

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

Fabio Leonardo de Riggi

IDEOGRAMA DO CAOS: poesia e experiência de
MÁRIO FAUSTINO entre 1956 e 1959

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Universidade de São
Paulo como exigência parcial para
obtenção do título de Mestre em Teoria
Literária e Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Zular

São Paulo
2009

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Banca Examinadora de meu exame de qualificação, prof. Dr. Fábio de Souza Andrade e prof. Dr. Ivan Marques, pelo cuidado na leitura, pelas observações, sugestões e críticas precisas que tanto auxiliaram no desenvolvimento deste estudo.

Ao meu orientador, prof. Dr. Roberto Zular, amigo no convívio, *consiglieri* no ofício e arquirrival no futebol, pelo estímulo, confiança e olhar clínico. Sua leitura e aconselhamento exaustivos, suas sugestões e o incentivo à reflexão e pesquisa autônomas me guiaram por um percurso cada vez mais distante da paráfrase acrítica e próximo do objeto.

Ao prof. Dr. João Adolfo Hansen, por mirar sua ironia contra essa “Grande Saúde” que atravessa nossos dias e por ter me levado ao meu orientador. A Lilia Silvestre Chaves, pelo diálogo atencioso e hospitaleiro.

Ao meu primo Rodrigo Cione, pela prontidão em todos os momentos e pela amizade sincera; ao André (Bob), ao Bernardo, à Lila, ao Renato Bueno, ao Adad, à Juju, ao Broco da Brasa, aos demais amigos da UNESP de Bauru, da PRODESP e do Poupatempo. Chuck Norris: “amigo que é amigo não aparta briga, chega dando voadora”.

A todos os colegas que conheci por intermédio do grupo de estudos mantido por Roberto Zular, especialmente ao Kleber e ao Lucius, pelo conhecimento compartilhado e pelo acolhimento deste jornalista neste campo específico das Letras.

Aos laboriosos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Luiz, Ângela, Suely, Zilda e Vanessa pelas informações imprescindíveis e pelo companheirismo.

À Biblioteca Nacional, em especial, a Anna Naldi, Mônica Velloso e Thayná Sena, da Divisão de Informação Documental, pelo empenho em atender meus (inesgotáveis) pedidos por material de pesquisa, entre os quais, as páginas de *Poesia-Experiência*, nosso objeto de estudo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudos que foi concedida para a realização desta pesquisa.

À Sol, por me ensinar um caminho possível entre números, letras e milhas...

Por fim, agradeço a meu pai, Felício, ao Ju e à Cláudia, meus irmãos, e ao Bruno, meu sobrinho, sem os quais, nada.

Para d. Nida, minha mãe

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo abordar dois recortes da obra de Mário Faustino. O primeiro deles abrange os anos 1956-1959, conhecidos como sua “fase experimental”. Esse período tem por vetor uma tensão centralizada no principal instrumento da poesia, o verso. O segundo recorte se volta para a análise da crítica literária realizada durante esses anos, concentrada nas páginas de *Poesia-Experiência*, publicadas no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. Os poemas anteriores a 1956, a partir dos quais se esboça uma crise entre o objeto e sua representação, são o assunto do primeiro capítulo. Em seguida, nos capítulos 2 e 3, veremos como o verso, posto em xeque, sustenta – para utilizarmos termos do jornalismo – o texto e a arte de *Poesia-Experiência*. Por fim, retornamos aos poemas de Mário, mais especificamente aos escritos entre 1956 e 1959, retomando a discussão sobre o poema e sua representação simbólica, a fim de buscar algumas características fundamentais da crítica e da poesia de Mário Faustino nessa fase de saturação do verso e aproximações com o concretismo.

Palavras-chave: Mário Faustino, *Poesia-Experiência*, ideograma, crítica literária, literatura comparada.

Abstract

This dissertation aims at discussing two selections of Mário Faustino's work. The first of them comprehends the years from 1956-1959, regarded as his "experimental phase". This period has as vector a tension centralized in the main instrument of poetry, the verse. The second is devoted to the analysis of the literary criticism produced during these years, concentrated in the pages of *Poesia-Experiência*, published in the *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. The poems before 1956, from which a crisis between the object and its representation is outlined, are the subject of the first chapter. After that, in chapters 2 and 3, we will see as the verse, put in check, sustains – to use a jargon of journalism – the text and the art of *Poesia- Experiência*. In the end, we come back to Mário's poems, more specifically to those written from 1956-1959, returning to the discussion about the poem and its symbolic representation, in order to seek some fundamental characteristics of Mário Faustino's poetry and criticism in this phase of verse saturation and approximations with concretism.

Keywords: Mário Faustino, *Poesia-Experiência*, ideogram, literary criticism, comparative literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – Verso e ruínas	11
1.1 – A voz de anjo que acordou (1948).....	12
1.2 – O encantador do mundo (1949-1955).....	17
1.2.1 – O “quatour mítico”.....	20
1.2.2 – O touro e a náusea.....	22
1.3 – O rodapé e a cátedra.....	24
1.3.1 – Convergências divergentes.....	27
1.3.2 – Divergências convergentes.....	30
1.3.3 – Um fla-flu literário.....	34
1.4 – Nox ruit: noite rui (1955-1956).....	36
1.4.1 – “Turrís, eburnea, torre inversa, torre”.....	38
1.4.2 – Um casto sacrifício.....	42
1.5 - A reconstrução.....	44
CAPÍTULO 2 – Dissecção de Poesia-Experiência	50
2.1 – “Viva a cozinheira”.....	51
2.1.1 – Viva o pequeno anúncio.....	52
2.2 – As seções.....	58
2.2.1 – Diálogos de oficina.....	61
2.2.2 – O poeta novo.....	65
2.2.3 – O melhor em português.....	67
2.2.4 – É preciso conhecer.....	68
2.2.5 – Antologia de crítica/Subsídios de crítica/Textos – pretextos – para discussão.....	68
2.2.6 – Pedras de toque.....	69
2.2.7 – Clássicos vivos.....	70

2.2.8 – Fontes e correntes da poesia contemporânea.....	71
2.2.9 – Personae.....	72
2.2.10 – Poesia em dia.....	72
2.2.11 – Evolução da poesia brasileira.....	73
CAPÍTULO 3 – A rotina do laboratório.....	75
3.1 - Crítica e ideograma (23/09/1956 - 06/01/1957).....	75
3.2 - Crítica e concretismo (13/01/1957 - 06/10/1957).....	94
3.3 - Crítica e engajamento (13/10/1957 – 11/01/1959).....	121
CAPÍTULO 4 – Material para alguma conclusão (hipóteses e divagações).....	140
4.1 - “Palavra: panacéia”	140
4.2 – Crise do verso.....	149
4.3 – Nó mallarmaico.....	151
4.4 – Um projeto irrealizado ou irrealizável?.....	156
4.5 – Quase uma conclusão.....	158
4.5.1 – “O último verse-maker”	159
4.5.2 – Um rodapé engajado.....	161
4.5.3 – O último canto para Orfeu.....	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	164
ANEXO 1 – Marginais poemas.....	171
ANEXO 2 – Poesia-Experiência.....	179

*“Quem que poderia a coragem
de viver em frente da imagem*

*do que faz, enquanto se faz,
antes da forma, que a refaz?”*

(João Cabral de Melo Neto “debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry”)

INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é analisar a relação entre *Poesia-Experiência*, página de poesia do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, coordenada por Mário Faustino, e a reestruturação da obra poética faustiniana escrita entre os anos 1956 e 1959, conhecida como “fase experimental”.

A análise e a escolha desse objeto como prioritário em nosso trabalho deu-se pelo campo fértil e pouco explorado de estudo nesse sentido. Também se deu mais pela possibilidade de encontrarmos pistas e meios dessa transição que de causas ou fins propriamente ditos.

É necessário ressaltar que todo o caráter experimental atribuído a essa fase da poesia de Mário não está relacionado exclusivamente com *Poesia-Experiência*, mas com inúmeros fatores contextuais – podendo-se incluir a rotina de jornal, a presença do concretismo, as correntes de força do campo literário etc. – e textuais, entre os quais, *Poesia-Experiência*.

O contato com a obra de Mário Faustino, em 2001, originou uma pesquisa de Iniciação Científica durante a graduação em Comunicação Social – habilitação em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) de Bauru, concluída em 2004.

O interesse em manter o estudo da obra faustiniana e a prática jornalística renovadora encontrada em *Poesia-Experiência* se somaram à orientação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Os resultados desse esboço de pesquisa levaram à compreensão de que a obra crítica de Mário Faustino não apenas se relacionava com sua produção poética como dela participava. O método ideogramático, poundiano, organizado em seções diagramadas em uma página de jornal, apresentava novas possibilidades de intervenção da poesia na estrutura industrial da notícia.

Durante a orientação do prof. Dr. Roberto Zular, a convivência com esse material originou novos questionamentos sobre a semelhança das práticas editoriais da página de Mário Faustino e sua técnica poética, ressaltando elementos do processo criativo faustiniano.

Após o exame de qualificação e diante das observações da Banca Examinadora, prof. Dr. Fábio de Souza Andrade e prof. Dr. Ivan Marques, as tensões suscitadas entre o jornalismo e a literatura no cerne da crítica de poesia do *Suplemento Dominical do Jornal*

do Brasil apontaram para a relação intertextual entre *Poesia-Experiência* e os poemas escritos por Mário Faustino naquele período (1956-1959).

A combinação dessa análise comparativa de práticas semelhantes com fins muito diversos – o mercado pequeno-burguês de um lado, a aventura artística de outro – com os mecanismos de recepção da obra faustiniana na sociedade brasileira dos anos 1950 possibilitou um diálogo crítico com correntes marcantes da produção cultural, como o concretismo.

Tais mecanismos agem dentro de um quadro histórico-social determinado, cujo alcance foi levado até o limite que a natureza e as restrições pessoais deste trabalho permitiram. Outro ponto, a dimensão do material de pesquisa – a página circulou semanalmente por mais de dois anos – forçou a escolha de certas direções em detrimento de outras.

Diante disso, fizemos uso de métodos, referências e materiais diversos e, por vezes, conflitantes para tentar obter o maior número de respostas aos intermináveis questionamentos que o objeto suscita.

Dessa forma, estabelecemos um desenvolvimento de temas de forma a montar um panorama dessa transição de uma obra classicista para uma poesia experimental não muito distante dos próprios conceitos de ideograma e órfico com os quais trabalhamos aqui.

No primeiro capítulo desta dissertação, buscamos arejar algumas propensões de estilo e práticas do primeiro fluxo poético de Mário Faustino, estabelecendo desde já as conexões dessa escritura com as forças atuantes no campo literário do período, entre as quais, a nova crítica de origem norte-americana e a geração de 45.

O segundo e o terceiro capítulos são dedicados à página *Poesia-Experiência* propriamente dita. Enquanto um se preocupa em dar uma amostragem geral de seu esquema editorial, delimitando as funções de cada seção, o outro se volta para a dinâmica entre os processos editoriais, realçando a lógica existente entre tais seções.

O quarto capítulo retorna à produção poética de Mário Faustino, suscitando as diferenças e semelhanças entre os poemas “experimentais” e os anteriores, tendo por chave de leitura os questionamentos sobre a crise do verso provindos da linhagem mallarmeana de ruptura.

Reservamos também um breve comentário sobre tais questionamentos, enfatizando a posição autônoma adotada por Mário Faustino em relação ao gesto de rompimento com o verso dos teóricos concretos e, apenas a título de menção, destacando alguns contornos desse processo de criação nos anos posteriores a 1959, originados desse “nó mallarmaico”.

CAPÍTULO 1 – Verso e ruínas

“*Que culpa temos nós dessa planta da infância,
de sua sedução, de seu viço e constância?*”

Jorge de Lima

O presente capítulo trata da formação literária de Mário Faustino desde seus primeiros contatos com a imprensa e a literatura, no final dos anos 1940, até 1955, ano de publicação de *O Homem e sua hora*. O objetivo é evidenciar o diálogo existente entre as práticas do autor em questão com o modernismo brasileiro e o *new criticism* norte-americano.

Inicialmente, será abordada a produção anterior a *O Homem e sua hora*, sua temática recorrente e algumas propensões de estilo. Uma breve introdução desse período e de sua representatividade na obra de Mário Faustino norteará esse percurso.

Em seguida, nosso estudo passará pela recepção do *new criticism* no Brasil, de forma a explicitar como esse fato coincide com o retorno do autor ao país e sua instalação no Rio de Janeiro. À luz da chegada da crítica moderna norte-americana, pretendemos alinhar essa teoria com algumas tensões presentes no modernismo brasileiro e, conseqüentemente, na obra faustiniana.

Essa absorção de conceitos e práticas abre caminhos para a inserção de Mário Faustino na tradição brasileira, embora essa problematização tenha origem predominantemente no cânone anglo-saxão.

Por isso, este capítulo trará mais detalhes sobre a formação do autor na Califórnia, seus primeiros poemas, seu retorno e a publicação de *O Homem e sua hora*, também de forma a retratar como a recepção dessa obra abre espaço para o nascimento de *Poesia-Experiência*.¹

1. A poesia de Mário Faustino é frequentemente dividida em “fases de produção”. A classificação mais comum atribui à obra três “momentos”, como sugere Benedito Nunes (FAUSTINO, 2002, p. 49): uma representada por *O Homem e sua hora*, outra mais experimental, e os fragmentos de seu projeto inacabado de um poema longo, órfico e ideogramático. Como exemplos, podemos citar Alfredo Bosi, “Ao lastro neo-simbolista e surrealista, à influência que recebera de Blake, Rimbaud, Nietzsche, Dylan Thomas e do nosso Jorge de Lima, o poeta somara, na segunda fase da sua produção, a presença do imagismo de Pound e de Cummings” (BOSI, 2003, p. 474). A propósito dessa classificação, beneficiou-nos o fato de situar os anos de *Poesia-Experiência* no centro da produção, justamente uma fase experimental, de crise e reelaboração, por isso, nos casos em que esse recurso nos for útil, apesar de suas restrições metodológicas, adotaremos essa mesma periodização.

1.1 – A voz de anjo que acordou (1948)

A estreia de Mário Faustino em poesia ocorreu em 1948 nos encontros do Café do Hotel Central, em Belém, em companhia de intelectuais da cidade como Benedito Nunes, Haroldo Maranhão e, em particular, Francisco Paulo Mendes. Este incorporava a voz dominante daquele círculo; mais velho, erudito e católico, foi responsável pela base das leituras do poeta piauiense.

Na figura desse mentor, podemos localizar um dos procedimentos centrais que vão perdurar na obra faustiniana, qual seja, o uso semântico que Mário Faustino faz das antíteses, dos paradoxos e de imagens conflitantes que, posteriormente somados à leitura poundiana de Confúcio, constituem um elemento fundador de poemas inteiros, como o soneto “Estava lá Aquiles, que abraçava”, o último da segunda parte de *O Homem e sua hora*.

No poema, esse aspecto se desenvolve a partir da sucessão de imagens que se opõem e, por vezes, contradizem-se, de Aquiles abraçando Heitor ao beijo de Cristo em Judas. A construção de uma metáfora a partir da sequência de imagens está no cerne da montagem que será desenvolvida pelo autor nos anos 1960.

Esse desnudamento da contradição surge como reflexo das próprias inquietudes que permeiam o engajamento faustiniano. As tentativas, tanto literárias como teóricas, de inserir determinada “linhagem” da poesia moderna na produção de seu período, assim como as iniciativas de trazer, em uma poesia tradicionalista, versificada e classicizante, as tensões dessa mesma “linhagem” de renovação da linguagem poética por meio da desconstrução e explosão do verso são os maiores exemplos desse comportamento entre “conciliatório” e “contrastante”, por assim dizer.

Das mais variadas conotações desse choque de oposições, surge o processo construtivo da “cidade exata”, que posteriormente será diretamente relacionado à montagem cinematográfica, descrita da seguinte forma por Régis Bonvicino:

Para Sergei M. Eisenstein – umas das referências inóbvias de Faustino, ao lado das óbvias como Ezra Pound, Stéphane Mallarmé e Jorge de Lima – montagem significava desencadeamento de conflitos. A montagem baseava-se, de acordo com as teorias do cineasta, no princípio da contradição: ‘[...] o choque de valores plásticos opostos, tanto entre dois planos sucessivos, quanto no interior de um mesmo plano’, segundo Arlindo Machado, que explica que ‘é como se um plano fosse o negativo exato do outro’.²

2. BONVICINO, s/d.

Juntos, esse jogo de conflitos e a “cidade”, que motiva a peregrinação do poema “O homem e sua hora” e conclui os versos de “Mensagem”, transcritos a seguir, agem como um espelho metafórico para a razão construtivista.

Apanha estas palavras do chão tímido
 onde as deixo cair, findo o dilúvio:
 forma delas um palco, um absoluto
 onde possa dançar de novo, nu
 contra o peso do mundo e a pureza dos anjos,
 até que a lucidez venha construir
 um templo justo, exato, onde cantemos.³

Para o poeta, a produção está mais relacionada a ofícios manuais, tal qual a escultura, que à espontaneidade propriamente dita, para não usarmos o termo “inspiração”. Por isso, não podemos confundir o caráter mítico e mágico que Mário atribui ao canto e à palavra com alguma forma de criação inspirada.

Da mesma maneira, a densa carga de imagens oníricas, que por vezes lembram o surrealismo ou os poemas de Murilo Mendes e Jorge de Lima, diz mais respeito a uma adequação à proposta neoclássica de retorno a figuras míticas – geralmente simulando um estado de transe do protagonista do poema – que a uma vocação anistórica de Mário para agir como um escritor ultrarromântico. A criação, aqui, estabelece-se conscientemente e tem por pressuposto um extenuante trabalho de matização e lapidação sobre o texto.

Trata-se do artesanato poético que, mediado pela racionalidade construtivista, gera a estrutura simbólica do poema. Embora, ainda em “Estava lá Aquiles, que abraçava”, as imagens se situem atreladas à forma do soneto, que força um percurso linear, a chave de leitura está na filtragem dos elementos comuns às imagens.

As ferramentas gráficas (ainda que precárias) como as do jornalismo poundiano de *Poesia-Experiência* possibilitaram a Mário Faustino tentar renovar a proposta ideogrâmica a partir da quebra dessa linearidade na edição do poema sem ter de abdicar do verso.

Albeniza Chaves, encontrando traços comuns entre Octávio Paz e Mário Faustino, propõe que esse caráter conflituoso de Mário seja entendido, na verdade, como uma tentativa de embate entre opostos, de forma que sua poesia constitua uma relação tensa entre tradição e modernidade:

A idéia do transitório, unido ao eterno, marca a poesia faustiniana em que, como já vimos, os contrastes se enlaçam constantemente.

3. FAUSTINO, 2002, p. 75.

De tudo isso resulta um poeta situado entre dois mundos – o “Mosaico Tártaro espesso” e o “lúcido Heleno Elísio” –, caminhos que a Sibila de Cumas já apontara a Enéias como destino dualístico de toda a humanidade. Em Mário Faustino, acreditamos que se possa ver, simbolicamente, nesses dois caminhos, a encruzilhada ‘tradição x modernidade’ ou ‘passado x presente’.⁴

Embora a tensão entre tradição e modernidade esteja presente em *O Homem e sua hora* e, menos, nos poemas posteriores, isso ocorre na maior parte da produção dos anos 1950, especialmente com a recepção da crítica centrada no objeto, incluindo nomes como Afrânio Coutinho, Mario Chamie e os próprios poetas concretos. Não é uma particularidade da obra faustiniana.

Assim, no direcionamento deste trabalho, optamos por relacioná-lo mais diretamente à tentativa faustiniana de integrar uma poesia aparentemente neoclassicista, versificada e complexamente elaborada a um histórico ocidental de crise do verso, que passa por Apollinaire, Mallarmé e Pound.

Isso, aliado à obsessão por um poema de vasta medida, passa a ditar as escolhas, a pesquisa, o labor e os julgamentos críticos do poeta à medida que ele põe em prática as lições do *new criticism* na sua página semanal de poesia e passa a explodir as fronteiras do verso em seus poemas.

Essa crise de relacionamento entre a tradição e o moderno está, de fato, presente na vida do poeta antes mesmo da absorção dos ensinamentos de T. S. Eliot e I. A. Richards. Por isso não causam espanto as palavras da biógrafa Lília Silvestre Chaves sobre o tutor intelectual de Mário Faustino, ao afirmar que “fazia parte da própria maneira de ser do [Francisco Paulo] Mendes professor, cujos argumentos mesclavam o tradicional e o revolucionário na exposição de seu raciocínio.”⁵

Os poemas escritos por Mário em 1948 são onze.⁶ Nesses poemas, mais que um desenvolvimento do tema da conciliação da contradição, encontramos um exercício de verso e de autoafirmação poética, embora com alguns sinais de estilo que serão retomados na década de cinquenta sob outra perspectiva. Neles, a poesia é algo palpável, mas que escorre pelas

4. CHAVES, 1975, p. 229.

5. CHAVES, 2004, p. 155.

6. De 1948: “Primeiro poema”, 21/02; “Poema de amor”, 23/02; “Auto-retrato”, 25/02; “Elegia”, 06/03; “Ode”, 07/03; “1º Motivo da rosa” e “2º Motivo da rosa”, 02/04, publicados em 25/04; “1º Motivo do anjo” e “2º Motivo do anjo”, 08/04, publicados em 06/06; “Aqui jaz”, 14/04; “Auto-retrato”, 18/04; “Auto-retrato”, 25/04; e “Poema”, s/d. A esses, somam-se “Solilóquio”, “Prelúdio” e “Elegia”, de 1949, que antecedem os estudos no Pomona College, Califórnia.

mãos. Esse subjetivismo hesitante vai permear os poemas desse período em uma convivência angustiante.

O “Primeiro poema”, que data de 21 de fevereiro de 1948, dedicado “Ao F. Paulo Mendes, amigo”, já possui o *ethos* épico nos versos livres apoiados em medidas clássicas, de 10 e 12 sílabas, com preferência pelo decassílabo heroico e algumas passagens pelo coloquial das redondilhas, especialmente a maior, quando o poema se aproxima do concreto e do cotidiano. Esse tom, que institui um caráter ora sacramental, ora épico propriamente dito, tornar-se-á uma marca na obra faustiniana.

Aqui, as leituras de Rainer Maria Rilke (em francês), poetas franceses como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, Cecília Meirelles e Carlos Drummond de Andrade, somadas à influência de Francisco Paulo Mendes, respondem não só pelas escolhas temáticas como pela técnica empregada nos poemas desse primeiro fluxo criativo.

Apesar de imatura e “egocêntrica”, para usar um termo de Benedito Nunes,⁷ em seus primeiros momentos, a técnica de Mário Faustino se destaca de grande parte da produção contemporânea a ele. Mas nem por isso desejamos incutir a esses primeiros poemas níveis de engajamento e renovação atingidos em *O Homem e sua hora* ou nos poemas da segunda fase (1956-1959). Nossa intenção é demonstrar como a obra de Mário Faustino se reconfigura à medida que ele absorve práticas provindas do cânone literário moderno da língua inglesa e as confronta com a produção local.

Ainda no “Primeiro poema”, os quatro primeiros versos sustentam o teor encantatório que também fecha o texto. A cesura, na sexta ou sétima sílabas, é a base da relação entre ritmo e sentido. Quando parte para um caráter mais descritivo, a cesura cai na sétima, gerando versos mais longos como “as colunas incolores além se levantando”, “os cavalos que se empinam sobre a espuma”, fechando a terceira estrofe com o dístico “Resumidas numa única / impronunciável palavra”. A medida heroica retorna nos três últimos versos, um deles repetindo o primeiro, recuperando o movimento para uma transcendência da figura do poeta.

Além do sentido literal de autolegitimação, a escolha de temas religiosos, o motivo do anjo que, junto ao da rosa, tornar-se-ão obsessivos nesses primeiros poemas, muito dizem respeito à amizade com Chico Mendes, à solidão e ao léxico rilkeanos e às imagens surrealistas de Murilo Mendes (este, e Jorge de Lima, possuem elementos muito praticados

7. “Talvez as não fizesse tantas e tão demoradas naquele mencionado ‘Primeiro poema’, egocêntrico” (FAUSTINO, 2002, p. 47).

na obra faustiniana que são retomados posteriormente sob uma nova ótica, desprendida do catolicismo que freou as primeiras leituras de Mário).

A imagética da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, e de *As metamorfoses*, de Murilo Mendes, é responsável por muitas passagens dos poemas de Mário. Ao invocar os *Testamentos bíblicos* em seu “Primeiro poema”, colocando-se “sobre as ondas”, parecia parafrasear os versos de “1999”, de *As metamorfoses*: “Eis que venho sobre as nuvens. / Tocam-se o fim e o princípio: FIAT LUX outra vez”⁸ onde estão presentes o mito do poeta como criador primevo, bem como o cenário onírico que permeia *O Homem e sua hora*.

Em “O mundo estava no rosto da amada”, de Rilke (tradução de Augusto de Campos), a formalização da transcendência (com gula dionisíaca) por meio do amor e do excesso está sintetizada em três tercetos:

O mundo estava no rosto da amada –
e logo converteu-se em nada, em
mundo fora do alcance, mundo-além.

Por que não o bebi quando o encontrei
no rosto amado, um mundo à mão, ali,
aroma em minha boca, eu só seu rei?

Ah, eu bebi. Com que sede eu bebi.
Mas eu também estava pleno de
mundo e, bebendo, eu mesmo transbordei.

Essa mesma procura por um canto transcendental, órfico e erótico apresenta suas primeiras chamadas em três poemas homônimos escritos nesse período, chamados “Auto-retrato”. Datam de 25 de fevereiro, 18 e 25 de abril de 1948, respectivamente.

Na verdade, a sensação é a de lermos um mesmo poema, reescrito. O de fevereiro começa, da mesma forma que “O mar recebe o rio. O rio”, do último e inacabado projeto de Mário Faustino, com “O mar reza por mim”, contendo a temática do mar e um jogo vocabular com o nome do poeta. A angústia gerada pelo contato consigo mesmo e pelo acúmulo de poemas não-escritos consome os versos como a forçar um parto.

Já em 18 de abril, com uma versificação mais harmônica, o desespero do poeta obsedia as imagens, cristalizando-se nas figuras do anjo, do lírio e da rosa; também surge a morte a comandar o tempo. Por fim, em contraponto aos demais, no dia 25 do mesmo mês, há um poema solar, que repete os versos “Há miríades de séculos, Irmão”, do primeiro “Auto-retrato”,

8. MENDES, 1994, p. 238.

mas agora com a palavra “Irmão” grafada com a inicial em caixa alta.

Também repete o termo “transbordo”, indicativo do acúmulo de poesia na alma do poeta iniciante. Seguindo o conselho das *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke, Mário Faustino se coloca diante de si mesmo em provação à sua vocação de poeta, e transborda.

Mesmo após o contato de Mário com o *new criticism* norte-americano, alguns conceitos rilkeanos permanecem na obra dos anos 1950 e 1960. Mais que isso, a obra de Mário aproxima os poetas e críticos em blocos de pensamento, categorizando-os por associações entre afinidades de poesia, muitas vezes temporal e espacialmente opostos, fato que será mais bem resolvido graficamente em *Poesia-Experiência*: na primeira de suas cartas a um jovem poeta, Rilke conta que “Não há nada menos apropriado para tocar numa obra de arte do que palavras de crítica”, enquanto Pound, mais de um século depois, incendiava uma revolução em prol de um contato imediato com o objeto artístico, noções muito próximas do *close reading* do *new criticism*.

Entretanto, apesar da semelhança apontada entre tradições geograficamente discrepantes e da ótica generalizante de Mário Faustino, essa conciliação não se fez sentir nos encontros do Café Central quando Francisco Paulo Mendes, de formação e convicção europeia, torceu o nariz diante da opção do jovem literato por estudar na Califórnia.

1.2 – O encantador do mundo (1949-1955)

Os anos que precedem o primeiro fluxo produtivo de Mário Faustino são marcados pelo ingresso na Faculdade de Direito do Pará, em 1949, e a conquista da bolsa de estudos no Pomona College, em 1951. Trata-se de um período de aprofundamento em leituras de clássicos e literaturas de língua inglesa (Homero, Shakespeare, Dylan Thomas, Keats, Hart Crane, cummings, T. S. Eliot e Ezra Pound entre os prediletos). Também entre 1948 e 1953 era publicada, no Rio de Janeiro, a revista *Orfeu*, que chegou, inclusive, a congregar nomes da mesma geração que participou de *Poesia-Experiência* na segunda metade da década de 1950, como Lélia Coelho Frota e Homero Homem.

Em uma tentativa de definição desses poetas, Alfredo Bosi o faz sob a bandeira da Geração de 1945, como nomes “representativos de tendências formalistas e, *lato sensu*, neo-simbolistas difusas”.⁹ Essa definição, especialmente com a tomada de posição sobre o

9. BOSI, 2003, p. 465.

poema concreto realizada em *Poesia-Experiência*, parece-nos mais próxima de uma definição de estilo da obra faustiniana que outra, encontrada na mesma *História concisa da literatura brasileira*, onde se lê que “Outro poeta que antecipou e promoveu a experiência concreta foi Mário Faustino”.¹⁰

Embora tenha promovido, não podemos afirmar que Mário antecipou a experiência de *Noigandres*. Unidos pela ascendência, a formação comum, os poemas separam-se na convivência; com o perdão do trocadilho: são obras primas, “não são irmãos nem filhos”.¹¹

A poesia de Mário não se propunha a decretar o fim do verso, como estipularam os concretos, fato que posiciona as produções em limites por vezes diametralmente opostos. Embora ambas contenham a influência de Ezra Pound e outros e estejam vinculadas pela ideia do ideograma, classificar a escritura faustiniana como pré-concreta nos impõe o risco de cair em uma leitura superficial e imprudente.

Seria ingênuo de nossa parte ignorarmos a atitude autocentrada de “marketing poético”, nos termos de Affonso Romano de Sant’Anna,¹² da qual os poetas concretos se beneficiaram. Sant’Anna, em artigo sobre os 30 anos do concretismo, acusa Haroldo de Campos de praticar uma escrita com interesses extra-acadêmicos que, na tentativa de validar a própria experiência, estabelece julgamentos críticos tendenciosos em relação à obra criticada.

Roberto Schwarz, ainda mais precisamente, aponta um “procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles próprios”.¹³ No caso de Mário Faustino, esse rótulo de antecipador da experiência concreta, ou de “último verse-marker”, diz mais respeito à configuração da legitimação histórica do concretismo que à obra faustiniana propriamente dita.

Da mesma forma, também não podemos desviar os olhos para a atitude por vezes autoritária dos critérios de Mário Faustino, herdados do “método” – ou “métodos” – crítico poundiano, que a partir das classificações das “espécies” poéticas, a melopeia, a logopeia e a fanopeia, assim como dos pressupostos de “medição” e avaliação qualitativa da literatura com base na carga de significado que ela detém, filtraram o conteúdo editorial de *Poesia-Experiência*.

Sob a tutela de um meio de comunicação massiva, Mário Faustino incluiu e excluiu nomes na recepção da literatura. Da mesma forma como os poetas novos dependiam dos suplementos e revistas literárias para atingir a vista das editoras e da crítica cada vez mais especializada, os

10. *Ibidem*, p. 474.

11. CHAVES, 2004, p. 272.

12. SANT’ANNA, 2003, p. 18.

13. CAMILO, 2003, p. 33.

critérios de seleção de Mário Faustino, em posse de uma página do suplemento mais cobiçado da imprensa cultural carioca, possuíam tanto peso na imposição de um “modelo” de criação literária quanto o gesto radical do concretismo.

Esse equilíbrio na balança foi um dos fatores que permitiram ao poeta assumir uma postura independente na disputa do campo literário. Apesar disso, com essa mesma postura, ele acabou por se expor ao risco de ter inviabilizado durante décadas uma recepção à altura de sua contribuição, e não sem valiosas tentativas póstumas de reprodução dessa obra.

Os poemas escritos por Mário nesse período são “Solilóquio”, “Prelúdio” e “Elegia”, de 1949; “Rupestre africano” e “No trem, pelo deserto”, de 1952 – além de “Carpe diem”, de 1954, “Sextilha”, “O som desta paixão esgota a seiva”, “A mis soledades voy” e “E sonhou a mulher que se cumprira”, de 1955, já mais próximos da técnica e da temática empregada em *O Homem e sua hora*.

“Solilóquio”, que traz o marcante primeiro verso “Tudo que importa é ser maravilhoso.”, retorna ao caráter mágico do canto, tal qual no “Primeiro poema”, em excertos como “– Eu mesmo sou o encantador do mundo!” e pelos dois últimos “e partir pelo vento semeando versos / e terminando a criação da terra...”, bem mais afins à ideia do poema órfico da segunda fase da produção faustiniana.

Em “Prelúdio”, que, não à toa, inclui a citação “*He was a poet, sure a lover too...*”, de Keats, o canto é relacionado a outro tema que se tornará figurativo na obra de Mário, o amor. Este se liga à poesia na condição de pressuposto e estabelece no poema um paradoxo por ter sido escrito por um ser que não ama. O poeta explora essa contradição, a existência do poema sem seu pré-requisito, como a fonte do tom confessional e o próprio motivo da obra.

Como podemos notar nos anos seguintes da biografia de Mário Faustino, a “máscara” de poeta será responsável até mesmo por atitudes cotidianas do autor. Decisões profissionais e pessoais são influenciadas diretamente pelo aprendizado desse ofício. Em carta de 1959 a Benedito Nunes, sobre manter-se no Rio de Janeiro ou ir para Nova York, chega a escrever: “Como burguês, não devo ir [para Nova York]. Indo é a eterna insegurança, a eterna aventura, mas é um banho de cultura. Como artista devo ir”.¹⁴

Para Mário Faustino, levar a poesia a sério não condiz apenas com exercitar profissionalmente a prática do verso, ou a arte com palavras, mas, sim, com um constante

14. CHAVES, 2004, p. 280.

educar-se para a poesia, para a condição de artista, o que inclui riscos, escolhas profissionais, pessoais e, como queria Rilke, o confronto consigo mesmo para confirmar ou não sua vocação.

1.2.1 – O “quatour mítico”

Nesse mesmo período de virada dos anos 1940 para os 1950, a morte passa a frequentar a poesia de Mário constantemente, descrita por Benedito Nunes, em geral, como “um acontecimento festivo, amado e esperado”, mas sem os contornos órficos presentes em sua obra de maturidade. Para Nunes, o amor de Mário Faustino pela morte assume a forma de um *amor fati*, uma transcendência desafiadora do poeta diante de seu destino.

Nesse sentido, essa relação se traduz em amor pela vida, como ocorre com “Carpe diem” – “Que faço deste dia, que me adora?”. Entretanto, a segunda estrofe, que fecha o poema e provavelmente foi deixada entre parênteses por conta do corte brusco na sonoridade dos versos anteriores, antecipa muito do caráter onírico e fúnebre de *O Homem e sua hora*, revelando que não se trata apenas da leitura usual do amor pela vida em decorrência da morte breve, mas uma tentativa de renovação, ainda que balbuciante, associando a figura da morte à do tempo. Quem morre no poema é o dia.

Outras referências à morte: em “Rupestre africano”, “A morte – somente / retorno a teu ventre”; em “A mis soledades voy”, “Dura sorte, / Ter de deixar para outra noite a morte.”; já em *O Homem e sua hora*, em “Romance”, “Não morri de mala sorte, / Morri de amor pela Morte.”; e em um de seus fragmentos finais, “Lida, caixão e sorte, / vida, paixão e morte.”, entre outros.

Em todos esses momentos, e de forma mais acentuada nos poemas de maturidade, mais que uma atitude heroica, temos um desenvolvimento do mito do poeta criador, uma transcendência dessa máscara que se traduz por um canto trágico de amor pela morte, no qual o poeta assume uma postura sacrificial, tal Orfeu. A morte, que por vezes encarna um corcel amarelo, por outras, uma bacante, possui com o poeta uma relação íntima de entrega e aceitação.

Em uma célebre conferência realizada em 1952 no Collège Philosophique, Jacques Lacan cita o exemplo do caso freudiano do “Homem dos Ratos” para atribuir à neurose obsessiva uma espécie de gesta ou pequeno drama que encarna a manifestação do “mito individual do neurótico”. Esse roteiro, ainda no entender do psicanalista, ganha seu caráter mítico devido à organização que o indivíduo dá às suas lembranças, enchendo com ficções as lacunas que não poderiam ser

preenchidas de outra maneira. Em consequência, o autor destaca a necessidade de uma revisão no esquema do complexo edipiano com a inclusão de um “*quatour* mítico”¹⁵: a morte.

Para Lacan, a morte surge como elemento mediador na relação narcísica com o semelhante. A distância entre o ser imaginado, sempre melhor que a realidade, e seu incompleto simbólico causa uma experiência de morte em todas as relações imaginárias do indivíduo:

Com efeito, é da morte, imaginada, imaginária, que se trata na relação narcísica. 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.¹⁶

Ao voltar nosso foco para outro problema, a configuração de uma crise do verso e suas consequências para a poesia de Mário Faustino entre os anos de 1956 e 1959, a renovação da relação narcísica e a revisão do esquema de Édipo lecionada por Jacques Lacan servem-nos pela sensibilidade de expandir a imaginação da morte para a atitude existencial do homem moderno.

A consciência do tempo breve e do inevitável abre as cortinas de *O Homem e sua hora*, cujo título, por si só, já condensa uma tensão existencial na inicial maiúscula da palavra “Homem” grafada pelo próprio autor, como se vê em carta de 1960, de Nova York, a Benedito Nunes¹⁷ e o conflito do ser com o tempo e com a história, já no soneto “Prefácio”, cujos últimos versos são:

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 aurora
E meio-dia um homem e sua hora.¹⁸

15. LACAN, 2008, p. 42. Arte não é sintoma. Não pretendemos causar qualquer desorientação nesse sentido. A recorrência à psicanálise se deve, não pela coincidência da morte, como amigo ou amor, imaginário, imaginado nos versos de Mário Faustino.

16. *Ibidem*, p. 43.

17. O trecho da carta em questão: “minha poesia de hoje, inclusive tecnicamente, já estava em raiz no ‘O Homem e sua hora’” (CHAVES, 2004, p. 295). Essa mesma grafia foi adotada por Lília Chaves ao longo de toda sua biografia e também por Benedito Nunes: “o poeta de *O Homem e sua hora* atribuíu o êxito desse mimetismo linguístico à alta eficácia da linguagem de Drummond.” (*Ibidem*, p. 229) Já na capa da primeira edição do livro de Mário, de 1955, todas as letras do título aparecem destacadas em caixa alta e na cor roxa, impossibilitando essa verificação.

18. FAUSTINO, 2002, P. 71.

Em “Vigília”, o “Triunfo de herói morto – claro, dórico” enfatiza a luta contra o tempo “Em seus verões eretos, passageiros / Sustentos de frontões de eternidade / Invernosos, sombrios.” Em “Romance”, as “Festas da Agonia” inundam de um canto de amor à morte todos os versos do poema. A rima entre agonia e alegria do poema anterior, “Legenda” – “Menos fragor na farsa da agonia, / Mais êxtase no mito da alegria.” – e a presença, no poema seguinte, da mesma palavra grafada em inicial maiúscula, propiciam uma associação entre os textos e uma conotação positiva da relação entre o indivíduo e a morte, apesar do intermédio do impiedoso tempo.

Para Augusto de Campos, tais coincidências contribuíram, “como um ‘feed-back’ vital, para ratificar a poesia de Faustino, extraíndo-a de um contexto puramente literário e artificial para conferir-lhe uma carga semântica específica, para dotá-la de um inerradável ‘pathos’ existencial que a reforça e justifica.”¹⁹

O relacionamento de Mário Faustino com “a morte espacial que [o] ilumina” pode, também, ser entendido como mais que a elaboração de uma tríade temática (vida-amor-morte), comumente empregada para interpretar seus poemas. Contraditoriamente, a primazia pelo objeto praticada em *Poesia-Experiência* esbarra na inserção do indivíduo na História, na tentativa de elaborar uma definição mais completa do homem e de sua hora, em um reflexo da “atitude existencial do homem moderno”.

1.2.2 – O touro e a náusea

Com “No trem, pelo deserto”, Mário atinge novos patamares, especialmente com relação ao uso da imagem e da metáfora, muitas vezes derivando uma da outra, como em “Ninguém se veste de verde. Um só / Parece vivo, aberto – e esse dorme.”, em que os termos

19. CAMPOS, 1978, p. 45. E ainda: “Realmente chega a ser impressionante a coincidência da temática da morte jovem na poesia de Faustino com os acidentes e as circunstâncias do seu próprio trágico fim. Já os títulos principais de seu único livro publicado parecem premonitórios: O Homem e Sua Hora (sic), “Disjecta Membra”. E os versos, numerosos, de que dou aqui alguns exemplos: “Não morri de mala sorte / Morri de amor pela Morte” (Romance). “E cai da caravana um corpo alado” (Mito). “Ao beco de agonia onde me espreita / A morte espacial que me ilumina... / Assassinar-nos num mês assassino.” (Sinto Que o Mês Presente me Assassina). “É morto, em tumba nova, o meu sonho de vida” (Haceldama). “A própria morte hoje defloro” (Viagem). “Hecatombado pela vaga” (Ressuscitado pelo Embate da Ressaca). “Se a morte chama ao longe: Mário!” (Não Quero Amar). “Eu caio sem sentidos, / ora, morro. / O monte, o verde gaió,” (Moriturus Salutat). “mãos torcidas / vertentes retorcidas / torso mole privado de coluna / ‘um mal sem gravidade’ / sem gravidade / caído contra o peito / o morto” (Marginal Poema 19). “Lida, caixão e sorte / vida, paixão e morte. / (...) Gaivota, vais e voltas, / gaivota, vais – e não voltas.” (Fragmentos)”, p. 44-45. Sobre “Prefácio”, ver também CHAVES, 1975, p. 44 e ss.

“vivo” e “aberto” surgem em oposição a “vozes frias”, que “Anulam toda chance de existência” e vinculam à poesia o conceito de “vida”.

Essa noção orgânica da poesia será explorada pelo poeta de inúmeras formas, desde a relação mais explícita encontrada em “Vida toda linguagem”, da primeira parte de *O Homem e sua hora*, até um sentido mais profundo de criação do mundo por meio da palavra, que moldou a busca do autor pelo poema órfico de vasta medida na última fase de sua produção.

O encontro com Carlos Drummond de Andrade se dá apenas no ano seguinte, mas, nesse poema já é possível encontrar a inquietude social presente em *A rosa do povo*, de 1945. A busca da poesia pela “rua cinzenta”, em tempos de “fezes, maus poemas, alucinações e espera”, como se lê no poema “A flor e a náusea”, também está presente em versos de “No trem, pelo deserto”, como “Batem fotografias perigosas / Não temem. Falam. Passam, / Na chacina do raro ostentam sua miséria”.

O tédio existencialista de “A flor e a náusea” é interrompido pelo nascimento de uma flor em meio ao asfalto, da mesma forma que Mário Faustino impõe uma condição impossível para “Salvar a tarde”: “Só se um milagre, um touro / Surgisse dentre os trilhos para enfrentar a fera / Se algo fértil enorme aqui brotasse”.

Vagner Camilo defende a tese de que, com a publicação de *Claro Enigma*, em 1951, Drummond tenha se retirado estrategicamente do combate presencial em direção a uma poesia muitas vezes tida, erroneamente, como reacionária:

diante de uma conjuntura histórica marcada pela frustração da utopia revolucionária e de 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.²⁰

Esse “silêncio”, condenado por Faustino, é uma característica performativa do neoclassicismo operado na fase de *Claro Enigma*, a atitude crítica corroborando a literária no comportamento social do artista. Mário não percebeu de pronto a coerência dessa postura político-existencial, mas também não deixou de praticar em seus poemas uma tendência clássica semelhante.

É o que se vê na prática das formas fixas, na exploração dos ritmos canonizados, no repertório religioso e mítico (helênico, pagão, cristão), no retorno ao *ethos* épico, ao drama, na

20. CAMILO, 2003, p. 19.

considera-o, “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.”²⁴

Flora Süssekind aprofunda esse panorama, considerando uma oscilação constante de poder, de “críticos-*scholars*” a críticos “cronistas” e vice-versa, a partir do nascimento das universidades:

E uma polêmica, ora surda, ora em alto e bom som, foi se delineando de modo cada vez mais nítido nos decênios de 1940 e 1950. Os oponentes? De um lado, os antigos ‘homens de letras’, que se crêem ‘a consciência de todos’, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como exibição de estilo, ‘aventura da personalidade’. De outro, uma geração de críticos formados pelas faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica.²⁵

Se na década anterior Antonio Candido e Oswald de Andrade protagonizavam a polêmica sobre a qualificação, ou desqualificação, das regras de exercício crítico, quando Mário Faustino é integrado ao corpo editorial do *Jornal do Brasil* nos anos 1950, o cerne do combate estava nas palavras de Afrânio Coutinho que, gradualmente, voltou-se quase que exclusivamente para Álvaro Lins. Como afirma Süssekind:

A escolha do alvo não era evidentemente gratuita. Tratava-se de um dos críticos mais poderosos na época. Atingi-lo era, então, acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação intelectual vigentes. Era abalar o sistema literário que fizera dele ‘imperador’. E, com isso, se abria espaço para um outro tipo de critério de avaliação profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como ‘templo da cultura literária’ e da figura do crítico enciclopédico e impressionista, com sua habilidade para a crônica, pela do professor universitário, com seu jargão próprio e uma crença inabalável no papel ‘modernizador’ que poderia exercer no campo dos estudos literários. Tratava-se, em suma, de substituir o rodapé pela cátedra. E conquistar o poder até então em mãos de não-especialistas para as daqueles dotados de ‘aprendizado técnico’, nas palavras de Afrânio. Isto é, para os *críticos-professores*.²⁶

trabalhos mais representativos e vice-versa. No Brasil, uma figura-chave desse processo é Antonio Candido que, nos anos 1950, colaborava com Décio de Almeida Prado no Suplemento Dominical do *Estado de S. Paulo*. Sobre sua contribuição, ver. o tópico “Crítica estética e crítica dialética” de *Papéis colados* (Ibidem, p. 24 e ss.)

24. MONTEIRO, 2007.

25. Op. cit., p. 17.

26. Ibidem, p. 22.

Adiante mostraremos que *Poesia-Experiência* transformou até mesmo sua diagramação para o formato livresco, ensaístico, abandonando aos poucos os principais instrumentos e possibilidades oferecidas pelo jornalismo e aplicados à crítica poundiana nas primeiras edições da página.

É interessante lembrar que o domínio da crítica estética de Afrânio Coutinho ganha força nos anos 1950 e começa a declinar nas duas décadas seguintes. “Pois se um primeiro duelo entre críticos-cronistas e críticos-professores indicara a vitória parcial dos últimos nas décadas de 1940-1950, em meados dos anos 1960 assiste-se a um fenômeno que bem se poderia considerar uma vingança do rodapé.”²⁷

Também nos anos 1950, a crítica universitária estreita sua proximidade com a grande imprensa, especialmente por intermédio dos suplementos. De formação semelhante, era inevitável que a página de Mário Faustino pendesse para a especialização.

Enquanto no *Diário de Notícias*, em 1954, Afrânio reclamava que “Nossa crítica até hoje tem sido dominada pelos fatores extrínsecos ou externos que condicionam a gênese do fenômeno literário”²⁸, em 1957, Mário Faustino se exaltava contra o impressionismo crítico:

Nossos críticos – é verdade que há uns novos se ensaiando melhor –, ao analisarem um livro de poemas, falam sobre o autor, a noiva do autor, a gravata do autor, o bairro onde mora, suas manias, complexos, paranóias, seus antepassados físicos e intelectuais, seu lugar na estante – e se esquecem do importante: do poema e do efeito positivo, negativo, indiferente, do livro em questão sobre a língua.²⁹

Aos poucos, a configuração espacial de *Poesia-Experiência* se voltou cada vez mais para o ensaio breve e o formato de livro. Também nesses anos podemos notar uma profusão de “histórias da literatura”, como *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, publicada de 1955 a 1959, e *Formação da literatura brasileira*, de 1959, escrita por Antonio Candido.

Ambos os fatos podem estar diretamente relacionados, tendo como ponto de encontro o desejo de Mário Faustino de se tornar uma das “autoridades” da crítica brasileira. Isso explicaria por que, além de migrar para um formato livresco, os últimos dias de *Poesia-Experiência* foram dominados pela série “Evolução da poesia brasileira”, que pretendia traçar um panorama da poesia local, de Anchieta aos poetas do século XX.

27. Ibidem, p. 30.

28. Ibidem, p. 24-25.

29. *Poesia-Experiência*, 10/02/1957.

Nesse sentido, Mário se enquadra em um modelo de importação dos que passaram a contaminar a crítica nos anos 1960-1970, como o *new criticism*, o formalismo e o estruturalismo. Como explica Saete de Almeida Cara, citada por Flora Süssekind, “é o país economicamente periférico importando modelos de linguagem crítica e, ao mesmo tempo, querendo usar esses modelos importados como meio para um pretensão asseguramento de valores ‘nacionais’”.³⁰ Flora acredita ainda que o perfil do crítico moderno no Brasil surgiu da tensão entre o crítico-jornalista e o crítico-*scholar*. Por isso, afirma que,

entre a *review* e o ensaio breve, [a *Poesia-Experiência*] 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.”³¹

1.3.1 – Convergências divergentes

Embora a formação de Mário Faustino no *Pomona College* contenha elementos comuns ao embate de Afrânio Coutinho e Álvaro Lins, a absorção do *new criticism* por cada um segue caminhos diferentes. Segundo Roberto Schwarz, Anatol Rosenfeld “dizia explicitamente que praticava o *close reading*, mas informado por sua cultura filosófica, que não tinha nada que ver com a dos *new critics* americanos.”³²

Orientação semelhante teve Mário Faustino em relação a essa teoria do “Old South antiianque”, ao se aproximar de Ezra Pound, sendo possível manter a ênfase no objeto e ainda criar juízos a partir de critérios que, de certa forma, antecederiam o *new criticism*, entre os quais, as famosas taxionomias dos escritores (inventores, mestres, diluidores, escritores sem qualidades salientes, beletristas e lançadores de modas) ou da crítica (*by translation, by instigation, by discussion* etc.) e a noção de boa literatura como linguagem carregada de significado (“*dichten = condensare*”).

Entretanto, mais ao gosto do coordenador de *Poesia-Experiência* estava trabalhar com o que aproximava os autores. Assim, quando publicou um excerto de I. A. Richards sobre as “Dificuldades da crítica”, em 18 de novembro de 1956, o fez sob a tutela poundiana. O texto

30. CARA apud SÜSSEKIND, 2002, p. 33.

31. Ibidem, p. 31.

32. SANTOS, 2004. O *close reading* é um método de leitura próxima ao texto. Esse conceito foi trabalhado em *Seven types of ambiguity*, por William Empson, em 1930.

enumera uma série de dificuldades que se apresentam ao leitor no contato com a poesia, quais sejam, a compreensão do sentido, a apreensão do ritmo, a visualização das imagens, as irrelevâncias mnemônicas, que poderíamos chamar de devaneios, as reações pré-fabricadas, o sentimentalismo, a inibição, as pressuposições técnicas e os preconceitos críticos.

Da mesma forma, ao classificar a poesia em três “espécies”, a melopeia, a logopeia e a fanopeia, descritas no longo ensaio sobre Ezra Pound publicado em *Poesia-Experiência*, Mário Faustino está preocupado com a compreensão que o leitor de poesia tem das apreensões sensoriais por meio do ritmo ou da música, da visualização das imagens – em sentido mais amplo, da absorção de uma “cena” pela “retina mental” – e do sentido, incluindo aí as incursões no contexto, como a ironia e o uso de expressões que possuíam conotações diversas no local e no momento em que foram escritas; no caso, as três primeiras dificuldades citadas por I. A. Richards.

Não à toa, em “O artista sério”, que também foi traduzido e publicado em *Poesia-Experiência*, Pound ataca o amadorismo na arte. Seus conselhos (“Ouso dizer que há ótimos atiradores que simplesmente não conseguem atirar de cima de um cavalo” ou “O julgamento artístico, estúpido ou provinciano se baseia na crença de que a grande arte tem de ser como aquela para respeitar a qual fomos educados”³³) estão tão relacionados com o *new criticism* quanto o alerta de Richards: “os *preconceitos críticos em geral* (exigência apriorísticas que se fazem da poesia, como resultado de teorias – conscientes ou inconscientes – tecidas a respeito da natureza e do valor da poesia), intervêm ininterruptamente, como o demonstra a história da crítica, entre o leitor e o poema.”³⁴

Esse procedimento de aproximação também está presente em duas aparições do anglo-americano T. S. Eliot em *Poesia-Experiência*, outro corolário dessa prática crítica cuja ênfase se situava majoritariamente no texto ou na escrita. A primeira delas foi na edição inaugural de *Poesia-Experiência*, em 23 de setembro de 1956. No texto “Poesia ‘difícil’”, extraído de “*The use of poetry and the use of criticism*”, Eliot parte do mito da dificuldade da poesia moderna para tratar da questão do “poema longo” e, conseqüentemente, do intercâmbio entre poesia e prosa.

O primeiro tema é de interesse direto para a poesia de Mário Faustino, o segundo é outro exemplo da conformidade de opiniões entre diferentes autores, demonstrando que *Poesia-Experiência*, embora não obedecesse a padrões cronológicos ou geográficos, possuía critérios

33. *Poesia-Experiência*, 17/11/1957.

34. *Poesia-experiência*, 18/11/1956.

de publicação que, tanto para a crítica como para a poesia, assentavam sobre os julgamentos qualitativos, e poundianos, do responsável pela página. A afirmativa eliotiana de que “é melhor dizer em prosa tudo aquilo que também pode ser dito em prosa” poderia ter saído tanto de um dos ensaios de Ezra Pound como de um dos “Diálogos de oficina”.

Em 12 de janeiro de 1958, T. S. Eliot ocupa praticamente a página inteira de *Poesia-Experiência*. A coletânea, retirada de *On poetry and poets*, resenhado na seção “Bibliografia” daquela mesma edição do *Suplemento*, reuniu posicionamentos que poderiam servir para proporcionar um vislumbre da personalidade literária de Mário Faustino, entre eles, o dever do artista que, “como poeta, dirige-se apenas indiretamente a seu povo: seu dever direto é para com sua língua, primeiro para preservá-la, segundo para aumentá-la e melhorá-la.”³⁵

Outro ponto, o verbo como experiência mística surge logo no início da exposição:

Além de qualquer intenção específica que a poesia possa ter, (...) há sempre a comunicação de alguma nova experiência, ou de alguma compreensão original familiar, ou a expressão de algo que experimentamos, mas para o qual não possuímos palavras, algo que nos amplia a consciência ou refina a sensibilidade.³⁶

Roger Bastide resgata o cristianismo de Jorge de Lima sob o manto de “uma experiência que nos faz sair do mundo das realidades experimentais, destrói os sentidos, cega os olhos e arrasta-nos para outra ordem de realidades, as realidades espirituais.”³⁷ Da mesma forma, a experiência de um mito adolescente da própria Poesia, a “impossibilidade de exprimir o inefável”³⁸, é o tema dos “Auto-retratos” faustinianos.

O procedimento empregado resulta em um desvio de foco. Há, implícita, uma orientação editorial, especialmente no período de maturidade da página. A exemplo dos excertos de T. S. Eliot, ou da seleção dos poemas da seção “O poeta novo”, e mesmo quando se manifesta autoralmente, o poeta geralmente emite suas próprias opiniões apenas a partir de suas escolhas.

Os trechos de T. S. Eliot publicados na seção “Textos – pretextos – para discussão” – que tinha por princípios lançar artigos apenas pelo seu caráter instigador, sem refletir as opiniões

35. Poesia-experiência, 12/01/1958.

36. Idem.

37. BASTIDE, 1997, p. 127.

38. Idem.

do coordenador da página – revelam o posicionamento crítico de Mário Faustino da mesma forma que, ao falar de Jorge de Lima no momento de maior exposição do concretismo em *Poesia-Experiência*, o autor parece estar falando de si mesmo.

Tais pontos de encontro entre o Jorge de Lima de “Poetas do Brasil”, de 1946, a coletânea de T. S. Eliot publicada no *Jornal do Brasil* em 1958 e a presença dessa tensão nos poemas da “primeira fase” de Mário Faustino mostram mais que a opinião de *Poesia-Experiência*. Mostram como os conceitos da nova crítica se vinculam à inserção do coordenador da página no campo literário local.

Particularmente no caso de Jorge de Lima, este surge no momento de maior exposição do concretismo em *Poesia-Experiência*. E muito do que foi produzido por Mário, tanto na página como fora dela, provém dessa simbiose entre as partes. Temos o projeto de *A reconstrução* – um poema que serviria de base para o livro seguinte a *O Homem e sua hora* – e a necessidade de uma tomada de posição diante da persistência argumentativa inabalável dos criadores de *Invenção*.

1.3.2 – Divergências convergentes

Já com relação a outros autores, especialmente os concretistas, apesar de saudar a iniciativa e prontamente aprovar a teoria que os embasava, Mário mantinha uma posição independente. Em carta de 1957, Mário afirmava que:

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. Mas 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 lá do que for, inclusive da poesia. O motivo principal que me separa da poesia concreta é 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 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 e no lírico maior... Encaro a poesia concreta da seguinte maneira: como ideologia, que deve ser julgada como tal; o que mais 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 que ser ortodoxos, exclusivistas,

carismáticos, etc, etc... Nós esperamos que ela nos ajude a resolver os problemas comuns, nossos e dela... A poesia concreta, extremista e radicalíssima como é, tem o benefício de agir sobre o extremo oposto.³⁹

O possível reencontro entre os poetas estaria em um desvio, não de parte da poesia de Mário Faustino, mas dos concretos, como destaca Gonzalo Aguilar ao tratar das “dificuldades de poema longo” que preocupavam Haroldo de Campos. “O que esse tipo de poema não pode realizar é o ‘vetor-de-estrutura’ (em outros termos: a quadrícula desdobrada no espaço da página), que os poetas concretos consideravam indispensável.”⁴⁰

Ao publicar a série de artigos “Revido Jorge de Lima”, o poeta piauiense expõe tensões que estariam na raiz desse nó criado pelo paideuma concretista. Provavelmente, em decorrência de suas novas questões sobre o verso, livre do estado de empolgação vanguardista de poemas como “22-10-1956”, ele acaba por abandonar *A reconstrução* no ano seguinte. Subitamente, a experiência poética de Mário Faustino, até então rigorosamente técnica e criativa no campo do verso, aparentemente tinha envelhecido, tornado-se demasiadamente tradicional.

A reconstrução nasceu no segundo semestre de 1956, o polêmico artigo sobre “A poesia concreta e o momento poético brasileiro” abre o ano de 1957, logo em fevereiro, e a partir de julho desse mesmo ano são publicados os textos de “Revido Jorge de Lima”. Enquanto os poetas concretos são apoiados e divulgados, *Poesia-Experiência* traz um Jorge de Lima órfico, com a imponência de “As metamorfoses” de Ovídio e uma linguagem que atinge os mais altos e os mais baixos patamares de invenção poética.

Temos aí uma tomada de posição, ou ao menos uma tentativa de formalizar algo nesse sentido, com relação ao concretismo e ao encerramento do ciclo histórico do verso por eles preconizado. Esse fato se evidencia em 1958, com o abandono, após uma série de experiências de ampliação com poemas esparsos que jogavam com a materialidade da página, da proposta de *A reconstrução*. Assim como sua biógrafa, entendemos que “O poeta tentava ligar os poemas de uma nova fase à obra de forma mais tradicional, já em andamento.”⁴¹

Em carta a Nunes de outubro de 1958, Mário escreve:

39. FAUSTINO, 2002, p. 61.

40. AGUILAR, 2005, p. 319. Essa preocupação culminou em obras como *Galáxias* e *Finismundo*, “que implicam o abandono da oposição verso/ideograma”, p. 332. Ver. também “O retorno ao verso”, p. 241 e ss.

41. CHAVES, 2004, p. 270.

IMPORTANTE PARA A COMPREENSÃO DE MEUS ATUAIS
 RUMOS POÉTICOS: COMPREENDER, A UM TEMPO, O
 COMPLEXO CULTURAL POUND – APOLLINAIRE –
 MALLARMÉ – EISENSTEIN –
 ARQUITETURA E PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL ATUAIS.
 Sintaxe ideográfica, abstracionismo orgânico e planejamento
 econômico, eis o meu ‘tripé’.⁴²

Também no plano pessoal, esse período de autorrevolução esteve presente. Segundo Lília Chaves, o poeta, “em 1958, enfrentava o cotidiano de um relacionamento nervoso sobre o qual só existem pouquíssimas referências”.⁴³ Essa crise se intensifica até explodir fisiologicamente em 1959, quando Mário é acometido por uma hepatite da qual se livra para dar início a uma fase de “tranquilidade” e a um novo plano de trabalho, composto de oito itens, ambicioso e do qual temos apenas a execução dos primeiros passos devido à morte precoce do poeta.

Por fim, são importantes também as tentativas do editor de *Poesia-Experiência* de renovar a escritura ideogramática poundiana, geralmente a partir do leque de possibilidades gráficas da página de jornal. Outro procedimento comum, tanto na poesia como na crítica de Mário, é a conciliação de autores ou temas a partir de elementos que eles possuem em comum. Dessa forma, ao isolarmos os pontos de encontro entre diferentes escritores publicados em *Poesia-Experiência*, em muitos casos, podemos chegar a argumentos pertencentes a Mário Faustino. É o caso do “dever do poeta para com a língua” encontrado em Pound, em Eliot e nas “funções sociais da poesia”, dos “Diálogos de oficina”, de Mário Faustino. É o caso da busca de uma “vasta medida órfica” na *Invenção de Orfeu*.

Nesse sentido, ao trazer na bagagem as discussões literárias da moderna crítica norte-americana, e não obstante os desvios de foco, o poeta piauiense encontrou um fértil campo de ação no debate cultural daquele momento. A absorção das práticas de autores como T. S. Eliot em sua própria produção propiciou à publicação de *O Homem e sua hora* um tratamento discreto, mas diferenciado por parte da crítica. De maior destaque são os artigos “O Homem e sua hora (Mário Faustino)”, assinado por Mario Chamie no terceiro número da revista paulistana *Diálogo*, e “O Homem e sua hora”, de Benedito Nunes, que saiu no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* em agosto daquele ano.

Essa recepção positiva abre as portas para a veiculação de *Poesia-Experiência*, no mesmo *Suplemento*, e para a elaboração do novo projeto de trabalho, que posteriormente foi

42. Ibidem, p. 274.

43. Ibidem, p. 279.

abandonado, e viria a se chamar *A reconstrução*. Essa proposta traz consigo outra chave de leitura da obra de Mário Faustino, a busca por um poema longo, que atribuísse à poesia patamares de elaboração que permitissem a comparação com outras áreas, vistas por ele como detentoras de um maior grau de complexidade e inserção na sociedade naquele momento, entre elas, a arquitetura e o urbanismo.

Em contraste, Augusto de Campos investe nos aspectos mais tradicionais de *O Homem e sua hora* para expor uma recepção menos otimista dos poemas de Mário.

Saído, pois, quando já se desencadeavam os primeiros lances do movimento que iria resultar na poesia concreta, 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.⁴⁴

Augusto não considera a poesia de Mário inovadora nem em termos de engajamento nem com relação ao verso:

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.⁴⁵

De fato, a poesia de Mário Faustino não apresenta o gesto radical de ruptura da vanguarda, e nem pretende. Essa obra busca, sim, uma trajetória de continuidade e renovação dentro da tradição brasileira, apesar da formação diversa, e é natural que guarde semelhanças com os poemas de sua “época literária” antecedente, a geração de 45.

Não obstante, as incursões pelos limites do decassílabo, especialmente o heroico, expõem tentativas de substantivação poética e explosão metafórica, como em “Vida toda linguagem”, que sobrepõem a maioria das experiências limites de poetas que corroboraram a sintaxe espacial.

Ainda assim, relembremos que não é nosso interesse demarcar a poesia faustiniana em categorias de qualidade. Apenas demonstramos como a recepção dessa obra foi marcada por uma luta de forças aproximadoras ou distanciadoras em função dos interesses específicos

44. CAMPOS, 1978, p. 40.

45. Idem.

de cada grupo atuante na poesia do período. No caso de Augusto de Campos, é importante notar como os elementos descritos como passadistas ou retrógrados são aqueles que mais se distanciam da teoria da poesia concreta.

Retomando nosso foco, os principais conceitos do *new criticism* encontrados na obra de Mário estão mais relacionados à sua produção crítica do que à sua poesia. Há traduções de textos e poemas, além de soluções editoriais (até mesmo gráficas) e posicionamentos com relação à abordagem do objeto (contato direto), ao método de pesquisa (comparação), entre outros, dos quais trataremos posteriormente.

Não obstante, mais que do *new criticism*, é de Ezra Pound que provêm os pilares do método crítico-jornalístico da página. Da distribuição espacial das seções – em oposição ou paralelismo – às premissas para o julgamento qualitativo das obras (invenção, diluição etc.), da crítica via tradução ao lema central da página, “Repetir para aprender, criar para renovar”, e, apesar de agradecer-lhe o rótulo de primeiro crítico poundiano do Brasil, chegando a indicar em carta a Benedito Nunes alguns artigos em que essa prática era mais evidente,⁴⁶ Mário muitas vezes perdia o tom. O exemplo mais evidente é a reverberação dos comentários a respeito de Carlos Drummond de Andrade, nos quais convocava o poeta mineiro de volta à “praça de convites”.

1.3.3 – Um fla-flu literário

Outra questão a ser discutida é o fato de que a recepção dos conceitos de crítica de outros períodos e culturas não representa a inclusão desse debate nas tensões da tradição literária local. A maneira como uma cultura se apropria das ideias de outro cânone e se relaciona com ela é fundamental para entendermos como Mário Faustino constrói seu engajamento e como a produção nacional se apropria das tensões existentes na poesia, até então norteamericanizada, do poeta piauiense.

A dialética reducionista que serve de metáfora para a consagração desse ou daquele grupo de intelectuais no Brasil está na oposição. O processo consiste na negação e posterior sobreposição de uma vertente sobre a outra. Esse percurso, grosso modo, estabeleceu nos anos 1950, de um lado, uma poesia e crítica ditas formalistas, de caráter estrutural; e, de outro, a busca por chaves interpretativas distantes do objeto, com uma crítica mais próxima da história,

46. Um trecho dessa carta pode ser lido em CHAVES, 2004, p. 262.

da psicologia ou da sociologia que da estética, bem como uma poesia com vistas a aspectos exteriores ao texto. Ao menos era como os detratores de cada uma exibiam essas vertentes.

É certo que essa disposição é entendida com muitas reservas, nem à crítica de Antonio Candido cabe o estigma do conteudismo, da fuga do objeto, e nem aos poetas concretos o rótulo de alienados, mas a polêmica em torno de tais critérios foi a lenha que alimentou as disputas naquele campo. Nesse embate, pelas referências comuns que Mário Faustino mantinha com os poetas concretos, foi naturalmente escalado para as tropas “formalistas”, mas isso foge à realidade. Faustino trilhou um percurso independente de alguns principais pressupostos concretistas, mantendo com o grupo *Noigandres* uma relação mais de leituras comuns que de engajamento poético propriamente dito.

Como bem afirma Roberto Schwarz:

a oposição existe, mas no que importa ela não é fácil de fixar, porque foi recoberta por um fla-flu, errado em relação às duas partes. (...) Os críticos dialéticos eram formalistas de carteirinha, empenhados justamente na reflexão sobre o problema. Seu ângulo era estético, as suas simpatias eram modernistas e sua posição era anti-stalinista de longa data. As linhas teóricas a que se contrapunham eram a historiografia positivista, o psicologismo, o marxismo vulgar e a classificação das obras segundo as convicções políticas de seus autores. (...) Talvez se possa dizer que Antonio Candido foi buscar no *close reading* do *New Criticism* – uma técnica formalista, desenvolvida nos *States*, na década de 30, com sentido conservador – um instrumento para fazer frente ao sociologismo e ao marxismo vulgar correntes na esquerda brasileira dos anos 40. Só que ele reelaborou o procedimento e o abriu em direção da história, com vistas na historicização das estruturas, o que lhe permitiu uma sondagem de novo tipo da literatura e da sociedade brasileiras. (...) Também no campo dos concretistas a história não cabe no chavão. É falsa a idéia de que fossem ‘alienados’ ou desinteressados do rumo da história extraliterária. Como vanguardistas, entendiam a sua revolução formal como parte de uma revolução social em curso. Eram de esquerda e Haroldo se considerava próximo do marxismo, não sei se também nos últimos tempos.⁴⁷

Entre as razões dessa polêmica, Schwarz coloca:

de um lado, críticos-professores tentando uma interpretação histórico-estrutural da literatura brasileira, puxando para a esquerda. Do outro, à esquerda também, o grupo dos poetas concretistas, que militavam para

47. SANTOS, 2004.

impor a sua obra, em que viam a revolução, além de teorizarem em causa própria, o que é natural igualmente, mas nem sempre convence. Para que a história fosse outra (e ninguém fosse chamado de ‘*vermina pestilente*’ ou chefe de uma ‘campanha de caça aos concretistas’), talvez bastasse que os professores da USP não tivessem torcido o nariz para a ‘tese’ dos poetas, segundo a qual a linha nobre da poesia moderna, que vem de Mallarmé, passa por Oswald de Andrade, Drummond e João Cabral, culmina neles próprios.⁴⁸

Foi o que fez Mário Faustino ao não só apoiar o gesto de vanguarda como também ao divulgá-lo. E com isso acabou por ser incluído na “linhagem” concreta: “o último verse-maker”. Pois vale lembrar que esse antagonismo se manteve e se acentuou a partir da segunda metade dos anos 1960, com o ápice da linguística estrutural, e conseqüentemente do neoestruturalismo, uma vez que a Teoria Literária da USP trazia com seus teóricos mais representativos outro estruturalismo, de base histórica e voltado para a estrutura de classes do país.

1.4 – Nox ruit: noite rui (1955-1956)

“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.”⁴⁹

Com a publicação de *O Homem e sua hora*, em 1955, e a mudança definitiva para o Rio de Janeiro, em 1956, Mário Faustino assiste à colocação de seu nome na vitrine da loja de interesses literários do período. A repercussão, ligeiramente tardia, de seu único livro de poemas não atingiu os “medalhões” da crítica, mas se destacou com outros dois nomes de recente interesse por parte do público: Mario Chamie e Benedito Nunes.

O primeiro assinou o artigo “O Homem e sua hora (Mário Faustino)” no terceiro número da revista paulista *Diálogo*. O segundo tem duas publicações consecutivas do mesmo texto “O Homem e sua hora” no “Livro de Ensaio” do *SDJB*, em 5 e 12 de agosto de 1956. Pouco mais de um mês depois, Mário Faustino estreou *Poesia-Experiência* no mesmo *Suplemento*.

48. Idem.

49. FAUSTINO, 2002, p. 106.

Ainda em 1955, a poesia que estava sendo produzida no Brasil se sustentava em nomes tardios como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Cecília Meirelles e Cassiano Ricardo e os recentes, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Mario Chamie e José Lino Grünwald. Deles, a poesia de Mário, como demonstramos, guarda maior proximidade com Jorge de Lima pelas imagens oníricas, a criação do poeta/cantor como uma experiência mística e a busca de um tom maior, não necessariamente épico.

Também encontraremos, vindo de Ezra Pound e presente nos concretistas, a busca por uma “linguagem menos discursiva possível” no sentido de apresentar, em vez de representar, a “arte em confronto com o saber científico”, o “poeta como intérprete de sua época e de seu povo”, “tradicionalista e antitradicionalista ao mesmo tempo”,⁵⁰ tal como sua crítica.

O caráter totalizador adquire nova roupagem, intensificada no poema que dá título ao livro com a “conciliação entre o velho e o novo, entre o clássico e o moderno, pondo em cena, dentro da oposição do paganismo com o cristianismo, o conflito entre vida (esta como amor, sexo e conhecimento) e linguagem, apaziguado e conciliado na e pela própria poesia, aí figurada na mítica estátua de Galatéia.”⁵¹ E, de forma mais clara em “Vida toda linguagem”, “a linguagem se organifica, a vida se verbaliza”.⁵²

Em um segundo momento, essa escritura acabará por sofrer um desvio, como o próprio autor afirma na carta de abril de 1957 sobre a poesia concreta: “No meu caso, por exemplo, ela serviu para ressaltar certas direções minhas em prejuízo de outras, e creio que foi bom. Como verás, se leres este meu último poema...”⁵³ O poeta falava de “Cavossonante escudo nosso”, emblemático da fase dita “experimental”.

“Prefácio”, que introduz o livro, é um soneto marcado pela figura do “poeta fazedor” e do *make it new* poundiano. Aparentemente hermético, o texto também nos dá um vislumbre do procedimento, bastante empregado nos poemas seguintes, da dedução de um sentimento ou sentido que o poeta tenha desejado expressar a partir de uma sequência de imagens paralelísticas, no caso, ligadas pelo trecho “Quem fez esta manhã”.

O paralelismo e a originalidade das imagens são uma chave de leitura dessa obra. O caráter metafórico obtido com esse procedimento é apresentado em “Vida toda linguagem” como uma parábola da poética faustiniana, o “sêmem de homens maduros, verbo, verbo”.

50. Ibidem, p. 50-51.

51. Idem.

52. Ibidem, p. 52.

53. Ibidem, p. 62.

Já na abertura da primeira parte, “Disjecta membra”, “Mensagem” se impõe “contra a pureza dos anjos”, sinalizando uma revolução semelhante à transição da lírica rilkeana em busca de seus poemas-objeto, dando à racionalidade um templo de veneração. Imagens neoclassicistas e o ritmo sustentado pelo decassílabo heroico configuram o tom de “exatidão” e “lucidez” que as palavras corroboram.

Os versos “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” são representativos não somente dessa recusa a crenças passadas como do caráter sacrificial do canto, que retoma a ideia de união cósmica entre ser e mundo presente tanto em Rilke como em Jorge de Lima.

Nos poemas que se seguem, são mantidos tais procedimentos e reverberações de estilo, dos quais podemos retirar alguns exemplos: em “Brasão”, “solo sono”, “feras do irreal”, “armas lúcidas”, “amarelos corcéis” (que também servem para simbolizar a morte); em “Noturno”, “O mito que exercemos, a parábola”; em “Romance”, “Festas da Agonia”, “cavalo amarelo”, “Feno de ouro, gramas raras”; em “Estrela roxa”, “Oh natimorto nome de sonâmbulo”; em “Solilóquio”, “Aos templos de excremento e esperma donde / Cantar aos ratos minha, nossa náusea / De anjos e deuses”, entre outros.

1.4.1 – “Turrís, eburnea, torre inversa, torre”

Como vimos, com *O Homem e sua hora*, Mário Faustino marca sua adesão a uma tendência que ganhou força nos anos 1940 com a “restauração” da geração de 1945 e evidencia-se, sobretudo, na fase de *Claro Enigma*, publicado em 1951, da obra de Carlos Drummond de Andrade.

O aparente neoclassicismo de Mário envolve uma reflexão independente das formas do passado. Não pode ser tomado como ingênuo na medida em que se desvincula dos gestos de adesão partidária, com suas conseqüentes frustrações, dispensando a necessidade de uma “retirada estratégica”, como no caso de Drummond.

Ainda assim, o engajamento do poeta piauiense livra-se da contradição ao buscar um formato de crítica dentro das tensões geradas a partir da recepção do *new criticism* no Brasil, próximo ao livro e às historiografias literárias em voga no período.

Alguns versos de “O Homem e sua hora” são exemplares dessa busca:

Torre abolida! No marfim que leves
 Lunares unicórnios cumularam
 Em cemitérios amorosos, eu,
 Pigmalion, talharei a nova estátua:⁵⁴

Vagner Camilo afirma:

muitos outros grandes nomes modernistas, mais ou menos pela mesma época, como é o caso de Jorge de Lima (*Livro dos Sonetos, Invenção de Orfeu*) e Murilo Mendes (*Sonetos Brancos, Contemplação de Ouro Preto*), além de Bandeira e do Vinicius sonetista. Longe, portanto, de ser uma ocorrência isolada, tais nomes e obras ajudam a configurar uma tendência de época em que se inscreve o Drummond da fase de *Claro Enigma* e mesmo os sempre execrados poetas da geração de 45, que boa parte da historiografia tende a ver como uma espécie de atoleiro neoparnasiano-simbolista em que regressivamente desembocou a lírica moderna.⁵⁵

Mário Faustino parte dessa tendência para buscar uma renovação desse uso arbitrário e crítico das formas clássicas. A influência do concretismo mudou essa rota, mas sem desviá-la da tradição do verso. A dificuldade, senão a impossibilidade, de fundir esse neoclassicismo ao lance de dados de Mallarmé é a corrente elétrica dos poemas de Mário escritos entre 1956 e 1959.

Ainda segundo Camilo:

A partir das considerações de Candido e Bourdieu, é possível melhor compreender que, nesse contexto marcado pela especialização do trabalho artístico, as tendências formalistas e classicizantes da poesia viessem acompanhadas de um intenso e acalorado debate de idéias não só entre os poetas, mas também entre os críticos do período que, à discussão sobre a natureza do ‘essencialmente poético’, o hermetismo, a poesia pura, as formulações teóricas e o legado poético de Eliot, Valéry e seguidores, aliavam a disseminação dos postulados do *new criticism*, então em voga.⁵⁶

Mário de Andrade, ao distinguir o artesanato (ou ofício, como diria Faustino em seus “Diálogos”) e o virtuosismo (ou seja, o conhecimento da tradição), semelhantes às distinções poundianas entre bons escritores e mestres, oferece um terceiro momento, o da solução

54. Ibidem, p. 110.

55. CAMILO, 2003, p. 53.

56. Ibidem, p.56.

encontrada pelo artista para operar com o material e a história a fim de construir uma obra de arte, a invenção.

Dessa forma, temos uma proposta de engajamento na qual se exige uma “postura pessoal de incansável pesquisa, que todos os artistas devem adotar se quiserem traduzir o espírito de sua época e ultrapassar o artesanato e o simples virtuosismo”.⁵⁷

Assim, a torre-de-marfim, ao invés de um reacionarismo banal, é uma forma de combate à distância. Mas então caberia a questão: por que Mário, ao aderir a essa proposta em sua poesia, não se distanciou na crítica? Uma pequena parte do problema está no fato de que Mário, ao contrário de Drummond, ainda lutava por sua legitimação no campo literário. Não cederia sua exposição massiva senão por um cargo importante no exterior. A iniciativa de publicar, ainda em *Poesia-Experiência*, uma “Evolução da poesia brasileira” é prova disso.

É possível afirmar que Mário Faustino foi um dos que emitiram uma opinião premeditada a respeito do engajamento de Drummond nos anos 1950 ao cobrar do poeta itabirano uma militância mais explícita e presencial na “praça de convites”. A retirada estratégica de Drummond destaca a aparente contradição do julgamento faustiniiano que, por um lado, guardava afinidades e uma certa predileção por *Claro Enigma*, e, por outro, exigia que o poeta descesse de sua torre de marfim para agir na linha de frente das disputas do campo literário.

Vagner Camilo ainda atribui essa recepção de Mário Faustino a uma adesão imediata às “concepções e propostas do grupo paulista”,⁵⁸ o concretismo, que o faz lançar-se contra a guinada classicizante de *Claro Enigma*. Entretanto, como vimos, embora aparentemente antagônica, a atitude crítica de Mário – o poeta veio posteriormente a revelar seu remorso – está mais ligada a uma concepção de crítica exterior à criação, e a uma incompreensão do gesto crítico de *Claro Enigma*, que à estética neoclassicista da obra.

O artigo de *Poesia-Experiência* fundamental para o desnudamento dessa tensão foi escrito por ocasião da exposição nacional da poesia concreta, em fevereiro de 1957, e o autor da tese sobre Drummond faz uso desse fato para corroborar a ideia de que o poeta piauiense agia em prol dos pressupostos da vanguarda concreta.

De fato, o nome do texto é “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro” e tinha por fio condutor a discussão sobre o estado agônico da poesia. Ainda não se trata da “crise do verso” preconizada pelo concretismo, mas da admissão da vanguarda como opção

57. Ibidem, p. 60.

para superação desse estado frente ao rol de poetas “medalhões”, entre os quais Drummond, que, segundo Mário, não possuíam condições de renovar a poesia.

Ainda assim, a tomada de posição diante do concretismo, presente em cartas e textos de *Poesia-Experiência*, revela outro direcionamento, com fontes comuns, mas pressupostos e fins diversos. Da mesma forma como o poeta se comporta de modo ambíguo diante do Drummond recluso de *Claro Enigma*, a breve fuga do verso nos poemas escritos após *O Homem e sua hora* que precedem os “fragmentos” também se opera de maneira aparentemente paradoxal.

Se, em sua crítica, Mário se posiciona em favor do verso e reluta em abandoná-lo conforme os ditames concretistas, na poesia de 1956 a 1959, a sintaxe nada pela textura da página e esta passa a assumir características semânticas.

O que provocou essa fuga do verso foi a questão que motivou nosso estudo. Sua resposta ainda se esconde entre as páginas de *Poesia-Experiência* e a proposta de poema órfico baseado em uma montagem fragmentária, mas alguns elementos nos permitem apontar para um horizonte de tendências e tensões que podem estar diretamente relacionadas a essa parabólica de abandono e retorno ao verso.

No outro caso, a “retirada estratégica” provém de uma relutância em “pactuar, de fato, com a empreitada radical de Mallarmé em abolir todo e qualquer resquício de uma realidade outra que não a do próprio poema”,⁵⁹ pois: “Diante do desmoronar da utopia comunista – somado ao engodo da pretensa abertura democrática que sucedeu ao Estado Novo (a ‘democracia de conchavo’ a que se refere o próprio Costa Lima) – o ‘silêncio’ é uma resposta possível, pela qual optou Drummond.”⁶⁰

José Guilherme Merquior aproxima a “abstração que define a essência do neoclassicismo da ‘poesia de pensamento’ de *Claro Enigma*” do que Hermann Broch denominou de estilo da idade mítica:

O ‘estilo mítico’ despreza as caracterizações individualizantes; ele fala de saída por meio de ‘uma abstração não teórica’, como as narrações de Kafka. Além disso – tal como o indica ainda aqui a obra central de Kafka, tão impregnada de motivações éticas – essa mimese abstrata não resulta, absolutamente, de um pretense formalismo, mas constitui, ao contrário, uma resposta estratégica da arte contemporânea ao esteticismo. O esteticismo não é senão um aspecto particular da desintegração geral dos valores ocorrida nos tempos modernos, no bojo

58. *Ibidem*, p. 30.

59. *Ibidem*, p. 37.

60. *Ibidem*, p. 38-39.

do recuo da paidéia cristã. No decorrer dessa desintegração, cada domínio axiológico entra em conflito com os demais e tenta subjugar-las: a política, a economia, a arte e a ciência tornam-se soberanas, tentando, cada uma por sua vez, desempenhar o papel, agora, vago, da religião, enquanto reunião de valores supremos da vida social. Assim, ao afastar-se do naturalismo, o estilo ‘mítico’ busca concentrar-se no essencial para fazer face à crise da cultura.⁶¹

Nessa busca do estilo “mítico” em prover uma resposta ao esteticismo desintegrante dos valores modernos, podemos vislumbrar um ponto de contato entre Mário Faustino e Carlos Drummond de Andrade. Como afirmou Lacan, um “*quatour* mítico” age em substituição a alguma ausência causada pelo aniquilamento dos valores sociais. Trata-se, em ambos os casos, de uma atitude existencial para fazer frente à realidade fragmentária e gerar alguma coerência no caos do mundo moderno.

1.4.2 – Um casto sacrifício

O desespero do amor perdido e a entrega sacrificial a um fim trágico delineiam o enredo do mito de Orfeu. Nos versos de grande parte dos poemas de Mário Faustino, esse drama assume a característica de uma metáfora do próprio ato criativo, de entrega da própria vida ao universo da linguagem.

“Haceldama”, o mais complexo da primeira parte de *O Homem e sua hora*, apoia-se em imagens bíblicas, tanto do *Novo* como do *Velho Testamentos*, para resgatar um misticismo pagão que liberte o poeta de suas crenças juvenis. Mantendo também grande intertextualidade com a filosofia nietszcheana, Mário atribui ao cristianismo do qual se desvencilhou uma tonalidade lúgubre, com imagens tais como “A vanguarda do não avança e vence/Os mercenários físicos desbandam –” ou “– Eu vi um bezerro dourado morrer de abandono”.

Esse “desespero” que marca o texto traz também a cristalização da utopia da poética faustiniana, para a qual o poeta se sacrifica lutando uma guerra perdida: “Não se envolva em sudários a nudez deste crime / Nem pálpebras se baixem sobre o olhar suicida.” Nesse sentido, as palavras soam como uma rês a carregar a tentativa de se eternizar, sendo engolida pelo fracasso de uma batalha utópica, com grande influência das imagens da *Invenção de Orfeu* e proeza técnica, por exemplo, no jogo logofanopaico das preposições “sob”, “sobre”

61. Ibidem, p. 45.

e “entre”: “Meu canto, esta alimária sob o verbo do tempo, / Sobre a língua da morte, entre os lábios do inferno.”

Nos “Sete sonetos de amor e morte”, a comparação com o “Canto Quarto – As aparições”, da *Invenção de Orfeu*, é por vezes inevitável, mas não iremos nos deter nesse intertexto em particular. Em contrapartida, preferimos entender tais sonetos como um exercício de precisão melódica e imagética, voltado exclusivamente para atribuir à linguagem uma visão conciliatória e fecundadora particular ao autor.

A terceira e última parte é composta pelo poema de maior fôlego, homônimo ao livro. “O Homem e sua hora” é um roteiro e relatório de busca pela autorrenovação e de referências de aprendizado. De ritmo mais harmônico que a produção anterior, sua estrutura contém uma narrativa que pode ser dividida em dois momentos, um primeiro mais épico e um segundo mais lírico. No início, o narrador guia o Herói – também chamado Homem – até a encruzilhada que leva ao “Mosaico Tártaro espesso” ou ao “lúcido Heleno Elísio”, enquanto a noite cai.

A metáfora serve para colocar o leitor diante de um ponto determinado, descrito de forma predominantemente temporal: a chegada da quinta estação, “quando os frutos / Apodrecem e com eles quem os come.” Essa estação – o momento em que vive o poeta – é simbolizada, sobretudo, pelo anoitecer: “Nox ruit”, “noite rui”, “Desaba a noite”, “A noite tomba”, “Cai a noite”, “nós ruímos”, “Nossa ruína”.

Diante da “cruz onde o caminho se divide”, o poeta abandona o Herói para assumir o papel do construtor/escultor em uma ilha mítica – Chipre – e construir sua torre/estátua em direção ao eterno. A influência de Jorge de Lima, e sua ilha, não é gratuita. Mário Faustino busca a renovação do poema longo em uma tentativa utópica de praticar o épico em tempos de desencanto, “a hora mais que sexta e roxa”.

A solução encontrada é uma tentativa de conciliação do épico com o lírico. De relativa eficiência, essa fórmula será retomada, e reinventada, por Mário após um período de intensa revolução pessoal, já na virada para os anos 1960.

Dessa forma, na produção que inclui *O Homem e sua hora* e os poemas escritos antes, podemos identificar algumas características da poesia de Mário Faustino, entendidas também por Antonio Manoel como “tendências de gosto e de estilo”. Estão presentes as “evocações greco-latinas, a musicalidade fono-rítmica (que nos poemas de *O Homem e sua hora* se alça a

funções estruturantes e semânticas) e o jogo construtivo das expressões polissêmicas, que em toda sua obra se concretizou em surpreendentes ou inusitadas associações.”⁶²

Também há a conciliação entre os temas do amor e da morte, ora traduzidos sob o signo da figura sacrificial do poeta que morre de amor pela morte, ora de forma mais abrangente, na junção do lírico com o épico. Nesse último caso, que podemos identificar no poema “O Homem e sua hora”, encontramos a predileção pelo poema longo.

O caráter encantatório da linguagem, mitificado na figura de Orfeu, também está presente, porém sem a complexidade que lhe será atribuída nos anos seguintes. Aqui, o que vemos é a busca pela imagem mítica do poeta em contato com o sobrenatural, que não pode ser colocado em palavras, e a tensão que surge dessa batalha expressiva.

Nas palavras de Lília Chaves:

a poesia de Mário forma um ciclo que envolve: “Cristo, Judas, esterilidade, fertilidade, desordem cósmica, necessidade de ordem, sentimento trágico da vida, sexo, amor, paz. (...) A vida e a poesia de Mário Faustino sempre pertenceram ao domínio do erotismo, tema essencial de sua poética, ao lado do movimento e do tempo, e do diálogo com a poesia, mágica, metafísica”.⁶³

Na criação, Faustino coloca lado a lado o canto de Orfeu e a solidão evangélica do Verbo quando, segundo João, nada mais existia. Esse retorno é um neopaganismo, a adoração ao “bezerro dourado” tanto quanto à estátua de Galateia.

É um universo que engloba a criação, o órfico, a Gênese, o mito do poeta, a linguagem, a fecundidade e a vida. Embora de forma aparentemente ingênua nos primeiros trabalhos de nosso autor, esses temas são profusamente reelaborados entre os anos 1956 e 1959, acabando por cristalizarem a poética derradeira de Mário Faustino.

1.5 - A reconstrução

O projeto de “A reconstrução” nasceu, a princípio para se tornar um poema, na segunda metade de 1956, logo antes da estreia de *Poesia-Experiência*. O plano de trabalho era composto de oito partes. Esse poema longo, em decassílabos e com rimas irregulares, serviria de base para o segundo livro do poeta.

63. CHAVES, 2004, p. 276

O datiloscrito começa com uma derrota em batalha – a guerra prossegue no horizonte – em que o narrador, falando no plural, em nome de um grupo, enterra um cadáver inimigo e parte em busca de água. A peregrinação já traz elementos de seu destino dantesco, quando o poeta descera aos infernos para concluir a procura de seu gral: “Estes dedos / Soltos da mão apontam-me um caminho / Que sigo à falta de outros.”⁶⁴

Mário deixa um rascunho no *plano* identificando o gral ao nirvana e ao ideal de paz universal por meio da fórmula: purificação e paz = perfeição pessoal. Trata-se da busca místico-vocacional que acompanha os textos de Mário Faustino desde seu “Primeiro poema”. Essa interrogação está presente nos versos:

Mas que, mas que procuro, que procuro,
Eu, legião de caçadores sem
Fera que saiba à vista? Que procuro,
Eu, meus bilhões de dedos tateando
Esse túnel ligando os dois extremos?

Também já estão presentes, logo nos 25 primeiros dos mais de 200 versos, duas concepções contrastantes, simbolizadas ao longo do texto por Sião e Babilônia: “Inimigos / Não há no vale maescuro, nem / Amigos sobre a serra iluminada / Que não ouse subir.” Enquanto em *O Homem e sua hora* o narrador objetiva a construção de um palco claro, exato, absoluto, personificado na estátua de Galateia do poema que dá nome ao livro, em “A reconstrução”, somente ao chegar à Babilônia, reino do mal e dos “povos sujos”, ele fica à vontade para perseguir seu amor perdido.

Em certo momento, após refletir sobre o período de revoluções em que se encontra, “E demora / Em reinos mais pacíficos o sol, / Temente desta aurora”, o poeta para diante de uma paisagem contendo duas cidades entre rios, “fronteiras e contrárias”, por onde passa uma procissão, conforme descrito na segunda parte do plano de trabalho do poema, “de homens inidentificados, de todas as idades, representativos não só de épocas como de atitudes humanas. Essa procissão é ligada pelos umbigos. São todos irmãos, e vão e vêm entre Sião e Babilônia.”

O narrador se incorpora ao “tropel turvo / De escravos e senhores”, e tem início, já na primeira pessoa do singular, um pequeno monólogo autobiográfico. Aqui temos uma confissão da insegurança de sua imaturidade, “Sou um homem / Recém-ereto, em rotas de violência / Abrindo seu caminho pela selva”, suas tentações hedonísticas, “Em cidades / Ardentes prostituta

64. FAUSTINO, 1985, p. 99 e ss. As citações a seguir provêm da mesma fonte.

sou, e danço / Perante tropas de desejos”, sua sexualidade, “E sou guerreiro / Em batalhas de coxa contra coxa, / De pelo contra pelo. Sou eunuco / Entre fêmeas alheias”, seus delírios proféticos, “Heu! sou louco. / E sou claro profeta”, e seu drama existencial, “Sou um jovem / Nu, entre cabras, esperando um deus.”

Em seguida, chega ao burgo de muros brancos, mas se vê como estrangeiro. É por meio desse contraste que ele se reconhece não como um ser puro e pacífico, mas como um aventureiro luxurioso. As muralhas da cidade alta, ideal, na sua presença são frias e os cidadãos, gelados: “Não falo / A língua destes cânticos, não danço / A dança destes ritos. E que frio / Me rói os ossos entre estas muralhas!”

A inadequação que o protagonista sofre ao se prostrar diante dos coabitantes dessa vida segura e rotineira o leva, mais uma vez, à sua peregrinação, agora em direção à Babilônia. Lá, um povo “magnífico”, amável e acolhedor, formado de prostitutas, pederastas, ciganos, ladrões e jograis, consome-se em festas dionisíacas, com fogueiras, vinho e falos e vaginas em banquete.

A quarta parte do plano de trabalho descreve a cidade como não apenas a imagem do mal coletivo, mas sobretudo como “um campo de batalha da descoberta de si mesmo.” Nesse momento, são invocadas as figuras dos cavaleiros da Távola Redonda, em especial, Sir Gawain, e a busca pelo Graal.

Na mesma encruzilhada em que abandona o herói para esculpir sua estátua em “O Homem e sua hora”, o narrador agora vagueia em “A reconstrução”, dessa vez relatando ao leitor seu trânsito por ambas as regiões míticas, o Tártaro e o Elísio.

Ao amanhecer, o poeta acorda em meio a débitos contraídos durante as festas e é vendido como escravo por seus credores. Os últimos versos do datiloscrito descrevem essa situação miserável – na qual o poeta fraco e faminto pede comida aos porcos, com quem dorme e come –, seu refortalecimento e a conseqüente libertação:

Certa manhã, no entanto, acordo forte,
Os cabelos crescidos, não mais cego,
Arrebento os portões e sob a forma
De incontável manada precipito-me,
Liberto, rumo aos rios.

Apesar de voltar às águas, dessa vez o poeta indica que obteve sucesso com relação à descoberta de si mesmo. Senta-se, chora à beira dos rios e não retoma seu curso:

Lá, de novo
 Auto-ciente e só, sento-me ao pé
 Das águas que, salobras, vão chorando
 Quantos que ali, sentados, aumentaram
 Com lágrimas seu curso.

O plano de “A reconstrução” inclui, ainda, em um pequeno roteiro, o encontro com Camões, que acompanharia o protagonista pelos seus infernos à procura de seu amor:

Luis de Camões será o Virgílio de minha peregrinação.
 Fica a meu lado, Luis de Camões, agora.
 (Tomo as armas que ele pendurou nos salgueiros e que nunca mais ninguém usou, bem como a lira que ele abandonou para chorar sôbolos rios...)
 Com a lira em punho, percorro meus infernos, à procura de meu amor. Descrever essa busca. Descrever o amor: uma coisa já possuída e que foi perdida e que um dia se reencontrará – re. Platão, Diótima, Sócrates; uma coisa que ainda não se possuiu mas que de repente os deuses nos oferecerão?; ou uma coisa que ninguém jamais possuía? Ou – entra aqui o mito de Orfeu-Eurídice: uma coisa que se possuiu, perdeu-se, reencontra-se e perde-se de novo. Esta a tese adotada pelo poema.

Descrever minha busca do amor, todas as minhas tentativas. O caminho. Recordar a Divina Comédia. Recordar D. Quixote. Como se apresentará esse amor quando o encontrarmos? Será Eurídice? Será Jacinto? Será meu reflexo de Narciso? Será ao mesmo tempo Eurídice, Jacinto e Narciso? O caminho: florestas de falos, abismos vaginais, planícies de ventres, lagos de olhos abertos: identificação do homem e da mulher com o universo. Elemento autobiográfico. O coro da opinião pública. O choque do homem com o universo, enquanto aquele busca algo que faça reinar a paz neste. Paz universal como objetivo de um amor órfico.

Entram em jogo o mito de Orfeu, e também de Narciso e Jacinto, como tese do poema, e a identificação do homem com o cosmo por meio do verbo, elementos que permearão o projeto de maturidade: um poema *órfico*, cosmogônico de “maior fôlego”.

Da mesma forma, a partir desse encontro com o escritor lusitano, Mário propõe uma discussão sobre a palavra:

A procura do verbo: a língua portuguesa; necessidade de seu aperfeiçoamento. Identificar a procura da poesia com a procura do gral: o Verbo. Procurar, através da palavra, não só o aperfeiçoamento pessoal, como um pacto entre o homem e o universo, através do conhecimento profundo deste, por meio da palavra.

Também estava prevista uma série de sete sonetos com casos de amor e de desilusão, assim como os “Sete sonetos de amor e morte”, de *O Homem e sua hora*, com a diferença de que estes foram anexos a uma parte desmembrada do poema-base do livro, enquanto aqueles seriam unidos ao corpo de “A reconstrução”, sem parágrafos.

A desilusão final da utopia de paz universal do protagonista (sua saída do inferno) seria criada em estilo dantesco, com a possibilidade da *terza rima*, e com diversas referências à estrutura da sociedade contemporânea:

O poeta fica a sós. Solilóquio sobre o universo, a condição humana (*sentimento trágico da vida*), a poesia, o mundo atual, o Brasil, a família, o próprio poeta e sua luta. Referir, como colunas mestras, o Sexo, o Dinheiro, a Morte. Desilusão do sonho de paz universal.

O amor e a morte mais uma vez são o fecho do poema faustiano. Teríamos um bacanal sobre uma batalha e a chegada das bacantes:

E nos irados olhos das bacantes
Finalmente descubro quem procuro.
Não eras tu, Poesia, meras armas,
Pura consolação de minha luta.
Nem eras tu, Amor, meu camarada,
Às costas me levando, após a luta.
Procurava-me a mim, e ora me encontro
Em meu reflexo, nos olhares duros
De ébrios que me fuzilam contra o muro
E o perdão de meu canto. Sobre as nuvens
Defronte mãos escrevem numa estranha
Antiquíssima língua estas palavras
Que afinal compreendo: *toda vida*
É perfeita. E pungente, e raro, e breve
É o tempo que me dão para viver-me,
Achado e precioso. Mas saúdo
Em mim a minha paz final. Metade
Infame de homem beija os pés da outra
Diva metade, enquanto esta se curva
E retribui, humilde, a reverência.
A serpente tritura a própria cauda,
O círculo de fogo se devora,
Arrasta-se o cadáver bem ferido
Para fora do palco:
este cevado
Bezerro justifica minha vida.

Além das considerações sobre o amor, a morte e a linguagem, do roteiro de uma peregrinação e de ambos serem uma empreitada de poema longo, as convergências entre “O Homem e sua hora” e “A reconstrução” incluem também o intertexto, localizado anteriormente no caso do primeiro e explícito no plano do segundo.

Neste temos três pilares: a Bíblia, Dante e Camões. Em seguida, são citados autores e obras que, com alguma exceção, possuem em comum o gênero épico, a religião e o poema longo: Homero, Shakespeare, Calderón, a lenda dos Cavaleiros da Távola Redonda, Confúcio, o Baghavad-Gita, Ovídio, Freud e Pound.

A semelhança de nosso maior interesse entre as leituras relacionadas a cada poema está na presença do gênero lírico, cujos caminhos apontam, sobretudo, para os fragmentos de sua obra derradeira: a questão do amor, sobremaneira em Orfeu; a concepção mística da linguagem como meio de relação entre o cosmo e o ser; e a “vasta medida”.

A ideia de um poema “maior” sustentando um livro com a temática de peregrinação e transitando entre o épico e o lírico tem mais traços de uma continuidade da técnica desenvolvida em *O Homem e sua hora* que das experimentações que viriam a se desenvolver quando Mário passou a coordenar a página de poesia do *Jornal do Brasil*.

A intertextualidade semelhante, as incursões pela forma fixa, em especial pelos também sete sonetos temáticos, e o próprio título, “A reconstrução”, sugerem que o poeta propunha uma reelaboração de um mesmo formato, que já havia apresentado seus resultados. O sucesso da proposta poundiana de *Poesia-Experiência* suscitou a necessidade de uma renovação mais profunda.

Na posição de um *operário da escrita*, Mário Faustino teve em suas mãos a oportunidade de conduzir um vetor da atividade literária de sua época. Em consequência, essa prática o expôs ao confronto direto com as demais forças atuantes no campo, provocando um diálogo fértil sobre o processo de desgaste que o verso vinha sofrendo há quase um século.

A seguir, partiremos para as páginas de *Poesia-Experiência*, a fim de observarmos esse aprofundamento da discussão sobre a prática do verso. No próximo capítulo, descreveremos o formato editorial do periódico para, em um segundo momento, “folhearmos” a publicação, no intuito de “observar a máquina em funcionamento”, capturando algum resquício de sua dinâmica original.

CAPÍTULO 2 – Dissecção de Poesia-Experiência

“Tudo que é contrário se concilia e das coisas mais diferentes nasce a mais bela harmonia, pois tudo se engendra por meio de contrastes. Melhor é a harmonia oculta que aparente.”

Heráclito

Neste capítulo e no seguinte, afastaremos-nos um pouco dos conflitos identificados anteriormente na produção faustiniana a fim de situar o leitor em *Poesia-Experiência* propriamente dita. As discussões sobre o verso e a representação simbólica do objeto esboçadas no primeiro capítulo deste trabalho serão retomadas amiúde em outro momento para que o contato com a crítica faustiniana realizada entre 1956-1959 possa ser mais bem analisado, tanto pela sua estrutura jornalística como por seu percurso em defesa de uma posição no campo literário.

Como veremos, a relação entre a poesia de Mário e suas incursões pelo jornalismo trazem consigo uma reestruturação da maneira de fazer e pensar a poesia. Mais especificamente no segundo caso, esse movimento fica explícito nos procedimentos de edição. Quando nasceu, *Poesia-Experiência* possuía um padrão editorial responsável por gerir todo o conteúdo textual apresentado na página. Esse padrão permaneceu intacto por pouco tempo, cerca de 15 edições, cedendo espaço para configurações esparsas que foram aplicadas sem quaisquer ambições gráficas nos anos seguintes.

Essas primeiras edições casam um modelo de crítica poundiana com elementos gráfico-editoriais na estrutura semântica do texto. Por isso, antes de entendermos essa dinâmica de leitura não-linear da página que deu a Mário o título de primeiro crítico poundiano do País, é necessário entendermos a estrutura e a função de suas seções. É disso que trata o presente capítulo.

Desde sua publicação original, entre 1956 e 1959, *Poesia-Experiência* não é divulgada aos leitores em seu formato original, missão quase impossível para o mercado editorial brasileiro. A presença de seções com papéis específicos dentro da crítica faustiniana, na maior parte das vezes, foi deixada de lado, salvo algumas exceções, como o livro *Poesia-Experiência*, organizado por Benedito Nunes, que guarda alguns dos nomes das divisões de onde foram tirados os excertos republicados.

Entretanto, tais divisões e as relações existentes entre elas são marcas da forma de pensar a crítica de Mário Faustino, não devendo ser ignoradas tanto para o interesse da poesia como da crítica desse autor. Dessa forma, poesia, crítica e tradução podiam ser encontradas em seus espaços específicos dentro da página, e o próprio esqueleto de edição garantia a presença desses três elementos em todas as edições.

Com isso, dividiremos este capítulo conforme as próprias divisões de *Poesia-Experiência*, resguardando, logo no início, um breve campo para a contextualização de nosso objeto. O nascimento do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* é um dos marcos da imprensa do País, suas revoluções gráficas e temáticas reverberam até hoje na edição dos cadernos e suplementos culturais dos principais meios de comunicação impressa brasileiros, por isso, seu interesse deve coexistir em paralelo às descrições de *Poesia-Experiência*.

2.1 – “Viva a cozinheira”

Se durante o governo Dutra, na segunda metade dos anos 1940, o *Jornal do Brasil* era conhecido pelo seu grande apelo popular centrado no destaque dos pequenos anúncios em suas primeiras páginas, o processo de renovação do jornal só começou a tomar corpo no início da década seguinte, não devido à eleição de Getúlio Vargas, mas por fatores internos que marcaram para sempre a política editorial daquele veículo.

Com a morte, no início de 1950, de José Pires do Rio, então diretor do *JB* e principal responsável pelo predomínio dos anúncios classificados em suas páginas, seguida do afastamento, por motivos de saúde, do conde Pereira Carneiro, que veio a falecer em fevereiro de 1954, quem assumiu a responsabilidade do jornal foi a viúva do conde, Maurina Dunshee de Abranches Pereira Carneiro, conhecida como “a condessa”.

Contando com o apoio do genro, Manuel Francisco do Nascimento Brito, que já estava no comando da *Rádio Jornal do Brasil* e tinha voltado de um curso para editores na Universidade de Columbia, e do ex-jurista Aníbal Freire, a condessa deu início a uma série de medidas para tornar o jornal mais abrangente e atuante.

Assim, foram adquiridos novos equipamentos gráficos, houve uma renovação editorial e a própria condessa Pereira Carneiro viajou para os EUA em busca de novas ideias para

tornar o *JB* uma “leitura indispensável tanto para a empregada doméstica quanto para a patroa”,¹ como lembra Odylo Costa Filho.

Foi também nesse período, mais especificamente em junho de 1956, que o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, sob a coordenação do poeta Reynaldo Jardim, foi lançado. E foi justamente a partir do aparente paradoxo entre o popular (centrado nos classificados) e o erudito (*Suplemento*) que o *JB* teve a possibilidade de empreender sua famosa reforma, em fins dos anos 1950 até meados dos 1960.

Isso se lembrarmos que “todas essas medidas inovadoras só foram possíveis graças à situação de prosperidade financeira e de liberdade, de independência absoluta, assegurada pelo pequeno anúncio”, cuja base pré-existia desde o Estado Novo. Não por acaso uma das frases que a condessa Pereira Carneiro gostava de citar, sem fugir a um certo preconceito de época, era: “Viva a cozinheira”. Pois a cozinheira era o símbolo da liberdade do jornal.

Não por acaso também, Mário Faustino encontrou nesse *Suplemento* o terreno fértil para plantar sua página, *Poesia-Experiência*, cujos conceitos fundamentais, assim como na sua obra poética, sustentam-se na união de opostos, autores clássicos com novatos, formas antigas com formas renovadas, ensaios de fôlego com pequenas “pedras de toque”. Disse Mário, citando a “*Song of Myself*” de Walt Whitman: “*Do I contradict myself? Very well, then I contradict myself (I am large, I contain multitudes).*”²

2.1.1 – Viva o pequeno anúncio

A relativa liberdade da qual passou a desfrutar o corpo editorial do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* estava dentro do processo de renovação daquele veículo, que culminou na mencionada reforma editorial do *Jornal do Brasil*.

Para termos uma ideia de como o espaço da página de jornal era explorado ao limite, separamos a primeira página de 23 de setembro de 1956, data da estreia de *Poesia-Experiência* no *Suplemento*.

1. ODYLO COSTA, 1979. As citações deste parágrafo são da mesma fonte.

2. *Poesia-Experiência*, 06/10/1957, p. 4.

1.ª PUBLICAÇÃO JORNAL DO BRASIL

JORNAL DO BRASIL

AVISOS

SEUS DIÁRIOS...
Ano 1956...
Cada edição...
R\$ 1,00

ATENTADO CONTRA O PRESIDENTE DA NICARÁGUA

Dulles faz novo apelo ao governo egípcio

Alarmada a Grã-Bretanha com a Nasser conferência com os A França impopular à Ass...
— explícita reação de França — Chefes da Arábia Saudita e Síria — criação dos Estados de Suez —
Alkmin exige a jornalistas norte-americanos a situação financeira do Brasil

AVISOS

Alfabetização...
Cursos...
Emprego...

Alfabetização...
Cursos...
Emprego...

Alfabetização...
Cursos...
Emprego...

Alfabetização...
Cursos...
Emprego...

JORNAL DO BRASIL
Domingo C\$ 2,00
Diário C\$ 1,50

80 PAGINAS -- 5 CADERNOS

1º Caderno	R\$ 0,25	5º Caderno	R\$ 1,25
2º Caderno	R\$ 0,25	6º Caderno	R\$ 1,25
3º Caderno	R\$ 0,25	7º Caderno	R\$ 1,25
4º Caderno	R\$ 0,25	8º Caderno	R\$ 1,25

AOS LEITORES E ANUNCIANTES

Mantendo suas diretrizes de atender cada vez com mais eficiência os interesses de seus leitores e anunciantes, a Administração do JORNAL DO BRASIL resolveu fazer circular mais cedo, já previsto há muito tempo, e especialmente aos domingos, as edições deste periódico.

A fim de tornar essa medida possível, o Balcão de Anúncios (Av. Rio Branco, 110/112) passou a funcionar, com o seguinte horário:

De 2ª a 6ª-feira — das 8 às 19 horas
Aos sábados — das 8 às 14,30 horas

Os anúncios para as edições de domingo, poderão ser entregues no decorrer da semana, sendo-lhes então se anunciante for atendido com maior rapidez.

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

Alfabetização...

omo se vê, os classificados e serviços úteis respondem pela quase totalidade da página. A carga de texto atravessa o cabeçalho e o espaço reservado ao jornalismo propriamente dito é comprimido a um espaço mínimo centralizado no alto.

Em contraposição, a capa do *Suplemento Dominical* da mesma data já apresenta uma configuração visual bem menos poluída. A variedade de imagens, as diversas separações, o uso proporcional das linhas e o próprio logo do cabeçalho em tipografia cursiva inauguram uma proposta de leitura inovadora para o leitor carioca.



Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 23/09/1956, p.1

A primeira edição de *Poesia-Experiência* possibilita uma leitura ainda mais detalhada, reservada para o próximo capítulo. A princípio, é importante notar que a página acompanha a matização gráfica que vinha sendo realizada em todo o *Suplemento*, partindo de uma estrutura de seções que se relacionam, compondo um método de crítica diferenciado, tanto da prática acadêmica como do rodapé, embora mantendo elementos de ambos.

À medida que o tempo corria, as páginas do *SJDB* passaram a representar de forma mais clara a visada minimalista sob o jornal – envoltos nas discussões sobre a reforma editorial do *JB*, podemos encontrar apoiadores da vanguarda naquele momento, como Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e os irmãos Campos, estes carregando a bandeira do movimento, menos ligados à imprensa carioca.

Em um exemplo aleatório, podemos verificar a extração das linhas e a explosão do branco sobre a página:



Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 20/07/1958, p. 7

Embora não acompanhasse o mesmo ritmo das transformações do *Suplemento*, o resultado estético para o veículo não poderia ter sido melhor. Em 11 de janeiro de 1959, data da última edição de *Poesia-Experiência*, podemos notar que a primeira página do *Jornal do Brasil* apresenta melhores soluções editoriais que esta.

JORNAL DO BRASIL

Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959 Ano XXXIII — Nº 9

Vasco venceu a primeira do supersuper: 2 a 1

Governo faz pequena reforma cambial e cortes no Orçamento

FOLHA 1 DE 32 PÁGINAS

1.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

2.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

3.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

4.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

5.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

6.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

7.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

8.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

9.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

10.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

11.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

12.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

13.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

14.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

15.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

16.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

17.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

18.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

19.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

20.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

21.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

22.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

23.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

24.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

25.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

26.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

27.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

28.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959


29.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

30.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

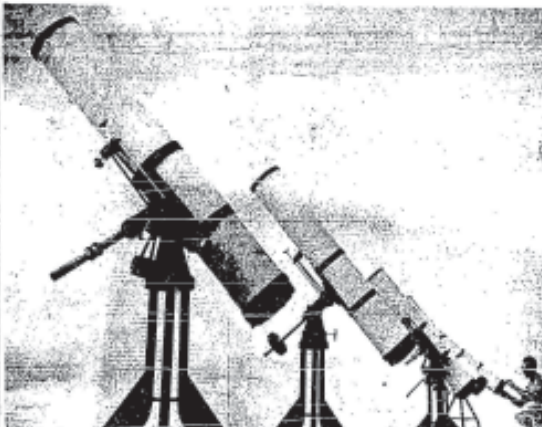
31.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

32.º A JORNAL DO BRASIL
Ano XXXIII — Nº 9
Rio de Janeiro — Domingo, 11 e segunda-feira, 12 de janeiro de 1959

VASCO VAI DECIMR (OUTRA VEZ) COM O FLAMENGO



BAURÍ TEM OLHOS PARA VER SATELITES



RESULTADO DE HOJE
Costas de Naval
Sideral



DR. PAUL FRIEDLA
FONE 57 430
Rua Paulo, 101, 2º andar
LAVARESI
L'Alcazar e
1 Becker
Rua...
FONE...
440 - 177 - 57100

INVENTARIOS

As imagens não somente ilustram que tomam grande parte da página. As notícias passam a dividir espaço com o pequeno anúncio e o cabeçalho preserva uma janela branca apenas para o logotipo.

Já em *Poesia-Experiência*, Mário Faustino dava continuidade à sua série "Evolução da poesia brasileira", destacando a obra de Basílio da Gama e Santa Rita Durão em dois blocos de texto – apesar da ausência de linhas.

José de Medeiros e Albuquerque

Poesia — Experiência
Mário Faustino

XII — Basílio da Gama (2)

As imagens não somente ilustram que tomam grande parte da página. As notícias passam a dividir espaço com o pequeno anúncio e o cabeçalho preserva uma janela branca apenas para o logotipo.

Já em *Poesia-Experiência*, Mário Faustino dava continuidade à sua série "Evolução da poesia brasileira", destacando a obra de Basílio da Gama e Santa Rita Durão em dois blocos de texto – apesar da ausência de linhas.

XIII — Santa Rita Durão

O texto quebra o fluxo de leitura, de modo que o leitor não se dá conta de que está lendo um texto contínuo, mas sim de que está lendo um texto fragmentado.

Esse breve quadro comparativo serve para mostrar a autonomia que o *Suplemento Dominical* detinha em relação ao *Jornal do Brasil*. A experiência com crítica de poesia realizada por Mário Faustino nesse veículo só foi possível de se concretizar dentro da imprensa brasileira, e, dessa forma, atingir os sujeitos do campo literário graças ao passe livre assegurado pela condessa Pereira Carneiro.

2.2 – As seções

Poesia-Experiência era constituída por seções, algumas fixas, outras nem tanto. Por elas passavam, na forma de uma crítica multifária e atemporal, artigos, poemas e traduções dos mais diversos nomes da crítica e da literatura mundiais, desde os clássicos até os contemporâneos de Mário.

Este, por sua vez, raramente assinava algum texto na página. Quando muito, artigos sobre os seus critérios de avaliação poética (consequentemente, da página), autocríticas e balanços sobre a produção de *Poesia-Experiência*.

Entretanto, esse panorama, como se verá, foi se transformando no decorrer do tempo: nas suas últimas edições, a página havia mudado por completo, causando a extinção de quase todas as seções e contando com ensaios de autoria do próprio poeta que tomavam todo o espaço da publicação.

Mas, voltando ao seu formato inicial, havia as seções que se intercalavam e se integravam umas às outras, tanto pela relação de antítese entre algumas delas como pela relação espacial estabelecida no processo de edição, estimulando uma contemplação comparativa do conteúdo da página.

Neste capítulo, pretendemos descrever essas seções de forma independente umas das outras. Posteriormente, buscaremos demonstrar a lógica entre elas, responsável pelo caráter diferenciado de *Poesia-Experiência*. Não fosse pela montagem particularíssima de Mário Faustino, sua página poderia ser encarada como não mais que uma coletânea de textos aleatórios relacionados à poesia.

Sabemos, entretanto, que não era esse o caso. Tratava-se, sim, de um local de experimentação:

Certos leitores não 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. Preferimos escrever num laboratório a escrever num templo.³

O esquema inaugural de *Poesia-Experiência* é formado por seis seções: “Diálogos de oficina”, “O poeta novo”, “O melhor em Português”, “É preciso conhecer”, “Antologia de crítica” (“Subsídios de crítica”/“Textos – pretextos – para discussão”) e “Pedras de toque”. Com o passar do tempo, novas seções nasceram, outras desapareceram, poucas mantiveram sua regularidade.

Justamente por isso, nenhum outro momento é tão representativo dos conceitos dominantes da página quanto sua edição inicial. Apesar de começarmos nossa análise sem explicitar os elos entre as seções, é importante ter em mente essa relação de interdependência entre elas.

Além dessas seções, outras que se fixaram a algumas das anamorfoses de *Poesia-Experiência* são: “Clássicos vivos”, “Fontes de correntes da poesia contemporânea”, “Personae”, “Poesia em dia” e “Evolução da poesia brasileira”.

Num primeiro momento, vamos contemplar, uma a uma, as seções e, em seguida, passaremos nosso olhar pelos demais elementos da página para, posteriormente, tentar detectar alguma relação lógica, alguma intencionalidade ou algum traço implícito do processo criativo de Mário nisso tudo.

De forma geral, é possível notar que, apesar dos nomes específicos, algumas seções detêm muitas semelhanças entre si, com poucas alterações na proposta editorial de cada uma que permitam operar uma diferenciação entre elas. Entretanto, esses detalhes são reveladores do ponto de vista performativo, uma vez que trazem consigo implicações configuradoras de sentido. É o caso, por exemplo, de “O melhor em português”, “Clássicos vivos” e “É preciso conhecer”.

As duas primeiras estão unidas pelo pressuposto de listar autores clássicos fundamentais para o estudioso de poesia, porém, separam-se por um recorte sociocultural: a primeira é voltada apenas para obras em nosso idioma, a segunda buscar abranger os demais clássicos cujas obras não tenham sido escritas em português. O mesmo ocorre com “Clássicos vivos” e “É preciso conhecer”, cujo elo está na prática da tradução, mas com esta voltada para a produção contemporânea e aquela para a tradição.

3. Poesia-experiência, 07/04/1957.

Com isso, Mário Faustino, ao criar novas seções – “Clássicos vivos”, por exemplo, surgiu na segunda edição, de 30 de novembro de 1956 –, parecia estar preenchendo certas lacunas de seu método expositivo. Vale lembrar que *Poesia-Experiência* nunca obedeceu a um formato fixo, devendo muito de suas transformações às substituições dos espaços da página por novas seções em detrimento de outras.

Uma análise mais densa dessas mutações, como se verá ao longo deste estudo, mostra que todas as seções estão relacionadas por meio do tripé crítica/tradução/criação herdado de Ezra Pound e desenvolvido pelo coordenador da página para que ganhasse um formato jornalístico.

Dessa forma, os elementos que diferenciam cada caso entre si agem de forma a estabelecer uma leitura sincrônica de formações poéticas diacrônicas, tanto temporal (passado e presente) como idiomáticamente (português e demais línguas). Assim, *Poesia-Experiência* se caracteriza, num primeiro momento, pela amostragem sincrônica de poesia e, em sua totalidade, pela tradução como *leitmotiv* da crítica e da criação.

2.2.1 – Diálogos de oficina

“(Dois poetas trabalham na oficina que compartilham. Nas horas de trégua, quando não guardam fatigados o silêncio, discutem seu ofício. Não pretendem dizer-se novidades, nem um do outro expor-se à admiração; querem somente esclarecer, fixar e trocar experiências. E dizem:)”⁴

Esses parênteses abrem os “Diálogos de oficina”, seção que não é apenas um dos raros momentos em que podemos contemplar textos de autoria do próprio Mário Faustino dentro do esquema inicial da página, mas também uma das poucas integralmente escritas pelo poeta. Outras são: “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, “Personae”, “Poesia em dia” e “Evolução da poesia brasileira”, além de traduções e exceções, como notas e balanços de crítica. Esse fato corrobora a expectativa de “que o público – comparecendo, em última análise, como protagonista – possa ler, número após número, em pleno processo de elaboração, uma parte significativa da nova poesia brasileira”.⁵

Além disso, “Diálogos” também é, das seções que nasceram com *Poesia-Experiência*, a que permaneceu menos tempo na página, abrindo espaço, na primeira edição de 1957, para

4. *Poesia-experiência*, 23/09/1956.

5. *Poesia-experiência*, 06/10/1957, p. 4.

“Fontes e correntes da poesia contemporânea”. Isso se deve ao formato de diálogo que, segundo o autor, “acabou por cansar-nos – e, portanto, ao leitor. Daí morreu.”⁶

Ainda assim, antes de apresentar a boa poesia de todos os tempos, era necessária uma introdução sobre os conceitos de poesia inerentes ao autor e à página em si. Essa parecia ser a função dos “Diálogos”.

Para tanto, Mário fez uso de técnicas de dramaturgia, livremente inspiradas nos diálogos de Platão, estabelecendo três séries de diálogos que servem como base para o reconhecimento dos avanços em crítica obtidos pelo autor até aquele momento e da intenção pedagógica que, posteriormente, transformou-se numa das marcas da crítica e da poesia faustinianas. Os “Diálogos” se dividem em três questões: “para que poesia?”, “o poeta e seu mundo” e “que é poesia?”.

No primeiro diálogo, “para que poesia?”, ainda sob a tutela marcante da crítica norte-americana,⁷ a tensão surge a partir de uma investigação sobre a utilidade da poesia para o mundo moderno, pressupondo, desde já, um certo pragmatismo dessa arte.

Entretanto, em resposta à questão, suscitada logo na abertura do diálogo, um dos personagens se intriga não somente com essa teleologia inerente a ela como também atenta para a necessidade de uma definição do que se quer entender por poesia, lembrando que a essa arte, o fazer poético, bastaria a beleza para se justificar.

E, aprofundando mais o tema, coloca a poesia não como um fim, mas como um instrumento musical, um meio, *a priori*, de comover, ensinar e alegrar, contribuindo para o aperfeiçoamento do leitor e do próprio artífice como seres humanos, relembrando a “*Tria officia*” (“*ut docet, ut moveat, ut delectat*”) de Cícero.

Em seguida, o diálogo sai da esfera individual para se abrir à utilidade social da poesia. Nesse momento, um dos personagens toma a liberdade de dividir essas funções sociais em duas categorias: a passiva e a ativa.

Passivamente, a poesia tende a contribuir para a sociedade como “documento psicossocial” de uma determinada época e região, além de servir como instrumento didático e estético. Já de forma mais direta, relacionam-se às suas funções sociais o fato de a poesia,

6. *Ibidem*, p. 5. Nessa página está a continuação do artigo “Um ano de experiência em poesia”, inédita em livro. O texto da página 4 foi publicado na edição organizada por Maria Eugênia Boaventura.

7. “A divulgação do elenco dos poetas estrangeiros com os quais esta geração dialogou (Auden, Pound, Eliot, Rilke, Hölderlin, Neruda, Dylan Thomas, Yeats), muitos deles retomados em nova chave por Faustino, ficou restrita a publicações especializadas e de circulação limitada.” (BOAVENTURA, Maria Eugênia. “Lendo com o leitor”. In: FAUSTINO, 2004, p. 22)

para bem ou para mal, representar e servir a uma ideologia qualquer e influenciar o desenvolvimento da língua e da linguagem.

Essas breves, e aqui ainda mais resumidas, considerações são fundamentais tanto para entendermos as múltiplas valências da poesia faustiniana quanto para estabelecermos as bases taxionômicas da questão do engajamento, retomada por Mário no artigo “Da ingenuidade engajada e do engajamento ingênuo”, de 14 de julho de 1957.

Em “o poeta e seu mundo”, as atenções se voltam para as responsabilidades e relações do poeta com seu mundo. Assim como no diálogo anterior, antes de focar o tema propriamente dito, o autor parte de uma definição, agora centrada na palavra “poeta”.

Faustino entende que o poeta é uma pessoa como qualquer outra, porém dotada de uma capacidade perceptivo-expressiva que o torna um *medium* entre si mesmo, o universo tangível e as palavras – para Mário, a poesia nunca deixou de corresponder estritamente a capacidades de expressão e percepção verbais, diferentemente do que ocorreu com o concretismo.

Para arcar com suas responsabilidades perante a poesia, o poeta deve buscar aperfeiçoar essas características, estimulando sua capacidade de percepção, tanto num sentido totalizante, de maneira “oninclusiva”, como, simultaneamente, num sentido mais individualizante, “oniexclusivamente”.

Assim, ao destacarmos uma árvore, o poeta deve percebê-la como parte de um todo, notando as relações dessa árvore com as demais e com o todo, mas também de forma que essa árvore não seja apenas uma representação da ideia de árvore, e, sim, a partir das características que a tornam única.

A esse processo perceptivo-expressivo, somam-se inúmeras outras formas de apreender, tanto subjetiva como objetivamente, o objeto. Entre eles, está um olhar praticamente atemporal que dá ao poeta uma noção de novidade, de originalidade, em contraposição à necessidade de uma reflexão histórico-evolutiva, além de uma percepção do ritmo inerente à matéria observada, ou melhor, sentida. Todo esse complexo perceptivo, por ser ao mesmo tempo concreto e abstrato, age, desde o primeiro instante, por meio de imagens criadoras de palavras ou sequências de palavras.

Nessa harmonia criada a partir da união de opostos, em que o poeta pode perceber e se expressar objetiva e historicamente, sensorial e racionalmente, excitando uma maneira de compreender o mundo sintética, analítica e evolutivamente, procurando criar sempre o novo,

resumem-se uma série de conceitos que vão nortear toda a poética faustiniana, entre eles, o rigor apresentativo, o caminhar na fronteira que une ideias aparentemente dicotômicas, herdado de Confúcio por meio de Pound, o famoso *Make it new* inserido nessa busca por originalidade, além da compreensão por meio de, grosso modo, imagem, ritmo e lógica, inspirada na tríade fanopeia, logopeia e melopeia preconizada por Ezra Pound.

Por fim, o terceiro, “que é poesia?”, retoma o problema de definição da palavra “poesia” suscitado no início dos “Diálogos”. Entretanto, Mário Faustino não pretendia, sabiamente, dar à questão uma resposta definitiva, apenas fazer um levantamento de proposições que pudessem ajudar a delimitar um campo de ação para os novos poetas.

É assim que o autor começa por distinguir o uso vulgar da palavra (sinônimo de belo, tocante, deslumbrante) do seu emprego mais apropriado: o de arte da palavra (realçando o caráter verbal da poesia de Mário), organizada, como já nos referimos, em padrões lógicos, musicais e visuais.

Em seguida, a discussão aprofunda o conceito a partir da diferenciação, em moldes eliotianos, entre a poesia e a prosa. Embora, e com lucidez, essa diferença não tenha sido utilizada nos “Diálogos” senão apenas para fins didáticos, pois as características e teorias empregadas para criar tal distinção não resistem a uma análise mais radical das obras poéticas ou prosaicas, servindo, na maioria das vezes, mais para separar a prosa do verso que a prosa da poesia propriamente dita.

Ainda assim, Mário Faustino situa as obras mais prosaicas no terreno em que prevalece o discurso sobre a coisa, ficando as obras poéticas sob a predominância do canto, da celebração, da nomeação da coisa. Valendo lembrar que de forma alguma podem existir obras puramente poéticas ou puramente prosaicas. Esse último diálogo trata mais de desfazer esse hábito enganoso de separar prosa e poesia a partir da forma, ou do verso, ou do ritmo, que de definir os termos propriamente ditos.

Dessa forma, estão resumidos aqui alguns conceitos que nos permitem entrever a formação teórica de Mário Faustino até o ano de 1956. Ainda que de forma um tanto fastidiosa, essa descrição representa aspectos fundamentais da crítica contida em *Poesia-Experiência*, a partir da qual afloram e podem ser identificadas as noções teóricas empregadas nas demais seções da página.

Sabíamos que os “Diálogos” não foram montados para durar apenas 15 edições; que um “descontentamento formal” impediu sua continuidade. Cabe-nos, portanto, encontrar o que não foi dito com toda a pedagogia dos “Diálogos” nas entrelinhas das demais seções.

2.2.2 – O poeta novo

Num balanço de autocrítica escrito por Mário para a edição comemorativa de um ano da página, lê-se: “Para nós, desde o primeiro número, foi esta seção a mais importante de *Poesia-Experiência*”. E não é para menos, por meio de “O poeta novo”, dezenas de poetas iniciantes desfiaram seus versos e traduções nas páginas do *SDJB*, elevando “de muito o nível da poesia inédita em livro do Brasil”.⁸

Entretanto, apesar dos vários nomes como José Lino Grünewald, Foed Castro Chamma, Paulo Sérgio Nery, Waldir Ayala, Ivo Barroso e Cláudio Mello e Souza, entre outros, Mário Faustino não hesitou em publicar, logo na terceira edição, uma nota do tipo: “Esta seção permanente deixa de sair neste número de *Poesia-Experiência* por não ter nenhum dos poemas – surpreendentemente numerosos – que recebemos esta semana, satisfeito as exigências mínimas de esforço e realização que orientam nosso julgamento, falível embora.”⁹

Mas quais seriam essas “exigências mínimas”, os critérios de seleção dos poemas? Certamente aqueles mesmos critérios que vinham sendo expostos na seção “Diálogos de oficina”, mas, sobretudo, a análise comparativa: colocar lado a lado os originais enviados para serem cotejados entre si e com o cânone faustino de poesia.

Para os escolhidos, a publicação; para os não-escolhidos, Faustino era assertivo: “silêncio”. Como uma bem-vinda exceção, temos o “Bilhete a um novo poeta”, publicado em 14 de abril de 1957, no qual o autor, citando apenas as iniciais do “novo poeta”, comenta o recebimento de uma carta com poemas que hesitou entre publicar ou não.

Acabou por publicar o “bilhete” no qual justifica sua escolha e apresenta uma elucidativa análise dos versos em questão, considerando o poema ruim na sua totalidade, mas com lampejos de boa qualidade, optando, assim, por transcrever apenas trechos do mesmo e dando conselhos para futuras tentativas.

8. *Poesia-Experiência*, 06/10/1957, p. 4.

9. *Poesia-Experiência*, 07/10/1956.

**BILHETE
A
UM
NOVO
POETA**

Prosa de F. J. U.

Recibi sua carta e seu poema. Respostivamente sougo, três páginas e meia, cinco, espaço 2—que você intitulou “Um pouco de um poema”. Resolvi alguma coisa entre publica-lo nesta página do “Bilhete” utilizando o envelope e co-adiu-que você mandou junto. Neste momento decido por um terceiro caminho: não lhe devolvo o poema. Você deve ter alguma coisa para a publicação na “Poesia-Experiência” este bilhete, que talvez resulte para você em maior lucro que a publicação de uma revelação casualizada.

Seu poema não resiste a uma análise de fundo e superficial: você usa palavras de mala, coisas de mala, espaço demais — e as coisas não correspondem. O que o poema tem de bom são pensamentos felizes — em que fica documentada a sua possibilidade de vir a ser um poeta, se conseguir vencer a “literatura”, a espécie indolente, a inutilidade de participação, a, sobretudo, certa vontade de continuar — quando o poema deve convencer auto-realmente, por si mesmo se contra si mesmo, e não pela simples vontade de poder do poeta. Há também em você muita liberdade em experimentar: você parece bem satisfeito com as linhas bellas, pelas que o precederam. Seu poema tem algumas coisas boas, como

O mar se levanta e desce das ondas
adeguando ao ritmo de suas
maréguas de tão leve no abismo.
A sua ansia se levanta e se desce
Analisando, guardando e esquecendo
repetido
e pelo, e repetido, a primeira palavra

que você logo estrega, comprando com a
verificação rasteira com o poema ver
e sugar-caramelo

que tem de ser

O qual nem vem da sua vida para a poesia,
vem da literatura. Uma revolta, um
problema, uma situação para a vida,
vida, “a inquietação”. Depois, você
torna lógico e melhora:

O poema nascendo em palavras
em que do poema nascendo
uma vontade de vida.

E logo para:

Tudo a vontade e ritmo e ritmo sempre
Deixar o espaço?

Etc., etc. Da primeira vez, pois F. J. U.
provoca o impacto, não se limite a
de a etc. Depois seu poema se encaixa
na literatura, de “crônica”, de revista
coisa da infância... Veja você mesmo
isto tem alguma coisa a ver com poesia?

Desse poema não se trata.
e nem se trata que parece em ser
a sua busca dos poemas de
quando se trata e o poeta trata a
de atender

A auto-piedade é inimiga da poesia. L.
pelas linhas, contudo, em meio a outros
placidos, você aceita não mais ver
Il abate de modo e verso não

Em suma, bilheteado poeta não é
sua, seu modo, seu modo, poder de
inteligência, poder de ler, de saber,
um instrumento de auto-realização, de
auto-affirmação, de criação, de doação,
comunicação — e não de auto-consolação.
E mesmo alguns poemas. Quando você
se quer mandar um que interesse ao leitor
além que os seus humilde das medidas,
um que tenha algum canto que se cante ou
algum discurso que se escute, ou
algum padrão — lógico, melódico ou visual —
que seja um prazer, uma emoção ou uma lição
quando pensarmos nele, quando o
ouvirmos ou quando o contemplarmos com
os olhos da cara ou com os da mente —
então esse seu poema será publicado na
íntegra e com todas as honras desta página
que é sua.¹⁰

H. P.

P.S. A outras partes não mande
seu poema. Quando não houver mais
verdade: alguma coisa, quando houver
uma coisa, um bilhete novo. Quando
ver mandado publicado, na íntegra, e
todas as honras. E, caso algum que
vai fazer, sem estatística em livro, de
“os livros” revelados por “Poesia-Experiência”

A análise é realizada de forma direta e clara, rigorosamente apresentativa, mostrando ao “poeta novo”, a partir de trechos de poemas publicados, o que era considerado bom ou mau e por quê. Justificativas do que há de ruim: “usa palavras demais, efeitos demais, espaço demais – e os efeitos não correspondem”, “relutância em experimentar”, “lugar-comum” ou “péssimo verso” para certas partes da obra. Justificativas (poucas) para o que há de bom: “versificação razoável” em certos pontos, “pormenores felizes – em que fica documentado a sua possibilidade de vir a ser um poeta”.

Mas esse “bilhete”, além de demonstrar seus critérios com base no objeto em si, sem apelar para conceitos gerais de crítica, vale mesmo é pelos conselhos que dá ao iniciante, como “temas as abstrações como ‘a vida’, ‘a inquietação’”, “provoque impacto, não se limite a aludir a ele”, “a autopiedade é inimiga da poesia”, “escreva mais, leia muito, pense muito, participe muito, procure fazer da poesia um instrumento de auto-realização, de auto-affirmação, de criação, de doação, de comunicação – e não de autoconsolação”.

Como último conselho, o autor recorda seus critérios:

E mande outros poemas, quando você mandar um que interesse ao leitor ainda que na mais humilde das medidas, um que tenha algum canto que se cante ou algum discurso que se escute, ou algum padrão – lógico, melódico ou visual – que seja um prazer, uma emoção ou uma lição quando pensarmos nele, quando o ouvirmos ou quando o contemplarmos com os olhos da cara ou com os da mente – então esse seu poema será publicado na íntegra e com todas as honras desta página que é sua.¹⁰

E revela, por fim, em nota, uma intenção de montar, “num futuro que não vai longe” mas que nunca chegou, uma

10. Idem.

antologia de *Poesia-Experiência* em livro com todos os poetas publicados na seção “O poeta novo”.

2.2.3 – O melhor em português

Em contraste com “O poeta novo” temos a seção “O melhor em português”, uma antologia da melhor poesia em português de todos os tempos. Com ela, Mário Faustino ressaltou dois fundamentos importantes de sua crítica: primeiro, a importância de se ter uma antologia da melhor poesia escrita em nossa língua, trabalhando as relações entre poesia e idioma e entre língua e nação levantadas nos “Diálogos de oficina”; segundo, a necessidade de se cotejar a poesia que se está criando com “o clássico, o consagrado”.

Relembrando a metáfora dos biólogos, se “Diálogos” apresenta o método de estudo, “O poeta novo” seria, por excelência, a lâmina com o objeto, e “O melhor em português”, a primeira lâmina de comparação. Temos, assim, de um lado, a obra que se está criando e, de outro, a obra já criada; a modernidade e a tradição colocadas lado a lado visando à qualidade, ao vivo, à renovação.

Nas notas da seção, encontramos curiosidades e informações sobre os autores, suas obras e sobre os movimentos literários nos quais foram incluídos, valorizando por vezes um gênero (como a *canzone* do provençal-toscano), por outras, um tema (como o amor) que justificam a inclusão do poema ou do autor no rol dos pontos mais altos do idioma.

O fim da seção, em 28 de abril de 1957, explicado no balanço de um ano da página como decorrência da falta de tempo e de dificuldades de pesquisa, suscita questões, pois, avaliando o transcorrer das edições de abril e maio daquele ano, notamos uma reformulação em certos aspectos da crítica faustiniana, como o surgimento de artigos cada vez maiores, ocupando cada vez mais o espaço das seções “fixas” de *Poesia-Experiência*, que investigaremos adiante num processo inerente à dinâmica das demais seções.

Entretanto, esse fato de modo algum tira os méritos de “O melhor em português”, que, durante seus mais de seis meses de existência, reuniu um extenso corpo de pesquisa da boa poesia em nosso idioma, com autores como Sá de Miranda, Camões, Antero de Quental, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, entre vários outros.

2.2.4 – É preciso conhecer

Mário Faustino achava que o público brasileiro estava bastante desatualizado em relação à poesia de autores estrangeiros que vinha sendo escrita àquela época. Nesse sentido, “É preciso conhecer” é uma seção destinada exclusivamente à prática da tradução da poesia recente feita no exterior.

Além das versões de autores como Artaud, Cummings, Dylan Thomas, Brecht (publicado por ocasião de seu falecimento) e Marianne Moore, a seção também contou com duas participações de Augusto de Campos, uma traduzindo Eugenio Montale, outra, Vicente Huidobro.

“É preciso conhecer” deixou de circular em 30 de dezembro de 1956, cedendo espaço para a estreia de “Fontes e correntes da poesia contemporânea” na primeira edição de 1957, seção que aliava a prática da tradução à crítica propriamente dita, não se restringindo a autores contemporâneos, abrangendo também os seus precursores.

Importante ressaltar aqui a importância dada à “tradução como crítica”, preconizada por Pound, como um dos elementos-chave de *Poesia-Experiência* e do aprendizado poético de Mário Faustino como um todo.

2.2.5 – Antologia de crítica/Subsídios de crítica/Textos – pretextos – para discussão

“Antologia de crítica” mudou de nome, sem justificativas, em 28 de outubro de 1956, para “Subsídios de crítica”; foi interrompida menos de seis meses depois da inauguração da página, em 10 de fevereiro de 1957; teve uma última aparição em 24 de março de 1957 e só encontrou uma seção que a substituísse na temática, no método e no conteúdo em 15 de setembro de 1957, com o nascimento de “Textos – pretextos – para discussão”.

A intenção era fazer uma reunião de textos de e sobre crítica literária, geralmente traduções de autores estrangeiros como T. S. Eliot, Pound, Yeats, Pessoa, Benedetto Croce, Michel Debrun, Gide, Sartre e Gertrude Stein criando subsídios para o leitor discutir e criticar poesia. Embora pouco em conformidade com o critério de contato direto com o objeto, é preciso levar em conta que, para Mário Faustino, os “medalhões” da nossa crítica “até legíveis quando falam em romance, são risíveis quando tratam com poesia”¹¹ justificando a necessidade de uma seção de crítica na página e mais, massivamente composta de autores estrangeiros.

11. *Poesia-experiência*, 10/02/1957, p. 5.

Os textos não possuíam qualquer critério de edição (temático, temporal, espacial ou semelhança de opiniões e ideias) tendo fundamentalmente o intuito de provocar, de incitar o debate. Também é interessante notar a preocupação acadêmica do autor da página ao incluir a referência bibliográfica no pé de cada texto da “Antologia”, geralmente com o título original ou de alguma versão norte-americana, em inglês, de onde o excerto fora retirado.

2.2.6 – Pedras de toque

Dessa seção, assim nos fala o autor:

Para nós essas ‘pedras de toque’ – que a muitos hão de parecer resquícios ‘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.¹²

“Pedras de toque” foi uma das mais constantes divisões da página, talvez pela sua destacada função de padrão comparativo aliada ao pouco espaço que ocupava, sendo raro encontrar uma edição sem a sua presença (fato que se tornou mais frequente a partir do final do primeiro ano da página, à medida que os artigos críticos de maior fôlego de Mário passaram a dominar *Poesia-Experiência*).

Estavam lá, representando os pontos mais altos de “linguagem poética” – que Faustino diferenciava do “verso” e da “poesia” – sempre no original (ou em versões latinizadas no caso do idioma grego, para o qual Mário não possuía tipografia adequada), acompanhados de uma tradução, geralmente literal, fragmentos de Baudelaire, Virgílio, Shakespeare, Homero, Villón, Whitman, entre outros.

O nome “pedra de toque” vem de um teste, que consiste em fazer sobre a superfície da pedra de toque dois traços: um do metal que se quer testar e outro com uma amostra padrão de composição conhecida. A forma mais antiga de se chegar ao resultado é comparar as cores dos traços deixados sobre a superfície. Com o passar do tempo, os traços passaram a ser tratados

12. *Poesia-experiência*, 06/10/1957, p. 4.

com ácidos para se obter maior precisão. O teste com pedra de toque é suficiente para determinar e diferenciar as principais ligas usadas no comércio, em especial as de ouro 18, 14 e 12 quilates.

Não poderia haver termo mais adequado. Na sua aplicação literária, Mário parece tê-lo tomado emprestado “da expressão *touchstone*, tão usada por Matthew Arnold,”¹³ que, entretanto, também é atribuída, segundo Maria Eugênia Boaventura na reedição da obra de Faustino pela Companhia das Letras, a Wallace Steven.¹⁴ No Brasil, o precursor desse termo como mecanismo estético-pedagógico foi justamente Mário Faustino.

2.2.7 – Clássicos vivos

“Clássicos vivos” surgiu na segunda edição, no espaço que tinha sido ocupado, na primeira, por duas figuras e sete citações de epígrafe, apresentando-se de forma semelhante a “É preciso conhecer”, porém com versões portuguesas dos clássicos. “Manter viva a poesia do passado”,¹⁵ como disse Mário. Isso resume as características fundamentais da seção, pois, nesta, o autor pôs à prova sua competência de tradutor, “ao contrário de outros casos, quando a tradução, em prosa, foi apenas roteiro de compreensão”.¹⁶

Essa seção contou também com versões de autoria de Carlos Alberto Nunes (Homero), Augusto de Campos (Donne e Marvell) e Barão da Vila da Barra (Dante). Entre os vertidos para o português por Faustino estão Shakespeare, teatro, como Calderón e Cyril Tourneur, Davi, Li Po, Horácio, Quevedo, Goethe, Góngora e até Platão. As traduções geralmente vinham acompanhadas do original (quando o espaço assim o permitia) e de notas tratando, por vezes, do autor ou do poema (ou trecho) traduzido, e por outras, das dificuldades e soluções técnicas que eram encontradas no excerto em questão.

Como a maioria das seções que nasceram nas primeiras semanas de *Poesia-Experiência*, “Clássicos vivos” foi gradualmente desaparecendo da configuração da página à medida que outras foram ganhando maior ênfase.

13. Idem.

14. FAUSTINO, 2003, p. 13. Acreditamos tratar-se do poeta norte-americano Wallace Stevens.

15. Poesia-experiência, 06/10/1957, p. 5.

16. Idem.

2.2.8 – Fontes e correntes da poesia contemporânea

Num espaço pequeno da edição de 4 de novembro de 1956, Mário publicou um poema de Jules Laforgue traduzido por Augusto de Campos. Esse espaço continha o seguinte chapéu: “Fontes da poesia contemporânea”. Dois meses se passaram até a estreia, em 6 de janeiro de 1957, de “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, que enumerava (ao contrário da aleatoriedade das seções anteriores, com exceção de “Diálogos de oficina”) um verdadeiro cânone de autores que contribuíram para a formação da poesia moderna. Entre eles, Poe, Gautier, Whitman, Baudelaire, Emily Dickinson, Rimbaud e outros, com destaque para Mallarmé, Laforgue, os futuristas, os cubistas, os dadaístas e Pound.

O sistema de publicação era semelhante aos demais locais onde ocorria a prática da tradução em *Poesia-Experiência*: poemas (ou trechos) traduzidos, lado a lado com o original, e uma “introdução crítica – instigação”.¹⁷ Mas a ressalva de que o critério de seleção dos autores ia de acordo com a importância para a formação da poesia dita moderna, e não com o gosto pessoal do editor da página, somada à numeração dos textos, denuncia um projeto de edição que só vai se repetir em “Evolução da poesia brasileira”, seção que coincidentemente começou a ser publicada em 31 de agosto de 1958, uma semana depois do último número de “Fontes e correntes”.

Curiosamente, na edição de 18 de maio de 1958, Mário estabelece um diálogo, provavelmente em resposta a uma crítica do “Jornal de Letras”, citando o *Panorama Critique de Rimbaud au Surréalisme* como uma de suas “numerosas – graças às bibliotecas públicas, às de nossos amigos e à nossa – fontes bibliográficas”¹⁸. Fazendo questão de deixar claro que a bibliografia de crítica utilizada na página, bem como em “Fontes e correntes”, era ampla, Mário ainda faz um detalhado relatório de tudo que foi publicado, em especial nesta seção, que possuía alguma relação com o *Panorama Critique*. Dessa forma, o editor de *Poesia-Experiência* parecia querer calar uma crítica de que esse livro pudesse ser a única, ou principal, fonte da seção e de que tal trabalho de divulgação e instigação estivesse embasado por uma bibliografia tão restrita.

Gastou quase meia página nesse esclarecimento.

17. Idem.

18. *Poesia-Experiência*, 18/05/1958, p. 7.

2.2.9 – Personae

Nasceu tarde, em 17 de fevereiro de 1957, com o intuito de relatar e comentar, de maneira breve e jornalística, curiosidades e novidades sobre o panorama da produção e crítica literárias da época. Circulou na página de forma um tanto esporádica e durou pouco.

Na prática, “Personae”, cujo nome foi inspirado (por intermédio de Pound) nas máscaras do teatro romano antigo, funcionava mais como uma coluna social de poesia, por vezes um fórum, especializada em todo tipo de informações curtas sobre críticas literárias alheias, explicações sobre a página, erratas e fatos despreziosos, como o aparecimento do nome de Marianne Moore na revista *Time*. Foi extinta de *Poesia-experiência*, sob o risco de que a página estivesse incorrendo na superficialidade e no subjetivismo. Ocasionalmente, “Noticiário” fez as vezes da seção.

Fato interessante é que “Personae” surgiu na semana seguinte à edição especial dedicada inteiramente à poesia concreta e ao momento poético brasileiro do qual Mário fazia parte. Talvez o autor tenha sentido certa necessidade de criar uma seção exclusiva para discutir eventos que pudessem agitar o cenário cultural do período, frustrando-se, em seguida, seja com o formato da seção, seja com o campo literário no qual atuava.

2.2.10 – Poesia em dia

Sete foram os “poetas novos” publicados – em intervalos cada vez mais longos, separados pelos cada vez maiores ensaios de “Fontes e correntes da poesia contemporânea” – em “Poesia em dia”, seção que se pode dizer irmã caçula de “O poeta novo”. São eles: José Lino Grünwald, na estreia da seção, em 20 de outubro de 1957; Ruy Costa Duarte; Walmir Ayala; Lélia Coelho Frota, com entrevista da autora; Cláudio Mello e Souza; Jamir Firmino Pinto, na edição de aniversário do *Suplemento* (29 de junho de 1958); e, por fim, Carlos Diegues, em 13 de julho de 1958.

Não sabemos se essa seção estava relacionada de alguma forma com o desejo de Mário de publicar uma antologia em livro dos participantes de “O poeta novo”, mas fica claro o destaque dado aos poetas de “Poesia em dia” (todos “poetas novos”), seção que sempre tomava uma página inteira do *SDJB*, justificando o fato de *Poesia-Experiência* sair com duas páginas quase todas as vezes em que a seção era publicada.

De maneira semelhante aos textos de “Fontes e correntes”, essa seção apresentava uma pequena reunião de poemas com uma breve introdução crítica, explicando os motivos da escolha do autor publicado, revelando suas qualidades e defeitos (de acordo com os critérios da página) e, por vezes, comparando-o a grandes nomes do modernismo brasileiro e ampliando a discussão para o panorama literário da época.

Destaque para a página de estreia da seção, em que Mário reafirma “a posição, larga porém clara, que dita página defende (qualidade; nível; relevância; ‘*make it new*’)”¹⁹, expondo, conseqüentemente, o critério fundamental de “Poesia em dia”: “qualidade intrínseca dos poemas e/ou importância da experiência nêles tentada. Qualquer tipo de poesia, qualquer direção de experiência, contanto que competente aquela e válida esta e interessantes ambas – naturalmente na falível opinião do responsável pela página.”²⁰

2.2.11 – Evolução da poesia brasileira

No dia 31 de agosto de 1958, uma semana depois de “Ezra Pound, VIII”, último artigo de “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, estreia a derradeira “Evolução da poesia brasileira”, cuja intenção parece ter sido a de traçar um percurso histórico da poesia brasileira, começando pelos jesuítas e culminando na época de Mário.

Entretanto, o projeto foi interrompido ainda nos “arcades” com a morte de *Poesia-Experiência*, formando o seguinte rol de apreciação crítica: Anchieta, Bento Teixeira, Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Alexandre de Gusmão, Antonio José da Silva, Domingos Caldas Barbosa, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga, Silva Alvarenga, Souza Caldas, Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

Da mesma forma, é importante notar que, a essa altura, a página está completamente desfigurada e aparece de forma cada vez mais esporádica no *Suplemento*. Também fica evidente que o formato de amostragem sincrônica acabou cedendo espaço a uma teleologia da literatura, com grandes artigos que, por sua continuidade e extensão, propõem uma história da poesia nacional.

“Evolução da poesia brasileira” domina *Poesia-Experiência*, intercalada com poemas e traduções dos *Cantos* de Pound. Estes eram publicados quase sempre na capa do *SDJB*, exemplo claro da ousadia de Reynaldo Jardim e da “Condessa” ao incentivarem a reforma

19. *Poesia-Experiência*, 20/10/1957, p. 4.

20. *Idem*.

gráfica, dando liberdade para se publicar poemas na capa de um caderno do jornal, sendo que, à época, era considerado um enorme desperdício de papel a própria existência de um suplemento de artes, ainda mais em um veículo especializado em classificados como era o *JB*.

Com o fim da página, como observou Maria Eugênia Boaventura,²¹ poderíamos afirmar que ele deixou um lapso, especialmente sobre o que se convencionou chamar de parnasianismo, romantismo e simbolismo brasileiros, a respeito dos quais pouco ou nada se falou em *Poesia-Experiência*.

Essas são as seções mais ou menos fixas que, cada uma à sua maneira, contribuíram para formar um certo padrão da página e, conseqüentemente, da crítica de Mário Faustino. Somando-se a outros textos, geralmente de autoria do próprio editor de *Poesia-Experiência*, que foram publicados esparsamente, passaremos a seguir para a análise propriamente dita das seções, dentro de uma descrição cronológica, a fim de detectar aspectos pontuais representativos das posições e embates críticos produzidos à época no País e, em especial, no campo literário do qual Faustino participava.

O encadeamento lógico desses recortes, fragmentos de uma experiência midiática com poesia, assim como os poemas escritos no mesmo período, serviu de treino para o estabelecimento de uma poesia órfica e ideogramática estruturada pela montagem (e edição) de fragmentos. Esse treino operou uma profunda alteração na forma como o autor concebia seus poemas, tanto em termos de técnica, com uma carga sobre as capacidades semânticas do verso até então inexploradas, como em termos de intervenção, com a adesão a gestos de ruptura sintática e social, como na espacialidade homoerótica do poema “22-10-1956”.

A seguir, partiremos para a análise de *Poesia-Experiência* propriamente dita, com o foco nos poemas produzidos na mesma época. Dessa forma, indo de encontro às associações estabelecidas pela regularidade da página de Mário Faustino, com sua publicação ao longo de mais de dois anos no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, buscaremos identificar alguns aspectos relacionados às sensíveis mudanças operadas na poesia que Mário Faustino escreveu no mesmo período. Esse percurso também pretende clarificar algumas mudanças no comportamento editorial da página e certas motivações no campo da crítica que não estão presentes nos textos mais explicitamente didáticos do poeta piauiense.

21. FAUSTINO, op. cit., p. 17-18.

CAPÍTULO 3 – A rotina do laboratório

“*Considere a maneira de agir do cientista, e não a do propagandista de uma nova marca de sabonete.*”

Ezra Pound

Neste capítulo, apresentamos uma análise das principais fases pelas quais passou *Poesia-Experiência*. Tendo em vista o grande volume de material de análise – mais de 100 edições, impressas entre 23 de setembro de 1956 e 11 de janeiro de 1959 –, optamos por separar a publicação em fases cronologicamente selecionadas, das quais a primeira reúne as 15 edições iniciais, até 30 de dezembro de 1956, em que o formato inaugural se repete com maior regularidade.

A segunda fase trata do período compreendido entre 13 de janeiro de 1957 e 6 outubro de 1957, em que os poetas concretos desfrutaram de ampla divulgação e discussão dentro de *Poesia-Experiência*, e do *Suplemento* como um todo.

A última fase, compreendida entre 13 de outubro de 1957 e a última edição, de 11 de janeiro de 1959, é marcada pela publicação de uma grande quantidade de ensaios que ocupavam quase todo o espaço da página, desvelando a tendência para um formato mais livresco em detrimento das quebras de leitura e variações gráficas possibilitadas pela página de jornal.

3.1 - Crítica e ideograma (23/09/1956 - 06/01/1957)

A começar pela edição inaugural, dividida em seis seções mais alguns elementos que, pela forma como foram disponibilizados visualmente, acabam por estabelecer entre si uma relação lógico-visual. Vejamos como isso ocorre.

O primeiro elemento que se destaca nos caminhos de leitura que a edição de 23 de setembro de 1956 dispõe ao leitor é o logo. Centralizado no topo da página, esse pequeno retângulo (que não chegava a ultrapassar 20cm x 2cm, às vezes, metade disso), não obstante sua simplicidade, reúne uma enorme gama de informações cruciais para a cristalização de um método na crítica de Mário (sempre absorvido pela influência poundiana: “*Dichten = condensare*”¹).

1. POUND, 2003, p. 40.

Já no nome *Poesia-Experiência*, cria-se um jogo de tensões representado pelo acabado, feito, sacralizado de um lado, e pelo inacabado, *in fieri* e, de certo modo, profano do outro. Fato corroborado pela dialética do lema (relacionado a Confúcio e a Ezra Pound) “Repetir para aprender, criar para renovar”.

Nesse lema, temos duas tensões que se estabelecem na retórica da frase. Uma entre “repetir” e “criar” e outra entre “aprender” e “renovar”. Ambos os casos são orientados por um movimento pendular entre os conceitos, não necessariamente opostos, ligando a “criação” ao novo e o “aprendizado” ao velho.

Esse movimento guarda certa semelhança com a tensão entre as vertentes “destrutiva, dessacralizante, e a construtiva, que rearticula os materiais preliminarmente desierarquizados”,² encontrada por Haroldo de Campos na obra de Oswald de Andrade.

No caso de Faustino, a construção se relaciona ao aprendizado, deixando para o ato criativo, não a destruição, mas, sim, um processo de desconstrução (engendrado no momento em que já se obteve o conhecimento das técnicas de criação e se passa a desconstruí-las) em busca de uma renovação do ato criativo, assim como Stephane Mallarmé, após explorar o verso francês ao limite, passou também a desconstruí-lo.

Não à toa, Benedito Nunes, que já havia feito referência à “construção descontínua”³ poundiana no método criativo de Mário, alertou de forma pertinaz para a assertiva implícita “aprender para criar”, uma espécie de pressuposto criativo “que completa o enunciado elíptico de um lema que condensou uma certa compreensão do movimento interno da poesia”⁴.

Em seguida, ainda em nosso percurso de leitura da edição inicial de *Poesia-Experiência*, temos, nos cantos superiores da página, em oposição gráfica, as seções “O poeta novo” à esquerda de quem lê e “O melhor em português” à direita. Tanto pela relação visual como pela semelhança de tamanhos ocupados no espaço da página, cria-se uma possibilidade de comparação entre as seções.

Prova disso é que ambos os publicados, tanto Sá de Miranda, reconhecido como o “verdadeiro introdutor das formas italianas de verso em Portugal, como o soneto”⁵ quanto a “forma renovada” de José Lino Grünwald, são sonetos; colocados lado a lado, como sugere a crítica por comparação de Pound.

2. ANDRADE, s/d., p. 24. Como se poderá notar ao longo deste capítulo, o lema geral representa práticas específicas de composição verbal, daí a relação com a obra de Oswald. O jogo de opostos – velho e novo, claro e escuro etc. – é uma característica tanto da poesia como da crítica de Mário.

3. FAUSTINO, 1985, p. 33.

4. FAUSTINO, 1976, p. 10.

5. AZEVEDO, 2002.

Vale lembrar que Faustino fez uso dos métodos críticos deste, como a crítica por comparação,⁶ a crítica por tradução e a técnica do *exhibit*, “sem nenhuma espécie de servilismo intelectual ou de enfeudamento ideológico”,⁷ mas buscando uma renovação do método por sua aplicação a uma forma jornalística. E essa é uma contribuição fundamental para a crítica literária: a descoberta dessa “afinidade do método ideogrâmico de Pound com as disponibilidades visuais da boa técnica jornalística”.⁸

Separando essas duas seções, temos, no centro superior da página, abaixo do logo, o primeiro dos “Diálogos de oficina”, revelando um certo destaque que essa seção teve no início, tanto pelo tamanho como pela posição, cujas expectativas foram frustradas, como descrevemos anteriormente. E, na metade inferior, outras duas seções foram dispostas em uma espécie de relação gráfica: “É preciso conhecer” e “Antologia de crítica”.

A primeira estreou com uma tradução de Antonin Artaud, a segunda com um excerto de crítica de T. S. Eliot. A relação parece se dar basicamente como um aspecto estético da página, ou seja, as duas seções, de tamanhos idênticos na metade inferior, uma alinhada à direita, outra à esquerda, parecem ter sido assim dispostas visando ao equilíbrio gráfico da página.

Apesar de os recursos de diagramação serem restritos na época a tesoura e cola, conseguiu-se nessa primeira edição uma página visualmente bastante harmoniosa. Ainda assim, o grau de semelhança entre a disposição gráfica e o tamanho dessas seções possibilita também estabelecermos um elo entre tradução (“É preciso conhecer”) e crítica (“Antologia de crítica”).

Outro aspecto dessa edição inaugural são as “Pedras de toque”, comumente dispostas no quadrante inferior direito da página que, seguindo uma ordem natural de leitura, tende a ser sempre o último ponto vislumbrado pelo leitor, e serve como limite comparativo para o conteúdo de *Poesia-Experiência*, em oposição diagonal a “O poeta novo” que, frequentemente diagramada no canto superior esquerdo, tende a inaugurar a leitura.

Dessa forma, a proposta gráfica da página confirma uma relação comparativa, espacial e temporal entre as seções “O poeta novo”, “O melhor em português” e “Pedras de toque” que, partindo da renovação em direção à tradição, age em sentido contrário ao lema “Repetir para

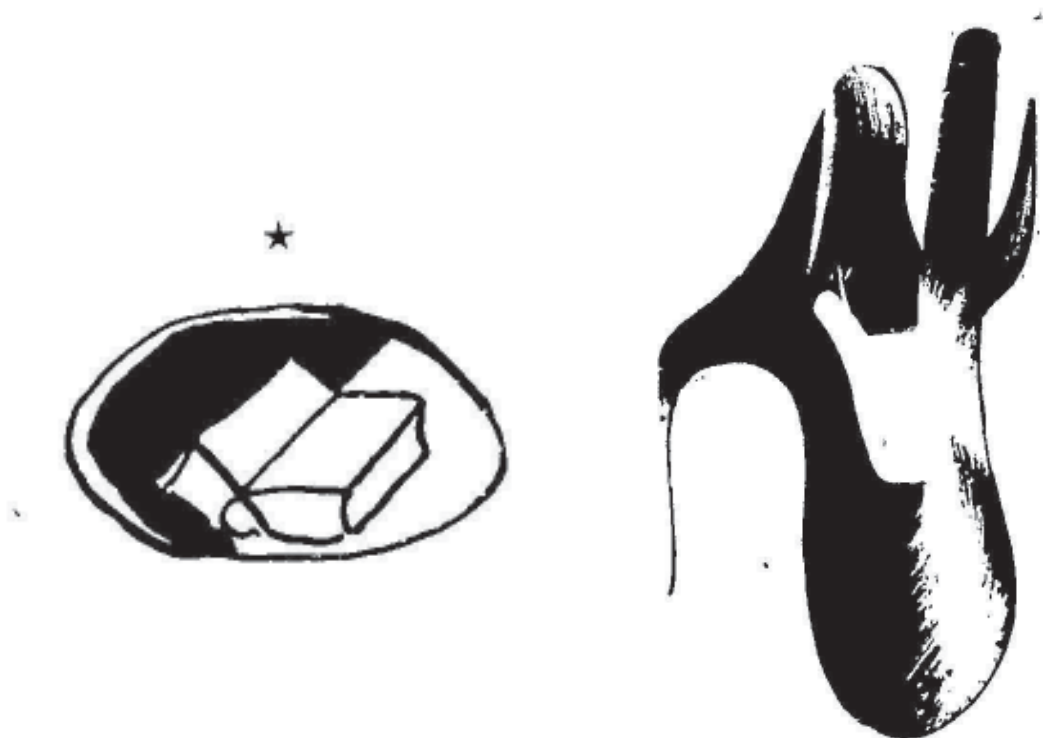
6. Esse modelo de crítica também foi amplamente divulgado por Eliot, outro crítico muito apreciado por Mário, como se vê na citação de Benedito Nunes: “‘Não se pode julgar um poeta isoladamente’, afirmou Eliot no seu já citado ensaio, ‘deve-se colocá-lo por meio de contrastes e de comparação entre aqueles que já morreram. Aplico isso como um princípio de crítica estética e não meramente histórica’”. FAUSTINO, 1985, p. 11. O nome do ensaio referido é “Tradition and the individual talent” do livro *Selected essays*, Faber and Faber, p. 15.

7. FAUSTINO, 1976, p. 9.

8. *Ibidem*, p. 17.

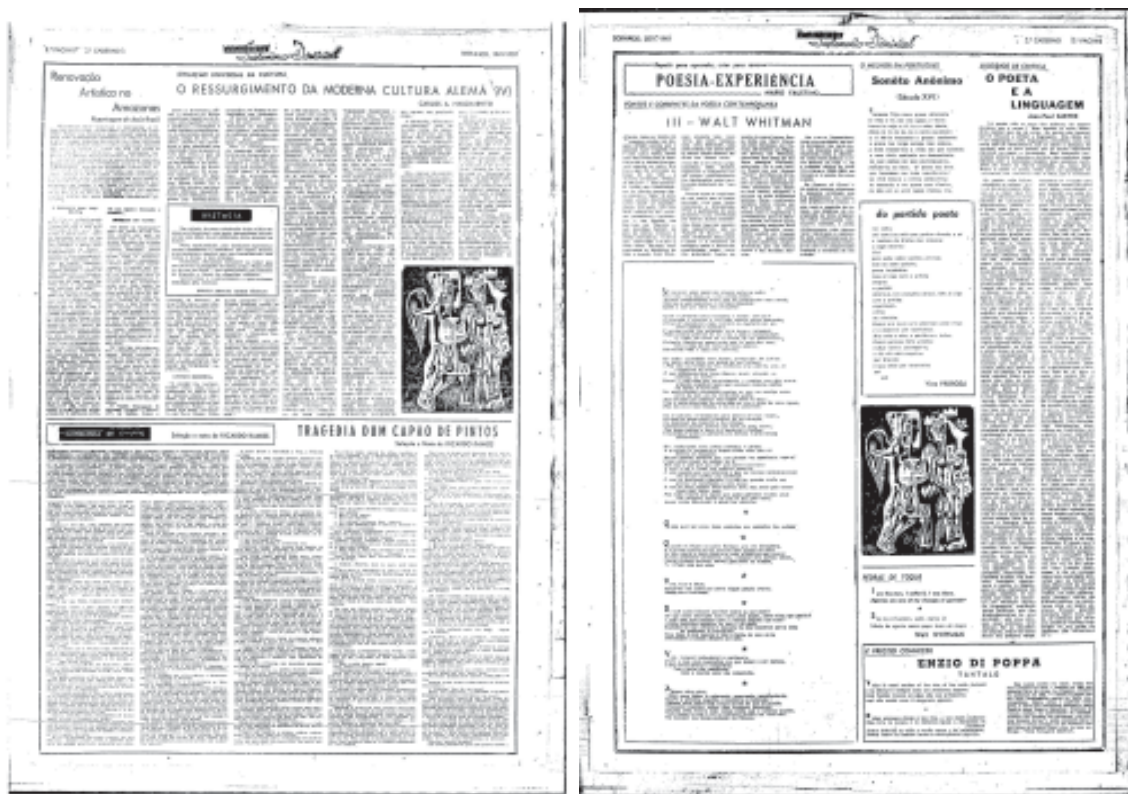
aprender, criar para renovar” numa espécie de provação pela qual o “poeta novo” deveria passar em busca da confirmação da qualidade de sua obra.

Duas figuras também ilustram a página, uma no canto esquerdo, outra, no direito.



As duas figuras da edição de 23/09/1956, da esquerda e da direita, respectivamente

A da direita, mais difícil de decifrar, parece meramente ornamental. O uso de figuras para preencher os espaços da página era uma prática do *Suplemento* – a página 8 da edição de 10 de fevereiro de 1957, por exemplo, traz uma reprodução de uma tela de Portocarrero que foi utilizada também em *Poesia-Experiência*, em 20 de janeiro do mesmo ano.



Página 8, de 10/02/1957, e página 5, de 20/01/1957

De qualquer forma, ainda na edição inicial, de 23 de setembro de 1956, a figura da esquerda é altamente sugestiva. Trata-se de um livro aberto, dentro de um círculo dividido em uma parte preta e outra branca. Uma estrela acima do círculo, separando a figura e a seção “O poeta novo”, parece ter sido usada como separador (o mesmo ocorre em outros momentos), enquanto o livro aberto produz um contraste circular de claro/escuro.

Esse movimento circular do claro/escuro pode simbolizar tanto o processo temporal de renovação, explícito na natureza em imagens como o ciclo noite/dia, como o jogo de contrastes observado na página, ambos implícitos na filosofia confuciana, da qual, não à toa, Mário copiou a primeira das citações dessa edição inaugural.

O fato de ter um livro aberto incluso a essa imagem só vem a acrescentar o elemento literário à interpretação, em uma forma de jogo que abrange a literatura, representada pelo livro, e o movimento de renovação, representado pelo círculo e pelo contraste preto/branco.

Essa figura ainda guarda certa semelhança com a metade inferior de *Poesia-Experiência*, mais especificamente, as seções “É preciso conhecer” e “Antologia de crítica”, vistas como um único bloco visual. Dois retângulos de tamanho idêntico, diagonalmente agrupados, o primeiro com muito espaço em branco, o segundo, um bloco escuro, totalmente preenchido com texto.

Para se ter uma ideia, colocamos, em sequência, o original e duas versões do poema “pity this busy monster, manunkind” de e. e. cumings, publicado em 1944 no livro *Ix1*, uma de Augusto de Campos, outra de Mário Faustino:

(versão original)

pity this busy monster, manunkind,

*not. Progress is a comfortable disease:
your victim (death and life safely beyond)*

*plays with the bigness of his littleness
— electrons deify one razorblade
into a mountainrange; lenses extend*

*unwish through curving wherewhen till unwish
returns on its unself.*

*A world of made
is not a world of born — pity poor flesh*

*and trees, poor stars and stones, but never this
fine specimen of hypermagical*

ultraomnipotence. We doctors know

*a hopeless case if — listen: there's a hell
of a good universe next door; let's go*

(versão de Augusto de Campos)

piedade desse monstro em ação, humanimaldade?

não. O progresso é uma doença confortável:
tua vítima (morte e vida a salvo à pane)

brinca com a grandeza de sua pequenez
— elétrons deificam uma gilete
em macroescala; lentes estendem

nãodesejo por ondeante ondequando
até que ele retorne ao seu nãoeu.
Mundo de haver
não é mundo de ser — piedade desta pobre

carne e árvores, pobres pedras e estrelas, mas nunca
desse ótimo espécime de hipermágica

ultraonipotência. Nós médicos sabemos

que um caso é sem remédio quando — olhe: tem uma puta
de uma vida boa paca aí do lado: vamos lá

(versão de Mário Faustino)

— Piedade para esse monstro atarefado, inumanidade

— não. O progresso é doença confortável:
a vítima (morte e vida mantidas a uma distância conveniente)

brinca com a grandeza de sua pequenez
— elétrons deificam uma lâmina de barbear
transformando-a em cadeiademontanha; lentes estendem
não desejo através de coleante ondequando
até que não desejo
se volta sobre si não mesmo.

Mundo de feito
não é mundo de nascido — piedade para a pobre carne

e para as árvores, pobre estrelas e pedras, nunca para este
ótimo espécime de hipermágica

ultraonipotência. Nós médicos sabemos

que um doente está desenganado quando... escuta aqui:
tem um universo bom como o diabo aí do lado, vambora

Embora tanto Mário como Campos procurem responder à desconstrução crítica da medida clássica de dez pés da poesia inglesa a partir do nosso decassílabo, presente no poema, respeitando certas quebras rítmicas e mantendo a tonalidade, nos versos acima podemos perceber uma preocupação muito maior com o choque vocabular causado especialmente pela pontuação e por neologismos como “*manunkind*”, de grande valor lírico. Para resgatar este choque no nosso idioma, os poetas fizeram uso de recursos de pontuação, estabelecendo em ambos os casos um tom coloquial crítico, apenas, ou também interrogativo.

Logo no início, “*busy monster*” é uma imagem para “*Progress*” do segundo verso, logo, mais próxima do sentido literal, fica a tradução de Mário, ainda assim, ambas atentas aos aspectos mais inovadores do verso: a relação entre pontuação, uso de maiúsculas e minúsculas, e sentido; imagens dinâmicas; neologismos; e forte estrutura rítmica marcada pelo verso de dez pés.

Não obstante, o primeiro verso original ainda contém uma série de relações como a que existe entre “*monster*” e “*manunkind*”, tanto sonora quanto de proximidade, e a antítese gerada

entre a palavra inicial e final do verso: “*pity*” e “*manunkind*”, afinal, como alguém que é o oposto de doce, gentil, amável pode ter pena?

Dessa forma, é evidente que, apesar de mais ousada, a tradução de Augusto de Campos ainda emprega várias das soluções encontradas na tradução de Mário Faustino, realizada na década de 1950. Outro fato importante é que, muitas vezes, ambos os poetas fizeram uso de complexas modulações quando um termo mais literal e mais simples poderia facilitar a transposição do ritmo sem prejuízo algum para o sentido do poema.

Essas e outras soluções empregadas por ambos os autores são exemplos de como a prática da tradução, além de inerente a ele, marca o posicionamento crítico de cada vertente, ambas criativas (“macroescala” na versão de Mário e a justaposição “cadeiademontanha” em Augusto são muito diferentes, mas evidenciam o aspecto inventivo de “*mountainrange*” do original”), sendo a concretista sempre um pouco mais ousada (vide a solução para “*manunkind*”: “inumanidade” e “humanimaldade”).

Essa pequena análise comparativa serve apenas de exemplo, não pretendemos prover mais que uma ideia dessa prática em ambos os casos, que, por si só já valeria uma tese, e de como ela participa da crítica de cada um. Mais interessante para o confronto com nosso objeto é notar também outro aspecto criativo da tradução em Mário Faustino, que fica explícito na utilidade gráfica da página de jornal, que possibilita que trechos de crítica, traduções e poemas sejam colocados lado a lado num quadro comparativo para o estudo e prática de poesia.

Com base na descrição das seções no capítulo anterior, podemos dividi-las em três grupos que compõem esse quadro: “amostragem de poesia”, “crítica formal” e “exercício da tradução”, muito embora, alguns casos possam ser incluídos em dois ou até nos três grupos simultaneamente, por exemplo, na seção “Fontes e correntes da poesia contemporânea” que, contendo crítica, mantém um caráter de amostragem dos poemas por meio de traduções.

Se trabalharmos com edições mais antigas, em que a configuração visual da página está mais preservada, esses três grupos são dispostos pelas seções de forma desierarquizada, proporcionando uma leitura sincrônica e comparativa de poesia antiga com poesia moderna, do português com outras línguas, da criação com crítica via tradução.

CLASSICOS VIVOS

CYRIL TOURNEUR

"A Tragédia de Vingófer", Atto III, Cena V

Trágico, a vingófer, monólogo, e apontando a crítica de sua obra...

— Então é para ti que a mãe do velho grita...
Do lar saído — e para ti o órfão?
Trágico — então também para o órfão?
Pois então não de um modo órfano?

PRECISO CONHECER

UGO BETTI

GLI UOMINI

Conhecemos homens, mas não temos o homem...
Quanto mais os conhecemos...
Pois não há de conhecermos o homem?

OS HOMENS

Conhecemos homens, mas não temos o homem...
Quanto mais os conhecemos...
Pois não há de conhecermos o homem?

DIÁLOGOS DE OFICINA

O POETA E SEU MUNDO - V

— Há de ser o mundo do poeta...
— Há de ser o mundo do poeta...
— Há de ser o mundo do poeta...

SERVIDADE DE CRITICA
LINGUAGEM POÉTICA

Que podemos esperar...
Linguagem poética...
Seriedade de crítica...

Respeite para aprender, crie para ensinar
POESIA-EXPERIÊNCIA

MARIO FAUSTINO

O MELHOR EM PORTUGUES

NUNO FERNANDES TORNEO ALVORADA

Levei, amigo que durastes as matinas d'ora...
Luzes, amigo que durastes as matinas d'ora...



A FEITICEIRA

De olhos, olhos, olhos...
De olhos, olhos, olhos...

PIEDRAS DE TOQUE

Atended with love...
He would care, far off his coming shon...

Como disse T. S. Eliot ao tratar da crítica escrita por um poeta, se “aquilo que ele escreve a respeito de poesia deve ser avaliado em relação com a poesia que ele escreve”,⁹ em Mário Faustino, essa avaliação pode e deve ser feita também com a tradução que ele pratica. Tal como na sua poesia, vida e linguagem devem andar juntas; aqui, com crítica, tradução e criação, deve ocorrer o mesmo.

Essa compreensão também será importante para o confronto que estabeleceremos adiante entre o projeto faustino e alguns conceitos do concretismo, a fim de entendermos melhor as motivações do campo literário da época e do papel nele ocupado por Mário Faustino. Nas palavras de Lília Chaves:

Mário Faustino tentou combinar a disposição gráfica do novo *Suplemento* com a sua própria interpretação da crítica ideogrâmica – crítica via comparação e tradução – de Ezra Pound. As diferentes seções que idealizou para abranger a demonstração de textos de poetas e críticos e, ao mesmo tempo, para compor a página do jornal, podem ser comparadas a *takes* de um futuro filme – para empregar um termo de cinematografia que Eisenstein (para quem a cinematografia era, antes de tudo, montagem) usou ao explicar o ideograma chinês, e que foi retomado por Mário Faustino em relação ao seu processo criativo.¹⁰

Em 7 de outubro, Mário faz uso de uma coluna da página para, sob o título de noticiário, mandar novas de São Francisco, Califórnia, sobre a poesia estadunidense da época. Quem faz o papel de repórter é o poeta Robert Stock. E aqui surge outro aspecto da tradução, como contato entre línguas: a preocupação com a movimentação literária de outros países, em especial, dos Estados Unidos.

Como afirmamos anteriormente, a formação intelectual de nosso poeta é predominantemente estrangeira e, ao mesmo tempo em que isso gera uma dificuldade em inserir a prática e a obra dentro das problematizações da literatura nacional, há também uma preocupação de incluir o conhecimento da literatura de outros países no cânone nacional.

Não à toa, a amizade com o grupo concretista foi para Mário um dos poucos momentos em que este podia conversar sobre os poetas que tanto o influenciaram no Pomona College,

9. ELIOT, 1997, p. 74.

10. CHAVES, 2004, p. 253. A comparação com Eisenstein não é acidental, o processo eisensteiniano de montagem cinematográfica foi a forma que Mário Faustino encontrou para vincular sua poesia ao método ideogrâmico de Pound sem ceder à proposta concretista. Essa montagem por *takes* chegou a ser parcialmente praticada nos poemas que Mário escreveu depois de 1958, reunidos em *O Homem e sua Hora e outros poemas* sob o título de “Fragmentos de uma obra em progresso”.

pois, nos anos de 1950, a recepção da literatura norte-americana pelo público brasileiro ainda era muito recente.

Entre os vieses da crítica poundiana, Mário Faustino privilegiou dois: a crítica por meio da discussão (*critic by discussion*) e a crítica por meio da tradução (*critic by translation*). Enquanto a primeira prática estava agregada ao jornalismo, visando a inserir a poesia no dia-a-dia e a “instigar” o leitor para o estudo e reflexões acerca da poesia (como no exemplo supracitado da colaboração de Robert Stock), a segunda tinha para Mário a mesma finalidade que para Pound, ou seja, a de evidenciar o “novo”, em termos de fanopeia, melopeia e logopeia, nos originais.

Ezra Pound em seu *Abc of reading*,¹¹ ao explicar o conceito de condensação, em que a qualidade da literatura está associada à quantidade de significado que ela carrega consigo, afirma que as palavras podem carregar significado principalmente por três modos: fanopeia, quando a palavra é “usada para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor”; melopeia, quando, por meio das palavras, saturamos a imaginação do leitor “de um som”; logopeia, quando “usamos grupos de palavras para obter esse efeito”.

Essas três categorias, grosso modo, imagem, som e lógica seriam aquilo que pode ser traduzido, além do sentido literal, de um poema. Pound ainda cita uma outra categoria relacionada ao contexto, ou seja, “usar a palavra numa relação especial ao ‘costume’, isto é, ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrá-la”, como o “último método a desenvolver” e que “só pode ser usado pelos sofisticados”, como Propércio e Laforgue.

Ainda na edição de 7 de outubro, que conta com a participação de Bob Stock, uma tradução do soneto XXX de Shakespeare dá uma boa amostra da técnica faustiniana nessa atividade: transmitir, o mais próximo possível do original, a melopeia, a fanopeia e a logopeia; caso a dificuldade do texto não o permita, centrar em apenas um ou dois desses aspectos já constitui um bom exercício.

11. POUND, 2003, p. 41. As aspas deste parágrafo provêm da mesma fonte.

Na semana seguinte, uma breve seleção de quatro versões para o português de poetas espanhóis não só inclui o nome de Augusto de Campos na página – fato que voltará a se repetir já na próxima edição, em 28 de outubro, e sob a retranscrição de “Fontes da poesia contemporânea”, em 4 de novembro, entre outros, sempre acompanhando a prática tradutória ou a divulgação do movimento de arte concreta –, como também nos sugere uma comparação dos caminhos diferenciados que a poesia concreta e a de Mário Faustino tomam com base em pontos de partida muito próximos.

QUATRO POETAS DE ESPANHA.

DON LUIS DE GÓNGORA:

Enquanto a perfilar com teu cabelo
ouro branido ao sol reluz em vão,
enquanto com desprêzo lá no chão
mira teu branco rosto o lírio belo:

enquanto a cada lábio, por colô-lo,
seguem mais olhos que ao cravo no solo
e enquanto vence com desdém de gôlo
ao luzente cristal teu leve colo;

gora colo cabelo lábio frente,
antes que o que era em tua era dourada
lírio ou cravo cristal reluzente,

não se em prata ou violeta aleijada
se torne, mas tu e eles juntamente
em terra em fumo em pó em sombra em nada.

FEDERICO GARCIA LORCA :

TUA INFÂNCIA

Tua infância, sim, já fábula de fontes.

Jorge Guillén

Tua infância, sim, já fábula de fontes,
o terno e a mulher que torda o céu,
tua solidão esquivava nos hotéis
e tua máscara para de outro signo.
E a infância do mar e teu silêncio
onde os sábios vidros se quebravam
Tu a hirta ignorância onde ficou
a eu forse limitado pelo fogo.
Norma de amor te dei, homem de Apolo,
pranto de rouxinol alienado,
porém, pasto de ruína, te aguçavas
para os rápidos sonhos indecisos.
Pensamento do avante, luz de ontem,
índices e semáforos do acaso.
Tua cintura de areia sem socorro
somentemente atende a rastros que não sobem.
Mas eu hei buscar pelos rincões
tua alma tibia sem ti que não te entende,
com essa dor de Apolo aprisionado
com que tompo a máscara que levava.
Ali, lá, ali fúria do céu,
te deixarei paecer em minhas faces:
ali, cavalo azul desta loucura,
pulso de nebulosa e de ponteiro,
hei de buscar as pedras de lágrimas
e os vestidos de tua mão menina,
pranto de mein-noite e lenço roto
que extraiu tua da fronte do morto.
Tua infância, sim, já fábula de fontes
Alma estranha de meu óco de veias,
te hei de buscar pequena e sem raízes
Amor de sempre, amor, amor de nunca.
Oh, sim! Eu quero, Amor, amor! Deixei-me
Não me tapem a boca essa que buscava
espigas de Saturno pela neve
ou castram animais em prol de um céu,
clínica e selva da anatomia.
Amor, amor, amor. E o mar, infância
Tua alma tibia sem ti que não te entende.
Amor, amor, esse voo da corça
peio peito infundável da brancura.
E tua infância, amor, e tua infância,
nem tu, nem eu, nem o ar, nem as folhas,
Tua infância, sim, já fábula de fontes.

GARCILASO DE LA VEGA:

A Define já os braços lhe cresciam,
e em fâmbos convertidos se moviam,
em verdes follas vi que se tornavam
os cabelos que ao ouro escureciam.

De áspera cortiça se cobriam
os ternos membros que mexendo estavam;
os brancos pés em terra se fincavam,
e em torcidas raízes se volviam.

Esse que foi a causa de tal dano,
à força de chorar, crescer favia
a árvore que com lágrimas regava.

Oh miserável sorte, oh triste engano!
Se com chorá-la cresce cada dia
a causa e a razão porque chorava

VICENTE ALEIXANDRE :

MÃO CONCEDIDA

Mas outro dia toco em tua mão. Mão tibia,
Tua delicada mão sliente. As vezes cerro
os olhos e toco leve tua mão, leve toque
que lhe comprova a forma, que tenta
sua estrutura, sentindo sob a pele alada o duro osso
insubornável, o triste osso onde não chega nunca
o amor. Oh carne doce que assim se embebe de amor formoso.

E pela pele secreta, secretamente aberta, invisivelmente
entristeerta,
por onde o calor tibia propaga sua voz, seu doce afã;
por onde minha voz penetra até as veias fundas
para rodar por elas em teu oculto sangue,
como outro sangue que soasse escuro, que docemente escuro
te beijasse
por dentro, percorrendo sem pressa como puro sem
esse corpo, que agora ressoa meu, meu, povoado de minhas
vozes profundas,
oh ressoado corpo de meu amor, oh possuído corpo, oh corpo
som só de minha voz que o possui.

Por isso, se acaricio tua mão, sei que só o osso recusa
meu amor — e nunca incandescente osso de homem —
e que uma sonda trista de teu ser me recusa,
ao passo que tua carne inerte chega a um instante líquida
em que total flangeja, por virtude do lento contato dessa mão,
dessa porosa mão sensível que geme,
tua delicada mão sliente, por onde entret
lenho, lenhíssimo, secretamente em tua vida,
até as veias fundas, telais, onde vogo,

onde te habito e canto, completo, entre tua carne.

(Trad. AUGUSTO DE CAMPOS)

Mesmo sendo um indício de que a tradução para os concretos priorize muito mais o seu reconhecimento como uma obra literária, enquanto para Mário ela vale muito mais pelo seu aspecto didático frente ao original, o fato de não terem sido incluídos os originais de Góngora, La Vega, Garcia Lorca e Vicente Alexandre dificulta para o leitor uma comparação imediata entre a versão espanhola e seu produto em português. Será preciso voltar a esse assunto, mas sob a comparação entre Mário e o concretismo.

A figura de um pégaso na edição de 25 de novembro imediatamente nos remete à poesia de Faustino, comumente associada aos clássicos, especialmente aos gregos e seus “mitos essenciais”, em contraponto às correntes intelectuais que tentavam dominar o campo literário e que aparentemente levaram Carlos Drummond de Andrade a erguer sua torre de marfim com *Claro enigma*, livro do qual Mário era um entusiasta.



“Pégaso”, Poesia-Experiência, 25/11/1956

Claro Enigma inaugurou uma nova fase da poesia drummondiana por marcar uma preocupação com relação a aspectos versificatórios e formas fixas do poema até então não demonstrada pelo poeta. Nesse livro, o poeta se volta para seus mitos, construindo, na poesia, um muro contra “a máquina do mundo”.

Enquanto Vagner Camilo propõe uma retirada do poeta itabirano frente a uma atitude totalitária do Partido Comunista, Betina Bischof enfoca, especialmente se nos debruçarmos diante do poema “A máquina do mundo”, um ângulo diverso da poesia drummondiana.

Entende a autora, sem desvalidar por completo a leitura de Camilo, que:

O próprio repúdio ao conhecimento da *máquina* instaura um mapeamento das escolhas do poeta – estabelecendo as balizas que orientam a sua *ação* (a *recusa*). Há, aqui, portanto, misturada à melancolia e à

desistência, ainda uma possibilidade de *agir* (a própria recusa de características avessas à lírica e ao *sentimento do mundo* drummondianos).¹²

Mário não absorveu de pronto essa “atitude crítica nitidamente delineada e um posicionamento igualmente claro em relação ao que é inaceitável, para essa poesia e sua concepção de mundo (a oferta gratuita, a total explicação da vida, a subordinação do mundo ao conhecimento do poeta, o totalitarismo implícito).”¹³

Da mesma forma, deixou que seu método crítico mantivesse implícitos alguns traços totalitários da retórica poundiana. Entretanto, tirou dos mesmos “mitos essenciais” que figuram em *Claro Enigma* o seu relacionamento órfico com o mundo, como se esse fosse tomado por um ritmo universal que desse sentido a tudo. Justamente com base nesse pensamento, a poesia faustiniana pode adquirir a lógica de uma obra que se constrói a partir da experiência vivida e expressada por meio da linguagem, mediante uma constante elaboração simbólica do mundo, “vida toda linguagem”.

Não à toa, a segunda edição de dezembro traz uma citação de Shelley, desvinculada de qualquer seção, em que se lê: “A linguagem é um perpétuo canto órfico, regulando com harmonia dedálica uma torrente de pensamentos e de formas que de outro modo seriam sem sentido e sem formato.”¹⁴

Essa poética é uma marca não só dos poemas que Mário escreveu, como também da sua página de jornal contida no *Suplemento Dominical do JB*, cuja periodicidade representa o convívio com o ofício poético. Entretanto, os poemas esparsos publicados depois de *O Homem e sua hora* e durante *Poesia-Experiência*, como “22-10-1956”, em alusão ao aniversário do poeta e que causou alvoroço pela sua falta de linearidade e pela temática homoerótica, já sinalizavam uma renovação do estilo e das formas empregadas pelo poeta, que, a essa altura, vinha trabalhando no projeto de “maior medida” intitulado “A reconstrução”, do qual restou a primeira parte e um excerto da segunda e que foi gradualmente deixado de lado à medida que o poeta desenvolvia um plano de trabalho mais geral e que veio a ser manifestado após o fim de *Poesia-Experiência*, em 1959.

Esse plano continha oito tópicos:

12. BISCHOF, 2005, p. 137.

13. Idem.

14. *Poesia-Experiência*, 09/12/1956.

1. Conferir à poesia uma vasta medida, uma dignidade que lhe permita competir com as outras formas de cultura contemporâneas, sobretudo a arquitetura e a ciência;
2. fazer com que a poesia possa satisfazer de algum modo as necessidades, digamos, metafísicas do homem contemporâneo (auto-sublimação, 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 e 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.¹⁵

Se as relações entre jornalismo e poesia em 1956 se dão por meio de uma prática e não têm claras as suas bases teóricas, como se vê três anos depois essa prática se processa num movimento contrário ao que podemos observar no “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, em que a linguagem jornalística adere ao texto poético, ao passo que no primeiro caso, é a linguagem poética que se mistura ao texto jornalístico.

Em *Poesia-Experiência* isso parecia ocorrer pelo conteúdo do que se escrevia na página e pela edição, que pode ser vista como um ideograma¹⁶ da convivência de um poeta com seu ofício, estabelecido pelo tripé crítica, tradução e criação, de modo que essas três formas constituam uma mesma prática.

Com a passagem do ano, *Poesia-Experiência* ganhou um balanço da poesia brasileira e uma reformulação editorial. A primeira edição de 1957, de 6 de janeiro, apareceu verticalmente dividida com estrangeiros Edgar Allan Poe inaugurando a seção “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, especializada em crítica e tradução, Camões em “O melhor em português”, Wilhelm Dilthey na seção de crítica e ainda uma pedra de toque de Victor Hugo; e na metade direita o balanço “Poesia: Brasil, 1956”, um fragmento de João Cabral de Melo Neto

15. FAUSTINO, 1985, p. 40-41.

16. Segundo Ezra Pound, em seu *Abc of reading*, um ideograma chinês reunia figuras que contivessem determinada característica em comum para defini-la. Desse modo, para escrever “vermelho”, um mesmo caractere continha as representações gráficas de uma rosa, uma cereja, ferrugem e um flamingo. A experiência ideogramática de Faustino pretendia se realizar no campo da poesia verbal, a partir da referida montagem semelhante à eisensteiniana.

acompanhando o artigo e uma versão de um poema de Drummond para o inglês, de autoria de Bob Stock, mantendo o equilíbrio com as traduções para o português da lateral esquerda.

“Poesia: Brasil, 1956” é uma rendida homenagem ao vigor da poesia cabralina, então reunida em livro e do qual se extraiu o excerto de “Uma faca só lâmina” que acompanha o texto, com palavras de apoio à renovação empreendida pelos irmãos Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar e seus companheiros de movimento por ocasião da exposição de arte concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo. De resto, há uma sequência de críticas à pasmaceira em que se encontrava o cenário poético brasileiro e ocidental, incluindo farpas a Vinícius de Moraes, T. S. Eliot e às falsas amigadas do campo literário.



“Fontes e correntes”, como já foi dito, é uma seção que gradualmente ganhou espaço até praticamente dominar a página. É uma representação não só do desenvolvimento de *Poesia-Experiência* até seu período de maturidade como também da influência do movimento concreto no fazer de Mário Faustino, pois sua poesia vinha sendo repensada com o projeto de “A reconstrução”, que foi exaustivamente trabalhado numa tentativa de reconciliação entre a sua poesia mais tradicional e sua nova fase, cada vez mais próxima das revoluções mallarmaicas e poundianas e, conseqüentemente, do concretismo.

Nas palavras de sua biógrafa Lília Chaves:

Por exercer uma profissão que misturava sua vida de poeta com o trabalho na imprensa, Mário acabou por entrelaçar a evolução do jornal e sua própria arte ao movimento que explodia no momento. Seguindo uma linha que vinha desde o modernismo – o empenho do corpo na criação, a não separação entre ato e arte –, Faustino no seu modernismo tardio, pregando a união da arte e da vida como objetivo estético e a renovação como fundamental e indispensável, afinava-se, de certa maneira, com a proposta da vanguarda da época.¹⁷

3.2 - Crítica e concretismo (13/01/1957 - 06/10/1957)

O ano de 1957 em *Poesia-Experiência* foi de maturação para as opiniões de Mário Faustino acerca da poesia, com destaques para a presença massiva do concretismo e a série de artigos sobre Jorge de Lima, além da questão do engajamento. Em “Da ingenuidade engajada e do engajamento ingênuo”, uma resenha de página inteira ao livro que reunia a obra de Geir Campos até aquele período, intitulado *Canto claro e poemas anteriores*, o autor estuda a posição de Geir no campo literário e sua iminente contradição: o que leva o autor de um corpo medíocre de poemas que não estabelecem nenhuma relação com a problemática da poesia de sua época a ter sua poesia reunida por “uma das principais editoras do país”?¹⁸

Com esse gancho, Mário esmiúça as “incompetências” da poesia de Geir Campos, estabelecendo até mesmo um breve relatório de perguntas e respostas contendo alternativas fundamentais ao engajamento do poeta na corrente da poesia de seu tempo, das quais, Geir Campos não correspondia a nenhuma. São elas: a contribuição para o idioma, a renovação, a validade como documento humano e histórico, a capacidade de comover, ensinar e alegrar, as qualidades visuais, lógicas e rítmicas.

17. CHAVES, 2004, p. 269.

18. *Poesia-Experiência*, 14/07/1957.

Tudo isso já estava relacionado desde os “Diálogos de oficina”. Mais claros ficaram para o leitor, o método de avaliação e seus critérios, e o pressuposto de que o engajamento do poeta não diz respeito, em primeira instância, à sociedade, mas à poesia, e esta, sim, responde, com seus meios e fins, à sociedade a partir do caminho escolhido pelo poeta dentro da tradição – somando-se aí sua produção poética e toda uma forma de encarar o mundo e de agir – e dos efeitos dessa resposta à tradição nas massas. No caso de Mário Faustino, *Poesia-Experiência* era um relatório semanal desse engajamento e, somada à obra em verso que lhe dava consistência e coerência, a própria militância.

A publicação, no final de julho, do extenso estudo “Reverendo Jorge Lima” é mais um elemento que coloca em evidência, na disputa por um lugar ao sol na literatura nacional, a função ocupada por *Poesia-Experiência*.

Utilizando cada vez mais a página como uma forma de expressão de suas próprias opiniões frente ao campo de conflito da poesia brasileira reanimado pela insurreição da vanguarda, a prometida tomada de posição parece ter sido escrita não de forma planejada, embora suas ideias possam ser reunidas, ainda que em textos que não tinham outra relação entre si além da publicação em uma mesma página.

Com Jorge de Lima onipresente por sete semanas, os eixos pelos quais seguem a

poesia e a crítica de Mário se juntam. É importante notarmos que, assim como muito do que se sabe sobre a poética faustiniana foi tirado do que o poeta escreveu em sua página do *SDJB*, a partir de uma visada sequencial das edições da página, podemos identificar como a defesa de certos movimentos e autores no seu trabalho jornalístico atua em paralelo às renovações do autor na poesia e em favor de um processo de sua inserção no campo literário, em uma espécie de abrasileiramento do paideuma faustiniano – lembramos que, de todos os excertos usados como epígrafe na primeira edição da página, nenhum havia sido escrito por brasileiros.

Ao mesmo tempo em que alertava por meio de sua crítica jornalística para necessidade de um poema órfico e



renovador de vasta medida que conferisse uma certa dignidade perdida ao idioma, Mário Faustino trabalhava no seu projeto poético sob os mesmos padrões. Exemplo: se em *Poesia-Experiência* lia-se “Nesta língua onde desde Gil Vicente não há poesia dramática”,¹⁹ o projeto poético de 1959 dizia em dois de seus tópicos: “caminhar para uma nova linguagem dramática igualmente ideogrâmica, que sirva de base a uma reestruturação da sintaxe teatral total” e “escrever teatro nesse sentido”.²⁰

Essa autorreferência nos textos de crítica, ainda que na maioria das vezes implícita, é responsável por colocar Mário sempre no horizonte de expectativa com relação aos rumos e, de certa forma, “lideranças” do campo literário brasileiro.

Esse fato se acentua à medida que *Poesia-Experiência* vai cedendo cada vez mais espaço aos textos teóricos de Mário Faustino, cuja assertividade – quando busca, por exemplo, em seu artigo sobre a poesia concreta, um “salvador” para o quadro de produção poética do País, em que nenhum dos autores citados, entre eles João Cabral e Drummond, supostamente possuíam o engajamento ou a renovação necessária para assumir o posto – busca submeter a geração anterior (a última fase dos modernistas de 22) aos critérios da geração nascente, da qual fariam parte os concretos – com uma poesia que Mário não aprovava como percurso pessoal, mas respeitava e divulgava – e o próprio Faustino.

Apesar do tom impessoal, as palavras “é preciso reler Jorge, urge recolocar em funcionamento os seus vetores, dentro da linha evolutiva de nossa poesia”²¹ não eram outras senão as intenções do próprio Mário. Entre amostras de poesia e reflexões críticas em que ele expunha os aspectos que lhe interessavam da obra jorgiana, destacamos três definições que refletem, em Jorge, uma nova leitura que insere este com maior destaque na escala de valores da poesia nacional, e, em Mário, os seus próprios questionamentos no que se refere à poesia: o “épico”, a “vasta medida” e o “órfico”.

Obviamente, Faustino tinha consciência da impraticabilidade do gênero épico em nossos tempos; acreditava, inclusive, que a tensão da poesia jorgiana surge da vocação épica em contato com essa impossibilidade. A palavra “épico”, aqui, serve mais para caracterizar outra que si própria; foi utilizada a fim de se estabelecer uma distinção entre esse gênero e o órfico, confusão decorrente do fato de ambos serem propícios à vasta medida.

19. Ibidem, 08/09/1957.

20. FAUSTINO, 1985, p. 40-41.

21. Poesia-Experiência, 01/09/1957.

Esta, um emblema do estilo jorgiano e um projeto faustiniiano, facilmente poderia reduzir a interpretação de ambos a um fracasso épico. Mário tinha interesse pela vasta medida, a poesia jorgiana conferia a ela uma justificativa crítica, com logicidade e dentro de uma tradição, para praticá-la. Não à toa, para ele, essa era “a mais considerável e a mais importante obra poética brasileira”²² ou a “primeira tentativa que se faz na poesia brasileira de escrever seriamente em grande escala (esquecei-vos dos uruguais [sic], dos caramurus).”²³

Em tempo, algumas palavras sobre o órfico: sabemos da dimensão que esse termo ocupa na poesia faustiniiana, mas o poeta não chega a dar uma definição mais exata do termo, apenas oferece pistas, assim como toda a produção de *Poesia-Experiência*, em excertos espalhados pelas diversas seções e edições da página. Um deles: no primeiro domingo da série sobre J. de Lima, uma citação de Mallarmé, espacialmente em destaque, ocupa uma das laterais da página e diz que

o verso que com diversos vocábulos refaz uma palavra total, nova, estranha à língua e como mágica, realiza esse isolamento da palavra: negando, com um traço soberano, o azar que permanece nos termos malgrado o artifício de mergulhá-los alternadamente no sentido e na sonoridade, e causando em nós essa surpresa de nunca ter ouvido tal fragmento ordinário da elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objeto nomeado se banha numa atmosfera...²⁴

Fábio de Souza Andrade sinaliza uma leitura do cristianismo sob a ótica do modernismo e o estabelecimento, em Jorge de Lima, de uma relação mágica da poesia com o mundo a partir de questões levantadas por Roger Bastide, segundo o qual, há dois tipos de poesia religiosa: a primeira diz respeito à “associação primitiva entre imagens e encantamento sonoro em um discurso que se acreditava mágico e queria intervir no mundo, transfiguração da linguagem cotidiana em fórmulas que recriam a ordem das coisas”²⁵, já a segunda provém de uma experiência mística, cujo canto dela derivado constitui uma espécie de extravasamento dessa experiência em música pura, que destrói o significado tradicional das palavras para se convertê-lo em oração.

22. *Poesia-Experiência*, 08/09/1957.

23. *Poesia-Experiência*, 18/08/1957.

24. *Poesia-Experiência*, 28/07/1957.

25. ANDRADE, 1997, p. 41.

Andrade acredita que, como poeta cristão, Jorge de Lima buscava compatibilizar esses dois tipos, a poesia-mágica, de intervenção no mundo, e a poesia-oração, de transcendência, fazendo de Deus “um grande mago e [d]o poeta mero espectador dessa magia, capaz de dela participar exclusivamente por meio da fusão mística com a divindade”²⁶

Já a poesia de Mário Faustino, em sua busca pelo canto órfico, inclina-se para o primeiro tipo, a poesia-mágica, buscando no encantamento sonoro uma função reordenadora do caos moderno e geradora de sentido a partir de associações entre imagens, geralmente díspares, tal qual na montagem eisensteiniana. Por essa razão, considerava *Invenção de Orfeu* subjetivo demais e achava que, por isso, estava mais próximo das *Metamorfoses* de Ovídio que da *Odisseia*; “tem a medida do epos, mas não é épica: é órfica.”²⁷

Da mesma forma, a montagem é um ponto tanto de aproximação como de distanciamento entre a poesia de Mário e a de Jorge de Lima. Enquanto este último trabalha a montagem a partir de uma inspiração plástica da imagética surrealista, sendo essa técnica usada como recurso para possibilitar “a representação de imagens insólitas, através de metáforas desusadas e incomuns, revificadas”²⁸, o poeta piauiense utiliza a montagem sob uma égide ideogrâmica, tal qual a técnica cinematográfica de Eisenstein, cuja disposição de imagens (ou *takes*), por vezes paradoxais, mais que o roteiro, é responsável pelo estabelecimento de um sentido para o público. Da mesma forma, a união dos ideogramas “telhado” e “esposa” traz o significado de “lar”.

Entretanto, a relação com a tradição pictórica, para a qual a montagem transcende a noção de procedimento técnico para tentar reaproximar a arte da práxis vital, encontra ecos na poesia faustiniana, como podemos ver no poema “Vida toda linguagem”, publicado em *O Homem e sua hora* e transcrito mais adiante.

“Vida toda linguagem” não deve ser atribuído apenas à relação da vida do poeta com a linguagem, no sentido de que este vive para a linguagem e a permeia de significado com sua vida. A busca por uma definição mais exata da poesia órfica como Mário a entendia, se feita em paralelo à leitura do poema, sugere, além dessa interpretação biografia/linguagem, texto/contexto, também a linguagem como referência do termo “vida”.

Dessa forma, não seria apenas qualquer vida ou a vida de Mário, mas a vida em si, dele e da linguagem, que, pelo verso, “com diversos vocábulos refaz uma palavra total,

26. Ibidem, p. 42.

27. Poesia-Experiência, 18/08/1957.

28. ANDRADE, op. cit., p. 52.

nova, estranha à língua”, “reificadora, coisificante”. Segundo Faustino, 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.”²⁹

Se compararmos duas versões do poema, uma de um datiloscrito, outra definitiva:³⁰ no primeiro verso do datiloscrito temos a supressão do artigo e do verbo, que foram saudáveis para a eficiência do texto, estilisticamente falando, mas referir-se à vida, sem qualquer artigo, ou a “a” vida no caso do datiloscrito, ao invés de usar “minha” ou “sua” mostra que o referente da linguagem era toda a vida, inclusive a da linguagem, e não somente a do poeta. A troca da palavra “vida” por “língua” no penúltimo verso sugere o mesmo.

Não obstante, a retirada do verbo de ligação representa também uma orientalização no idioma, de forma que o que antes era verso torna-se uma forma renovada de composição que subverte a sintaxe analítico-discursiva.

Transcrevemos abaixo a versão datiloscrita, sinalizando as alterações citadas em negrito e as demais em grifo, para comparação.

A vida é toda linguagem
 frase sempre perfeita, verso às vezes,
 geralmente sem qualquer adjetivo,
 coluna sem ornamento, geralmente partida
A vida é toda linguagem
 há entretanto um verbo, um verbo sempre,
 aqui, ali, assegurando a perfeição
 eterna do período – às vezes verso,
 interjetivo, às vezes, verso, verso.
A vida é toda linguagem
vai sugando a criança em linguagem passiva.
o leite que o menino espalhará – oh metáfora ativa!
néctar jorrado em fonte adolescente
 sêmen de homens maduros, verbo, verbo.
A vida é toda linguagem,
 e bem o sabe o velho que repete
 contra negras janelas cintilantes imagens
 que lhe estrelam vazias trajetórias.
 Vida toda linguagem,
 como todos sabemos
 conjugar esses verbos, nomear
 esses nomes:
 amar, perder, partir
 homem, mulher e besta, diabo e anjo
 e talvez, e nada.
 Vida toda linguagem,

29. Poesia-Experiência, 28/07/1957.

30. Benedito Nunes os transcreveu em FAUSTINO, 2002, p. 56-57.

vida sempre perfeita
imperfeitas somente as palavras de morte
 com que um homem jovem, à janela do inverno, contra a chuva,
 tenta fazê-la eterna – como se lhe faltasse
à vida o que é eterno
a ela que é perfeita
vida
 eterna.

O tamanho e o teor dos textos, a autoria constante de Mário Faustino, a inconstância das seções, o desaparecimento de algumas e o domínio de outras, o abandono quase completo dos recursos gráficos conferem à página um papel jornalístico-pedagógico e de atualização crítica cada vez menor e um meio cada vez mais expressivo de defesa das opiniões e do método faustino-poundiano, no qual entendemos que a poesia atua como uma espécie de fio condutor oculto das transformações da página, menos em termos de procedimentos e mais como um legitimador dessa poesia no campo literário.

O público-alvo parece estar gradualmente menos representado pelos leigos interessados e novos poetas e mais por críticos atuantes do período. A respectiva influência do movimento de arte concreta, os ataques aos “medalhões” da poesia da época e a apologia do poema órfico de vasta medida, explícita na polêmica “revisão” da obra de Jorge de Lima (que em muito se aproxima do projeto da fase “pós-‘A reconstrução’” de um poema órfico de vasta medida com montagem ideogrâmica) são provas desse diálogo.

Com a publicação do artigo de grande fôlego “Reverendo Jorge de Lima” e a estreia no domingo seguinte de “Textos – pretextos – para discussão” com um texto de Gertrude Stein sobre poesia e gramática, Mário tira férias pelas duas semanas que incluem a data do primeiro aniversário da página, em 23 de setembro, e faz uma curta viagem ao Chile ao lado do crítico Jayme Maurício. Enquanto isso, o *Suplemento* comemorava também um ano de poesia concreta com artigos e poemas sobre o assunto por todo o caderno.

MINUTE DO AUTOR
A primeira de uma série de artigos...

JORNAL DO BRASIL
Suplemento Dominical

3º ANO - Rio de Janeiro, domingo, 10 de fevereiro de 1958 - NAO PODE SER VENDIDO SEPARADAMENTE

OS "QUATRO QUARTETOS" DE T. S. ELIOT

IV - LITTLE GIDDING

Quando os quatro quartetos se encontram
Nada é mais comum do que encontrar
Nada é mais comum do que encontrar...

Tradução de ANGELITA SILVA

EM NOSSA ATUAL POESIA
UMA EXCESSIVA PREOCUPAÇÃO COM MODAS E ANGUSTIAS EUROPEIAS

UMA EXCESSIVA PREOCUPAÇÃO COM MODAS E ANGUSTIAS EUROPEIAS
"Uma coisa é fazer poesia e outra é fazer prosa..."

UMA EXCESSIVA PREOCUPAÇÃO COM MODAS E ANGUSTIAS EUROPEIAS
"Uma coisa é fazer poesia e outra é fazer prosa..."

UMA EXCESSIVA PREOCUPAÇÃO COM MODAS E ANGUSTIAS EUROPEIAS
"Uma coisa é fazer poesia e outra é fazer prosa..."

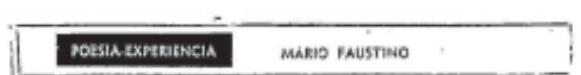
Capa do SDJB, 23/02/1958, edição comemorativa de um ano da poesia concreta

O concretismo não se multiplica apenas nas opiniões e referências dos textos escritos por Mário Faustino, mas também em colaborações e traduções feitas por poetas do grupo Noigandres e em detalhes, como na maior exploração do espaço em branco do jornal e na redução das linhas de separação entre as seções.



Por exemplo, enquanto em 20 de janeiro, a página com a gravura de uma tela do modernista cubano René Portocarrero, de 1940, figura como “enfeite”, em fevereiro, o logo de *Poesia-Experiência* fica mais simples, minimalista como um Mondrian, com o nome do autor em um retângulo branco, maior, e uma caixa preta dentro com o título da página.

Reprodução de uma tela de René Portocarrero, *Poesia-Experiência*, 20/01/1957



Logotipo de Poesia-Experiência, 23/09/1956 (esq.) e 03/02/1957 (dir.)

O autor ocupa duas páginas do *Suplemento* para publicar o artigo “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro” com amostras da poesia de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar anteriores ao concretismo. Na primeira página do artigo (pág. 4 do *SDJB*), constituída por esse exemplário da “fase verso” da vanguarda, como bem lembra Haroldo de Campos, “se ancoravam as premissas de sua desassombrada defesa do movimento que então se lançava (por isso mesmo, será desejável que, numa próxima reedição desse ensaio, o complemento antológico-demonstrativo seja reproduzido em anexo ao texto crítico)”.³¹

Apesar da solicitação, a mais completa e recente reedição da obra de Mário, pela Companhia das Letras,³² publicou apenas a página 5 do *SDJB*, deixando de lado a outra parte, que corrobora o método de “amostragem” de Mário e constitui um marco da publicação e recepção do grupo paulista no Rio de Janeiro.

31. CAMPOS, 2004, p. 195

32. Importante lembrar que o estudo da obra de Mário passa hoje, forçosamente, pela leitura das edições, das quais, até o presente momento, três tomos foram publicados (um com a obra poética e dois de crítica), uma vez que as demais reedições dessa obra se encontram esgotadas ou fora de catálogo. Em nota na mesma página, Haroldo de Campos comenta a justificativa de Benedito Nunes da “impossibilidade de uma edição fac-similada” para reproduzir as características da página de jornal, retrucando que a “transcrição do complemento antológico não acarretaria problemas de ordem tipográfica”. Idem.

OS POETAS "CONCRETOS" ANTES DA POESIA "CONCRETA"

Faixa antológica de poemas pré-concretos de Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Ferreira Gullar, selecionado por Mário Fastina

DECIO PIGNATARI

BATEAU PAS IVRE

MORTE E VIDA, VIDA E MORTE
O mundo sempre de Almas
Tudo de novo, tudo de novo...



AUGUSTO DE CAMPOS

Verse de "O Sol Por Niterói"

DEUS PENSOU NA
MORTE E VIDA DO SOL...

Trecho de "Ar Augustus Per Augusto"

APRIL, THE BIRTHDAY
OF THE SUN...

HAROLDO DE CAMPOS

EXTRATO DE "THALASSA THALASSA"

DE UNIFORME graduado em São Paulo, de São
Quente de Arago - De Tróia, de seu destino...



SUNETO DE RODAS

SEUS DE OMBROS e braços, e mãos
E os dedos e os dedos e os dedos...

FERREIRA GULLAR

A SENTINELA

As sentinelas
observando o céu azul
na terra do Brasil...

África

África,
África no céu,
África no chão...

NESTE LEITO DE AUSÊNCIA

Neste leito de ausência
que me empurra
depressa tão longe do mundo...



DOMINGO, 10/2/1957

Suplemento Dominical

2º CADerno 3ª PAGINA

POESIA EXPERIENCIA MARIO FAUSTINO

A POESIA "CONCRETA" E O MOMENTO POÉTICO BRASILEIRO

O momento em que se encontra a poesia, no momento de estar sendo produzida, é o momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

o qual que a poesia é, o que é a poesia, o que é o momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato. Ela é um momento de sua existência, de sua realidade. Ela não existe fora do momento de sua produção, de sua criação. Ela é um ato, um acontecimento, um fato.

A publicação de “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, em fevereiro de 1957, propõe um diálogo, em termos mais específicos, entre esse movimento e a produção de Mário Faustino. Nessa data, várias colaborações para o *Suplemento* trouxeram a temática concreta.

Logo na primeira página do caderno, uma tradução dos “Quatro quartetos” de T. S. Eliot, feita por Angelita Silva, e um artigo sobre poesia contemporânea, de Ricardo Ramos, expondo o europeísmo dominante na literatura brasileira de então, abrem a discussão sobre uma nova proposta de envolvimento.



Capa do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10/02/1957

Reynaldo Jardim apresenta a edição comemorativa, indicando, entre outras, a página de Mário Faustino sobre poesia concreta com a “pequena antologia dos quatro principais poetas concretos – Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Augusto de Campos e Haroldo de Campos – antes de sua atual fase concretista”³³

“Atual fase concretista” queria dizer antes do “fim do verso”. Pelo fato de ter sido selecionada pelo poeta piauiense e por trazer um trecho da produção do grupo de *Invenção* ainda por meio desse instrumento tradicional, a relação entre tais poemas e os “experimentais” faustinianos, estabelecida pelo fato de terem sido dispostos na página contígua a *Poesia-Experiência*, pode trazer contribuição para compreendermos o caminho tomado pela obra de Mário na segunda metade dos anos 1950.

Em “Bateau pas ivre”, de Décio Pignatari, o diálogo com Rimbaud e a retomada do forte teor imagético e simbolista surgem sob uma perspectiva tensa, com uma base de redondilha contraposta ao alexandrino rimbaudiano. A negação do título também desvia a leitura para outra perspectiva, simbolizada pelo esgotamento da conquista do “brônzeo estreito entre a língua e a linguagem”.

Esse poema também possui um encadeamento rítmico oscilante, mas sempre apoiado na redondilha maior e na cesura da quarta sílaba poética. Surge, aqui, a tensão entre o discurso direto e o curso poético, destacado por Augusto de Campos na poesia de Mário Faustino.

Essa tensão entre o contexto hermético e o coloquial é entendida por ele como uma deficiência na proposta de Mário decorrente de uma dificuldade em “admitir a incorporação de uma linguagem direta, conversacional, como era implicitamente exigido pelo seu projeto.”³⁴

No poema de Pignatari, a incorporação ocorre de forma a reforçar o tom épico inerente à “viagem”:

Quem é viagem cunho agora
O lúcido périplo de alúmen:
– Ó quem lapida, ó quem vigora,
Punge a foz do super-flúmen!

Quem é viagem fere a quilha
Contra um delta em lodo e lata.
– ‘Senhor, fantasmas aromáticos

33. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10/02/1957, p. 1.

34. CAMPOS, 1978, p. 47.

Perturbam nossa angústia ao norte!
 – Ó quem jugula, o quem perfilha
 Nosso rumo hostil ao vento,
 Fere um sonoro momento
 Nas campânulas do glote!³⁵

A linguagem é ainda mais carregada de sentido com a adoção de aspas em trechos específicos, sugerindo uma mudança de personagem a quem se discursa. As aspas são usadas apenas quando a palavra é dirigida ao “Senhor”.

– ‘Senhor, tua boca boquiaberta,
 Pasma de hálito no peito,
 É um búzio oco que não canta!’
 - Ó quem sutil, ó quem coragem,
 Rompe agora o brônzeo estreito
 Entre a língua e a linguagem!³⁶

No caso de Faustino, “Apêlo de Teresópolis”, publicado em 19 de outubro de 1958, é um dos raros exemplos em sua obra de uma linguagem conversacional emergindo de um quadro de abstração metafórica.

Entretanto, o que se vê no poema é a explicitação do procedimento de livre associação, “palavra-puxa-palavra”, contraposto a um subjetivismo com traços autobiográficos. A tensão entre o coloquial e o hermético – decorrente da aproximação com o barroco, entendido em sentido lato, que Mário Faustino encontrou n*Os Lusíadas* – existe não apenas no último verso, conforme indica Augusto de Campos, mas em constante confronto.

No início do poema, a paisagem local serve de pano de fundo para o questionamento existencialista, que é trabalhado sob uma perspectiva moral:

Raiz de serra
 raiz da terra

 na raiz do ser
 está o mal.³⁷

35. PIGNATARI, 2004, p. 54.

36. Idem.

37. FAUSTINO, op. cit., p. 209. As citações a seguir provêm da mesma fonte.

A seguir, o poema transita para uma imagem oposta à abstração da primeira parte – que entendemos aqui como sendo os 12 primeiros versos –, e surge aí a primeira referência ao discurso direto:

Nu.
 Neste dedo.
 A lousa
 raiada de restos.
 – Pão
 para os que sobrevivem!

Essa tensão é mantida pelo uso particular dos travessões e ganha força com o uso das aspas, em um procedimento semelhante ao empregado por Décio Pignatari com outros fins:

O sal da terra.
 (A leste, o mar.)
 O ser enfermo.
 Resto
 – ‘Quem resta de teu filho?
 As pombas
 ímpares
 hoje se odeiam.

O fim do poema é uma amostra da expectativa de solução para o “limo do erro” que invade a “raiz do ser”, convertida no conflito discursivo do poema. A noção de que a criação traz consigo as suas consequências age performativamente no poema, que declara sua impossibilidade de objetivação com a própria existência. A busca pela essência do ser e do poema – tombada “a cara entre a lide a vide” – termina na assertividade do racionalismo consequente dos últimos versos: “– Não há bombas / limpas.”

Como podemos notar, a tensão criada entre os diferentes tipos de discurso, identificados por diferentes recursos tipográficos, como os parênteses e as aspas, é a chave-de-leitura do conflito entre o sujeito e o objeto, a vontade de essência e a existência presentes no poema.

Além disso, há mais de um problema ao tomarmos “Apêlo de Teresópolis” como exemplo de inadequação linguística ao projeto faustiniiano de poema longo. Em primeiro,

está o fato de o poema ser de uma fase experimental, na qual o projeto de poema longo está latente, por assim dizer. Se tomarmos algum poema posterior a essa fase, veremos que essa inadequação não se aplica. Em segundo, notamos que é o choque com a linguagem direta que leva a crer na existência de traços herméticos, e não o excesso de abstracionismo. Este, por sua vez, é um elemento semântico do texto. Também é, forçosamente, alvo de crítica do concretismo, cujos projetos iam em sentido oposto, de inserção da linguagem poética, altamente significativa, no conteúdo dos *mass media*.

A sobrecarga de técnicas encontrada nos versos longos de “Move-se a brisa ao sol final”, também de Décio Pignatari, está presente tanto nos poemas “experimentais” de Mário como em outros anteriores, especialmente de *O Homem e sua hora*. Temos aí a construção de uma cena fragmentada pelas imagens, incentivadas pelo ritmo, também fragmentado, dos versos. Cena esta que descreve, apenas com alusões, a chegada do outono.

Move-se a brisa ao sol final e no jardim confronta
 a púrpura com luz e a turva binefrária – 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. Do verde amargo e quinas de ferrugem,
 um cactus 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, cactus.³⁸

Nessa renovação rítmica também está presente o simbolismo das imagens e, ainda que camuflado, o verso de oito sílabas, e suas múltiplas valências, em uma tormenta imagética assegurada pela excelência do *enjambement*.

38. PIGNATARI, op. cit., p. 66.

Assim também Ferreira Gullar presta contas à Geração de 45 com seus *Sete poemas portugueses* – que começam do terceiro pelo fato de os dois primeiros não terem atingido o nível dos demais³⁹ –, exemplares de verso tradicional em ritmo revificado.

“Neste leito de ausência” é o último dos “portugueses” um soneto em moldes ingleses que detém um jogo de contrastes por meio do movimento pendular e constante do verso, condizente com a ideia de fluxo presente na imagem central do poema, o rio, “solitário”, “sem foz”, “sem começo”.

Neste leito de ausência em que me esqueço,
desperta um longo rio solitário:
se ele cresce de mim, se dele cresço,
mal sabe o coração desnecessário.

O rio corre e vai sem ter começo
nem foz e o curso, que é constante, é vário.
Vai nas águas levando, involuntário,
luas onde me acordo e me adormeço.

Sobre o leito de sal, sou luz e gesso:
duplo espelho – o precário no precário.
Flore um lado de mim? No outro, ao contrário,
de silêncio e silêncio me apodreço.

Entre o que é rosa e lodo necessário,
passa um rio sem foz e sem começo.⁴⁰

Ferreira Gullar define seu *Poema sujo* como um ambiente de impregnação da linguagem popular, chegando a fazer um paralelo com Augusto dos Anjos e sua “alquimia” entre a linguagem científica, “uma expressão poética alucinada e outra de um cotidiano banalíssimo e até vulgar”, que gerou uma poesia diferenciada:

Então, nesse sentido é que ele é sujo estilisticamente e, porque mistura prosa, ritmo, rima – enfim, mistura tudo. Foi por isso também que o chamei de *Poema sujo*. Foi graças a ele, aliás, que me conscientizei de que o poema é o lugar onde a linguagem se

39. Ferreira Gullar: “A propósito, os ‘Poemas portugueses’, não sei se vocês se lembram, começam pelo nº 3. Ninguém entende por quê. Porque os dois primeiros eu censurei por julgar que ainda não estavam no nível dos outros.” (ARCHANJO, 1998).

40. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 10/02/1957, p. 4.

transforma. Agora, no meu caso, o poema é também o lugar em que a prosa se transmuda em poesia. Parece contraditório, já que se pode deduzir que, sem prosaísmo, não há poesia. Mas a verdade é que nunca cogitei de escrever poesia pura ou de compor um poema limpo.⁴¹

Em contraponto, Mário Faustino foi buscar na poesia mais “limpa” de *A luta corporal* um tom raro na poesia brasileira, da mesma forma como encontrou a leitura frenética do verso reespecializado e o poder de sugestão alcançados em “Move-se a brisa ao sol final”. Ferreira Gullar também entrou em crise com sua linguagem ao tentar superá-la. A busca por uma linguagem essencial e nova resultou no embate com as formas e fórmulas fixas encontrado em *A luta corporal*.

É o que se vê nos demais poemas escolhidos por Mário para a “pequena antologia”, ambos tendo um animal, a galinha, como tema: “A sentinela” e “A galinha” (“Morta / flutua no chão”). Neles, podemos notar a quebra do verso e o recurso a uma linguagem bem mais “moderna”, em detrimento da retórica empostada do parnasianismo.

“O sol por natural”, publicado por Augusto de Campos em 1952, foi inspirado em outro, “Natureza morta”, que saíra no *Diário de São Paulo* em 1948, assinado pelo pseudônimo Solange Sohl, de Patrícia Galvão (Pagu). Nesse poema, chama a atenção a temática da morte, tal qual em Mário Faustino, tendo a figura de “Solange” como fonte dessa obsessão. Note-se a semelhança entre a descrição do tema em “O sol por natural”, “morte luminosa”, e a “morte espacial” que “ilumina” o poeta piauiense.

“Ad Augustum per Angusta”, assim como “Thalassa Thalassa” de Haroldo, foi publicado no primeiro número da revista *Noigandres*, em novembro de 1952. Esse poema aparece como uma réplica ao “Rosa d’amigos” de Décio Pignatari. No trecho escolhido por Faustino, a “paixão de Cristo” ganha as páginas do *Suplemento* sob a voz final de Judas. O poema remete ainda a outros traços presentes na obra faustiniana, além do intertexto com a Bíblia: a autobiografia, a influência da canção trovadoresca, o erotismo, o domínio da *ars poetica* etc.

O “Soneto de bodas”, de Haroldo de Campos, também recupera os avanços da tradição nas formas fixas, mas sob uma carga intensa de recursos de versificação, com paralelismos, personificações, erotismo, quebras sintáticas etc.

41. ARCHANJO, op. cit.

Do modo geral, a poesia de Mário Faustino guarda muita proximidade com os poemas concretos da “fase verso”. A qualidade da técnica de versificação e o alto repertório de procedimentos estão presentes em ambos os casos. A exploração do instrumento até seu limite, por vezes chegando à sobrecarga, já pode ser encontrada na quebra dos versos de *A luta corporal*, assim como o embate entre tradição e invenção.

Além disso, as inúmeras referências comuns demonstram como essas práticas se desenvolveram paralelamente, uma mais voltada para o micro (concretismo), outra para o macro (Mário Faustino). Mas ambas sempre buscando altos patamares de versificação e uma resposta congruente para os caminhos da poesia desde Mallarmé. No caso dos poemas experimentais, essa aproximação fica mais evidente, mas Faustino não consentiu com o rompimento total e consciente com o verso em seus poemas.

Há semelhanças e há diferenças entre as obras de Faustino e dos concretos. Por isso, é preciso ter em mente que as aproximações existentes entre os procedimentos e algumas experiências não significam que Mário estivesse aderindo ao programa do concretismo. Esse juízo apressado pode trazer mais valor a certas referências que o devido. É o caso de “Soneto”, de 1957, que causou certa reverberação pelos anagramas produzidos em seus versos.

Dizemos verso, pois apesar de conter uma homenagem ao concretismo na disposição de suas palavras, todo o poema pode ser escrito em decassílabos heroicos sem prejuízo do ritmo ou da compreensão. Assim, extraímos “amor amor amora morte ramo” de:

“amo r
 amo r
 amo r a
 mo r te
 r amo”.

Complexidade de contradições: a poesia de Mário Faustino entre 1956 e 1959 oscila para uma experiência fronteira em relação ao verso enquanto *Poesia-Experiência* segue em sentido contrário, de um projeto gráfico ideogramático do método de ensino e divulgação de poesia constituído por retrancas semelhantes ao sistema radial de “Marginal poema 19” para um formato tradicional que abandona a lógica seccional e os recursos espaciais da página.

Desde o primeiro parágrafo, esse texto aproveita o gancho da exposição de arte concreta aberta no antigo prédio, projetado por Le Corbusier e Oscar Niemeyer, do Ministério da Educação (MEC-RJ), atual palácio do Estado Capanema, para, com uma autoconfiança tão polêmica quanto a radicalidade dos manifestos concretistas e que parecia até mesmo brotar deles como quem nada sobre a crista para aproveitar a força da onda, chamar a atenção “do leitor honesto para alguns aspectos vitais da agonia em que se debate a poesia no Brasil”.³³

Em seguida, faz um mapeamento do campo de autores “maiores de trinta” vitais para a poesia brasileira naquele instante; enumera, em uma amostragem clara de seu tom um tanto autoritário, um a um, os poetas que, embora fundamentais, não contribuía para a solução, num padrão de elogios seguidos de críticas impiedosas.

A respeito de Carlos Drummond de Andrade, apesar de considerá-lo o “dono do mais ponderável corpo de poemas que já se formou em nossa história”, foi rigoroso a ponto de abalar o poeta de *A rosa do povo*:

é difícil enxergar nêle uma solução eficiente para os problemas que dificultam a ação poética no Brasil. (...) Não escreve a sério sobre poesia. Não faz crítica séria de livros de poesia. (...) Não manifesta grande interesse pelo progresso da Poesia. É, quando muito, um ‘master’. Não é um ‘inventor’, não é um ‘impresário’. Nunca seria um Pound, nem mesmo um Eliot.

João Cabral de Melo Neto foi o menos atingido pelas farpas do jovem crítico, “age mais ou menos como o Sr. Carlos Drummond, que de certa maneira continua, em verso como em atitudes. É, pelo menos no momento, mais ‘inventor’ que o Sr. Drummond. Mas nada tem do ‘condottieri’ poético de que necessitamos. Faz sua ‘vanguarda’ em casa.”

Manuel Bandeira é poupado devido à sua capacidade de renovação: “Quem sabe nos reserva uma surpresa? E é preciso frisar bem que o homem sempre deu o que pôde. (...) Não foi o bastante, mas não foi culpa sua.”

Por Jorge de Lima, Mário nutria uma relação intensa de amor e ódio, explícita em palavras como “alguns dos mais altos e dos mais baixos momentos da língua poética luso-brasileira”, que vai culminar no artigo de fôlego (sete edições) no mesmo ano.

33. Poesia-Experiência, 10/02/1957, p. 5. As citações abaixo provêm da mesma fonte.

A ironia com Cecília Meireles beira o sarcasmo: “Infinitamente melhor que a Florbela Espanca. Mas está lá no seu canto, no Cosme Velho, trabalhando como ninguém, escrevendo poemas bons ou apenas sofríveis, aqui e ali um grande, mas nem em pessoa nem em verso consegue agir com muita força no sentido transformador. (...) Aliás, não seria cavalheiresco exigir tais violências de uma senhora.”

Critica também o surrealismo católico de Murilo Mendes, porém de forma menos ácida. “Tem exercido salutar influência sobre alguns jovens. Tem classe de intelectual. Mas também não chega”, diz.

As farpas com Vinicius de Moraes, desferidas desde “Poesia: Brasil, 1956”, apenas se mantiveram: “Tinha tudo para vir a ser um grande poeta. De repente, não se sabe o que aconteceu, foi viajar e começou a mandar de longe, para os jornais, uns poemas que não eram. (...) O Sr. Vinicius está de quarentena. Suspenso de ordens. Pelo menos por enquanto (pode e deve ficar bom de repente) não nos serve.”

Por fim, uma alusão a Cassiano Ricardo, “publicou, recentemente, num jornal, um poema que também não era. Os poetas nacionais não agem bem publicando poemas inéditos em jornais. Geralmente não dá certo. Deviam fazer crítica, falar-nos sobre poesia, sobre suas experiências com esta, e assim por diante”.

E conclui: “Não pense o leitor honesto que esquecemos alguém, 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.”

Dos mais jovens, o crítico aponta com descaso o “marxismo pequeno burguês” de alguns poetas engajados. Com o campo da teoria e da crítica, Mário Faustino é mordaz. Salvo alguns nomes como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Augusto Meyer, Antonio Houaiss e Oliveira Bastos, havia somente a assertividade do pensamento faustiniano, com salutar obsessão pelo objeto, como nestas palavras sobre os excessos de impressionismo na crítica brasileira: “falam sobre o autor, a noiva do autor, a gravata do autor, o bairro onde mora, suas manias, complexos, paranóias, seus antepassados físicos e intelectuais, seu lugar na estante – e se esquecem do importante: do poema e do efeito positivo, negativo, indiferente, do livro em questão sobre a língua.”

Com seu mapeamento completo, Mário faz um levantamento da infraestrutura necessária à manutenção de um cenário poético fértil no País, incluindo dinheiro, alicerce econômico, autonomia, “universidades, enciclopédias, dicionários, editoras, cultura

humanística, museus, bibliotecas, público inteligente, críticos de coragem”, poetas do todo tipo, que lessem grego, perseguidos pela polícia, subversivos, que falassem a língua do povo e, talvez, de uma encarnação dos “três andrades ao mesmo tempo: Mário, Oswald, Carlos. A cultura, a revolução, a boa poesia.”

Perguntamo-nos se, para Mário Faustino, essa figura do “três andrades” teria mais potencial para se desenvolver no esforço conjunto dos poetas da vanguarda que expunham no Ministério ou nas suas próprias intenções de trabalho a longo prazo. Essa dúvida também paira sobre Haroldo de Campos quando estuda a vocação do poeta para o poema longo: “já idealizara uma espécie de super-Pound brasileiro, feito da soma dos três Andrades: Mário, Oswald, Carlos Drummond”³⁴.

Fato é que o poeta piauiense considerava o “*shake-up*” do concretismo muito bem-vindo e corroborava uma série de pressupostos manifestados pelo grupo de *Noigandres*. Pressupostos que fazia questão de deixar claro, numa espécie de tomada de posição ante a repercussão entre atemorizada e calada que os paulistas vinham recebendo por sua produção. São oito.

Concordavam com a existência de uma crise ocidental do verso, formulada, pelo menos, desde o lançar dos dados de Mallarmé, acreditando que este e Pound, com sua experiência ideogramática e sua tríade melopeia, fanopeia e logopeia, eram pilares dessa crise e de sua solução e que, somando-se ao conceito de tradição, os caminhos adotados por Pound, Mallarmé e outros como cummings e Apollinaire seriam válidos por serem “dotados de logicidade, de consistência e de harmonia com muitas coordenadas do espírito de nossa época”, e que, ao lado do surrealismo francês, poderiam ser considerados as duas únicas tentativas sérias de solucionar a crise.

Eram unânimes quanto à situação de marasmo agonizante do debate sobre poesia no Brasil e, sem modéstia, no fato de que Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Ferreira Gullar possuíam base teórica e competência, mesmo antes de se assumirem concretos, para “encabeçar o movimento vanguardista de que necessitávamos”, fato demonstrado na segunda página do artigo. E, coroando a canonização do grupo, a necessidade de validar essa experiência que, na pior das hipóteses, agitaria “um ambiente apático”, e de “incorporá-la, enfim, à corrente viva de nossa poesia.”

34. CAMPOS, 2004, p. 209.

O ponto de maior interesse para os pressupostos comuns à poesia de Mário Faustino e à do concretismo está, certamente, na solução adotada por cada um para a questão do verso. Sabemos que, apesar de ambos assumirem a crise, Mário não optou por seguir o caminho da vanguarda e simplesmente decretar o encerramento do ciclo histórico do verso em prol de uma nova sintaxe. Seguiu numa tentativa de “consertar” o verso, conferindo-lhe uma vasta medida, que aproximasse a poesia de uma complexidade semelhante aos empreendimentos nas áreas da arquitetura e da ciência. O produto final não pode ser comparado a obras como a dos irmãos Campos; não chegou a ser realizado, mas não podemos negar a consistência, a lógica e a harmonia do projeto.

Se procurarmos um pouco mais amiúde nos textos de *Poesia-Experiência*, podemos encontrar, sob a voz de T. S. Eliot, uma justificativa consistente para o caminho renovador, atrelado ao verso, de Mário Faustino, em contraposição ao convite à ruptura dos poetas concretos:

Não podemos, tanto em literatura como no resto da vida, viver em perpétuo estado de revolução. Se cada geração de poetas fizesse sua tarefa de colocar a dicção poética em dia com a língua falada, a poesia falharia em uma de suas obrigações mais importantes. Pois a poesia deve não só ajudar a refinar a língua de seu tempo, como a impedi-la de mudar com demasiada rapidez: o desenvolvimento de uma língua numa velocidade demasiado grande dar-se-ia no sentido de uma progressiva deterioração, e êsse é hoje o nosso perigo. Se a poesia do resto dêste século seguir a linha de evolução que, quando revejo o progresso da poesia nos últimos três séculos, parece-me ser o caminho certo, deverá descobrir novos e mais elaborados padrões de uma dicção agora já estabelecida.³⁵

Também é importante ter em mente que *Poesia-Experiência* se manteve ativa e polêmica com suas seções, em especial as traduções e os poetas novos, por mais dois anos, e que essa reformulação, não obstante suas implicações gráficas e lógicas, não deve ser vista como uma decadência da página, mas como uma maturação de seu processo editorial e da experiência de Mário Faustino com o jornalismo.

No decorrer dessa caminhada cronológica, estamos buscando demonstrar como alguns eventos da vida do poeta e do *Suplemento* se ligam às fases criativas de *Poesia-Experiência*, sutilmente empurrando algumas estruturas que configuravam a página e puxando outras, da mesma forma como pudemos observar a influência do concretismo na sua atitude crítica e no projeto que sucedeu *O Homem e sua hora*.

35. *Poesia-Experiência*, 12/01/1958.

Outro ponto importante da lista de concordâncias entre Mário e a vanguarda é sobre a organização da poesia em ideia, som e imagem – ou discurso, canto e padrão visual – e da diferença dela, em fins e meios, da prosa.

Assim como no caso da prosa, não devemos ignorar a possibilidade de uma separação, em fins e meios, entre a poesia e o jornal. Ainda mais porque, esse pode até ter sido um dos elementos que levaram a página de volta às formas cada vez mais tradicionais da crítica literária de alto nível em periódicos, sem se render à prática, condenada por Afrânio Coutinho, do “*review*”. Pois foi somente em 1959 que um projeto aparentemente mais elástico em relação às fronteiras da poesia, da prosa e da crítica de jornal, como se pôde observar no item quatro do novo plano de trabalho de Mário, foi manifestado.

Ainda em fevereiro de 1957 estreia a seção “*Personae*”. Nesse momento, poderíamos dizer que as pautas sofreram, na média da página, um aumento de temperatura. Isso quer dizer que os assuntos abordados passaram a ser mais atuais e a incluir menos livros e mais pessoas. “*Personae*” deve ter nascido no sentido de atender essa demanda, a recepção do concretismo e sua repercussão reacenderam as discussões sérias sobre poesia, e a seção ilustrava justamente esse debate.

Logo de início, Mário promete para a edição seguinte um longo artigo em que analisa o movimento e fixa “sua posição atual em face do mesmo” e inclui uma defesa de Manuel Bandeira ao grupo. Na semana seguinte, dos cinco tópicos encontrados em “*Personae*”, quatro faziam referência ao concretismo; em um deles, novamente, Mário adia seu artigo com a justificativa de que estaria aguardando uma publicação de Oliveira Bastos sobre o mesmo tema. Em 3 de março, Mario Chamie surge como primeiro bom poeta novo de 1957 ao lado de mais concretismo.

Ao longo de março, o logo da página foi perdendo traços, embora mantivesse seu contraste claro/escuro, e ficando cada vez mais simples e discreto até transferir-se para o cabeçalho, chegando mesmo a permanecer sem a assinatura do coordenador da página por três semanas. “*Personae*” também não apareceu em todos os números, e seus assuntos pouco variaram, mantendo-se fiéis a pequenas críticas e ironias, comentários sobre a página e concretismo, e a promessa de um artigo sobre o movimento.

Abril foi um mês agitadíssimo, especialmente para a estrutura cada vez menos rígida de *Poesia-Experiência*, que abre com um artigo de página inteira em crítica às *Poesias completas* de Cassiano Ricardo, em que coloca este dentro dos parâmetros de julgamento poundianos como um “diluidor”.

Esse rótulo não deixa de ser irônico, dado o fato de este poeta ter se vinculado a movimentos literários desde os anos 1920, como o grupo Verde-Amarelo, a geração de 45 e o movimento de poesia concreta, tendo, inclusive, integrado o “comitê de redação” da revista *Invenção* (cujo nome faz referência ao mesmo sistema de classificação criado por Pound) nos anos 1960.

A seguir, Mário publica o já citado “Bilhete a um novo poeta”, expondo sua didática e sua prática de seleção dos novos poetas. No dia 21, o poeta lança um artigo sobre os 50 poemas de Drummond ao mesmo tempo em que, finalmente, paga sua dívida com os leitores em um texto intitulado “Poesia concreta”, embora adiando (dessa vez, indefinidamente) sua tomada de posição, que ficou mais ou menos estabelecida no que havia publicado desde “Poesia: Brasil, 1956” e cujo projeto que conteria uma resposta, em verso, a essa crise só viria a se cristalizar um ano depois.

Com esse texto, ele inaugura uma série de “artigos, anteriormente publicados, em outros locais, pelos teóricos do movimento”, sendo o primeiro de Décio Pignatari. Essa tendência persiste até a metade de maio, culminando com um extenso artigo de duas edições, não sobre a vanguarda, mas sobre Mallarmé, um de seus propulsores.

Como sabemos, e o próprio artigo o diz, Mallarmé e Pound são, para Faustino, os mais importantes e menos incompletos poetas “de todo um século de poesia em experiência”. E o lugar privilegiado desses autores no “cânone” faustiniiano persistiu ao longo de toda sua vida, servindo algumas palavras do *SDJB* de exemplo dessa reflexão sobre os caminhos do verso e do ideograma, como o trecho do artigo sobre o *Coup de dés* de Mallarmé, “a dobra da página (cada ‘ideograma’ ocupa duas páginas dianteiras) valendo como um tronco de árvore, cujos ramos são os versos”, colocado lado a lado com um verso de “Moriturus salutat”, cujo título já faz clara referência a “Salut”, do poeta francês, e que Mário considerava sua pedra de toque em fins de 1958: “sol, amarelo ramo, soltos dados:”³⁶

Depois de sua viagem de férias para o Chile, Mário voltou no começo de outubro daquele ano com outro destaque: um balanço anual de duas páginas intitulado “Um ano de experiência em poesia”. Além da autocrítica e da estatística das seções, esse balanço trouxe um lúcido diálogo com a poesia concreta, que foi correspondido publicamente cerca de 30 anos depois por Haroldo de Campos.

36. FAUSTINO, 2002, p. 208.

Algumas promessas de “revisões” semelhantes à realizada com Jorge de Lima para Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro, embora não concretizadas, demonstram não somente a importância desses autores para Faustino como também o enfoque modernista de *Poesia-Experiência*, sinalizando uma constante que só viria a se reequilibrar com a poesia de outros tempos no final de agosto de 1958, quando nasce “Evolução da poesia brasileira”.

Outra preocupação estava em descrever o “momento poético”, papel timidamente desenvolvido em “Personae”, levantando a possibilidade de se criar um “Jornal de Poesia” dentro da página, mostrando que *Poesia-Experiência* não se pretendia um jornal de poesia, mas bem mais que isso, e que essa função não estava atingindo as expectativas do autor em “Personae”.

3.3 - Crítica e engajamento (13/10/1957 – 11/01/1959)

Como vimos, pode-se dizer que, em *Poesia-Experiência*, 1957 foi um ano de concretismo. Tanto no artigo “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro” como na edição comemorativa de um ano da página, o movimento vanguardista ganhou espaço privilegiado onde Mário Faustino traçou seu posicionamento ante o grupo de *Invenção*, estabelecendo, com ele, as relações de proximidade e distanciamento que configuraram a sua experiência, também ideogrâmica.

Este também foi um momento em que Mário voltou suas atenções para a questão do engajamento e da inserção de sua poesia no campo da tradição brasileira. A série “Reverendo Jorge de Lima” é o ápice dessa iniciativa. Com ela, a busca pelo poema órfico-moderno de vasta medida passou a configurar um movimento de escritura norteante da obra faustiniana. O projeto de “A reconstrução” foi a primeira tentativa do poeta de materializar essa busca.

Já a partir do que foi dito nos “Diálogos de oficina”, cujas funções sociais da poesia, além de guardarem algumas ideias presentes em T. S. Eliot, como a necessidade de se manter a tradição e a língua vivas e de se formar um público adequado, mesmo que reduzido, para a contemplação do fenômeno poético, o autor também trata da inserção do poeta, e de seus versos, na tradição.

É importante notar que o engajamento para Mário Faustino, talvez por própria influência da crítica eliotiana, diz mais respeito à militância em uma história da literatura de um povo e à intervenção benéfica ou maléfica sobre o idioma, e não diretamente à atividade política, comunitária ou profissional que ele possa desenvolver na sociedade.

Essa atitude crítica sentencia a visada do poeta para o objeto, que nasce de uma sutil distinção entre a poesia falsamente engajada, cujos versos tendem mais a refletir um ufanismo acrítico de aspectos ou “conquistas” da sociedade, e uma poesia que responde não à sociedade, mas à própria poesia e aos problemas dos que se ocuparam dela.

Com relação ao concretismo, em seus balanços de um ano da página e do momento poético brasileiro, Mário pôs a nu suas compatibilidades e incompatibilidades com a vanguarda, entre eles, a crise do verso e o esgotamento das formas, bem como a necessidade de uma revolução, de uma nova poética, que tirasse a poesia da situação em que se encontrava.

Apesar de os concretistas terem sua poesia muito mais voltada para a inovação, ambos concordavam que em paralelo era necessário um “esforço de retaguarda no sentido de enriquecer nossa tradição – criticando, discutindo, traduzindo...”³⁷ Função que tanto a poesia de Mário quanto sua página no *SDJB* tinham por interesse exercer, dado o caráter tradicionalista da obra faustiniana.

Em “Mário Faustino ou a impaciência órfica”, publicado em *Metalinguagem & outras metas*, Haroldo de Campos amplia a formação comum entre os concretos e o poeta de “Cavossonante escudo nosso” para além de Pound e Mallarmé, incluindo Baudelaire, Rimbaud, Rilke, Lorca, Pessoa e outros, para buscar uma aproximação mais forte entre ambos.

Ao mesmo tempo em que saúda palavras como “Hoje tomamos direções diferentes, [...] amanhã essas direções poderão encontrar-se”,³⁸ o poeta paulista prefere deixar de lado o projeto não realizado de Mário e estudar sua obra concluída dentro de um panorama evolutivo da poesia concreta. Nesse sentido, cita inúmeros exemplos da “absorção de recursos concretistas pela poesia de Mário Faustino”.³⁹

Esses recursos, “técnicas visuais, caligrâmicas ou ideogrâmicas; jogos permutatórios de combinação lexical ou frasal”, “onde a metáfora era explodida, mas vigia ainda”, a “temática-do-ser” ao lado da “Lírico-erótico participante”, são encadeados como “um diálogo pelágico que a poesia de Faustino entretinha com as partes provisoriamente recessivas, submersas, de um *corpus* de escritura geracional e grupal”.

Não pretendemos entrar no mérito da autoria dos recursos poéticos, mas é evidente que os aspectos citados podem constituir um diálogo intertextual entre as obras de Mário e dos concretos, entretanto não se deve entender que esses recursos tenham sido absorvidos

37. Poesia-Experiência, 06/10/1957, p. 4.

38. Idem.

39. CAMPOS, op. cit., p. 197. As citações abaixo provêm da mesma fonte.

exclusivamente da escritura do grupo de *Noigandres* por Faustino como o texto sugere. Sabemos que o corpo comum de leituras estabelecido acima por Haroldo de Campos pode ter resultado na apreensão ou “invenção” dos mesmos recursos a partir de fontes semelhantes: técnicas caligrâmicas com Apollinaire e ideogrâmicas com Pound, por exemplo.

Com relação às diferenças, Mário já havia se referido à sua impossibilidade de acatar ao radicalismo da vanguarda, que estabelecia o encerramento do ciclo histórico do verso, e à sua vocação para o poema longo. Decretar a morte do verso parecia utópico demais na sua tentativa de substituir a sintaxe lógico-discursiva por outra, mais nova e próxima da plástica de um *kanji*; o poeta sustentava que o próprio verso poderia ser utilizado para a solução dessa crise e o considerava insuperável, dadas as suas valências “fanologomelopaicas”.

Da mesma forma, parece utópico aos concretos essa relutância em aderir à nova sintaxe, atitude entendida em outros termos por Haroldo de Campos como uma recusa a se submeter ao “violento processo de ‘coletivização’ e ‘anonimização’ poética, a que nós, de *Noigandres*, nos sujeitamos voluntariamente”, e inserida dentro da ótica do fim do verso, não sem certa ironia, por Augusto de Campos quando se refere a Mário como o “último *verse-maker*”.

A questão do poema longo, no parecer de Haroldo, é antes uma opinião equivocada de Mário, que serve como um aproximador. Além de investir na relatividade do termo, Haroldo situa a “impaciência órfica” de Mário pelo poema longo, “ainda que contra o espírito do tempo”, como um pretexto para este não se inserir no:

gesto radical de uma vanguarda empenhada 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 possuía, porém a equacionava em outros termos).

Campos incluía ainda uma série de exemplos de incursões concretistas no terreno do poema longo como uma possibilidade de reencontro dessas poéticas, caso Mário não viesse a falecer antes da realização de seu projeto de longo prazo.

O que se equacionava como um problema da poesia (a crise do verso) passou a se equacionar em termos de uma opção por vaidade (não adesão ao processo de anonimização e coletivização do movimento), deixando transparecer o caráter autoritário da vanguarda que

impõe a sua como única solução, agregando ou deslegitimando os intelectuais dignos de nota que não o fizeram voluntariamente.

Sabemos que a mesma política de propaganda, defesa e instauração da vanguarda é responsável por incluir em seu cânone poetas que se aproximam das premissas do movimento e renegar ou silenciar sobre autores que contradizem ou fogem ao raciocínio lógico que conduz a ruptura. Entretanto, essa política não deve interferir na interpretação de um objeto que se quer independente da lógica do grupo.

No caso de Mário Faustino, sua poesia declaradamente desvinculada do concretismo, apesar das afinidades e intertextualidades, não pode ser inserida dentro de um panorama evolutivo que levou à recepção e estruturação da poesia concreta, mas, sim, dentro de uma linhagem que passa por Pound e Mallarmé, entre outros, e parte da crise ocidental do verso (aspectos comuns ao movimento) para trilhar rotas diferentes.

A poesia de Mário deve ser encarada a partir de um contexto ocidental e não nacional, como ele encarava a contribuição do concretismo. De outra forma, sua obra poderia ser vista apenas como um ponto transitório do modernismo para o concretismo e, como se sabe, seu projeto expandia esses horizontes.

Dessa forma, parece claro que em seu artigo Haroldo de Campos compare a reação de Mário Faustino diante do interesse em “conciliar a estrutura discursiva tradicional do verso com a sintaxe de montagem propiciada pelo ‘método ideogrâmico’ de Pound” com a de Otávio Paz, descrita por este, em carta, nos seguintes termos: “A poesia moderna é a dis-persão do curso: um novo dis-curso. A poesia concreta é o fim desse curso e o grande re-curso contra esse fim.” Mais honesto nos parece compreender a reação de Faustino de substituir os artigos definidos por indefinidos: a poesia concreta é “um” fim desse curso e “um” grande re-curso.

E também havia o barroco. Se a polêmica entre os irmãos Campos e Antonio Candido a respeito da não inclusão, por parte deste, do barroco na sua *Formação da literatura brasileira* já estivesse viva, Mário certamente teria saído em defesa dos primeiros. Para ele, o Brasil era barroco, considerado no seu sentido lato, em poesia, desde sua formação portuguesa, com *Os Lusíadas*.

Porém Haroldo inclui aí também algumas ressalvas com relação à absorção do barroco por parte de Faustino, concluindo ser essa, bem como a vocação para o poema longo, uma das causas da suspeita aproximação de Mário com a poesia de Jorge de Lima. E talvez por isso, em

nota, Haroldo prefira aproximar o projeto de Mário da obra de Sousândrade, que, não por coincidência, faz parte do projeto de “revisão” de autores nacionais pelo grupo concretista.

Segundo esse grupo, Faustino estava preso a um “nó mallarmaico” inerente à retórica do movimento. Tratava-se justamente do fato de ele respeitar o *corpus* dos paulistas e reconhecer uma crise do verso exponenciada pelo lance de dados de Mallarmé e ao mesmo tempo discrepar do gesto radical de ruptura do grupo.

No mesmo sentido, a morte prematura de Mário parece ter gerado um fenômeno semelhante. Sua atitude crítica não se filiava a nada do que se estava produzindo na época. Embora mantivesse seus laços genealógicos com alguns autores, vinculava-se a uma tradição renovadora para a poesia brasileira e era ao mesmo tempo dotada de logicidade e qualidade para sustentar um percurso autossuficiente da tradição poética do Ocidente.

Meio século depois, permanece à espera de realização um estudo mais detalhado da contribuição de Mário Faustino, tanto no sentido de clarear novos rumos para os poetas e críticos atuais (um deles seria a defesa do verso em tempos “pós-concretos”) como de restabelecer seu papel na consolidação de autores e movimentos do campo literário depois de 1950.

Ainda assim, se o reencontro entre as vertentes faustiniana e concretista tivesse se operado de fato, isso teria se dado não pela inserção da primeira no abandono do verso segundo o encerramento do seu ciclo histórico, mas pelo retorno dos poetas concretos, finalizada a fase de intervenção vanguardista, à prática do verso e do poema longo moderno, o que de fato ocorreu em obras como *Finismundo* e *Galáxias* (esta em outro diapasão), de Haroldo de Campos, que caminham no mesmo sentido.

Foge a nosso intuito fazer um levantamento da recepção de Mário Faustino no Brasil, embora essa estatística, se comparada à recepção dos poetas concretos ou de Ferreira Gullar, por exemplo, favoreça o que dizemos. A impressão que se tem é de que, mais que o “nó mallarmaico” que os concretos criaram, todas as peças do tabuleiro literário do período se enredaram na armadilha que a morte do poeta lhes preparou.

É preciso ter em consideração que Mário teve pouco mais de 30 anos para agir em favor de sua própria “canonização”. Além disso, não podemos esquecer que essa atitude solitária da escritura faustiniana não despertou maior interesse por parte de seus companheiros de geração em divulgá-lo, senão para realçar a contribuição que dera para este ou aquele

movimento ou autor, mas geralmente em detrimento da “compreensão” e do “deleite”⁴⁰ de sua obra.

Por ocasião do octogésimo aniversário de Décio Pignatari, a *Folha de S. Paulo* publicou uma entrevista que reacendeu a antiga desavença entre concretos e neoconcretos. Nessa entrevista, entre outras acusações, Décio afirmou que “o ‘Manifesto Neoconcreto’ não foi um rompimento. Foi uma 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.”⁴¹

Em uma coluna, no mesmo veículo, uma semana depois, Ferreira Gullar respondeu desmerecendo os caminhos da poesia concreta e as qualidades de Décio como poeta (cujos argumentos nada acrescentam a nosso estudo), mas calou-se a respeito da “luta pelo poder” que se abateu sobre o *SDJB* após da morte de Mário, sugerindo que o neoconcretismo teria sido um caminho natural ante uma impraticabilidade da poesia concreta.

Outro dos fundadores do “Manifesto Neoconcreto” foi Reynaldo Jardim, então diretor do *Suplemento*. Gullar era colaborador do veículo. O neoconcretismo surgiu pouco antes do falecimento do poeta piauiense, mas se instaurou enquanto este encerrava sua militância em *Poesia-Experiência*. E somente com o afastamento de Mário Faustino, a poesia neoconcreta pôde encontrar no *Jornal do Brasil* um ponto de plena divulgação e defesa do movimento, visando a estabelecer um eixo de ruptura, por assim dizer, entre os paulistas e os cariocas.

A autonomia da crítica faustiniana, ao mesmo tempo em que continha uma crítica aos movimentos literários que predominaram no período, negando pressupostos e apontando caminhos, possuía um projeto e um corpo de poemas suficientemente relevantes para serem incluídos em uma “evolução da poesia brasileira”.

Isso pode explicar o fato de Mário Faustino ainda hoje ser um ilustre desconhecido da nossa literatura, não obstante os imensos esforços de Benedito Nunes e, recentemente, de Lília Chaves e da Companhia das Letras para tirar esse nome do limbo da cultura nacional; e justifica afirmações como as de Haroldo de Campos, passados mais de 20 anos da morte do poeta: “já posso distanciar-me o suficiente para emitir sobre Mário uma opinião mais circunstanciada.”⁴² Entretanto, essa opinião “mais circunstanciada” acaba por inserir o poeta na

40. ELIOT, 1997, p. 140, sobre a função da crítica literária: “promover a compreensão e o gosto pela literatura”.

41. OITENTAÇÃO, 04/06/2007.

42. CAMPOS, op. cit., p. 190.

história da vanguarda pelo potencial desperdiçado em um instrumento supostamente defasado ao invés de aderir ao novo.

Assim como – é ainda Haroldo (corroborado por Benedito Nunes) quem afirma – não se deve encarar uma “aparência de frustração”⁴³ nessa obra não realizada de Faustino, também não podemos encará-lo como um fracasso; por isso, ela mantém ainda hoje sua validade em termos de ruptura e vínculo a uma tradição fundamental para o processo de maturação da poesia brasileira desde 1950. Uma trilha tradicionalista, racionalista e renovadora: inconveniente para a vanguarda paulista, para o “subjetivismo” neoconcreto e para os medalhões estacionados da poesia. Nas palavras de Régis Bonvicino:

em ‘Marginal poema 15’ há, igualmente, movimentos de afastamento, mais do que de ruptura, do verso – o que de certo modo atesta as trocas do autor com o então recém-lançado movimento da poesia concreta, ao qual não aderiu por, creio eu, representar, ele mesmo, um movimento, uma outra corrente de vanguarda, ainda que de um só poeta, até hoje pouco estudada e explorada.⁴⁴

Para Gonzalo Aguilar, que entende a vanguarda sob uma ótica relacional em que a descrição do estado de um campo e dos agentes que atuam nele é imprescindível à investigação dos processos de ruptura, as “vanguardas não negam a tradição, simplesmente a transformam de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em invenção artificial.”⁴⁵

A leitura de Bonvicino, ao inserir o poema de Mário na tradição do verso, estabelece a vanguarda em termos semelhantes. Porém, mais válido para nós é verificar que a opção do coordenador de *Poesia-Experiência* oferece outra conduta de realização, assim como o retorno ao verso, por parte dos concretos, mostra que a ruptura de *Noigandres* foi útil para o contexto, dado seu caráter agitador, e para oferecer novas perspectivas de criação, mas não a ponto de tornar o verso um instrumento defasado.

43. *Ibidem*, p. 211.

44. BONVICINO, s/d.

45. AGUILAR, 2005, p. 40. O conceito de vanguarda, para Gonzalo Aguilar, acompanha a proposta de *As regras da arte*, de Pierre Bordieu, com uma ressalva para o fato de este, em suas descrições, privilegiar o aspecto posicional em detrimento do relacional, estabelecendo a vanguarda por meio do “campo da produção cultural de maior autonomia, sem importar-se com os momentos históricos específicos” (*Ibidem*, p. 31). O termo vanguarda, neste estudo, é utilizado no mesmo sentido e compreende, dessa forma, a escritura faustiniana.

O verso, dadas suas “propriedades distintivas contundentes e poderosas”⁴⁶, permanece dominando o cenário internacional, enquanto a experiência concreta, a essa altura, oferece-se como um ponto de vista. “O ideograma, destituído do componente evolutivo que orientou sua construção, fica como uma possibilidade a mais, no domínio das escrituras poéticas.”⁴⁷

Talvez a maior força da poesia hoje esteja nessa destituição do componente evolutivo, que deixa o leitor diante de um enorme campo de possibilidades coexistindo “descontextualizadamente”. Esse ponto de referência, que foi o renascimento da vanguarda naqueles anos, não encontra na poesia atual um representante cujas práticas provoquem uma renovação das técnicas a ponto de cobrar um posicionamento de todos os que se envolvem com o ofício no que diz respeito à adesão à nova corrente ou à permanência na tradição atacada ou que de fato tenha se tornado defasada.

Já a partir do fim do ano de 1957, *Poesia-Experiência* se torna definitivamente um local de artigos de página inteira. Mais que isso, torna-se pouso para séries de artigos de página inteira e, muitas vezes, para um mesmo ensaio publicado em parcelas semanais. Mário Faustino deixava de fazer jornalismo e passava a escrever livros de crítica em jornal.

A presença de T. S. Eliot e, especialmente, de Pound renova-se com um artigo de cada autor traduzido para a página, respectivamente “Sobre poesia e sobre poetas”, em 12 de janeiro de 1958, e “O artista sério”, em 10 e 17 de novembro de 1957 (originalmente publicado em *The Egoist*, em 1913).

Ambos trazem conceitos que já foram trabalhados, ainda que sob um formato que acabou por se adequar cada vez menos ao ritmo das demais seções, nos “Diálogos de oficina”. O texto de 1958 é exemplar do contato entre língua e nação, no sentido de que a primeira é responsável por exprimir o sentimento e a emoção da segunda.

Eliot entende que a emoção e o sentimento são locais, enquanto o pensamento é geral, por isso coloca a poesia como um ofício muito mais provinciano, por assim dizer, que a prosa, a pintura ou a música, cuja linguagem tende a ser mais compreensível para um estrangeiro que a poesia de determinada região.

Distinção semelhante é realizada por Pound em “O artista sério”, em outros termos, ao tratar de emoção e poesia para distanciar esta da prosa. Ao dizer que a “poesia é um

46. *Ibidem*, p. 243.

47. *Idem*.

centauro”,⁴⁸ está delegando a ela a faculdade de manipular simultaneamente a música e a lógica das palavras, que transcende os limites da prosa.

Obviamente essa distinção poderia colocar o *Ulisses* de James Joyce no campo da poesia enquanto muitos trechos de *Os Lusíadas* de Camões poderiam ser tratados como prosa descritiva da geopolítica local. Porém, de maior utilidade para nossa comparação é o fato de que a “espécie de energia, algo mais ou menos como a eletricidade ou a radioatividade, uma força que transfunde, amolda, unifica”⁴⁹ não é outra senão a que transporta o sentimento e a emoção de um povo, uma experiência para a qual não temos palavras, mas que “nos amplia a consciência ou refina a sensibilidade”.

Esse caráter ao mesmo tempo experimental e transcendental é o objeto da sedução da linguagem poética sobre o qual Mário Faustino edifica seu “mito essencial de poeta” ou seu mito existencial de busca por uma essência de poeta.

Pound volta a aparecer nesse período em uma longa série de oito artigos que dispõem em miúdos o método crítico, as incursões pelo campo da tradução, a poesia, desde os primeiros versos e o imagismo até o *tour de force* dos *Cantos*, mostrando todo o envolvimento do crítico brasileiro com a prática do autor de *Cathay*. Mário manteve o método poundiano em sua crítica jornalística de maturidade, porém de modo bem mais tradicional.

O retorno de Pound ocorre entre junho e agosto de 1958 e serve de limite para um período de revoluções pessoais e editoriais em direção ao formato derradeiro de *Poesia-Experiência*, que consiste fundamentalmente em “Evolução da poesia brasileira”.

48. *Poesia-Experiência*, 17/11/1957, p. 5.

49. *Idem*.

Essa série também fecha “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, cujo rol de autores analisados está bem próximo do “paideuma” concreto. Também é útil notarmos que, a partir de setembro de 1958, a página trouxe mais “correntes” que “fontes”, as vanguardas modernistas finalmente tiveram seu espaço na crítica periódica de Mário Faustino.

Essa cronologia das vanguardas europeias foi possível especialmente devido à publicação de “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, que, com suas conjecturas sobre a nova poesia que estava sendo produzida, havia aberto espaço para tanto. Assim, temos cinco edições destinadas ao Futurismo, nove ao Cubismo – das quais, cinco eram apenas sobre Apollinaire –, mais cinco edições para o movimento Dada e oito para Ezra Pound.

A diferença está no fato de que, em suas primeiras edições, *Poesia-Experiência* trouxe uma temática mais voltada para o passado com um formato diferenciado, renovador, enquanto, em suas últimas, as vanguardas conquistaram seu espaço em um formato de crítica bem mais tradicional. Vale lembrar que, com esse foco no passado, não queremos dizer necessariamente que, em sua fase inicial, *Poesia-Experiência* publicava somente autores mais antigos e, posteriormente, os mais recentes. O que temos é um enfoque mais vanguardista no período mais tradicionalista da página, sobretudo por conta da exposição cronológica de “Fontes e correntes”.

O caminho temático vai de encontro ao lema “Repetir para aprender, criar para renovar” que, sob uma mira histórica, representa, assim como os papéis do professor e do aluno em Pound, uma pedagogia do “aprendizado poético” que configurou a poesia contemporânea. Primeiro, o leitor foi introduzido à tradição do verso, em seguida, à tradição de desconstrução do verso.

Com relação ao formato gráfico, a queda na quantidade das seções provocou uma drástica redução das possibilidades de criação nesse sentido. Mas temos aí uma substituição de fins que acabaram por justificar os meios: Mário Faustino começava, gradualmente, a abandonar um processo de crise, e o papel de legitimação do coordenador de *Poesia-Experiência* como crítico no campo literário brasileiro subjugava a função pedagógica gráfico-comparativa da segunda metade 1956.

O projeto de “Evolução da poesia brasileira” foi interrompido por uma crise que evoluiu para uma hepatite, deixando Mário de cama por dois meses. Da mesma forma que essa seção/historiografia da poesia brasileira, dos jesuítas aos modernos, poderia colocar o nome

do poeta piauiense entre as personalidades mais representativas da crítica literária brasileira, essa carreira apressada acabou por destacar polêmicas, amizades e inimizades.

“Poesia em dia” escancarava o nome de jovens poetas em páginas inteiras do *SDJB*, dos quais alguns acabaram por conquistar o restrito público de poesia. Vale mencionar, em contraposição, que, dos poetas que figuraram nessa seção, apenas José Lino Grünewald, Waldir Ayala e Lélia Coelho Frota foram citados no *Roteiro da poesia brasileira – Anos 50*, selecionado por André Seffrin em 2007, apesar de este incluir outros nomes de “poetas novos” como Foed Castro Chamma, além do próprio Mário Faustino e do diretor do *Suplemento*, Reynaldo Jardim.

Por outro lado, ao classificar poundianamente José Paulo Moreira da Fonseca e Paulo Mendes Campos como detratores da língua portuguesa, assim como ao desconstruir o mito Neruda, Mário Faustino gerou mais desafetos.

Uma das desavenças acabou por repercutir dentro da própria *Poesia-Experiência*, em 18 de maio de 1958, quando Mário se defende da acusação do *Jornal de Letras* de que seu trabalho em crítica, em especial “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, seria um plágio do *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme*, de Georges Emmanuel Clancier, publicado originalmente em 1953.

Durante seu “esclarecimento”, Mário faz questão de nomear os numerosos autores que tiveram, até aquele momento, textos seus publicados em *Poesia-Experiência* e em “Fontes e correntes da poesia contemporânea”. Além de citar o *Panorama* como “uma de nossas numerosas – graças às bibliotecas públicas, às de nossos amigos e à nossa – fontes bibliográficas”,⁵⁰ o coordenador da página elenca os autores comuns a essa obra e *Poesia-Experiência*: Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Nouveau, Cors, Corbière, Mallarmé, Laforgue, Saint-Pol-Roux, Régnier, Gourmont, Moréas, Maeterlinck, Lerberghe, Elskamp, Verhaeren, Claudel, Jarry, Apollinaire, Cendrars, Jacob, Fargue, Reverdy, Salmon e Tzara. São quase metade, ou como escreveu o próprio Mário, “25 de 53”.

Faustino ainda aprofunda esse questionamento, explicitando, de cada caso, a contribuição do *Panorama* para a página. Por exemplo:

No caso de Verlaine, Nouveau e Cros o ‘Jornal de Letras’ tem inteira razão.

Embora tivéssemos à mão as obras completas de Verlaine, e antologias de Nouveau e Cros (além de muitas antologias gerais das quais os três poetas fazem parte) publicamos, de cada um, um poema que se encontra no P. C. R. S., isso por nos acharmos de acôrdo com a seleção de Clancier. Aliás, ‘Tout fait l’Amour’, de Nouveau, e ‘Le Hareng Saur’, de Cros, são exatamente as peças mais representativas e mais citadas dos dois simbolistas.

Por fim, Mário ainda ressalta que o *Panorama* “está longe de ser a única, ou principal, fonte” da seção, e que está também “longe de constituir a totalidade do trabalho de divulgação e instigação realizado” na página.

Ao que tudo indica, essa polêmica, bem pouco produtiva em termos de produção literária, ganhou espaço em *Poesia-Experiência* apenas por uma questão pessoal. Da mesma forma que o *Jornal de Letras* não revelou o potencial e o valor de *Poesia-Experiência* para a crítica literária brasileira, Mário também poderia ter enfatizado a contribuição da obra de Clancier para a página, afinal, o *Panorama critique*, em seus 25 poetas citados pelas “Fontes

50. *Poesia-Experiência*, 18/05/1958. O negrito é do autor. As demais citações são da mesma fonte.

Nesse balanço, a poesia concreta mais uma vez ganha destaque. O autor se mostra um entusiasta da reverberação nascida em torno da decisão de um grupo de poetas em abolir a sintaxe discursivo-linear do verso. Também estava ciente do processo de ruptura que os concretistas estariam por protagonizar: “depois de muito evoluir e transformar-se, chegando, parece, a um impasse”⁵¹.

Um ano e meio depois, com Mário Faustino cada vez mais distante do corpo editorial do *Jornal do Brasil* e do ambiente cultural carioca, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* viria a se transformar, muito em razão da coordenação de Reynaldo Jardim, em um dos principais veículos de propagação do neoconcretismo. Fato que o poeta piauiense lamentava, como se vê em carta de junho de 1959 a Benedito Nunes: “O *Suplemento* não vale a pena que o leias: só tem neoconcretismo (imagine!) de cabo a rabo. Uma gagazice”⁵².

Ainda em relação à poesia concreta, o artigo sobre a poesia brasileira de 1957 atribui ao grupo de *Invenção*, mas sem se manter alheio ao seu caráter propagandista um tanto exaltado, a efervescência que invadia os suplementos. “Entrevistas, manifestos debates, polêmicas, estudos, traduções, ideogramas – muito ‘slogan’, muita contradição, mas tudo de alto nível e vivo e novo.”⁵³ E da mesma forma que se entusiasmava com essa atitude vanguardista, mais uma vez Mário se eximia de poupar “os mais velhos”.

Condena a prática de publicar poemas ruins em suplementos com um exemplo de João Cabral de Melo Neto; desmerece, dessa vez sem citar nomes, os que não participam dos debates públicos e os que participam sem a devida dedicação: “calados, com as exceções apontadas – ou então esquecendo ser de ouro o silêncio, ora publicando ruins ‘poemas’ ora deixando-se entrevistar em manifestações entre incoerentes e desonestas”.

As críticas são estendidas ainda aos novatos, “falando muito, gritando muito e criando não tanto”, e até, como consolo, à situação no exterior, com destaque apenas para traduções e uma exceção, o *Amers*, de Saint John Perse.

Mário Faustino incentiva e elogia certas ações editoriais e investidas de novos e velhos poetas. Depois de haver criticado duramente Cassiano Ricardo, dá seu apoio às recentes edições de suas obras, assim como aos jovens Lélia Coelho Frota, que estava presente na mesma edição do *SDJB*, em “Poesia em dia”, Walmir Ayala, Jamir Firmino Pinto, Ivo Barroso, Cláudio Mello e Sousa, Foed Castro Chamma e, em especial, Ruy Costa Duarte e Marly de Oliveira.

51. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 05/01/1958, p. 1.

52. CHAVES, 2004, p. 269.

53. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, op. cit. As citações seguintes provêm da mesma fonte.

Outro destaque vai para os “50 poemas escolhidos pelo autor”, que trouxe novo fôlego para a recepção da poesia de Drummond.

Por fim, Mário completa 1957 com votos para o trabalho honesto e desinteressado, longe da crítica amistosa e do Café Society, para a busca pelo novo, e para “que se considere a poesia como insubstituível forma de cultura, da qual depende, em boa parte, a vitalidade da língua, portanto do pensamento, portanto da Nação.”

Com isso, podemos notar que, de forma geral, do primeiro ao último número, *Poesia-Experiência* evoluiu de um estágio fragmentário, seccionado para um formato bem mais simples, com grandes blocos de texto e poucas subdivisões. No mais, as três fases em que optamos por dividir as edições da página possuem certas particularidades que gostaríamos de destacar.

Durante as primeiras 15 edições que completam o ano de 1956, Mário trouxe do método poundiano os conceitos que serviram de base para a criação de suas seções. Estas, por sua vez, podem ser divididas por categorias que sintetizam a visada crítica do poeta piauiense: o tridente crítica/tradução/criação, a exposição sincrônica da produção do passado e do presente, o método comparativo – estimulado pelas possibilidades gráficas da página jornalística – e o rigor apresentativo do objeto.

Não podemos nos manter alheios ao posicionamento de primazia do objeto mantido nos textos faustinianos, nem ao caráter, de certa forma, autoritário do método de crítica adotado por Mário. Essa tendência se torna visível nas escolhas editoriais do coordenador de *Poesia-Experiência*, selecionando “novos poetas” segundo critérios de qualidade já descritos e indiscutíveis dentro daquela página.

O julgamento, “falível embora”, de Faustino agiu de forma a contribuir para a qualidade da poesia inédita ou não, chegando a apoiar poemas que fugiam dos parâmetros de criação do coordenador da página. Porém, essa ação foi realizada de forma unilateral, com conceitos e pressupostos adotados também de forma unilateral.

Já a obsessão pelo texto, em detrimento do contexto, obteve bons resultados, especialmente no tocante à elevação do rigor científico nas análises a respeito de poesia na imprensa brasileira, bem como pelo combate ao impressionismo e à prática do rodapé. Muito dessa formação se alinha com a recepção do *new criticism* pela crítica brasileira.

A adoção de conceitos norte-americanos sob a ótica local deu-se por meio de uma cisão entre os “cientificistas”, “acadêmicos” e os “impressionistas”, “resenhistas”. Mário oscilou entre as duas propostas, mantendo sempre uma afinidade maior com os primeiros, apesar de sua prática jornalístico-instigativa e da criação de seções menos “engajadas”, como “Personae” e os noticiários da página.

Por outro lado, esse mesmo rigor foi responsável por alguns julgamentos precipitados, para não dizermos injustos, que ignoraram particularidades do contexto fundamentais para o entendimento de certas obras e comportamentos no campo literário. Foi o caso das severas críticas feitas à retirada de Carlos Drummond de Andrade da “praça de convites”.

Ao acusar o poeta itabirano de não discutir ou escrever a sério sobre poesia, Mário – e seu arrependimento é uma demonstração do seu senso de justiça – ignorou as forças partidárias ou históricas que poderiam ter levado Drummond a optar por essa reclusão na torre de marfim. Também não levou em conta que esse próprio gesto de recusa – à “maquina do mundo” – trazia consigo sua própria crítica imanente ao fazer poético e à conjuntura do campo literário do período.

Na segunda fase de *Poesia-Experiência*, Mário Faustino se volta para o estabelecimento de parâmetros para sua própria produção, bem como para a tomada de posição diante da irrupção da vanguarda concretista. Esse período foi fundamental para as experiências mais marcantes do autor no campo do verso.

Essa experimentação se fez sentir também na própria página, marcando um período de transição para um novo formato de crítica, mais tradicional e livresco que o que havia sido empregado nos últimos meses de 1956. O ápice dessa transformação foi a inauguração de “Evolução da poesia brasileira”, um levantamento cronológico da poesia “relevante” produzida desde os primeiros séculos de nossa colonização.

A seguir, voltaremos nosso foco para a produção poética desse período compreendido entre 1956 e 1959, visando a identificar características comuns entre essa crítica jornalística de *Poesia-Experiência* e as mutações da produção faustiniana em verso. Além disso, buscaremos nos manter atentos a outros fatos ocorridos na mesma época que, ainda hoje, possam deter inflexões sobre a obra poética de Mário.

CAPÍTULO 4 – Material para alguma conclusão (hipóteses e divagações)

“A ilha que traço agora a lápis neste papel é materialmente uma ilha, e orgulha de sê-lo.”

(Carlos Drummond de Andrade)

A relação de Mário Faustino com a escrita se articula de maneira conflituosa, representada no plano poético por uma relação dicotômica com o objeto, que se identifica logo nos primeiros poemas, dos anos 1940, assim como na explosão dos planos imagéticos e metafóricos de *O Homem e sua hora* e na crítica comparativo-ideogrâmica de *Poesia-Experiência*.

Enquanto a crítica fragmentária de *Poesia-Experiência* era veiculada em um formato no qual a apresentação gráfica dividia as responsabilidades semânticas da página com o texto, o poeta piauiense experimentava em novos horizontes poéticos, cada vez mais próximos da fronteira com o verso.

Além disso, a relação imediata de cumplicidade que se estabeleceu entre o *Suplemento Dominical*, sobretudo por meio de sua seção de poesia, e a vanguarda paulista está entre os fatores que devem ser considerados nos resultados da conhecida reforma editorial realizada pelo jornal carioca.

A supressão das linhas de separação e páginas cada vez mais limpas, minimalistas, estão entre os exemplos que corroboram essa ideia. Da mesma forma, ao buscar uma linguagem mais concisa e direta possível, Mário Faustino conduz um flerte com a vanguarda e com a linhagem de ruptura contrastante com o caminho que vinha percorrendo até então.

Agora, prosseguiremos com o foco na segunda metade dos anos 1950, dessa vez, sob o amparo dos poemas escritos por Mário Faustino nesse período. Essa fase é marcada pela saturação do verso faustiniiano. Trata-se, também, do momento em que sua poesia guarda maior proximidade com a iniciativa do concretismo.

4.1 - “Palavra: panacéia”

Quando, em 1957, Mário Faustino fez da palavra um emplasto machadiano contra a fatalidade do tempo em “Cavossonante escudo nosso”, sua nova versão da aura mítica da

poesia, ou da linguagem propriamente dita, traz para o campo de criação impressa a atitude existencial do artista enquanto um explorador de sua própria experiência subjetiva:

“a liberdade sétima – tocar
 a liberdade oitava – penetrar
 a liberdade inteira – conhecer:
 COR AÇÃO
 o sopro do metal ressoa chama
 para a luta real
 (há remoinhos)
 cavossonante escudo rebentamos
 a fraga estilhaçamos nus sem-pele
 estrelorientados rumo-nós
 boiamos
 ainda que parados:
 mudos:
 somos”¹

Esse comportamento exploratório passa a se evidenciar nos poemas escritos logo após a publicação de *O Homem e sua hora*. Num primeiro momento, como vimos, ainda nos anos 1940 e primeira metade dos 1950, o erotismo é o fio condutor de uma poesia de contrastes, cujas atenções são voltadas para um momento de crise, para a linguagem e para o homem moderno.

Na segunda metade dos anos 1950, esse fio condutor deixa de ter, na linguagem, uma relação distanciada e, sem perder sua razão construtivista, coloca-se em contato mais direto com o sujeito e, conseqüentemente, com o leitor. Essa temática ganha peso, tanto na produção como no convívio social do poeta. Um exemplo é “22-10-1956”, publicado no *Correio da Manhã*, já com *Poesia-Experiência* nas bancas de jornal, causando alvoroço por escancarar a intimidade de Mário:

Existencial narciso mais que fisio-
 nômico espelho-indiferente mira
 -se nas calendas: seis e vinte, vinte e
 seis voltas vem de re volu cionar
 em torno de seu próprio ser e sol.

1. FAUSTINO, 2002, p. 216.

1 nascendo nas virilhas, riso
 o e lágrima escorrendo ao pé da forca,
 s um minuto detém-se no seu curso
 s e às tuas ordens JOSUÉ! se estende
 o contra si mesmo para desflorar-se:
 fecunda-se devora-se rumina
 vomitando-se o ser que volta a ser
 e o sol que assola ardendo a sós no solo.²

No poema, o elemento erótico passa por uma mudança na forma como é abordado. A retomada de um erotismo racionalizado, e diretamente vinculado à linguagem pelo símbolo da fertilidade em “Vida toda linguagem” e outros, ganha aqui uma potência de concretude e passa a invadir denotativamente as imagens do poema.

Com essa transição de um estilo mais abstracionista para termos mais diretamente ligados à retina mental do leitor, o poeta atinge uma nova configuração de sua temática, levando a extremos, pela forma como estava trabalhando o verso, a formação de um comportamento artístico como proposta poética.

Se, em *O Homem e sua hora*, Mário Faustino opera um processo de desconstrução rítmica do verso, principalmente do decassílabo heroico, com a sobrecarga no acento da cesura, a condensação e substantivação de “Vida toda linguagem”, o que se vê em “22-10-1956” e nos poemas que o sucedem é um teste de convivência.

O verso coexiste com uma espacialização de alguns vocábulos, e, mesmo nos momentos em que a estrutura discursiva permanece intacta, há uma profusão de práticas que, por vezes, transitam por limites de sobrecarga sintática.

Desde a primeira estrofe, o verso de dez sílabas é atropelado por *enjambements*, assonâncias, aliterações, que perfazem o clima de revolução introduzido pelo poeta. Autor-revolução. A materialidade pesa sobre as palavras nela inscritas, mas sem que a experimentação, contudo, chegasse a adquirir maior envergadura nesse sentido.

Por outro lado, o autor procura, a partir de uma vocação lírico-existencial para a literatura clássica, criar um mito da relação do poeta com o cosmos. Essa vocação culmina, a princípio, em uma literatura mitológica e metafísica, que tem por metáfora definitiva o tom sacrificial de Orfeu. Sua poesia órfica traz consigo uma “totalização em curso” que vincula a vida à linguagem, estruturada pelo verso, que oscila em direção ao épico ou trágico.

2. *Ibidem*, p. 220.

Ainda não está presente, de forma estruturada, problematizada, a questão do ideograma, embora a influência de Ezra Pound se faça sentir em outros termos, como na condensação do texto ou na exploração do verso a partir da melopeia, da fanopeia e da logopeia.

Já nesta fase mais experimental, Mário mantém as recorrências aos mitos, bem como às formas fixas, embora de maneira muito mais radical, no sentido de desconstrução. A experiência de Mallarmé, suscitada sob a ótica concretista, passa a marcar a escritura faustiniana. O deslocamento da sintaxe do verso para a materialidade da página encontra vitalidade tanto na atividade crítico-jornalística como na produção poética.

O modelo de crítica poundiana adotado na página de poesia do *SDJB* se mostrou eficiente em sua aplicação local. Ao dividir *Poesia-Experiência* em seções, formando uma espécie de ideograma do estudo de poesia condensado no lema “Repetir para aprender, criar para renovar”, o coordenador da página apresentou uma sugestão renovadora para a crítica de poesia que vinha sendo produzida.

Ao pensarmos também nos formatos, a reflexão sobre o fazer literário traz implicações para as demais atividades que o poeta exerce, o que inclui, neste caso, a crítica de jornal. A estrutura de seções, separadas por categorias – tradução, crítica e criação; clássico, novo –, sintetiza uma prática que guarda afinidades com a montagem cinematográfica, ao trazer elementos que devem ser analisados em suas particularidades e em relação ao todo e provocar um conceito ou uma interpretação.

A desconstrução das formas – e formatos – tradicionais inclui, aqui, uma reflexão sobre os modelos de crítica que predominavam naquele período. Seguindo os passos de Flora Süssekind, temos:

três modelos de críticos: o de rodapé (ora mais próximo do noticiarista, ora do cronista), o universitário de modo geral, e o teórico, desdobramento do personagem anterior e tendo como marca distintiva indescartável a auto-reflexão. Da tensão entre o crítico-jornalista e o crítico-*scholar* se originou o perfil do crítico moderno no Brasil.³

Mário, nesse sentido, parece encarnar como poucos essa tensão. Sua crítica realiza incursões pelos *mass media*, assumindo para si um alto rigor metodológico encontrado na produção universitária. A “domesticação” ou retirada de circulação pelas quais passaram

3. SÜSSEKIND, 2002, p. 34.

suplementos como o *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* e o próprio *SDJB* estão entre as consequências dessa disputa.

Com esse caminhar fronteiro, e ciente da problemática da plataforma adotada para a veiculação da mensagem, Mário experimentou um modelo livresco, pedagógico, sobre um formato periódico e, ao mesmo tempo em que estabelecia um método de crítica coerente com sua recém-iniciada obra em verso, obteve um processo de renovação na crítica que permaneceu inerente à sua nova proposta de criação, ambos conectados pela experimentação.

Entretanto, com esse gesto, o coordenador de *Poesia-Experiência* não poderia passar alheio às consequências dessa empreitada. Da mesma forma como criticou impiedosamente o posicionamento distante do Carlos Drummond de Andrade de *Claro Enigma*, expunha-se, com seus poemas “experimentais”, à crítica sobre o conjunto de sua obra.

Por mais que essa atitude poética apresentasse perfeita coerência com o caráter experimental encontrado, especialmente nas primeiras edições de *Poesia-Experiência*, havia, ainda, a necessidade de situar esse desvio nas práticas em relação aos poemas de *O Homem e sua hora* e anteriores.

Por isso, acreditamos que *Poesia-Experiência* está tão relacionada à trajetória que a poesia de Mário Faustino viria a seguir em sua última fase de produção quanto à dos poemas escritos entre 1956 e 1959.

A impressão é de que, ao gosto de Rilke, o poeta testa novos caminhos subjetivos e seus limites a fim de descobrir sua vocação, nesse caso, o verso. Assim, quando o poeta cessa de “re volu cionar / em torno de seu próprio ser e sol”, temos um retorno, sob parâmetros mais complexos e bem definidos, à linguagem como o mito de amor e morte que inunda *O Homem e sua hora*.

Com a publicação de “Poesia, Brasil, 1956”, o autor dá outro passo em direção ao *front*. Congregando poetas a agitarem o ano “relativamente pobre” em criação que havia passado, instaura sua assertividade crítica contra as “amizades” literárias, a repetição e até mesmo “a paulatina renovação individual do mesmo instrumento geral”, com apoio irrestrito ao concretismo.

Poesia-Experiência começa a sentir o abandono de seu padrão original, com uma sutil transição para um modelo mais ensaístico e menos fragmentário. As “fontes e correntes” da poesia que estava sendo produzida passam a ganhar espaço. Embora de forma graficamente mais limitada, a influência do paideuma e dos poetas concretos na escolha dos autores que eram publicados na página ficava cada vez mais evidente.

suscita um outro ano
 ar de colina
 eixo celeste vertebral coluna
 traído pela brisa mastro mestre
 abandona a bandeira e balança

NOITE.⁵

Nesse texto, o emprego de palavras com conotação muito limitada e específica – como é o caso de “teantropo”, que, em Teologia, diz respeito a Jesus Cristo considerado ao mesmo tempo como Deus e como homem – traz algo do instinto ordenador e gerador de sentido diante de uma escritura aparentemente hermética.

Dessa forma, o poeta age em três instâncias, a saber: a fragmentação – até o limite – do verso, a exploração de uma sintaxe menos discursiva e a montagem sob um sistema axial. A experiência se sobrepõe às empreitadas anteriores, como “22-10-1956” e “Cavossonante escudo nosso”, sobretudo nos casos do verso e de inovação sintática, com a inclusão de palavras e sintagmas dispersos pelo branco da página, que pouco ou nada trazem dos padrões tradicionais de escansão poética. O ritmo é mantido predominantemente por meio da rima, da aliteração e da assonância que, embora sejam recursos comuns ao verso, radicalmente, são inerentes ao fonema.

A montagem de um sistema axial também é usada em “Marginal poema 19” que, juntamente com “Marginal poema 15”, é atribuído por Maria Eugênia Boaventura à fase dos “Fragmentos de uma obra em progresso”.

A nosso ver, os dois “marginais poemas” estão mais próximos do momento experimental de Mário Faustino que dos poemas que escreveu depois de 1960, pois ambos percorrem os limites do verso enquanto os “Fragmentos” propõem a renovação do ideograma a partir da montagem, sem atingir o mais tradicional instrumento melódico da poesia.

A rede associativa montada pelas palavras, alinhadas no canto esquerdo da página e interligadas pela letra x, “seixo”, “plexo”, “peixe”, “sexo”, “eixo”, “nexo”, “deixa”, “queixo”, é a chave de leitura do “Marginal poema 19”:

seixo
 refletido no dorso o decurso
 volutas
 revoltas entre caules
 bolhas, folhas

5. Ibidem, p. 211-212.

depósito de sombras
 hulhas
 bulhas

por que temes o mar; por que não temes
 o carvão que ele forma; por que temes – ?

a noite foi-se; a moita, a foice
 a tua lua! e vossa rosa!
 arroz alaga

o campos amplos
 o campo largo; o lago amplo;
 e pelos pêlos do cão do chão
 um arrepio

plexo

de nervos entre linfas
 arestas vibratórias
 rádios, fêmures

por que temes
 o refluxo do mar na vidraça? “é preciso
 comprar também bilhetes de saída”
 – e filetes de sangue sobre o lombo
 da fera:

um arrepio
 e passa um pássaro
 um pio
 e pelo fio
 passam-se as asas:
 espada e pássaro; as suas asas;
 suas, azuis; asas mais alas; mas o

peixe⁶

O cruzamento desses termos, como sugere o elemento gráfico “x”, conduz o leitor por um turbilhão de imagens de movimentos espirais – “volutas/revoltas entre caules”, sinapses “de nervos entre linfas/arestas vibratórias”, contrastes – “sob os raios de luz, raiz de treva” – até o questionamento final sobre o passar do tempo e a morte: “a tartaruga se interroga: o tempo, o quê?”

A tentativa de criar ideogramas dos quais fosse possível tirar alguma ordem do caos universal, muito por influência de Ezra Pound e da poesia concreta, tem na explosão metafórica da metalinguagem em “Marginal poema 15” e na estrutura radial de “Marginal poema 19”

6. Ibidem, p. 147-148. Para melhor compreensão, ver “Marginais poemas” anexos ao fim deste trabalho.

experiências mais em conformidade com o aparente hermetismo de “Apelo de Teresópolis” – *SDJB*, 10 de outubro de 1958 – ou com a sucessão melódica de “Ariazul” que com a rapsódia cosmogônica versificada intentada a partir de 1959.

Vale lembrar que, enquanto os “marginais poemas” eram publicados no *Suplemento Dominical do JB* em 29 de junho de 1958 e 20 de julho de 1958, *Poesia-Experiência* dedicava páginas inteiras a Ezra Pound na seção “Fontes e correntes da poesia contemporânea”. Além disso, havia traduções, como a de 29 de setembro: a capa do *SDJB* trouxe uma tradução de Mário Faustino dos “Cantos XXIX”, de Ezra Pound.

Com “Moriturus salutat”, publicado em 23 de novembro de 1958, o verso volta a ganhar peso na composição rítmica do poema, e o poeta pressente a possibilidade de encontrar novos tempos, seu “outro outubro”.

Experimentando com a concisão do texto, Mário chega a novos patamares de versificação ao produzir exemplares de condensação como “sol, amarelo ramo, soltos dados”. Ao intercalar uma linguagem altamente metafórica e outra, coloquial, geralmente indicada por travessões, gera uma tensão que antecipa outra tempestade na escritura de Mário:

– o céu azula a poça, o sol
sol, amarelo ramo, soltos dados:
oh sorte de cem pés, oh quem me chama?

Soldado,
progredir rosto contra
formigas,
soldado dedicado, revólver,
formas amigas,
regredir sem sentido
(inimigos?)
a frente contra a lama:
soldado,
quem te ama?

Cubo azul, amarelo, verde, rubro,
a morte está cansada:
formiga, sanguessuga, centopéia,
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?⁷

7. *Ibidem*, p. 207-208.

“*Moriturus salutatur*” é considerado o último poema dessa fase experimental, seu retorno ao discurso linear sinaliza o abandono de uma experiência e a cristalização de uma poética cujas raízes estavam presentes até o projeto inacabado de “A reconstrução” e latentes entre 1956 e 1959.

4.2 – Crise do verso

A crise, tomada aqui como uma postura sacrificial e de retorno aos “mitos essenciais”, está presente na repercussão crítica da obra de Mário sob diversas associações. Há uma que coloca Faustino como um precursor (em verso) do concretismo, encontrada na historiografia de Alfredo Bosi e nos depoimentos críticos do grupo de *Noigandres*; e outra, que retomaremos adiante, para a qual o poeta seria o *condottiero* de uma “tradição da imagem”, que partia do imagismo de Pound.

Como sabemos, Alfredo Bosi coloca Mário Faustino entre o rol de poetas que antecederam e promoveram a experiência concreta. De fato, o diálogo entre a poesia faustiniana e o concretismo é intenso, mas com a ressalva de que a primeira nunca escapou ao verso, mesmo em seus mais altos graus de experimentação, como é o caso dos poemas escritos durante os anos em que *Poesia-Experiência* foi publicada. Tendo isso em vista, podemos partir aos questionamentos sobre o verso propriamente ditos.

A crise que se desenvolve em torno do verso, suscitada, neste caso em questão, por esse diálogo entre Mário e os teóricos concretos, tem suas origens na tradição de ruptura francesa, tendo em Mallarmé seu principal nome. O ensaio “A crise do verso”, um apanhado de excertos de outros textos do poeta francês, selecionados e combinados em fins do século XIX, tenta equacionar, nos moldes do verso francês, essa questão.

A estrutura do ensaio, uma colagem de trechos contendo ideias fundamentais sobre o problema, já traz consigo alguns elementos da ruptura com o formato tradicional de expressão por meio da sintaxe linear. Ao juntar tais fragmentos, compondo um panorama geral dessa crise de forma fragmentária, Mallarmé explode uma ideia em suas inúmeras variantes. Assim, não apresenta a crise distanciadamente, a partir de sua lógica de causa e efeito, mas a instaura dentro de sua própria escritura, vice-versa.

Vejam os como, em Mallarmé, a balança do verso desequilibra. Para o poeta, essa crise é uma manifestação de outra maior, da qual faz parte o período de instabilidade política e social

na Europa da transição dos séculos, na Terceira República francesa e na própria configuração do pensamento moderno.

No caso do verso, Mallarmé entende que este teve seu apogeu nas mãos de Victor Hugo, e sua evolução – do alexandrino ao verso livre – deflagrou uma ruptura na versificação como instrumento por excelência da criação e expressão verbal: “O verso, acredito, esperou com deferência que o gigante que o identificava à sua mão tenaz e sempre mais firme de ferreiro, desertasse, para, então ele mesmo, romper-se.”⁸

Assim, abriu-se a possibilidade de aproximar mais o objeto poético de seu par simbólico, seja qual for o meio utilizado para conformar a expressão à oralidade particular a cada artista. Isso não quer dizer que Mallarmé estivesse pregando o encerramento do ciclo histórico desse instrumento, como o fizeram os concretistas, mas, desde o início, suas palavras são banhadas em uma áurea bem menos extremista e nem por isso menos radical:

A maior liberdade adquirida, a mais recente: não vejo, e isso permanece intenso em minha opinião, apagamento de nada que tenha sido belo no passado, permaneço convencido de que nas ocasiões amplas há de se obedecer sempre à tradição solene, cuja preponderância emana do gênio clássico: somente quando, em função de alguma sentimental inspiração ou para alguma narrativa, não houver modo de incomodar os ecos veneráveis, deve-se pensar em fazê-lo. Toda alma é uma melodia, que se deve reatar, e para tanto, existem a flauta e a viola de cada um. (...) A meu ver surge tarde uma condição verdadeira ou a possibilidade de não somente se expressar, mas de se modular a seu grado.

É justamente essa possibilidade de modulação anímica, por assim dizer, que permitiu ao poeta francês estabelecer suas divisões prismáticas de uma ideia sob os conceitos de ritmo e harmonia inerentes à poesia. Assim, dá ao poema um novo patamar de reificação, contrabalançando à formalização da frase poética as aberturas gráficas que a quadricula da folha em branco permite: “O moderno dos meteoros, a sinfonia com grado ou não do músico, aproxima-se do pensamento; que não mais procede apenas da expressão comum.”

Esse conjunto de recortes cerca a crise a partir de uma característica inata à literatura: sua virtualidade. Esse conflito entre a representação simbólica e o objeto poético propriamente dito revela os dois lados da moeda. A mesma palavra que falha em legar ao leitor, concretamente, aquilo a que ela remete atribui ao mesmo objeto, por meio de sua representação, uma ideia musical e imaginariamente estabelecida.

8. MALLARMÉ, 2007, p. 150-164. As citações abaixo provêm da mesma fonte.

Dessa forma, Mallarmé nem fecha essa crise segundo uma ou outra solução, nem propõe o abandono da “tradição solene”, mas abre uma porta de novas possibilidades de representação com vistas à concreção. De acordo com o texto, o verso dá à fala um caráter de exclusividade, isolando-a de outras técnicas por sua capacidade de instaurar um elemento novo: “De que serve a maravilha de transpor um estado de fato em seu quase desaparecimento vibratório segundo o jogo da palavra, entretanto; senão para que dele emane, isenta do incômodo de um próximo ou concreto apelo, a noção pura.”

Essa “noção pura” é o que motiva o último parágrafo do texto – que foi incluído em *Poesia-Experiência* – no qual, ao invés de sacrificar sua potencialidade, é, antes, um elogio ao instrumento tradicional:

O verso que de vários vocábulos refaz uma palavra total, nova, estrangeira à língua e como encantatória, encerra este isolamento da fala: negando, com um soberano traço, o acaso que resta nos termos, malgrado o artifício de sua têmpera alternada entre o sentido e a sonoridade, causando essa surpresa de nunca ter ouvido tal fragmento ordinário de elocução, ao mesmo tempo que a reminiscência do objeto nomeado banha-se em nova atmosfera.

4.3 – Nó mallarmaico

Em referência explícita ao *Lance de dados* de Mallarmé, Augusto de Campos atribui ao próprio Mário Faustino a criação desse impasse que ficou conhecido como “nó mallarmaico”, colocando o coordenador de *Poesia-Experiência* diante da encruzilhada presente vs. futuro.

Essa assertiva segue a orientação histórica do concretismo, para a qual esse movimento artístico representaria o futuro da poesia. Para Gonzalo Aguilar, o relativo sucesso dessa premissa e o conseqüente retorno ao verso significaram, “sem dúvida, uma renúncia às pretensões dos manifestos da poesia concreta, que anunciavam o *fim* de seu domínio.”⁹

Augusto ainda encontra outro impasse na obra de Faustino, operado pela oposição entre clássico vs. moderno, ou passado vs. presente, do qual o poeta piauiense teria se liberado quando aderiu a práticas da poesia concreta em seus “poemas experimentais”.

Entretanto, essa tensão entre o moderno e o tradicional acompanha Faustino, como vimos, por toda a sua produção. A poesia concreta não “liberou” os poemas de Mário, mas foi uma das

9. AGUILAR, 2005, p. 241.

responsáveis por outra tensão, o “nó mallarmaico”: “Daí, era partir para uma nova realidade poética, radicalizar-se, ou voltar atrás... ou continuar entalado”,¹⁰ afirma Augusto de Campos.

Apesar de apontada a contradição, “fato que se não me engano, não lhe desgostava de tudo”¹¹, como afirma Haroldo de Campos, os poetas concretos concordam no fato de que Mário morreu sem solucioná-la, “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.”¹²

Augusto de Campos vai além, denotando um sentido de fracasso na “estranha” tentativa de criar uma produção coerente e condizente com a “história da poesia” que culminou na crise do verso: “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).”¹³

Ao que tudo indica, Mário não pretendia optar por nenhuma das três alternativas sugeridas. Não “radicalizou-se” aderindo ao concretismo, não “voltou atrás” desconsiderando a crise “exponenciada pelo *Coup de Dés*” e chegou a vislumbrar uma solução para não “continuar entalado”. Quando enviou sua primeira coletânea de poemas recentes, os “fragmentos”, que seriam uma amostra de seu novo patamar poético, ele nos apresentava a um novo projeto que tentaria dar um sentido ao caos universal pela trajetória de vida-linguagem.

Desse projeto inacabado, há um retorno ao mito do poeta “teantropo” sob uma ótica órfica, em seus sentidos mais amplos, que incluem a busca por formas primevas de criação a partir do canto, a vida do poeta como um processo de superação e sacrifício, o apego a “mitos essenciais” e a tentativa de expressão desse contato com o sobrenatural com a conseqüente constituição de mitos, ou de um mito, a própria existência do poeta.

Com base na descrição de Roger Bastide,¹⁴ a experiência mística de Jorge de Lima está mais próxima de Mário Faustino do que aparenta, embora possuam objetos diversos. Jorge de Lima, em certo momento, se apega à religião e a uma abordagem regional, Mário pende para a magia e para Orfeu. A relação de Mário com o mito é constituída por Amor e Morte que, por vezes, se confundem.

Entretanto, o caminho é semelhante: envolvimento em uma experiência mística e tentativa de expressão dessa linguagem sobrenatural; recorrência a imagens míticas e religiosas,

10. CAMPOS, A., 1978, p. 47.

11. CAMPOS, H., 2004, p. 199.

12. CAMPOS, A., op. cit., p. 47.

13. Idem.

14. BASTIDE, 1997, p. 127 e ss.

especialmente às bíblicas, e constituição de mitos particulares a partir de símbolos (mar, ilha, Gênese, Evangelhos etc). Uma tentativa de engendrar a “língua sagrada”,¹⁵ exata: “Que Santo, Santo, Santo é o Ser Humano / – Flecha partindo atrás de flecha eterna –”.¹⁶

A leitura que os poetas concretos fazem dessa crise (e de Mallarmé) considera uma história que parte em direção aos limites do verso e à criação de uma linguagem direta, que passa por Apollinaire, Mallarmé e Pound. Partindo daí, desembocaram na manifestação de uma crise ocidental desse instrumento, cuja solução adotada foi sua erradicação da prática da poesia.

Em alguns balanços de crítica, como o artigo “A poesia concreta e o momento poético brasileiro”, Mário Faustino concordava com essa crise, mas relutava em decretar o encerramento do ciclo histórico do verso. Isso, aos olhos dos poetas concretos, representou o paradoxo do “nó mallarmaico”. A definição do que seria esse “nó” é consideravelmente ambígua, mas os depoimentos dos irmãos Campos trazem algumas pistas.

Haroldo de Campos admite o fascínio e a concordância entre Faustino e os concretos a respeito da existência dessa “crise do verso”, embora entendesse que a divergência estava no fato de Mário considerar a solução adotada pelo movimento fosse uma radicalização extremista da qual não interessava participar.

Por sua vez, Augusto de Campos no seu estudo “Mário Faustino, o último *verse-maker*” – que teve uma versão inicial publicada em 1967, no *Correio da Manhã*, sob o título “Mário Faustino e o nó mallarmaico” – entende que a prática em paralelo à poesia concreta proporcionou ao poeta piauiense uma liberação do conflito entre o passado e o presente.

Esse uso particular da técnica concreta instaurou outro impasse na poética faustiniana: o presente x futuro. Isso, para Augusto de Campos, era o “nó mallarmaico”. Situado na área fronteira da crise do verso, Mário Faustino, para os teóricos do concretismo, morreu sem conseguir escolher seu caminho entre este e a vanguarda.

Por outro lado, ao longo deste estudo, identificamos um aprofundamento dessa questão tanto nos poemas de Mário como em *Poesia-Experiência*, que tende para o campo da imagem. Segundo lemos em Mallarmé, essa crise é antes uma crise de representação que de versificação. O que está em jogo é a capacidade performativa da palavra e seu poder de objetivação. A solução adotada pelos concretos – de morte ao verso – não está presente nas palavras do poeta francês, tampouco teve sua adesão por parte de Mário Faustino.

15. Ibidem, p. 129.

16. FAUSTINO, 2002, p. 113.

No caso deste último, sua obra se dirige constantemente a essa tensão entre o objeto e sua representação, isso vem acompanhado de um sentimento de fatalidade que encontramos nas imagens dos primeiros versos de “O Homem e sua hora”. Tempos de crise e de esvaziamento.

Retomando a crítica à obra faustiniana do tópico anterior, se Alfredo Bosi entende que Mário foi um precursor da experiência concreta, Assis Brasil enfatiza a formação poundiana do poeta piauiense para posicioná-lo como o principal nome de um imagismo brasileiro.

Assim, o autor o coloca como o responsável, por meio de sua página no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, pela aglutinação de “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.”¹⁷

Entre um histórico do concretismo, que mitiga a abrangência do posicionamento autônomo de Mário Faustino, e sua inclusão em um movimento estrangeiro, de relativa repercussão e pouca duração, que aposta suas fichas na fanopeia (identificada e classificada por Ezra Pound), preferimos associar essa obra a outro conceito de imagem, provindo de Octavio Paz.

A mesma atenção pela poesia órfica encontrada no ensaio de *Poesia-Experiência* sobre Jorge de Lima é o que se vê nos poemas de Mário Faustino. Grosso modo, uma tentativa de solucionar seus conflitos nessa imagem órfica. Assim como Octavio Paz entende que a imagem poética é uma convergência de realidades opostas, em poemas como “Vida toda linguagem”, a imagem e a metáfora atingem uma potência unificadora.

Em *O arco e a lira*, de 1956, Octavio Paz propõe a seguinte definição de imagem: “designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema.”¹⁸ E complementa afirmando que o que diferencia a imagem da linguagem prosaica é sua capacidade de abarcar uma pluralidade de significados, transcendendo a lógica.

Paz afirma que as imagens conseguem, de certa forma, reconciliar os significados díspares sem suprimir as características que os tornam únicos, operando o que o autor chama de “núpcias dos contrários”. O paradoxo imanente de se afirmar algo que vai contra os fundamentos de nosso pensar impossibilita a realidade poética de aspirar à verdade, mas, da mesma maneira, banha-a numa nova atmosfera.

Buscando nas doutrinas orientais elementos dessa reconciliação, Paz afirma que o conhecimento proposto por elas não pode ser transmitido por fórmulas. Essa é a essência da

17. BRASIL, 1973, p. 27

18. PAZ, 1972, p. 98-113. As citações a seguir provêm da mesma fonte.

meditação, suprimir o movimento da mente para entrar em comunhão com o ser, criando a identidade última entre homem e mundo, magia e poesia: “Para la tradición oriental la verdad es una experiencia personal. Por tanto, en sentido estricto, es incomunicable.”

Mas, se falamos de um conhecimento incomunicável, não estaria a linguagem condenada a um esforço sem sentido de alcançar algo que não pode ser obtido por meio das palavras? Octavio Paz acredita que é justamente essa indagação que separa a imagem (ou poema formado de imagens) e o uso comum das palavras.

Ou seja: “Hay que volver al lenguaje para ver como la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir.” Da mesma forma, a experiência do Tao implica um retorno a uma forma de consciência original, na qual, em poesia, as coisas e seus nomes se fundem:

Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad. Por tanto, el acuerdo entre el sujeto y el objeto se da con cierta plenitud. Ese acuerdo sería imposible si el poeta no usase del lenguaje y si ese lenguaje, por virtud de la imagen, no recobrase su riqueza original.

Assim, a linguagem deixa de ser um instrumento, desvinculando-se de sua utilidade comunicativa, para que seja transcendida por meio do poema. A experiência poética, dessa forma, apesar de não poder ser reduzida à palavra, depende dela para exprimir-se.

Diante do impasse que invadiu o mais tradicional instrumento de condensação da imagem (ou imagens), a obra de Mário Faustino, ao invés de optar pelo radicalismo vanguardista, formula seu questionamento em direção à tentativa de recuperar essa capacidade expressiva da realidade poética, de transcendência da linguagem, por meio do verso.

Das “formas verbais” que constituem a imagem, elencadas por Octavio Paz, convém relembrar que a mais explorada por Faustino foi a metáfora. Talvez por isso não seja de espantar que, ao revisitar a *Invenção de Orfeu* de Jorge de Lima, Mário encontrasse ali uma potência criadora na metáfora, chegando a afirmar que esta é capaz de organizar, orficamente, o mundo.

O “nó mallarmaico” indica, tanto nos poetas concretos como em Mário Faustino, a tentativa de solucionar uma mesma crise de representação. Se os concretos consideravam que o verso já estava defasado diante das novas possibilidades de criação, para as quais a apresentação do objeto estava diretamente vinculada ao olho, na obra do poeta de “O Homem e sua hora” o caminho para romper a distância entre o homem e o mundo estaria na imagem órfica.

4.4 – Um projeto irrealizado ou irrealizável?

O projeto de poema órfico teria surgido como uma solução para o “nó” em que o poeta se envolveu ao admitir a crise do verso exponenciada pelo *Coup de dés* mallarmeano. Com a superação e o conseqüente abandono da fase experimental, o poeta retoma o verso sob uma ótica novamente mais linear, apoiada em uma fragmentação próxima da montagem cinematográfica.

Com isso, ele aceitava a crise – mas não a morte – do verso e, aos poucos, construía sua resposta ao conceito de ideograma recuperado por Ezra Pound. O caráter conciliatório presente nos primeiros poemas de Mário Faustino retorna como uma nova potência para tirar o verso do coma em que se encontrava.

Não obstante, o poeta usou elementos da tradição “sintético-espacial”, levando o ideograma do verso para a estrutura do poema. Como afirma Maria da Conceição Paranhos a respeito de Jorge de Lima:

Todo o criado é restituído pelo processo do poema informe que se forma reiteradamente na ânsia de uma unidade final, na sua progressiva busca do absoluto, mediatizando-se no mar dos relativos, “negando a vida linear”. A meta é o atingimento da inocência pelo caminho catártico e escavador que a poesia constitui, oposta à linearidade mergulhada na inconsciência e amorfia. Este é o mundo onde o poeta se sente exila-do, mas do qual participa intensamente.¹⁹

A busca em Jorge de Lima do poema órfico, longo, cosmogônico – com todos os altos e baixos de *Invenção de Orfeu* – está diretamente relacionada à cristalização da poética faustiniana entre 1959 e 1962.

Apesar de admitir o predomínio de Jorge de Lima e outros poetas subjetivistas, “mesmo depois de *O Homem e sua hora*, quando o poeta recebeu o influxo (benéfico, creio eu) da *poesia concreta*”,²⁰ Augusto ainda classifica esse domínio como a parte menos lúcida e madura da poesia de Mário.

Augusto nota com precisão as semelhanças com Jorge de Lima no andamento, em certos posicionamentos sintagmáticos, na dicção (metafórica e barroca), no comportamento do poeta-visionário ou vidente, mas como um decréscimo qualitativo para a obra.

19. PARANHOS, 2005, p. 41.

20. CAMPOS, A., 1978, p. 41 e ss. As citações a seguir provêm da mesma fonte.

Isso se intensifica quando fala de sua experiência pessoal com a *Invenção de Orfeu*: “livro muito mais órfico que inventivo, e que me chateia, malgrado uma ou outra solução interessante, pela inconsistência de organização e pela falta de rigor”, “defeitos” que também foram abordados por Faustino em sua série de artigos sobre Jorge de Lima.

Ou seja, a influência de Jorge em Mário está mais no projeto e nas intenções que nas realizações propriamente ditas. Por isso, a experiência de poema órfico tentada, não obstante sua incompletude, foge à comparação com *Invenção de Orfeu*.

Da mesma forma, Augusto de Campos alerta para o “senso crítico” implícito na admiração que Mário tinha por Jorge de Lima, mas coloca essa estima em oposição aos “jovens intelectuais que se achavam então engajados no processo de renovação da poesia da época, chamassem-se eles Haroldo de Campos ou Ferreira Gullar, Décio Pignatari ou Oliveira Bastos.” Não podemos deixar de notar que, dentre os nomes citados, todos estão diretamente relacionados com o concretismo (ou neoconcretismo, posteriormente).

A ideia é a de formar uma “geração que já se definiu, francamente, no ‘turning point’ da poesia nacional”. Geração essa que pode ser lida como concretismo. Talvez mais válida que a própria poesia de Mário seja sua defesa e dedicação ao verso diante do narcisismo vanguardista, permitindo, apesar da sua ausência prematura nesse debate, a concepção da poesia concreta como uma possibilidade teórica, mas não a única, por mais que o *marketing* concretista tentasse provar o contrário.

Campos coloca em oposição “os *Cantares* de Pound (o poema longo objetivo, épico) e a *Invenção de Orfeu* (o poema longo, órfico)” e busca demonstrar que o projeto de Mário Faustino pendeu para o último. Na verdade, o projeto de poema longo faustiniano pende para ambos, mais precisamente, para uma conciliação entre os dois. Aproveitou o subjetivismo órfico de um, e o conceito de montagem ideogramática do outro.

É fato que Jorge de Lima também contribuiu, para bem ou para mal, com a pressuposição da lide com a linguagem como operação mágica e profética, do poeta como entidade mística e a tentativa de organizar, orficamente, o cosmo por meio da metáfora.

Ainda assim, a leitura poundiana do ideograma, das concepções qualitativas da literatura a partir de sua carga de significado (*dichten = condensare*) e do preenchimento do verso com logopeia, melopeia e fanopeia respondem em grande parte por esse impasse gerado em concordância com a legitimação de uma crise ocidental do verso.

4.5 – Quase uma conclusão

A tensão mais evidente na obra de Mário Faustino entre 1956 e 1959 diz respeito ao verso, e dela decorre o debate nascido em torno do poema longo. A tentativa de criar um poema órfico a partir de fragmentos que se confundem com a própria experiência pessoal se contrapõe à solução adotada pelo concretismo de criação de uma sintaxe não-linear sintético-espacial.

O engajamento demonstrado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, nesse sentido, resultou em uma crítica ideogramática muito próxima da composição de Mallarmé. Esta se diferencia da versificação por realizar a abertura prismática de uma ideia sobre a página. Em *Poesia-Experiência*, as seções se espalham sobre a folha de jornal constituindo um método de estudo de poesia.

Esse método consiste em uma análise sustentada pelo tripé crítica, tradução e criação. Para adaptar esse sistema à produção jornalística, foi usada uma técnica de comparação e contraste, provinda de uma formação poundiana, confuciana e cinematográfica; a mesma que – sobre outra plataforma – podemos encontrar nos versos faustinianos.

Além disso, a transição de um formato seccional para outro, mais livresco, revela uma particularidade do engajamento faustiniano. A convivência com a vanguarda e a exposição na imprensa foram, para Mário, as portas de entrada para a “praça de convites”.

Paralelamente a isso, a formação próxima à dos poetas concretos e, em crítica, aos embates entre a crítica de rodapé e a universitária levantou questões que ficam evidentes nas mudanças da obra de Mário Faustino daquele período em relação à sua primeira produção como poeta. Na poesia, temos um trânsito pelas fronteiras do verso e uma crise nos pressupostos da criação.

Na crítica, houve um processo de legitimação consoante com o ideário vanguardista dos poetas concretos. É também por meio de *Poesia-Experiência* que Mário Faustino produz a crítica imanente ao seu produto final.

A princípio, a página se comportou como um laboratório de experimentação, uma oficina, com todas as suas sobras, peças, recipientes, materiais de consulta e anotações. Num segundo momento, a página transita para uma função de registro de uma formação e de um ponto de vista, que pende para o formato acadêmico dentro de uma página de jornal.

Os anos entre 1956 e 1959 certamente foram os mais experimentais da vida breve de Mário Faustino. Seu comportamento revolucionário atingiu as mais diversas direções; arejou

a crítica de rodapé com práticas acadêmicas e provocou uma sobrecarga em seu verso clássico. Por outro lado, esse também foi um momento de crises – algumas marcaram a biografia do poeta, outras, os rumos da literatura brasileira. Tranquilidade: fertilidade?

4.5.1 – “O último *verse-maker*”

Durante os anos de *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, como vimos, Mário Faustino realizou uma corajosa reflexão sobre si mesmo e sobre sua escritura. As experiências, em crítica com sua página de poesia e no campo da criação com os “poemas experimentais”, instauram um intercâmbio entre diferentes linguagens, entre crítica, criação, tradição e inovação.

As pistas encontradas em *Poesia-Experiência*, em confronto com a poesia produzida naquele momento – e posteriormente – e com os depoimentos dos irmãos Campos, não nos permitem fornecer uma resposta definitiva para os motivos desse desvio de curso, mas possibilitam definir alguns elementos que contribuíram para a cristalização do modelo do poema inacabado que dominou o impulso criativo de Mário depois de 1959.

De forma resumida, nos primeiros poemas que Mário Faustino escreve, o ofício de poeta estava coberto por uma aura mística. O contraste – que tende à “conciliação” – é uma constante, assim como as imagens narcísicas de autoafirmação.

Nota-se a influência de Rilke e Jorge de Lima, e o gosto pelo poema longo. Com *O Homem e sua hora*, sua poesia atinge o público e a crítica, mantém-se a vocação tardia para o épico, que se configura por um movimento de conciliação deste com o lírico como síntese do poema moderno.

Para Augusto de Campos, o livro de 1955, embora demonstrasse competência na técnica do verso, havia chegado um tanto atrasado:

Saído, pois, quando já se desencadeavam os primeiros lances do movimento que iria resultar na poesia concreta, 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.²¹

21. CAMPOS, A., 1978, p. 40

Mais que tratar da obra propriamente dita, tais comentários dizem respeito também ao concretismo, e devem ser encarados sob a ótica aglutinadora do movimento. O fato é que, em relação à geração de 45, Mário busca, senão inovações, renovações, especialmente com relação ao verso e à metáfora.

Tendo a poesia concreta por parâmetro, *O Homem e sua hora* era uma obra alienada, pois o verso apresenta aí um divisor de águas que, para os poetas da vanguarda, representava um atraso. No caso da tradição, representa um avanço. Anos mais tarde, a restauração do domínio na criação poética por parte da “escola do verso” mostra que o gesto radical do concretismo é antes uma possibilidade que um caminho inevitável.

A crítica dos irmãos Campos aplica critérios poundianos à poesia de Mário e aplica rótulos com os quais o próprio poeta – para quem o grupo do concretismo continha *Invenção* – viria a concordar: “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...”²²

Augusto demonstra o mesmo rigor com clareza ao sobrepor a rebeldia barroca às aspirações “classicizantes”, e Pound a Eliot:

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.²³

A comparação com a geração de 45 é válida, mas não nos termos em que Augusto de Campos a coloca. O fato de não ter criado parâmetros de ruptura – gesto típico de movimentos de vanguarda – com os poetas da geração anterior, mas de continuidade, não significa que a verve “classicista” do poeta estivesse fechada à experimentação.

Também não significa, como o texto nos faz crer, que uma atitude que não seja de confronto com ou de negação do passado possua menos méritos ou interesse para a poesia que a tradicional dialética da vanguarda: “a deslegitimação dos consagrados, a reorganização do arquivo mediante a postulação de um repertório distintivo, a individuação pela diferença – na qual a inscrição do nome ocupa um lugar central – e a construção de um ‘novo’ objeto.”²⁴

22. FAUSTINO, 2003, p. 491.

23. CAMPOS, A., op. cit.

24. AGUILAR, 2005, p. 166.

Da mesma forma como tentou renovar a poesia, montando seu paideuma jornalístico, Mário procurou, com seus versos, realçar o que havia ainda de vivo na produção em verso. Pela lógica faustiniana, não é porque um membro se encontra enfermo que precisamos optar por decepá-lo.

O próprio conceito de paideuma, recuperado por Pound, já demonstra uma ideia de continuidade mais que de ruptura. Não obstante a apropriação concreta desse conceito, tutelada por uma linhagem vanguardista válida e viva.

Para Pound, paideuma é “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos.”²⁵ Enquanto isso, encontramos na *Teoria da Poesia Concreta* uma definição que relativiza esse conceito a partir de um recorte temporal. Para essa vanguarda, paideuma é um “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico.”²⁶

Ainda segundo os poetas concretos, paideuma não diz respeito ao conhecimento de forma geral, mas a um grupo de autores ou obras atuantes que possam servir para corroborar essa ou aquela proposta de engajamento. De qualquer forma, a proposta encontrada em *Poesia-Experiência* parte de um paideuma bastante parecido com o do concretismo, mas culmina em práticas e fins diversos.

4.5.2 – Um rodapé engajado

A chegada de Mário Faustino ao grupo do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* marcou um processo de ruptura em vários sentidos. Houve a reforma editorial do veículo e, da parte do coordenador de *Poesia-Experiência*, uma renovação da crítica de rodapé pela fusão com práticas e métodos acadêmicos, sempre tendendo para o ensaio breve, embora diversificada pelo sistema multifuncional das seções da página.

Essa ruptura com certas características do jornalismo e da crítica tradicionais teve reflexos na poesia de Mário. A estruturação de seus poemas ganhou elementos semânticos na espacialidade da folha, e a crise do verso passou a configurar a metalinguagem de alguns poemas, com a exploração e a tentativa de criar novos “formatos”, cada vez mais distantes das “formas clássicas”.

25. POUND, 2006, p. 161.

26. CAMPOS, 1975, p. 53.

Entretanto, há pontos nessa escritura que merecem uma revisão, tanto pela obsessão como pela restrição que acabaram por exercer sobre a poesia e a crítica de Mário. Um deles é o tom autoritário da crítica faustiniana, em grande parte devido à formação poundiana do poeta.

Como afirma entre parênteses Affonso Romano de Sant’anna a respeito dos *Cantos* de Pound: “Seria também uma colagem de textos reagenciados fora do tempo e do espaço, reafirmando – de Confúcio aos nossos dias – sua visão (autoritária) da história.”²⁷

Alguns aspectos podem definir esse autoritarismo no texto poundiano. A mais gritante, a proximidade com o regime fascista, sobretudo na estrutura econômica, é a que menos nos interessa. Essa visão reflete na assertividade de sua escrita, na escolha e na definição do seu paideuma.

Em *Poesia-Experiência*, encontramos essa escrita assertiva e seletiva. Os critérios de julgamento e escolha dos poetas e poemas vivos ou úteis, confrontando iniciantes com clássicos, intimidavam autores recém-publicados e medalhões e, de certa forma, distanciam-se do construtivismo libertário de Mário Faustino.

A composição de um poema dedicado a Fidel Castro partilha dessa experiência anárquica – que em Mário Faustino é fundamentalmente erótica – e ao mesmo tempo autoritária. Libertador e ditador. O posicionamento político esquerdista manifestado no poema, nesse sentido, aproxima-se dessa característica da crítica faustiniana.

Por outro lado, essa adesão quase irrestrita mais à teoria que à prática poundianas não traz a primazia radical do objeto que encontramos, por exemplo, nos teóricos concretos, embora contenha muitos elementos do formalismo.

Ainda assim, não podemos ignorar que, em certo momento, Mário passa a reestruturar sua poética de forma a responder a Pound e aos concretos. Essa resposta surgiu de uma crítica poundiana bem sucedida em *Poesia-Experiência* e em seu projeto inconcluso do poema órfico.

O nascimento do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* já foi marcado por um processo de ruptura com sua principal fonte de renda, o pequeno anúncio. O comportamento de *Poesia-Experiência* não poderia ter sido diferente.

A página se inseriu em um contínuo de experimentação gráfica, estética e editorial ao abolir linhas, abusar do “branco” na página – conforme os padrões da “reforma” – e trazer novo alento à crítica de jornal. Tendências de edição como essas inseriram no cotidiano dos *mass media* uma arte erudita e minimalista.

27. SANT’ANNA, 2003, p. 12.

A semelhança com o programa do concretismo é evidente. Não à toa, na década de 1960, o *Suplemento* foi invadido por neoconcretismos, uma “gagazice” conforme se referia Mário Faustino a respeito dos adeptos de Reynaldo Jardim naqueles anos.

4.5.3 – O último canto para Orfeu

A configuração de uma crise da conciliação entre o sujeito e o objeto encontrou na poesia de Mário Faustino um campo cada vez mais fértil. É assim que em sua fase considerada mais experimental, o poeta caminha pelo verso como se estivesse sobre uma corda bamba.

Ainda assim – e o projeto abandonado de *A reconstrução* é uma evidência disso – alguns elementos perduram, latentes em alguns momentos, na escritura faustiniana, entre os quais, a vocação para um poema longo que conseguisse reatar o contato primitivo do homem com o cosmos.

Da mesma forma, o erotismo, outro dos pilares de sua poesia, passa por mudanças na maneira como aparece nos versos de Mário. Muito mais explícito, torna-se uma via rápida, e ao mesmo tempo ferozmente sectária, de recepção de Mário Faustino no *front* literário.

Essa convivência com o espírito aventureiro da arte repercutiu na própria linguagem do artista, que se viu diante de conflito no qual estava em jogo a posse de seu instrumento, o verso. O projeto derradeiro e inconcluso que Mário Faustino passou a colocar no papel nos anos 1960 é o que ficou da tentativa de solucionar essa crise, que se enraíza numa potência transcendental do verso, segundo a definição de imagem encontrada em *O arco e a lira*, de Octavio Paz.

Essa autorrevolução se constituiu e foi formalizada em termos pedagógicos dentro do laboratório de *Poesia-Experiência*, que analisamos aqui a partir sua semântica editorial, sua recepção, sua amplitude no campo literário, seu método ideogramático de crítica e segundo os julgamentos, opiniões e conceitos sobre a arte de versejar ali expostos por Mário Faustino.

Nesse sentido, a definição poundiana de ideograma e sua prática nos moldes jornalísticos de *Poesia-Experiência*, juntamente com os poemas experimentais daquele período, foram fundamentais para a configuração de uma escritura que visava a conciliar, por meio das valências verbais da poesia, o poema e o objeto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE MÁRIO FAUSTINO

- *Artesanatos de poesia*. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- *Cinco ensaios sobre poesia de Mário Faustino*. Assis Brasil (Org.). Rio de Janeiro: GRD, 1964.
- *De Anchieta aos concretos*. Maria Eugênia Boaventura (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- *Evolução da poesia brasileira*. Benedito Nunes (Org.). Salvador: Fundação Casa Jorge de Amado, 1993.
- *Melhores poemas de Mário Faustino*. Benedito Nunes (Org.). São Paulo: Global, 2000.
- *O Homem e sua hora*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955.
- *O Homem e sua Hora e outros poemas*. Maria Eugênia Boaventura (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- *Poesia completa/Poesia traduzida*. Benedito Nunes (Org.). São Paulo: Max-Limonad, 1985.
- *Poesia de Mário Faustino*. Benedito Nunes (Org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- *Poesia-Experiência*. Benedito Nunes (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1977.
- *Poesia-Experiência*. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. 23/09/1956 - 11/01/1959.

GERAL

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Claro Enigma*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

ANDRADE, Fabio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: Edusp, 1997.

- ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.
- BRASIL, Assis. *A nova literatura. v. II – A poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, Brasília: INL, 1973.
- CAMILO, Vagner. *Da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____ (org.). *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CHAVES, Albeniza de Carvalho e. *Tradição e Modernidade em Mário Faustino*. São Paulo, 1975. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo.

CHAVES, Lília Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult, IAP, APL, 2004.

CLANCIER, Georges Emmanuel. *Panorama critique de Rimbaud au Surréalisme*. Paris: Pierre Seghers, 1953.

CONFÚCIO. *Os analectos*. Trad. Caroline Chang e D. C. Lau. Porto Alegre: L&PM, 2008.

COUTINHO, Afrânio. *Crítica e críticos*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.

_____. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. 2 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

EMPSON, William. *Seven types of ambiguity*. Nova York: New Directions Publishing Corporation, 1947.

FAUSTO, Boris. *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo III - O Brasil Republicano. São Paulo: Difel, 1984.

FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra. *El caracter de la escritura china como medio poetico*. Trad. Mariano Antolin Rato. Madri: Visor, Alberto Corazón, 1977.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin editorial, Edusp, 2004.

JANUARIO, Marcelo. *O olhar superficial: as transformações no jornalismo cultural em São Paulo na passagem para o século XXI*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo.

JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LACAN, Jacques. *O mito individual do neurótico ou A poesia e verdade na neurose*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

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.

MALLARMÉ, Stéphane. *Crise do verso*. Trad. Ana Alencar. Inimigo Rumor. n. 20. São Paulo: Cosac Naify / Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

MATTOSO, Glauco. *Jornal Dobrabil*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária / São Paulo: Edusp, 1974.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOTOYAMA, Shozo. *Prelúdio para uma história: ciência e tecnologia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

MOUNIN, Georges. *Os problemas teóricos da tradução*. São Paulo: Cultrix, 1975.

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, poesia e historia*. 3 ed. México: FCE, 1972.

- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia: Ateliê Editorial / Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- POUND, Ezra. *Poesia*. Augusto de Campos (org.). São Paulo: Hucitec / Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.
- _____. *Abc da literatura*. 10 ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2003.
- _____. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.
- SEFFRIN, André. *Roteiro da poesia brasileira – Anos 50*. São Paulo: Global, 2007.
- SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *Eupalinos ou O arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- ZULAR, Roberto. *No limite do país fértil: Os escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896*. São Paulo, 2001. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo.

____ (org.). *Criação em processo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Periódicos

AZEVEDO, Reinaldo. Mário Faustino, o retorno do eterno. *Revista Primeira Leitura*. São Paulo, outubro de 2002. p. 80-89.

BRASÍLIA nasceu no mar. *O Estado de São Paulo*. 11/02/2007. p. 4-5.

FRANCIS, Paulo. “Um depoimento: poesia de Mário Faustino”. *O Diário*. Ribeirão Preto, 16/07/1966.

GULLAR, Ferreira. Inimigos íntimos. *Folha de S. Paulo*. 12/08/2007, p. E9.

GULLAR neoconcreto. *Folha de S. Paulo*, 20/10/2007, p. E4-E5.

MAIO despedaçado. *Folha de S. Paulo*, 04/05/2008. Caderno Mais!, p. 4-14.

MONTEIRO, Luiz Carlos. Literaturas Comparadas. *Revista Continente Multicultural*, Pernambuco: Companhia Editora de Pernambuco, n. 75, mar./2007.

OITENTAÇÃO. *Folha de S. Paulo*, 04/08/2007, p. E1-E3.

SCHWARZ, Roberto. Um seminário de Marx. *Folha de S. Paulo*, 08/10/1995. Caderno Mais!.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. Presença de Poe na poética de Mário Faustino. *Fragments*. Florianópolis, UFSC, n.17, 1999.

Internet

BONVICINO, Régis. *Reverso: Eros, montagem e inovação em Mário Faustino*. s/d.

Disponível em: <<http://www.regisbonvicino.com.br;textcrit9.htm>> – último acesso em 20/

02/2008.

COSTA FILHO, Odylo. Uma nova imagem do governo JK. *Folha de São Paulo*, 11/01/1979. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_7.htm> – último acesso em 01/06/2009.

GULLAR, Ferreira. Entrevista concedida a Neide Archanjo; Adriano Espínola; Moacyr Félix; Ivan Junqueira; Antonio Carlos Secchin; Suzana Vargas e Jorge Wanderley. *Poesia Sempre*. n. 9, março de 1998. Disponível em: <http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/biobiblio/entrevista_com_ferreira_gullar.shtml?biobiblio> - último acesso em 20/11/2009.

MARTINS, Wilson. *Drummond no revezamento das gerações*. s/d. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/wilsonmartins003.html> – último acesso em 26/02/2008).

SANTOS, Luiz Henrique Lopes dos; MOURA, Mariluce. Um crítico na periferia do capitalismo. *Revista Pesquisa Fapesp*, ed. 98. São Paulo: Fapesp, 04/2004. Disponível em: <<http://www.revistapesquisa.fapesp.br/?art=2452&bd=1&pg=1&lg=>>> – último acesso em 18/05/2009.

ANEXO 1 – Marginais poemas

Os poemas abaixo foram originalmente publicados respectivamente em 29 de junho e 20 de julho de 1958, ambos na capa do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. A transcrição foi feita a partir do livro *O Homem e sua Hora e outros poemas*, de Mário Faustino, organizado por Maria Eugênia Boaventura (São Paulo: Companhia das Letras, 2002, ps. 147-154).

Marginal poema 15

Item:

as estações

o que delas nos deixa capricórnio

rios cercando a folha

a nuca, a testa oblíquas 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:

“deleitoso este livro neste inverno”;

neste, inverno, que mais

é primavera mais outono ou menos
 o que em tudo persiste de verão
 de luz sobre as baías: de ar molhado
 sem peixes, com gramados
 e automóveis fluindo
 e da mesma maneira:

“onde estou eu?”

ela pergunta (no filme)

e dessa mesma

maneira as estações;
 ou o que nos deixa o bode com seus cornos
 em riste arremessando contra a própria
 folha final (impressa)
 corroída de espaço
 e tempo

(“encontro-te em tal rua, às tantas horas”)

e da mesma maneira:

– a moça atleta deixa
 cair as mangas douradas em seu curso;
 – as praias afinal completaram seu cerco
 do maroceano,
 jornais enrolam périplos, viagens
 detidas nas manchetes –
 em torno de seu fel o cálice endurece;
 – este passando fome;
 – aquele injustiçado;
 – esta prostituída;
 – aquela analfabeta
 – estes desempregados, aquelas
 aquelas abortando

nós, vós, eles
ameaçados, engabelados –

e as pálpebras se fixam: nas palmeiras,
cocos de sal vergando cílios duros:
o relógio, a baía, mastros, números
e da mesma maneira:

a folha mais a folha mais, a folha
(papel, papel impresso)
parada de estações
retângulo de ser

e estar

item de preto igual a sono escuro

a tormenta soprava leste-oeste;
ou de ontem para hoje?
ou do norte para
amanhã?
ou do sul para sempre?

Ou do sul para sempre;
e da mesma maneira o dia: creme
salpicado de noite e nome:
aqui.

Marginal poema 19

seixo

refletido no dorso o decurso

volutas

revoltas entre caules

bolhas, folhas

depósito de sombras

hulhas

bulhas

por que temes o mar; por que não temes
o carvão que ele forma; por que temes – ?

a noite foi-se; a moita, a foice

a tua lua! e vossa rosa!

arroz alaga

os campos amplos

o campo largo; o lago é amplo;

e pelos pêlos do cão do chão

um arrepio

plexo

de nervos entre linfas

arestas vibratórias

rádios, fêmures

por que temes

o refluxo do mar na vidraça? “é preciso

comprar também bilhetes de saída”

– e filetes de sangue sobre o lombo

da fera:

um arrepio

e passa um pássaro

um pio

e pelo fio

passam-se as asas:

espada e pássaro; as suas asas;

suas, azuis; asas mais alas; mas o

peixe

sob os raios de luz, raiz de treva,

rastro de dente-de-espada, resto

memória

de alimento por paus e pedras perto

do limite inferior das ondas mais

pesadas proibido

passar acima, aonde é leve o ar

do dia proibido

não temer a jaula aberta

não temer jaula fechada

temer a jaula

abaulada

a jaula, a jaula, as alas:

ala azul

a cor, a cor azul, acorda!

azul, o

sexo

de multivalves ostras boquirrotas

de monte aberto

não há tempo

para explicar-te, vai-te, volta às doze

mas, e a porta trancada

mas, e a rua impedida

mas, e o vermelho

o verde

a barricada

a cor azul

corvo que solta o sol, a corda azul

– este horizonte a leste!

a hora, a zona,

a peste...

e a zorra terra zombando a lua

o queijo, a queda

o beijo, o

eixo

celeste vibração contra a coluna

tronco de vértebras

tronco de trevas

ronco terrestre

aqui

formam-se as explosões que franzem sobre

cenhos e pregam pregas acidentes

entre lábios cerrados, rosto e crosta –
precisava de ti mas onde estavas
precisavam de mim mas onde estava

o beijo
e as verdes uvas salvando sua
parreira –

tu vertes parras, sem eira nem beira;
sem: sem e nem; sementes; nem sentes nem mentes –

as uvas e as luvas
alvas da nuvem
– diz-se que é dia –
é dia e pias
ave enganada
negra mas tarta
gana mas muda;
a tartaruga –

nexo

tremendo entre palavras de vulcão
e boquiabertas
neves eternas

deixa

que a voz se cale e sintá-se fluente
fóssil flexível
rolado no sal
sujo da maré curva

mãos torcidas

vertentes retorcidas

torso mole privado de coluna

“um mal sem gravidade”

sem gravidade

caído contra o peito

o morto

queixo

a tartaruga

a tartaruga se interroga: o tempo, o quê?

ANEXO 2 – Poesia-Experiência

No CD encartado neste trabalho estão arquivadas as edições de *Poesia-Experiência*, publicadas originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* entre 23 de setembro de 1956 e 11 de janeiro de 1959. Elas vêm acompanhadas de algumas páginas esparsas do *Jornal do Brasil* e do *Suplemento Dominical* utilizadas no *corpus* de pesquisa deste estudo. As cópias digitais desse material foram obtidas junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.