidos os conflitos entre os planos. Logo, as deformações no espaço-tempo da obra são a base da mudança. Diferentemente da sobreposição de planos no cinema, isso não ocorre quadro-a-quadro, gradativamente, mas de maneira contínua, assim como percebemos o filme quando o assistimos. Há, então, uma ilusão de continuidade que simula a duração, a experiência vivida sob a ótica do autor.

---

<sup>161</sup> “Encontrar o real, / Despojar-se de toda ficção exceto uma, / A ficção de um absoluto” (N.A.).

<sup>162</sup> “Mas a primeira ideia era não moldar as nuvens / Em imitação. As nuvens nos precederam” (N.A.).

<sup>163</sup> “Distorção, por mais perfumada que seja, por mais cara que seja. / É isso: a distorção mais que racional, / A ficção que resulta do sentimento. Sim, isso” (N.A.).

A edição dos fragmentos faustinianos, deveria, dessa forma, provocar no leitor essa sensação generalizante, na qual a sobreposição desses *takes* verbais proporcionaria a apreensão de um todo diferente da soma das partes, tal qual um organismo vivo. Acompanhado desse processo vem a crença de que o trabalho artístico produz um resultado superior, além de possibilitar a ambos, autor e leitor, alguma espécie de transcendência.

Essa hierarquização da arte é conflitiva na escritura faustiniana, que constantemente se divide entre elencar a poesia como um ofício vulgar e atribuir às figuras do poeta e da poesia algo de elevado. A sublimação da e pela arte, assim como na “ficção suprema” de Stevens, é o mais próximo que o poeta chega da sua ideia de sagrado, em uma escrita que se alimenta de suas próprias contradições, avançando erraticamente, ainda que, a cada vez, com esforços de teorização mais abrangentes.

Apesar de não estar entre as referências explícitas, Mário Faustino chegou a traduzir o poeta americano. A sua versão de “Connoisseur of Chaos” foi publicada em *Poesia-Experiência* no dia 12 de dezembro de 1956. A tradução, como era bastante comum na página, privilegia o sentido literal do texto em detrimento de suas valências poéticas, mas transpõe o tom dissertativo do poema, que emula o discurso lógico.

As temáticas universais, como “ordem” e “caos”, “vida” e “morte”, tão exploradas na obra faustiniana, são os objetos do discurso, e o motivo é a relação entre esses contrários: o poema parte de duas proposições paradoxais para provar que são, na verdade, demonstrações diferentes para uma mesma ideia. E o faz por meio de imagens contrastantes sobrepostas.

O poema é dividido em cinco partes. Na primeira delas está, de maneira sintética e abstrata, a tese do texto<sup>164</sup>:

A. A violent order is disorder; and  
 B. A great disorder is an order. These  
 Two things are one. (Pages of illustrations.) (BONVICINO, 2009)<sup>165</sup>.

O paradoxo não consiste em tomar a ordem por desordem, e vice-versa, simplesmente. Para que se tornem a mesma coisa, pressupõe-se uma alteração nas condições normais de cada uma,

<sup>164</sup> O original e a tradução completos podem ser consultados em Bonvicino (24 mar. 2009).

<sup>165</sup> “A. Uma ordem violenta é desordem; e  
 B. Uma grande desordem é uma ordem. Estas  
 Duas coisas são uma só. (Páginas de ilustrações.)” (N.A.).

melhor dizendo, uma distorção de seu estado original: é necessário que a ordem seja violenta para se tornar desordem, e que a desordem seja grande para se tornar ordem. Ora, ordem e desordem são ideias pós-concebidas da experiência humana com a realidade, e o que interessa ao poeta não são conceitos extremos de ordem e desordem, mas o limbo semântico que há entre eles.

Bergson criou o conceito de “duração” para definir a vivência que fica fora da conta quando medimos o tempo. Da mesma forma, o poema de Stevens é focado na experiência direta com a matéria, em que ordem e desordem são conceitos que simplesmente não existem, processos de um todo dinâmico e indefinível. O poeta chega a parafrasear o filósofo, mostrando com suas imagens que a passagem da primavera ao verão é um progresso contínuo, não uma linha que se possa traçar entre dois pontos:

A. Well, an old order is a violent one.  
 This proves nothing. Just one more truth, one more  
 Element in the immense disorder of truths.  
 B. It is April as I write. The wind  
 Is blowing after days of constant rain.  
 All this, of course, will come to summer soon.  
 But suppose the disorder of truths should ever come  
 To an order, most Plantagenet, most fixed...  
 A great disorder is an order. Now, A  
 And B are not like statuary, posed  
 For a vista in the Louvre. They are things chalked  
 On the sidewalk so that the pensive man may see (*ib.*)<sup>166</sup>.

É também para esse intervalo, cheio de vida e carente de forma, que está voltada a produção final de Mário Faustino. Temos, então, um movimento que foi da constatação de suas contradições internas ao uso delas como material poético, e daí para uma ramificação, que vai da temática do regresso ao oxímoro. Por fim, essa escritura encontra na “durée” bergsoniana sua reconciliação final, na qual os opostos se anulam e as contradições se tornam possíveis. Essa resolução, *deus ex-*

---

<sup>166</sup> “A. Bem, uma ordem antiga é uma ordem violenta.  
 Isto não prova nada. Apenas mais uma verdade, mais um  
 Elemento na imensa desordem das verdades.  
 B. Estamos em abril, enquanto escrevo. O vento  
 Está soprando após dias de chuva constante.  
 Tudo isso, é claro, em breve vai virar verão.  
 Mas suponha que a desordem das verdades vá  
 Para uma ordem, na maioria Plantageneta, a maioria fixa...  
 Uma grande desordem é uma ordem. Agora, A  
 E B não são como estátuas, posando  
 Para uma vista no Louvre. São coisas gritadas  
 Na calçada, para que o homem pensativo possa ver” (*ib.*).

*machina*, entre tantas na obra faustiniana, permitiu sobretudo a conciliação do poeta com sua própria escrita.

Pode causar espanto que dois poetas habitualmente colocados como antitéticos, Pound e Stevens, possam simultaneamente conviver dentro de uma mesma visão poética. De fato, ambos radicalizam suas propostas em caminhos opostos, o primeiro, da concretude, e o segundo, da abstração. Embora não esteja presente na sua crítica, essa antítese marca a poesia faustiniana, sobretudo em sua última safra, se considerarmos a perspectiva do concretismo, de que o uso do verso representa uma prática conservadora, e que romper com ela abre caminho para uma comunicação mais direta do objeto.

## ANTÍTESES

Considerando ambos os casos, contra e a favor do verso, constatamos que a linguagem, em qualquer sintaxe, código ou plataforma, sempre funcionará como intermediária entre o sujeito e o objeto. Não se trata mais, portanto, de “apresentar” a coisa ao invés de representá-la, mas de recriá-la, ou melhor, criar algo novo a partir dela. O lema de Maiakóvski, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, ganhou, com o concretismo, novas tintas em que o termo revolucionário está intimamente ligado ao novo. Poderíamos escrever assim: sem forma inovadora não há arte inovadora.

Resta indagar se algo pode ser revolucionário sem ser inovador. Isso não se explica na poesia de Mário. O que temos no argumento faustiniano é a submissão do critério de “inovação” ao de “qualidade”. Se não devemos abandonar uma ferramenta só porque outra foi inventada até que a mais recente se prove melhor, devemos inferir que a sua produção literária era movida por critérios qualitativos. A maior dificuldade para uma melhor apreciação dessa obra é que esses critérios não são devidamente definidos, além de serem inconstantes, variando de acordo com as transformações de sua escrita.

Mantida a sua essência de “work in progress” permanente, qualquer tentativa de consolidação dessa poética passou a representar um obstáculo à vida dessa produção. Por isso, nos *Fragments*, a representação estática do objeto é suplantada pelo seu processo de criação, impedindo o congelamento das deliberações do sujeito numa figuração inerte. Afinal, deveriam se manter em constante desenvolvimento e só morrer junto com o poeta.

Isso culminou em uma obra derradeira que, abarcando todas as contradições de sua história, seguiu essa proposta à risca, e foi concluída de maneira tão precoce, que se tornou a própria marca desse poeta e de sua poesia. À sua maneira, Mário também se deixou conduzir pelo mito de uma “ficção suprema”, utopia que já demonstra sua impossibilidade na contradição inerente entre a mentira ficcional e a verdade absoluta. Luiza Maria Lucas Queiroz de Campos sintetiza o conceito do poeta americano da seguinte forma:

Depois de procurar ‘as coisas em si mesmas’, a intuição do poeta leva-o a estabelecer entre elas ligações. Wallace Stevens, como William Blake e outros Românticos, acreditava no poder de a imaginação revelar a relação entre as coisas e a ordem sutil que lhes confere sentido. O homem comum tenta organizar o mundo, mas, segundo Stevens, é o poeta o criador por excelência dessa ordem, o fazedor de mitos. Sem forçar uma grelha de interpretação sobre a realidade, a sua poesia tem em conta a diversidade e interação das coisas e, assim, a síntese poética, sendo uma estrutura autónoma e fechada, constitui, paradoxalmente, apenas uma ordem provisória. A esta realidade chamou ficção suprema (STEVENS, 1991, p. 14).

Mário Faustino, como fazedor de mitos que foi, criou uma síntese poética baseada na interação entre elementos opostos, geradora de uma ordem provisória, que pode ser sentida como uma realidade alheia, como uma vivência no campo da alteridade. Esse mito antes do mito, como escreveu Stevens<sup>167</sup>, é inatingível justamente porque nunca pode ser recriado em sua complexidade original, assim como o tempo, para Bergson, não é para ser visto, mas vivido<sup>168</sup>. Isto posto, conclui-se que a principal realização dos *Fragments de uma obra em progresso* foi não ter se realizado como livro, permanecendo indefinidamente no campo das possibilidades, projetando apenas a ideia do que poderia ter sido.

Isso impossibilita a cristalização simbólica, mas lança esse *continuum* verbal em nossa imaginação, como um convite à ação. Nessa escritura, a luta contra o caos, o acaso, a fugacidade do tempo, culminaram na aceitação heroica do vir-a-ser, no *amor fati* e, em última instância, no amor pela morte. A morte ao ser aceita, amada, vivida, fecunda a obra, que dá nova vida ao poeta, recriado nos poemas a cada leitura, numa recorrência efêmera de sua individualidade, mas infinita no conjunto de leituras e possibilidades.

---

<sup>167</sup> “There was a myth before the myth began” (STEVENS, 2021).

<sup>168</sup> “Mas então você modificou sua hipótese; compreendeu que o tempo não pede para ser visto, mas vivido” (BERGSON, 2020, p. 119).

## PARTE 5 - CONTINUAÇÕES, CONSIDERAÇÕES, CONSTATAÇÃO

Always he veered too near the sun.  
While Icarus, still melting, falls and falls,  
Mário's fall has  
just begun<sup>169</sup>  
(Robert Stock)

Laço      laço de corda      sino enforca  
espaço  
sol pesa no pescoço  
(Mário Faustino)

### NEOCONCRETICES

Quando começou a trabalhar nos *Fragments de uma obra em progresso*, Mário Faustino se distanciou cada vez mais do *Jornal do Brasil* e do circuito literário. Isso se tornou mais evidente primeiro com o fim de *Poesia-Experiência*, depois quando se licenciou do cargo de Coordenador de Opinião, no qual estava desde meados de 1959. Passado o período das decisões, já em Nova York, onde ficaria por pouco tempo, o poeta desfrutava das suas escolhas e começava a colocar seus planos no papel, em busca do tempo perdido, no qual tentou se identificar com sua própria escritura, posicionar-se em função das transformações do campo literário e conciliar sua poesia com os novos rumos de sua vida e de sua geração.

Nesse período, o *Suplemento Dominical* estava dominado pelo neoconcretismo, do qual Mário discordava. Isso não significava, entretanto, que o poeta apoiasse o concretismo nesta cizânia. Simplesmente não coadunava com essa divisão, nem atribuía ao neoconcretismo o mesmo status intelectual do concretismo. Julgava incapaz de lhe fazer frente. Décio Pignatari também abordou este cisma, tratando-o como uma disputa de poder: “Mas o ‘Manifesto Neoconcreto’, depois, não foi um rompimento. Foi luta pelo poder. Depois que o Mário Faustino, que estava no ‘Jornal do Brasil’, morreu, aí o Gullar e os cariocas tomaram o poder e fizeram o racha” (PIGNATARI, 04 ago. 2007, p. E1).

---

<sup>169</sup> Sempre ele voou tão perto do sol.  
Enquanto Ícaro, derretendo, cai,  
A queda de Mário  
apenas começou (N.A.).

Vale notar que esse “racha” já estava deflagrado antes mesmo do falecimento do poeta piauiense, mas seu afastamento de fato coincidiu com a tomada definitiva do *JB* pelo grupo de Ferreira Gullar e Reynaldo Jardim. Entretanto, a base dessa discussão remete ao início da “amizade” e correspondência de Ferreira Gullar com os irmãos Campos e com Décio Pignatari.

Baseados na fenomenologia do francês Maurice Merleau-Ponty, os neoconcretos defendiam um “retorno à experiência” contra um suposto extremo racionalismo concretista. Em 1959, foi publicado o “Manifesto Neoconcreto” e realizada a primeira exposição do grupo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua dissolução ocorreu pouco tempo depois, ainda em 1961, quando o poeta maranhense foi se dedicar a atividades políticas em Brasília.

Com abordagens e resultados diferentes nas poesias de Mário Faustino e do neoconcretismo, um problema é central em ambos os casos: o papel do sujeito na (re)criação do objeto, ou, mais basicamente, a ideia de uma “criação-em-percepção” das “vastas formas significantes”, emprestada da teoria de Langer, que nutriu o solo poético faustiniano, e que posteriormente veio a se complementar com a montagem cinematográfica de Eisenstein e a filosofia de Bergson.

### **SUCCESSOR DE 45, PRECURSOR DO CONCRETISMO OU O QUÊ?**

A repulsa imediata ao neoconcretismo se evidencia ainda mais na proximidade com o concretismo, a ponto de Mário ser frequentemente apreciado em relação à poesia concreta ou, no outro extremo, à geração de 45. A definição de Faustino como um precursor, em verso, da poesia concreta é encontrada em sua recepção, nos depoimentos críticos do grupo *Noigandres* e até na *História concisa da Literatura brasileira*, em que Alfredo Bosi (2003) o colocou no rol de poetas que antecederam e promoveram a experiência concreta.

Assis Brasil (1973, p. 27), por sua vez, enfatiza a formação poundiana do poeta piauiense, situando-o como o principal nome de um pressuposto “imagismo brasileiro”. Por meio de sua página no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Mário Faustino teria sido responsável por reunir “um grupo de bons poetas, que estariam ‘conformados’ entre a geração pós-modernista (1945) e as experiências de vanguarda, pagando um tributo, talvez demasiado longo, ao que chamamos de tradição da imagem”.

Ao mesmo tempo em que o adequam à sua perspectiva autoteleológica, os poetas concretos estão entre os principais responsáveis pela disseminação da obra e do nome de Mário Faustino. Por outro lado, apesar de tê-la promovido, o autor de *O Homem e sua hora* não antecipou a “experiência concreta”. Sendo contemporâneas e de formação muito próxima, ambas as produções seguiram por caminhos diferentes. Seu possível reencontro, se ocorreu, mesmo que apenas a poesia concreta tenha prosseguido, deu-se no sentido do retorno ao verso, e não ao contrário.

Como sabemos, o poema longo ganhou predominância no decorrer da escritura de Mário Faustino até se consolidar como o principal objetivo, tornando-se também, naquele momento, ponto de discrepância em relação ao concretismo. A pacificação do verso em sua produção final é um indício consistente de que a maior e melhor incorporação dos avanços em linguagem proporcionados pela influência da poesia concreta não está não nos poemas “experimentais” de Mário, e sim em *Poesia-Experiência*.

Em uma breve análise da estrutura de *Um lance de dados* de Mallarmé, Augusto de Campos (MALLARMÉ, 2015, p. 177-180) equaciona um esquema composto por um motivo preponderante e dois secundários, que se distinguem pela “tipografia funcional” adotada pelo poeta francês. Essa “tipografia funcional” consiste na exploração dos seguintes efeitos: “emprego de tipos diversos”, “posição das linhas tipográficas na página”, os “brancos” e o “uso especial da página”.

No processo de produção do periódico impresso que originou a diagramação da página de jornal, o uso de diferentes fontes e marcas tipográficas desde muito cedo passou a se renovar nas gráficas. A padronização e a escolha da tipologia foi também uma marca dos suplementos literários no Brasil, como vimos nos casos específicos do *SDJB* e do *Suplemento Literário* de *O Estado de S. Paulo*. Em *Poesia-Experiência*, o emprego dos tipos em geral seguiu a padronização editorial, destacando-se como exceção a logotipia da página e suas transformações.

Com relação à posição das marcas gráficas, Jardim e Faustino avançaram para o seccionamento editorial, separando os conteúdos de acordo com suas características e temáticas comuns sem estabelecer um padrão hierárquico prévio. Essa flexibilidade permitiu a criação de diferentes harmonizações visuais e percursos de leitura. É justamente através de suas seções que *Poesia-Experiência* consegue produzir uma montagem ideogrâmica baseada em associações estabelecidas por meio de recursos gráficos.

A página de Mário Faustino não se destaca da exploração dos “brancos” senão como reflexo das inovações gráficas do *Suplemento* como um todo, como no caso da retirada das linhas

de separação entre as colunas e da diminuição significativa da marca gráfica do texto. A contribuição de *Poesia-Experiência* consiste sobretudo naquilo que hoje poderíamos chamar de diagramação ideogrâmica, qual seja a disposição visual do método ideogrâmico na página jornalística. É esse o “uso especial da página”.

O *Suplemento Dominical*, por sua vez, após o fim de *Poesia-Experiência* e da reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, tentou sobreviver, buscando alternativas que adequassem o gosto do leitor às possibilidades materiais de produção e distribuição, reinventando-se, adotando novos formatos, como o tabloide, transformando-se no *Caderno B* e assim por diante até o fim do periódico impresso e a sua conformação ao meio digital.

*Poesia-Experiência* avançou na exploração material da página, estabelecendo um método comparativo para ensinar e disseminar poesia, um jornal-poema ordinário, público, aberto e colaborativo. É Haroldo de Campos (1997, p. 255) quem nos lembra que o próprio Mallarmé já “via na imprensa o ‘moderno poema popular’, uma forma rudimentar do Livro enciclopédico e último de seus sonhos”.

Como se tivesse vislumbrado que a poesia concreta foi feita para sair do livro, Mário Faustino adequou a estrutura à composição visual e verbal de uma página rodada no papel barato de um diário impresso. Não seria essa a arte popular preconizada por Pignatari (1975, p. 41) quando se referiu a “uma arte geral Da linguagem. Propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. Uma arte popular”?

No campo do fazer poético, Faustino apostou que o verso poderia dar conta dos avanços da tecnologia da informação, da ciência em geral e de outras artes, como o cinema, enquanto na prática essa ferramenta persiste como nicho, à margem do sistema social e do ritmo de vida corporativo-industrial. A encruzilhada entre o burguês contemporâneo e o artista atemporal, que se desenhou na vida pessoal de Mário, refletiu a contradição em sua obra.

Não obstante, à sua maneira, o poeta expôs, tanto dentro do jornal como fora dele, a possibilidade de coexistência do verso com as manchetes do dia a dia, adotando em *Poesia-Experiência* uma amostragem simultânea e inserida no ritmo industrial da modernidade, resistindo em sua atitude poético-existencial por dentro do sistema, enquanto manteve uma produção que retorna ao verso em todo seu potencial como forma de resistência da arte “fora do tempo” e do ritmo do capitalismo tardio.

No mais, uma arte totalmente focada no futuro não serve para ser lida no presente. É nesse sentido que Lúcio Flávio Pinto (2011, p. 233) definiu a postura faustiniana: “o poeta e crítico Mário Faustino seria iconoclasta, elitista e estreitamente vanguardista se não desempenhasse também a sua função de intelectual, comprometido com o seu tempo e não apenas com a sua arte (sem nunca abrir mão do rigor na criação estética)”.

O principal argumento contra a posição de Mário Faustino remete a seu suposto conservadorismo, que o teria impedido de dar o “salto qualitativo” da poesia concreta. Esse mesmo enfrentamento ocorre na crítica que Andrade (1997) faz à obra de Jorge de Lima. Ao analisar um célebre soneto do poeta alagoano, “Este é o marinho e primitivo galo”, o autor parece parafrasear a crítica de Augusto de Campos à obra de Mário Faustino.

Alguns diriam tratar-se de um soneto nos moldes tradicionais: os decassílabos heróicos, as rimas soantes alternadas, ambos índices de adequação ao espírito do momento literário (estamos em 1949). Concluíram estar às voltas com uma variante do reacionarismo formal da ‘geração de 45’, mais uma volta estéril a Camões e aos paradigmas da composição poética pré-modernista, poesia academizante, no sentido pejorativo descartado por Mário de Andrade em seu artigo de 1939. Mesmo a sintaxe, apesar de algumas inversões contra a ordem corrente de verbo/sujeito, ou verbo/objeto, não invalidaria esse diagnóstico, isto é, tomar o poema como um suposto recurso anacrônico (e esteticamente infeliz, doente) a uma tradição poética superada (ANDRADE, 1997, p. 89).

Para Andrade (1997), essa lírica baseada na imagem deve figurar como a linha da tradição da poesia brasileira e ser analisada distanciadamente no tempo e no espaço, longe da ótica que lhe atribui a pecha de anacrônica ou antiquada.

Não deve ser por mero acaso que poetas tão diversos do autor da Invenção de Orfeu como Francisco Alvim, Armando Freitas Filho e João Cabral de Melo Neto tenham em entrevistas recentes lembrado a Invenção de Orfeu como uma das leituras de cabeceira indispensáveis aos aspirantes a poeta. A nostalgia da imagem é também a constatação da necessidade de uma linguagem única e estranha, que a nada serve senão a si própria, a lírica que valoriza o poder de revelação da imagem, e, se não pretende o monopólio da boa poesia, não pode ser posta fora como coisa do passado (*ib.*, p. 178).

O autor também adverte para o desvio dessa linha de raciocínio, que consiste em ignorar a inovação produzida semanticamente, deixando-nos levar pela familiaridade com o formato versificado. À parte a aparente convencionalidade do verso, o estranhamento causado por essa organização no campo semântico da imagem conduziria o leitor a habitar a realidade do poema, criada a partir de uma reordenação deformadora da realidade física.

Estranhadora, ela obriga a repensar a natureza da referencialidade das imagens que constituem o soneto. O obstáculo à sua compreensão imediata é a decomposição do real em fragmentos, que se dá no poema, seguida de uma recomposição deformadora destes em uma ordem superior, um ‘caos articulado’ (*ib.*, p. 90).

A evidente proximidade com os *Fragments de uma obra em progresso* fez com que Andrade situasse Mário Faustino como um continuador de Jorge de Lima, em um panorama diverso daquele em que o concretismo opõe à geração de 45.

Morto precocemente, enterrou consigo a promessa de uma poesia, que, inserida na mesma tradição da lírica moderna, também se apoiava no poder de transfiguração e singularização da metáfora. A precedência da imagem é, em última análise, o quid da construção do discurso lírico em ambos os autores. A figura do poeta como fundador de novas realidades, configuradas a partir de uma fusão de sujeito e objeto no discurso lírico, a releitura do simbolismo cristão - o isolamento do poeta tomado como equivalente do martírio – também aproximam os dois escritores (*ib.*, p. 176).

O problema da construção do poema longo teria sido, assim, herdado por Mário Faustino da linhagem poética fundada por Jorge de Lima. Isso se aplicaria a *O Homem e sua hora* e toda a produção que o antecede, mas as tentativas inacabadas de desenvolver uma forma para a vasta medida independente de um enredo, garantida por uma montagem específica e movida por uma “consciência lírica”, modulam para uma atitude desprovida de misticismo, em que já não pesa o emblema do poeta vidente. Andrade é preciso ao identificar esse viés na obra.

Como na *Invenção de Orfeu*, o poema extenso que Mário Faustino pretendia compor (de que “O Homem e sua hora” ficou como uma espécie de carta de intenções) incorporaria material heterogêneo, tomado não apenas às matrizes cristãs e da mitologia órfica clássica, mas do grande arsenal temático e formal que o poeta dominava (*ib.*, p. 178).

Em tese, essa linhagem poética teria sido interrompida juntamente com a produção literária de Faustino, sendo pontualmente frequentada ao longo da história da literatura brasileira desde então. Nas palavras do crítico uspiano, “A morte de Faustino deixou órfã uma tradição, que só revive esporadicamente em poetas recentes” (*ib.*, p. 178). É inegável a irremediável precocidade com que a obra e vida de Mário foram interrompidas, ambas seguiram da mesma forma: foram breves e terminaram de maneira repentina, em fragmentos. Mas como alegar que não se trata de um projeto poético concluído dentro de sua própria proposta?

A montagem dos *takes*, de fato, não chegou a ser realizada ao nível da estrutura do livro, mas está presente na estrutura dos poemas. Se a obra foi projetada para ser construída e

reconstruída continuamente, o conjunto dos textos, nunca sendo definitivo, jamais estaria completo para que se pudesse editá-lo. Logo, a essência de tal montagem é permanecer inacabada, permitindo, em última instância, que o leitor assuma a função criativa de identificar e produzir o choque entre os fragmentos. A base dessa lírica está no princípio da incompletude, e o nível de sucesso da obra em função dessa incompletude fora traçado numa aposta com o acaso.

## ENCONTRO DE GALÁXIAS

Na configuração de uma tradição do poema longo subjetivo, encontramos em Sousândrade um antecessor brasileiro anterior a Jorge de Lima. Com *O Guesa* (1888), o escritor maranhense arejou a poesia de sua época, criando um poema longo densamente lírico. É Augusto de Campos quem ressalta que, quando Faustino escreveu sobre a *Invenção de Orfeu* em *Poesia-Experiência*, ainda não tinha conhecido a obra de Sousândrade.

Haroldo, por sua vez, também sugere esse intertexto em seu artigo sobre “a Impaciência Órfica”. Sugestivamente, no livro *Educação dos cinco sentidos* (1985), o poema “o homem e sua hora (*in memoriam*: Mário Faustino)” é recolhido em conjunto com outros dois “biografemas *in memoriam*”: um para Torquato Neto e outro para Helio Oiticica. Neste último, temos os versos: “(cinetreato nô / psicocenografado por sousândrade / com roteiro ideogrâmico de eisenstein” (CAMPOS, 1985, p. 86). A menção ao processo cinematográfico tendo Sousândrade como autor, e não Mário Faustino, como seria de se esperar de uma referência a poesia com montagem ideogrâmica, transparece uma curiosa descrição do que seria, para o poeta concreto, a síntese ideal entre o lírico e o épico na poesia moderna.

Essa preferência por Sousândrade na consolidação de um projeto de poema longo moderno com alta carga lírica se dá por meio de uma perspectiva particular do concretismo, que o relaciona a determinadas prerrogativas iniciais do movimento. Não obstante, depois de um longo processo de revisão estratégica, o diálogo da poesia concreta com o poema longo acabou se realizando a partir de um plano poético em referência (e reverência) ao de Mário Faustino.

Em *Galáxias*, Haroldo de Campos produziu uma antiépica que se sustenta no choque de imagens por meio da reunião de fragmentos sem enredo, e até mesmo a ideia da sacralização da arte é explorada, mas sob a égide de uma reapropriação crítica em chave diversa daquela encontrada na escrita faustiniana. Ainda assim, estão presentes, além das temáticas centrais da

poesia de Mário Faustino, a convivência entre as sintaxes discursiva e “concreta”, entre lírico e épico, bem como uma produção cíclica e fragmentária, induzida pela metáfora.

Em seu balanço de um ano de *Poesia-Experiência*, Mário Faustino previu um possível encontro entre os caminhos poéticos adotados por ele e pelo concretismo, sem deixar claro para qual dos lados esse movimento penderia, mas supondo desde então que o grupo *Noigandres* trilhava um caminho bem mais seguro:

Estou apenas definindo algumas posições minhas, vis-à-vis o que penso sejam algumas posições dos outros. Repito: a experiência concretista é da maior relevância. Repito: o principal que nos separa somos nós mesmos, nossos seres, nossas condições. Repito: nossa formação muito nos aproxima. Hoje tomamos direções diferentes, a deles bem mais definida, a minha bem menos precisa, amanhã essas direções poderão encontrar-se (*Poesia-Experiência*, 06 out. 1957).

O possível encontro poético, como já mencionamos, dirigiu-se para um retorno do concretismo ao verso e para uma crítica centrada nos temas suscitados pelos *Fragmentos de uma obra em progresso*. A prática de um virtuosismo estéril foi uma das críticas mais contundentes dos poetas concretos à geração de 45, comumente acusada de perder a essência do modernismo de 22 em detrimento de uma arte que se encerrava em si mesma.

Na mesma medida, o gesto de renúncia aos postulados do grupo *Noigandres* implica a aceitação de que o concretismo evoluiu de um programa para um procedimento e, por fim, como afirma Gonzalo Aguilar (2005, p. 242), para um ponto de vista: “Essa conversão era o testemunho de que a vanguarda terminava: as práticas retrocediam para dar lugar à literatura como mundo fechado de textos”.

Para o crítico argentino, a provisoriedade das diretrizes do momento de intervenção vanguardista foi colocada pelos poetas concretos como uma medida estratégica, uma tática, de forma a amenizar o fato de que o verso ainda dominava o panorama da produção internacional, no qual a poesia concreta se inseriu como uma possibilidade dentre outras: “a vanguarda já não é um movimento localizado (ou atual), e sim um modo de narrar a história (da poesia)” (*ib.*, p. 242). Logo, representa uma renúncia às pretensões iniciais do concretismo, que não incluíam esse caráter provisório, “acrescentado post festum”, como estratégia.

É inegável que o concretismo se imponha como uma possibilidade histórica, mas não a única história possível. Por meio desse modo de narrar a história da poesia, podemos chegar a um paideuma – para usar um termo de preferência do grupo *Noigandres* – de momentos, autores, obras

e procedimentos mais extremos ou radicais da arte da palavra, consagrada como uma história evolutiva do verso até sua decadência e superação.

No entanto, para seguirmos no argumento, a perspectiva concreta elimina a possibilidade criativa do verso, assinalando-o apenas como algo imposto pela tradição. Ou seja, o gesto radical de ruptura, por mais que fosse necessário dentro das prerrogativas do movimento, conduziu a uma série de problemas que ultrapassam a alçada da poesia. Foi preciso que o grupo buscasse nas artes plásticas os critérios para estabelecer suas novas formas.

No fim das contas, fez-se valer a principal ressalva de Mário Faustino ao abandono do verso, do qual não se deveria abdicar por outro recurso mais novo, a menos que este se provasse mais eficaz. Ou, nas palavras de Aguilar (2005, p. 243): “Mais que na frustração da mudança social (que não necessariamente implica uma abolição do verso e uma imposição do ideograma) é preciso pensar, então, que o verso ainda resguardava propriedades distintivas contundentes e poderosas”.

*Galáxias*, de Haroldo de Campos, é o livro que representa dentro do concretismo a proposta de continuidade do projeto inacabado de Mário Faustino. Começou a ser escrito pouco depois da morte do autor de “Vida toda linguagem”, ainda na primeira metade da década de 1960, e foi publicado integralmente<sup>170</sup> cerca de 20 anos depois. A obra propõe outra síntese do diálogo da épica com a contemporaneidade, configurando-se a partir da inadequação aos procedimentos de composição tradicionais do gênero.

Na orelha da edição de 2004, entre outros excertos, lemos o trecho de um comentário de Benedito Nunes sobre a obra:

galáxias, texto plural (mistura de matéria vivida a ‘matéria delida deslida trelida’), nascido duma espécie de action writing (continuum verbal que o silêncio descontinua, a realizar a ideia do poema-vida que tanto seduziu Mário Faustino, companheiro de geração de Haroldo de Campos), pertence à categoria de produções ‘escriptíveis’ (scriptibles) de que nos fala o Barthes de S/Z: a mesma dos textos de fruição, que são tecido e textura, ‘onde o sujeito desfaz-se como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções constitutivas de sua teia’ (O prazer do texto). Aqui a escritura é um ‘dédalo-diário’; e o sujeito-escritor – ‘escravo roo a unha do tempo até o sabugo...’ – é um ser histórico, situado no ‘eldorado feldorado latinoamargo’ (CAMPOS, 2011, s/p).

A referência ao “poema-vida” de Faustino, propositalmente recortada neste depoimento, destaca a relação do sujeito com o texto, enquanto ser histórico, ao mesmo tempo em que é matéria-

---

<sup>170</sup> Dentro do quadro programático de cinquenta fragmentos intercalados com páginas em branco, totalizando cem páginas em formato de livro impresso. O CD com a oralização de alguns desses fragmentos, apesar de dada como implícita no plano original, foi incluído a posteriori.

prima da sua própria criação. A teia na qual a subjetividade se dissolve em *Galáxias* não é o verso pura e simplesmente, mas um tipo de verso, chamado de “versículo”, que trabalha no limite com a prosa. No total, são cerca de dois mil versículos divididos em cinquenta cantos de uma “insinuação épica que se resolveu uma epifânica” (CAMPOS, 2011, p. 113).

Na fronteira entre verso e prosa, a obra se move. Lido como um poema longo e fragmentário, o narrador projeta uma voz que subverte a marca gráfica do verso. É nessa perspectiva que a oralização das *Galáxias*, implícita em sua gesta segundo o autor, torna-se essencial. Para reforçar essa dimensão, o CD “isto não é um livro de viagem” foi anexado à segunda edição do livro, contendo áudios de dezesseis “cantos galáticos” na voz de Haroldo de Campos.

São fragmentos para serem declamados, que pedem “leitura em voz alta, uma respiração, uma pneumática” (CAMPOS, 1992, p. 272), mas não para serem cantados. Sem rima, sustentados por procedimentos de utilidade rítmica, que marcam a repetição e a regularidade, como a paronomásia, o polissíndeto, a assonância, a aliteração, o paralelismo etc.

O ritmo de leitura de Haroldo se opõe à marca gráfica do verso, ignorando o fim da linha como pausa de respiração, fato que se evidencia no caso dos frequentes *enjambements*, cuja função prosódica é desconsiderada. Anula, assim, a unidade do verso, pois escansão rompe quaisquer padrões de isometria ou isonomia, conformando-se às figuras e procedimentos de repetição gráfica e sonora e a uma vasta medida. Na obra, o olho remete ao verso, o ouvido, à prosa.

Não obstante, também na perspectiva espacial, a linha gráfica do verso é sutil, tornando-se muito próxima da marca da prosa. A longa medida utilizada ocupa quase toda a extensão horizontal da página e o *enjambement* atuam como um estímulo serial. Para Gustavo Scudeller (2014), a obra pode ser vista simultaneamente nos planos conceitual e prosódico. A repetição constante de elementos sonoros, por exemplo, leva-nos a um verso contínuo. Por outro lado, a relação de interdependência entre as partes sugere uma prosa descontínua.

Em suma, *Galáxias* seria, assim, no plano conceitual, prosa descontínua; e, no prosódico, verso contínuo: paradoxalmente, um híbrido dos dois parâmetros prosódico-conceituais da “cultura oral” (segundo Frye), alavancado a partir de uma experiência de aproximação com as possibilidades abertas pela escrita (SCUDELLER, 2014, p. 82).

As *Galáxias* exploram tanto elementos da prosa quanto do verso, e essa tensão assume papel semântico no percurso desse livro-viagem, atribuindo-lhe um aspecto romanesco no sentido

de que prevalece na obra a sua dimensão trágica, oposta ao triunfalismo épico. Nessa fábula da antifábula, o próprio poeta assume a figura do herói trágico, que no caso de Mário Faustino encarna a temática do *amor fati*. Assim Scudeller define a tensão:

Em seus mais variados aspectos, a matéria de Galáxias é tudo o que a teoria da literatura moderna convencionou chamar de romanesca, por oposição à matéria heróica e guerreira, tradicionalmente associada à poesia épica, como conceito do gênero, e que inclui, também, o maravilhoso, o divino, o cosmogônico, o nacional, o mítico, o fundador (*ib.*, p. 123).

A prevalência da imagem sobre a narrativa épica denota outra fronteira frequentada pela obra, a mesma que fomentou o longo poema-vida de Mário Faustino. Se, para este último, o problema se equacionou num certo orfismo desmistificado, em *Galáxias*, a epifania surge como possibilidade de vidência ou revelação encarnada na linguagem, ou, nas palavras de Scudeller (2014, p. 159), “como forma de colocar em suspenso o valor factual da referência, por meio do alumbramento momentâneo do entendimento no paradoxo”.

Em sua tese sobre *O épico em Invenção do mar, de Gerardo Mello Mourão, e Galáxias, de Haroldo de Campos*, Scudeller (2014) equaciona o problema da épica contemporânea como resultado de um contínuo questionamento sobre a própria possibilidade da poesia de dar e fazer sentido no mundo moderno. Dessa forma, a ideia de fracasso em suas pretensões totalizantes é incorporada como elemento inseparável da criação, definindo a obra a partir de sua inadequação, não de sua eficácia em atender os moldes de composição da épica tradicional.

Já no caso de Mário Faustino, consagra-se uma poética feita para ser imperfeita, como a vida, que assinala o predomínio do acaso ao invés de tentar aboli-lo. Trata-se de uma poesia que, por fim, entrega-se ao acaso, e que se expressou na temática do *amor fati*, na aceitação festiva e heroica de seu destino.

A visão mágico-demiúrgica evocada da poesia órfica antiga também aparece no poema-viagem de Haroldo de Campos, mas não prevalece. Nas *Galáxias*, predomina uma linguagem ensimesmada, a questionar sua própria potência enquanto intermediação humana. A criação se volta para si, construtivamente, de forma a proporcionar uma “abertura calculada” em direção ao acaso. Ainda assim, há a pretensão de emular a vida em si, “um livro onde tudo seja não esteja”, retomando à ideia do mito como recriação da realidade, daí serem descritas como uma “fábula da antifábula”: “a inevitável falência ou recaída na ilusão da fábula e do mito é o fundamento sobre o qual repousa toda crítica” (*ib.*, p. 338).

Ao invés de um poema não-narrativo, as *Galáxias* agem por meio da negação de si mesmas enquanto possibilidade confabulatória ou épica, colocando em questão a própria ideia de livro, bem como sua representação sublime encarnada nas Escrituras Sagradas. A aproximação entre o verso livre e o versículo bíblico é dada a partir de um embasamento laico, assim como no caso das “transcrições” de *Bere’shith*. Ou seja, se há transcendência, neste caso, está na adoção do modelo épico como narrativa histórica e totalizante, ultrapassando essa concepção “a partir da exploração daquilo que, na própria representação, é potência, virtualidade, possibilidade combinatória, transcendência ou — se preferirmos — metáfora” (*ib.*, p. 53).

Mesmo tendo a metáfora como meio para a transcendência, a apropriação do discurso místico em *Galáxias* se contrapõe àquela de *O Homem e sua hora*, em que o poeta almeja e celebra sua ascendência ao sublime e ao mágico por meio da linguagem, como promessa última e como possibilidade de “nomeação original” do objeto. No caso do livro de Haroldo de Campos, a desconfiança no poder mágico da palavra é reiterada, estabelecendo uma posição cética na possibilidade de identificação entre palavra e coisa. Como afirma Scudeller:

Trata-se, em último caso, de questionar a suficiência da forma para abarcar a complexidade do mundo atual, questionando, conjuntamente: a suficiência do verso para fazer frente à comunicabilidade da prosa; a suficiência do herói para escapar aos processos de massificação, produzidos com a universalização das relações de mercado; e, enfim, a suficiência da própria poesia, enquanto instituição, para dizer e realizar algo distinto dos propósitos moldados pela sociedade de consumo como de interesse iminente e comum (*ib.*, p. 13).

Em suma, *Galáxias*, como poema longo, resolve-se no questionamento de sua própria possibilidade, recuperando todas as tensões suscitadas pela proposta de poema-vida faustiniano, desenvolvendo-as à sua maneira. A crença na linguagem como forma de transcendência, que, como o anjo de Rilke tão evocado nos primeiros poemas de Mário, opera a intermediação entre o profano e o sublime, é condicionada por Haroldo de Campos a outra exponenciação, qual seja, a superação do banalismo e do prosaísmo contemporâneos, impondo ao discurso sua racionalidade.

Não se trata, portanto, de elaborar uma experiência na realidade ou representar sua “duração”, como no caso dos últimos poemas de Mário Faustino, mas de subverter a relação entre noções como a de “nomeação” com a concepção da linguagem enquanto discurso fantástico ou mágico. Isso pode ser percebido também no argumento da evolução de uma épica para uma epifânica. Em entrevista (CAMPOS, 2006, p. 269) sobre a gênese e elaboração de *Galáxias*, o autor explicou que se trata de um livro de epifanias que, ao mesmo tempo, também é um registro

de “antiepifanias” composto por “blocos semânticos associados” em um exercício de “extrema disciplina” de “controle do acaso” que só a prática da poesia concreta lhe teria possibilitado desenvolver.

Essa intensa atividade no trato da linguagem racionaliza a chave cosmogônica que abre o livro desde o título, estabelecendo desde a gesta (ambas, da escrita e da leitura) o arranjo conflitivo de sua concepção. Ao ceticismo em relação a si mesma enquanto discurso de mediação entre o Eu e o Outro, soma-se uma crítica da possibilidade de transcendência ao sublime. O papel do órfico, de resgate mítico de uma experiência original e mágica da linguagem, é substituído pelo registro epifânico, porém de um alumbramento controlado, em que esse mesmo registro é relegado à condição de nada.

É assim que a ficção irrompe como fundadora do registro metafísico-existencial, e o ato de fingir ou fantasiar, como um processo dialético entre o real e o imaginário. Daí o tema central da obra: o percurso da escritura, o livro como viagem e a viagem como livro. Ou seja, a escrita oscila em um movimento de recriação e negação de si, no qual a obra é a protagonista de si mesma. Sugestivamente, a epígrafe do livro, de autoria de Mallarmé, diz o seguinte: “La fiction affleura et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit”. Se nos *Fragmentos de uma obra em progresso* a operação se dá por uma confluência entre vida e obra, em *Galáxias*, a viagem é intertextual, a própria literatura é vista em sua organicidade.

Na entrevista supracitada, o entrevistador J. J. Moraes destaca três temas dominantes no livro: a linguagem autorreferencial, a viagem e a literatura como um organismo vivo. Isso é corroborado por Haroldo, que acrescenta: “A ideia norteadora – a viagem como livro e o livro como viagem – abarca tudo isso” (CAMPOS, 2006, p. 271). Não se trata, portanto, de ultimar o vínculo entre vida e linguagem, mas de tensioná-lo no plano metafórico. Haroldo de Campos produz, assim, à semelhança de Mário Faustino, uma escrita centrada no choque de opostos como geratriz de novas formas<sup>171</sup>, cuja diretriz é o próprio discurso, seja na proposta de ruptura dos gêneros poesia/prosa, seja no conflito história/ficção. O autor chamou esse processo de composição de “delírio lúcido”.

---

<sup>171</sup> “Afiml, o oxímoro (a coexistência de contrários) é a figura-rainha do Barroco e o barroquismo não se opõe ao construtivismo (Bach, o matemático da fuga, é um músico barroco; a geometria curvilínea de Niemeyer em Pampulha ou em Brasília é, ao mesmo tempo, construtiva e barroquizante)” (CAMPOS, 2006, p. 272).

A questão do verso, antes simbolizada pelo gesto impositivo de seu abandono, surge reequacionada em termos de uma superação. A assunção crítica dessa estratégia está em *verso reverso controverso*, cujos textos foram publicados originalmente entre 1964 e 1967, mas podemos citar como marco dessa revisão programática a obra *Traduzir & Trovar*, que segundo Aguiar (2005, p. 240), foi a primeira reunião em livro de “textos de autores do passado que já não serviam como argumento contra o fim da era do verso”.

Nesse sentido, os primeiros fragmentos de *Galáxias* são inaugurais também ao potencializarem o verso dentro dos parâmetros de ruptura prosa/poesia. Isso se dá até mesmo no campo da prosódia, em que a ideia de ritmo semiótico se sobrepõe à escansão poética tradicional. É assim que, em 1962, Haroldo (2006, p. 31) já propunha uma substituição dos conceitos de prosa e poesia por outro mais genérico, o de texto.

Não obstante, em *Galáxias*, a tensão entre tais conceitos irrompe como potência criadora. Não à toa, ao tratar da genética do livro, o autor remontou à *Ciropédia ou A educação do Príncipe* para estabelecer um paralelo. Esta obra, por sua vez, como bem lembra, é de 1952, portanto, anterior à poesia concreta, um “poema-prosa, semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmico-prosódicos” (*ib.*, p. 31).

É de se notar que, no segundo bloco de *Metalinguagem & outras metas*, o mesmo que contém o artigo sobre Mário Faustino, Haroldo tenha incluído os seguintes textos em sequência: “Minha Relação com a Tradição é Musical”, “Do Epos ao Epifânico (Gênese e Elaboração das *Galáxias*)”, “Ficção como Fundação” e “Poesia e Música”. No primeiro deles, o autor destaca especialmente a incorporação da tradição, partindo da etimologia comum dos vocábulos “música” e “museu”, ambos referentes a “musa”, para estabelecer uma oposição entre uma tradição musical, viva, “partitura transtemporal”, e outra, museológica, morta.

Uma vez posto que a fonte do movimento está numa tradição literária, que vê a poesia sob o viés da música, e não do visual, é no último desses quatro textos que o autor explana como a música preenche o poema concreto, na prática, anticoncreto, assim como *Galáxias* produz uma fábula da antifábula. Por meio das noções poundianas de fanopeia, melopeia e logopeia, Campos destaca que as duas últimas são essencialmente musicais, uma referente à prosódia, ao ritmo temporal propriamente dito, e outra, ao ritmo estrutural, a “música do intelecto”. Destarte, pode abarcar elementos sonoros, visuais e abstratos, como efeitos de consonância e dissonância.

Isso levou *Galáxias* a uma estrutura fragmentária atemporal, serial, mas não seriada, em que cada fragmento é um microcosmo do cosmo, resguardado em sua especificidade ao mesmo tempo que é um reflexo do todo. A representação cíclica do tempo, lugar-comum nos textos em que a linguagem é tratada em sua acepção mágica, também pode ser percebida no sentido de sua imanência estrutural e genética como recurso harmônico.

Não obstante a ordenação impositiva do formato de livro impresso<sup>172</sup>, os textos são disponibilizados em relação de contiguidade e semelhança visual, sem numeração de página, intercalados por páginas em branco, podendo ser apreciados de maneira independente e/ou intercambiável, estimulando o pertencimento do leitor na configuração semântica da obra. Subtraísse, assim, a necessidade de qualquer procedimento de montagem – ainda que o livro estabeleça uma sucessão – como solução para o problema da unidade, em detrimento da ideia de montagem ideogrâmica que Mário Faustino tomou emprestada de Serguei Eisenstein.

Também na prerrogativa de uma conciliação do horizonte crítico, Marcos Siscar (2014) entende que houve uma passagem da crise do verso para o impasse do épico, no qual a efetividade da poesia como potência fundadora é colocada em xeque. A percepção de tais deslocamentos na produção literária do concretismo, especialmente na de Haroldo de Campos, corrobora a visão de que a própria poesia concreta acabou por superar a si mesma para manter-se viva, retilhando seu percurso teórico e reposicionando a vanguarda no campo das possibilidades, mas dentro de uma autocrítica sobre sua própria potência e razão de ser.

Se, passando a sua produção poética, abordarmos especificamente a última fase da poesia de Haroldo, perceberemos que a declaração do fim da utopia convive, não exatamente com uma liberação das possibilidades criativas, mas com a multiplicação dos signos que remetem à questão cerimonial da poesia. Como se Haroldo buscasse esse novo ponto de apoio, sinalizando uma virada tanto na teoria quanto na poesia (SISCAR, 2014, p. 88).

As *Galáxias* utilizam a tendência do épico ao sublime como matéria-prima para questionar a capacidade demiúrgica do poeta e destituir o herói de todo heroísmo, enquanto os poemas dos *Fragmentos* de Mário Faustino celebram e encarnam a maravilha de estar vivo, tratando, sim, a poesia como uma espécie de “estado de graça”, semelhante à “oração dos santos”, específico da

---

<sup>172</sup> Segundo o autor, o plano inicial previa a publicação em folhas soltas, a sugestão de publicar no modelo de livro tradicional com costura partiu de Guimarães Rosa (CAMPOS, 2006, p. 269).

noção de “canto cerimonial” que Siscar emprestou de Mallarmé, mas predominantemente voltada para o registro da *durée*.

O orfismo de Mário Faustino deu lugar a uma poesia movida pelo *amor fati* rumo a uma transcendência conceitual, e no caso de Haroldo de Campos, a uma espécie de epifania laica. A diferença essencial entre ambas está no fato de que essa escrita epifânica caminha rumo ao esvaziamento do mito, ou melhor, da mitificação desse esvaziamento como um tipo de crítica metafísico-existencial. Já no orfismo dos *Fragments*, o canto é uma forma de preenchimento da lacuna do fantástico na realidade e de sentido para a existência.

A ocorrência do sublime em *Galáxias* só é possível através de um deslumbramento fugaz provocado pela epifania e seu esvaziamento. Os constantes procedimentos de negação, interrupção e disrupção também atuam no sentido do esgotamento da potência da palavra poética como fundação e encantamento, de forma que a única possibilidade do poético como ação efetiva de intervenção seria confabular a própria reiteração de sua impossibilidade. Logo, o paradoxo estabelece, assim como no caso de Mário Faustino, a base dessa linguagem de ruptura.

Em *Galáxias*, a viagem é dirigida. Seu percurso controlado jamais abdica da ética construtivista, que busca enredar o destino na trama do autor. Nos *Fragments de uma obra em progresso*, a escrita espelha conscientemente o ritmo da vida, e entrega a responsabilidade pela conclusão do poema à generosidade póstuma. Na impossibilidade de abolir o imprevisível, foi-lhe atribuído o protagonismo da criação. Assim, ao se submeter à primazia do acaso, Mário Faustino deu à morte a palavra final sobre sua vida-poema, e ao leitor, um convite a revivê-la.

## O TRÂNSITO DE ORFEU PARA A INCONSCIÊNCIA

O verso, em toda a poesia de Mário Faustino, sempre foi tratado sob o viés da adequação da linguagem ao proposto. Isto, por si só, responde parcialmente ao sofisma do “nó mallarmaico”, haja vista a vocação do poeta para tal modelo de composição. Restava colocar à prova a maior eficácia desse instrumento poético frente às formas “inventadas” pela poesia concreta, e assim tencionou fazer.

Como vimos no primeiro capítulo deste estudo, do deslumbramento juvenil e dos conflitos “substanciais” com o “Sublime” e com o “Belo”, a poesia de Mário Faustino chegou à crise de representação, metamorfoseando conflitos universais nas pulsões de vida e de morte. Alcançou a

celebração do erotismo como experiência vital e de escrita. Seu verso, da mesma forma, oscilou do livre à métrica fixa, confundindo os limites de cada um em textos fundadores como “Vida toda linguagem”, no qual a linguagem é o seu próprio objeto poético, refletido no “talvez verso” do poema.

A renovação de seu leque de influências e autores que viriam a se tornar referências provocou transformações em sua escritura, que marcam sobremaneira a obra *O Homem e sua hora*, encerrando um ciclo criativo no qual se destacam a referida indagação metalinguística no contexto da “crise do verso”, a exploração da mitologia clássica greco-latina e a prática do poema longo, que desde o Romantismo vinha tendo cada vez menos adesão entre poetas brasileiros. Somada à reconstrução natural de sua obra em função desse trajeto literário, veio uma revolução pessoal e profissional provocada por *Poesia-Experiência*, que projetou o nome de Mário Faustino para o panteão das disputas no campo literário, como vimos no segundo capítulo.

O concretismo desviou ainda mais o curso desse “rio-mar”, ressaltando questões que haviam sido ignoradas até então ou trabalhadas secundariamente por Mário Faustino. Entre elas, estava a defasagem do verso, que atacava um elemento central dessa escrita poética. A análise descrita no capítulo três nos levou a constatar que o poeta jamais abdicou do verso, mas ultrapassou seus limites em mais de uma maneira, como a adoção de composições visuais na página e de estruturas axiais ou a dissociação entre o ritmo e a linha gráfica.

*Poesia-Experiência* alçou as ideias de experiência e de experimentação poéticas a outro patamar na escritura faustiniana, bem como suas pesquisas pessoais nos campos da metafísica, psicanálise e cinema, tendo em vista uma ressignificação centrada na sua escrita, mas que também afetou suas relações intra e interpessoais. As crises se intensificaram, até culminar em um processo destrutivo nos planos emotivo e intelectual, levando-o a uma revisão de crenças basilares. Dessa deliberação, nasceu um novo projeto de vida-obra, no qual a questão do verso estava internamente pacificada.

O quarto capítulo deste estudo focalizou a pesquisa nesse projeto derradeiro, os *Fragmentos de uma obra em progresso*. Nessa safra produtiva, as ideias de *durée* e de “montagem ideogrâmica” se sobrepõem à de “órfico”. Para dar voz a seu erotismo universal, o *amor fati* nietzschiano surge como um canto celebrativo de aceitação da sua natureza psíquica, geratriz de sua linguagem poética.

A sua solução do poema longo, registro de sua “duração” neste mundo, produzida de maneira paradoxal e fragmentária, foi interrompida precocemente, mas encontrou no próprio concretismo um gesto de continuidade: as *Galáxias*, de Haroldo de Campos, obra da qual nos ocupamos no último capítulo, em que as razões de Mário Faustino em favor do verso acabaram de alguma forma sendo reforçadas, reverberando a posteriori.

A poesia faustiniana difere de todas as outras feitas em verso após o surgimento da poesia concreta por ser contemporânea a ela, concidadã e consanguínea. Além de ter sido produzida no mesmo contexto, a obra de Mário Faustino compartilha com a do grupo paulista as mesmas referências que embasam o argumento do “objeto verbivocovisual” como substituto do verso. Mais que isso, corrobora a prerrogativa da “crise do verso” e admite a solução concretista, exceto a exclusividade dela.

Mas é justamente por isso que a conclusão dos *Fragmentos de uma obra em progresso* sequer foi necessária, bastando a demonstração de sua possibilidade para apresentar a principal vulnerabilidade do “fim do verso”. Mais que desatar o “nó” concretista, a existência, por si só, do projeto faustiniano fez com que os poetas concretos acabassem, eles também, enlaçados. Foi para eles que a aceitação da continuidade do “ciclo histórico do verso” acabou se tornando inevitável.

Por outro lado, entre os principais representantes da fortuna crítica de Mário Faustino, tais como Benedito Nunes, Maria Eugenia Boaventura e Lilia Silvestre Chaves, é consensual o argumento de que o poeta de “Vida toda linguagem” jamais abdicou do verso. Ora, mesmo quando manifestou seu pressuposto com maior radicalismo, também a poesia concreta sempre esteve atrelada ao verso.

Por mais que Mário Faustino não tenha dado o “salto qualitativo” esperado pela vanguarda concretista, sua obra frequenta esse movimento literário e se vale dele na construção de sua própria proposta poética, mesclando diferentes sintaxes dentro de um mesmo poema em vários momentos e diferentes contextos. Em última análise, ambas as produções giram em torno do verso, referido no início desta tese como uma verbalização “encantada” do pensamento.

Em canto, encantada, pois explora deliberadamente, de maneira programática, as valências musicais, imaginativas e intelectuais da linguagem para encantar o leitor, conduzindo-o a um estado mental e sensorial diverso, assim como vimos nos *Fragmentos* e nas *Galáxias*. Ambos, Mário Faustino e o grupo *Noigandres*, testaram e ultrapassaram os limites do verso antes de

deliberar por quais caminhos seguir, encontrando-se, tocando-se, cruzando-se mais de uma vez nesse percurso.

A poesia concreta, enquanto discurso, declarou encerrado por fim seu próprio ciclo, tornando ao terreno das possibilidades e incluindo um retorno à sintaxe verbal. De certa forma, ler a produção faustiniana como uma defesa do verso resguarda um antagonismo em relação à poesia concreta, que, da parte de Mário, apresenta-se pontualmente, apenas como posicionamento provisório. O que se constata, de fato, é o flagrante desejo de sua escritura de permanecer autônoma, inacabada e interminável. Indeterminável, em última instância, viva.

## BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALDERINK, Larry J. *Creation and salvation in ancient orphism*. Newark DE: Amer Philological Assn, 1981.

ALLOUCH, Jean. *Erótica do luto no tempo da morte seca*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética. Organon. Política. A constituição de Atenas*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Traduzido por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*. Traduzido por Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BALESTRIERO, Maria Lucia Gonçalves. *Mário Faustino: uma poética da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem / Estrela da Manhã*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BARBIERI, Ivo. Mário Faustino. In. FILHO, Leodegário Azevedo (Org.). *Poetas do Modernismo: antologia crítica*. Brasília: INL, 1972.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. Existe uma escritura poética? In. *Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura*. Traduzido por Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. *Oficina da palavra*. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda., 1977.

BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Cartas, conferências e outros escritos*. Traduzido por Franklin Leopoldo e Silva e Nathanael Caxeiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Traduzido por Maria Adriana Camargo Capello com revisão técnica de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2020.

BERNABÉ, Alberto. *Hieros Logos: Poesia Órfica sobre os Deuses, a Alma e o Além*. Traduzido por Rachel Gazolla. São Paulo: Paulus, 2012.

BOGÉA, J. Arthur. Notícia sobre um certo professor de literatura. In. NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Traduzido por José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Traduzido por M. L. Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. Traduzido por Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.

BRASIL, Assis (Org.). *Cinco ensaios sobre poesia de Mário Faustino*. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

\_\_\_\_\_. *A nova literatura. v. II – A poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, Brasília: INL, 1973.

\_\_\_\_\_. *A nova literatura. v. IV – A crítica*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, Brasília: INL, 1975.

BRITTO, Paulo Henriques. *Liturgia da matéria*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Mínima lírica*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

\_\_\_\_\_. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Macau. 2. Ed.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUENO, Alexei. Nota editorial. In. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 11-13.

CALVINO, Italo. Ovídio e a contiguidade universal. In. *Por que ler os clássicos*. Traduzido por Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 31-42.

CAMILO, Vagner. *Drummond: Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978a.

\_\_\_\_\_. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978b.

\_\_\_\_\_. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mallarmé / Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos - 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

\_\_\_\_\_. E. E. Cummings, sempre jovem. In. CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Traduzido por Augusto de Campos. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 13-19.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

\_\_\_\_\_. *Bere'shith: A cena da origem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação, o poema pós-utópico. In. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & outras metas*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Galáxias*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

CAMPOS, Luiza Maria Lucas Queiroz de. Prefácio. In. STEVENS, Wallace. *Ficção Suprema*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. Nota sobre Rilke. In. *Retratos e Leituras*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Ocidental*. 3v. Campinas: Sétimo Selo, 2021.

CHAVES, Albeniza de Carvalho. *Tradição e Modernidade em Mário Faustino*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986.

CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult, IAP, APL, 2004.

CLANCIER, Georges Emmanuel. *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme*. Paris: Pierre Seghers, 1953.

COHN, Sérgio; REZENDE, Renato; SANTOS, Roberto Corrêa dos (Org.). *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: uma antologia - 1958-1961*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016.

CONDE, Miguel. O impasse da formação. In. GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CONFÚCIO. *Os Analectos*. Traduzido por Caroline Chang e de D. C. Lau. Porto Alegre: L&PM, 2008.

- COSTA, Luiz Angélico da (Org.). *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.  
 \_\_\_\_\_. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Traduzido por Augusto de Campos. 3ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- CUNHA, Fausto. O Livro de Sonetos de Jorge de Lima. In. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Traduzido por Maria Beatriz Marques Nizzi da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Traduzido por Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.  
 \_\_\_\_\_. O Princípio Cinematográfico e o Ideograma. In. CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Traduzido por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963.
- ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. 2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.  
 \_\_\_\_\_. *The Waste Land and other poems*. Nova York: Penguin Books, 1998.  
 \_\_\_\_\_. *Ezra Pound: His Metric and Poetry* (versão eletrônica). Whitefish: Kessinger Publishing, 2010.
- FALEIROS, Álvaro. Refrações sobre Um lance de dados de Mallarmé. In. MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia de Mário Faustino*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.  
 \_\_\_\_\_. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.  
 \_\_\_\_\_. *Poesia completa / Poesia traduzida*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Max-Limonad, 1985.  
 \_\_\_\_\_. *Evolução da poesia brasileira*. Organização de Benedito Nunes. Salvador: Fundação Casa Jorge de Amado, 1993.  
 \_\_\_\_\_. *Melhores poemas de Mário Faustino*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Global, 2000.  
 \_\_\_\_\_. *O homem e sua hora e outros poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.  
 \_\_\_\_\_. *De Anchieta aos concretos*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.  
 \_\_\_\_\_. *Artesanatos de poesia*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.  
 \_\_\_\_\_. *O homem e sua hora e outros poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Meu caro Bené: cartas de Mário Faustino a Benedito Nunes*. Organizado por Lilia Silvestre Chaves. Belém: Secult-PA, 2017.

FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra. *El caracter de la escritura china como medio poetico*. Traduzido por Mariano Antolin Rato. Madrid: Visor, Alberto Corazón, 1977.

\_\_\_\_\_. Os Caracteres da Escrita Chinesa como Instrumento para a Poesia. In. CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Traduzido por Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. *The chinese written character as a medium for poetry* (versão eletrônica). Nova York: Fordham University Press, 2008.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. 4ª ed. ampl. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão, O mal estar na civilização e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

\_\_\_\_\_. *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos*. Traduzido por Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2014.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Traduzido por Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FUX, Jacques. *Literatura e matemática: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

GLARE, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Traduzido por Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

\_\_\_\_\_. *The Total Art of Stalinism: avant-garde, aesthetic, dictatorship, and beyond*. Translated by Charles Rougle. Princeton: Princeton University Press, 1992.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Gerações e heranças: algumas indagações. In. COSTA, Horácio (Org.). *A palavra poética na América Latina – Avaliação de uma Geração*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

GULLAR, Ferreira. Entrevista. In. AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco: a obra gráfica de Amilcar de Castro*. Traduzido para o inglês por Natália Giossa Fujita; traduzido para o espanhol por Laura Hosiasson. São Paulo: Discurso editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *A luta corporal*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Romances de cordel*. 1ª ed. São Paulo: José Olympio, 2009.

\_\_\_\_\_. *Autobiografia poética e outros textos*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

HERKENHOFF, Alfredo. *Jornal do Brasil – Memórias de um Secretário – Pautas e Fontes*. Rio de Janeiro: Zit Gráfica e Editora, 2010.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. Traduzido por Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. *Iliada*. Traduzido por Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Traduzido por Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *Iliada*. Traduzido por Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Odisseia*. Traduzido por Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

JARDIM, Reynaldo. Entrevista. In. AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco: a obra gráfica de Amilcar de Castro*. Traduzido para o inglês por Natália Giossa Fujita; traduzido para o espanhol por Laura Hosiasson. São Paulo: Discurso editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In. HOMERO. *Odisseia*. Traduzido por Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. V. I e II. Traduzido por Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado, 1970.

KENNER, Hugh. *The poetry of Ezra Pound*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 10: a angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

\_\_\_\_\_. *O mito individual do neurótico ou A poesia e verdade na neurose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAUS, Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In. CARDOSO, Rafael. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LESSA, Washington. A reforma do Jornal do Brasil. In. AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco: a obra gráfica de Amilcar de Castro*. Traduzido para o inglês por Natália Giossa Fujita; traduzido para o espanhol por Laura Hosiasson. São Paulo: Discurso editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LEWIS, C. T.; SHORT, C. A. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.

- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.  
 \_\_\_\_\_. Restauremos a poesia em Cristo – proclama com entusiasmo o grande poeta Jorge de Lima. Entrevista a Marques Gastão. In. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 64-67.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. v.1. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.  
 \_\_\_\_\_. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. v.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LOBO, Luiza. *Épica e modernidade em Sousândrade*. Rio de Janeiro: Presença; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.  
 \_\_\_\_\_. *Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário, que falta ele faz!: 1956-1974 do artístico ao jornalístico: vida e morte de um caderno cultural*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. Relembrações do Chico Mendes. In. NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Fasquelle, 1897.  
 \_\_\_\_\_. *Divagações*. Traduzido e apresentado por Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.  
 \_\_\_\_\_. *Um lance de dados*. Traduzido por Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem: Understanding Media*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MELO, Chico Homem de; COIMBRA, Elaine Ramos (Orgs.). *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MENDES, Francisco Paulo. Prefácio para Jacques Flores. In. NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001, p. 165-166.  
 \_\_\_\_\_. Notas para uma conferência sobre a poesia contemporânea. In. NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001, p. 189-192.  
 \_\_\_\_\_. O poeta e a rosa: primeira notícia sobre a poesia de Mário Faustino. In. NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001, p. 193-201.  
 \_\_\_\_\_. A comédia shakespeariana. In. NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001, p. 219-232.  
 \_\_\_\_\_. O humanismo de Shakespeare. In. NUNES, Benedito (Org.). *O amigo Chico, fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001, p. 248-257.

MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu. In. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 121-124.

\_\_\_\_\_. A luta com o anjo. In. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 124-126.

\_\_\_\_\_. Os trabalhos do poeta. In. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 126-129.

MERCHANT, Paul. *The Epic*. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Edusp, 1974.

MILLER, John F.; NEWLANDS, Carole E. (Orgs.). *A Handbook to the Reception of Ovid*. Oxford: John Wiley & Sons, 2014.

MILLIET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORETTI, Franco. *Modern Epic: the world-System from Goethe to García Márquez*. Translated by Quintin Hoare. London, New York: Verso, 1994.

MOTOYAMA, Shozo (Org.). *USP 70 Anos: Imagens de uma História Vivida*. São Paulo: Edusp, 2006.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975.

NASIO, J. D. Introdução à obra de Freud. In. NASIO, J. D. (Dir.). *Introdução às obras de Freud, Ferenczi, Groddeck, Klein, Winnicott, Dolto, Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

NETO, João Cabral de Melo. *Poesias completas: 1940-1965*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

\_\_\_\_\_. Poesia e Composição – A inspiração e o trabalho da arte. In. TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

\_\_\_\_\_. *Museu de tudo e depois: poesias completas II (1967-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

\_\_\_\_\_. Da função moderna da poesia. In. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NEWMAN, John Kevin. *The Classical Epic Tradition*. Madison WI: University of Wisconsin Press, 1986.

NICHOLL, Charles. *Rimbaud na África: os últimos anos de um poeta no exílio (1880-1891)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. Traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Traduzido por J. Ginsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Ecce homo*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *A genealogia da moral*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Traduzido por Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. Traduzido por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. *Dois ensaios e duas lembranças*. Belém: SECULT/UNAMA, 2000.

\_\_\_\_\_. *Quase um plano de aula*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2009.

OLIVA NETO, João Angelo. Bocage e a tradução poética no século XVIII. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Traduzido por Manuel Maria du Bocage. São Paulo: Hedra, 2017, p. 9-33.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Excertos traduzidos por Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2006.

\_\_\_\_\_. *Metamorfoses*. Traduzido por Domingos Lucas Dias. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

PARANHOS, Maria da Conceição. *Jorge de Lima: Invenção de Orfeu, a culpa e a redenção do tempo humano*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3ª ed. México: FCE, 1972.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PÉCORA, Alcir. As artes e os feitos. In: *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

PIGNATARI, Décio. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1986.

\_\_\_\_\_. *31 poetas, 214 poemas: do Rigveda e Safo a Apollinaire*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia: Ateliê editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004b.

\_\_\_\_\_. *O que é comunicação poética*. 8ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

PINTO, Lúcio Flávio. Benedito Nunes, o leitor preciso. In. CHAVES, Lilia Silvestre (Org.). *O amigo Bené, fazedor de rumos*. Belém: SECULT, 2011.

POUND, Ezra. *ABC of Reading*. Londres: Faber & Faber, 1961.

\_\_\_\_\_. *Literary Essays of Ezra Pound*. Nova York: New Directions Books, 1968.

\_\_\_\_\_. *The Cantos*. Londres: Faber and Faber, 1975.

\_\_\_\_\_. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.

\_\_\_\_\_. *Poesia*. Organização de Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.

\_\_\_\_\_. *Os cantos*. Traduzido por José Lino Grünwald. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

\_\_\_\_\_. *ABC da Literatura*. Traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

RELATÓRIO do Plano Piloto de Brasília. Brasília: GDF, 1991.

RIBEIRO, Belisa. *Jornal do Brasil, história e memória: os bastidores das edições mais marcantes de um veículo inesquecível*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RIBEIRO JÚNIOR, João. *As perspectivas do mito*. São Paulo: Pancast, 1992.

RILKE, Rainer Maria. *Sonetos a Orfeu; Elegias de Duíno*. Tradução e introdução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poesia-coisa*. Traduzido por Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. *Cartas a um jovem poeta*. Traduzido por Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres Complètes*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1947.

SANTA CRUZ, Luís. Um poeta e duas cristandades. In. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 129-137.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Traduzido por Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SEFFRIN, André. *Roteiro da poesia brasileira – Anos 50*. São Paulo: Global, 2007.

SEGAL, Charles. *Orpheus: the myth of the poet*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1989.

SIMÕES, João Gaspar. Invenção de Orfeu. In. LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 100-112.

SINGER, Paul. Interpretação do Brasil: uma experiência histórica de desenvolvimento. In. *História Geral da Civilização Brasileira, tomo III - O Brasil Republicano, 4º v., Economia e Cultura (1930-1964)*. São Paulo: DIFEL, 1984.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Traduzido por Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEVENS, Wallace. *Ficção Suprema*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *Anfion*. Traduzido por Augusto Rodrigues da Silva Jr. e Eclair Antonio Almeida Filho. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016a.

\_\_\_\_\_. *La Cantate du Narcisse, Amphion, Sémiramis et autres pièces diverses*. YZ Edition [edição eletrônica], 2016b.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VILCHES, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Traduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

\_\_\_\_\_. *Eneida*. Traduzido por Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

WILLEMART, Philippe. *Escritura e Linhas Fantasmáticas: pontuação lacaniana de um texto literário*. São Paulo: Ática, 1983.

WIMSATT, William K. e BROOKS, Cleanth. *Crítica Literária: Breve História*. Traduzido por Ivete Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.

## TESES E DISSERTAÇÕES

ALMEIDA, Dayana Crystina Barbosa de. *Mário Faustino e seus ciclos tradutórios: do Arte-Literatura ao Poesia-Experiência*. Dissertação (mestrado) – Instituto de Letras e Comunicação – Universidade Federal do Pará. Belém: 2014.

BASTOS, Daniel Trench. *Tentativa e acerto, a reforma gráfica do Jornal do Brasil e a construção do SDJB*. Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008.

CHATAIGNIER, Gilda Maria Carollo. *Desenho de Moda Recorta e Costura a Revolução Cultural da Década de 60: O Papel do Jornal do Brasil na Formação da Moda Brasileira*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro: 2005.

COELHO, Marinilce Oliveira. *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos, 1946-1952*. Tese (doutorado) – Universidade de Campinas. Campinas, 2003.

CORREIA, Flávio. *Pessoa dramaturgo (tradição, estatismo, deteatrização)*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

FONSECA, Letícia Pedruce. *A Construção visual do Jornal do Brasil na primeira metade do século XX*. Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro: 2008.

FREITAS, Fábio Feldman dos Santos. *O trágico em Fábula de Anfion, de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

RIBEIRO, Jorge Rafael Krebs. *Traduzindo a ficção suprema: comentários, análise e tradução de “Notes toward a supreme fiction”, de Wallace Stevens*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020.

MANNARINO, Ana de Gusmão. *Amilcar de Castro e a página neoconcreta*. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro: 2006.

MOURA, Flávio Rosa de. *Diálogo crítico: disputas no campo literário brasileiro (1984-2004)*. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo. São Paulo: 2004.

MÜLLER, Luciana Martins. *Tensões da crítica e da poesia em Mário Faustino*. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000.

NETO, Alípio Carvalho. *O homem e sua hora: Mário Faustino, poeta alegórico*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1997.

RIGGI, Fabio. *Ideograma do caos: poesia e experiência de Mário Faustino entre 1956 e 1959*. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

SCUDELLER, Gustavo. *Alegorias da totalidade: as relações entre ciência e poesia em A máquina do mundo repensada, de Haroldo de Campos*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2009.

\_\_\_\_\_. *O épico em Invenção do Mar, de Gerardo Mello Mourão, e Galáxias, de Haroldo de Campos*. Tese (doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade de Campinas. Campinas: 2014.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Poesia e poética em Mário Faustino*. Tese (Livre-Docência) – Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 1979.

TARZIA, Milena. *O Orfismo e a representação mítica de Dioniso-Zagreu na Grécia clássica: uma análise historiográfica*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Assis, 2020.

VERÍSSIMO, Thiago André dos Santos. *À procura de Mário Faustino tradutor*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará. Belém, 2014.

\_\_\_\_\_. *Poesia-experiência: história e tradução de Mário Faustino no Jornal do Brasil*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2019.

ZULAR, Roberto. *No limite do país fértil: os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896*. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

## PERIÓDICOS

ALVES, Claudia Tavares. Mário Faustino, crítico e poeta. *Letras em Revista*, v. 7, n. 2. Teresina: jul/dez. 2016.

ANAN, Sylvia Tamie. Entre a Pantera e o Anjo: Geir Campos e a recepção de Rainer Maria Rilke no Brasil. *Opiniões*, nº 12, p. 50-62. São Paulo: FFLCH/USP, 2018.

AYALA, Walmir. Um depoimento: Mário Faustino. *Correio da Manhã*, 2º Caderno, p. 3. Rio de Janeiro: 23 mai. 1964.

AZEVEDO, Reinaldo. Mário Faustino, o retorno do eterno. *Revista Primeira Leitura*, p. 80-89. São Paulo: out. de 2002.

BRASIL, Ubiratan. Elogio à inteligência. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p. D1. São Paulo: 08 out. 2006.

BENDER, Mires Batista. Mário Faustino joga dados com Mallarmé. *Letras em Revista*, v. 7, n. 2, p. 40-55. Teresina: UESPI, 07 dez. 2016.

CAMPOS, Geir. Quatro Cantos. *Diário de Notícias*, p. 2. Rio de Janeiro: 09 nov. 1955.

CAMPOS, Haroldo de. Epifanias poéticas. Entrevista a José Guilherme Rodrigues Ferreira e Manuel da Costa Pinto. *Revista Cult*, p. 18-31. São Paulo: Editora Bregantini, agosto, 1998.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Revista E*, nº 71, p. 12-14. São Paulo: Lazuli Editora, abril, 2003.

CANDIDO, Antonio. O formador. Entrevista a Rafael Cariello. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. E1. São Paulo: 09 set. 2006.

\_\_\_\_\_. Equilíbrio entre tradição e inovação. Entrevista a Ubiratan Brasil. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, p. D2. São Paulo: 08 out. 2006.

CARVALHO, Mario Cesar. O plano perfeito. *Folha de S.Paulo, Mais!, Brasília nasceu no mar*, p. 4-6. São Paulo: 11 fev. 2007.

CASTRO, Ruy. Brigas, nunca mais. *Folha de S.Paulo, Especial Bossa nova*, p. 2. São Paulo: 10 jul. 2008.

CHAMIE, Mário. Entrevista. *Revista E*, nº 133, p. 10-14. São Paulo: Lazuli Editora, jun. 2008.

CICERO, Antonio. Entrevista. *Revista E*, nº 157, p. 10-14. São Paulo: Lazuli Editora, jun. 2010.

COUTINHO, Eduardo. Literaturas comparadas. Entrevista a Luiz Carlos Monteiro. *Revista Continente Multicultural*, nº 75. Recife: CEPE, mar. 2007.

DUARTE, Paulo Sergio. Anos 50 produziram um ‘Machado coletivo’ nas artes. Entrevista a Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. E1 e E6. São Paulo: 12 abr. 2006.

FASOLINO, Ruben Carmine. La función de la escritura en Lacan. *Escritura e imagen*. v. 8. Madrid: Ediciones Complutense, 2012.

FAUSTINO, Mário. Poesia-Experiência. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil/SDJB*. Rio de Janeiro: 23 set. 1956 - 11 jan. 1959.

\_\_\_\_\_. 22-10-1956. *Correio da Manhã, 1º Caderno*, p. 10. Rio de Janeiro: 01 dez. 1956.

\_\_\_\_\_. Cavossonante escudo nosso. *Correio da Manhã, 1º Caderno*, p. 11. Rio de Janeiro: 30 mar. 1957.

\_\_\_\_\_. Soneto. *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, p. 17. Rio de Janeiro: 25 ago. 1957.

FILHO, Antonio Gonçalves. Para revolucionar a ideia de museu. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2*, p. D2. São Paulo: 28 set. 2006.

FREIRE, Vinicius Torres. Grandes poemas, coisas pequenas, sujas e lindas. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. C7. São Paulo: 05 dez. 2016.

GRÜNEWALD, José Lino. A Onça e a Preguiça. *Correio da Manhã, 2º Caderno*, p. 3. Rio de Janeiro: 23 mai. 1964.

GULLAR, Ferreira. Gullar lembra Oiticica e Clark e ataca arte contemporânea. Entrevista a Mario Gioia. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. E4. São Paulo: 20 out. 2007.

\_\_\_\_\_. Inimigos íntimos. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. E9. São Paulo: 12 ago. 2007.

HENRIQUE DA COSTA, Cristina. No ritmo do Anfion de João Cabral de Melo Neto: Acolhendo/recusando a história. *Remate de Males*, Campinas, n. 34, vol. 1, p. 59-79, 2014.

LORENZOTTI, Elizabeth. Um caderno certo para a época certa. Entrevista a Antonio Gonçalves Filho. *O Estado de S. Paulo, Caderno 2*, p. D2. São Paulo: 08 out. 2006.

MACHADO, Duda. Um enredo de diálogos – Tramas e legados na poesia brasileira a partir de 22. *Revista USP*, nº 11. São Paulo: Edusp, set/nov. de 1991.

MAGALHÃES, Mário. A cidade da paixão. *Folha de S.Paulo, Especial Bossa nova*, p. 10. São Paulo: 10 jul. 2008.

MALLARMÉ, Stéphane. Crise do verso. Traduzido por Ana Alencar. *Inimigo Rumor*, n. 20. São Paulo: Cosac Naify / Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MELO, Victor Andrade de. Mitos de chuteiras. Entrevista a Ernane Guimarães Neto. *Folha de S.Paulo, Mais!*, p. 3. São Paulo: 29 jun. 2008.

MOTTA, Nelson. Jazz & samba. *Folha de S.Paulo, Especial Bossa nova*, p. 6. São Paulo: 10 jul. 2008.

MOURA, Flávio. Livro expõe autor assertivo e polêmico. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. E5. São Paulo: 20 out. 2007.

\_\_\_\_\_. Arte brasileira é tributária da inquietude do poeta. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. C6. São Paulo: 05 dez. 2016.

NESTROVSKI, Arthur. Tom, o arquiteto do mínimo. *Folha de S.Paulo, Especial Bossa nova*, p. 4. São Paulo: 10 jul. 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. João Gilberto & Tom Jobim, formas possíveis de utopia. *O Estado de S. Paulo, Especial Bossa Nova 50*, p. H3. São Paulo: 12 jul. 2008.

PIGNATARI, Décio. Oitentação. Entrevista a Eduardo Simões e Noemi Jaffe. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. E1-E3. São Paulo: 04 ago. 2007.

PINTO, Manuel da Costa. Gullar reabilitou a reflexão sobre a angústia da morte. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. C6. São Paulo: 05 dez. 2016.

ROSSI, Clóvis. 1958, o ano em que acaba o ‘complexo de vira-lata’. *Folha de S.Paulo, Especial Copa 2006*, p. 16. São Paulo: 07 mai. 2006.

SAMMER, Renata. Augusto de Campos: poesia de invenção e metamorfose do signo. *Aletria*, v. 27, nº 1, p. 397-416. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

SANTOS, Emilio. Praxis ou da necessidade de renovar. *Correio da Manhã, 2º Caderno*, p. 3. Rio de Janeiro: 23 mai. 1964.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Presença de Poe na poética de Mário Faustino. *Fragmentos*, nº 17, p. 15-25. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, jul/dez. de 1999.

SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e Participação. *Novos Estudos*, nº 26. São Paulo: CEBRAP, mar. 1990.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos*, nº 55. São Paulo: CEBRAP, nov. 1999.

\_\_\_\_\_. A retraditionalização frívola – O caso da poesia. *Cerrados*, n 39. Brasília: Universidade de Brasília, 2015.

SIMON, Iumna Maria. DANTAS, Vinícius. Poesia Ruim, Sociedade Pior. *Novos Estudos*, nº 12. São Paulo: CEBRAP, 1985.

SISCAR, Marcos. A alavanca da crise: a poesia “pós-utópica” de Haroldo de Campos. *Remate de Males*, p. 81-94. Campinas-SP: IEL, Unicamp, jan/jun 2014.

STERZI, Eduardo. O Reino e o Deserto: A Inquietante Medievalidade do Moderno. *Boletim de pesquisa NELIC*, p. 04-21. Florianópolis, 2011.

VELOSO, Caetano. João, o calígrafo chinês. *Folha de S.Paulo, Especial Bossa nova*, p. 4. São Paulo: 10 jul. 2008.

WERNECK, Paulo. Uma cabeça concreta. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, p. C4-C5. São Paulo: 05 dez. 2016.

## INTERNET

BLANCHOT, Maurice. A experiência mágica de Henri Michaux. *ALEA*, v. 12, n. 1, jan-jun 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/3SN5rSL>>. Último acesso em 18 jun. 2022.

BONVICINO, Régis. *Reverso: Eros, montagem e inovação em Mário Faustino*. Disponível em: <<https://bit.ly/3bEVJRv>>. Último acesso em 16 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. *O pesadelo do poder de civilização: a utopia brasileira de Mário Faustino*. Disponível em: <<https://bit.ly/3dihuqR>>. Último acesso em 16 ago. 2021.

\_\_\_\_\_. Connoisseur of the chaos / A Dialogue Between Two Giants. *Sibila*, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3bLETjM>>. Último acesso em 10 dez. 2021.

CAMPOS, Augusto de. Wallace Stevens: A era e a idade. *Folha de S.Paulo*, 03 ago. 1997. Disponível em: <<https://bit.ly/3zFXoyi>>. Último acesso em 18 jun. 2022.

CANARINOS, Ana Karla. Duas leituras de a “Fábula de Anfion” de João Cabral de Melo Neto e a polêmica do estruturalismo no Brasil. *Revista Investigações*, v. 31, n. 1, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3p3AVWX>>. Último acesso em 18 jun. 2022.

CASTRO, Amilcar de. A notícia e o diagrama: entrevista inédita com Amilcar de Castro. *Novos estudos – CEBRAP*, v. 2, nº 78, p. 131-14, jul. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2OKZUi5>>. Último acesso em 27 nov. 2019.

CHAVES, Lilia Silvestre. O filósofo e o poeta. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, vol. 6, nº 2, p. 377-393, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3zGfVko>>. Último acesso em 09 set. 2020.

DOLHNIKOFF, Luis. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. *Sibila*, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2NEDqOZ>>. Último acesso em 18 jun. 2022.

FALEIROS, Álvaro. Haroldo de Campos e a dobra de Mallarmé. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada - Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/3JHijW0>>. Último acesso em 19 nov. 2019.

FILHO, Odylo Costa. Uma nova imagem do Governo JK. Depoimento a Gilberto Negreiros. *Folha de S.Paulo, Almanaque*. 11 jan. 1979. Disponível em: <<https://bit.ly/3A8SVWl>>. Último acesso em 23 fev. 2020.

FLORES, Guilherme Gontijo; CARDOZO, Maurício Mendonça. Novos poemas dos Novos poemas de Rilke. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro: jan. 2011. Disponível em: <<https://bityli.com/acxrVr>>. Último acesso em 03 abr. 2020.

FRANCHETTI, Paulo. Poesia e Técnica: Poesia Concreta. *Sibila*, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3NlyeNr>>. Último acesso em 1 abr. 2023.

\_\_\_\_\_. A poesia concreta e a questão da técnica. *Instituto de Estudos Brasileiros FLUC*. YouTube, 2016. Disponível em: <<https://youtu.be/pHtVgoLuYP8>>. Último acesso em 1 abr. 2023.

GULLAR, Ferreira. Um fazedor de espantos. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*. São Paulo: 13 fev. 2011. Disponível em: <<https://bityli.com/zfFatL>>. Último acesso em 23 fev. 2020.

JARDIM, Reynaldo. Dia de domingo. Entrevista de Reynaldo Jardim. *Blog IMS*. Rio de Janeiro: 02 fev. 2011. Disponível em: <<https://bityli.com/bRxspT>>. Último acesso em 2 fev. 2020.

JB criou nova concepção gráfica e editorial no jornalismo brasileiro. *Último Segundo - iG*. Rio de Janeiro: 30 ago. 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/ecdczif>>. Último acesso em: 25 set. 2019.

LIMA, Manoel Ricardo de. Max Martins, a hora indiferente. *ALEA*, vol. 14/1, p.125-133, 2012. Disponível em: <<https://bityli.com/TXAmDWY>>. Último acesso em 16 set. 2019.

MARTIRANI, Maria Célia. O inventor de anjos maus. *Jornal Rascunho*, ed. 148. Curitiba: agosto, 2012. Disponível em: <<https://bityli.com/vvDqlbx>>. Último acesso em 09 set. 2020.

MELLO, Paulo Thiago de. Reforma gráfica do 'Jornal do Brasil' nos anos 50, e criação do Caderno B influenciaram a imprensa e puseram o Rio no centro do país. *O Globo*. Rio de Janeiro: 31 ago. 2010. Disponível em: <<https://bityli.com/KsMizg>>. Último acesso em 25 set. 2019.

MURRAY, Noel. *Orpheus Goes to the Movies*. Disponível em: <<https://bityli.com/QIRnMntf>>. Último acesso em 16 ago. 2021.

NOCK, Arthur Darby. Orphism or Popular Philosophy?. *The Harvard Theological Review*, v. 33, nº 4, Harvard Divinity School. Cambridge University Press. Disponível em: <<https://bit.ly/3JLVLDQ>>. Último acesso em 25 nov. 2013.

PÉCORA, Alcir. Polêmica sobre o barroco ficou datada e vã. *Folha de S.Paulo, Ilustrada*, 19 mar. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3SISHMC>>. Último acesso em 18 abr. 2021.

PEIXER, Jacqueline. *Orfeu Negro, o filme que mudou a imagem do Brasil no exterior*. Disponível em: <<https://bit.ly/3JOX9pc>>. Último acesso em 16 ago. 2021.

RIGGI, Fabio. A tradução no Brasil dos anos 1950 – Estudos de caso. *Sibila*, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3JOXIEW>>. Último acesso em 18 jun. 2022.

RILKE, Rainer Maria. Gedanken für den Tag. *Orf*. Disponível em: <<https://bityli.com/UzSudLyB>>. Acesso 13 out. 2022.

SCHWARZ, Roberto. Roberto Schwarz: Um crítico na periferia do capitalismo. Entrevista a Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura. *Revista Pesquisa Fapesp*, ed. 98. São Paulo: Fapesp, abril, 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/3QhP132>>. Último acesso em 29 jan. 2020.

SILVA, Douglas. Recepção, apropriação e poética em “Fábula de Anfion” de João Cabral de Melo Neto. *Abralic*. Disponível em: <<https://bit.ly/3zScFw0>>. Último acesso em 18 jun. 2022.

SOUSA, José Elielton de. Niilismo, poesia e filosofia: Mario Faustino leitor de Friedrich Nietzsche. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, p. 146-156, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3dq2Gk>>. Último acesso em 18 jun. 2022.

STEVENS, Wallace. Notes Toward a Supreme Fiction. *Genius*. Disponível em: <<https://bityli.com/iiPYt>>. Último acesso em 10 dez. 2021.

STERZI, Eduardo. Invenção de Orfeu: uma epopeia moderna?. *Organon*, v. 15, n. 30-31, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/3zQj8aP>>. Último acesso em 18 jun. 2022.

SOUZA LIMA GOMES, Carlos Eduardo de. A influência clássica em Mário Faustino: tradução cultural na poesia brasileira. *Memoria Acadêmica*, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3vXn0Wk>>. Último acesso em 18 jun. 2022.