

inscrição para um túmulo no ar

fausto infausto faustino senha sina
centauramente musamente mário
te recordo esta vez em Teresina

e um mar de alta vltagem mar divino
um mar de vida aragem sepristina
Mário o teu ar poeta - peregrino
escutando a sentença da sibila
que um aberto destino contra-assina

e agora sob um signo Teresino
de azul de luz star de sol tigrino
restituído ao ar o que é do mar
à lira o que é delírio à sina o hino
te compagino em céu mário faustino

Carta de amor
Teresina / nov. 86



MÁRIO FAUSTINO

A IMPACIÊNCIA ÓRFICA

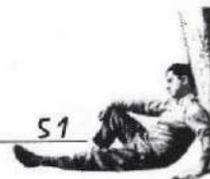
(DEPOIMENTO DE UM COMPANHEIRO DE GERAÇÃO)*

Haroldo de Campos

Crítico e Poeta



Publicado originalmente
nos CADERNOS DE
TEREZINHA, em 1986.
Nº 1. Edição comemorativa.





Cerca de dez anos após a “aeromorte” de Mário Faustino, prestei um depoimento a Mônica Rector e Roberto Pontual sobre o nosso encontro - encontro de poetas: Mário e o grupo “Noigrandes” de São Paulo – no momento marcante do lançamento nacional da “poesia concreta” e da militância de Mário (e através dele, nossa) no “suplemento” cultural do *Jornal do Brasil*, em meados dos anos 50. Disse então:

Mário Faustino, em todo o período em que participamos do *Suplemento*, teve uma atuação ímpar a de Crítico de formação poundina, seus trabalhos caracterizavam-se pelo agudo discernimento criativo e pela dinâmica instigação de idéias. Faustino fez o mais ágil e inteligente jornalismo literário que jamais vi entre nós. Como poeta, aberto ao novo, dotado de um manuseio dúctil e sutil das técnicas do poema em verso, capaz do fragmento e da ruptura, mostrou-se sempre generosamente sensível aos experimentos mais radicais da poesia concreta, embora, na sua produção pessoal, conservasse ainda certos elos com a tradição discursiva. É uma grande e inesquecível figura de intelectual e de homem, que não se pode deixar de evocar quando se fala nos anos de atividade do *Suplemento* do *Jornal do Brasil*, de quem ele foi um dos principais animadores e o mais constante traço de união entre a equipe do *Suplemento* e nós outros, de *Noigrandes*”.

Hoje, passados mais de dez anos desse depoimento (1973) e mais de 20 desde a morte de Mário, repetiria, nuclearmente, o mesmo testemunho quanto à grandeza do escritor e à generosidade do amigo, mas já posso distanciar-me o suficiente para emitir sobre Mário uma opinião mais circunstanciada.

Diferentemente do meu irmão, Augusto de Campos (que foi, aliás, entre nós, o primeiro a estabelecer contacto pessoal com Mário, no Rio de Janeiro, numa reunião na casa de Mário Pedrosa, da qual nasceu o reconhecimento recíproco de “afinidades eletivas” e o convite para a colaboração no *Suplemento* em organização do *Jornal do Brasil*), diferentemente do Augusto, jamais escrevi um artigo sobre Mário. Ao inesquecível amigo e poeta dediquei, sim, um poema IN MEMORIAM, escrito ainda sob o impacto do desastre aéreo que o tirou brusca e inexplicavelmente de nosso convívio, poema hoje recolhido em meu livro *A educação dos cinco sentidos* (Brasiliense, 85). Esse poema, datado de 28 de novembro de 1962, foi estampado pela primeira vez, se bem me recordo, na mesma edição do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, de 15.1.1967, que publicou a versão inicial (ainda com o título “Mário Faustino e o

¹ A expressão “aeromorte” recorda o poema “A Mário Faustino, aeromorto”, de Augusto de Campos, publicado no nº. 3, junho de 63, de *Invenção*; meu depoimento de 73 está reproduzido em Ivo Barbieri, *Oficina da Palavra* (Achiámé, R. Janeiro, 1979).



Nó Mallarmaico”) do estudo de Augusto, “Mário Faustino, o último *Verse Maker*”, posteriormente incluído em seu livro *Poesia. Antipoesia. Antropofagia* (Cortez & Moraes, 1978).

MÁRIO FAUSTINO E O GRUPO “NOIGANDRES”

As relações de Mário Faustino (e de sua poesia) com o movimento de poesia concreta (e em especial com o grupo *Noigandres*) têm sido enfocadas, quase necessariamente, do ponto de vista da coincidência e copresença no tempo da atividade poética faustiniana (*O homem e sua hora*, único livro editado em vida do poeta, é de 1955) e do momento de eclosão pública (1956) da poesia concreta (aliás, já anunciada desde 1953 com a série cromatideogramática do weberniano “poetamenos” de Augusto de Campos, estampada em *Noigandres 2*, fevereiro de 1955). Ora, esse movimento poético, perseguindo o seu programa de ultimação do projeto mallarméano de “sintaxe espacial” (*Um Coup de Dés*) e poundiano (linguagem ideográfica como corretivo da linguagem lógico-discursiva), tendeu a chegar ao “mínimo múltiplo comum” da linguagem (ao que, na terminologia da vanguarda plástica e musical, ficaria posteriormente conhecido como “mimimal art”). Evoluiu rapidamente de uma “fase orgânica” (mais complexa e mesmo labiríntica, em termos de “desconstrução” do verso e de multiplicidade de percursos de leitura, fase que vai de 1953 a 1956) para uma outra mais despojada, concentrada, construtivista, altamente sintética, a “fase geométrica” ou da “matemática da composição” (a fase representada no n° 4, de 1958, de *Noigandres*, que compreende poemas escritos entre 1956 e 1957). Pois bem: os poemas monadológicos (para usar a expressão benjaminiana, com as implicações que suscita), poemas-limite, escritos nessa “fase geométrica”, poemas onde o Oriente sintético-ideográfico se encontrava, nos extremos do possível, com uma linguagem ocidental, fonética, digital, analítico-discursiva, forçando-a a converter-se no seu oposto (e assim a reconciliar-se com o *eidós* não-discursivo da poesia, mesmo daquela produzida na tradição do Ocidente)², foram esses poemas que ficaram como *paradigmas* da atividade poética dos poetas concretos no período (e mesmo, persistentemente, nos debates da crítica, nas escolhas de antologia, na representação para efeitos de recepção do eu se entendia e se entende pelo designativo “poesia concreta”). E não era para menos. Poemas que representavam uma experiência de limites, que levaram rente ao ponto “zerológico” do silêncio (“zero ao zênit” como me expressei fenomenologicamente à época) a possibilidade mesma de fazer poesia (como em pintura o quadrado branco inscrito no marco branco do quadro, de Malévitch), e que, por outro lado, tendiam ao anonimato, ao livro coletivo (o *Noigandres 4* é a “maquete” desse livro) e à comunicação instantâneo-simultânea, foram esses poemas que mais violentaram a expectativa do leitor brasileiro de poesia (condicionado pela retórica floral e restauradora da Geração de 45) e do usuário da língua (incapaz de desape-

² Veja-se, por exemplo, na *Teoria da poesia concreta* (Duas Cidades, S. Paulo, 1975, 2ª. ed.) o estudo de A. de Campos, “A moeda concreta da fala” (1957), focalizando, com apoio em Susanne Langer, a contradição entre a natureza não discursiva da poesia e o caráter discursivo da linguagem de uso literal. O problema foi desenvolvido e elaborado por mim em “Ideograma, anagrama, diagrama / Uma leitura de Fenollosa”, introdução a *Ideograma* (Lógica. Poesia. Linguagem), Cultrix, S. Paulo, 1977.



³ J. Derrida, em *De la grammatologie*, 1967, reconhece a contribuição pioneira do ensaio de Fenollosa sobre o ideograma para o "arrombamento" da "clausura da episteme" ocidental (referindo-se, ainda, no mesmo contexto, à "poética: irredutivelmente gráfica" de Ezra Pound, que, juntamente com a de Mallarmé, constituía "a primeira grande ruptura da mais profunda tradição ocidental"). Cf. *Gramatologia*, trad. de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, Perspectiva, 1973.

⁴ Sobre o dissídio que essa poesia de estréia representava em relação à "geração de 45", ver a série de três artigos ("A difícil alvorada", "Rito de outubro" e "Ritmo e compasso") publicada por Sérgio Buarque de Holanda entre 27.5 e 12.6.51 no *Diário Carioca* e na *Folha da Manhã* de S. Paulo.

gar-se da clausura normativa, lógico-discursiva – "logocêntrica" diria posteriormente Derrida – de seu idioma fonético, em nosso caso o português³. Os poemas pré-concretos (os poemas da "fase em verso", escritos nos últimos anos da década de 40 e publicados em meu *Auto do possesso*, 1950; em *O carrossel*, de D. Pignatari, 1950, e em *O rei menos o reino*, 1951, de A. de Campos, bem como aqueles constantes do n° 1, 1952, de *Noigandres*)⁴, os pára-concretos ou já concretos da fase "orgânica" (incluídos nos n°s 2, de 1955, e 3, de 1956, também de *Noigandres*) foram como que obliterados, "postos entre parênteses". Sequer se imaginou que os poetas concretos poderiam ter (como o próprio Mário Faustino) poemas inéditos, não recolhidos em livro, anteriores àquele momento "geométrico" privilegiado para termo de comparação (e esses poemas existiam: alguns vieram à luz na *Antologia Noigandres* n° 5, 1962, substituída "do verso à poesia concreta"; outros só foram veiculados muito posteriormente nas antologias pessoais da tríade concreta: no meu *Xadrez de estrelas*, percurso textual 1949-1974, publicado em 76; no *Poesia pois é poesia*, 1950-75, de Décio Pignatari, que é de 77; e no *Poesia 1949-1979 (VIVA VALA* de A. de Campos, 1979; outros ainda – no meu caso pelo menos – ficaram no limbo dos rascunhos e dos textos inconclusos...). Também não houve preocupação de se levar em conta, já que isto complicava os termos da comparação, os desdobramentos do movimento a partir de 58, que se caracterizaram por um progressivo descompromisso com aquela "fase geométrica" axial (a "fase áurea" ou "heróica" da poesia concreta, como entre nós costumávamos dizer) e com algumas escrituras mais programáticas do que operacionais do *Plano piloto* (síntese das teses do movimento, divulgada com o *Noigandres* 4, de 53). Ainda em vida de Mário Faustino, no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, que teve lugar em Assis, Est. de S. Paulo, D. Pignatari relatou o tema "Situação atual da poesia no Brasil", anunciando o "pulo da onça": o "pulo conteudístico-semântico-participante" da "poesia concreta". Do 1° trimestre de 62 é o n° 1 da revista *Invenção*, com a tese-relatório de Pignatari, e do mesmo ano sua "Estela cubana", publicada com estardalhaço em página inteira do conspícuo, mas liberal, *Suplemento Literário* de O Estado de S. Paulo (7.7.62). Em 62 publiquei também o meu "poemalivro" *Servidão de passagem* (escrito entre junho/julho 61). É do 2° Trimestre de 62 o número "vermelho", participante, de *Invenção*, com a "Estela Cubana" de Décio, fragmentos do *Servidão* e o agressivo "Cubagrama", espécie de poema-de-agitação, *agit-prop* concreto-maiakovskiano do Augusto (por sinal, minha primeira tradução de Maiakóvski, diretamente do russo, a do poema dedicado ao suicídio de Iessiênin, foi estampada no n° duplo, 23-24, julho/dezembro de 61, da *Revista do Livro*...). A revisão do "poema longo" sousandrino, "Montagem: Sousândrade" (estudo crítico e seleção de textos), também remonta a esse período: desenvolveu-se por seis edições da página "Invenção" do *Correio Paulistano*, de 18.12.60 a 26.2.61.

Não creio que a “poesia concreta”, enquanto atividade poética em progresso, tenha sido recebida nesses mesmos termos e dentro desse mesmo esquema redutor pela inteligência aguda e alerta de Mário Faustino, um poeta profundamente atento ao *antes* e ao *depois* da poesia de seu momento. Muito pelo contrário. Quando se lê o ensaio “concretismo e poesia brasileira” (aliás, “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro”), incluído em *Cinco ensaios sobre poesia* (Edições GRD, 1964), reproduzido em *Poesia-Experiência* (Perspectiva, 1977), fica evidente o motivo pelo qual o exigente poeta-crítico Mário Faustino considerava os promotores do movimento (o grupo “Noigandres” de S. Paulo por um lado e Ferreira Gullar por outro) como “antes do concretismo, os melhores poetas brasileiros aparecidos depois do Sr. João Cabral de Melo Neto” (sou obrigado a referir esse fato, à parte o que me toca, para poder expor o meu argumento e ficar fiel ao de Mário). O motivo fora explicitado parágrafos antes, a propósito do grupo paulista, mas o raciocínio aplicava-se, “mutatis mutandis”, a Ferreira Gullar: “Nos domínios do verso chegam todos três, rapidamente, ao nível do melhor que já se fizera antes deles no Brasil, freqüentemente, no detalhe, ultrapassando esse nível. Saem dos domínios do verso e tentam novos caminhos poéticos”. Quem se dispuser a ir mais adiante e pesquisar o texto de Mário na sua fonte, a 5ª página do 2º Caderno do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* de 10.2.57, que coincidia com a apresentação da “Exposição Nacional de Arte Concreta” no saguão do MEC-RJ, terá mais uma confirmação desse acurada atenção de Mário Faustino para com a “fase verso” dos poetas concretos que coexiste com o seu também proclamado desinteresse pessoal por uma integração no movimento concretista, apesar da defesa que faz do direito que reconhecia aos participantes da mostra – “e quiçá mesmo o dever, de serem extremistas, combativos, proselitistas, exclusivistas, etc.”). É que, acompanhando essa página, a contígua de nº. 4, com o título “Os poetas ‘concretos’ antes da ‘poesia concreta’”, trazia uma “Pequena antologia de poemas pré-concretos de D. Pignatari, H. de Campos, A. de Campos e F. Gullar, selecionada por Mário Faustino”. Adepto do método de “amostragem ideogrâmica” preconizado por Ezra Pound, é fora de dúvida que Faustino considerasse parte integrante do seu polêmico estudo sobre o “momento poético brasileiro” esse exemplário, no qual se ancoravam as premissas de sua desassomburada 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). Da seleção constam, com as respectivas datas: “Bateau pas ivre” (março de 51) e “Move-se a brisa ao sol final” (fevereiro de 52) de Pignatari; trecho de “O sol por natural” (agosto de 51) e trecho de “Ad Augustum per Augusta” (junho de 52), de Augusto; os meus “Soneto de Bodas” (1949) e extrato de “Thálassa Thálassa” (agosto de 57); “A Sentinela” (trecho, dezembro de 52) e o soneto “Neste leito de ausência” (1950), de Gullar.⁵

5 Benedito Nunes, na “Introdução” à edição *Perspectiva de Poesia-Experiência*, por ele organizada, justifica a não reprodução das características da página de jornal no livro pela impossibilidade de uma edição fac-similada. No caso por mim indicado, parece-me que a transcrição do complemento antológico não acarretaria problemas de ordem tipográfica. É uma sugestão.



6 Cf. "Lance de Olhos sobre Um lance de dados" (com a tradução de dois fragmentos do poema), *Jornal de Letras*, R. Janeiro, agosto 58. "Orfeu e o discípulo" foi estampado em *Habitat*, nº 21, março/abril de 55. S. Paulo.

7 Conferência pronunciada em 28.5.85 e publicada pelo Conselho Estadual de Cultura, Belém-Pará, 1986.

Quando Faustino escreve, no "Relatório e Tomada de Posição" que abre o balanço de um ano da página Poesia-Experiência (SLJB, 6.10.57): "...acho e declaro que a experiência concretista, em sua própria direção, vai bem mais longe, e mais segura, que a minha. (...) Repito: o principal que nos separa como nós mesmos, nossos seres, nossas condições. Repito: nossa formação muito nos aproxima. Hoje tomamos direções diferentes, a deles bem mais definida, a minha bem menos precisa, amanhã essas direções poderão encontrar-se", revela um senso agudo da situação, das convergências e divergências que nos uniam e separavam, não num movimento brusco e definitivo, mas num plexo sutil de atrações e repulsões, de gradações táticas nas preferências e nas ênfases.

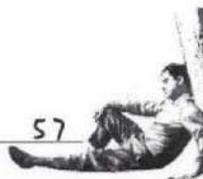
A formação comum... Não apenas Pound e a moderna poesia de língua inglesa, não apenas Mallarmé (cuja influência já se fazia, por exemplo, sentir na temática, no léxico e na espacialização do meu "Orfeu e o discípulo", de 52, e cujo *Coup de Dés* eu já traduzira, numa primeira versão, em 1958⁶, mas tantos outros liames de ostensividade não tão manifesta... Do elenco de poetas que Benedito Nunes refere em sua recente conferência "A obra poética e a crítica de Mário Faustino"⁷, estavam também presentes, no currículo de leitura formativa dos três poetas que em 1952 lançaram a revista-livro *Noigandres*, Baudelaire, Rimbaud (lembrese o "Bateau pas ivres", 51, de Pignatari); Rilke (estudei alemão, ainda aluno de Direito, para lê-lo e a Georg Trakl; encimei com uma epígrafe rilkeana sobre o poeta e o "dom de celebrar" meu "Auto do Processo" de 49); Lorca (quanto o lemos dos "romanceros" de gitanos-andaluzes ao *Poeta en Nueva York!*); Fernando Pessoa (vejam-se, de Pignatari, o "Tosco dizer de coisas fluidas", de 49, ou o "Eu sou contemporâneo de alguém", 51); Saint-John Perse (de que Décio traduziu um excerto de *Exil* no Suplemento do extinto *Jornal de S. Paulo*, no começo dos anos 50, e que foi o instigador de algumas das minhas primeiras tentativas de poema de mais fôlego, "A Cidade" e "Thálasa Thálassa", em 51 e 52 respectivamente). Isto para não falar nos clássicos greco-latinos ("Rumo a Nausicaa" é o título do conjunto de poemas decianos, datados de 49 a 52, que figuram em *Noigandres* 1; meu "Vinha estéril", de 49, traz uma epígrafe de Virgílio); em Dante (com Hoelderlin e Lautréamont, presenças explícitas em *O rei menos o reino*, poemas datados de 49 a 50, de Augusto); na tradição ibérica, em especial Camões e Sá de Miranda (para este último, bastaria mencionar o "O Sol por Natural", 50-51, *Noigandres* 1, também do Augusto); na fonte bíblica e na mitológica (elementos constantes na minha primeira poesia, p. exemplo). A numeração, claro, não esgota o que Faustino, por uma lado, e nós outros, por outro, lemos em nosso período de formação e nos anos que precederam ao lançamento público da "poesia concreta", mas é suficiente para tornar visível a rosácea das convergências...



As nossas divergências... Havia sobretudo uma, fundamental. Faustino recusava-se, por motivos respeitabilíssimos de temperamento e vocação (mas nem por isso eximíveis de avaliação crítica, ele melhor do que ninguém o sabia), a submeter-se ao violento processo de “coletivização” e “anonimização” poética, a que nós, de *Noigandres*, nos sujeitamos voluntariamente. Estávamos persuadidos de que esse verdadeiro “tratamento de choque”, que implicava “dar por encerrado o ciclo histórico do verso”, era necessário para comensurar a poesia ao estágio evolutivo das outras artes (a música e as artes plásticas) e às instâncias da ciência (o espaço-tempo da física einsteiniana; os subsídios da “psicologia da Gestalt”, da cibernética e da teoria da informação, bem como da lingüística). Entendíamos que chegara o momento de reduzir as nossas (muitas) diferenças individuais em prol da fundação de uma nova *koiné*, uma nova linguagem comum sintético-ideogrâmica, de validade nacional e universal, capaz de ultimar (no sentido evolutivo-processual, bem entendido, não no axiológico) o projeto mallarmaico delineado no *Coup de Dés* (onde a sintaxe é fraturada e o verso disseminado, mas onde o discurso ainda persiste espacejadamente...), projeto que remonta ao “poema universal progressivo” dos Românticos de Iena e, assim, à própria “tradição da modernidade”...⁸. Éramos, num certo sentido, Faustino e nós, além de experimentais, “tradicionalistas”. Púnhamos, porém, ênfases diferentes em cada um desses termos, só aparentemente antitéticos.

Quando se fala da absorção de recursos concretistas pela poesia de Mário Faustino, sobretudo na fase “experimental” dos anos 56-59 e nos últimos “fragmentos” (técnicas visuais, caligrâmicas ou ideogrâmicas; jogos permutatórios de combinação lexical ou frasal; vertebrações em eixo como em “o movimento”, 1956, de Pignatari), está-se falando de um diálogo intertextual, de “oficina para oficina”, que os poemas faustinianos travavam sobretudo com poemas já decididamente experimentais da fase “pré-e-pára” concreta e com aqueles da “fase orgânica” do concretismo paulista (não é meu propósito aqui examinar o caso de F. Gullar), poemas onde o discurso era fragmentado, pluridivido, capilarizado, porém, não abolido nem controlado com rigor absoluto (“cronomicrometragem do acaso”); onde a metáfora era explodida, mas vigia ainda (veja-se o mellarmeano “O jogral e a prostituta negra” de Pignatari, que é de 49); onde a paronomásia, o trocadilho, a tmese, o recorte parentético minavam incessantemente o corpo, ainda não diamantizado em geometria monadológica, do discurso poético em verso. Onde a temática poderia ser lírica, existencial e até ontofenomenológica, metafísica (considerem-se os meus poemas de “o â mago do ô mega ou a fenomenologia da composição”, de 55-56); essa “temática-do-ser”, aliás, permaneceu ainda, ao lado da lírico-erótica e da participante, mesmo no auge do momento geométrico de aparente dominância metalingüística: refiram-se, por exemplo, as verdadeiras “cosmogonias portáteis” que são o “terremoto”, 56, de Augusto, ou o meu “nasce-morre”, de 58; o erotismo

⁸ Enfoquei o problema e desenhei esse traçado em ensaio recentemente, publicado em duas partes: “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação” e “O poema pós-utópico”, Folhetim, Folha de S. Paulo, nºs. 403 e 404, 7 e 14.10.84.



antropofágico do “hombre hambre hembra” deciano, de 57; a sátira engajada do “coca cola”, do mesmo ano, também do Décio, ou, em tom mais grave, a denúncia existencial-política do “greve”, de Augusto, que é de 61 e saiu em *Invenção 2*⁹. Trata-se de um diálogo pelágico que a poesia de Faustino entretinha com as partes provisoriamente recessivas, submersas, de um “corpus” de escritura geracional e grupal, cujas cristas emersas (os “minimal poems” da etapa “geométrica” do concretismo) ele respeitava, mas considerava radicalizações extremistas; dessa ostensiva radicalização ele, mais moderado, mais apegado à grande tradição clássica do que à “tradição de ruptura” incessantemente vetoriada para o futuro (embora esta o fascinasse e lhe parecesse irrecusável a existência de uma “crise do verso”, exponenciada pelo *Coup de Dés*), ele – Faustino – discrepava¹⁰. Aí o “nó mallarmaico” em que observávamos fraternalmente, ele se enredava (imagem dialética que, se bem me recordo, não o desgostava de todo...). Pois bem: é esse colóquio “submarino”, esse intertexto nem sempre manifesto aos olhos do analista compreensivelmente desviados para seguir o percurso aguerrido da intervenção concretista em sua fase mais disruptora e polêmica, esse subtexto é que urge reconstituir e repensar de modo mais amplo, sobretudo, a essa altura, em que está por se completar um trintênio do lançamento da poesia concreta; em que a reconstituição da trama complexa das inter-relações já pode ocorrer, sem que a inteligibilidade do problema e a equação dos termos da comparação sejam anuviadas pela constatação da sua labilidade e riqueza.

O POEMA LONGO E O IDEOGRAMA

Faustino deixou consignado também, no mesmo balanço de um ano de sua página no SDJB: “...a experiência ideográfica de Pound me interessa, me serve, mais que a experiência ideográfica dos concretistas”. E, do seu ângulo tinha razão nessa preferência: não lhe interessava, como opção pessoal, o gesto radical de uma vanguarda empenhada na “abolição elocutória” do individualismo do *eu* em prol da ultimização do projeto anunciado no poema constelar mallarméano, projeto que envolvia a esperança utópica da fundação de uma nova linguagem comum e da restituição da função comunicativo-social do poeta na sociedade mais justa do futuro (essa preocupação ético-social Faustino também a possuía, porém a equacionava em outros termos). Tinha razão porque, mais comprometido com o passado do que com o futuro (com o presente todos nós o éramos), almejava conciliar a estrutura discursiva tradicional do verso com a sintaxe de montagem propiciada pelo “método ideográfico” de Pound e por ele praticada na construção do edifício dos *Cantares* (que, em 1955, com a publicação da *Section: Rock-Drill*/Seção: perfuratriz de rochas, já haviam chegado ao n.º. 95). Reação semelhante teve Octavio Paz, inspirada por análogos desígnos quando recebeu o impacto da “poesia concreta”, na segunda metade dos anos 60. Basta ler a carta extremamente significativa que me escreveu em 14.03.68, carta que constitui um roteiro

⁹ Em 1961, acrescentamos um *Post-Scriptum* ao “Plano Piloto” de 58: “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (Maiakóvski); Faustino, em 14.7.57, criticando o recém-aparecido *Canto claro e Poemas anteriores*, de Geir Campos, posicionara-se com respeito à poesia dita “engajada”: “O poeta *engagé* tem de ser um poeta – e um profissional realizado. Só assim poderá cumprir suas obrigações: atacar, desmoralizar as classes dominantes, fornecer da sociedade em que vivemos um diagnóstico convincente e eloquente, apresentar, reificar, poeticamente, os problemas populares e as idéias evolucionárias e revolucionárias, promover o inconformismo e, se possível ou necessário, a revolta dos leitores ou ouvinte contra o *statu quo*” (“Da ingenuidade engajada e do engajamento ingênuo”).

¹⁰ Não deixava, porém, de reconhecer o trabalho realizado, onde quer que o encontrasse. Assim, na súpula evolutiva da poesia brasileira com que remata sua série de estudos sobre Jorge de Lima (SDJB, 8.9.57), credita ao Grupo “Noigandres” e a F. Gullar “produtos acabados e de alta categoria”, tanto na fase “pré-concretista” como em “diversos poemas concretos das diferentes fases da experiência”.

da evolução de sua própria poesia até o seu encontro com a dos “concretos” brasileiros na antologia internacional (*An Anthology of Concrete Poetry*), publicada em Nova Iorque em 1967 pela Something Else Press, ou melhor, já antes mesmo, à época da redação do ensaio “Los signos em rotación”, de 1964, onde é central a presença do Mallarmé do *Comp de Dés* e do “espaço que a sua palavra abre”¹¹. Nessa carta, pondera Octavio Paz: “Compreendendo que os senhores vejam em Pound um precursor. De toda maneira, assinalo que a poesia de Pound – fundamentalmente discursiva – não utiliza realmente ideogramas, porém descrições de ideogramas. Esta observação se estende ao empenho, em certas passagens dos *Cantos*, de ideogramas chineses verdadeiros: são citações numa língua estrangeira que, para serem compreendidas, requerem tradução para a nossa linguagem discursiva. Nossos idiomas estão no extremo oposto do chinês, e o máximo que podemos fazer é o que os senhores (não Pound) fazem: inventar procedimentos plásticos e sintáticos que, mais do que imitação dos ideogramas, sejam suas metáforas, seus duplos analógicos. (...) A poesia moderna é dis-persão do curso: um novo dis-curso. A poesia concreta é o fim desse curso e o grande re-curso contra esse fim.”¹²

Por outro lado havia a questão da quantidade, do “poema longo” (“Pessoalmente, sempre emprestei grande importância à quantidade em arte”; “... a mim só interessa o poema longo”, escreve Faustino em outras passagens do seu Relatório e Tomada de Posição”).

Ora, há poema longo e poema longo... Perante um “haikai” de Bashô ou um epigrama da *Antologia Grega*, ou mesmo diante do *Mattina*/M’illumino d’immenso” do Ungaretti de *L’Allegria*, “The Raven” de Edgar Allan Poe (o advogado da forma breve, do “mimor poem”), com suas 8 estrofes de cinco versos de medida larga mais um refrão cada, não deixa de ser um poema longo... Comparados à *Commedia* de Dante, *The Waste Land* de Eliot e o *Lance de dados* de Mallarmé (aquele poeta a quem costumamos chamar “o Dante da Idade Industrial”), *epos* sintético em 11 páginas duplas, ambas essas composições, quantitativamente falando, poderiam ser designados por “minor poems” ou poemas breves...

Por outro lado, também nós estávamos interessados no poema de maior fôlego, mais sustentado, no poema seqüencial. Tentativas, “sketches” nesse sentido são, por exemplo, em meu livro de estréia, “Sísifo” (poema coral, onde ressoa a influência “coloquial-irônica” de Eliot) e o esboço de poema-drama, em três cenas, “Auto do Possesso”. Prossegui experimentando com a forma menos breve, mais desenvolvida, em “A Cidade” e “Thálassa Thálassa” e depois em “Ciropédia ou a Educação do Príncipe” (52), prosapoema, introduzido por uma epígrafe de Joyce, que é o embrião de minhas *Galáxias*, cujo primeiro fragmento (“formante” inicial) data de 1963. Tinha razão Mário Faustino quando pronunciava: “amanhã essas direções poderão encontrar-se”...

¹¹ Cf. Octavio Paz e Haroldo de Campos, *Transblanco*, Editora Guanabara, R. Janeiro, 1985. Ver, ainda, de O. Paz, *Signos em rotação*, Perspectiva, 1972.

¹² As questões levantadas por O. Paz já haviam sido, de certo modo, consideradas no âmbito da poesia concreta, conforme referi na n.º 5, p. 130, do *Transblanco*, cit., reportando-me a textos de 55, recolhidos na *Teoria da poesia concreta*.



¹³ Fausto Cunha, "Enxadas ou transistores?", ensaio recolhido em *A luta literária*, Lidador, R. Janeiro, 1964.

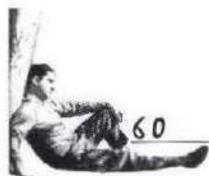
¹⁴ Benedito Nunes, "O projeto de Mário Faustino", *Invenção* n.º 3, junho de 63. Do mesmo autor, as introduções às duas edições póstumas da *Poesia* (Civilização Brasileira, R. Janeiro, 1966) e da *Poesia completa* (Poesia traduzida (Max Limonad, S. Paulo, 1985).

Mas esse possível (até que ponto?) reencontro, que a morte prematura de Mário não permitiu que de fato acontecesse, tinha de ser precedido por um momento crítico de afastamento, de desencontro. A radicalização evolutivo-processual da poesia concreta suspendeu provisoriamente essa pesquisa da forma longa ou menos breve (também insinuada, em certa medida, num poema de elaboração mais sustentada, como o "Rosa d'amigos", do primeiro Pignatari, ou mesmo no poema-título de seu livro de estrear, "O Carrossel", datado de 1948; em Augusto, vislumbro-a na organização seqüencial de textos como "Ad Augustum" e "O sol por nautral"). Se bem que – diga-se entre parênteses – sempre nos preocupou o que poderia ser um "poema concreto" longo: o "poetamenos" do Augusto e o meu "o â mago do ô mega" são poemas-seqüências; comparado ao "velocidade", de Ronaldo Azeredo, não seria longo o "cidade do Augusto, "mot total" aspirando ao infinito da frase? E que dizer de meu poema-livro *servidão de passagem*, na fase "engajada" de 61-62? Que dizer sobretudo da "Estela Cubana", de Pignatari, cartaz épico, poema tipográfico-mural de múltipla e polissêmica leitura, que Fausto Cunha, à época (o poema foi publicado em julho de 62), considerou "mais antiburguês, mais revolucionário do que todos os histerismos dirigidos dos meninos da UNE"¹³.

Mas Faustino estava assaltado do que eu chamaria "impaciência épica" ou, melhor dizendo, "órfica". Estava empenhado em projetar, ainda que contra o espírito do tempo, um poema longo, quantitativamente voluminoso, à Camões, à Milton, à Dante; ou, mais proximadamente, à Pound. A última formulação desse seu projeto parece estar na carta de outubro de 58, em que anunciou a Benedito Nunes um "programa de trabalho a longo prazo", cujo primeiro item consistia exatamente em "conferir à poesia uma vasta medida, uma dignidade que lhe permita competir com as outras formas de cultura contemporâneas, principalmente a arquitetura e a ciência"¹⁴. Em 1959, em fins desse ano, como refere Benedito Nunes, "concebe que a obra em progresso deverá acompanhar a sua própria vida – *till death doth part us* – e constituir-se de fragmentos como os que então passou a escrever". B. Nunes informa que recebeu os primeiros desses fragmentos (hoje, em sua mais completa recolha – num total de 18, mais o autógrafo "Fidel", - incluídos na edição Max Limonad) de Nova Iorque, onde o poeta exerceu funções junto a ONU, de dezembro de 59 a junho de 62. Mário estava disposto a dá-los à estampa a cada cinco anos (é ainda o seu devotado crítico e estudioso quem nos ministra essa informação), um pouco à mineira do que fazia E.P. com os 'drafts' de seus *Cantos*.

A IMINÊNCIA DO BARROCO

E havia ainda o Barroco. O Barroco mediava a vocação de Mário Faustino para o poema longo. Mas este era um ponto que antes nos aproximava do que nos afastava.



De fato, num dos textos, quase manifestos, que anunciaram o surgimento da poesia concreta, o meu “A obra de arte aberta” (publicado em 3.7.55 no *Diário de S. Paulo* e republicado em 28.4.56 no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro graças a Oliveira Bastos), depois de passar em revista o *paideuma* constituído por Mallarmé, Joyce, Pound e Cummings, eu concluía, citando uma conversa entre Pignatari e o compositor Pierre Boulez, por declarar-me em favor de um “barroco moderno”, que corresponderia talvez “às necessidades culturmorfológicas da expressão artística contemporânea”. Barroquizantes, do ponto de vista da exploração da metáfora e dos jogos fonoprosódicos, eram a maioria dos meus poemas da “fase verso” e mesmo aqueles da fase “orgânica” da poesia concreta (como o SILENCIO, de 1955, p. ex.); uma constatação semelhante se poderia fazer – creio – com relação a Pignatari, da “Rosa d’amigos” à “Estela Cubana”. Mesmo os poemas da fase “geométrica” foram, no aceso da polémica entre concretos e a dissidência neoconcreta, acusados pejorativamente de “barroquistas”, por seu caráter cinético, de matriz aberta de leituras (atualizado em partituras por jovens músicos que colaboravam conosco), em contraste com a ascese e o purismo das posições equilibradas e mais estáticas do colançador internacional do movimento, o suíço Eugen Gomringer...

Mas Faustino entendia por Barroco não tanto a “obra aberta” como o estilo “polimórfico” e polifônico”, a “poesia recargada”, capaz de uma “densa polimorfia de temas de beleza”, para falar como Dámaso Alonso a propósito de Gôngora. Expandia o conceito, para nele abarcar retroativamente Camões (e neste ponto acertava em cheio, pois o Camões épico “maneirista” que os estudos de Jorge de Sena, publicados entre nós no último quadrimestre de 61, revelava, tem mais a ver com o Barroco na sua acepção histórica do que com a imagem convencional da Renascença, ou, como o exprime tipologicamente Sena, “resulta de uma emoção clássica e de uma expressão barroca”)¹⁵ O resgate da função mitopoética da metáfora, por um lado, e a aspiração à monumentalidade do poema longo, por outro, encontraram no Camões barroco e os n’*Os Lusíadas* um modelo instigante, que a tradição de nossa língua e de nossa literatura oferecia.

Mas faltava encontrar algo mais, um nexos mais contemporâneo, que facilitasse a transição, no plano do presente de criação, da lição do *Coup de Dés* de Mallarmé e daquela haurida nos *Cantos* poundianos, do *epos* agônico e cosmogônico do homem em luta contra o acaso, para o périplo, a “plotless epic” poundiana. Mallarmé, o Mallarmé “obscuro”, era mais assimilável a Gôngora (tantas vezes, desde o simbolismo francês, foi ensaiada essa comparação). Já Ezra Pound, em nome da “claritas”, da “precise definition”, recusava Gôngora e o que entendia por linha turva do barroco (pelo menos em teoria; na prática dos *Cantos* – monumental ruína alegórica da Modernidade, é uma questão a discutir). Havia uma

¹⁵ Jorge de Sena, “O Maneirismo de Camões” e “ainda o problema de Camões e os Maneiristas”, *Diário de Notícias*, R. Janeiro, 10.9.61 e 10.12.61. Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, em *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971, refere o livro do professor e investigador espanhol José Filgueira Valverde, onde, já em 58, estaria insinuado o caráter barroco da estética de Camões. Registra, ainda o pioneirismo de Jorge de Sena, que, em 1948, chama Camões “um magnífico Proust da Renascença, ou melhor, do Barroco, ou melhor ainda, do Maneirismo...” Faustino proclama a tese do Camões barroco em seus artigos de 57 (“Revendo Jorge de Lima”), o que lhe dá merecido relevo nesse conjunto de estudiosos. Assinale-se, finalmente, que o ensaio camoniano de Pound, incluído num livro cuja primeira edição é de 1910, toma explicitamente o Barroco, porém enquanto estilo arquitetônico, para enquadrar o seu tratamento de *Os Lusíadas* (“A corresponding study in architecture were a study of barocco”).



¹⁶ Não deixa de ser curioso o fato de Faustino não dar sinal, em seu *paideuma*, de recepção a Sousândrade. O processo revisional do *Guesa* foi levado a efeito na página *Invenção* de dezembro de 60 a fevereiro de 61, período em que Faustino vivia em N. Iorque; mas o poeta mantinha contacto epistolar com amigos no Brasil. O *Guesa*, muito antes e muito mais do que a tumultuada jorgiada do Rapsodo alagoano, poderia ter servido de ponto de referência brasileiro para o projeto faustiniiano. Vasto poema, poema-périplo, misturava o épico, o lírico e o dramático. Em sua dicção barroquizante, há registros de Camões, de Milton e mesmo de Dante. Não é uma das costumeiras "camoniadas" que, de quando em quando, atravancam o caminho de nossa literatura com passo de paquiderme, desde o duro *Caramuru*. Ao contrário. O *Guesa*, publicado em *drafts* desde 1868, acusando embora a vocação romântica para o poema-viagem, não é uma empreitada regressiva. Apesar de seus desníveis, de suas inegáveis descaídas, mostra-se mais arrojado na invenção da forma do que seu modelo byroniano. Nas secções infernais ("Tatuturama" e "O inferno de Wall Street") chega a antecipar certas técnicas de montagem e citação polilingüe, bem como algo da temática usurofóbica do Inferno financeiro dos Cantos de Pound. "Se algum poema faz jus ao título de epopéia da América Latina, é este" (escreveu a respeito o resenhista de *The Times Literary Supplement*, Londres, 24.6.65).

¹⁷ Cf. "Mário Faustino, o último *Verse Maker*", cit.

brecha, e esta não escapara à argúcia crítica de Faustino: no ensaio sobre Camões, constante de *The Spirit of Romance*, e que Faustino traduziu não por mera coincidência para o SDJB em 2.9.56, um ensaio geralmente negligenciado pelos camonólogos mas cheios de intuições surpreendentes, Pound referira-se ao poeta d'*Os Lusíadas* como "O Rubens do verso", elogiando-lhe a "dicção" e a "técnica", chamando-o "mestre de som e de linguagem", frisando a "qualidade retórica" da "mente" camoniana, mas, ao mesmo tempo, descobrindo nele, em certas passagens, "simplicidade" e "diretividade", além de destacar, como centro para o interesse moderno no poema, o episódio de Inês de Castro (que aliás glosa no *Canto XXX*). O "Rubens do verso"... É este designativo poundiano que Faustino vai recordar no IV dos sete artigos que dedicou a Jorge de Lima em sua página do SDJB (de 28. 6 a 8.9.57). O Camões (e o Gôngora) à mão foram (*hélas!*) Jorge de Lima.

Tenho para mim que a *Invenção de Orfeu*, nessa longa série de artigos que constitui a "revisão" de Jorge Lima, ficou sendo, antes de mais nada, uma "invenção" de Mário Faustino...

Estou com Augusto de Campos quando afirma não poder concordar com a estima que Faustino devotava ao poeta e à sua *Invenção de Orfeu*. Expressando seu ponto de vista com desassombro faustiniiano, uma vez qualquer outra atitude, no caso, como diria o próprio animador de "Poesia-Experiência", incorreria em "farisaísmo", Augusto classifica o poema de Jorge de Lima de "falso poema longo", que peca pela "inconsistência de organização e pela falta de rigor", tachando-o de "sucessão mal-ajambrada de poemas subjetivos diluídos numa enxurrada camoniana, com raras ilhas de poesia realmente nova.¹⁷

O próprio Faustino autorizaria em parte esse severo julgamento (que, repito, é também o meu). Nunca Mário Faustino elogiou tanto um autor e nunca, talvez, pôs a nu, de um só autor, tantos defeitos. Percorrendo os juízos emitidos por Faustino a respeito de Jorge de Lima, encontramos expressões e trechos assim: Deixou a *Invenção de Orfeu*, que contém alguns dos mais altos e dos mais baixos momentos da língua poética luso-brasileira. O poema é uma *mêlée* péssimo-ótima (em "A poesia 'Concreta' e o momento poético brasileiro"); "Esse grande Jorge de Lima (...) único no Brasil a ter possuído o tom e a medida do *epos*, é para nós, com todos os seus pavorosos, arrepiantes defeitos, o maior nome de nossa poesia" (de "Reverendo Jorge de Lima", donde extrairéi todas as citações seguintes); "Na primeira parte, por exemplo, entre coisas de incrível mau gosto..." (falando dos "trabalhos de adolescente" do poeta); "No mais, trata-se apenas de longa série de poemas de todas as influências, embaraçados caminhos cruzados onde mal importa ao autor a construção da unidade poema, onde pouco se lhe dá emitir alguma linguagem poética" (sobre *A túnica inconsútil*); Há no livro coisa insuportáveis, como a insistência em explorar temas bíblicos sem nem de lon-

ge igualar (muito menos acrescentar-lhes algo) as incomparáveis qualidades literárias de boa parte do Antigo e do Novo Testamento (...) ou como as fatigantes tentativas de mitificação da figura do poeta” (idem); “A obra inteira de Jorge de Lima, *Invenção* inclusive, talvez se explique pela insistência do poeta épico vocacional diante da provável impraticabilidade do gênero em nossa época”; “... as tenebrosas quedas de sempre...”; “Por toda parte, a necessidade de emprestar uma forma à massa amorfa que foi quase sempre – e continuaria a ser – a linguagem de Jorge de Lima”; “Em Jorge de Lima há o primado quase absoluto da criação sobre a organização. Pouco lhe interessa a estrutura de seu poema no todo ou em partes”; (o leitor) “verá os enormes erros e os enormes acertos de Jorge; notará, desgostoso, seu descuido, sua falta de rigor; mas, verá, afinal, que o poema, como boa coisa barroca, é um universo que justifica, pelo todo, os seus próprios monstros, as suas próprias aberrações”; “Os grandes versos quase sempre de mistura aos péssimos”; “... um desespero de mágico incapaz de fazer o coelho sair do chapéu...”; “O XXIV é um emblema de toda a *Invenção*: ótimo – péssimo”; “...Péssimo verso, péssima prosa, nada de poesia. O diretor desse filme podia ser bom, os *takes* talvez tivessem sido bem tomados – mas a montagem falhou. Relaxamento, falta de rigor”; “Por altos e baixos, trancos e barrancos, sigamos adiante”; “O poema XXXII, o mais longo deste canto, é uma péssima salada. É difícil encontrar coisa séria, publicada, de tão ruim gosto, em português ou em qualquer outra língua”; “Tudo isso, note bem o leitor, de mistura ao que há de pior na língua”; “O poema XX deste canto é uma das piores coisas que já lemos – ou quase, que não lemos, de quase ilegível”; “E vem depois (VI) mais um desses longos poemas em que Jorge brinca de perde-e-ganha. Perde quase o tempo todo: ornatos, ornatos, ornatos, jogados sobre um vácuo de estrutura. Barroco? Uma boa desculpa – que, *à la longue*, fatiga”; “Em XIX, Jorge homenageia Dante, com versos que fariam bocejar o esteta de *De Vulgari Eloquentia*”; “Do Canto VII (“Audição de Orfeu”) em diante, decai sensivelmente a *Invenção*: acentuam-se as deficiências e diminui a eficácia do poema (...) Uma série de poemas à maneira de solilóquio dramático (...) simplesmente líricos, autobiográficos, auto-reflexivos, auto-apologéticos, autopiedosos... *mélange adultère de tout...* Páginas e mais páginas de pouco interesse até para um psicanalista. E geralmente má dicção, gagueira, pé-quebrado, ruim versificação, incapacidade de desenvolver e sustentar a frase musical, o jogo metafórico, a seqüência lógica, a sintaxe geral...; “É o eterno perde-e-ganha jorgiano; a ausência de rigor; a falta de autocrítica; fobia desses preciosos utensílios literários que são a borracha-apagador, o lápis vermelho, o retrocesso das máquinas de escrever, a cesta de papéis”.

A enumeração foi longa, mas precisava ser eloqüente. Faustino hesitava, avançava e recuava, dava lá e tomava cá. Sua consciência crítica, seu discrimen apurado tomavam distância de recusa diante da “massa amorfa” da poesia de Jorge de Lima.



Contextualiza sua avaliação: “pelo menos neste momento de nossa própria evolução, é Jorge de Lima o maior, o mais alto, o mais vasto, o mais importante, o mais original dos poetas brasileiros de todos os tempos”. A desmesura do elogio (que antes *kitichiza* o objeto nomeado, do que o promove) o põe em guarda: ressalva que na arte há “muita coisa de lúdico, logo de esportivo”, assinala as virtudes provocativas da “emulação”. Mais adiante, salienta o caráter provisório de seu posicionamento: “Estabeleceremos, apenas, de saída, algumas posições, que ocupamos agora, mas que amanhã poderemos abandonar. Estamos sempre dispostos a mudar de idéia”. De fato, Jorge de Lima e a *Invenção* não sustentam as comparações armadas pela militância faustiniana; antes, ficam esmagados por elas (quando ele dá vantagem a Jorge de Lima sobre Drummond e João Cabral; quando ele o põe ao lado de Camões como “os dois pontos máximos da língua”; quando diz da *Invenção* que é “o melhor poema da língua, afinal de contas, melhor até mesmo talvez que *Os Lusíadas*”, quando eleva o poema jorgiano, com seu “vácuo estrutural”, ao nível de uma obra-prima, esta sim micrologicamente estruturada e sempre mantida no mais alto nível da invenção de linguagem, como o *Grande sertão* de Guimarães Rosa).

O fato é que Mário Faustino precisava “reinventar” a *Invenção de Orfeu*, sabendo muito bem que esta sequer era um poema contemporâneo, moderno, mas antes um poema *em regresso*: “Pena é que Jorge, nesse e noutros poemas, tivesse de voltar atrás no tempo: não quis ou não pôde fazer uso de uma temática contemporânea. É um poema imitativo, se bem que numa linguagem poética atual e dele, Jorge o verso branco é de Milton, o espírito é de Virgílio, o todo é uma volta a Camões”. Capaz de desmistificar o “mito Neruda” (ver texto publicado no SDJB de 13.4.58, onde Faustino afirma: os Nerudas remanescentes de *Residencia en la tierra*, “em particular o do *Canto General*, sempre nos pareceram maneiras, pouco diversas entre si, do mesmo mau poeta”), não foi capaz de fazer outro tanto com Jorge de Lima. E a *Invenção de Orfeu*, de 1952, outra coisa não é, a meu ver do que a variante brasileira do mesmo magna retórico que deu o *Canto General* nerudiano de 1950; ambos poemas cumulativos com mais desníveis que altitudes, desarticulados que jamais se propuseram a questão da estrutura base para quem quer que intente um *epos* ou mesmo um poema cosmogônico-órfico no mundo da modernidade “abandonado pelos deuses”: do *Coup de Dés* de Mallarmé, de 1897, a *The Waste Land* de Eliot ou aos *Cantares* de Pound, ou, nosso âmbito latino-americano, ao *Altazor* de Huidobro e ao mais recente *Blanco* de Octavio Paz; aliás, não foi por a caso que Murilo Mendes pensou em *Canto Geral*, como um dos possíveis títulos a dar ao voluminoso livro jorgiano, só o rejeitando uma vez que estava “prejudicado por um livro de igual nome, saído há pouco, de Pablo Neruda”.

Mas Mário Faustino precisava do “poema longo” de Jorge, mais como fantasma, paradigma ideal, do que como texto real (já

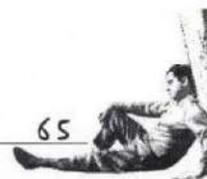
idealizara uma espécie de super-Pound brasileiro, feito da soma dos três Andrades: Mário, Oswald, Carlos Drummond)¹⁸. Era a *conditio sine qua non* para sonhar o seu projeto de poema, vasto, de poema-vida (não é possível avaliá-lo, “presumir do futuro”, pelos poucos fragmentos que dele restaram, já que a morte o impediu de completar mesmo o primeiro lustro de sua safra; mas é lícito admitir que, num certo sentido, seria poundianamente intentado *contra* Jorge de Lima, pois Faustino era tão cioso da quantidade como da qualidade; perseguia ferozmente a coesão do seu caos em cosmo, prezava acima de tudo a competência e a eficiência do poeta sério e não temia a autocrítica e a cesta de papéis). Acredito que se tivesse sobrevivido; se os fados lhe houvesse concedido tempo; se houvesse podido desprender-se do fundo placentário de algumas obsessões e recorrências (fixações temáticas já quase estilêmicas; nostalgias de retorno); se lhe houvesse sido dado o prazo necessário para concatenar sua vontade arquitetônica de estrutura com sua voragem mitopoética de metáfora, poderia quicá ter chegado, no plano do poema-vida, a alguma síntese original entre a vocação para o poema longo e o desejo de concentração da linguagem e da coisificação da palavra numa imagética resgatada “da fácil carnadura do discurso” (como me expressei em outro lugar). Algo, talvez, no gênero do *Blanco* de Octavio Paz, poema erótico e reflexivo, metalingüístico e mitogenesíaco, barroquizante e calculado. Mas esse prognóstico só seria verificável na “memória de Deus” (como diria rabinicamente o jovem Walter Benjamin), que é absoluta e onisciente. Não necessitamos, porém, dessa conjectura quase teológica para dizer da importância e da “sobrevida” da poesia de Mário Faustino.

A OBRA “IN FIERI” E A OBRA FEITA

De fato, não é preciso levar a cabo a tarefa impossível de concluir e arredondar o projeto inconcluso de Mário Faustino, nem é praticável referir-se axiologicamente à sua miragem, para apreciar e valorar a obra extante do autor de *O homem e sua hora*.

Observou judiciosamente Benedito Nunes, a quem todos devemos ensaios pioneiros, de devotamento e lúcida penetração, sobre o currículo faustiniano de “poesia-e-vida”: “... se não teve a poesia que quis e que podia fazer, conseguiu ter, a despeito da morte prematura, uma verdadeira obra poética, de valor incontestável”. E mais: “Não podemos e não devemos julgar o poeta Mário Faustino por aquele seu projeto, certamente grandioso, que cedo, muito cedo, interrompeu-se (...) O essencial é, precisamente, levar em conta aquilo que Mário Faustino acabou – a sua Obra concretizada e não a sua Obra sonhada” (trechos do Prefácio à edição Civilização Brasileira da *Poesia*, reiterados na introdução à edição Max Limonad, de 85).

¹⁸ Cf. Ivo Barbieri, o cit. Na nota 1: “Dando um balanço na situação geral da nossa poesia, chegou a sonhar com um Pound nacional que fosse os três Andrades ao mesmo tempo: Mário, Oswald, Carlos”.



Augusto de Campos, imbuído de espírito crítico verdadeiramente faustiniiano (“Faustino não toleraria o elogio fácil, como não aceitaria também (...) a piedade: piedade que poupa tanta coisa vil”), já fez, com empenho de objetividade, um balanço do percurso e do legado poético desse inesquecível companheiro de geração, que foi “o vate, o bardo moderno, ávido de magia e profecia, esconjurando com metáforas os descaminhos do amor, da frustração e da morte” (expressões colhidas no ensaio “Mário Faustino, o último *Verse Maker*”). No essencial, subscrevo esse balanço.

Sublinharei, apenas, de minha parte, que, em todas as etapas, Faustino deixou pontilhado seu percurso, que a morte brusca e irrealizou, com realizações admiráveis. Desde os “Dois motivos da rosa”, de 1948, destacados com acerto por B. Nunes (ah o *topos* da “rosa”, que obsediou nossa geração em seus anos de juventude: o meu “rosa morta ao rés do sonho”, de 48; a “Rosa d’Amigos”, de 49, do Décio ainda na casa dos 20...); passando por aqueles “bits antológicos”, como os denomina Augusto (“Vida toda linguagem”, “Mito”, “Sinto que o mês presente me assassina”, “Inferno, eterno inverno”, “O Homem e sua Hora”); seguindo por vários exemplos de sua fase “experimental” dos anos 56/59 (onde repontam outros bits memoráveis, do porte de “Cavossonante escudo nosso”, “Resuscitado pelo embate da ressaca” ou “Ariazul”), até os últimos fragmentos, cujos momentos-ápice estarão, talvez em “juventude” (como as suas recorrências de “mar” e “maravilha”, de “tempo” e “vento”, no entusiasmo do “estar vivo”) e “Espadarte em crista de vaga”, onde, como diz muito bem Ivo Barbieri, o poeta “aliou ao virtuosismo metafórico o equilíbrio arquetônico da composição enfeixando na associação Cristo-Mar a ironia mística que afetou a última parte da obra inacabada”¹⁹

“O Tempo” – escreve Borges no Prólogo à sua *Nuevas Antología Personal* – “acaba por editar antologias admiráveis”. E acrescenta: “nueve o diez páginas de Coleridge borran la gloriosa obra de Byron (y el resto de la obra de Coleridge)”. Alguém poderia continuar glosando: meia dúzia de sonetos sibilinos de Nerval minam para sempre o majestoso e imponente edifício da obra poética de (*hélas!*) Victor Hugo...

No caso de Mário Faustino, a morte prematura antecipou-se à tarefa antológica do tempo. Seu professado amor pela quantidade, pelo poema de “vasta medida”, foi inesperadamente “copidescado” pelo destino: sobrou, incorruptível, a qualidade, o vigor de sua poesia, rastilho de cintilações, ora nas peças isoladas que perfez, ora, esparsamente, em resgatados fragmentos interruptos.

Também com razão alerta-nos Benedito Nunes contra a “aparência de frustração” que a Morte precoce faria pesar sobre a obra de Mário.



Vida Toda Linguagem

*Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.*

*Vida toda linguagem,
há entretanto um verbo, um verbo sempre e um nome
aqui, ali, assegurando a perfeição
eterna do período, talvez verso,
talvez interjetivo, verso, verso.*

*Vida toda linguagem,
feto sugando em língua compassiva
o sangue que criança espalhará — oh metáfora ativa!
leite jorrado em fonte adolescente,
sêmen de homens maduros, verbo, verbo.*

*Vida toda linguagem,
bem o conhecem velhos que repetem,
contra negras janelas, cientilantes imagens
que lhes estrelam turvas trajetórias.*

*Vida toda linguagem —
como todos sabemos*

*conjugar esses verbos, nomear
esses nomes:*

*amar, fazer, destruir, .
homem, mulher e besta, diabo e anjo
e deus talvez, e nada.*

*Vida toda linguagem,
vida sempre perfeita,
imperfeitos somente os vocábulos mortos
com que um homem jovem, nos terraços do inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna — como se lhe faltasse
outra, imortal sintaxe
à vida que é perfeita
língua*

eterna.



Aparência. Mera aparência. Afinal, bem examinadas, a completude, a perfeição, são nostalgias clássicas, substancialistas, de harmonia e reconciliação, num mundo como o nosso, laico e dilacerado, só habitado pelas alegóricas ruínas benjaminianas (traço insinuante da persistência moderna e contemporânea do Barroco...)

Num certo sentido (num sentido admonitório, que conjura as veleidades e convida à reflexão), prefiro recapitular as palavras de Gottfried Benn, na sua conferência de 51, *Probleme der Lyrik* (Gottfried Benn, o nietzscheano poeta das *Destillationen*, fascinado pelo “complexo ligúrico”, um poeta que partilhava com o nosso Faustino “uma amizade pelo azul” / *eine Befreundung für Blau*): “Nenhum, mesmo dentre os maiores líricos de nosso tempo, deixou mais do que seis a oito poemas perfeitos, os restantes podem ser interessantes do ponto de vista da biografia e da evolução do autor, mas aqueles que encerram em si mesmos e de si irradiam um fascínio plenamente duradouro são poucos – e no entanto, para esses seis poemas, trinta a cinqüenta anos de ascese, sofrimentos e luta”.

S.Paulo, out./nov.86

Mito

Os cães do sono ladram
Mas dorme a caravana de meu ser;
Ser em forma de pássaro,
Sonora envergadura
Ruflando asas de ferro sobre o fim
Dos êxtases do espaço,
Cantando um canto de aço nos pomares
Onde o tempo não treme,
Onde frutos mecânicos
Rolam sobre sepulcros sem cadáver;
E sonho outros planaltos
Por mim sobrevoados na procela;
E sonho outras legendas
Em mim argamassadas pelo vento,
Trabalhadas em mim por mãos sem tacto;
E sonho o que foi parco
Mas meu e por que raro foi perdido,
E sonho o que foi vasto
Mas de alheio me pesa sobre os ombros,
Globo de ásperos polos,
Continentes de medo
E mares onde o sangue é trilha e nódoa;
Deitado no vitral
Da noite intensa, exata,
Assim um Fazedor empunha o cetro
Ornado de serpentes;

Assim refaz o que foi feito à sua
Augusta semelhança
Contrafacção de um gesto mais difícil
Sonâmbulo e remoto – contundente;
E enquanto nuvens quedam
De incenso carregadas, de semente,
Levanto-me e estrangulo
O ato de nascer que me divide
Em morna derrisão
Disforme difidência de um presságio;
O Fazedor anula
O inferno que o refina
E alçando-se ao poente mais seguro
Mergulha na verdade
Acesa que o derrota e reduz ao
Dormente ser de vidro e cor que sonha;

Os cães do sono calam
E cai da caravana um corpo alado
E o verbo ruge em plena
Madrugada cruel de um albatroz
Zombado pelo sol

