

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS**

**MIRES BATISTA BENDER**

**O PROCESSO CRIATIVO DE MÁRIO FAUSTINO:  
“REPETIR PARA APRENDER, CRIAR PARA RENOVAR”**

**PORTO ALEGRE**

**2013**

**MIRES BATISTA BENDER**

**O PROCESSO CRIATIVO DE MÁRIO FAUSTINO:  
“REPETIR PARA APRENDER, CRIAR PARA RENOVAR”**

Tese apresentada como requisito  
para obtenção do grau de Doutor  
pelo Programa de Pós-Graduação  
da Faculdade de Letras da Pontifícia  
Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul.

**ORIENTADORA: PROF. DR. ANA MARIA LISBOA DE MELLO**

**PORTO ALEGRE**

**2013**

B458p Bender, Mires Batista

O processo criativo de Mário Faustino : “repetir para aprender, criar para renovar” / Mires Batista Bender. – 2013.  
242 f.

Tese (doutorado) - Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

Orientadora: Prof. Dr. Ana Maria Lisboa de Mello

1. Faustino, Mário, 1930-1962. 2. Literatura brasileira : Poesia : Crítica literária. 3. Literatura brasileira : Teoria literária : Linguagem poética.  
I. Mello, Ana Maria Lisboa. II. Título.

CDU 869.0(81)-1.09(Faustino, Mário)  
869.0(81).01

MIRES BATISTA BENDER

**O PROCESSO CRIATIVO DE MÁRIO FAUSTINO:  
REPETIR PARA APRENDER, CRIAR PARA RENOVAR**

Tese apresentada como requisito para  
obtenção do grau de Doutor, pelo  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Faculdade de Letras da  
Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul.

Aprovada em 22 de março de 2013

**BANCA EXAMINADORA:**



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello - PUCRS



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Lilia Silvestre Chaves - UFPA



\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Márcia Ivana Lima e Silva - UFRGS



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino - UFRGS



\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena - PUCRS

**Para André Bender,**  
alma generosa,  
querido exemplo de ser educador e de ser amigo  
para sempre.

**Para a “dona Dina”,**  
amor na eternidade (in memoriam).

### **Poema**

É no corte da palavra  
que o poema se faz liberto  
da bagagem espessa  
da pele.

Aberto ao saque  
ele se anuncia  
calando a língua  
e a memória.

O golpe  
não proíbe a poesia  
porque o silêncio  
fere a fala.

(Volnyr Santos, 1995)

## AGRADEÇO

A tod@s que, de diversas maneiras, tornaram essa etapa mais fácil e prazerosa. Àqueles que nunca recusaram a amizade, o apoio, a palavra de acolhimento e a disposição para compreender, ajudar e emprestar livros.

À minha orientadora, Ana Maria Lisboa de Mello, pelo cuidado, pelo incentivo ao meu projeto intelectual e pela presença amiga.

À Vania Pinheiro Chaves, que me orientou durante a bolsa sanduíche na Universidade de Lisboa, pelo inesquecível acolhimento e por deixar um exemplo de energia e entusiasmo pelos projetos dos alunos.

Aos professores integrantes da banca, por aceitarem analisar este trabalho.

À Lilia Silvestre Chaves, por sempre me presentear com sua delicadeza, seu interesse por este trabalho e pela honra de voar de norte a sul por um pedido meu.

À Márcia Ivana de Lima e Silva, pela frequência do sorriso e da palavra exata na hora precisa.

A Ricardo Barberena, pela novidade em suas aulas, por trazer ares novos e revigorantes à cátedra.

A Antonio Sanseverino, por me mostrar como o poema “deve” ser lido e por me fazer querer alcançar o verso.

À Jane Tutikian, pela atenção, pelo carinho e por me “apresentar” o mistério Fernando Pessoa.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na pessoa da diretora Maria Eunice Moreira, pelas oportunidades que me facultou, e da atual diretora da FALE Regina Kohlrausch.

À Ana Maria Tramunt Ibaños, a dinda, paraninfa e conselheira desde a primeira hora.

Aos professores que me deixaram lições valiosas desde a Graduação até o Programa de Pós-Graduação em Letras na UFRGS e na PUCRS. Aos amigos que fiz enquanto cursava o doutorado.

À equipe da secretaria da Faculdade de Letras, pelo auxílio e simpatia.

Pelo apoio da CAPES, que financiou minha estada em Lisboa durante o período do Programa de Doutorado Sanduíche - PDSE e, além da enriquecedora experiência acadêmica, proporcionou-me a oportunidade de fazer amigos. Pela valiosa colaboração de Luís Pinheiro e do pessoal do CLEPUL. À Ana Paula, da Casa Fernando Pessoa e Fátima Lopes, do acervo de Fernando Pessoa na Biblioteca Nacional de Lisboa. Aos Professores Pires Laranjeira, Maria João, Manuel Ferro e Arnaldo Saraiva. Aos meus novos amigos portugueses Maria Manuel – a Miúcha –, Fernanda, Alberto, Letícia Ferreira, e Ana Letícia.

Às minhas irmãs, irmãos e amigos queridos, por andarem comigo mais uma milha.

À Marcinha Viegas, à Violeta, à Dani Espíndola, a Volnyr Santos e ao leitor imprescindível Renato Dias, estrelas da vida inteira.

Ao André, meu amigo imortal, a quem este trabalho é dedicado com muita justiça e carinho, por sua generosidade, seu entusiasmo e o apoio incondicional.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o processo de criação de Mário Faustino para observar como o autor interage com as rupturas estéticas do início do século XX, bem como investigar as implicações desses movimentos na produção do poeta. Ressalta-se o caráter fragmentário do poema e a constituição de um sujeito lírico que se desdobra em múltiplas vozes. Dentro desse enfoque, o estudo analisa o aproveitamento que o poeta dá a recursos criativos típicos de outras artes, como a colagem cubista, os ideogramas e a montagem cinematográfica, além de explorar o metapoema e a releitura dos mitos clássicos, propondo uma linguagem revitalizada e especializada para formas tradicionais, como a ode e o soneto. O *corpus* é constituído pela obra poética de Faustino, tendo como apoio sua escrita ensaística sobre poesia, com o fim de compreender as reflexões que o encaminharam em seu projeto poético. Quanto ao método, a pesquisa é de natureza básica, pois pretende propor uma nova perspectiva hermenêutica aos estudos da poesia faustiniana, buscando enriquecer a fortuna crítica sobre sua obra. Por objetivo, é descritiva/explicativa, uma vez que não apenas descreve os fenômenos, mas interessa-se também por identificar os fatores que determinam ou que contribuem para sua ocorrência. Por procedimento, insere-se na pesquisa documental, utilizando não somente as referências teóricas usuais da pesquisa bibliográfica (como livros e trabalhos científicos), recorrendo ainda a fontes mais diversificadas e sem tratamento analítico, como jornais, revistas, artigos, cartas e depoimentos. Darão aporte teórico ao trabalho os estudos sobre poesia moderna, realizados por Hugo Friedrich; a abordagem sobre linguagem poética, desenvolvida pelo teórico Mikhail Bakhtin, e a ensaística de T. S. Eliot. O estudo examina a proposta faustiniana por uma nova linguagem em poesia, a partir da análise de marcas textuais e de seu diálogo com as obras inovadoras de alguns poetas contemporâneos, chegando a constatar que a construção do sujeito lírico em seus poemas realiza-se a partir de uma reflexão sobre a despersonalização na poesia moderna, a qual culmina na experiência alcançada por Fernando Pessoa.

Expressões-chave: Mário Faustino; processo de criação; linguagem poética; poesia e crítica; rupturas estéticas.

## ABSTRACT

This study aims to analyze the creation process of the poet Mário Faustino to observe his interaction with the aesthetic disruptions that occurred in the early twentieth century, in particular, investigating the reflection that such languages operate in the constitution of his lyrical subject, which reveals its fragmentation, consisting of multiple voices. Within this approach the study observes the treatment which the poet dispenses to typical resources from visual arts, such as the cubist collage, the ideograms, and the cinematographic setting, as well as exploring the metalanguage and the reinterpretation of the classic myth, proposing a revitalized and specialized language in traditional forms such as the sonnet and the ode. The corpus is compound by Mário Faustino's poems and his essays about poetry, having as support his writing essays on poetry in order to find the reflections that led him into his poetic project. As for the method, the research is of a basic nature, therefore it intends to propose a new hermeneutic perspective to the study of Faustino's poetry, seeking to enrich the critical apparatus about his work. By goal, it is descriptive/explanatory, since it not only describes the phenomena, but is also interested in identifying the factors that determine or contribute to their occurrences. By procedure, it is part of the documentary research, using, not just the usual theoretical references of literature, (such as books and scientific papers), which are provided from non analytical resources like newspapers, magazines, letters and interviews. The theoretical bases are supported by the studies about modern poetry from Hugo Friedrich, the poetic approach in the studies from Mikhail Bakhtin and the essays from T. S. Eliot. Through the analysis of Mário Faustino's style and his relation with the contemporary works, this dissertation examines the new propositions of poetic language contained in his work. This exam reaches the conclusion that the poetic self occurs in his poems as a result of a reflection about the modern concept of depersonalization, culminating in the experience attained by Fernando Pessoa.

Key expressions: Mário Faustino; creative process; poetic language; poetry and criticism; aesthetical ruptures.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO E QUESTÕES DE MÉTODO</b>	
1.1	O quadro sinóptico	10
1.2	O teorema	15
1.3	O roteiro	18
<b>2</b>	<b>PREPARAÇÃO: O PROJETO PROMETEICO DE MÁRIO FAUSTINO</b>	
2.1	Painel entre 1945 e 1960	29
2.2	A chama prometeica	45
2.3	O metapoema	63
<b>3</b>	<b>IDEAÇÃO: OS NEXOS DO POETA</b>	
3.1	Mário Faustino joga dados com Mallarmé	79
3.2	Pound: imagem e composição	98
3.3	Pessoa: temas e métricas	114
<b>4</b>	<b>ILUMINAÇÃO: O ATO DE CRIAR</b>	
4.1	A Arquitetura do poema	128
4.2	As vozes do mito	142
4.3	Fragmentos e montagens	152
<b>5</b>	<b>VERIFICAÇÃO: O SUJEITO LÍRICO FAUSTINIANO EM DIÁLOGO COM A OBRA DE FERNANDO PESSOA</b>	
5.1	A tragédia subjetiva	164
5.2	A alquimia dos heterônimos	175
5.3	Despersonalização e fragmentação do sujeito lírico	189
<b>6</b>	<b>“NO MEU FIM, O MEU COMEÇO”</b>	202
	<b>REFERÊNCIAS</b>	218
	ANEXO A – As versões de “Mensagem”	227
	ANEXO B – Projeto de “A reconstrução”	230
	ANEXO C – Algumas leituras sobre Mário Faustino	237

## Capítulo 1

### Introdução e questões de método

[...] saber que essas coisas que vou escrever jamais me farão amado de quem amo, saber que a escrita não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente ali onde você não está – é o começo da escrita.<sup>1</sup>

(Roland Barthes)

#### 1.1 O quadro sinóptico

O poeta brasileiro Mário Faustino, nascido em Teresina, Piauí, em 22 de outubro de 1930, e falecido em 27 de novembro de 1962, viveu e produziu em um período de grandes transformações culturais e em meio ao surgimento das vanguardas na literatura brasileira. A formação da poética faustiniana acompanha muitos dos traços que delineiam as rupturas estéticas das revolucionárias vanguardas europeias, desde o final do século XIX. Essa característica irá conformar em sua obra uma tendência à desconexão a uma sociedade programada, à ação transformadora sobre a linguagem, à atitude revisionista sobre a tradição literária, à exploração do código como elemento de constituição do poema, e à despersonalização da lírica, pela adesão a um sujeito de múltiplas vozes.

A produção de Mário Faustino está tomada pelo projeto de renovação da linguagem poética, pela exploração de formas mais expressivas sintática e

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 161.

semanticamente, propondo um formato que, associando a sintaxe linear à expressão ideogramática, encaminhe a linguagem a uma releitura das formas. Inspira-o resgatar a revolução iniciada pelo Mallarmé do “*Un coup de dés*”<sup>2</sup>, continuada por Pound com o método de montagem ideogrâmica, por Joyce e sua prosa revolucionária das palavras-montagem, pela sintaxe visual de Cummings e pelos caligramas de Apollinaire, além de aderir à inserção das diversas vozes que agora falam pelo sujeito poético.

Ainda que seja questionável atribuir à poesia o poder dialógico referido por Mikhail Bakhtin (1895-1975) ao tratar do romance, na medida em que ela carece de estrutura plurivocal e pluriestilística, é preciso avaliar o novo momento poético que se instaura no processo de “contaminação” da poesia pela prosa, nos primeiros anos do século XX. No caso do Brasil, há um imbricamento de gêneros, o qual se mostra com força a partir do movimento modernista (que ocorre, também, no sentido da prosa poética), obrigando a levar em conta as novas estruturas ideológicas e dialogais apresentadas nesses últimos cem anos.

O exercício de desvendar o percurso ritualístico<sup>3</sup>, que faz surgir a forma poética e seus modos de expressão, encontra subsídios nos estudos sobre processos de criação, os quais tomam fôlego no Brasil ao mesmo tempo em que se processam as inovações modernistas. Essa possibilidade de identificar um sistema e estabelecer

---

<sup>2</sup> “*Un coup de dés jamais n’abolira Le hasard*” (“Um Lance de dados jamais abolirá o acaso”), poema de Stéphane Mallarmé (1842-1898) publicado em 1897.

<sup>3</sup> De acordo com Octavio Paz, precisamos dos cientistas e dos filósofos para acessarmos o conhecimento a respeito dos deuses, e necessitamos das religiões para adorá-los. Mas para seduzi-los, burlá-los ou vencê-los, contamos com o poeta e a magia que ele executa através do poder encantatório do rito dentro do ritmo. Cf. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P. 65-68; Outros poetas referiram o processo poético como magia ou ato sagrado: BORGES, Jorge Luis. *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Martin Claret, 1987, p. 94; ELIOT, T. S. *Función da poesia e función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1968, p. 153; LUCKÁCS, G. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1966. 2 v., p. 34-108; NERUDA, Pablo. *Para nascer, nasci*. São Paulo: Difel, 1980, p. 323; PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1986, p. 3; RIMBAUD, Arthur. *Cartas do visionário e mais nove poemas*. Coimbra: Fora do Texto, 1995, p. 26. VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 214.

conceitos favorece a apreciação e interpretação do texto literário, facilitando sua compreensão e reconhecimento como objeto de arte.

A investigação sobre o processo de criação de Mário Faustino marca um ineditismo desta pesquisa, uma vez que é o primeiro estudo de sua obra com essa abordagem. Um segundo enfoque que este trabalho inaugura é o estudo das relações da obra do poeta brasileiro com a de Fernando Pessoa.

A ligação de Faustino a Pessoa ocorre através do processo de despersonalização<sup>4</sup> que marca as duas obras apresentando-se, em Fernando Pessoa, na forma de diversas individualidades que compõem um eu-lírico ligado ao eu empírico recriado, enquanto em Faustino irá gerar um sujeito lírico composto pela multiplicidade de vozes.

Outros pontos de contato entre os dois poetas serão identificados, podendo-se registrar, por exemplo, o aspecto da poesia metafísica, que está presente na obra de Faustino e que não pode ser negada na poesia pessoana, especialmente porque nos poemas de Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis notam-se concepções diversas de mundo que dão a perceber um projeto existencial. Com os heterônimos, Pessoa cria a possibilidade de se compreender o mundo, ou, como ele mesmo refere em carta a Casais Monteiro: “enriqueço-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de fingir que compreendo o mundo ou, antes, de fingir que se pode compreendê-lo”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Na despersonalização poética “a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica”, elemento que Hugo Friedrich localiza na obra de Charles Baudelaire (1821-1867). FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curione. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 36.

<sup>5</sup> Carta escrita em 20 de janeiro de 1935. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 101.

É importante deixar claro que Faustino olha para a riqueza da construção pessoana e elabora a sua própria criação em um registro que é marcado por suas experiências com a matéria poética e é decorrente do tempo em que sua obra se produz – ambos, tempo e espaço, diversos na obra dos dois poetas – assinalando a diferença temporal e estrutural das duas construções. Assim sendo, a “atualização” que o poeta brasileiro propõe para a criação pessoana (dentro do que Hugo Friedrich chamou de despersonalização) está ligada aos diversos elementos que formam a expressão poética faustiniana. Apenas para dar um exemplo: a composição de Fernando Pessoa, reveladora de nova expressão na poesia moderna – a qual o poeta português havia pressentido desde seu começo e que registrou no poema “Hora absurda”, de 1913 – ainda pressupõe alguma linearidade ou integridade do sujeito. Embora se apresentem como uma diluição do poeta em vários Eus, os heterônimos são compostos de mapas astrológicos e registros biográficos que deixam perceber um ser pensante, íntegro, ainda que seja na forma de figura de retórica. Esse aspecto se dá a perceber especialmente pelo registro metafísico que, nos heterônimos, denuncia uma certa busca pela compreensão da existência e pela ascensão para um ideal de existir, que eles, em última análise, carregam.

Por outro lado, na poética de Faustino, a linguagem formadora do eu-lírico oferece sua composição através da expressão de vozes poéticas diversas, formando um único eu poético. Sua composição é por fragmentos e não há visão de unidade possível nesse eu-lírico, o qual é constituído por colagens e se manifesta por atravessamentos, como é o próprio ser que dá forma à sua poética: o ser cindido e fragmentário dos anos pós-guerra, por volta da década de 1950.

Buscando revelar a dinâmica da criação e não olhar o texto como um objeto inerte em que se tenta definir uma poética, este estudo propõe uma visão ampliada dos fatores que norteiam a concepção da obra de Mário Faustino, em que estão envolvidas as opções formais do autor, suas mitologias e visão de mundo, bem como

seu contexto histórico-social, ou seja, observar os movimentos que levaram à construção do trabalho artístico, analisando o objeto em sua constituição. O interesse desta tese é explorar a hipótese de que esse processo de formação torna-se parte constitutiva da obra.

O estudo de aspectos constituintes da poética de Mário Faustino irá revelar enunciados que multiplicam vozes e trazem para o corpo do poema “personagens” ávidas por compartilhar espaço, compondo o discurso de uma variedade de falas, as quais são fundidas no próprio sujeito poético. Assim, o poeta inclui diversas vozes de *personas*, que se alternam para expressar o sentimento do eu poético, propondo um exercício de poesia que acolhe a manifestação do discurso do “outro”.

O propósito do presente trabalho é, portanto, estabelecer os elementos em que se funda a poética faustiniana, investigando, em seu processo criativo, sua motivação e sistema. A partir de análise das marcas textuais, o estudo irá mapear a proposta faustiniana de renovação da linguagem poética, observando seus diálogos com manifestações artísticas do século XX e demarcando a evolução que sua trajetória processou, especialmente em direção à criação de um eu-lírico multifacetado, construído na confluência de novas perspectivas estéticas. Como deseja elucidar as motivações externas que influenciam a elaboração do objeto de arte literária, tal análise insere um painel da produção de Mário Faustino no cenário da poesia brasileira, desde as experiências formais do pós-guerra até as vanguardas dos anos 1950 e seu caminho em direção à poesia revolucionária e experimental dos anos 1960.

A investigação é centrada no diálogo do poeta brasileiro com as rupturas estéticas, do ponto de vista do lema faustiniano “repetir para aprender, criar para renovar”<sup>6</sup>. Parte-se da hipótese de que a construção do sujeito poético em Faustino é

---

<sup>6</sup> NUNES, Benedito. A poesia de Mário Faustino. In: FAUSTINO, Mário. *Poesia de Mário Faustino*. Organização de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 3.

resultado de uma reflexão sobre a despersonalização na poesia moderna – paradigma na obra do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935). O intuito é observar, na constituição desse sujeito lírico, composto por múltiplas vozes, a participação do poeta crítico na progressiva e acentuada mudança da linguagem poética, a qual se processa a partir do início do século XX. Nesse sentido, a tese dá enfoque ao contato entre a poesia de Mário Faustino e a obra de Fernando Pessoa.

## 1.2 O teorema

Uma série de movimentos de vanguarda propicia aos anos iniciais do século XX uma feição questionadora dos rumos da expressão poética, inserida, por certo, na voragem das transformações de âmbito cultural, social e econômico em todo o mundo. Desde as propostas teóricas até sua efetivação prática na ebulição do ambiente transgressor modernista, das desconstruções futuristas e das alucinações e do inconsciente surrealistas, essas mudanças fazem parte de um processo que as tendências estéticas vão delineando e que a lírica moderna apresenta em fortes matizes vindos do período que a antecede, o Simbolismo.

O princípio de despersonalização, observado na obra de Baudelaire (1821-1867) e nos estudos de Nietzsche (1844-1900) sobre o Super-Homem, alcança projeção com os estudos de Freud (1835-1930) sobre o inconsciente e a “divisão do sujeito”, depois estruturados por Lacan (1901-1981) em uma “teoria do sujeito”. Esses trabalhos revelam novas concepções de “ser humano” e, no âmbito da Literatura, expõem a perda da função representacional na poesia moderna. Nesse contexto, a consciência da despersonalização do sujeito lírico vem se cristalizar, na primeira metade do século XX, constituindo a base do processo criativo do poeta português Fernando Pessoa.

Na verdade, conforme aponta Gilbert Durand (1921-~), desde os últimos anos do século XIX, já se faz presente uma noção de “anti-individualismo, que diferencia com clareza a modernidade do século XX dos individualismos românticos do século passado”. Durand relaciona a obra de Fernando Pessoa com as duas principais teses da “nossa modernidade” (entendendo como modernidade o final do século XIX e início do século XX), “quais sejam: a tese do anti-individualismo e a da afirmação ontológica da realidade do mundo: quanto mais se esbate o eu, mais se consolida o mundo objectal”.<sup>7</sup>

Os estudos de Mikhail Bakhtin sobre filosofia da linguagem, surgidos no século XX, tendo por objeto o campo ficcional, assinalam o processo de plurivocalidade da personagem. Sua teoria apresenta a concepção de dialogismo, argumentando que todo o sujeito no discurso é ele mesmo e um outro, ou seja, há um desdobramento do sujeito. De acordo com Bakhtin, o romance é o espaço do diálogo entre as várias vozes ideológicas. No romance, realiza-se o reconhecimento da linguagem do próprio indivíduo na linguagem do outro. No texto romanescos, a palavra do outro é constituinte indispensável e, assim, o discurso do romance é bivocal. Já no discurso poético, toda atividade, toda a dinâmica da imagem enquanto palavra é esgotada no jogo entre a palavra e o objeto. Para o crítico russo, o mundo da poesia seria sempre iluminado por apenas um discurso unitário e indisputável. Bakhtin não reconhece, pois, uma segunda voz no discurso poético, uma vez que, para ele, o estilo poético seria a pura e direta expressão da intenção do próprio poeta, e o discurso poético seria, então, o espaço da autoridade<sup>8</sup>. Mesmo tendo construído sua teoria literária a partir do texto romanescos, as visões deste “filósofo da linguagem” serão problematizadas durante a pesquisa para perguntar

---

<sup>7</sup> DURAND, Gilbert. “A persistência europeia do mito e o reencantamento da modernidade”. Tradução de Jeannine Quintin. In: *Colóquio sobre Fernando Pessoa*. Fundação de Serralves: Porto, 27/10/1988, p. 11.

<sup>8</sup> BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernadini et al. São Paulo: UNESP, 1998, p. 95.

sobre a autoridade da poesia como linguagem apta a rejeitar ou acomodar as imposições estéticas e ideológicas, a exemplo dos questionamentos propostos por Cristovão Tezza (1952-~) a respeito da “autoridade do poema”.

Em seus estudos sobre a lírica moderna, Hugo Friedrich<sup>9</sup> (1904-1978) sistematiza as tendências surgidas, as linguagens e os temas que se manifestam, bem como o entrelaçamento das diversas tensões que a compõem no que ela reflete do conteúdo da vida dos homens e daquilo que o cerca, seu comportamento geral e o que ela apresenta de polifonia e subjetividade. De acordo com Friedrich, a poesia almeja manter-se autossuficiente e pluriforme em sua significação, “consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais”<sup>10</sup>. A poesia será medida pela força que essa tensão é capaz de deslocar, conforme referiu Eliot<sup>11</sup>. Além disso, segundo Friedrich, a poesia não quer mais ser a medida da realidade. Na modernidade, ela foge ao âmbito do familiar e pretende alçar-se no estranhamento, que, afinal, compõe sua própria definição. Abandonando o descritivismo, o sentimentalismo e a comunicabilidade, ela prescinde da necessidade de ser compreendida para assumir uma atitude transformadora. Pretende ser arcaica e moderna, intelectualizada e simples, bela e feia, sempre polifônica e, sobretudo, não deseja ser a expressão do estado de ânimo. Nas palavras de Friedrich: “trata-se de algo diferente de estado de ânimo. Trata-se de uma polifonia e uma incondicionalidade da subjetividade pura que não mais se pode decompor em isolados valores de sensibilidade”<sup>12</sup>. Esses conceitos serão revistos por Alfonso Berardinelli (1943-~) no estudo *Da poesia à prosa*<sup>13</sup> e são adotados na tese para orientar os estudos sobre a forma da expressão moderna.

---

<sup>9</sup> FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota 4.

<sup>10</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

<sup>11</sup> ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: *Ensaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989, p. 45.

<sup>12</sup> FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota 4, p. 17.

<sup>13</sup> Textos escritos entre 1983 e 2001. BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In: *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Em relação à criação poética, T. S. Eliot (1888-1965) afirma que a boa poesia supera as questões com as quais o poeta se envolveu ao escrevê-la. Em obras como *Ensaio* (1932) e *De poesia e poetas* (1957), o crítico poeta aborda o poema no contexto social em que foi produzido e afirma a importância que a poesia tem para constituir a expressão de um povo e a do poeta para trabalhar sobre a sua língua, preservando-a, distendendo-a e aperfeiçoando-a. As reflexões de Eliot sobre a tradição e o talento dos poetas e as vozes e a função da poesia são aproveitadas no estudo dos poemas.

Friedrich, Bakhtin e Eliot, portanto, fornecem os conceitos básicos que nortearão a análise dos textos. Outros teóricos, porém, virão a ser adotados, para atender às necessidades interpretativas específicas de cada obra, ou para atualização de conceitos, como é o caso de Berardinelli e Tezza.

### **1.3 O roteiro**

Neste capítulo introdutório, apresentamos os caminhos seguidos na busca por uma abordagem inovadora do percurso da estética faustiniana do ponto de vista de seu processo criativo.

Os primeiros estudos sobre o processo criativo observam o modo como a mente opera quando alguém executa uma ideia ou desenvolve um projeto. Os capítulos desta tese foram organizados a partir das etapas da criação, indicadas em teorias desenvolvidas pelos pesquisadores a respeito do processo criativo. Nosso estudo parte das pesquisas apresentadas por seu teórico pioneiro, Graham Wallas, em 1926, e seus sucessores, Rossman, Barron, Perkins e Plsek, até o trabalho de Alex

F. Osborn, o criador da técnica conhecida por “Brainstorming”<sup>14</sup>. Da síntese desses trabalhos, selecionamos os estágios citados na maioria dos estudos e adotamos para estruturar os capítulos da tese em que “mapeamos” o processo criativo de Mário Faustino. De acordo com os modelos estudados, a formação do pensamento criativo ocorre, basicamente, em quatro etapas: preparação, ideação, iluminação e verificação.<sup>15</sup>

Vale registrar que os modelos são apenas usados como guias, sabendo-se que não são conclusivos. O percurso criativo é um processo que está relacionado ao contexto em que se realiza e é afetado por diversos fatores que não analisaremos aqui. O ato criador não estabelece um começo e um final definidos, sendo entendido como uma cadeia de relações. Segundo Cecilia Almeida Salles:

A natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos. Para essa discussão, a ênfase recai com maior força na impossibilidade de se determinar um primeiro elo na cadeia. [...] O processo inferencial destaca as relações; no entanto, para compreendermos melhor o ato criador, interessa-nos a tessitura desses vínculos, isto é, a natureza dessas inferências. O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos.<sup>16</sup>

A etapa nomeada “Preparação”<sup>17</sup> é o momento em que o artista trabalha com um acúmulo de ideias. É a fase em que opera com o levantamento e as associações

---

<sup>14</sup> Cf. NAKASA, D. *O processo criativo*. In: Universidade interativa. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/55569232/Os-Processos-Da-Criatividade>>. Acesso em: 13 out. 2012.

<sup>15</sup> Obras sobre as etapas do processo de criação: WALLAS, G. *The art of thought*. New York: Harcourt Brace, 1926; ROSSMAN, J. *The psychology of the inventor*. Washington DC: Inventor’s Publishing, 1931; OSBORN, A. F. *Applied Imagination*. New York: Charles Scribner, 1953; PERKINS, D. N. *The mind’s best work*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981; BARRON, F. *Creators on creating: awakening and cultivating the imaginative mind*. New York: Tarcher/Penguin, 1997; PLSEK, Paul E. *Creativity, innovation and quality*. Milwaukee: ASQC Quality Press, 1997.

<sup>16</sup> SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2ª ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 88-89.

<sup>17</sup> OSBORN, Alex Faickney. *O poder criador da mente*. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1987, p. 120-121.

das informações que reuniu. Está relacionada à definição, à observação e ao estudo do projeto de criação.

No capítulo 2, intitulado **“Preparação: o projeto prometeico de Mário Faustino”**, discute-se o projeto de poesia, que Faustino desejava que orientasse sua vida, *“till Death doth us part”*<sup>18</sup>. Visando ser melhor detalhada, a apresentação do projeto poético divide-se em três partes. A primeira, subcapítulo 2.1, traz um painel da produção de Faustino no cenário da poesia brasileira do período. A segunda, 2.2, foca seu plano de intenções no desenvolvimento da palavra poética, investigando como as principais forças da expressão artística em contexto atuam sobre sua poesia. A terceira, 2.3, analisa, a partir dos poemas, como se manifestam suas teorias sobre a atividade dos poetas. Neste espaço é estudado o metapoema, elemento marcante da expressão poética moderna, de que Faustino se valeu para teorizar sobre a essência da poesia. Observa-se, ainda, o poeta do pensamento, que em Faustino manifesta-se via razão sensível: em sua poesia, a emoção nunca se expressa dissociada da razão, pois há um distanciamento que é exigido do poeta para que a expressão poética ocorra. A inteligência reflexiva opera o distanciamento entre a emoção sentida e o sentimento expresso pelo poeta. A razão sensível é que irá transfigurar o sentimento em poesia. Quando o poeta se manifesta já está distanciado da emoção que o fez inicialmente criar o poema. É nesse ponto que surge o fingidor, conforme referido por Fernando Pessoa.

A etapa seguinte é nomeada *“Ideação”*<sup>19</sup>. É a fase das conexões. Após a reunião e o levantamento das informações sobre o tema com o qual irá trabalhar, o artista começa a operação de assimilação e processamento dessas ideias. Nesta fase, o

---

<sup>18</sup> Faustino, em carta enviada de Nova York, em 14 de setembro de 1960, *“à noite”*, para Benedito Nunes: *“poesia e vida minha deverão seguir paralelas, até que a morte nos separe, till Death doth us part”*. FAUSTINO, Mário *apud* CHAVES, Lília Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*, Belém: Secult; IAP; APL, 2004, p. 44.

<sup>19</sup> OSBORN, 1987, *op. cit.* nota 17, p. 129-131. Graham Wallas nomeia essa fase como: *“Incubação”*.

subconsciente passa a operar diversos nexos que são essenciais à criação. Aqui, as referências pessoais, as experiências guardadas na memória do poeta atuam para processar essas conexões.

No terceiro capítulo, **“Ideação: os nexos do poeta”**, este estudo analisa o efeito das obras de poetas que estiveram à frente das rupturas estético-literárias do início do século XX, a saber, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound e Fernando Pessoa, para verificar sua presença na poesia faustiniana. A produção de Mário Faustino compreende o período entre 1948, data da publicação de seus primeiros poemas em jornais, e 1962, ano em que o autor desaparece em acidente aéreo. A interrupção da obra, ceifada pela morte prematura do poeta, quando apenas publicara seu primeiro livro, é obstáculo a uma definição da concepção de sua arte poética. O traçado do projeto poético de tal autor reclama, pois, a apreciação das diferentes poéticas que frequentam seus escritos. Nesse sentido, o estudo do processo de criação deste crítico poeta permite, ou melhor, exige exame sobre autores com os quais seu texto dialoga, seja como eleitos para criticar, divulgar ou traduzir, seja para participar da sua escrita de poesia, trazendo para a prática o lema faustiniano: “repetir para aprender, criar para renovar”. A influência desses autores na criação de Mário Faustino nunca opera uma assimilação passiva, mas atua na reflexão sobre o desenvolvimento de novos potenciais da escrita poética e na retomada da tradição como forma de renovação. Esses dois procedimentos são marcantes na obra de Faustino, que trabalha imagens e ideias de precursores, mas como se os reinventasse, e, mesmo quando compõe usando elementos da épica, por exemplo, o faz na forma dos fragmentos. Neste espaço, o trabalho busca definir a relação que se estabelece entre o texto nascente e aqueles de que ele se serve para sua constituição, evidenciando os aspectos em que o novo texto seja fruto de uma absorção intelectual e estética, mas gerado em completa autonomia, não resultando, exatamente, da angustiante influência preconizada por Harold Bloom. A atualização do conceito de influência, como a passagem de imagens e ideias de autores para seus sucessores, pode ocorrer no presente momento, uma

vez conhecidas e aproveitadas as noções revisionárias de *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*, propostas e detalhadas pelo estudioso norte-americano.<sup>20</sup>

A próxima fase, denominada “Iluminação”<sup>21</sup>, é o momento da expansão das ideias, em que o artista irá vislumbrar inúmeras possibilidades de acessar a efetiva criação ou realização de sua ideia.

O quarto capítulo, “**Iluminação: o ato de criar**”, trata, mais pontualmente, do processo criativo faustiniano. Neste capítulo, o estudo das marcas textuais busca observar os diversos matizes do enriquecimento técnico processado na poesia moderna e explorado por Faustino. Na primeira parte, 4.1, “A arquitetura do poema”, são abordados aspectos que se manifestam na estrutura do verso, pelo novo ritmo sintático e pelas novas formas de corte e de *enjambement*<sup>22</sup>; na estrutura da imagem, com o choque de palavras, a aproximação de realidades estranhas e a imagística do subconsciente; na estrutura da palavra, pela exploração de seus valores musicais, visuais e sensoriais, como a fusão ou a desintegração, bem como a restauração ou invenção de vocábulos e onomatopeias. Em seus versos, aparecem as notações da frase, dando realce material às palavras, as inversões drásticas e a subversão do sistema de pontuação e, por fim, a inovação na disposição tipográfica: os caligramas, o uso de espaços brancos, a variação de corpos e famílias de caracteres e a disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos.<sup>23</sup> A segunda parte, subcapítulo 4.2, é intitulada “As vozes do mito”. Nela, para uma análise das soluções

<sup>20</sup> Cf. BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 64-65.

<sup>21</sup> OSBORN, 1987, *op. cit.* nota 17, p. 138-141.

<sup>22</sup> Uma vez que ainda não tenha sido consagrado em língua portuguesa um termo para traduzi-lo, adota-se na tese o vocábulo originário francês, *enjambement*, para designar a complementação sintática e rítmica que o verso efetiva em outro, que o segue. Esse recurso formal pode ser encontrado sob outras denominações em manuais e estudos de literatura: cavalgamento, encadeamento, entroncamento, tansbordamento, quebra de verso, etc.

<sup>23</sup> Características identificadas com a escrita moderna, de acordo com MELLO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 767-768.

encontradas por Faustino em seu processo de elaboração do texto, este estudo explora um elemento de composição estética, largamente empregado pelo poeta: o discurso mítico. Em uma série de poemas, são apresentadas figuras mitológicas, heróis, poetas e lugares sagrados da antiguidade clássica. Revisitando os mitos clássicos, greco-romanos ou sacros, o poeta vale-se de sua componente literária e atualiza o relato mítico na medida em que lhe confere novas significações. A figura de Prometeu, por exemplo – condenado por roubar o fogo dos deuses para favorecer os humanos –, encontra nova releitura na poesia de Mário Faustino, e é o deus quem receberá das mãos do homem a “Oferta”, fruto da inspiração trazida pela chama criadora, que o eu-lírico irá cantar na forma do metapoema.

Ao observar o processo criativo de Mário Faustino e as novas estruturas de linguagem que dele decorrem, na última parte deste capítulo, 4.3, propõe-se fazer o levantamento dessas manifestações e articular a discussão sobre como elas evoluem em seu trajeto, desde a primeira escrita, mais lírica, passando pela revitalização do soneto “especializado” – com núcleos semânticos muito bem demarcados – até a composição dos “Fragmentos”, na introdução de léxicos e na utilização de um vocabulário dinâmico, o qual interfere com o tratamento temático, e também na fisionomia tipográfica, no desenho caligrâmico e na utilização das colagens e dos ideogramas. Com esse fim, observaremos o caráter de elaboração das escolhas que Faustino faz na composição de seus poemas, a partir da apropriação de recursos de outras linguagens, como o cinema e a pintura. Esse exercício põe à mostra o movimento de concepção do texto, que, se veio à tona de modo inconsciente, em um fluxo livre, logo depois irá sofrer o trabalho arquitetônico da construção do poema e de estruturação do verso, que, na sua obra, não prescinde de um cuidadoso acabamento formal.

A última das quatro etapas é denominada “**Verificação**”<sup>24</sup>. Conforme as teorias sobre o processo criativo, esse é o momento em que serão eleitos os tópicos ou pontos de realização do projeto iniciado na fase de preparação. O artista fará a seleção do material a ser aproveitado na execução da ideia, aqueles elementos que apresentam maior afinidade com as características do projeto. É o momento em que o intelecto irá determinar os rumos da obra que a imaginação iniciou. Nesta fase, talvez em maior atividade, estão atuando lado a lado o pensamento criativo e o pensamento analítico.

No capítulo 5, intitulado “**Verificação: o sujeito lírico faustiano em diálogo com a obra de Fernando Pessoa**”, aprofunda-se a investigação sobre os sinais deixados pela presença de Fernando Pessoa na composição do eu-lírico faustiano. O contato da produção de Mário Faustino com a obra de Fernando Pessoa, renovadora da poesia de língua portuguesa a partir do século XX, escreve um capítulo especial nos diálogos que se podem detectar na criação faustiniana. Embora se constate a inexistência de estudos sobre a presença do trabalho de Fernando Pessoa na poesia de Mário Faustino, o poeta português está entre os interlocutores mais diretos do escritor brasileiro. Assim como Fernando Pessoa, Faustino realizou um percurso em direção à perquirição metafísica: o questionamento sobre o ser, a finitude do homem e a multiplicidade do eu. Ainda que a dimensão das produções dos poetas português e brasileiro seja desigual, é fundamental para a compreensão do projeto estético de Mário Faustino palmilhar seu diálogo com Fernando Pessoa e a tradição lírica lusitana. Além das afinidades temáticas, da reflexão “filosófica” e da série de sonetos claramente identificados com a poesia portuguesa, a aproximação de Mário Faustino a Fernando Pessoa percebe-se, sobretudo, no processo em que o poeta brasileiro faz repercutir certa tradição da poesia lírica, em que Faustino aproveita as “lições” de Pessoa, bem como Pessoa ouviu a voz dos portugueses na obra de Camões (1524?-1580), que, por sua vez, considera os sentimentos lusitanos

---

<sup>24</sup> OSBORN, 1987, *op. cit.* nota 17, p, 156-157.

cantados nas missivas de Sá de Miranda (1481-1558) e nos sonetos de Petrarca (1304-1374) antes dele. Ademais, na trajetória de ambos, Pessoa e Faustino, detecta-se a valorização do processo artístico em detrimento da personalidade do criador, além da necessidade de instituir-se multiplamente, com várias vozes poéticas ao mesmo tempo. Este capítulo está subdividido em três partes: 5.1, “A tragédia subjetiva”, trata do surgimento da heteronímia na obra pessoana; 5.2, “A alquimia dos heterônimos”, sobre as relações entre as obras dos heterônimos pessoanos Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos e a de Mário Faustino, e 5.3, “Despersonalização e fragmentação do sujeito lírico”, apresenta o sujeito poético faustiniano sob a perspectiva do componente de formação, inserido pelo processo de despersonalização consagrado por Fernando Pessoa.

O procedimento descritivo adotado na tese encontra sua melhor justificação nas características do objeto descrito. Se parecer que este estudo transita entre as complexas ramificações do estilo poético faustiniano, não será um engano. De qualquer maneira, uma poética que acolhe tal diversidade de estilos, linguagens, formas, ritmos e tendências estéticas, não pode ser descrita senão em termos da multiplicidade de registros que abraça. O trabalho procura colocar o relatório analítico dos procedimentos estilísticos encontrados no conjunto da obra de Faustino em perspectiva com sua consciência histórico cultural e as transformações formais do período de sua produção.

O *corpus* da tese é composto da obra poética do ensaísta, jornalista, crítico e tradutor. Mário Faustino deixou – além de uma vasta produção de textos críticos sobre poesia, divulgados na coluna que manteve no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* – um livro, intitulado *O homem e sua hora* (1955), e diversos poemas esparsos e manuscritos, os quais formam seu esboço da composição de um longo poema, que escreveria por toda a vida. Seu único livro teve três reedições póstumas, que incluem outros poemas até então inéditos ou apenas publicados em jornais. São elas: *Poesia de*

Mário Faustino (1966); *Poesia completa, poesia traduzida* (1985), ambos organizados e prefaciados por Benedito Nunes, trazendo seu ensaio “A poesia de Mário Faustino”, e *O homem e sua hora e outros poemas* (2002), organizado e prefaciado por Maria Eugenia Boaventura, com o ensaio de Benedito Nunes “A poesia de meu amigo Mário”. Há ainda a publicação da conferência pronunciada por Benedito Nunes no Conselho Estadual de Cultura do Pará, constituída de estudo de vários poemas, intitulada *A obra poética e crítica de Mário Faustino* (1985) e uma seleção de Benedito Nunes com o título *Os melhores poemas de Mário Faustino*, prefaciada com o ensaio “Poeta da poesia” e publicada em 1985.<sup>25</sup>

Para atender aos requisitos da proposta teórica sobre a obra de Faustino, são suporte da tese sua única biografia, escrita por Lilia Silvestre Chaves (2004), e os textos ensaísticos escritos por Faustino. A sua obra crítica está reunida nos livros *Poesia-Experiência*, organização e introdução de Benedito Nunes (1976); *Evolução da poesia brasileira* (1993); *De Anchieta aos concretos* (2003) e *Artesanatos de poesia* (2004). Os dois últimos foram organizados por Maria Eugenia Boaventura. Todas as obras trazem textos críticos publicados por Faustino entre 1956 e 1959 no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*<sup>26</sup>. No anexo C desta tese, apresenta-se um inventário

---

<sup>25</sup> FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955; FAUSTINO, Mário. *Poesia de Mário Faustino*. Organização de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966; NUNES, Benedito. *A obra poética e crítica de Mário Faustino*. Belém do Pará: Conselho Estadual de Cultura, 1985; FAUSTINO, Mário. *Os melhores poemas de Mário Faustino*. Organizado por Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Global Editora, 1985; FAUSTINO, Mário. *Poesia completa poesia traduzida*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985; FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Todos os poemas de Mário Faustino, citados nesta tese, são extraídos de *O homem e sua hora e outros poemas* (Companhia das Letras, 2002). Embora esta publicação apresente algumas divergências da versão original de 1955 (publicada enquanto ainda vivia o poeta), ou da edição de 1966, organizada por Benedito Nunes, quanto ao texto dos poemas (divergências que serão apontadas quando ocorrerem em poema aqui apreciado), esta edição foi adotada no interesse de facilitar o acesso à pesquisa aos possíveis leitores deste trabalho, por ser o único livro com a obra poética completa de Faustino disponível no acervo das livrarias.

<sup>26</sup> CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult; IAP; APL, 2004; FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003; FAUSTINO, Mário. *Evolução da poesia brasileira*. Salvador:

simplificado de leituras sobre a produção do poeta piauiense. Os demais documentos da seção de anexos são: anexo A, três versões do poema “Mensagem”; anexo B, projeto do poema “A reconstrução”.

A expressão que compõe o título da tese: “repetir para aprender, criar para renovar” é usada por Faustino para marcar a importância de se criar visando à renovação da escrita poética, mas, sem perder de vista tudo o que se pode aprender com os textos já escritos. Nesse sentido, a palavra “repetir” refere a praticar o exercício já realizado por todos os poetas desde Homero – como diz Eliot – para aproveitar seu ensinamento, pensar sobre o que eles realizaram, e “repercutir”, ou seja, divulgar a poesia, tendo sempre em vista a criação e a renovação. A máxima de Faustino é quase um silogismo, pois das assertivas poderíamos deduzir que algo novo será gerado do exercício de observar o que foi feito e tomar lições com esse passado. Nessa sentença, pode-se perceber a síntese do processo criativo faustiniiano. Ela abarca a reelaboração das formas clássicas, a “revisão” dos textos de outros poetas, a publicação das antologias, em que Faustino também revela um trabalho de autor, pois a escolha e a organização que dá aos poemas encaminham novas leituras; seu trabalho de reelaboração do verso e criação de expressões, a composição das vozes poéticas, a experiência crítica através dos ensaios, seu exercício de tradução e o aproveitamento das linguagens do cinema e das artes plásticas. Nesse gesto de criar em busca de uma renovação, está o entendimento de que esse exercício nunca é encerrado, pois a construção criativa jamais se fecha. Ela propõe uma atividade em rede, uma vez que seus entrelaçamentos vão abrindo caminho para um exercício e um pensamento em que uma ideia leva à outra e, assim, vai se formando um pensamento rizomático, sempre possibilitando novas ideias e novos exercícios. Por essa razão é que se procura não fechar a tese senão com um capítulo que propõe o final como um recomeço, pois, mesmo morto o poeta, sua obra permanece e estende

sua teia a partir das leituras que ela oportuniza e da hermenêutica que se abre dessas leituras.

A obra de Mário Faustino intenta uma trajetória por novas soluções estéticas ao mesmo tempo em que celebra a autonomia da linguagem do poema. A riqueza dos elementos constituintes faz dela uma voz de rara expressividade, com ambição para falar em nome das aspirações de um povo, de reivindicar por ele suas transformações e de ser “carne feita de verbo”<sup>27</sup>. O trabalho pela atualização, divulgação e manutenção da matéria poética é um aspecto que fortalece a posição do autor entre os poetas de sua época e o destaca a ponto de ser reconhecido por seus pares como iniciador da poesia que se fará no Brasil dos anos 1960. No sexto e último capítulo, “**No meu fim, o meu começo**”, por meio da síntese das características da obra, reunidas pela tese, procura-se apontar o que encaminha para a definição de Faustino como o “poeta precursor da geração 60”.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Do poema “O homem e sua hora”. Todos os poemas de Mário Faustino, citados nesta tese, são extraídos de: FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. Nas citações seguintes, serão apontadas apenas as páginas. Os números dos versos serão informados quando ocorrer citação parcial. FAUSTINO, p. 95 versos 224-225.

<sup>28</sup> Cf. LYRA, Pedro. *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 92. Na introdução desta obra (p.25-28), Lyra conceitua geração: “Geração é um conceito que compreende um conjunto finito de indivíduos agrupáveis por uma mesma faixa etária, determinada pelo tempo necessário à sua reprodução. Portanto, toda geração abriga, num mesmo tempo-espaço histórico, um grande número de pessoas, dos mais variados tipos e regiões, níveis e posições, que só precisam ter em comum o nascimento num mesmo arco temporal. [...] Essa coletividade entra na cena histórica num determinado momento, sob certas condições e com uma certa missão a cumprir. [...] como seja iferente das anteriores, a fisionomia de uma geração não pode ser jamais igual à de uma outra. Cada uma tem datas, problemas, marcos, desafios, bandeiras, temas e ideais próprios”.

## Capítulo 2

### Preparação: o projeto prometeico de Mário Faustino

Desde que o fogo, Prometeu, nos deste,  
 No Cáucaso do nosso próprio espírito  
 Como tu, mesmo em marcha, estamos presos  
     E o tempo é o nosso abutre.  
 Nunca mais, por tua causa, pararemos,  
 Em nosso próprio andar agrilhoados  
 Como cegos que gemem por não verem  
     O que vêem no entanto.

Mas um dia, algo oculto e claro o pede,  
 Seremos finalmente, e como os nossos  
 Teus grilhões do não-ser romper-se-ão,  
     E a ave enforcarás.<sup>29</sup>

(Alexei Bueno)

#### 2.1 Painel entre 1945 e 1960

A poesia brasileira dos anos 1930, herdeira das formas livres introduzidas pelo movimento modernista, caracteriza-se pela conquista de novas temáticas. São exemplos os temas políticos e religiosos, como em Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, e as incursões pela lírica metafísica, do primeiro Vinícius, de Jorge de Lima e de Cecília Meireles, entre outros. Esse período consagra uma expressão poética de maior liberdade estética, principalmente evidenciando seu equilíbrio e uma reação ao primitivismo e ao excesso pitoresco dos poetas de 1922.

---

<sup>29</sup> BUENO, Alexei. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 267.

A geração de 1945 pretende abandonar os arroubos de liberdade dos primeiros modernistas e, salvo raras exceções<sup>30</sup>, sua poesia é escrita sob o signo da disciplina, fundada no desejo de retornar ao rigor formal do Parnasianismo. Esse grupo de poetas, que amadureceu durante a Segunda Guerra Mundial, traz algumas tendências simbolistas e pleiteia uma volta (nem sempre sistemática) às formas tradicionais. Antonio Candido comenta essa “fase crítica” da nossa literatura (“depois de 1940, ou pouco antes”)<sup>31</sup> como sendo “dias de sectarismo estreito acotovelando-se com o formalismo”. Candido aponta a queda do movimento editorial e caracteriza o período como de “relativa complexidade”, um misto de refinamento e grosseria, com o fascínio intelectual por experiências técnicas resultando no “represamento das correntes de inspiração”, e, ainda, uma fase “pouco criadora, embora muito engenhosa”, com grande preocupação estética e desligada da realidade social. O crítico sugere como saída para esta poesia que “pouco ou nada tem a dizer” o caminho do experimentalismo poético, para que os novos poetas possam dar vazão a novas expressões literárias.<sup>32</sup>

Segundo Alfredo Bosi, a “geração de 45” apresenta a ambivalência de, por um lado, cometer o erro de subestimar os avanços libertários alcançados pelos modernistas, mas, por outro, propor questões que estimulariam as gerações seguintes a procurar soluções criativas, algumas das quais desencadeariam o surgimento das vanguardas dos anos 1950. A síntese que apresenta a situação que a poesia brasileira viveria a partir daquele período oferece uma visão tanto das realizações dos escritores, como dos eventos sociais que as condicionam:

Os melhores poetas da segunda metade do século têm respondido de modo vário aos desafios cada vez mais prementes que a cultura e a praxis lançam ao escritor. E que se chamam, por exemplo, guerra fria, condição atômica,

---

<sup>30</sup> Como, por exemplo, a poesia de João Cabral de Mello Neto.

<sup>31</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz/ Publifolha, 2000, p. 101-126.

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*, p. 118.

lutas raciais, corrida interplanetária, neocapitalismo, Terceiro Mundo, tecnocracia... E, vindos embora, em sua grande parte, do formalismo menor e estetizante que marcou o clima de 45, lograram atingir um plano mais alto e complexo de integração, de que são exemplos os poderosos poemas de Ferreira Gullar e de Mário Faustino, [...].<sup>33</sup>

No período em que Faustino publica seus primeiros poemas, a poesia no Brasil ainda respirava ares da chamada “geração de 45”. Mantendo uma atitude em prol da renovação da linguagem poética, Faustino busca inovações, especialmente com relação à estrutura do verso e do esquema sintático.

Nos poemas publicados entre 1948 e 1955, ainda predominam formas líricas tradicionais como a ode, a balada e o soneto, geralmente expressas em versos metrificados, sobretudo em decassílabos, sendo o soneto a que ocorre com maior frequência.

Oriunda do provençal “sonet” – diminutivo do vocábulo “son” –, a palavra denota uma aliança com a música. O ponto de partida seria uma canção popular, composta de duas quadras, às quais seu criador teria acrescentado um duplo refrão de três versos. Desse modo, têm-se duas quadras e dois tercetos, ou seja, quatorze versos, geralmente decassílabos, com variável disposição das rimas.<sup>34</sup>

Desde o século XVI, quando foi divulgado pela Europa, o soneto nunca perde sua posição de relevo. A poesia moderna introduz variações no uso das formas poéticas tradicionais. No Brasil, durante o século XX, podemos citar poetas como Drummond e João Cabral, por fazerem uso crítico desse modelo tradicional. A revolução na organização do soneto se expressa de maneira exemplar na poesia de Mário Faustino, pois, assim como utiliza os sonetos da tradição ibérica com pequenas alterações no padrão formal e rímico, Faustino inova aplicando à estrutura

---

<sup>33</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 439.

<sup>34</sup> MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 273-274.

convencional do soneto a engenharia do poema concreto. No poema “Soneto” (citado na página 162 desta tese), o poeta transforma decassílabos heroicos em um soneto “especializado”. Se o texto do poema for recomposto, encontraremos os quatorze versos da forma tradicional, que Faustino redesenhou no “modelo” proposto pelas vanguardas da poesia visual.

A palavra “ode” é um vocábulo de origem grega e, primitivamente, significava “canto”. O cântico de estrofes simétricas era composto para ser entoado com música e coros<sup>35</sup>. Tradicionalmente formado em quartetos, a medida dos versos costuma variar de acordo com os efeitos musicais e emocionais pretendidos. Faustino altera a estrofação original e compõe em dísticos (como no poema “Ode”, de 1948), estrofe que, de acordo com o padrão da versificação portuguesa, é usada em composições de maior fôlego e aplica-se a temas filosóficos.<sup>36</sup>

Balada, do francês arcaico “ballade”, surgido no século XIII, é manifestação literária corrente entre os povos anglo-saxões, eslavos, balcânicos e gregos. A balada chega a Portugal e Espanha em 1828, quando é associada ao Romancero, forma popular ibérica correspondente àquela composição lírica. O Romancero, ou Romance, mantém permanência constante ao longo da história da literatura hispânica desde o surgimento dos primeiros poemas escritos, no século XV (anteriormente, pertenceram à tradição oral)<sup>37</sup>. Tanto a balada como o Romance caracterizam-se por serem canto “de feição narrativa, em torno de um episódio apenas, de assunto melancólico, histórico, fantástico ou sobrenatural”.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> MOISÉS, 2003, *op. cit.* nota 34, p. 264-266.

<sup>36</sup> ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 130. Ver exemplo da ode faustiniana na página 182 desta tese.

<sup>37</sup> QUILIS, Antonio. *Métrica Española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969, p. 145-146.

<sup>38</sup> MOISÉS, 2003, *op. cit.* nota 34, p. 285-287.

Na “Balada”, Faustino apresenta a morte indesejada, trazendo a solidão ao eu-lírico diante da privação pela ausência do amigo. No poema “em memória de um poeta suicida”, ela se mostra como a experiência alheia, algo que o eu-lírico experimenta através do outro, pelo sentimento de perda. A dor da ausência faz nascer a dúvida do indulto divino ao amigo “desgraçado” e provoca a recusa em aceitar a finitude humana:

Senhor, que perdão tem meu amigo  
 Por tão clara aventura, mas tão dura?  
 Não está mais comigo. Nem conTigo:  
 Tanta violência. Mas tanta ternura.<sup>39</sup>

No “Romance”, o poeta também canta a morte, agora revelada com o apelo fantástico do anjo que chega em seu cavalo amarelo, ambos – a morte e o fantástico – temas reincidentes nesta forma lírica. No poema de Faustino, a morte se apresenta como um bem desejado e esperado pelo eu-lírico, como o desfecho natural do destino humano.<sup>40</sup>

Nessa primeira fase da produção faustiniana, os poemas já traduzem uma reflexão sobre o eterno e o efêmero na condição humana, temas que habitarão sua obra até o final. Desde suas primeiras composições, revela-se a presença de um eu-lírico marcado pela constituição de vozes diversas, como é notável no “Primeiro poema”, de 1948, em que a voz do poeta é deslocada para uma entidade que o ajude a dar conta da mensagem aos homens. Ora assume o Orfeu, que traz a música e o poema, ora o ser que caminha sobre as ondas, ou, ainda, o anjo recém-desperto:

---

<sup>39</sup> FAUSTINO, p. 158-159, vs. 26-29. O poema “Balada” foi utilizado por Glauber Rocha no filme *Terra em Transe*, produzido em 1966 e estreado em 1967. A primeira cena do filme põe o poema como pano de fundo para as reflexões do protagonista, Paulo Martins, um jornalista e poeta (como o próprio Faustino), que, no período da ditadura militar, fez opção pela luta armada. O texto do filme é uma montagem usando os versos 1, 2, 7 e 8 da primeira estrofe do poema “Balada”. A epígrafe do poema de Faustino “Em memória de um poeta suicida” é dedicada ao poeta norte-americano Hart Crane, que se matou aos 33 anos de idade, em 1932.

<sup>40</sup> O poema “Romance” é estudado nas páginas 124-125 desta tese.

Mas eu não sou o senhor  
 embora venham comigo a música e o poema.  
 Por que vos ajoelhais se eu vim por sobre as ondas  
 e só tenho palavras?  
 Ouvi a minha voz de anjo que acordou:  
 Sou poeta.<sup>41</sup>

Nesse período, percebe-se a influência de Rilke e de Jorge de Lima, além do gosto pelo poema longo, que acompanhará a produção de Faustino, mesmo em sua fase final, composta por fragmentos. O maior representante desse apreço pela vasta medida é o poema “O homem e sua hora”<sup>42</sup>. Seus 235 versos compõem diversos diálogos, articulados pelo eu-lírico, formados através da colagem de uma gama muito variada de elementos.

São exemplares das referências encontradas no poema alguns resgates a partir do Antigo e do Novo Testamento, como no verso de abertura, “...*Et in saecula saeculorum*”, em que o poeta vale-se da expressão latina “e pelos séculos dos séculos”, como na oração: “Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo, como era no princípio, agora e sempre, e pelos séculos dos séculos”. Também no verso 18, em que “Sábua sombra de **João**” indica o apóstolo autor de um dos quatro livros do Apocalipse. Fazem referência aos mitos clássicos os versos 18 e 19, “Fumo sacro de **Febo**,/ Venho a **Delfos** e **Patmos** consultar-vos”. Febo é o nome pelo qual também é conhecido Apolo, deus solar da mitologia grega; Delfos é a região onde ficam seus templos, e Patmos é a ilha onde João escreveu o Apocalipse. É famosa por abrigar o templo de Apolo onde a pitonisa comunicava seus oráculos. E o verso 23, “**Nox ruit, Aenea**, tudo se acumula”, é do latim: “a noite cai, Eneias”. Filho da deusa Afrodite, Eneias é o herói do épico de Vergílio, *A Eneida*. Veterano troiano da guerra contra os gregos, ele escapou da destruição de Troia para fundar Roma. A primeira parte deste verso de Faustino é retirada do verso 539 de *A Eneida*, livro VI: “Nox ruit; Aenea, nos flendo ducimus horas”. A segunda parte do verso de Vergílio é aproveitada no verso

<sup>41</sup> FAUSTINO, p. 236-237, versos 20-25.

<sup>42</sup> FAUSTINO, p. 106-113.

105 do poema de Faustino: “**Flendo ducimus horas...** E é aqui” (a expressão latina traduz-se por “chorando passamos as horas”). No verso 43, “**Ezra**, trazem mais putas para **Elêusis**”, o poema faz referência ao poeta Ezra Pound (1885-1972) e a Elêusis, uma cidade grega onde havia um templo da deusa da agricultura, Ceres, no qual celebravam rituais famosos em toda a Grécia. A referência no verso 87 é ao mais célebre filósofo chinês, Confúcio (Kung-Fu-Tseu - ~551). “Jaz confusa, **Kungfútse**, nada acima”. No verso 51, aparece o último verso do “Paraíso” em *A divina comédia*, de Dante, canto XXXIII, vs. 145. “**L’amor che move il sole e l’altre stelle**” (vs. 51). Do italiano: “o amor que move o céu e as outras estrelas”. Para o verso 136, “Dá-lhe tu mesmo, **Fabro**, o mel, a voz”, Faustino usou a denominação dirigida por Eliot ao poeta norte-americano Ezra Pound na epígrafe do poema “The waste land” (“il miglior fabbro” – “o melhor artesão), referência buscada na *A divina comédia*, de Dante, (Purgatório – canto XXVI, verso 117). Fabro é retirado do latim operário, aquele que faz, artista ou artífice. A expressão “**Bastis que pierres vives – ce sont hommes**”, que aparece no verso 198, é inspirada em frase de François Rebelais: “Je ne bastis que pierres vives – ce sont hommes”, do francês: construções como pedras vivas – que são os homens; homens que são como pedras vivas. Nos versos 231-232, o poema faz referência à Eos, a aurora personificada na mitologia grega. “Repetirão a cada aurora (**hrodo,/ Hrododaktulus Eos, brododaktulus!**)”, do grego: “rosa, aurora de dedos cor de rosa, de dedos cor de rosa”. É Eos que abre todas as manhãs as portas do céu para o carro do sol, e “rododaktylos” é como a chama Homero<sup>43</sup>. Segundo Benedito Nunes, há, nos versos 76 a 83, uma paráfrase a conhecido trecho do Ta-Hio, fruto da união entre o humanismo greco-romano e o racionalismo prático de Confúcio, que Mário Faustino assimilara: “Herói, vê teus barões assinalados:/ Escondem luzes feitas para arder/ Por todo o império; e nunca se contemplam/ Direto ao coração, antes de agir,/ E querem reformar o reino sem/ Reformar as províncias; sem que reine/ Ordem

---

<sup>43</sup> Traduções e contribuições de: EULÁLIO, Carlos Evandro Martins. *A literatura piauiense em curso*. volume 2: Mário Faustino. Teresina: Corisco, 2000, p. 80-91.

pelas famílias; sem que neles/ Mesmos brilhe azulada disciplina;/ E sem retificar seus corações”.<sup>44</sup>

Apesar de apresentar polissemia de conteúdo, aspecto característico do gênero lírico, nesse poema também se revela uma certa vocação para o épico, que Faustino une ao lírico e, assim, configura sua síntese do poema moderno, como um avanço no caminho pela tradição<sup>45</sup>. Esta referência ao poema faustino como sendo “uma lírica com vocação épica” – já apontada por Benedito Nunes<sup>46</sup> – pode ser lida pelos registros encontrados no poema, os quais sugerem o tom das epopeias. Neste sentido, podem ser citados o “assunto ilustre, sublime, solene”<sup>47</sup>, da trajetória do escritor pelos caminhos da produção poética, e a atitude bélica do poeta transformado em herói e guerreiro, em luta com as palavras, assimilando a figura de Enéias em sua batalha na Troia incendiada e desbravando o caminho para a fundação de uma nova cidade. Podem ser apontadas ainda a referência a personagens míticas, citadas em profusão, e a presença de eventos históricos – como, por exemplo, o céu “vomitando tranquilos cogumelos róseos de sangue e lava”, em menção ao episódio das bombas lançadas em Hiroshima e Nagasaki durante a Segunda Guerra –, a que o poeta moderno narra aplicando com liberdade sua imaginação e fantasia<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> NUNES, 1966, *op. cit.* nota 6, p. 14.

<sup>45</sup> Para o conceito de “tradição”, adota-se a definição de Octávio Paz: “entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos”. PAZ, Octávio. *A tradição da ruptura*. In: *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 17.

<sup>46</sup> No prefácio de *Os melhores poemas de Mário Faustino*, referindo-se ao poema “O homem e sua hora”, o filósofo analisa: “Surpreendemos aí o embalo da grande lírica do sobressalto metafísico, da revivescência órfica e da rememoração histórica, ora dialogal, ora tendendo ao distanciamento narrativo, épico”. FAUSTINO, Mário. *Os melhores poemas de Mário Faustino*. Seleção de Benedito Nunes. São Paulo: Global, 1985, p. 8.

<sup>47</sup> MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 153.

<sup>48</sup> Idem, *ibidem*, p. 153.

Desnecessário seria registrar os desencontros entre o poema de Faustino e a forma da epopeia. É certo que não se constitui a estrutura épica, pois, apesar de o poema apresentar uma invocação do poeta ao deus Apolo, diante dos templos de Delfos e Patmos, pedindo que o esclareça sobre o que advirá após a queda de Troia, a “proposição”, que abre o poema, é apenas um anúncio de que o poeta irá falar do seu tempo, “mas Que século, este século” (versos 1-2). Porém, a formulação “Et in saecula saeculorum”, no primeiro verso, indica que o século a que o poeta se refere poderia ser qualquer um, por todos os séculos, um tempo de decepções e derrotas, em que “o vento empurra as velas para o abismo” e “as cidades que erguemos se arruínam” (versos 24-26), não referindo um momento histórico preciso. O poema foge, assim, aos moldes da épica, o que compromete a relação com a estrutura da épica clássica<sup>49</sup>. Também não surge o “assunto nacional” da narrativa dos fatos heroicos de um povo – componente já desligado das epopeias ditas “modernas”, após o desaparecimento das organizações sociais rigidamente orientadas<sup>50</sup> – e, principalmente, no caso de Faustino, é um poema que, ao contrário da epopeia, trata do presente e do futuro, e não do passado. Além disso, Faustino o compõe com diversas modificações no desenho de um traço “estilizado”, para dar ao poema a forma moderna, utilizando os recursos da poesia ideogrâmica, ainda que mantenha a sintaxe linear, quase descritiva, em uma variação de estilos que enriquece a linguagem.

Pode-se ainda observar neste período da escrita de Faustino que, embora ainda se apresente o decassílabo como fulcro de seu giro rítmico, em uma linguagem densamente metafórica e mantendo tributo à forma do soneto, como fizeram os poetas da “geração de 45”, sua poesia se mostra aberta à renovação da linguagem e

---

<sup>49</sup> A epopeia compõe-se de cinco partes, sendo duas não obrigatórias: proposição, onde o autor apresenta o assunto que se propõe a cantar; invocação, em que o autor pede inspiração às musas; narração, aborda o assunto propriamente dito. As opcionais são: ofertório, onde o autor dedica sua obra a alguém, e epílogo. Cf. MOISÉS, *op. cit.* nota, 47 p. 153.

<sup>50</sup> Cf. BAKHTIN, 1998. Epos e romance, *op. cit.* nota 8, p. 407-408.

seu repertório irá transitar para uma forma “especializada”, orientada “por um certo alento barroco, aberto à experimentação e à rebeldia”, conforme a definiu Augusto de Campos<sup>51</sup>. O poeta estabelece a revisão do clássico e propõe uma ponte entre o clássico e a vanguarda como trilha aos poemas futuros. O paideuma<sup>52</sup> faustino celebra uma adaptação dos padrões estéticos tradicionais e da ruptura concebida pelas vanguardas como uma abertura para formatos renovados, construindo um novo objeto de poesia. Essa disposição revela-se nos poemas produzidos entre 1955 e 1962 e torna-se eloquente na crítica revolucionária e ideogramática que Faustino publica no *Jornal do Brasil*.

Se o período que circunda o da “geração de 45” acompanha o retorno à tradição clássica, patrocinado por poetas desde Ledo Ivo até Vinicius de Moraes – sendo importante registrar alguma exceção, como, por exemplo, João Cabral de Mello Neto –, também é palco de renovações, por ser o momento em que surgem os primeiros historiadores modernistas da literatura brasileira. Ao lado de ensaístas como Antonio Candido, Álvaro Lins, Eduardo Portela e Afrânio Coutinho, o poeta Mário Faustino institui nos jornais um espaço até então inédito no país, onde apresenta, em página inteira (não mais nos rodapés), uma coluna de crítica de poesia, talvez a única com esse formato no Brasil. Segundo seus críticos, Faustino marca a poesia brasileira por sua atuação movimentando as letras nacionais através de “Poesia-Experiência”<sup>53</sup>, página que dirige e publica no *Suplemento Dominical do Jornal*

---

<sup>51</sup> CAMPOS, Augusto de. Mário Faustino, o último “verse maker” I e II. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 45.

<sup>52</sup> Termo definido por Ezra Pound como “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”. POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 161.

<sup>53</sup> Paulo Francis, ao comentar a crítica literária que se fazia no Brasil pós-modernismo, considera Mário Faustino a única exceção à ausência de “mediação e polêmica produtiva, que colocassem os pontos nos diversos ‘ii’”. Classificava os críticos da época como “pseudo-eruditas com tendência à conciliação”. Destaca – o que considera brilhantismo – o ensaio em que Faustino cobra de Drummond a posição de “mestre” da poesia brasileira, posição que, “segundo Faustino”, por direito lhe pertencia como dono da “poesia mais importante, em vários sentidos, jamais aparecida entre nós”. FRANCIS, Paulo. *O afeto que se encerra: memórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 87-88. Para o

*do Brasil* de setembro de 1956 a janeiro de 1959. Atuando em um dos jornais de maior circulação do país, sua coluna destaca-se pela clareza da linguagem, desprovida do uso de jargões técnicos, pela rapidez com que divulga a informação sobre a poesia em circulação e pelo modo franco com o qual avalia o material criticado. Os destaques referem ao tratamento que dá, em seus ensaios, à expressão de opiniões e conceitos sobre a arte do verso, pela adoção de uma semântica editorial sem precedentes, assim como pela amplitude que oferece à divulgação do campo literário, a qual pode ser medida pela própria recepção da coluna.

Estudioso das literaturas francesa, inglesa e de tradição ibérica, Faustino utiliza em seus ensaios críticos um vasto campo de referências e analisa o trabalho de diversos autores. A escolha do crítico contempla estudar os poetas pela contribuição que possam oferecer à poesia e, nesse sentido, não comenta apenas aqueles que apresentem afinidade com seu projeto estético, mas acaba evidenciando cubistas, dadaístas e poetas ligados a experimentalismos mais “radicais”, como Hugo Ball (1886-1927), Kurt Schwitters (1887-1948) e Arthur Cravan (1889-1918). Seleciona, traduz e comenta obras de poetas clássicos que publica lado a lado com poetas estreantes, dando a estes, ao mesmo tempo, a oportunidade de verem seus poemas divulgados ao lado de grandes nomes consagrados internacionalmente e, também, a educativa ocasião de confrontar seu trabalho com o dos mestres.

---

biógrafo Ruy Castro, “Mário era incômodo” e “embora ninguém estivesse mais do que ele, exposto à crítica”, pela maneira com que cobrava participação dos poetas, críticos e historiadores, dos quais exigia que fossem “rigorosos como ele”, sua poesia carecia de análise. Ocorre que “nem todos podiam enfrentá-lo em seu terreno: o do debate sério não sem um toque de humor, e o da argumentação brilhante, estofada pela leitura de muitos livros”. CASTRO, Ruy, em (confirmar pontuação) artigo publicado na *Revista Isto É*, 1977, p. 56-57. Ivo Barroso realça o alcance do trabalho realizado por Faustino junto aos novos poetas, através da página do *Jornal do Brasil*: “Com o aparecimento de Mário Faustino, a folha transformou-se em motivo de *cult*. Isso porque ele representava para nós tudo aquilo por que vínhamos ansiando: o mestre capaz de nos fornecer, da maneira mais atraente e dinâmica possível, as teorias de que necessitávamos [...]. Os jovens poetas de minha geração tudo devem a Mário Faustino: foi ele quem nos ensinou a encarar a poesia como algo sério e comprometedor”. BARROSO, Ivo. Lembrança. *Asas da palavra*. Belém: UNAMA, v. 7, nº 16, p. 158-159, out. 2003.

Acolhendo as novas iniciativas em arte, em fevereiro de 1957, Faustino publica um artigo sobre a Exposição Nacional de Arte Concreta brasileira, o qual seria considerado por muitos como o saldo mais positivo entre os registros que marcaram aqueles eventos (São Paulo, dezembro de 1956; Rio de Janeiro, fevereiro de 1957). O texto de Faustino apresenta um balanço da produção poética brasileira do período e dá boas-vindas às inovações propostas pelos poetas concretos, naquela “fase verso” do concretismo. Na *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi apresenta-o como o poeta que antecipou e promoveu a experiência concretista, ao lado de Ferreira Gullar<sup>54</sup>.

Apesar de adotar uma linha concretista em alguns poemas, como no “Soneto espacializado”, em que demonstra o apreço, várias vezes revelado, pela renovação que a poesia concreta representa para a expressão poética daquele momento, Faustino faz questão de declarar que não é concretista<sup>55</sup> e que não pretende seguir a “experiência tentada por seus colegas de São Paulo e pelo Sr. Ferreira Gullar”, embora, em suas análises para a coluna “Poesia-Experiência”, em 1957, tenha pedido aos leitores atenção para os novos poemas concretos, e afirmado acreditar que a vanguarda concretista poderia agitar “a poesia brasileira do marasmo discursivo-sentimental em que se encontra (apesar dos esforços de João Cabral e alguns outros), provendo nossa linguagem poética de novos campos de ação perceptivos e expressivos”.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> BOSI, 2004, *op. cit.* nota 33, p. 473-475.

<sup>55</sup> No balanço de aniversário da página “Poesia-Experiência”, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em outubro de 1957, Faustino declara: “Não, não sou concretista [...]. Meu destino pessoal, como poeta, parece-me ser diferente: [...]. Há, em primeiro lugar, as premissas de onde parece partir a experiência concretista: [...], ‘o verso está morto, é impossível criar coisa boa – e nova – em verso’, etc. Não aceitamos [...] essas premissas. Por outro lado [...] os poetas concretos parecem aceitar a posição de Poe, segundo a qual é impraticável o poema longo. Ora, a mim só interessa o poema longo [...]”. FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos Concretos*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 490-492.

<sup>56</sup> FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 218.

Vários intelectuais, em diversas áreas, chamam a atenção para o trabalho do poeta crítico e o fator de renovação que ele representa. O filósofo Benedito Nunes ressalta as características que norteiam seus poemas: “variações sintáticas, rítmicas e tonais em estruturas racionalmente articuladas, onde os significados se mantêm em permanente fluxo”<sup>57</sup>. O crítico Mário Chamie elogia as originais soluções estéticas e a complexa pesquisa verbal<sup>58</sup>. O tradutor e poeta José Lino Grünewald destaca a evolução do poema no trato com a imagem e o arrojo no trabalho com a linguagem<sup>59</sup>. Segundo o biógrafo Ruy Castro, Faustino “julgava ser de sua obrigação espalhar o que aprendera, dizer o que pensava e dar espaço aos que tinham o que dizer”<sup>60</sup>. O cineasta Glauber Rocha, falando sobre o filme de sua autoria *Terra em Transe*, declarou: “Mário Faustino foi o maior poeta brasileiro de minha geração. [...] coloquei (o poema) em meu filme, como homenagem; ele era um pouco como o (protagonista) Paulo Martins”<sup>61</sup>. Entre as manifestações dos poetas contemporâneos, merece citação a matéria publicada pelo *Diário de Notícias*, sobre comentário de Drummond: “Quem primeiro nos falou do poeta Mário Faustino [...] foi o velho violeiro [...], Carlos Drummond de Andrade... e de tal jeito falou que não podíamos senão ficar de olho no moço”<sup>62</sup>. O pesquisador Paulo Franchetti anota que Faustino “teve participação muito marcante na atualização do repertório poético brasileiro” e que seu trabalho “ajudou a determinar os rumos da literatura brasileira subsequente”<sup>63</sup>. O romancista e jornalista Carlos Heitor Cony, perguntado a respeito de Mário Faustino, declara:

---

<sup>57</sup> NUNES, 1966, *op. cit.* nota 6, p. 6-7.

<sup>58</sup> Publicado na revista *Diálogo*, em 3/03/1955, sob o título: O homem e sua hora (Mário Faustino). CHAMIE, Mário *apud* CHAVES, Albeniza. *Tradição e modernidade em Mário Faustino*. Belém: UFPA, 1986, p. 278-280.

<sup>59</sup> Publicado no *Correio da Manhã*, 15/12/1962, sob o título: Outras críticas sobre a poesia de Mário Faustino. *Idem, ibidem*, p. 282-286.

<sup>60</sup> FAUSTINO, 2003, *op. cit.* nota 55, (contracapa).

<sup>61</sup> Em entrevista à revista *Positif*. ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, p. 89.

<sup>62</sup> CAMPOS. Quatro Campos. *Diário de Notícias*, 9 nov. 1955, *apud* CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 246.

<sup>63</sup> FRANCHETTI, Paulo. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. *In: Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 276.

Ele foi muito superior a qualquer um de nós. Ele teve uma dupla função, como poeta e crítico. Como ensaísta, eu pelo menos não conheço nada melhor, nada mais lúcido do que o ensaio de Mário Faustino sobre “Invenção de Orfeu”, do Jorge de Lima. É obra-prima. A poesia dele também é de altíssimo nível. Ele me telefonou na véspera de morrer. Se vivesse mais, seria hoje o anti-José Guilherme Merquior. É lamentável que ele esteja tão esquecido, quando a força dele é muito mais deflagradora de cultura que a do Oiticica. Oiticica é mais pitoresco, mais provocador, mas o Faustino é muito mais estruturado.<sup>64</sup>

No ensaio “Musa morena moça”, José Guilherme Merquior alerta para o surgimento de uma nova poesia brasileira nos anos 1950, a qual não está identificada com os grandes poetas modernistas (como Drummond, Murilo Mendes ou João Cabral), mas também não se aproxima dos grupos de vanguarda (concretos, *Praxis*, Processo). São “vozes poéticas surgidas após o malsinado neo-parnaso da ‘geração de 45’”. Entre os autores integrantes dessa nova “musa brasileira”, cita Mário Faustino, a quem se refere como sendo detentor de “um estilo novo, mais variado e *sui generis*” próximo das técnicas expressionais do modernismo de ponta.<sup>65</sup>

O auge da produção de Faustino situa-se na década de 1950, momento de complexidade no contexto artístico brasileiro, com a formação de várias correntes de vanguarda, como o grupo Noigandres e o Ruptura, em 1952, e os Neo-concretos em 1959, só para citar alguns de maior expressão. É um período de transformações no âmbito cultural, social e econômico em todo o mundo. No Brasil, com o advento das indústrias de base, a sociedade assume definitivamente uma feição urbana. As novas conquistas científicas e tecnológicas por todo o mundo<sup>66</sup> diminuem as distâncias entre os homens, alteram a conformação do cotidiano das grandes cidades e influenciam diretamente o imaginário urbano, trazendo estímulo ao

---

<sup>64</sup> CONY, Carlos Heitor. Entrevista à *Folhaonline*, revista eletrônica do jornal *Folha de São Paulo*, Fernando de Barros e Silva. Publicada em 28/7/1996. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1996072802.html>>. Acesso em: 2 out. 2012.

<sup>65</sup> MERQUIOR, J. G. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980, p. 135-150.

<sup>66</sup> Ver HOBBSAWN, Eric. Os anos dourados. In: *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 259-267.

desenvolvimento de criações renovadoras nas artes. Literatura, música, artes plásticas, cinema e fotografia deixam-se tomar pelo espírito da recriação dos movimentos de vanguarda. Novas formas de representação da experiência humana e da condição do homem na sociedade moderna iriam se configurar neste período.

Escrevendo no ambiente dos agitados anos 1950, essa época de inovações no panorama da poesia brasileira, desvinculado da “geração de 45” e trilhando um percurso rumo à poesia dos anos 1960 – período que se fixaria na história brasileira como da relativização da noção de liberdade em todas as suas instâncias e de fragmentação do ideário político e social –, Mário Faustino persegue seu ideal de renovação da linguagem, aproveitando recursos da tradição poética e demonstrando sintonia com ideias transformadoras, como as de Ezra Pound, por exemplo, especialmente de seu conceito de *make it new*, no sentido de formar uma nova tradição.

No período que se desenha entre os anos 1956 e 1959, fase posterior à experimentação concretista, o poeta trabalha com mais vigor em sua proposta de inovação. Percebe-se um importante avanço formal nessa fase que é, talvez, a mais inventiva do poeta. É mais marcante o surgimento de alternadas vozes poéticas a que sua criação dá espaço e um movimento de transgressão se faz notar, através de poemas em que se tematizam o corpo e o amor como modo de transgressão e rebeldia. Há, nesta fase, um espírito revolucionário, que reclama liberdade de movimentos para o corpo, estabelecendo-o como o lugar das sensações autênticas e afirmando um espírito contrário a restrições, de qualquer ordem.

Em seu estudo sobre as fases da poesia de Faustino, Carlos Eulálio nomeia esse período como “fase moderna ou experimental” e considera que:

Os poemas desta fase assinalam sem dúvida o ponto máximo de ruptura, embora discreta, com a forma anterior adotada. Em algumas composições a linearidade é substituída por uma forma mais livre, às vezes anagramatizada. O espaço em branco é então valorizado. O mundo lógico da hipotaxe (subordinação), cede lugar à parataxe (coordenação), resultando daí um poema mais livremente articulado, em que as palavras cada vez mais soltas sugerem a simultaneidade textual.<sup>67</sup>

No ano de 1959, Faustino inicia uma série de pequenos poemas líricos, por ele próprio denominada “Fragmentos”. No processo de recorte e montagem dos fragmentos, as imagens são articuladas a partir de combinações de registros e objetos em associações semânticas, fonêmicas e rítmicas com que o poeta capta prismas do mundo real, os quais recompõe e transforma trazendo para o texto uma nova carga emotiva. A metamorfose se faz possível devido ao caráter fragmentário dessa constituição, pois as imagens ressurgem desligadas de sua ideia original. Um novo ajuste será criado, formando uma composição renovada, obtida do arranjo heterogêneo das expressões, dentro de uma ordem nova e particular. As montagens podem se apresentar na forma de “diálogos” interrompidos por reflexões lançadas ao acaso, ou citações que culminam em uma espécie de monólogo interior.

Esses fragmentos, como unidades de uma montagem não linear, dariam ordem ao seu projeto poético de escrever um poema longo, que traria harmonia e definição à sua obra poética, que ele gostava de definir como *in progress*. Percebe-se, nesta fase da produção poética de Faustino, uma linha estética melhor definida. O poeta se posiciona, fazendo essa opção pelos pequenos poemas líricos que comporiam o longo poema, projeto de vida e de poesia. Esse projeto seria interrompido com a morte do poeta. Ou, como disse seu amigo Benedito Nunes, ganharia a totalidade, no “poema surgindo para a vida quando morresse o seu autor. O princípio da obra estava no fim do artista”.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> EULÁLIO, 2000, *op. cit.* nota 43, p. 41-44.

<sup>68</sup> NUNES, 1966, *op. cit.* nota 6, p. 30.

## 2.2 A chama prometeica

A figura mítica de Prometeu – o Titã condenado por roubar o fogo dos deuses para favorecer os humanos a ter o fígado eternamente devorado por um abutre –, após haver assumido as interpretações mais diversas, tornou-se, nos tempos modernos, o símbolo por excelência da insubmissão e uma metáfora para o conhecimento e a tecnologia. Desde a tragédia de Ésquilo (entre os anos 467 e 459 a. C.), a figura do Titã é associada à rebeldia e ao desafio à injustiça e arrogância dos deuses. Três séculos antes, na Teogonia (século VIII), Hesíodo relata os feitos do mito conhecido como benfeitor da humanidade e conta como enganou Zeus, o rei dos deuses, roubando-lhe o fogo para iluminar o pensamento dos homens. Na raiz indo-europeia da etimologia de seu nome, “Prometeu” designa o previdente, aquele que carrega a sabedoria e a reflexão.

Por um processo de “derivação”, os mitos têm sua temática revestida por outros esquemas narrativos, os quais apresentem distorções em relação ao relato original. É um processo criativo, pelo qual se manifestam as flutuações do tema de determinado mito através da história. Analisando o movimento de intrusões pelas quais uma narrativa mítica pode passar, Gilbert Durand identifica no relato de Prometeu a presença de caracteres que são constantes, como “uma ideologia racionalista, humanista, progressista, cientificista e, às vezes, socialista”<sup>69</sup>. O que não impede que, ao longo de suas retomadas na literatura, a estrutura desse mito possa sofrer transformações pela perda ou pelo empobrecimento de seus mitemas<sup>70</sup>.

As características ressaltadas por Durand com relação ao aspecto fixo no mito de Prometeu o identificam com o século XIX, período em que as questões do homem

---

<sup>69</sup> DURAND *apud* WUNENBURGER, Jean-Jacques. Métodos, estruturas, transformações. *In: O imaginário*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007, p. 45.

<sup>70</sup> Idem, *ibidem*, p. 45.

*versus* a ciência e em busca do progresso estão em voga. Os românticos consideram o mito de Prometeu um símbolo daquele período, porém a característica de transgressor das leis faz do deus acorrentado de Ésquilo o primeiro contraculturalista. De acordo com Ken Goffman, a atitude rebelde de Prometeu, sua “arrogante e insubordinada autoconfiança frente à tortura” e a ideia de um mecenas tecnológico transformam-no em representante da contracultura. O mito alcança o terceiro milênio abrigando características de símbolo das artes, além de ser considerado ícone dos *hackers* e de todos os que cultuam a propagação do *software* livre, por verem, segundo Goffman, “o roubo do fogo dos deuses por Prometeu como uma metáfora para a tecnologia”.<sup>71</sup>

Pela característica de iluminador de novas manifestações na vida dos homens, por revolucionar, rompendo com uma tradição e criando uma nova, Prometeu se identifica com a poesia moderna e pode ser um de seus representantes. Por seu gesto intelectual e transgressor, é o herdeiro dos poetas.

Na poesia de Mário Faustino, o relato mítico faz o movimento contrário e é o deus quem recebe das mãos do homem a “Oferta”. É uma manifestação em que o mito se encontra “latente, mas não chega a fazer-se reconhecer na literaridade do texto”<sup>72</sup>. O Prometeu faustiniano tornou-se herdeiro – pelo direito da “glória de seu gesto” (verso 5) – dos dons que seu legado trouxe aos mortais. Agora, o poeta pode devolver-lhe o fruto da inspiração trazida pela chama que, para iluminá-lo, foi roubada do tempo. É em forma de versos que o faz:

Tremenda fortaleza traz consigo  
A lúcida questão que me propõe  
O olhar que olhar algum ofende, oprime:  
Seja qual for o preço de teu reino

---

<sup>71</sup> GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007 p. 25-26.

<sup>72</sup> WUNENBURGER, 2007, *op. cit.* nota 69, p. 45.

- 5 Levo comigo a glória de teu gesto  
E o poder dessa ideia que te acende,  
Brilha através de ti, te magnifica.
- Assim a luz mais nobre paira em torno  
De ti quando te voltas ao meu canto.
- 10 Assim a voz que abole a voz do mundo  
E de outros mundos sopra sobre ti,  
Transfigura o palor de teus augúrios,  
O mitrado fulgor de tua fronte  
E o cetro de teu torso que não dobram
- 15 Os desafios deles, seus insultos.
- Porque só tu seguiste  
Meu rastro de alegria;
- Porque só tu soubeste  
Despir todo disfarce;
- 20 Porque nenhum sepulcro  
Pôde emprestar-te alvura –
- Meu herdeiro de verbo, dou-te o pássaro  
De ferro que lavrei sobre a verdade  
Da chama que por mim roubaste ao tempo.<sup>73</sup>

Prometeu traz em si a “tremenda” força da criação (verso 1). A ideia poderosa que ele acende torna os homens melhores e, através deles, o “magnifica” (versos 6-7). Ele é o condutor da “luz mais nobre”, aquele que protege o “canto” e a poesia, “voz que abole a voz do mundo e de outros mundos” (verso 10). A morte não o santificou (versos 20-21), mas só ele foi capaz de restaurar a alegria e libertar o “fingidor” (versos 16-19).

A poesia é o “pássaro de ferro” que o poeta lavrou sobre a verdade (versos 22-23), constituída de leveza e densidade. Portadora do canto e símbolo do desejo de liberdade que acompanha os homens desde Ícaro, ela consagra, na imagem do pássaro, a propriedade do que é livre e volátil, alçando voos mágicos e encantatórios pela palavra. Pelo poder de voar, o “pássaro de ferro” transita entre o antigo e o novo e também pode, como o metal, comportar padrões fixos ou variar inúmeras formas,

<sup>73</sup> FAUSTINO, p. 175-176, versos 1-7, 22-24.

tons e ritmos. Na metáfora do ser de ferro, a poesia ainda se define pela composição química do elemento: dura, maleável, dúctil, fortemente atraída por todos os ímãs e úmida, facilmente oxidável, necessitando da constante renovação para não perecer pela ferrugem.

No jogo metafórico que se revela no relato do mito, o fogo é a matéria-prima que origina e fortalece a inteligência e a sabedoria, tornando os homens diferentes de todos os outros seres viventes. Símbolo de espiritualização e de sublimação, “o fogo é muito apto para representar o intelecto”<sup>74</sup>. Quando recebe a chama do deus humanista, o poeta herda o poder intelectual do fogo, que a divindade representa, recebendo a capacidade do pensamento aliada à habilidade de artesão. O legado de Prometeu habilita o poeta a ser o mensageiro dos homens, a divulgar a palavra poética e a revolucionar ideias, ainda que lhe seja requerido enfrentar os abutres de seu cotidiano e transgredir leis “divinas”.

Mário Faustino percebe a arte como um sistema, integrando a literariedade do poema, a mensagem do poeta e a atitude do leitor. Para ele, a atividade do escritor inclui ensinar, descobrir e divulgar a poesia e não exclui a participação de todos os autores neste contexto, ao contrário, exige-a, cobra dos grandes escritores, pelos quais mostra respeito, uma atuação eficaz no trabalho pela divulgação da arte, visando fazer movimentar o pensamento, “circular as ideias” e renovar a atividade poética, conforme ele mesmo prega. Faustino entende que a divulgação da poesia fomentaria a formação de leitores e criaria um ambiente estimulante para a produção poética brasileira, objetivos que perseguiu em suas atividades jornalísticas e culturais. Tais aspectos chamam a atenção para a atualidade e o valor da reflexão faustiniana, pelo

---

<sup>74</sup> “Porque permite à simbolização figurar por um lado a espiritualização (pela luz) e por outro lado a sublimação (pelo calor)”. DIEHL, Paul *apud* DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 174.

debate que seu trabalho promove sobre o exercício da poesia e a função do poeta, e autorizam olhar sua trajetória do ponto de vista das lições de Prometeu.

A produção literária de Faustino se estabelece em espaço de transitoriedade entre o seu projeto, claramente desenhado, e sua realização, propriamente dita. Talvez não seja possível aludir à “incompletude” de qualquer obra poética, uma vez que, finda a vida, completa-se o trabalho efetivo daquele escritor. Por outro lado, no espaço literário, com suas regras próprias e independentes do espaço dos homens, seria indicado dizer, como define Blanchot, que sua obra não é acabada ou inacabada, ela é<sup>75</sup>. Para o caso de nosso estudo, porém, a obra *in progress* apresenta a dificuldade de localizar mapas que delimitem seu percurso. A procura de chaves para a interpretação de uma poética faustiniana pode, então, ser facilitada pelo próprio poeta, através de seus ensaios sobre crítica de poesia publicados no *Jornal do Brasil*. Em alguns desses artigos, Faustino deixa clara sua visão sobre a característica experimental de sua obra e a condição de efemeridade presente no texto de jornal:

Certos leitores hão de estranhar o jeito. Lembramos que não estamos escrevendo nos papiros da eternidade e sim no barato papel de um jornal vivo: o que interessa é instigar, provocar, excitar, em certas direções, a mente do leitor competente. Preferimos escrever num laboratório a escrever num templo.<sup>76</sup>

O que pensamos. O que escrevemos, nesta página. O que escrevemos em poesia. Nosso trabalho nesta página – mostrar, criticar, instigar, avivar – e nossa obra, mais pessoal, de poeta a caminho, de poeta que se faz, que não está feito, que não é. [...] aspectos ainda que marginais, de nossa poesia em elaboração, em transformação, em avanço e recuo, em experimentação [...].<sup>77</sup>

Também deixa entrever, nos conceitos delineados e nas considerações esboçadas a respeito do valor da poesia, sua percepção e atitude diante da matéria poética. É possível, ainda, identificar um programa de intenções, anunciado também

---

<sup>75</sup> BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 91.

<sup>76</sup> FAUSTINO, 2003, *op. cit.* nota 55, p. 189.

<sup>77</sup> FAUSTINO, 1977, *op. cit.* nota 56, p. 278.

em entrevistas e cartas, em que se percebe a disposição do poeta para o respeito à liberdade das formas e pelos projetos de vanguarda, e, da mesma ordem, o aproveitamento de teorias e produção poética das mais diversas fontes, correntes e épocas:

Estou procurando criar poemas longos – vastas *formas significantes* (S. K. Langer) e relevantes – que constituam uma poesia “criação-em-percepção”, co-nascendo com a linguagem, *sendo antes*, durante e depois da linguagem. [...] Aquilo que a palavra (geralmente substantivos ou locuções substantivas) significa para os concretistas, como elemento de estrutura, como origem de valências, quero que a frase inteira, partes inteiras de discurso, versos que sejam, estrofes, cantos, venham a significar para minha poesia. [...] Quero ser, ainda por muito tempo, um poeta em formação e em transformação.<sup>78</sup>

Um esboço detalhado de seu projeto poético é apresentado em 1959, quase como uma síntese dos preceitos lançados na seção “Diálogos de Oficina” da página “Poesia-Experiência”<sup>79</sup>. São oito itens que incluem: exercer a poesia com dignidade, conferindo-lhe uma “vasta medida”; trabalhar para que a poesia seja um meio de suprir no homem contemporâneo suas necessidades “metafísicas” e, desse modo, complementar um vazio deixado pela religião e pelas artes em geral; praticar no poema o método ideogrâmico, não linear, não discursivo, “semelhante à montagem, digamos, eisensteniana”, visando torná-lo mais claro e inteligível; aprofundar na linguagem poética a possibilidade da expressão coloquial e jornalística; buscar a linguagem dramática, em uma nova sintaxe e escrever fragmentos de poemas líricos

---

<sup>78</sup> FAUSTINO, 2003, *op. cit.* nota 55, p. 492-507.

<sup>79</sup> A página que Faustino publicava no *Jornal do Brasil* dividia-se em seis sessões, uma delas chamava-se “Diálogos de oficina” e trazia reflexões sobre o fazer poético, conduzidas por poetas artesãos (personagens fictícias), que conversavam enquanto desenvolviam seu trabalho. As demais: “O melhor em português”, que apresentava autores de língua portuguesa, clássicos e estreates; “É preciso conhecer”, onde divulgava escritores estrangeiros modernos, traduzindo e comentando suas obras; “Clássicos vivos” apresentava os poetas clássicos de diversas nacionalidades; “Fontes e correntes da poesia contemporânea” incluía textos teóricos sobre poesia publicados por diferentes autores; “Evolução da poesia brasileira” buscava captar e divulgar todos os movimentos, correntes e tendências da poesia brasileira contemporânea e havia ainda uma pequena antologia, exemplificando a linguagem poética, em versos que o autor da página considerava grandes realizações e chamava “Pedras de toque”.

como preparação para a realização de seu grande projeto, “um poema em larga escala”, esse longo poema que escreveria por toda a vida.<sup>80</sup>

No estudo publicado em *Moderno pós-moderno: modos & versões*, Teixeira Coelho apresenta as linhas fundamentais da arte na modernidade, definindo como principais caminhos: a metalinguagem, as rupturas, a subjetividade, o *spleen* e os temas da morte. Essas marcas podem ser localizadas na poética faustiniana, sendo notável que, para o caso da obra de Faustino, podemos acrescentar o trânsito pelo engajamento crítico poético, o trabalho pela renovação da linguagem e a múltipla constituição da voz lírica.

A arte moderna substitui a unidade ou a convergência de alguns poucos programas, pela multiplicidade da expressão estética. Segundo Teixeira Coelho, a modernidade é, acima de tudo, reação contra um estilo predominante. O estudo do processo criativo de Faustino acompanha seu exercício pelo metapoema, pela despersonalização poética, observa seu trato com os temas da melancolia e da morte, sua interação com as rupturas estéticas, o engajamento crítico refletido em seus poemas, o trabalho pela renovação da linguagem e a formação de seu sujeito lírico, buscando reunir os aspectos que constituem sua poética.

Na observação do contato entre as diversas formas de linguagem da arte, é interessante pensar o processo criativo sob a perspectiva de um artista das artes visuais. Paul Klee interpreta o processo que caracteriza a obra como sendo um ato de percepção e alude à sua capacidade de iluminar o invisível. Pela associação da matéria ao ritmo, no traço do desenho sobre o papel, o artista pode explorar o potencial que as imagens têm de transcender a condição de cópia da realidade e sugerir uma nova ideia do real. Ao declarar que “a arte não reproduz o visível, torna

---

<sup>80</sup> NUNES, 1966, *op. cit.* nota 6, p. 28.

visível”<sup>81</sup>, Paul Klee traduz a ruptura que ocorre entre a representação e a apresentação, na arte moderna, e alerta para o poder que a expressão artística tem de trazer ao homem a consciência de que pode perceber a realidade por um novo ângulo. A assertiva de Klee lembra a frase atribuída a Oscar Wilde quando observou que “não havia nevoeiro em Londres até que Whistler o tivesse pintado”<sup>82</sup>. De acordo com Teixeira Coelho, para alcançar esta expressão, o artista coloca a linguagem a seu serviço. Para “falar a linguagem ao invés de se deixar falar por ela”, o artista irá provocar a ruptura com o código anterior, estabelecendo uma nova expressão. Teixeira Coelho cita Ezra Pound, para quem “toda poesia dita numa linguagem de vinte anos atrás não pode ser boa poesia”. Com relação à reiterada abordagem ao *Spleen* e à temática da morte, o ensaísta aponta que o artista moderno é um ser da solidão, e seu tempo está colocado sob os signos do abismo e do suicídio, daí a constante presença da morte rondando os temas. Por sua vez, a subjetividade seria a nota básica para definição da arte moderna, desde que, a partir do século XIX, afirma-se a autonomia da opção estética do artista.<sup>83</sup>

Para identificar as “mitologias” do projeto poético de Mário Faustino, pode-se localizar no poema que dá título a seu único livro – *O homem e sua hora* – um trajeto bem delimitado de acordo com os passos anteriormente demarcados. Metalinguístico por excelência, nele encontram-se os elementos definidos para um percurso poético e chegam a se tornar evidentes algumas das escolhas do próprio autor. Nesse sentido, Benedito Nunes esclarece:

Êsse poema, [...] que é tôda uma poética, enuncia aquêles princípios relativos à linguagem e sua função, no momento adotados por Mário Faustino e

---

<sup>81</sup> KLEE, Paul. Confissão criadora. In: *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 45.

<sup>82</sup> Cf. D’OREY, Carmo. *Primeiro olhar: uma apresentação*. Departamento de Filosofia da Universidade de Lisboa e Fundação Calouste Gulbenkian. Setembro, 2003. Disponível em <<http://sepia.no.sapo.pt/sepiaedartefcg3.html>>. Acesso em: 18 jan. 2012.

<sup>83</sup> COELHO NETO, José Teixeira. Modernidade na arte. In *Moderno pós-moderno: modos & versões*. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 40-46.

nunca por êle desprezados. A poética aí definida aceita a tríade de Pound – fanopéia, logopéia e melopéia – e o próprio poema já nos dá, com o seu harmonioso balanço entre imagens, conceito e ritmo, uma experiência de integração desses três elementos básicos. Sua forma, a meio caminho do poético e do prosaico, é um discurso para ensinar e comover, no qual a música, o sentido e a sucessão mágica das imagens se entrelaçam (sic).<sup>84</sup>

Como está expresso no poema, os caminhos pela poesia são feitos de obstáculos e escolhas. Seguindo por eles, o poeta deve encontrar os valores com os quais dotará seus versos. Poderá permanecer na imutável torre de marfim, ou preferir engajar-se a variados movimentos. No poema de Faustino, a escolha do poeta inaugura uma terceira via pela encruzilhada entre os rios da morte e da vida, “o Heleno Elísio” e “o Tártaro espesso” (versos 108-109). Em sua opção por renovar a poesia, o eu-lírico declara que erguerá uma nova estátua. Nem a antiga tradição, nem a vanguarda, que rejeita o verso. O poeta não quer habitar os “cemitérios amorosos” em que “unicórnios” feitos ao luar conservam seu marfim (versos 118-119), em uma provável referência às estéticas romântica e simbolista. Sua escolha envolve erguer uma obra de arte renovada, a escultura feminina, composta dos cinco elementos:

- 105 Flendo ducimus horas... E é aqui  
A cruz onde o caminho se divide  
Em dois atalhos: um para o Mosaico  
Tártaro espesso, o outro para o lúcido  
Heleno Elísio, nosso reino livre
- 110 E nosso verbo, nossa dança e chama.  
Aqui devo deixar-te, Herói. Retiro-me  
Para uma ilha, Chipre, onde nascido  
Outrora fui, onde erguerei não uma  
Turris eburnea, torre inversa, torre
- 115 Subterrânea, defesa contra as pombas  
Cobálticas, colombas de outro espírito –  
Torre abolida! No marfim que leves  
Lunares unicórnios cumularam  
Em cemitérios amorosos, eu,
- 120 Pigmálion, talharei a nova estátua:  
Estátua de marfim, cândida estátua,  
Mulher primeira, fêmea de ar, de terra,

---

<sup>84</sup> NUNES, 1966, *op. cit.* nota 6, p. 12-13.

De água, de fogo<sup>85</sup>

É significativo que o poeta peça auxílio a Hefesto. O deus do fogo e do metal tem a habilidade de lapidar uma joia – peça de beleza – e de forjar o artefato bélico, instrumentos que ajudam a embelezar, proteger ou alongar a vida dos homens. Sobretudo, apenas ele reúne as duas qualidades de que o poeta deseja dispor na composição de uma nova expressão poética. Conforme refere Santos Silva, o deus artesão não extrai a beleza e o poder senão do trabalho. Sua forja opera obras que tornarão elevados e eternos os feitos dos guerreiros. Porém, o trabalho nos porões cavernosos e obscuros, assim como sua atividade de lapidação e elaboração o tornam metáfora da poesia. Esta atuação subterrânea leva à segunda característica do deus artesão, a qual serve ao projeto do poeta: sua condição de marginal. O deus coxo, desprovido da beleza física que favorece todos os outros deuses, pode encarnar o símbolo desta nova forma de poesia, em seu dom de conjugar o grotesco àquilo que logra forjar de belo:

– Hephaistos, sobe, ajuda-me  
 A compor essa estátua; fácil corpo,  
 125 Díficil Face, Santa Face – falta  
 O sopro acendedor de tua esperta  
 Inspiração... à noite, enquanto durmo,  
 Cava-lhe, oh coxo, o gesto e o peito, pede  
 À deusa tua esposa dê-lhe quantos  
 130 Encantos pendem de seu cinto. Phanos,  
 Phanos, imagens de beleza, chagas  
 Na memória dos homens...<sup>86</sup>

O poema “O homem e sua hora” articula-se por meio de uma extensa colagem de elementos que vão sendo reunidos, sem a pretensão de um sentido lógico inicial. Nessa complexa montagem, forma-se um eu-lírico composto de várias identidades: o

---

<sup>85</sup> FAUSTINO, p. 109-110, versos 105-123. Santos Silva apresenta refinada análise deste tema, em que situa a escolha do poeta entre o mundo da tradição judaico-cristã e o helênico, identificando a ilha de Chipre como o lugar de origem e classificando o poeta como artesão, inspirado e fecundador. SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Poesia e poética de Mário Faustino*. São José do Rio Preto: UNESP, 1975. Tese (Livre-Docência), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto, 1979, 2 v., p. 231-239.

<sup>86</sup> FAUSTINO, p. 110, versos 123-132.

herói, o guerreiro, o vidente órfico, o poeta, o artesão, o arquiteto e o escultor. Todos serão unidos ao homem angustiado por seu tempo, que reconhece sua pequenez e impotência: “Todo esse caos, Homem, para dizer-te / não seres deus nem rei nem sol nem sino/ [...] e quem nos erguerá deste sepulcro?”<sup>87</sup>

Do ponto de vista de seu diálogo com as vanguardas, Faustino esmera-se por aprofundar o exercício com a linguagem, revendo a expressão poética e recorrendo à sintaxe ideogrâmica, nunca prescindindo, porém, de realizar sua obra na potência do verso e tecendo as “vastas formas significantes”. Seu ofício como crítico tem a assinatura clara do poeta pensador de sua arte e voltado para o trabalho de seus pares, que ele critica e divulga nas colunas de jornais. Jamais perde de vista a pesquisa sobre as inovações trazidas pelos movimentos de vanguarda, e consegue aliar ao interesse pela pesquisa com a linguagem a tendência para discutir a situação social dos artistas, o que, parafraseando Alfonso Berardinelli, é o que está em jogo nas vanguardas, em detrimento da linguagem vista como estilo. Nas palavras do crítico italiano: “com os grupos e os movimentos de vanguarda, a inovação estética se torna militante, transforma-se em manifesto, em propaganda, em ação organizada”<sup>88</sup>. É, provavelmente, esta vocação para o panfleto o que afasta o projeto estético de Faustino de algumas das opções propostas pelas vanguardas. Em ensaios críticos, o poeta explica esse afastamento, apesar das manifestações de apreço pela iniciativa de grupos como “Praxis” e “Concretos”, segundo anotamos na primeira parte deste capítulo.

É através das teorias de Eliot que o poeta brasileiro irá elaborar suas abordagens ao tema da “tradição *versus* modernidade”. As formulações de Eliot em “Tradição e talento individual” (1917), por exemplo, falam direto ao seu projeto de

---

<sup>87</sup> FAUSTINO, p. 108, versos 66-67 e 74.

<sup>88</sup> BERARDINELLI, 2007, *op. cit.* nota 13, p. 21.

instaurar o novo na tradição<sup>89</sup>. Assim, Faustino adere aos estilos poundiano e eliotiano de pensar o trabalho com a tradição como um caminho para a inovação. Esta perspectiva desvincula a obra de Faustino da linha dos “seguidores de Mallarmé”, conforme definição de Berardinelli ao classificar os poetas que buscam a poesia pura<sup>90</sup>. Podemos observar que no referido ensaio de 1917 Eliot já trabalha conceitos como a despersonalização<sup>91</sup> e sua relação com o sentido da tradição. Além desses, outros temas tratados pelo poeta anglo-americano irão chamar a atenção de Faustino, como o estudo sobre as vozes que agem no poema. De acordo com Eliot, a poesia se expressa em três vozes: a primeira é a do poeta, que, a princípio, fala consigo apenas, ou não busca qualquer interlocutor. A segunda é a do poeta, no momento que se dirige ao leitor ou ouvinte. A terceira é a do poeta, quando o poema se realiza em forma do contato que estabelece com “o outro”<sup>92</sup>. Outro aspecto a ser considerado na relação entre os projetos faustino e eliotiano é a teia de intertextualidade que o autor de “Waste land” elabora e que encontra eco no obra do poeta de “O homem e sua hora”. Aliás, pode-se dizer do poema de Faustino como João Alexandre Barbosa diz sobre o de Eliot, que “o poema configura um espaço em que a criação e a crítica estão vinculadas pela metáfora intertextual”<sup>93</sup>. Há, ainda, que se atentar para a união de crítico e poeta em um mesmo artista como sendo outro ponto de contato entre as obras de Faustino e Eliot.

---

<sup>89</sup> Alexandre Barbosa, refletindo sobre a “tradição do novo” proposta por Harold Rosenberg, declara que “poder-se-ia chamar de novo na tradição [...] a permanente recuperação da linguagem da poesia enquanto capaz de instaurar um discurso intertextual”. BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade. Notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 28.

<sup>90</sup> As marcas profundas que a obra de Mallarmé e de Pound deixam na poética faustiniana serão mais detalhadas quando apreciarmos os diálogos de Faustino com esses dois poetas no próximo capítulo da tese.

<sup>91</sup> ELIOT, 1989, *op. cit.* nota 11, p. 45.

<sup>92</sup> ELIOT, T. S. *As três vozes da poesia*. In: *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 122.

<sup>93</sup> BARBOSA, 1986, *op. cit.* nota 89, p. 29.

Embora na modernidade a poesia tenha restringido seu antigo papel público de repositório da memória popular, de transmissora de cultura, de divertimento ou atividade divinatória e assumido a feição de “voz que fala consigo mesma”, independentemente de haver interlocutor ou de acontecer qualquer comunicação, há um ingrediente desse processo de transformações que se faz notável a partir das rupturas estéticas desde meados do século XIX. O eu que fala no poema (consigo mesmo) passa por um processo tão intenso de fragmentação que o levará a produzir outras vozes, integrando-as ao poema e constituindo um novo perfil lírico. Tais construções redundam em composições poéticas quase dialogadas. Por esse raciocínio, é possível chegar à ideia de outro ser sentido no poema.

As múltiplas “identidades” que a poesia faustiniana reúne acompanham uma linha que tem origem na obra de Baudelaire e nas diversas máscaras que se dão a conhecer a partir de seus poemas, desde o esgrimista até o trapeiro. Tido como primeiro poeta moderno, sua poesia põe em causa a posição do poeta diante de uma tradição estabelecida e abre uma série de novas perspectivas a partir da linguagem, entre o “sublime e o grotesco”.<sup>94</sup>

Faustino constrói uma nova herança formada pelo ambiente que circunda a poesia do seu tempo, sendo esse novo ambiente constituído, como ensina Bergson, de cada um dos momentos vividos pelo poeta. Cria-se, assim, uma condição especial para estudar os movimentos da arte poética, em um registro que inclui o exercício de observar a atuação do poeta com relação à matéria poética em seus avanços e rupturas dentro da história e apreciando a evolução interna da passagem de um poema para outro.<sup>95</sup> De acordo com Bradbury e McFarlane, nos tempos modernos existe uma sensação de que não somos herdeiros do passado, mas do cenário, do

---

<sup>94</sup> Sobre o tema da linguagem de Baudelaire, consultar o primoroso estudo de Auerbach (1951). AUERBACH, Erich. *As flores do mal e o sublime*. Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titã Jr. *Inimigo rumor*. Nº 8. Rio de Janeiro, v. 8, p. 83-100, mai. 2000.

<sup>95</sup> BARBOSA, 1986, *op. cit.* nota 89, p. 14-15.

ambiente que nos circunda e engloba, uma vez que, segundo os dois críticos ingleses, a modernidade significa uma nova consciência, uma condição sem igual da mente humana<sup>96</sup>. Ainda que ser moderno inclua cultivar a novidade em repúdio à herança do passado, é possível integrar uma “nova” tradição moderna, que pode ser chamada de vanguarda sem amnésia. Uma ruptura que se instaura pela ebulição de ideias de diversas épocas, postas em choque e em diálogo.

O composto “tradição e modernidade”, tão em voga nos anos 1950, traduz-se em Faustino como tradição e transgressão, já que antíteses e paradoxos – por exemplo – irão unir-se a formas fixas ou totalmente fragmentadas para determinar o comportamento dos versos faustinianos. O poeta aproxima opostos, mas não busca conciliação, o objetivo é inovar formal e semanticamente. Se há, no projeto faustiniano, algum esforço de conciliação, é entre tradição e inovação.

Mesmo sendo a sua poesia desmarcada do tom de protesto e desfocada da visão político-social, apresenta-se “interessada”, conforme o próprio Faustino a define. Não somente nos ensaios críticos, onde seu interesse pela condição dos poetas é questão fulcral, mas também em seus versos habitados por imagens do pós-guerra e de cenários da crise política, nota-se o modo engajado na apreciação de temas como a crise do direito do cidadão, do confrontamento político, da falência do trabalho e a degradação do homem.

Na crítica que dirige à sociedade em seu “Apelo a Teresópolis”, o poeta focaliza a marginalização, a desnutrição e a carência de recursos básicos como alimentos, saúde e trabalho, em um aviltamento que põe em xeque conceitos elementares como “o bem e o mal”. Esse sentimento está manifesto nos versos em que o poeta apresenta o definhar da dignidade, na “lousa raiada de restos”, pedindo

---

<sup>96</sup> BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 16.

pão para os que conseguem sobreviver, “lá”, nesse lugar indefinido, que pode ser a cidade nomeada ou qualquer outra e sendo condicionados a “tombar a cara entre a lide e a vide” (versos 20-21):

Raiz de serra  
 raiz da terra  
  
 na raiz do ser  
                     está o mal.  
  
 5    Botão de rosa  
       botão da coisa  
       borbotões de sangue;  
                     o mangue,  
                     este é o mal.  
  
 10    Cimo de cerro  
       no imo do ermo  
                     rasteja o erro.  
  
       Nu.  
           Neste dedo.  
 15                    A lousa  
       raiada de restos.  
                     – Pão  
       para os que sobrevivem!  
                     Lá  
 20    é rara a que sempre vive  
                     Tomba  
       a cara entre a lide e a vide –  
  
       O sal da terra.  
       (A leste, o mar)  
 25    O ser enfermo.  
       Resto  
       – “Que resta de teu filho?”  
                     As pombas  
                     ímpares  
 30    hoje se odeiam.  
       O sal, a serra, a sul o mangue –  
       Longe se ateia  
       vasto rastilho:  
  
       voz que reclama  
 35    raiz de serra  
       na foz da chama  
       rosa de sangue  
       na luz da lama

cimo de cerro  
 40 no limo do erro  
 voz que proclama  
     – Não há bombas  
     limpas.<sup>97</sup>

Na “voz que reclama” e no rastilho atado pelos marginalizados do “mangue”, as relações entre os homens são guiadas pela desigualdade de “bombas ímpares” e cercadas pelo ódio que “justifica” as bombas. Contrapondo à imagem da flor a do botão da bomba, o poeta apresenta a violência em imagens de cores fortes, acionando o suspense do botão da bomba nuclear, que pode ser ativado a qualquer momento, transformando o “botão de rosa” (vermelha?) em “borbotões de sangue”.

Em “Moriturus Salutatur”, apresenta-se o sentimento de inconformismo contra a coisificação humana e a percepção do “sem sentido” em perder a vida na guerra. O sujeito lírico é visto em combate, na selva, fora de seu ambiente.

O poema vai compondo um cenário através das imagens da poça d’água refletindo o céu, que “azula”, enquanto o sol “amarela a grama”. Segue transformando substantivos em verbos até apresentar o soldado que morre, “avermelhando o rio”. Logo a seguir, o eu-lírico parece integrar-se à natureza e sentir-se parte daquele momento em que o céu envolve a poça e o sol, emprestando-lhes seu azul: “ora eu amo/ o córrego sangrento (avante!) eu sinto/ – o céu azula a poça, o sol” (versos 21-23). Porém, naquele ambiente de cores, córregos e seres da natureza, a guerra é como um verme de cem patas que avança, “pé ante pé” (verso 10).

O céu azula a poça  
 o sol  
 o sol amarela  
     a grama.

---

<sup>97</sup> FAUSTINO, p. 209-210.

5 O homem  
 (Soldado,  
 a sorte está lançada!)  
 avermelhando o rio.  
 Centopéia,  
 10 verme pé ante pé,  
 avanças:  
 posso rir-me do gamo  
 correndo sem sentido pela mata?  
 a sanguessuga avança,  
 15 eu corro com sentido:  
 eu mato –  
 eu caio sem sentidos,  
 ora, morro.  
 O monte, o verde gaio.  
 20 passa, corrente, o gamo;  
 ora, eu amo  
 o córrego sangrento (avante!) eu sinto  
 – o céu azula a poça, o sol  
 sol, amarelo ramo, soltos dados:  
 25 oh sorte de cem pés, oh quem me chama?

Soldado,  
 progredir rosto contra  
 formigas,  
 soldado dedicado, revólver,  
 30 formas amigas,  
 regredir sem sentido  
 (inimigos?)  
 a frente contra a lama:  
 soldado,  
 35 quem te ama?

Cubo azul, amarelo, verde, rubro,  
 a morte está cansada:  
 formiga, sanguessuga, centopeia,  
 revólver contra os ossos  
 40 – não querem devolver-nos o que é nosso;  
 o céu, o sol, o rio, gamo e ramo,  
 revólver: “Aqui jaz...”

– Devolverão a paz?<sup>98</sup>

É possível reconhecer duas vozes atuando no eu-lírico deste poema: o “homem” e o “soldado”. Note-se que o homem, nos versos iniciais, é referido em terceira pessoa (“o homem avermelhando o rio”, versos 5 e 8) e depois em segunda

---

<sup>98</sup> FAUSTINO, p. 207-208.

pessoa (“avanças”, verso 11). Nos versos 6 e 7, apresenta-se o soldado, cuja “sorte está lançada”. Essas duas *personas* parecem constituir um só eu-lírico, que ora se apresenta com sua personalidade homem, perdido em indagação existencial e sentindo-se oprimido, enquanto vê o gamo correr livre pela mata (versos 20-25); ora assume o soldado, inicialmente atendendo às pressões impostas pela condição de agente da morte (“eu corro com sentido:/ eu mato”, versos 15-16), depois sendo paciente dela (“eu caio sem sentidos/ ora, morro”, versos 17-18). Como contraponto, o título do poema, “*Moriturus salutat*”<sup>99</sup>, faz referência à disposição para morrer e matar, declarada pelos gladiadores na Roma dos Césares. Nos versos finais, o eu-lírico assume a primeira pessoa do plural, podendo indicar a união desses dois seres (homem e soldado) em um só, ou mesmo, a menção à coletividade, integrando todos os homens nesse sentimento de vazio e perda que se define por: “– não querem devolver-**nos** o que é **nosso**” (versos 40-43):

Assim como o benfeitor prometeico, o poeta ambiciona aplacar as dores dos homens, porém está impotente e, preso às suas limitações, nada pode além de observar o destino, enquanto canta na “Ode”:

Ouço o teu canto pobre anjo decaído  
Mas estou preso e o abutre me contempla.<sup>100</sup>

O projeto que Faustino começou a desenvolver depois da publicação de seu primeiro livro, cujos desígnios estão detalhados no “programa de intenções”, apresentado em 1959, incluía desenvolver as múltiplas expressões estéticas que formam sua poética, na escrita de um único longo poema que iria publicando em partes, a cada cinco anos, o qual seria composto de fragmentos, como em uma montagem cinematográfica. Frustrado de execução pelo desaparecimento prematuro

---

<sup>99</sup> Do latim, “os que vão morrer te saúdam”. FERREIRA, António Gomes. *Dicionário de latim-português*. Porto: Porto Editora/ Lisboa: Fluminense, [s/d.], p. 728 e 1021.

<sup>100</sup> FAUSTINO, p. 241, versos 9-10.

do poeta, seu projeto é legado como herança aos amigos, em carta datada um ano e quatro meses antes de sua morte, onde Faustino escreve: “Depois de minha morte, se quiserem, publiquem o conjunto dos fragmentos, ou melhor, das árias, como em música”.<sup>101</sup>

Faustino não teve tempo de desenvolver um “estilo tardio”, que, como preconiza Adorno, confere à estética um estado metafísico só alcançado quando o poeta consegue divisar a morte se aproximando<sup>102</sup>. Por outro lado, essa incompletude de sua obra carrega em si a disposição do que é momentâneo, o que pode ser a definição da própria condição humana. Talvez por isso, confira-lhe a proximidade entre vida e arte, tão desejada por Faustino. Através dos fragmentos, o poeta alcança a rarefação do sujeito, e a poesia se ergue da composição de ruínas, em uma estrutura constituída pela expectativa da queda, que é o seu próprio amalgama. A obra é fadada ao fim, assim como a vida do homem, mas, conforme Blanchot, não é seu caminhar para a morte que torna possível ao poeta criar, mas a maneira como dela se desvia. Fugaz e fragmentado, o trabalho do escritor torna-se perene pelo que seu registro é capaz de perpetuar quando já não há mais a possibilidade da escritura.

### 2.3 O metapoema

Uma das peculiaridades da poesia moderna é exacerbar o pensamento crítico sobre o exercício poético. Embora não seja característica exclusiva da modernidade, a poesia hodierna encontra um redimensionamento da arte na concepção de

---

<sup>101</sup> Em carta a Walmir Ayala. New York, 1º de julho de 1960. FAUSTINO, Mário *apud* CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 42-44.

<sup>102</sup> O conceito foi empregado pela primeira vez pelo filósofo alemão Theodor Adorno no ensaio “O estilo tardio de Beethoven”, de 1937, e retomado pelo ensaísta palestino Edward Said In: SAID, Edward. *Estilo tardio*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

consciência de seu processo, olhando o ofício de dentro do espaço interno do poema e absorvendo uma dimensão autorreflexiva.

A consciência na criação – perspectiva que se instala na poesia, com muito vigor desde meados do século XIX – está sugerida por Charles Baudelaire (1821-1867) na obra *O spleen de Paris* (1869), pela ideia de que ao poeta moderno, por conviver em um ambiente em que “a morte avança a galope de todos os lados ao mesmo tempo”<sup>103</sup>, não é dado preservar a auréola que os artistas cultivaram e ostentaram até o Romantismo.

Na modernidade, a presença de uma aura da obra de arte está comprometida, de acordo com Walter Benjamim, pela possibilidade de sua reprodução técnica. A obra de arte sempre foi passível de ser reproduzida, uma vez que pode ser copiada pela mão humana. A reprodução técnica representa uma inovação, a qual ganhou avanços crescentes depois da criação da xilogravura, na Idade Média, e das grandiosas transformações introduzidas pela imprensa. Outras técnicas reprodutivas desenvolveram-se (como a estampa em chapa de cobre e a litografia) até a novidade alcançada com a fotografia, na primeira metade do século XIX. Ela não só liberou a mão do homem da etapa mais importante da criação artística, como possibilitou ainda a aceleração do processo de reprodução das imagens. A fotografia desvincula os conceitos de “original” e “cópias”, haja vista que ela pode ser produzida (reproduzida), “infinitamente”, a partir de seu negativo. Com essas facilidades, a reprodução técnica alcançou altos padrões de qualidade, especialmente com o surgimento da reprodução do som e o advento da arte cinematográfica. Essa nova modalidade assume papel preponderante na transformação da presença da obra de arte, por instaurar novos regimes de percepção estética – os quais podem ser

---

<sup>103</sup> BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Tradução de António Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 1991, p. 131-132.

atribuídos, por exemplo, ao fato de o ator agora atuar diante de uma máquina, em lugar de uma plateia numerosa.

O estudo de Benjamin identifica como consequência desse processo a perda da aura pelo objeto de arte – este suposto “halo luminoso” que lhe atribui singularidade. Com a reprodução, um elemento será eliminado, “o aqui e agora da obra de arte”<sup>104</sup>, ou seja, sua ligação com o contexto e o momento histórico em que foi produzida. O “aqui e agora” não pode ser reproduzido e constitui a autenticidade da obra de arte. Esse caráter preserva a autoridade da obra ou, conforme o define Benjamin, “seu peso tradicional”<sup>105</sup>. De acordo com Benjamin, a autenticidade envolve os elementos temporais e espaciais ligados à obra. Está relacionada à sua essência e abriga o que ela contém de transmissível, de duração material e de poder como testemunho histórico<sup>106</sup>. Conceito fundamental para a representação dessa autenticidade é o de unicidade. Essa característica baseia-se no poder ritualístico, o qual confere à peça um caráter único em função de associá-la a um valor de sacralização e culto<sup>107</sup>. Para referir à unicidade da obra, Benjamin apresenta o exemplo de uma antiga estátua da deusa Vênus, que está, na Antiguidade grega, inserida em sua tradição como objeto de culto. Já na Idade Média, essa mesma peça recebe conotação de ídolo pagão, portanto, pernicioso, destituído de seu poder de culto. Contudo, explica Benjamin, em ambas as tradições, a unicidade da obra se mantém, ou seja, sua aura permanece. Os dois elementos, autenticidade e unicidade, podem ser lidos como seu potencial valor para formação de uma tradição e serão perdidos com o advento das técnicas de reprodução das obras de arte.

---

<sup>104</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1998, (Obras escolhidas I), p. 167.

<sup>105</sup> Idem, *ibidem*, p. 168.

<sup>106</sup> Idem, *ibidem*, p. 167-168.

<sup>107</sup> Idem, *ibidem*, p. 170-171.

A perda da aura não se dá apenas pela capacidade de reprodução técnica da obra. Ela é consequência, além disso, da nova “atuação” dessa peça de arte no contexto cultural e econômico. Esse movimento ocasionará mudanças no modo de percepção da obra, por parte do público. Benjamin desenvolve a teoria de que, na era da reprodutibilidade técnica, a obra de arte é retirada de sua esfera superior, pois tem seu papel na sociedade redimensionado pela nova posição em um lugar de natureza fragmentária e aberta, a que será conduzida pelas alterações na produção e recepção das obras.

A tendência que a poesia moderna exercita de investigar seu objeto é parte do curso de dessacralização enunciado por Benjamin. A destruição da aura levou o poeta moderno a uma inquietude que o pressiona no sentido de buscar significação ou mesmo a viabilização de sua arte.

Na modernidade, a discussão sobre o processo de criação da poesia, além de tornar-se objeto de estudos teóricos, ganha força como matéria-prima na feitura de poemas. Ao propor questões sobre si mesma, a arte poética provoca uma reflexão que possibilitará ao poeta moderno pensar sobre a própria linguagem, fazer a análise sobre sua atuação e carregar o poema de tensões que ele capta na paisagem hodierna. Através da metapoesia, ele faz o poema girar sobre si mesmo e expor sua forma de construção, desenhando um autorretrato. Aliada ao seu poder de reprodutibilidade técnica, essa perspectiva da arte como produto que pode ser “dissecado”, conceituado, explicado e demonstrado faculta o acesso à possibilidade de ser apropriada por qualquer pessoa, colaborando no processo de decomposição de seu caráter sacrílico e mítico.

A atitude crítica do poeta, buscada em detrimento da inspiração, é profusamente marcada na produção de Mário Faustino, em que a reflexão sobre o exercício da escrita de poesia talvez seja o tema mais frequente. A Faustino interessa manter em desenvolvimento uma tradição poética, compreendendo por tradição não

só o acúmulo de conhecimentos e testemunhos através dos tempos, mas também a transmissão de cultura para outra pessoa, ou de uma geração para outra, denotando a ideia de movimento constante. Uma vez preterida no ambiente de mercantilização da arte, à antiga tradição sobrepõe-se uma tradição renovada, a qual defende novas linhas de ação e pensamento.

“Rilke diz que os versos não são sentimentos, são experiências”<sup>108</sup>. O escritor não quer dizer, no entanto, que para se tornar poeta seja suficiente uma vida rica em aventuras e realizações. Essa vivência será importante se formar uma rede de lembranças, a qual deve “permanecer no esquecimento”. Tudo aquilo que o poeta fez, todas as cidades e pessoas que conheceu farão parte de um patrimônio que o constitui e que o levará a escrever a primeira palavra de seu primeiro verso. Blanchot explica que “experiência”, nas palavras de Rilke, remete a uma metamorfose que trará o poeta para o contato com o próprio ser e com a renovação do “eu”, nesse processo.

O autor da coluna “Poesia-Experiência” entende esse contato de um escritor com sua memória em transformação como o acesso, não só às suas vivências pessoais, mas também ao manancial cultural disponível ao poeta desde Homero e que o leva a escrever com o sentido de uma literatura simultânea e atemporal<sup>109</sup>. O poeta deve ter em causa que o legado desta tradição supera a transmissão de informações, simplesmente, e implica a conquista de novos patamares na arte, o que envolve a metamorfose dessas heranças em novas descobertas estéticas. Faustino persegue essa nova tradição e consagra-se como poeta crítico, pois, conforme já registrou Benedito Nunes, a sua reflexão sobre a poesia e a sua profunda consciência

---

<sup>108</sup> BLANCHOT, 2011. A morte possível. *In: op. cit.* nota 75, p. 89. Ver a reflexão de Rilke em: RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008, p. 18-19.

<sup>109</sup> Cf. ELIOT, 1989, *op. cit.* nota 11, p. 39.

da linguagem mantêm-se unidas e em constante movimento, nunca desalienadas de seu trabalho com o verso:

Segundo a tradição literária ocidental, a expressão “poeta-crítico”, inversa e complementar a de “crítico-poeta”, aponta para três estilos de prática do poema: a de arte poética, a de fabricação de poesia, no sentido de criação verbal, trabalhosa, agônica, e de renovação ou criação de novas formas poemáticas. Mário Faustino adotou-os nas três fases [...] de sua poesia (sic).<sup>110</sup>

Na leitura de alguns dos metapoemas de Faustino, iremos delinear sua reflexão sobre a dessacralização da poesia e a problematização do trabalho do poeta, manifestando a valorização de uma tradição da ruptura, que pretende manter o pensamento em circulação e revigorar a arte poética através da constante revisão de sua linguagem.

A ideia da poesia ainda preservada em um plano superior, carregada de mistérios e conservando seu valor de culto, está presente no soneto “Prefácio”. Um eu-lírico distanciado (se não ausente) apresenta o labor do poeta envolto em uma aura mítica, em que a imagem do labirinto simboliza as vicissitudes do poeta no caminho para a criação. A entrada no poema é facultada pelo *enjambement*, logo no primeiro verso, cujo sentido encontra complementação sintática no verso seguinte, oferecendo um contínuo, que reforça semanticamente a ideia do caminhar em meio a uma noite de mistérios na direção dos tesouros ocultos do verso:

Quem fez esta manhã, quem penetrou  
À noite os labirintos do tesouro,<sup>111</sup>

Esse poema, que se apresenta como o prefácio do livro em que surge, também pode ser lido como um prenúncio da atividade poética. O percurso pelo verso é

---

<sup>110</sup> NUNES, Benedito. A poesia de meu amigo Mário. In: FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 49.

<sup>111</sup> FAUSTINO, p. 71, versos 1-2.

escuro e incerto, mas o alvorecer traz iluminação ao poeta. A poesia mostra-se plenamente justificada, como uma finalidade em si mesma, entre o tempo eterno e o tempo histórico, “princípio e fim” do homem e sua hora:

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.<sup>112</sup>

O desencanto na reflexão sobre o ofício poético está evidenciado nos versos de “Carpe diem”<sup>113</sup>, onde as dúvidas assombram o poeta, mesmo diante de um dia repleto de possibilidades. Como viver as experiências que o dia traz? Como torná-las perenes? Cantá-las? Criar um poema? Ele pode ser talhado, esculpido em pedra. O importante é que a vivência passageira do poeta seja eternizada pela arte:

Que faço deste dia, que me adora?  
Pegá-lo pela cauda, antes da hora  
Vermelha de furtar-se ao meu festim?  
Ou colocá-lo em música, em palavra,  
Ou gravá-lo na pedra, que o sol lavra?<sup>114</sup>

O poeta espera fugir da morte pela poesia e mesmo do amor se afasta, em nome de sua arte. Vencido pelas dificuldades, noite após noite, decide guardar os sentimentos no tecido do poema:

Força é guardá-lo em mim, que um dia assim  
Tremenda noite deixa se ela ao leito  
Da noite precedente o leva, feito  
Escravo dessa fêmea a quem fugira

---

<sup>112</sup> FAUSTINO, p. 71, versos 10-14.

<sup>113</sup> A expressão de origem latina, significando “colher, gozar o dia”, foi cunhada por Horácio, na forma que é universalmente conhecida, na Ode em que o poeta aconselha a “gozar o momento presente, visto ser incerto o dia de amanhã”: “Dum loquimur, fugerit invida/ Aetas; *carpe diem* quam minimum credula postero” (“Enquanto falamos, foge o tempo inimigo; aproveite o momento, sem fiar minimamente no dia de amanhã.”) MOISÉS, 2004, *op. cit.* nota 47, p. 69-70.

<sup>114</sup> FAUSTINO, p. 229, versos 1-5.

Por mim, por minha voz e minha lira.<sup>115</sup>

Mas nem sempre se faz luz no espaço da criação. A noite impõe-se ao dia do poeta, escravo de sua arte. A sombra da lua mostra-se, e a morte é o que resta do ingrato ofício que é traidor e o abandona. Assim como o eu-lírico, em seu estado de solidão, a lua não tem luz própria e deixa uma irônica mensagem, *carpe diem*, enquanto se faz claro:

(Mas já de sombras vejo que se cobre  
Tão surdo ao sonho de ficar – tão nobre.  
Já nele a luz da lua – a morte – mora,  
De traição foi feito: vai-se embora.)<sup>116</sup>

“O Homem e sua hora”<sup>117</sup>, poema em que os temas se entrelaçam e abrigam subtemas, pode ser lido quase na totalidade dos 235 versos como uso de metalinguagem. Os temas da poesia e da atividade do poeta estendem-se ao longo do poema e podem ser identificados através da sintaxe imagética. A visão da poesia é trazida por expressões como: “musical Pandora de salvar, não de perder”; “estátua perfeita”, Galateia, flor, rosa, entre outras. São expressões que transportam a poesia para um plano elevado de onde é vista como um bem almejado pelo poeta. Por outro lado, no que concerne à batalha do poeta com as palavras, o poema congrega imagens conceituais negativas como: “vazio”, “fragilidade”, “perda”, “sofrimento”, “parcialidade” “efemeridade”. Essa escolha lexical, por sua vez, revela o poeta em sua condição de *agonistes*<sup>118</sup>, o lutador, a quem a morte alcançará antes da glória. Nos primeiros versos, o sobressalto diante do árduo caminho, “por todos os séculos dos séculos”:

Et in saecula saeculorum: mas  
Que século, este século - que ano

<sup>115</sup> FAUSTINO, p. 229, versos 6-10.

<sup>116</sup> FAUSTINO, p. 229, versos 11-14.

<sup>117</sup> FAUSTINO, p. 106-113.

<sup>118</sup> Poema “Agonistes”, FAUSTINO, p. 101.

Mais-que-bissextos, este –  
 Ai, estações -

5 Esta estação não é das chuvas, quando  
 Os frutos se preparam, nem das secas,  
 Quando os pomos preclaros se oferecem.  
 (Nem podemos chamá-la primavera,  
 Verão, outono, inverno, coisas que

10 Profundamente, Herói, desconhecemos...)  
 Esta é outra estação, é quando os frutos  
 Apodrecem e com eles quem os come.  
 Eis a Quinta estação, quando um mês tomba,  
 O décimo-terceiro, o Mais-Que-Agosto,

15 Como este dia é mais que Sexta-feira  
 E a Hora mais que Sexta e roxa.  
 [...]

Nox ruit, Aenea, tudo se acumula  
 Contra nós no horizonte. As velas que ontem

25 Acendemos ou brancas enfunamos  
 O vento apaga e empurra para o abismo.  
 As cidades que erguemos, nós e nossos  
 Serenos ascendentes se arruínam

Entre analogias do absurdo e imagens surrealistas, a noite cai sob um céu de bombas, transformando o presente em cinzas e trazendo o mau agouro a pairar sobre o futuro. Nos diversos símbolos do caos, entre livros e balanças, os anjos pálidos, as bestas aladas e os cogumelos de sangue e lava sendo vomitados anunciam uma existência perdida em horas de pranto e batalhas inglórias, em que a única certeza é do curso para a morte, infalível e iminente:

[...]

31 E no céu donde a noite rui só vemos  
 Pálidos anjos, livros e balanças,  
 Candelabros, cavalos, crocodilos  
 Vomitando tranquilos cogumelos

35 Róseos de sangue e lava – bestas, bestas  
 Aladas pairam, à hora de o futuro  
 Fazer-se flama, e a nuvem derreter-se

38 Em cinza de presente.

Memórias da idade clássica da poesia e da mitologia greco-latinas, Homero, Camões, Goethe, Schiller e Pound fazem parte deste cruzamento de influências literárias e citações. As figuras mitológicas, os heróis clássicos e os lugares



Nos ares cor de espírito aves traçam  
Pautas de canto, rumos de alegria.<sup>122</sup>

Pela melopeia, as palavras são impregnadas, além de seu significado usual, por uma qualidade musical, produzindo a emoção por intermédio do ritmo alcançado, como se percebe no som das aliteraões em sibilante e em líquida:

Sobra **s**omente a **luz** que **s**e concentra  
No **l**ume de teus ouros, **luz**bel, **luz**<sup>123</sup>

O ritmo se expressa pulsante, pelas construões em labiais e dentais:

Plácida, **p**restes, **p**ura quanto **P**allas  
**B**ordando seus **b**ordados sem **b**randir.<sup>124</sup>

Na logopeia, os versos unem pensamento e palavra para gerar novas possibilidades interpretativas, explorando sua capacidade enunciativa e construindo por oposição – a força vital do fogo, contrapondo-se à do gelo. O poeta oferece sua obra para mostrar aos homens o poder realizador da palavra, através do vigor guardado nos elementos:

[...] – vai aos homens  
Ensinar-lhes a mágica olvidada:  
180 Ensinar-lhes a ver a coisa, a *coisa*  
Não o que gira em torno dela, a ela  
Semelho, quase igual, para enganar-nos;  
Ensina-lhes a ver de coisa a coisa,  
O fogo que as reúne, não o gelo  
185 Que entre as coisas navega, a separá-las.<sup>125</sup>

Os empregos de fanopeia, logopeia e melopeia estão evidenciados (respectivamente) nas escolhas lexicais dos versos 131, 133 e 137, marcados por

<sup>122</sup> FAUSTINO, p. 112, respectivamente, versos 177-178, 186, 195, 202-203.

<sup>123</sup> FAUSTINO, p. 109, vs. 94-95 (grifo nosso).

<sup>124</sup> FAUSTINO, p. 111-112, vs. 174-175 (grifo nosso).

<sup>125</sup> FAUSTINO, p. 112, versos 178-185.

imagens de beleza, aliadas a ideias que carregam de força os sons e tornam a poesia em musical Pandora de salvar. O poema, que sugere um chamado à tradição literária por suscitar a visita ao épico, apresenta recursos da retórica moderna, em que alia a tradição à modernidade. Essa característica revela-se na notação das frases pelo uso de travessões e reticências, com os quais o poeta confere realce material às palavras, anunciando suspiros, silêncios e emoções:

De água, de fogo – Hephaistos, sobe, ajuda-me  
 A compor essa estátua; fácil corpo  
 125 Díficil Face, Santa Face – falta  
 O sopro acendedor de tua esperta  
 Inspiração... à noite, enquanto durmo,  
 Cava-lhe, oh coxo, o gesto e o peito, pede  
 À deusa tua esposa dê-lhe quantos  
 130 Encantos pendem de seu cinto. Phanos,  
**Phanos, imagens de beleza, chagas**  
 Na memória dos homens... pede a Hermes  
**Ideias que asas gerem nos tendões**  
 Carregando de força os sons vazios –  
 135 Dá-lhe tu mesmo, Fabro, o mel, a voz  
**Densa, eficaz, dourada, melopaico**  
 Néctar de sete cordas, musical  
 Pandora de salvar, não de perder...<sup>126</sup>

Ao chamar à ação o deus artesão (Hephaistos), nestes versos em que solicita seus serviços para ornar a poesia com os sons e os ritmos musicais, Faustino usa a nomenclatura dirigida por T. S. Eliot ao poeta Ezra Pound, “fabro” (verso 135), o qual foi homenageado por Eliot na epígrafe do poema “The waste land” com o título de “il miglior fabbro” (o melhor artesão)<sup>127</sup>. Eliot, por sua vez, seguindo a trilha da tradição poética, valeu-se da expressão empregada por Dante em *A divina comédia* para denominar o poeta Arnaut Daniel, trovador provençal, “fu miglior fabro del parlar materno”.<sup>128</sup>

<sup>126</sup> FAUSTINO, p. 110, versos 123-138.

<sup>127</sup> ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 101.

<sup>128</sup> ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Hernâni Donato. São Paulo: Circulo do Livro [s/d]. Purgatório – canto XXVI, verso 117, p. 424.

No poema “Mito”, o eu-lírico, em sua fisionomia enigmática de “ser em forma de pássaro”, assimila a tarefa do poeta no sonho de criar através do poema um ser novo que, pelo movimento e som, empreenderá o voo criativo. Nas palavras de Santos Silva, “essas associações figurativas interligam-se e marcam uma ambiguidade, uma divisão neste ser poemático: de agir pelo sonho, num estado contrário ao de sua forma de existir na realidade”<sup>129</sup>. Uma vez que a ação apenas acontece nos sonhos, o cantor, enquanto desperto, mantém-se suspenso sobre o árido terreno do tempo presente, em que “frutos mecânicos rolam sobre sepulcros sem cadáver” (verso 10):

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 os frutos mecânicos  
 Rolam sobre sepulcros sem cadáver;<sup>130</sup>

O estado onírico como veículo da criação poética surge também no poema “E sonhou a mulher que se cumprira”. Na sintaxe imagética formada por palavras como “breve”, “suave”, “encanto” e “ilusório”, o sonho está unido ao canto pela ideia da fugacidade de ambos. A poesia é a mulher prometida, acalentada por Orfeu e sua lira. Porém, seu potencial criativo permanece como promessa não realizada, pois não frutificou “a rede filial inda vazia” (verso 13):

E sonhou a mulher que se cumprira.  
 E sonhou que no ventre da guitarra  
 Silente uma semente se partira  
 Em pranto, riso e música, fanfarra  
 5 De dor e glória por delfim nascido.  
 E sonhou a mulher que, enfim florido  
 Seu trato de terreno roxo, aberto,  
 Passado que em futuro então se abria

<sup>129</sup> SILVA, 1979, *op. cit.* nota 85, p. 247.

<sup>130</sup> FAUSTINO, p. 90, versos 3-10.

Frutificando em palmas de alegria.  
 10 Na lira umbilical Orfeu tocava  
 Acalanta ilusório à que dormia  
 E entre árvores de sonho balançava  
 A rede filial inda vazia.<sup>131</sup>

Nos versos de lirismo metafísico do poema “Legenda”, o sujeito poético é o ser angustiado, perseguindo a palavra que insiste em escapar. Passado, presente e futuro da criação serão apresentados em um jogo de anáforas, aliterações, assonâncias e alterações de tempos verbais em que a forma do poema e os recursos de linguagem darão testemunho do tema, mostrando o trabalho de elaboração do poema. Ainda que muitas aventuras se apresentem, o eu-lírico fracassa e permanece carente, privado do dom que tanto busca:

Agora o bandoleiro brada e atira  
 Jorros de luz na fuga de meu dia –  
  
 E mudo sou para cantar-te, amigo,  
 O reino, a lenda, a glória desse dia.<sup>132</sup>

A ansiedade do sujeito poético no embate com o verbo também se revela no poema “Sinto que o mês presente me assassina”. Tomado pela impotência verbal, o poeta se posiciona em luta contra a finitude que o derrota e assassina sua voz. Subjugado pela ação do tempo, usa a palavra para enfrentar seus limites e tenta alcançar a eternidade através dos versos, porém, reconhece que tombará fracassado, pois percebe que as palavras são falso lenitivo e não lograrão vencer o tempo:

Sinto que o mês presente me assassina,  
 5 As aves atuais nasceram mudas  
 E o tempo na verdade tem domínio  
 Sobre homens nus ao sul de luas curvas,  
 Sinto que o mês presente me assassina,  
 Corro despido atrás de um cristo preso,  
 Cavalheiro gentil que me abomina

---

<sup>131</sup> FAUSTINO, p. 224.

<sup>132</sup> FAUSTINO, p. 79, versos 16-19. O poema “Legenda” está transcrito, na íntegra, neste trabalho, no subcapítulo 4.1 “Arquitetura do poema”, páginas 140-141.

- 10 E atraí-me ao despudor da luz esquerda  
 Ao beco da agonia onde me espreita  
 A morte espacial que me ilumina.  
 Sinto que o mês presente me assassina,  
 E o temporal ladrão rouba-me as fêmeas
- 15 De apóstolos marujos que me arrastam  
 Ao longo da corrente onde blasfemas  
 Gaivotas provam peixes de milagre.  
 Sinto que o mês presente me assassina,  
 Há luto nas rosáceas desta aurora,
- 20 Há sinos de ironia em cada hora  
 (Na libra escorpiões pesam-me a sina)  
 Há panos de imprimir a dura face  
 À força de suor, de sangue e chaga.  
 Sinto que o mês presente me assassina,
- 25 Os derradeiros astros nascem tortos  
 E o tempo na verdade tem domínio  
 Sobre o morto que enterra os próprios mortos  
 O tempo na verdade tem domínio,  
 Amen, amen<sup>133</sup> vos digo, tem domínio
- 30 E ri do que desfere verbos, dardos  
 De falso eterno que retornam para  
 Assassinar-nos num mês assassino.<sup>134</sup>

No período em que Faustino produz sua arte, o mundo atravessa uma época de grande desenvolvimento e profundas transformações. Esse momento de ebulição social e artística irá se projetar em seu texto e na reflexão sobre o poema. No autorreferente “22-10-1956”, através de declarações como: “apago quanto amor me sobe o monte”, os versos trazem a autocrítica do eu-lírico que cede à usura e adota a poesia como “moeda de troca”. A atitude do poeta depreciará o valor intrínseco da arte, e a imagem benjaminiana da obra de arte tornada mercadoria será revelada lexicalmente nas expressões “soldados sobre mim”, “mercenários”, “soldo e pago”:

---

<sup>133</sup> Na edição utilizada para citação dos poemas de Faustino neste trabalho (2002), o verso 27: “Amen, amen vos digo, tem domínio”, aparece com grafia diferente da original (de 1955), trazendo acento: “Amém, amém”, talvez “atualizando” livremente a grafia da interjeição hebraica “amen” (assim seja), usada pelo poeta – na interpretação da autora deste trabalho – como uma assunção da impossibilidade de vencer o domínio do tempo sobre o homem. Outra diferença está na apresentação do poema (em duas estrofes na edição de 2002), que no original é composto em único bloco. Decidimos manter a grafia como na versão publicada pelo poeta (de 1955).

<sup>134</sup> FAUSTINO, p. 92. O poema está reproduzido na íntegra, pois será estudado sob o tema da composição do eu-lírico, no Capítulo 5.3, páginas 198-199.

Castra, castra, acampamentos ergo e queimo  
 SUScitando soldados sobre mim  
 e ao peito mercenários soldo e pago  
 e apago quanto amor me sobe o monte

[...]  
 de sócrates zombado  
 com crítias fornicado:

para QUÊ?

[...]  
 eu lutando com eros  
 idem idem com verbo  
 eu lutando com mar com circe e com  
 Migomesmo, guerreiro atribulado,<sup>135</sup>

Nos poemas de Faustino, revela-se o poeta em agonia, lutando para alcançar a palavra poética e, na quase totalidade das vezes, enfrentando o fracasso e a precariedade no recurso da linguagem. Embora o exercício de pensar sobre poesia possa ser notado em diferentes abordagens desde a antiguidade clássica, essa consciência da linguagem, que seu enfoque assume na poesia moderna, traz para dentro do poema as evidências de seu potencial a fim de desenvolver uma crítica ao próprio ato de escrever. E, apesar de a metalinguagem ser vista como um elemento de comunicação adotado pelos artistas com o intuito de superar o consumo massificado e a conseqüente “desvalorização” da arte, ao investigar, através do poema, as relações e estruturas possíveis na obra literária, o poeta expõe seus enigmas. Com o metapoema, fica desfigurado o caráter mágico da criação poética e mesmo o poder demiúrgico do poeta.

---

<sup>135</sup> FAUSTINO, p. 220-221, versos. 21-24; 34-36; 66-69.

## Capítulo 3

### Ideação: os nexos do poeta

Et ma tête surgie  
Solitaire vigie  
Dans les vols triomphaux  
De cette faux<sup>136</sup>  
(Stéphane Mallarmé)

#### 3.1 Mário Faustino joga dados com Mallarmé

O engajamento do poeta Mário Faustino ao projeto de renovação da linguagem passa por adesão a rupturas introduzidas pela poesia moderna, já sentidas desde a segunda metade do século XIX. Vários aspectos das manifestações de vanguarda, expressas até meados do século XX, estarão presentes em suas escolhas poéticas e irão determinar uma estrutura fortemente construída pelo desejo de inovar, portanto, “desestruturar” a poesia de seu tempo.

No enigma proposto pela lírica do francês Stéphane Mallarmé e na liberdade que sua escrita instaura na linguagem, revela-se uma audácia que desafia o poeta brasileiro a fazer algo além de versos. Conforme Faustino escreve no ensaio sobre Mallarmé, na coluna do *Jornal do Brasil*, sua poesia lhe provoca o desejo de “criar poemas [...] que são, ao mesmo tempo, sedes e correntes de beleza, documentos de

---

<sup>136</sup> “Minha cabeça aparecida vigia solitária nos vôos triunfais desta foíce”. Excerto de poema de Mallarmé “Cantique de Saint Jean”, tradução de Mário Faustino. In: FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 163.

autocrítica existencial e remédios-fortificantes-operações-plásticas para a língua em que são escritos e para a própria linguagem humana”<sup>137</sup>. Os jogos de composição dos poemas de Mallarmé, principalmente depois de *Un coup de dés*<sup>138</sup>, o inspiram a unir a subjetividade das metáforas à técnica objetiva e analítica.

Na detalhada exposição que desenvolve a respeito da poética mallarmeana e sua vinculação à poesia da modernidade, Hugo Friedrich declara que dela resultou “um novo tipo de lírica moderna” e chama a atenção para o fato paradoxal de o “solitário, fechado em si mesmo” haver influenciado fartamente a produção de outros poetas. Friedrich cita “os nomes europeus” de George, Valéry, Swinbourne, Eliot, Guillén e Ungaretti<sup>139</sup>. Entendemos que uma lista de “nomes americanos” incluiria o de Mário Faustino.<sup>140</sup>

Os ensaios sobre crítica de poesia que Faustino deixou podem ser lidos como caminho para as chaves da interpretação da poética faustiniana, no que ela se filia à de Mallarmé, uma vez que Faustino elabora um raciocínio sobre a obra mallarmeana em suas diversas fases e estilos, apresentando uma pequena antologia de seus versos, em que demonstra soluções estéticas adotadas pelo poeta francês e até emitindo pareceres, frutos de seu gosto pessoal. Ainda assim, neste estudo procuramos identificar as marcas da presença de Mallarmé na escrita faustiniana diretamente na produção dos poemas, onde os sinais desta pertença irão se revelar fartamente.

Tomando por orientação o roteiro apresentado por Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, nas quase cinquenta páginas que dedica a Mallarmé, encontraremos,

---

<sup>137</sup> FAUSTINO, 2004, *op. cit.* nota 136, p. 160.

<sup>138</sup> *Um lance de dados*, obra que inaugura a fase de experimentação espacial do verso na obra do poeta francês, publicada em 1897. Cf. FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota 4, p. 95-139.

<sup>139</sup> Idem, *ibidem*, p. 96.

<sup>140</sup> Outros poetas brasileiros poderiam integrar a lista. Por exemplo: o Mário de Andrade do *Paulicéia desvairada*, o Drummond de *Claro enigma*, o João Cabral de *Psicologia da composição*, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ana Cristina César e Paulo Leminski.

logo na primeira, vários exemplos de características da lírica mallarmeana que inspiraram Mário Faustino:

Em Mallarmé constatamos: ausência de uma lírica do sentimento e da inspiração; fantasia guiada pelo intelecto; aniquilamento da realidade e das ordens normais, tanto lógicas como afetivas; manejo das forças impulsivas da língua; sugestibilidade em vez de compreensibilidade; consciência de pertencer a uma época tardia da cultura; relação dupla para com a modernidade; ruptura com a tradição humanística e cristã; isolamento que tem consciência de ser distinção; nivelamento do ato de poeatar com a reflexão sobre a composição poética, predominando nesta as categorias negativas.<sup>141</sup>

Na poesia de Faustino, manifesta-se a **emancipação do lirismo voltado ao sentimento e à inspiração**. Observa-se um efetivo trabalho de elaboração do poema, composto pelo cuidado artesanal e aliado a uma construção que evidencia o “poeta do pensamento”, ao mesmo tempo um processo voltado para a expansão da imaginação criadora sem amarras. O poeta deseja criar acima do sentimento, da inspiração, e tem em vista a total liberdade para as instâncias criativas. Seu intento é formar versos que livrem “o pensamento e o sentimento do homem das camadas de abstrações [...] que se interpõem entre o sujeito e o objeto do conhecimento”<sup>142</sup>. Tal pretensão o levou à elaboração de poemas como “Cavossonante escudo nosso”, em que o eu-lírico explora a experiência do poeta em seu ofício peculiar de ser através da linguagem:

CAVOSSONANTE escudo nosso  
 palavra: panaceia  
 ornado de consolos e compensas  
 enquanto a seta-fado  
 5 nos envenena ambos tendões  
 Rachados

No sabuloso mar na salsa areia  
 alimento não cresce  
 cobras crescem

<sup>141</sup> Idem, *ibidem*, p. 95. As referências a esse excerto do texto de Friedrich aparecerão grifadas por nós, ao analisarmos a obra de Faustino.

<sup>142</sup> Em carta de abril de 1957, enviada a Benedito Nunes. NUNES, 2002, *op. cit.* nota 110, p. 64.



O poema se constrói palavra por palavra, como se o poeta deliberasse sobre cada escolha lexical e nenhum signo fosse lançado ao acaso. Em versos de marcação pulsante e métrica variada, o tom é reforçado pela cisão de frases e vocábulos, pela disposição peculiar dos sinais gráficos e pela espacialização no desenho da página. A palavra como imagem é trazida para alertar, no contraste entre o preto da tinta e os espaços deixados em branco, encontros inusitados como (no verso 11) “veado oceano” ou (no verso 20) “estrela inominada”, que surgem no “cosmo selvagem” (verso 17) do poema.

A ideia da palavra poética ostentada como um escudo é reforçada pela adjetivação “cavossonante”, especialmente por se apresentar em maiúsculas. Reunindo esse vocábulo aos demais grafados com letras maiúsculas, pode-se formar um eixo para o poema que fala da construção poética: “CAVOSSONANTE, AMOR, AQUI, COR AÇÃO”.

Na poesia faustiniana, **a fantasia é guiada pelo intelecto**. A palavra exata e clara é a condutora do poeta pelo caminho da imaginação. Conflagrada pela expressão poética, ela deverá integrar a literariedade do poema, a mensagem do poeta e a atitude do leitor. No poema “O homem e sua hora”, a lição da poesia abre caminhos para a imaginação, através da palavra:

Vai, estátua, levar ao dicionário  
A paz entre palavras conflagradas.  
Ensina cada infante a discursar  
Exata, ardente, claramente: nomes<sup>144</sup>

Outro elemento presente na obra do autor dos fragmentos é o **aniquilamento da realidade e das ordens normais tanto lógicas como afetivas**. Em um dos poemas em que o eu-lírico toma forma inumana, “Mito”, o cantor é um pássaro de ferro, inativo, em suspensão sobre campos “incertos”, de onde emite um canto de “sonora

---

<sup>144</sup> FAUSTINO, p. 112, versos 187-190.

envergadura” e a quem apenas o sonho traz ação, movimento, pela imagem da caravana que passa ante o ruído dos cães:

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 os frutos mecânicos  
 Rolam sobre sepulcros sem cadáver;  
 E sonho outros planaltos  
 Por mim sobrevoados na procela;<sup>145</sup>

A lírica de Mallarmé, “cheia de sutilezas intrincadas” e “linguagem insólita”, joga com conteúdos estendidos, “adelgados”<sup>146</sup>, que contrastam com o rigor com o qual trabalha a precisão e observa as convenções das leis da métrica, da técnica visual, da rima e da estrofe, o que, de acordo com Hugo Friedrich, “é o contraste entre o perigo e a salvação”<sup>147</sup>. Faustino integra conteúdos “adelgados” ao trabalho estrutural ou à completa liberdade formal. Na verdade, esse conteúdo “adelgado” são imagens de um texto plurívoco, em que o poeta piauiense adere ao movimento das coisas como um instrumento verbal de sua nova dicção. Estabelece-se um outro modo de perceber a linguagem e uma singular relação entre palavra e objeto.

Essa dicção nova não inclui a eliminação do verso. Uma análise atenta observará que, quando refere ao verso como forma a ser remodelada, Mallarmé cita o alexandrino, especificamente, e declara “que verso há tão logo se acentua a dicção,

<sup>145</sup> FAUSTINO, p. 90, versos 1-12.

<sup>146</sup> Expressão atribuída por Friedrich a Mallarmé, que, em carta a R. Ghil (1885), declara: “Quanto mais estendemos nossos conteúdos e quanto mais os adelgamos, tanto mais devemos ligá-los em versos claramente marcados, tangíveis, inesquecíveis”. MALLARMÉ, Stéphane *apud* FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota 4, p. 115.

<sup>147</sup> “O contraste entre o ‘adelgado’ (imaterial) do conteúdo e o vínculo da forma é o contraste entre perigo e salvação.” Idem, *ibidem*, p. 115.

ritmo desde que estilo”<sup>148</sup>. Nunca chega, portanto, a declarar a morte do verso, como queriam os concretistas, apenas propõe em um novo “jogo” mudanças na sua concepção, enquanto profetiza que “a reminiscência do verso estrito assombra esses jogos e lhes confere um proveito”. Também nesse ponto sua obra dialoga com a de Faustino, que deseja manter o verso e declara: “Aquilo que a palavra [...] significa para os concretistas, como elemento de estrutura, como origem de valências, quero que a frase inteira, partes inteiras do discurso, versos que sejam, estrofes, cantos, venham a significar para minha poesia”<sup>149</sup>.

O **manejo das forças impulsivas da língua** aparece em poemas nos quais o poeta lírico dá lugar ao heroico profeta que brada com a energia bélica das palavras, explorando a intensidade sonora para expressar seu desespero diante da aventura com o verbo:

Meu canto, esta alimária sob o verbo do tempo,  
Sobre a língua da morte, entre os lábios do inferno.<sup>150</sup>

No poema “Brasão”, o padrão sonoro está a serviço de um tom quase ufanista, que perpassa todo o poema desenhando um ritmo de tropel para as imagens metafóricas. O tom de galope é reforçado nas aliterações, “nasce do solo sono um facho fulvo” e “nasce do solo sono um sobressalto”, respectivamente presentes nos versos 4 e 7. No “solo de lira”, cresce o sonho da aventura da criação, que, embora “monstruoso”, é amado pelo poeta.

Até que nasça a luz e tombe o sonho,  
O monstro de aventura que eu amei.<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Sheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 158-159.

<sup>149</sup> FAUSTINO, 2003, *op. cit.* nota 55, p. 493.

<sup>150</sup> Poema “Haceldama”, FAUSTINO, p. 94, versos 3-4.

<sup>151</sup> FAUSTINO, p. 76, versos 13-14.

Pelo critério da **sugestionabilidade em vez de compreensibilidade**, mencionado por Friedrich, o poema deve carregar o potencial poético de ativar o pensamento e a ação, formando o eixo que o fará criar uma dinâmica própria. A partir da sugestão das palavras, novas ideias serão plasmadas:

...  
o eixo: a envergadura: a tempestade: o todo —  
ária de pranto, advento de borrasca,  
o mar sem remo tolda os horizontes,  
Bóreas tem asco deste canto e vai-se —

5 a este, o meio. O mar, alto e bifronte,  
o mastro verga ao peso de seus astros,  
tudo perdura e passa, Vasco e pano,  
a hora atordoada, a ponte, o gado —

estado, tempo insone, maremoto,  
10 o peixe em seu sepulcro, o céu doloso,  
piso estelado, fulcro de tormentos,  
nasce de baixo um feixe, um arco, um pasto —

inviolável ave, procelária,  
próxima de seu cume, vela e prumo,  
15 alemar, terraquem, céu soto e supra,  
solto esqueleto alado, espuma e sulco,

protelado corcel e corolário  
do mar e dor do ar e surto e fumo,  
esquálido estilete, flecha e rumo —

20 esquálido estilete, flecha e rumo.<sup>152</sup>

No fragmento “O eixo: a envergadura: a tempestade: o todo —”, imagens do caos sugerem o próprio ato da escrita em uma cadeia enumerativa que vai, aos poucos, delineando a criação do poema como “ária de pranto”, inscrita em um “tempo insone”, em meio a mar revolto e capaz de provocar asco até mesmo ao imprevisível vento norte. Ao invés de seguir sucessões temporais e lógicas, ou efeitos de causa e consequência nos temas, Faustino apenas os sugere:

---

<sup>152</sup> Fragmento, FAUSTINO, p. 118.

Vácuo, fluxo-e-refluxo, arcano, arcanjo<sup>153</sup>

Em seus poemas, Faustino estabelece o que Friedrich denomina **uma relação dupla com a modernidade**. Os projetos da vanguarda configuram-se como tal apenas até que uma nova ruptura venha a se instalar. É seu destino integrar a tradição, na medida em que passem a ser valorados pelo público. Faustino entende que, para renovar, o poeta não prescinde do contato com os elementos fornecidos pela tradição. Em seu ideal de renovação da linguagem poética, vale-se do conhecimento que a tradição logra passar de geração a geração e faz deste material o produto para a inovação.

No uso do soneto, desenhado na forma do poema concreto, na aplicação do conteúdo grotesco ou “adelgado” para tratar de temas cotidianos e no percurso pela linguagem cinematográfica até a poesia dos fragmentos, pode-se classificar uma “relação *tripla*, e não dupla, com a modernidade”. Seu trabalho prevê a integração da tradição ao moderno e, na mesma medida, do moderno na formação de uma nova tradição, sempre visando a uma equação para o futuro da poesia.

Inicialmente, localizamos seus poemas entre as formas poemáticas tradicionais como a canção, a ode, a balada e o soneto, com versos metrificados e vários decassílabos. Logo, os poemas compostos entre 1956 e 1958 assinalam a ruptura com essas expressões mais clássicas. A linearidade é substituída por uma poesia mais livre, às vezes anagramatizada. Na última fase de Faustino, vemos poemas compostos como unidades de uma montagem não linear. Esta é a fase em que, segundo Augusto de Campos<sup>154</sup>, o poeta realiza a “integração do moderno na tradição” e refere-se à poesia fragmentária escrita no período de 1959 a 1962, em que

---

<sup>153</sup> Poema “Cambiante floresta, rio, joias”, FAUSTINO, p. 117, verso 16.

<sup>154</sup> CAMPOS, 1978, *op. cit.* nota 51, p. 46.

o poeta já resolvera o impasse “tradição *versus* moderno” e superara o “passado *versus* presente”, indo enfrentar o dilema “presente *versus* futuro”:

Carregando de força os sons vazios –  
 Dá-lhe tu mesmo, Fabro, o mel, a voz  
 Densa, eficaz, dourada, melopaico  
 Néctar de sete cordas, musical  
 Pandora de salvar, não de perder...  
 Orfeu retesa a lira e solta o pássaro

Apesar da presença de figuras cristãs, a religiosidade na poesia de Mallarmé acontece como um culto ao misticismo, reflexo do interesse que mantém pela literatura ocultista. Nela, o mistério é trazido por objetos simples e familiares a que o poeta consegue imprimir um tom enigmático, completamente desligado da ideia de oração, como no poema “Santa”, de 1884. Já em Faustino, a religiosidade apresenta-se através dos símbolos da paixão, da redenção e do nascimento de Cristo. Porém, esses temas sempre se mostram por meio de mitos primitivos e revelam a condenação que o poeta faz ao ascetismo e à negação dos instintos, pregados pela religião cristã, como nos versos de “Haceldama”<sup>155</sup>. Faustino vê no impulso erótico e no *pathos* amoroso a liberação da carne, que fortalece o espírito pela aceitação do corpo. Assim sendo, o tema encontra evolução natural no erotismo, no *amor fati*, no trágico que “confronta vida e morte numa assunção do destino humano”, conforme anunciou Benedito Nunes<sup>156</sup>. “A ruptura com a tradição humanista e Cristã”, observada por Friedrich com relação a Mallarmé, ocorre na obra de Faustino. Embora por caminhos diferentes, a religiosidade está presente e negada nos dois poetas.

O exercício da poesia explora sua solidão e **isolamento**, não mais com intuito de configurar a arte pela arte, mas na necessidade de **consciência de distinção** entre comunicabilidade e comunicação ou entre expressão individual e expressão social. O poeta, em sua luta com a palavra, é visto como um “Narciso” solitário. O eu-lírico

<sup>155</sup> O poema “Haceldama”, FAUSTINO, p. 96, será estudado no subcapítulo 5.3, páginas 194-197.

<sup>156</sup> Cf. NUNES, 1966, *op. cit.* nota 6, p. 6-7.

reflete-se no espelho da própria existência para, florando e murchando, ocultando-se e revelando-se, tentar descobrir a si mesmo e a seu mundo através da recriação das palavras:

No solo esse narciso s o l itário  
de sangue se enche e se esvazia, flora  
e murcha<sup>157</sup>

Quanto foste traído! O luar torto  
Raiva no campo aberto onde esta noite  
Um profeta estremece no seu túmulo.<sup>158</sup>

No **nivelamento do ato de poetar com a reflexão sobre a composição poética**, presente na obra de Faustino, **predominam as categorias negativas**. Conforme já anotamos no segmento intitulado “Metapoema” (subcapítulo 2.3), a reflexão sobre o fazer poético é tema axial na obra faustiniana. A perspectiva central da poesia de Faustino, ao tratar da atividade do poeta, é de um momento agônico e solitário, impondo ao escritor sua racionalidade, como se revela nos poemas “Haceldama” “Legenda” e “Solilóquio”, dos quais apresentamos alguns versos exemplares:

Meu desespero é fonte onde as lágrimas boiam  
Sem achar uma esponja, um cálice que as una;<sup>159</sup>

[...]  
E mudo sou para cantar-te amigo  
O reino, a lenda, a glória desse dia<sup>160</sup>

O cérebro consome sua cópula  
Sinistra com meu lado aberto esquerdo.  
Na balança dos rins, na mortalha do fígado  
Poderás ler presságios: mas que vísceras  
Proclamam nossa glória enquanto o sangue  
Escorre, esquece e expande seus exílios?<sup>161</sup>

---

<sup>157</sup> Poema “22-10-1956”, FAUSTINO, p. 220, versos 14-20.

<sup>158</sup> Poema “Noturno”, FAUSTINO, p. 77, versos 15-17.

<sup>159</sup> Poema “Haceldama”, FAUSTINO, p. 94, versos 1-2.

<sup>160</sup> Poema “Legenda”, FAUSTINO, p. 79, versos 18-19.

<sup>161</sup> Poema “Solilóquio”, FAUSTINO, p. 88, versos 2-7.

Uma concepção do tempo estruturada em referências das teorias bergsonianas, especialmente de *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (1889), orienta Faustino em sua visão da arte (e também já se fazia sentir na obra de Mallarmé), assim como influencia muitas expressões desenvolvidas pelas vanguardas do início do século XX.

De acordo com Henry Bergson, tempo e movimento operam em uma sucessão de posições, sendo, portanto, recortes, quadros de um processo dinâmico sempre em progresso. A multiplicidade que comanda o presente temporal irá compor a síntese entre memória, expectativa e as impressões sensoriais presentes.<sup>162</sup>

A partir das teorias bergsonianas, estabelece-se na literatura a busca por uma expressão mais de acordo com essas concepções de tempo e movimento. A procura por um encadeamento de palavras que possa figurar a complexidade desse novo entendimento da sensação temporal será expressa em textos como os de James Joyce, Franz Kafka e Guimarães Rosa. Walter Benjamin já alertara sobre a possibilidade desta experiência pelos autores, dissertando sobre *Matéria e memória*, obra publicada por Bergson em 1896:

*“Matière et Mémoire”* define o caráter da experiência da durée de tal forma, que o leitor deve dizer-se: apenas o poeta pode ser o sujeito adequado de uma experiência semelhante. E foi, com efeito, um poeta que pôs à prova a teoria bergsoniana da experiência. Pode-se considerar a obra de Proust, *“À la Recherche du Temps Perdu”*, como a tentativa de reproduzir artificialmente, nas atuais condições sociais, a experiência tal como a entende Bergson.<sup>163</sup>

Faustino tem **consciência de pertencer ao tempo da fragmentação**. Não mais o tempo em que a lógica da narrativa era o paradigma para a correspondência com a

---

<sup>162</sup> BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 84-85.

<sup>163</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *A modernidade e os modernos*. 2ª ed. Tradução de Heindrun K. M. Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000, p. 39.

natureza. Desde meados do século XIX a estética adota a quebra dessas estruturas. A sintaxe estabelecida por esse movimento da arte está bem descrita nas teorias de Bergson relativas à análise do tempo e ao movimento da linguagem. Nesse novo tempo, a expressão artística não reconhece distinção entre os elementos, e, sim, sua interpenetração. Em poesia, os novos vocábulos serão formados de superposição ou aglutinação, buscando compor a “palavra total”. Na base da formulação da palavra total (instituída por Mallarmé) está a substituição de unidades articuladas por unidades meramente justapostas<sup>164</sup>. O poeta lança a desestruturação das unidades lexicais e provoca no leitor a tendência à síntese, que é inerente a este. Hugo Friedrich salienta, com relação a Mallarmé, a sintaxe composta de formas as mais variadas:

verbos no infinito absoluto (em lugar da forma conjugada que seria de se esperar), participios segundo o modelo do ablativo absoluto latino, inversões gramaticalmente injustificadas, supressão da diferença entre singular e plural, emprego do advérbio como adjetivo, alteração da ordem normal das palavras, artigos indeterminados de gêneros novos e assim por diante.<sup>165</sup>

Dentre todos os aspectos analisados por Hugo Friedrich com relação à linguagem mallarmeana, a fusão de significado de uma palavra com outra que está colocada próxima é a técnica apontada como mais relevante para constituição do novo acordo sintático criado por Mallarmé<sup>166</sup>. Esse recurso está presente na obra faustiniana em poemas como “Nam Sibyllam” e “Solilóquio” e aparece em evidência no poema “22-10-1956”.

Em “Nam Sibyllam”, a expressão “**Lápides eloquentes** de um passado” (verso 6) revela que o silêncio dos mortos fala muito de suas memórias, pois seus sepulcros guardam lembranças loquazes. No oitavo verso, “**leões alvijubados**” apresentam a

---

<sup>164</sup> FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota, 4, p. 117.

<sup>165</sup> Idem, *ibidem*, p. 117.

<sup>166</sup> “A técnica mais importante é a que funde o significado de uma palavra no da palavra que lhe está próxima”. Idem, *ibidem*, p. 117.

imagem de homens outrora guerreiros destemidos, agora acomodados em suas “jubas” embranquecidas pelo tempo. Em “Solilóquio”, Lâmpadas refulgem/ Suicidas, **subcutâneas sob o monte/ De meus defuntos mais revoltos, mais**”, dando a dimensão da dor íntima, “refulgente” profunda e imensa, oculta sob um monte.

No poema “22-10-1956”, dentro do jogo de palavras em paranomásia, verbo e substantivo trocam significados: “Foi-se na espuma – foice de espuma sega”. Esse poema evidencia a aplicação da estrutura sintática mallarmeana, pela exploração da linguagem em seu potencial de apresentação dos objetos. Revela-a também no uso da expressão de modo não linear e na alteração da estrutura tradicional do verso. Elementos rítmicos, métricos e rítmicos ganham novas representações tipográficas, as quais irão agregar sons e sentidos aos signos, valorizando os significantes. No desenho dos versos, variando entre dez sílabas, e apenas uma, há liberdade rítmica e métrica, como exemplo nos versos 37 a 44.

O poema é marcado por outro recurso mallarmeano, que é a criação, a partir da composição dos vocábulos, de uma “palavra total”, como nos versos 30 a 33, onde se lê: “pois **inutilbello** tenho sido/ talvez **malvadorrendo/** e do **bembello** hei rido/ o **feiobom** ferido”. Estão presentes, ainda, o estilhaçamento tipográfico e sintático, como nos versos 38 a 44, e a fragmentação e desintegração da frase, nos versos 60 a 63; o desenho caligrâmico realçando o significado nos versos através da imagem do sol poente, nos versos 75 a 78, e o registro de um eu-lírico solitário, egocêntrico, narcísico, apresentando-se “indiferente” no segundo verso, mas que o exercício da poesia tornará solidário<sup>167</sup>, conforme se declara nos versos 80 a 83: “então cantarei de outro/ outubro e cantarei de mim não mais, de vós/ irmãos que vos beijais após o jogo/ floral onde meus verbos flor! irão”.<sup>168</sup>

<sup>167</sup> Este aspecto da pluralização do eu-lírico, neste poema, será estudado no subcapítulo 5.3, p. 202-203.

<sup>168</sup> FAUSTINO, p. 223, versos 83-86. Este poema é exemplar do uso de desenho caligrâmico.

Existencial narciso mais que fisio-  
 Nômico espelho-indiferente mira  
 -se nas calendas: seis e vinte, vinte e  
 Seis voltas vem de re volu cionar  
 5 Em torno de seu próprio ser e sol.

nascendo nas virilhas, riso  
 l e lágrimas escorrendo ao pé da forca,  
 o um minuto detém-se no seu curso  
 s e às tuas ordens JOSUÉ! Se estende  
 10 O contra si mesmo para desflorar-se:  
 fecunda-se devora-se rumina<sup>169</sup>  
 vomitando-se o ser que volta a ser  
 e o sol que assola ardendo a sós no solo

No solo esse narciso s o l itário  
 15 de sangue se enche e se esvazia, flora  
 e murcha, maré lua coito sístole  
 oculta-se desvenda-se: flor talo  
 no tálamo do tempo ereto prestes  
 a penetrar na cova duma espada,  
 20 dum ventre que o derrota: castra: suga.

Castra, castra, acampamentos ergo e queimo  
 SUScitando soldados sobre mim  
 e ao peito mercenários soldo e pago  
 e apago quanto amor me sobe o monte  
 25 em jumento montado,  
 ou de cruz carregado:

nos átomos desvendo e surpreendo  
 -me nas raízes que me chupam castas  
 e em violetas me violentam – frutos  
 30 NÃO!: pois inutilbello tenho sido  
 talvez malvadorrendo  
 e do bembelo hei rido  
 o feiobom ferido  
 de sócrates zombado  
 35 com Crítias fornicado:

para QUÊ?

De qualquer modo um homem fala:

p  
 h

---

<sup>169</sup> A grafia dos versos em que aparece “O sol” invertido e na vertical está incorreta na edição de 2002 (organizada por Maria Eugenia Boaventura), pois começa no primeiro verso da estrofe e está com dois ‘esses’, além de o desenho não formar um ângulo perfeito, no início e no final dos versos desta estrofe, sugerindo o desenho da forca, pelo ângulo do vocábulo com os versos seguintes, como na edição de 1966 (organizada por Benedito Nunes).

a  
l  
o  
s

... i o l á h p /

senta-se na balança donde fala  
outubro outubro ao tempo, ao tempo rubro  
donde entre brumas um lacrau se esgueira  
e morde o calcanhar do sagitário:

e morde o calcanhar do SOLitário  
50 e o tendão fere de Aquileu que chora  
não por patroklos morto mas por um  
patroklos traidor que atrás das naus  
vendeu-me por dinheiros (30) e foi-se

Foi-se na espuma – foice de espuma sega  
55 meu pescoço nodoso e pelágicos deuses  
conspiram contra mim, jogam-me em ilhas  
que não são minhas e entrementes minha  
terra é posse de príncipes que roubam  
tudo o que amontoei para meus filhos:

urânio

netúnio

plutônio

petróleo

planetas diamantes que no ovário  
65 terrestre armazenei roubam-me enquanto  
eu lutando com eros  
idem idem com o verbo  
eu lutando com mar com circe e com  
Migomesmo, guerreiro atribulado,  
70 durmo e esqueço meu povo e minha fêmea  
e meu filho telêmaco! e meu pai.

Talvez um outro outubro me descubra  
equilibrado sobre os pratos claros  
de minha libra e em vez de escorpiões  
75 picando o pôr-do-

S

O

L tenhamos pombas  
anunciando o fim da tempestade.

80 Talvez um outro outubro me descubra  
poseidon-perdoado e em paz com minha  
terra e meu tempo  
então cantarei de outro  
outubro e cantarei de mim não mais, de vós  
85 irmãos que vos beijais após o jogo  
floral onde meus verbos flor!irão:



- Alardes, fugas, flâmulas. Palmeiras  
 Partilhando o resgate da beleza  
 10 Das nuvens criadoras de uma estrela,  
 De nada mais que uma. O saltimbanco,  
 Mirando-se nas poças, rejubila.  
 E ressoa na flauta de anteontem  
 O repouso de um pântano...
- 15 Quanto foste traído! O luar torto  
 Raiva no campo aberto onde esta noite  
 Um profeta estremece no seu túmulo.<sup>173</sup>

A manutenção do “enigma”, que, segundo Mallarmé, é imprescindível em poesia, é alcançada por Faustino em poemas em que a sugestão atinge maior vigor (além do uso de metáforas) por aderir a recursos retóricos característicos da poesia concreta, como as espacializações, as paronomásias e as aliteraões.

eis o homem disposto, com suas faixas,  
 ei-lo em templo de posto, entre seus panos.<sup>174</sup>

As técnicas de fusão ou desintegração das palavras percebem-se em versos como os de “Cavossonante escudo nosso”, onde a disposição no texto oferece apoio fonético e semântico:

indiferente, he le na, às sílabas  
 véus teu ventre disfar-farçando:  
 [...]  
 Estrelorientados rumo-nós  
 boiamos<sup>175</sup>

O poeta também irá radicalizar os processos de aglutinação e composição, procedimento que tanto na obra de Mallarmé quanto na de Faustino realçam a tendência à ruptura, acrescentando uma faceta peculiar ao exercício de perseguir o verso novo, uma vez que ambos sustentam laços com a tradição poética,

---

<sup>173</sup> FAUSTINO, p. 77.

<sup>174</sup> FAUSTINO, p. 128, versos 15-16.

<sup>175</sup> FAUSTINO, p. 217, versos 32-33 e 48-49.

especialmente no emprego dos temas clássicos<sup>176</sup>. No caso da obra de Mallarmé, em poemas como “L’après-midi d’un faune”, cantando a figura mítica do fauno, “Le ange”, em que resgata o mito de Narciso, e de “Hérodiade”, sobre a Salomé bíblica, o poeta estabelece um diálogo com mitos clássicos e religiosos, temas que vinculam alguns de seus poemas à tradição literária. Chama a atenção para este aspecto da obra de Mallarmé a referência de J. K. Huysmans, ligando o poeta ao “Decadentismo”. Em seu romance, *Às avessas* (de 1884), Huysmans vincula o sentimento de rejeição do protagonista, Des Esseintes, pela modernidade burguesa do século XIX à sua admiração pela obra de Mallarmé, um poeta que, conforme o texto do romance, “num tempo de lucro, vivia longe das letras, guardado da tolice ambiente por seu desdém”<sup>177</sup>. Fernando Monteiro de Barros cita a menção de Huysmans ao poema de Mallarmé “Tarde de um fauno” em comentário sobre a ligação do poeta da ruptura aos apelos da tradição literária. Para Barros, por meio deste poema, em que o eu-lírico é assumido pelo animal mitológico, Mallarmé estabelece um diálogo intertextual com o texto de Ovídio (43 a.C.-18 d.C.), que no livro I, das *Metamorfoses*, relata os eventos da transformação da náíade Siringe em uma flauta de juncos que cativaria o fauno Pã e passaria a ser seu inseparável instrumento para executar melodias.<sup>178</sup>

Tanto no caso de Mallarmé como de Faustino, portanto, o ingrediente de sua peculiaridade na adesão à ruptura não vem da negação de um estilo antigo, mas de oferecer novas combinações daqueles mesmos elementos que o compõem. Essas novas combinações são transformadoras na medida em que propõem resoluções

---

<sup>176</sup> Assim como ocorre em diversos poemas de Mallarmé, os versos de Faustino são frequentados pelos mitos clássicos, assunto que será tratado no próximo capítulo da tese.

<sup>177</sup> HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 228.

<sup>178</sup> BARROS, Fernando Monteiro de. Poesia simbolista: tradição e modernidade. Revista *Uniaubeu*. Belford Roxo. Inss: 2179-5037, v 4, nº 8, set – dez, 2011. Disponível em <[http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RU/article/viewFile/234/pdf\\_125](http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RU/article/viewFile/234/pdf_125)>. Acesso em 8 nov. 2012.

inesperadas, mas ainda mais efetivo é o que instauram de visão crítica, tanto do estilo clássico quanto dos novos processos criativos.

Hugo Friedrich alega que a lírica mallarmeana representa uma ruptura tão profunda e oferece tal complexidade que os recursos estilísticos implantados por Mallarmé não poderiam ser adotados por nenhum outro poeta, em sua totalidade, e registra que só alguns deles apareceriam na lírica posterior. No que concerne à poética de Faustino, eles são aplicados em larga escala, corroborando as declarações de Faustino sobre Mallarmé em “Poesia-Experiência”. Para o poeta dos fragmentos, os poemas de Mallarmé “são novas maneiras de ser das palavras e das coisas”.<sup>179</sup>

O acaso parece estar abolido nas relações que se estabelecem entre as obras de Faustino e Mallarmé. Em sua busca pela expressão poética em total renovação, o poeta brasileiro encontrou nos procedimentos da poética mallarmeana os indícios que apontavam para a literatura do século XX e adiante.

### **3.2 Pound: imagem e composição**

Na visão de Faustino, a poesia de Pound é complementar em relação à de Mallarmé. Segundo apreciação desta pesquisa, esses dois trabalhos compreendem quase que integralmente o cenário poético que serviu de base para o desenvolvimento da obra faustiniana. No que diz respeito à construção do poema e à busca por uma expressão poética renovada, Mallarmé e Pound mostraram o caminho a Faustino.

---

<sup>179</sup> FAUSTINO, 2004, *op. cit.* nota 136, p. 159.

Para identificar qual o potencial de criação gerado pelas leituras de Faustino sobre a obra poundiana, pode ser interessante observar quais modelos foram importantes ou vitais, quais foram constantes ou momentâneos e, ainda, que recursos foram seguidos inconscientemente ou quais foram explicitamente recusados. A proposta deste segmento é pensar, por essas perspectivas, como o poeta brasileiro se apropria desses modelos e como eles contribuem para a formação do poema faustiniiano.

Muitos dos críticos de Faustino apresentam seu contato com Pound quase exclusivamente ligado ao trabalho de crítico ensaísta que caminha paralelamente à obra poética do autor de *O homem e sua hora*<sup>180</sup>. Na coluna de crítica de poesia, que publicou no *Jornal do Brasil*, pode-se identificar como Faustino seguiu o estilo antológico da análise poundiana.

A partir da escolha que faz dos textos e da localização que designa dentro da página, pela composição que integram no dia específico de sua publicação, o autor da coluna desperta novas leituras. Sua antologia constitui, desse modo, um gesto de autor, na medida em que estabelece uma outra narrativa, pela condição de criar novas conexões revelando as correspondências que os textos ali dispostos guardam entre si. Ao apresentar lado a lado poetas estreantes e nomes já consagrados, contemporâneos e clássicos, Faustino confronta peculiaridades estéticas, éticas, linguísticas e históricas das diferentes obras em suas épocas e autores. A partir da nova narrativa definida pela antologia crítica, o ensaísta traz evidência para novos

---

<sup>180</sup> Por ocasião da morte de Mário Faustino, em 1962, José Lino Grünwald publica no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, um artigo no qual constata que o estilo poundiano acompanhou somente a crítica de Faustino, enquanto seu verso, ainda que algo impregnado da tradição da poesia inglesa na dicção e no arrojado metafórico, apenas lembra Pound em algum detalhe ou em citações intencionais do autor. Em 1963, Benedito Nunes publica um ensaio apontando os novos rumos que a poesia do autor de *O homem e sua hora* tomara no momento posterior à publicação deste livro, principalmente na criação dos “Fragmentos”, e comenta que, nessa fase, a influência de Pound é “apenas uma inspiração para fazer experimentos”. O artigo de Grünwald foi publicado no *Correio da Manhã*, 15/12/1962. O ensaio de Benedito Nunes foi publicado em *Invenção*, revista de arte e vanguarda, v. 2, nº 3, jun. 1963, p. 20-30. Cf. CHAVES, 1986, *op. cit.* nota 58, respectivamente, p. 282-286 e p. 287-300.

poetas e oferece a oportunidade de estabelecer paralelos entre obras já consagradas e as recém-produzidas, quer para uma apreciação de seu valor estético, quer para chamar a atenção para as inovações das vanguardas.

Além de evidenciar a exposição da técnica de amostragem e a do contraste e cruzamento de lâminas, as quais permeiam a crítica poundiana, Faustino põe em prática suas teorias sobre renovação poética, tomadas do conceito de “*make it knew*” introduzido pelo poeta norte-americano. Seu intento é atualizar formas praticadas no passado em função de experiências poéticas do presente<sup>181</sup>. Trazendo ensinamento sobre técnicas de expressão literária, desde o soneto até a poesia concreta, e alertando aos principiantes para os conhecimentos que poderiam auferir da leitura dos grandes poetas, sua página no *Jornal do Brasil* seleciona, traduz, comenta e publica obras de artistas estreados junto à dos maiores poetas brasileiros e estrangeiros de todos os tempos.

O pensamento de Faustino coincide, em certa medida, com os termos da *World Literature*<sup>182</sup>. O conceito de *World Literature* envolve a obra que circula fora de seu sistema literário ou que se lê fora de seu lugar de origem (a partir da tradução) e os

---

<sup>181</sup> É amplamente conhecida e divulgada a influência de Ezra Pound no estilo de crítica literária que Mário Faustino desenvolveu e a sua simpatia pela obra poética do escritor norte-americano. O poeta brasileiro faz, porém, questão de deixar claro, em ensaio sobre Pound publicado no *Jornal do Brasil*, que “a posição política do responsável por este escrito é diametralmente oposta à de Pound”. FAUSTINO, 1977, *op. cit.* nota 56, p. 197.

<sup>182</sup> Johann Wolfgang Von Goethe usou o conceito de *Weltliteratur* em diversos ensaios escritos no início do século XIX, referindo-se à circulação e recepção de textos literários por toda a Europa. Em 1835, Johann Peter Eckermann publicou textos oriundos de suas conversas com Goethe sobre o tema, fazendo com que o conceito de *World Literature* ganhasse maior projeção. Os estudos sobre o desenvolvimento da *World Literature* encontraram nos Estados Unidos um espaço de grande difusão e floresceram especialmente a partir dos anos pós Segunda Guerra. Os movimentos da *World Literature* parecem ser impulsionados pelo crescimento da globalização econômica, pelos movimentos migratórios e pela dinâmica da tradução, acentuadamente marcados nas últimas décadas do século XX. Segundo Helena Buescu, o conceito proposto por Goethe corresponde a uma atuação no sentido de “evitar um isolacionismo literário” surgindo “claramente como uma hipótese de resposta para o seccionamento nacional/ista do fenômeno literário”. BUESCU, Helena. *Grande Angular: comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; MCT, 2001, p. 5.

elementos da cultura local que ela fará circular através de sua leitura, bem como o conjunto de dados de cultura trazidos de fora, muitas vezes incompatíveis, que a obra, como espaço de coabitações, irá compatibilizar aos dados locais. Faustino não chega a trabalhar para que seu texto ganhe visibilidade no exterior, mas, atendendo à segunda prerrogativa da “literatura- mundo”, proporciona aos leitores brasileiros o acesso à literatura que se faz em diversas partes do mundo, estabelecendo uma maneira dinâmica de importar informação atualizada e fazer circular ideias sobre o fazer poético.

Algumas das características da obra poundiana que marcaram definitivamente o texto de Faustino estão ligadas à sua constante luta pela renovação da linguagem poética, pelo trabalho artesanal na estruturação do verso e pelo uso frequente de recursos como metáforas, imagens e encadeamentos. Outros apelos tocaram momentaneamente sua poesia, e podemos encontrar em alguns poemas o uso de alusões, citações e referências em línguas estrangeiras. Alguns caminhos parecem ter sido seguidos sem alto grau de consciência por parte do poeta brasileiro, como ocorre na idealização do poema “A reconstrução”, em que se percebem as mesmas referências usadas por Pound nos “Cantos”, desde a inspiração no Dante de *A divina comédia* até as alusões a diversos tempos e lugares históricos.

Por sua vez, os pontos de encontro entre os dois poetas ajudam a demarcar um desenho revelador no traço do poeta brasileiro. Podem-se elencar, entre outros, o exercício da atividade teórica sobre poesia, a tradução de poemas, o zelo pela competência artesanal, a busca da palavra exata e carregada de sentido, o trabalho pela renovação da expressão poética, o gosto pelo épico e, simultaneamente, pela escrita fragmentária, especialmente na fase final dos dois poetas, o projeto da vasta medida e o interesse em escrever um único poema por toda a vida – projeto que ambos deixaram inconcluso: Pound nos *Cantos* e Faustino em seus fragmentos. Quanto ao estilo, nota-se que Faustino tirou grande proveito de conselhos

poundianos como: “a rima deve conter um elemento de surpresa”. As demais sugestões de Pound incluem: não deixar que o verso caia morto no final, o começo do verso seguinte deve apanhar a ascensão da onda de ritmo, nunca decepar o poema em iâmbicos separados e a estrutura rítmica não deve destruir a forma das palavras”.<sup>183</sup>

No que tange ao ritmo, talvez ocorram as maiores dessemelhanças entre as duas obras, pois os contrastes irão se mostrar, por exemplo, nas escolhas rítmicas e métricas, em que Pound adota os alexandrinos e Faustino, os hendecassílabos. O ritmo de Pound é marcado pelo uso de uma cadência fluida e constante, o “ritmo absoluto”. Já em Faustino, é impossível demarcar um ritmo, dada a variedade de marcações que adota. Também o tom da poesia faustiniana é nitidamente grandiloquente, e na primeira fase, quase ufanista, enquanto a linguagem poundiana assinala um tom coloquial, pendendo para o irônico. Outras diferenças podem ser notadas e entre os traços recusados por Faustino, encontra-se a rigidez com que Pound delimita um roteiro para a escrita de poemas, tanto para si mesmo como para todos os poetas, instruídos por sua cartilha *ABC of Reading* (1934), em que são orientados de acordo com o paideuma poundiano, a registrar:<sup>184</sup>

- a) não usar de maneira alguma palavras que não contribuam para a apresentação de uma imagem;
- b) tratar diretamente a coisa, seja ela subjetiva ou objetiva;
- c) nunca apresentar subjetivo ao lado de objetivo;
- d) jamais misturar abstrato e concreto;
- e) receie as abstrações;
- f) não seja opinioso;
- g) não seja descritivo.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1976, p. 11-14.

<sup>184</sup> Trata-se de uma série de “nãos” reunidos dos ensaios em que Pound pretendia ensinar a escrita de poesia aos poetas jovens. Textos traduzidos por Faustino para a coluna no JB, extraídos da revista *Poetry*, março de 1913. De “A Retrospect” e “New Directions”, 1968, incluídos na edição brasileira de *A arte da poesia*. Idem, *ibidem*, p. 11-12.

<sup>185</sup> Idem, *ibidem*, p. 9-12.

Vários aspectos da escrita de Pound têm reflexo nas escolhas poéticas de Faustino. Embora sua crítica seja unânime em assegurar que as semelhanças importantes ocorrem apenas na obra ensaística, parece seguro afirmar que há mais semelhanças do que diferenças no que concerne à escrita de poesia. Também é possível notar que algumas das “diferenças” encaminham, muitas vezes, para o rumo das opções, tanto temáticas quanto estilísticas, adotadas pela poesia de Faustino.

Observando as demoradas leituras e análises que o poeta brasileiro realizou sobre a escrita poundiana, tratamos de analisar qual aspecto da poesia de Pound poderia encontrar maior ressonância em sua produção poética. Buscamos localizar outros pontos de contato, além daqueles apontados pela crítica, relevantes não só pelo número de incidências, mas também pelo profundo registro que deixam na obra poética de Faustino.

Por exemplo, com relação às formas de expressão do eu-lírico, os dois poetas compartilham a multiplicidade de vozes, porém, em Pound é dramatizada e dividida pelas diversas *personae*, enquanto Faustino congrega-a em um único eu desfolhado e multifacetado. A personagem poética de Pound, a exemplo do que se observa na longa “narrativa” dos *Cantos*, é apresentada por um eu-lírico que, embora, muitas vezes, identificável por um nome próprio (neste caso: Mauberley), é um ser “impessoal”, cindido entre códigos e culturas e que pode ter vivido (ou estar vivendo) em qualquer tempo e lugar. No caso de Faustino, o eu-lírico é uma entidade que, sempre desprovida de identidade individual, é propagadora de pensamentos e sentimentos de diversos seres poemáticos, os quais irão adotar uma voz ou mesmo várias em um único poema, sendo, assim, expressão desse eu-lírico plurivocalizado.

Em outro aspecto, a construção poética de ambos os poetas, tão diversos formalmente, irá revelar manifestação análoga. E esse é o ponto que esta pesquisa

percebe como maior condutor do diálogo entre os dois poetas: o trabalho com as imagens.

As imagens poéticas, que já foram definidas por Cecil Day Lewis como “pinturas feitas de palavras”<sup>186</sup>, encontram em René Wellek e Austin Warren a identificação com “figuras retóricas”<sup>187</sup>. As imagens encerram uma diversidade de figuras que surgem para reforçar o poder de presentificação das ideias e cenários no poema. Quer pela construção anafórica, pela semelhança sonora, pelos recursos da metonímia, das sinestésias, das prosopopeias e hipérboles, quer pelo encadeamento das metáforas, a composição dos recursos imagéticos trabalha para que o poema alcance o significado desejado. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello,

na imagem, a conjugação de palavras de campos semânticos diferentes desfaz as relações lógicas e põe a imaginação em funcionamento, exigindo a participação do leitor no preenchimento das entrelinhas ou vazios do texto, já que os sentidos são mais sugeridos do que plenamente enunciados.<sup>188</sup>

O trânsito da obra de Pound pela poesia imagética deixa marcante registro na história da literatura de língua inglesa, pela criação do Imagismo, movimento lançado por Pound em Londres, no ano de 1912. Os imagistas propunham o uso de imagens poéticas claras e a adoção de temas modernos em verso livre. O termo usado para denominar o movimento é mencionado pela primeira vez, em outubro de 1912, no livro de Pound *Ripostes*<sup>189</sup>. Naquele momento, os imagistas ainda se designam pelo vocábulo em francês: “Les imagistes”. Os componentes do grupo são apresentados por Pound como descendentes da escola esquecida de T. E. Hulme.

---

<sup>186</sup> LEWIS, C. D. *The poetic image*. New York: Oxford UP, 1947, p. 18.

<sup>187</sup> WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of literature*. London: Penguin, 1976, p. 186.

<sup>188</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. Ou isto ou aquilo: um clássico da poesia infantil brasileira. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (org.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: PUCRJ; Loyola, 2001, p. 189.

<sup>189</sup> O livro de Pound inclui uma seleção de poemas de Hume, poeta que havia antecipado as ideias imagistas três anos antes. BRADBURY; McFARLANE, 1989, *op. cit.* nota 96, p. 187.

Tido, então, como um filósofo da vanguarda, Hulme publicara poemas imagéticos, em 1909, que são considerados como a origem da inspiração imagética de Pound.

Em janeiro de 1913, Pound publica na revista *Poetry*, de Harriet Monroe, poemas do imagista H. D. Lawrence e indica a existência de um programa do movimento. Em março do mesmo ano, a *Poetry* publica o Primeiro Manifesto Imagista. Trata-se de um artigo apresentado em forma de entrevista, que Pound concedeu a Frank Stewart Flint (um dos fundadores e companheiro de Hume em 1909), que teria sido redigido pelo próprio Pound. Esse manifesto apresenta os três princípios fundamentais do movimento: “1. Tratamento direto da coisa, seja subjetiva ou objetiva; 2. Não usar absolutamente nenhuma palavra que não contribua para a apresentação; 3. Quanto ao ritmo: compor na sequência da frase musical, não na sequência de um metrônomo”.<sup>190</sup>

O manifesto é acompanhado de “Alguns mandamentos de um imagista”, um pequeno manual, o qual Pound indicava a quem quisesse compor uma poesia “mais dura e mais sadia”, que, segundo suas previsões, seria escrita pela próxima década. Os mandamentos sugerem:

Não use palavras supérfluas, nem adjetivos que nada revelem.  
 Não use expressões como “dim lands of peace” (brumosas terras de paz). Isso obscurece a imagem. Mistura o abstrato ao concreto. Provém do fato de não compreender o escritor que o objeto natural constitui sempre o símbolo *adequado*.  
 Receie as abstrações. Não reproduza em versos medíocres o que já foi dito em boa prosa. Não imagine que uma pessoa inteligente se deixará iludir se você tentar esquivar-se aos obstáculos da indescritivelmente difícil arte da boa prosa subdividindo sua composição em linhas mais ou menos longas.  
 O que cansa os entendidos de hoje, cansará o público de amanhã.  
 Não imagine que a arte poética seja mais simples que a arte da música, ou que você poderá satisfazer aos entendidos antes de haver consagrado à arte do verso uma soma de esforços pelo menos equivalente aos dedicados à arte da música por um professor comum de piano.<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> Idem, *ibidem*, p. 187.

<sup>191</sup> POUND, 1976, *op. cit.* nota 183, p. 11-12.

Os demais mandamentos incluem aproveitar a tradição criteriosamente e economizar ornamentos. A imagem é, então, definida por Pound como “aquilo que apresenta um complexo intelectual e emocional num instante de tempo”<sup>192</sup>.

Um século depois de sua criação, o Imagismo ainda é fruto de divergências acadêmicas e acolhe definições controversas. Inicialmente descrito como “uma revolução na literatura de língua inglesa, tão importante quanto a romântica”, conforme Graham Hough e citado por Madox Ford como “o único movimento bem organizado na poesia inglesa desde os dias da irmandade pré-rafaelita”, o movimento chegou a ser referido como uma estética do simbolismo, “modernizada, mas essencialmente tradicional”, de acordo com Frank Kermode.<sup>193</sup>

O pequeno grupo de imagistas, formado, a princípio, por Ezra Pound, D. H. Lawrence e Frank Stewart Flint, agregou nomes como T. S. Eliot, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Robert Frost, Marianne Moore, Carl Sandburg e Hart Crane. A primeira antologia organizada por Pound (1914), sob o título de *Des Imagistes*, conta com a colaboração de James Joyce. Em 1915, a norte-americana Amy Lowell assume a liderança do movimento, e um desiludido Pound batiza o grupo de “Amygists”. Pound passa a desenvolver sua doutrina das imagens, agora sob o nome de Vorticismo, e declara: “A imagem não é uma ideia. É um nó ou um feixe de radiação; é o que posso, e devo obrigatoriamente, chamar de VÓRTICE, do qual e através do qual e dentro do qual as ideias correm constantemente”.<sup>194</sup>

A ideia da imagem total é traduzida por Pound no poema “Em uma estação de metrô”, poema que se tornou emblemático do Imagismo. Um dos preceitos estabelecidos por Pound, a ser seguido pelos poetas, é exatamente a apresentação da

---

<sup>192</sup> POUND, 2006, *op. cit.* nota 52, p. 25.

<sup>193</sup> BRADBURY; McFARLANE, 1989, *op. cit.* nota 96, p. 185-186.

<sup>194</sup> Idem, p. 192.

imagem, sem jamais descrevê-la ou representá-la. Esse poema ilustra o próprio conceito instituído por Pound. A imagem é captada em um recorte de instante flagrado, não apenas imagens congeladas, mas também a imagem em movimento, em que o texto poético apreende a pluralidade e a simultaneidade da cena que apresenta:

The apparition of those faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough<sup>195</sup>

(O aparecer destes rostos na multidão;  
pétalas de flor num ramo negro e úmido)

Conforme Octavio Paz, “a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto” percebido<sup>196</sup>. De acordo com a análise do poeta mexicano, “o sistema poético de Pound consiste na apresentação das imagens como cachos de signos sobre a página. Ideogramas, não fixos, mas em movimento”<sup>197</sup>. Duas imagens são condensadas no poema “Em uma estação de metrô”: a multidão, na dinâmica de sua aparição, e as pétalas da flor em que se tornam. Este será um recurso usado com felicidade por Pound. Sua sobreposição de imagens levará o leitor a percebê-las em uma única ideia. Como na imagem em que expressa sua sensação em relação ao século XX:

Beer-bottle on the statue's pediment!  
That Fritz, is the era, today against the past,  
Contemporary.<sup>198</sup>

A garrafa deixada ao pé da estátua desacomoda a sensação do poeta, pela quebra de harmonia na figura. Em sua visão do mundo contemporâneo, a garrafa é o

---

<sup>195</sup> HIGH, Peter B. *An outline of American literature*. 23. ed. New York: Longman, 2003, p. 134. A tradução ora apresentada é de Dora F. da Silva.

<sup>196</sup> PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 46.

<sup>197</sup> PAZ, 1984, *op. cit.* nota 45, p. 177.

<sup>198</sup> HIGH, 2003, *op. cit.* nota 195, p. 135.

presente e a estátua é o passado. Nas palavras de Peter B. High, “esta falta de harmonia representa o mundo contemporâneo”.<sup>199</sup>

No poema de Pound, a imagem desencadeia um conflito, elemento que atende ao conceito eisensteniano de composição. Para o cineasta russo, a “montagem” baseia-se no princípio da contradição, que define pelo “choque de valores plásticos opostos, tanto entre dois planos sucessivos, quanto no interior de um mesmo plano”<sup>200</sup>.

Em 1951, Hugh Kenner publica o livro considerado como a obra que reativa e sedimenta as ideias dos imagistas, *The poetry of Ezra Pound*<sup>201</sup>. Sabe-se que Faustino pesquisou e analisou a obra de Pound, sendo, portanto, provável que tenha tido contato com o estudo de Kenner, embora não haja registros a esse respeito. O livro do pesquisador norte-americano é lançado no período em que Faustino está nos Estados Unidos, onde permanece por dois anos, estudando língua e literatura inglesa, no Pomona College, na Califórnia<sup>202</sup>. É possível que essa obra tenha apoiado sua incursão pela poesia imagética.

Faustino adapta os estilos assimilados na “escola das imagens” de Pound, unindo-os ao método de composição cinematográfica de Sierguéi Eisenstein<sup>203</sup>. Um

---

<sup>199</sup> “this lack of harmony represents the ‘contemporary’ world”. Idem, *ibidem*.

<sup>200</sup> Cf. EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 158-160.

<sup>201</sup> POUND, 1976, *op. cit.* nota 183, p. 185.

<sup>202</sup> Em 1951, Faustino adquiriu bolsa de estudos em concurso internacional promovido pelo Institute of International Education. Cf. CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 190.

<sup>203</sup> Sierguéi Eisenstein (1898-1949). Considerado um dos mais importantes cineastas soviéticos, relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística. Criou uma nova técnica de montagem chamada Intelectual ou Dialética, a qual propunha o “conflito-justaposição” de planos significativos paralelos. Utilizava montagens ideográficas em suas tomadas de cena, as quais estabeleciam um jogo de inter-relações entre as imagens, enquanto permitia que todas mantivessem seu valor original. Cf.

exemplo dessa adaptação está na técnica de superposição de imagens aliada ao uso do conflito, de que são exemplares os versos de “Marginal poema 15”<sup>204</sup>. O poema, em que o eu-lírico enfrenta o enigma da existência no embate com a palavra, traduz suas incertezas ao situá-lo diante de uma folha de papel cercada por um rio – a referência heraclitiana à mudança e à passagem temporal – e apresenta seu gesto de reflexão na imagem trazida nos primeiros versos, “a nuca, a testa oblíqua sobre a folha”:

Item:  
 as estações  
 o que dela nos deixa capricórnio  
 rios cercando a folha  
 a nuca, a testa oblíqua sobre a folha  
 rios formam baía  
 rios param;  
 pinho, pasta, papel: creme de luz, luz creme  
 e tinta e noite e letra

Nas estrofes seguintes, aparecem as contradições. Em um espaço ao mesmo tempo luminoso e obscuro, o eu-lírico, que agora se identifica com uma personagem feminina, divaga entre paisagens irreais e estações confusas sem encontrar luz para sua perquirição, enquanto se pergunta “quem sou eu?”. O poema chama à reflexão lembrando a máxima de Bachelard: “o conhecimento do real é luz que sempre projeta algumas sombras”<sup>205</sup>. Todo instante da existência pode ser ao mesmo tempo vago e exato:

**o vácuo**  
 é **luminoso** e flui  
 (é vago)  
 o negro é quem ocorre  
 e existe (**exato**)

---

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, 1994, *op. cit.* nota 199, p. 158-160.

<sup>204</sup> FAUSTINO, p. 152.

<sup>205</sup> BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 17.

**obsuro**

e obsuro 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 mangas douradas em seu curso;  
— as praias afinal completaram seu cerco  
do maroceano

A sobreposição de imagens permanece, agora, em uma sequência enumerativa, que assume um tom de denúncia. Revelando o engajamento do eu-lírico, o poema apresenta cenas cotidianas e imagens de pessoas comuns, iludidas pela imprensa (no duplo sentido de: “jornais enrolam”), exploradas, injustiçadas e impotentes, com as quais o eu-lírico se solidariza ao assumir as vozes das pessoas do plural em “nós, vós, eles”, todos “engambelados”:

jornais enrolam périplos, viagens  
detidas nas manchetes —  
em torno de seu fel o cálice endurece;  
— este passando fome;  
— aquele injustiçado;  
— esta prostituída;



Ao examinar o que denomina “tom inovador” da poesia de Faustino, Regis Bonvicino chama a atenção para uma estética que vai além das linhas do Modernismo e apresenta, em “Marginal poema 15”, a forma peculiar de usar a métrica. Estabelecendo um jogo de altos e baixos, na polimetria de seus versos, Faustino desequilibra o ritmo entre alexandrinos: “as praias afinal completaram seu cerco”; decassílabos: “a nuca, a testa oblíqua sobre a folha”; e os versos mais curtos, como o sextissílabo: “e obscuro igual a vago”; e o octassílabo: “é luminoso e flui/ (é vago)”<sup>207</sup>. Este trabalho rítmico, realizado através das escolhas métricas, está plenamente vinculado ao jogo com as imagens, formando no poema uma condensação visual que emerge em novos significados.

Os poemas de Faustino contêm mostras férteis e fartas de recursos imagéticos. No poema “Nam Sibyllam...”, a metáfora dos “cândidos leões alvijubados”, enfrentando as areias trazidas pelo vento nas praias, anuncia a situação de homens que deixaram a condição de fortes e combativos para se tornarem dóceis, subjugados pelo tempo:

Lá cândidos leões alvijubados  
Às brisas temporais se despedaçavam  
Contra as salsas areias sibilantes<sup>208</sup>

No poema “Prefácio”, em uma imagem breve, mas eloquente – através da metonímia do ser metamorfoseado em pássaro –, o poeta logra apresentar um relato das lendárias transformações de Zeus em cisne, a que o mitológico rei dos deuses se submetia para seduzir e deflorar mulheres mortais:

Desflorada por ímpetos de rara  
Metamorfose alada<sup>209</sup>

---

<sup>207</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>208</sup> FAUSTINO, p. 99, versos 8-10.

<sup>209</sup> FAUSTINO, p. 71, versos 7-8.

Pelo animismo presente nos versos do “Poema em tom meditativo”, o eu-lírico expressa sua angústia e solidão, enquanto abandona a cidade hostil:

Subo meu mago monte: vou de bonde  
 [...]
 Folhas de árvores puras vão passando  
 E mal consigo ler os presságios que atiram  
 A mim seus galhos tortos. Solavancos  
 Empurram-me de encontro a meu irmão estranho  
 [...]
 Uma alegria aponta numa esquina. Um portão nobre  
 Convida-me e recuso. Lá de baixo  
 A cidade me grita por socorro<sup>210</sup>

A poética faustiniana explora a potencialidade das metáforas desde sua primeira fase, mais clássica, até a criação dos fragmentos. Detectado na maioria dos estudos críticos sobre a obra do poeta piauiense, o registro metafórico pode ser apreciado em poemas como o soneto inglês “Nam Sibyllam...”, em que o tempo é o “canibal solar” que devora os “tenros anos”<sup>211</sup>, ou no poema “Vida toda linguagem”, em que a arte poética é sangue, leite e sêmen, que jorra como verbos<sup>212</sup>. Surge nos versos do fragmento, em que o eu-lírico, na luta cotidiana da vida moderna, lança seu desabafo em forma de apelo: “entorne-se o mel do tempo”<sup>213</sup>. Nas paisagens de “Estrela roxa”, o cenário desolador é traduzido na presença da “Figueira sem folha de esperança”<sup>214</sup>. As imagens são eloquentes na aflição da noite melancólica do sáfico “Ego de Mona kateudo”, em que a amante solitária espera “Restos de rosa entre lençóis de olvido”.<sup>215</sup>

<sup>210</sup> FAUSTINO, p. 179, versos 3, 17-20, 23-24.

<sup>211</sup> FAUSTINO, p. 99, verso 3.

<sup>212</sup> FAUSTINO, p. 82.

<sup>213</sup> FAUSTINO, p. 120, verso 1.

<sup>214</sup> FAUSTINO, p. 84, verso 16.

<sup>215</sup> FAUSTINO, p. 103, verso 6. O título do poema de Faustino: “Ego de mona kateudo” (“E eu jazo sozinha”), refere ao último verso de um poema lírico de Safo de Lesbos, poeta grega do princípio do século VI a.C. Cf. EULÁLIO, 2000, *op. cit.* nota 43, p. 78.

### 3.3 Pessoa: temas e métricas

Mário Faustino escreveu sobre poetas brasileiros – “de Anchieta aos concretos” –, criticou e traduziu franceses, ingleses, norte-americanos, alemães, italianos e espanhóis. Porém, sabido apreciador de poesia portuguesa, não iremos encontrar, em sua coluna “Poesia-Experiência”, uma seção de ensaios sobre “poetas portugueses” e isso se explica pelo fato de ele consagrar a uma mesma pátria todos os poetas de língua portuguesa. Em ensaio sobre o poeta espanhol Rubem Dario, Faustino faz a seguinte relação: “Nós temos sobretudo Camões, eles, sobretudo Góngora. Nós temos Pessoa, Bandeira, Drummond, Cecilia, Jorge de Lima, João Cabral, eles têm Dario, Antonio Machado, Lorca, Jumenez, Guillén, Alexandre, Hernandes”.<sup>216</sup>

O poeta brasileiro mantém um vigoroso contato com a tradição lírica portuguesa desde Luís de Camões até Fernando Pessoa. O vasto campo de ritmos e estilos adotados na poesia faustiniana encontra material na obra multifacetada de Luís de Camões e seu percurso em verso clássico ou tradicional, de redondilhas a hendecassílabos. Este registro aparece tanto na forma como nos temas eleitos pelo poeta brasileiro. Seu trânsito pela lírica camoniana fica patente tanto nas escolhas métricas como na adesão a temas cantados pelo poeta lusitano. Em um dos poemas da série “Fragmentos de uma obra em progresso”, uma indagação melancólica sobre a fugacidade da vida é encaminhada à musa camoniana Inês de Castro<sup>217</sup>, cuja história de amor teve final trágico e permaneceu no imaginário do povo português, tornando-a uma figura mítica, símbolo de paixão eterna:

---

<sup>216</sup> FAUSTINO, 2004, *op. cit.* nota 136, p. 196-197.

<sup>217</sup> Luís de Camões, no canto III de *Os lusíadas*, apresenta a história do amor de Dona Inês de Castro por D. João, incluindo uma personagem feminina no ambiente masculino da épica lusitana, o que, por si só, denota a importância dada a este mito literário que ali se formava. CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

– Inês, Inês, quem sobrevive, quem,  
nos filhos que fabrica?<sup>218</sup>

É exemplar deste “diálogo” o roteiro que Faustino rascunha para o poema “A reconstrução”<sup>219</sup>, inspirado no épico *Os lusíadas*. Nele, o poeta projeta a escritura do texto em que idealiza seguir a trilha de Dante pelo inferno em *A divina comédia*, porém, no projeto faustiniano o peregrino é um “Orfeu” que segue à procura do amor, tendo como guia o poeta português das viagens, Luís de Camões.

O poema seria dividido em oito partes, tendo sido escrita apenas a primeira. Invocando grandes nomes da tradição poética – Virgílio, Homero, Ovídio, Dante, Camões, Cervantes e Shakespeare, entre outros, o poeta busca, através da palavra, não só o aperfeiçoamento pessoal, mas também um pacto entre homem e universo. Valendo-se das armas que Camões pendurou nos salgueiros e portando a lira, “que ele abandonou para chorar sôbolos”, o eu poético irá empreender sua peregrinação pelo amor em meio a uma floresta de feições amazônicas, percorrendo os caminhos do inferno e combatendo moinhos de vento<sup>220</sup>. A proposta de Faustino pretende criar uma analogia entre a procura da poesia e a busca pelo sagrado Graal. Nos apontamentos para a quinta parte do poema (em projeto), ressalta sua obsessão pela renovação da linguagem. O poeta quer a volta da integração entre o homem e o cosmo através do verbo. Projeta engendrar uma pesquisa sobre a palavra e um estudo sobre a língua portuguesa, seguindo passos de Camões:

Meditação. Pranto ao pé dos rios. Paráfrase de Camões: a lira... os salgueiros... (nada de alusividades)... 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.<sup>221</sup>

<sup>218</sup> Poema “– Inês, Inês, quem sobrevive, quem”, p. 132, versos 1-2.

<sup>219</sup> O texto do poema “A reconstrução” e seu projeto integram o anexo B deste trabalho.

<sup>220</sup> FAUSTINO, Mário. *Poesia completa poesia traduzida*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985, p. 105-109.

<sup>221</sup> Idem, *ibidem*, p. 106.

Para ilustrar a presença da lírica de tradição portuguesa na composição de Faustino, pode ser citado o poema “Sextilha”, o qual segue a linha de Arnaut Daniel desde o século XII, assumida por Dante e Petrarca, passando por Sá de Miranda e Camões, tendo chegado ao século XX com Fernando Pessoa, entre outros.

A sextina, forma de estrutura complexa, foi criada por Arnaut Daniel no final do século XII, na Provença. Graças a Petrarca, chegou a ser uma das formas mais características da lírica italiana<sup>222</sup>. Conta com seis estâncias de seis versos e um terceto final, espécie de *envoi*. Os trinta e nove versos obedecem a uma estrutura padronizada. Em lugar da rima, tem-se a substituição pela identidade lexical: a última palavra de cada sextilha se repete na seguinte, e os vocábulos finais dos versos da sextilha inicial recorrem, noutra disposição, no final das outras sextilhas. As palavras situadas ao final da primeira sextilha repetem-se em posição diferente, ao longo do poema, e retornam no terceto final, onde três delas irão compor a rima e as demais, a cesura. O movimento dessa estrutura lembra uma espiral.<sup>223</sup>

A sextina esconde, em sua engenhosa textura em espiral, um desenho denominado por Shapiro como “Hieróglifo do tempo”. Um simbolismo bíblico e esotérico, criado pela tensão entre os números seis e sete, cuja verdade reside “na percepção de uma ordem transcendental, microcosmicamente imanente na mente criativa do poeta”.<sup>224</sup>

A “Sextilha”, de Faustino, obedece à estrutura fixada pelo poeta provençal, compondo-se de uma sextilha de proposição, cinco sextilhas de desenvolvimento do tema e um terceto de remate, o *envoi*. No poema do poeta brasileiro, o esquema rímico segue a repetição de palavras nos finais de verso, e o último verso de cada

---

<sup>222</sup> QUILIS, 1969, *op. cit.* nota 35, p. 129.

<sup>223</sup> Cf. MOISÉS, 2004, *op. cit.* nota 47, p. 419.

<sup>224</sup> Idem, *ibidem*, p, 419.

sextilha se repete no começo da seguinte. Porém, seus versos são compostos de pentassílabos (redondilha menor), e não de setissílabos (redondilha maior) como na forma tradicional, o que quebra o simbolismo bíblico ou esotérico, fundado na tensão entre os números seis e sete – seis versos, sete sílabas – estabelecida para dar à mente criadora acesso a uma ordem transcendental. Outra diferença, em relação à estrutura da sextina tradicional, é a palavra de abertura do *envoi*. Habitualmente, o *envoi* é iniciado com um vocativo (“príncipe” ou “princesa”), indicando a pessoa a quem o poeta “envia” ou dedica o poema. No *envoi* da sextina faustiniana, a mensagem é encaminhada ao próprio poema, pois abre o ofertório com a palavra “sextilha”. O poema de Faustino traz o lamento do poeta por seu amor antigo e doloroso. Fora do alcance do cantor, o corpo amado é apresentado na forma da estrutura complexa, melodiosa e espiralada da sextina, a qual traduz a impossibilidade de realizar o ideal de amor, no singelo encontro com a rosa:

Ah, possuir-te a alma  
Sem tocar-te o corpo!  
E quando nasce o dia,  
Murmurar, morrendo  
Deste atroz martírio,  
– vai, rosa impossível!

– vai, rosa impossível.  
Vai, que o claro dia  
De cingir-te o corpo  
Sem magoar-te a alma  
Não chegou – martírio  
De te amar morrendo!

[...]

Sextilha sem corpo,  
Vai, torna-te a alma  
Da rosa impossível!<sup>225</sup>

Fernando Pessoa já apresentara inovações na forma da sextina, fugindo ao padrão rímico, pois suas rimas não seguem a repetição de palavras, exigida na rígida

---

<sup>225</sup> FAUSTINO, p. 227-228, versos 1-12, 37-39.

estrutura tradicional, mas obedecem a um esquema AA, BB, CC. A ideia de retomada pode ser percebida semanticamente pelas escolhas lexicais do poeta, como em “caminhos”, “estradas”, “erradas”:

são muitos os **caminhos**  
e alheios os vizinhos!  
São largas as **estradas**  
E as distâncias **erradas**,  
Mas sempre sobra à alma  
A fé que a faça calma.<sup>226</sup>

Pessoa desmonta a estrutura dos heptassílabos, compondo em métrica variada, mas, ainda assim, logra resgatar o simbolismo bíblico e a noção do transcendentalismo imanente à alma criativa, característicos da sextina. O poeta português obtém esse efeito através de registros da numerologia ocultista, que, em seu poema, envolvem cinco mestres em cinco pontas da estrela, e a imagem do “filho irreal do Demiurgo/ Que é Arquiteto do Universo”, o qual foi traído, morto por três assassinos, encontrado em três portas e levantado após três dias. Esse poema traz a indicação – adotada pela equipe que pesquisa o acervo de Pessoa – de ser um poema incompleto. Apesar da indefinição de um segundo verso da segunda estrofe, o esquema da sextina permanece na estruturação de cinco sextilhas e *envoi*, ainda que apresente apenas o primeiro verso, com o qual deveria formar o terceto final.

Novamente, não há a repetição sistemática de vocábulos em uma mesma estrofe, mas a retomada se evidencia nas palavras “levanto”, “levantado”, “levantou” e nas expressões “três assassinos”, “três portas”, “três dias”; “foi o primeiro”, “foi o segundo”, “foi o terceiro” e “quando é que serei levantado?”, “quando é que serei sacrificado?” espalhadas pelas seis estrofes:

---

<sup>226</sup> Do poema: “O a quem tudo é negado”. PESSOA, Fernando. *Poesia*. 1931-1935 e não datada. Organização de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 276, 2ª estrofe, versos 7-12 (grifo desta autora).

Há cinco mestres de minha alma,  
 Por cinco pontos me **levanto**  
 Da estrela que me esplende calma  
 E tem no meio um sinal santo –  
 A letra que nos traz dos céus  
 A sigla do nome de Deus.

**Foi o primeiro** um Arquiteto

□<sup>227</sup>

Morreu sob o imperfeito tecto  
 Por não dizer nosso Segredo.  
 Três assassinos o mataram  
 Nas três portas em que o acharam.

Seu nome, virgem de traição,  
 Está em meu ser como um remédio  
 Contra o que é fraco em coração,  
 Contra o dessídio e contra o tédio;  
 À sua imagem de exumado  
**Quando é que serei** levantado?

Foi o segundo um Taumaturgo  
 Que na judéia,  
 Foi filho irreal do Demiurgo  
 Que é o Arquiteto do Universo.  
 Ao Deus judeu se substituiu  
 E a nova lei instituiu.

Morto na cruz, diz-se na lenda  
 Que após três dias levantou  
 Seu corpo e achou a sacra senda  
 Que outro maior lhe □  
 À sua imagem de cruzado  
**Quando serei** sacrificado?

**Foi o terceiro** □<sup>228</sup>

Ritmos, tons e métricas da poesia pessoana são compartilhados por Faustino. A esses elementos o poeta brasileiro agrega a técnica de unir formas tradicionais a uma linguagem inusitada, registro recorrente na composição dos poemas faustinianos. Há, ainda, o conteúdo “adelgado” dentro de métricas rígidas, o qual

---

<sup>227</sup> Sinal indicativo de espaço em branco deixado por Fernando Pessoa, conforme anotações registradas pela “Equipa Pessoa”. Idem, *ibidem*, p. 30.

<sup>228</sup> PESSOA, 2009, *op. cit.* nota 226, p. 235-236 (grifo desta autora).

Hugo Friedrich percebe em Mallarmé<sup>229</sup>. Fernando Pessoa extrapola a relação forma/conteúdo inscrevendo um novo estilo, com ampliação temática para um nível que marcará a escrita do novo século, como neste “Soneto já antigo”, que mantém a estrutura do soneto tradicional nos decassílabos dispostos em dois quartetos e dois tercetos, mas apresenta um tom coloquial e quase descritivo:

Olha, Daisy: quando eu morrer tu hás de  
dizer aos meus amigos aí de Londres,  
embora não o sintas, que tu escondes  
a grande dor da minha morte. Irás de

Londres p'ra Iorque, onde nasceste (dizes...  
que eu nada que tu digas acredito),  
contar àquele pobre rapazito  
que me deu tantas horas tão felizes,

Embora não o saibas, que morri...  
mesmo ele, a quem eu tanto julguei amar,  
nada se importará... Depois vai dar

a notícia a essa estranha Cecily  
que acreditava que eu seria grande...  
Raios partam a vida e quem lá ande!<sup>230</sup>

Mário Faustino explora este recurso como evolução estrutural, trabalhando o soneto e o poema concreto em uma mesma composição, além de adotar conteúdos incomuns às formas tradicionais como o Soneto, a Sextina e o Romance, por exemplo. A respeito desta técnica, Hugo Friedrich argumenta constatando que, durante o Romantismo, a poesia do sofrimento “sem causa”, da desolação e do niilismo encontrara salvação nas formas repousantes e fechadas em si, enquanto apresentava

---

<sup>229</sup> Expressão atribuída por Friedrich a Mallarmé, que em carta a R. Ghil (1885) declara: “Quanto mais estendemos nossos conteúdos e quanto mais os adelgamos, tanto mais devemos ligá-los em versos claramente marcados, tangíveis, inesquecíveis”. MALLARMÉ, Stéphane *apud* FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota 4, p. 115.

<sup>230</sup> PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio* 4: poesias de Álvaro de Campos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 93.

um conteúdo inquieto. Ora, na modernidade, a salvação da beleza encontra-se na linguagem.<sup>231</sup>

Ainda que na fase da concepção dos Fragmentos a poesia faustiniana revele maior diálogo com a obra de Fernando Pessoa, pode-se perceber que, mesmo na sua fase inicial, Faustino já manifesta o contato com a poesia de tradição portuguesa. Seu livro *O homem e sua hora* traz quatro sonetos claramente identificados com esta tendência, tanto na ordenação sintática quanto melódica, a qual pode ser observada no esquema da estrofação. Faustino introduz uma inovação na alternância das rimas, que no soneto oriundo da tradição constitui-se do esquema: ABBA - ABBA - CDC - DCD<sup>232</sup>. Estão incluídos na seção intitulada “Sete sonetos de amor e morte”, a saber: “Não quero amar o braço descarnado”, “Divisamos assim o adolescente”, “Soneto” e “Inferno, eterno inverno, quero dar”.

Em “Necessito de um ser, um ser humano”, a unidade métrica é rompida pela presença de decassílabos alternados com hexassílabos. O poema propõe um jogo antitético entre o “ser” e o “não ser”, em que o sujeito lírico se declara misterioso “arcano impossível de ler”. Há necessidade do outro para que se faça o reconhecimento do ser, pois “a consciência de si somente atinge sua satisfação numa outra consciência de si”<sup>233</sup>. O eu-lírico clama por um ser que o envolva contra o não ser universal:

Necessito de um ser, um ser humano	A
Que me envolva de ser	B
Contra o não ser universal, arcano	A
Impossível de ler	B
5 À luz da lua que ressarce o dano	A

<sup>231</sup> “O contraste entre o ‘adelgado’ (imaterial) do conteúdo e o vínculo da forma é o contraste entre perigo e salvação”. FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota 4, p. 115.

<sup>232</sup> QUILIS, 1969, *op. cit.* nota 35, p. 132.

<sup>233</sup> Comentário desenvolvido a partir do conceito hegeliano. LUCAS, Fábio. O drama do ser em Fernando Pessoa. Letras de hoje, Porto alegre, PUCRS, v. 23, nº 73, p. 37-53, setembro de 1988.

	Cruel de adormecer	B
	A sós, à noite, ao pé do desumano	A
	Desejo de morrer.	B
	Necessito de um ser, de seu abraço	C
10	Escuro e palpitante	D
	Necessito de um ser dormente e lasso	C
	Contra meu ser arfante:	D
	Necessito de um ser sendo ao meu lado	E
	Um ser profundo e aberto, um ser amado. <sup>234</sup>	E

“Inferno, eterno inverno, quero dar” apresenta-se com períodos melodicamente independentes. Este soneto em formato inglês, em bloco, é articulado através de reiteração anafórica: “inferno, eterno inverno”, com alteração no nono verso para, “inverno, teu inferno”. Assim como no poema anterior, nota-se a divisão das estrofes em dois campos fônicos, medida característica da tradição portuguesa, em que Faustino adota um esquema de rimas alternadas que não é usual nesta tradição (AB, AB, AB, AB, CD, CD, EE). Dor e sofrimento marcam o eu-lírico que percebe em tudo a “dura imagem do Juízo Final”. Segundo Carlos Martins Eulálio, por efeito da paronomásia, o significado de um termo projeta-se no outro, instaurando, pela simultaneidade, a atmosfera lírica que se prolonga em todo o campo semântico do poema.<sup>235</sup>

	Inferno, eterno inverno, quero dar	A
	Teu nome à dor sem nome deste dia	B
	Sem sol, céu sem furor, praia sem mar,	A
	Escuma de alma à beira da agonia.	B
5	Inferno, eterno inverno, quero olhar	A
	De frente a gorja em fogo da elegia,	B
	Outono e purgatório, clima e lar	A
	De silente quimera, quieta e fria.	B
	Inverno, teu inferno a mim não traz	C
10	Mais do que a dura imagem do juízo	D
	Final com que me aturde essa falaz	C
	Beleza de teus verbos de granizo:	D
	Carátula celeste, onde o fugaz	C

<sup>234</sup> “Soneto”, FAUSTINO, p. 187.

<sup>235</sup> EULÁLIO, 2000, *op. cit.* nota 43, p. 75.

Em “Divisamos assim o adolescente”, um ser privilegiado, vivendo em meio à natureza, é símbolo de pureza e perfeição. Com três períodos rítmicos e sintáticos diferentes, o sujeito plural que atuava na primeira parte (“divisamos”) irá assumir uma posição de distanciamento, na segunda parte, dando lugar a uma voz em terceira pessoa (“velavam”), que ainda protege o ser perfeito. Na terceira parte do poema, o ambiente de paz será perturbado em seu “breve encanto”. De acordo com Santos Silva, o poema faz a descrição de um espaço feliz, preservável, porém efêmero, pois está sob a ameaça de uma ordem superior. Uma “ordem precária que encontrará sua síntese expressiva no verso final”. Silva chama a atenção para o sujeito que “apresenta o quadro mitológico”, pois, “primeiro se descreve junto aos outros e posteriormente se distancia, passando a ser somente sujeito contemplante”.<sup>237</sup>

	Divisamos assim o adolescente,	A
	A rir, desnudo, em praias impolutas.	B
	Amado por um fauno sem presente	A
	E sem passado, eternas prostitutas	B
5	Velavam por seu sono. Assim, pendente	A
	O rosto sobre um ombro, pelas grutas	B
	Do tempo o contemplamos, refulgente	A
	Segredo de uma concha sem volutas.	B
10	Infância e madureza o cortejavam,	C
	Velhice vigilante o protegia.	D
	E loucos e ladrões acalentavam	C
	Seu sono suave, até que um deus fendia	D
	O céu, buscando arrebatá-lo, enquanto	E
	Durasse ainda aquele breve encanto. <sup>238</sup>	E

Em “Não quero amar o braço descarnado”, passado, presente e futuro mostram-se no instante em que o eu-lírico já “desfeito” pelo horror da morte antevê um tempo contrafeito e em descompasso, contudo, ainda aspira à possibilidade da

<sup>236</sup> “Inferno, eterno inverno, quero dar”, FAUSTINO, p. 100.

<sup>237</sup> SILVA, 1979, 1 v, *op. cit.* nota 85, p. 169.

<sup>238</sup> “Divisamos assim o adolescente”, FAUSTINO, p. 166.

existência. No soneto composto por decassílabos clássicos, o campo semântico favorece uma atmosfera nebulosa e sombria, envolvendo esse ser que se debate em seu leito de morte entre dois sentimentos: “não quero amar” e “quero entregar-me”. As metáforas “braço descarnado” e “peito silente”, e as expressões como horror, morto, ser desfeito, medo, morte, estremeando e sudário estabelecem o cenário para a confissão do ser que rejeita sua finitude. Ainda que em um esquema rímico mais complexo – entre rimas cruzadas, emparelhadas e interpoladas –, o poema conserva a estrutura da tradição ibérica de divisão em dois campos fônicos (o primeiro, entre o verso 1 e o 8; o segundo, entre o verso 9 e o 14):

	Não quero amar o braço descarnado	A
	Que se oculta em meu braço, nem o peito	B
	Silente que se instala no meu lado,	A
	Onde pulsa de horror um ser desfeito	B
5	Na presente visão de seu passado	A
	Em futuro sem tempo contrafeito,	B
	Em tempo sem compasso transmudado.	A
	O morto que em mim jaz aqui rejeito.	B
	Quero entregar-me ao vivo que hoje sua	C
10	De medo de perder-me em pleno leito	B
	Rubro de vida e morte em que me deito	B
	À luz de ardente e grave e cheia lua.	C
	Ao que, se a Morte chama ao longe: Mário!	D
	Me abraça estremeando em meu sudário. <sup>239</sup>	D

Na linha da tradição ibérica, o poema “Romance” evidencia a celebração da morte como um bem absoluto que o eu-lírico aguarda e almeja. A morte é vista pelo eu-lírico como o fim natural das coisas, estoicamente, encerrando um ciclo e refletindo uma aceitação total e heroica do destino humano. O sentimento de harmonia sobre os princípios que regem a existência está representado pela união do anjo e da besta, símbolos místicos do bem e do mal (verso 20). Há nesse poema uma voz que remete ao romanceiro popular medieval, identificando a tragicidade, a qual

---

<sup>239</sup> FAUSTINO, p. 174.

é característica marcante deste estilo. Benilton Cruz<sup>240</sup> declara que o elemento trágico se instaura no poema “Romance”, no momento em que o poeta profere o verso inicial: “Para as festas da agonia”:

Para as festas da agonia  
 vi-te chegar, como havia  
 sonhado já que chegasses:  
 Vinha teu vulto tão belo  
 5 Em teu cavalo amarelo,  
 Anjo meu, que, se me amasses,  
 Em teu cavalo eu partira  
 Sem saudade, pena, ou ira;  
 Teu cavalo , que amarraras  
 Ao tronco de minha glória  
 10 E pastava-lhe a memória.  
 Feno de ouro, gramas raras.  
 Era tão cálido o peito  
 Angélico, onde meu leito  
 Me deixaste então fazer,  
 15 Que pude esquecer a cor  
 Dos olhos da vida e a dor  
 Que o sonho vinha trazer.

Ainda em consonância com a estética do *Romancero*, Benilton Cruz destaca a temática da morte; a referência à cavalaria ou ao cavalo, nos versos 5 e 9; a memória, invocada no verso 11; as figuras do anjo e da besta, no verso 20; a presença da mulher, “aquela que é educada pelo amor cortês”, como ouvinte no verso 22, e a expressão “*mala sorte*”, com vocábulo em espanhol, no verso 25. Embora aborde a tradição oral presente em poemas desde a Idade Média até o século XX, o ensaísta não chega a apontar os indícios de oralidade no poema de Faustino, mas podemos sugerir que ela se revela nos versos 22 e 23, em que o cantor dirige-se a “damas” e “senhores” presentes para ouvir sua história:

Tão celeste foi a festa,  
 20 Tão fino o Anjo, e a Besta

---

<sup>240</sup> CRUZ, Benilton. Vozes do *Romancero* em “Romance” de Mário Faustino. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/v00007.htm>>. Acesso em: 7 jan. 2013. Ensaio integrante do projeto de pesquisa para a UFPA, Universidade Federal do Pará.

Onde montei tão serena,  
 Que posso, Damas, dizer-vos  
 E a vós, Senhores, tão servos  
 De outra festa mais terrena –

25 Não morri de mala sorte,  
 Morri de amor pela morte.<sup>241</sup>

Dos ecos medievais até as vanguardas do século XX, a poesia de Mário Faustino persegue o sonho de se tornar substância, excedendo o poeta. Como Fernando Pessoa, Faustino aspira a uma vida de poesia. Seu projeto inclui fazer do exercício poético o fio condutor da sua existência, “poesia e vida minha deverão seguir paralelas, até que a morte nos separe”<sup>242</sup>.

O ideal – que Faustino manifesta em carta datada de 1960 – de reunir vida e poesia tem ressonância na “beatitude” dos integrantes do grupo de artistas denominado “Geração Beat”. O grupo de inconformistas formado no final dos anos 1940 e constituído, principalmente, por escritores norte-americanos, pretende reunir a esfera simbólica, a palavra poética e a empiria em um mesmo projeto de arte<sup>243</sup>. Apreciador da literatura norte-americana, não há registros de que Faustino tenha lido as obras de Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, Allen Ginsberg ou William Burroughs, alguns dos contemporâneos poetas “beat”. Porém, é certo que manteve relações de amizade com o poeta norte-americano Robert Stock, que morou em Belém do Pará de 1953 a 1957<sup>244</sup>. Bob Stock, como o chamam, é oriundo de Big Sur, uma região no centro da Califórnia, nos Estados Unidos, que abrigou entre os anos 1940 e 1970 uma espécie de comunidade hippie, que reuniu grande número de artistas e intelectuais inconformados com o sistema convencionado pela sociedade.

---

<sup>241</sup> FAUSTINO, p. 80-81.

<sup>242</sup> FAUSTINO, Mário *apud* CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 44.

<sup>243</sup> WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 8-14.

<sup>244</sup> De volta aos Estados Unidos, Stock publica um longo poema “réquiem” em homenagem a Faustino, intitulado “The poet Mario Faustino descends into Hades and rises to the empyrean”. STOCK, Robert. *Covenant*. New York: Trident Press, 1967. O livro, na íntegra, está disponível em <http://www.tbns.net/robertstock/covenant.html>.

Com Bob Stock, Faustino debate a matéria poética e declara ter aprendido o trabalho sistemático e a dedicação extrema à poesia – o *real work* –, assim como “a moral empenhada à poesia, como valor principal norteando o exercício da arte feito prática de vida”<sup>245</sup>. O poeta norte-americano comunga da “filosofia” beatnik e tem seus poemas publicados na revista americana *Beatitude*<sup>246</sup>, fundada pelos poetas beatniks Bob Kaufman, John Kelly e William Margolis. Através de Stock, é provável que Faustino tenha tido contato com o viver pela arte dos beatniks.

A intenção de viver em função da arte já havia sido manifesta pelo poeta Fernando Pessoa, para quem “o que é necessário é criar”. A vida? Há de não ser vivida, mas, tornada grande. “A arte é dinâmica”, uma “abstração em movimento”, e exige do poeta ação para tornar maior a humanidade. Em carta datada de 1915, Pessoa declara:

Ter uma ação sobre a humanidade, contribuir com todo o poder do meu esforço para a civilização vêm-se-me tornando os graves e pesados fins da minha vida. E, assim, fazer arte parece-me cada vez mais importante coisa, mais terrível missão – dever a cumprir arduamente, monasticamente, sem desviar os olhos do fim criador-de-civilização de toda a obra artística.<sup>247</sup>

De acordo com o poeta Cláudio Willer (1940), “todo poeta que escreveu no Brasil, durante os anos 1950, o fez inspirado em Fernando Pessoa”<sup>248</sup>. Integrante do grupo de poetas brasileiros mais atuantes nos anos 1960, Willer fala na condição de herdeiro das criações de Pessoa e na confluência de seus sucessores. Como já apontamos na apresentação deste trabalho, consideramos que o contato com a poesia de Fernando Pessoa é crucial para a obra de Faustino na composição de um sujeito poético capaz de multiplicar vozes.

---

<sup>245</sup> CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 228.

<sup>246</sup> *Beatitude Anthology*. San Francisco: City Lights Books, 1960.

<sup>247</sup> Carta a Armando Cortes Rodrigues, escrita em 19 de janeiro de 1915. In: PESSOA, 1995, *op. cit.* nota 5, p. 54.

<sup>248</sup> Depoimento no documentário *Uma outra cidade*. Roteiro e direção de Ugo Giorgetti. São Paulo: SP Filmes, 58 min, 2000.

## Capítulo 4

### Iluminação: o ato de criar

Quem a essa hora  
bate à porta?  
Decerto Pandora  
e sua caixa.

Decerto Pandora  
e sua caixa  
de esperanças repleta.<sup>249</sup>  
(Luiz Ruffato)

#### 4.1 A arquitetura do poema

Na observação do processo criativo de Mário Faustino, evidenciam-se o cuidado formal, o trabalho arquitetônico da construção do poema, a elaboração minuciosa do texto e a valorização da linguagem precisa e carregada de sentido. Faustino configura o trabalho do poeta como atividade intelectual, sempre determinado pelo domínio total de seu instrumento: a palavra. O poeta é o “fazedor da manhã”, que fecunda a palavra pelo dom recebido do legado de Prometeu. A poesia, receptáculo do sentimento do mundo e conhecedora de todos os temas humanos, apresenta-se como a caixa lendária, trazida pela primeira mulher e ocorre sob o tensionamento das emoções humanas. Misterioso depósito de medos, angústias e dores, mas detentora de toda a esperança de que a raça humana é capaz. “Pandora de salvar, não de perder...”<sup>250</sup>. Entretanto, o trabalho para alcançar a palavra poética é

---

<sup>249</sup> RUFFATO, Luiz. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 33.

<sup>250</sup> FAUSTINO, p. 110, verso 139.

agônico e solitário, além de exigir o vigor da pressão com que o poeta irá fundir a série de componentes que formam sua alquimia. Ao cabo, seu efeito não será medido pela intensidade dos sentimentos que levaram o poeta a criar, mas, conforme ensina Eliot, pela intensidade da pressão sob a qual sua fusão alquímica é liberada<sup>251</sup>. Assim, ao poeta moderno já não é dado frequentar uma alcova, mas um laboratório. Território de investigação e experimentos, seu laboratório abriga criações e transformações. Como um alquimista, ele irá operar combinações de ideias, formas e processos, os quais fará dialogar com outras artes e ciências, buscando tornar em poema a palavra encontrada. De acordo com Roland Barthes:

Cada palavra poética é assim um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem; é portanto produzida e consumida com uma curiosidade particular, uma espécie de gulodice sagrada. Essa Fome da Palavra, comum a toda a poesia moderna, faz da palavra poética uma palavra terrível e desumana. Institui um discurso cheio de buracos e cheio de luzes, cheio de ausências e de signos super nutritivos sem previsão nem permanência de intenção e por isso mesmo tão oposto à função social da linguagem, que o simples recurso a uma palavra descontínua abre a via de todas as sobrenaturezas.<sup>252</sup>

O exercício de poesia é, para Faustino, um trabalho dinâmico. Para ele, forjar a palavra poética com consciência exige criar novas formas de expressão e linguagem, promovendo o debate sobre o exercício da poesia e a função do poeta na sociedade. Em seus ensaios e traduções, reunidos nas colunas dos diversos jornais com os quais colaborou, ele busca ordenar o conhecimento sobre poesia, dentro do espírito poundiano da formação de um paideuma, de modo a facilitar a transmissão de uma tradição, para que os próximos poetas e leitores de poesia pudessem acessar, de maneira mais efetiva, o que constitui sua parte mais viva e vibrante, através dos anos.

---

<sup>251</sup> ELIOT, 1989, *op. cit.* nota 11, p. 44.

<sup>252</sup> Texto escrito em 1964. BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004, p. 43-44.

Faustino produz sua obra em um momento em que o Brasil encontra-se no auge de um período de grandes mudanças e as artes vivem uma fase de marcantes rupturas. Seu acolhimento aos movimentos mais inovadores do período e a vontade de caminhar ao lado das realizações inventivas de sua atualidade não prescindem do olhar investigativo sobre outras épocas. Sua percepção do momento poético é filtrada por um vasto conhecimento dos poetas clássicos e atenção às obras da tradição poética, sendo este também um fator que determina a riqueza de seus temas e formas.

Para aqueles que esperavam das rupturas o caminho para uma transformação radical, o poeta lembrou: “Há, por toda parte, uma crise do verso. Mas que, em toda parte, ainda se faz, e pode-se fazer melhor ainda, bom verso. A tradição continua, retifica-se e continua, não se perde um bom instrumento só porque outro foi inventado”.<sup>253</sup>

Faustino insere-se em uma corrente do lirismo moderno que concebe a criação poética estreitamente ligada às faculdades intelectuais. Tendência essa que é seguida desde Edgar Allan Poe, com quem Baudelaire declara ter aprendido o exercício da claridade mental e do trabalho rigoroso em detrimento do abandono à emoção. Nesta linha, também se inserem os três poetas que consideramos ser aqueles com os quais Mário Faustino mais dialoga: Stéphane Mallarmé, Ezra Pound e Fernando Pessoa.

O autor de “Poesia-Experiência” percebe a modernidade estética como parte da modernidade cultural e declara que, “para pôr em ação uma nova, genuína e eficiente linguagem poética, é preciso [...] realizar radical revolução em todo o processo perceptivo, criativo e comunicativo da língua, pensamento, fala, poesia e prosa”<sup>254</sup>. Faustino sustenta que a perspectiva de uma cultura da linguagem deve

---

<sup>253</sup> FAUSTINO, 1977, *op. cit.* nota 56, p. 276.

<sup>254</sup> Idem, *ibidem*, p. 276-277.

englobar não só todos os gêneros da manifestação artística, mas também a ciência, a moral, a vida em sociedade e defende “o intercâmbio entre as diversas artes e a participação, por parte do poeta, nos acontecimentos, na aventura universal e nacional, nas descobertas científicas, na evolução do pensamento...”<sup>255</sup>. Sua poesia, inspirada no Futurismo de Marinetti, tem, por sua vez, a perspectiva totalizante que orienta as vanguardas artísticas do período:

Que a poesia é – pelo menos tem sido – uma arte extremamente complexa, ontológica e teleologicamente; que a palavra – *ergo*, a poesia – tem valências lógicas, melódicas e visuais, virtual e atualmente; que a palavra – *ergo*, a poesia – é significado e significante; que é preciso que esse significado e esse significante sejam relevantes, e não mero *flatus vocis*; que a poesia é meio de criação, portanto de realização pessoal, portanto de identificação com o universo, portanto de doação e de comunicação; que a poesia serve para manter vivos e eficazes os mecanismos humanos de percepção do universo, de pensamento e de fala.<sup>256</sup>

Como de resto, sua ideia de reformar a poesia valorizando a tradição aliada à modernidade acompanha a tendência dos movimentos de ruptura instalados naquele início de século XX. O crítico poeta identifica, mesmo em poetas das rupturas mais radicais, o respeito pela tradição poética. Encontra-o em Mallarmé, que, apesar de ser dono de uma obra responsável pela sintaxe que extrapola as formas poéticas tradicionais a ponto de poder ser considerado o poeta-símbolo da tradição do moderno, apresenta um elo entre a tradição e a modernidade, como já referimos, pelo trabalho com os mitos clássicos. Encontra também em Ezra Pound o poeta ligado às rupturas estéticas e formador do grupo dos tradicionalistas, integrado por poetas ingleses que prezavam as obras da tradição literária.

A questão da adaptação do poeta ao contexto da modernidade está no centro do real problema da poesia moderna em relação à linguagem poética. O poeta moderno extrai suas imagens do cotidiano, de sua própria experiência no âmbito da

---

<sup>255</sup> Idem, *ibidem*, p. 278.

<sup>256</sup> Idem, *ibidem*, p. 277.

vida moderna e, a esta vivência, alia a mediação de todos os poetas que leu. João Alexandre Barbosa, tratando das inadequações de relacionamento entre o poeta e a sociedade, explica que:

dizer o que nomeia a poesia moderna é, necessariamente, definir o modo dúplice de existência do poeta moderno nas suas relações com a própria linguagem da poesia e com uma sociedade que, laicizando aquela, subtraiu do poeta o elemento que lhe dava a condição de intérprete vaticinador e oráculo.<sup>257</sup>

Elementos de experiências cotidianas influenciam a criação de Faustino e marcam a obra do poeta em seu trânsito pela lírica moderna, determinando suas escolhas formais e estilísticas.

Na obra *Le Pacte Lyrique*, Antonio Rodriguez trata da estratégia usada pelos poetas em relação às circunstâncias de espaço e tempo dentro do poema<sup>258</sup>. A atmosfera criativa que se estabelece, quando o poeta traz para o texto poético informação sobre datas e lugares, realiza uma conexão entre o mundo do eu-lírico e a experiência empírica do poeta. Usado por Drummond, com suas referências à cidade natal, Itabira; por Manoel de Barros, nas alusões ao Pantanal, ou por Mario Quintana ao cantar a “dor infinita” em percorrer as ruas de Porto Alegre, o recurso revela a condição do poeta diante de sua perspectiva social ou visão de mundo e a forma como a manifesta.

No texto de “22-10-1956”, Faustino traz a data de seu aniversário para o título do poema, induzindo o leitor a uma rápida identificação do eu-lírico com o eu empírico. Ainda que não se faça alusão direta ao mundo real vivido pelo autor, fica clara a inscrição do poeta solitário em busca da beleza como o “Narciso existencial”. Esta chamada ao homem dentro dos versos gera a atmosfera desejada pelo poeta

---

<sup>257</sup> BARBOSA, 1986, *op. cit.* nota 89, p. 19.

<sup>258</sup> RODRIGUEZ, Antonio. *Le Pacte Lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003, p. 159.

para ambientar a reflexão a que o poema propõe sobre o ato criativo, solitário e doloroso, mas, ao mesmo tempo, o auxilia a apresentar a razão de sua luta e existência. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, “mesmo quando o assunto do poeta se refere a um determinado acontecimento, o poema mostra como essa realidade repercute na interioridade de um ser – o sujeito poético – que exprime a condição do homem no mundo”.<sup>259</sup>

Nos processos e recursos adotados por Faustino, nota-se que o cuidado formal e o zelo pela palavra precisa fazem presença em sua produção poética, mesmo na fase dos fragmentos, quando os poemas são construídos com formas livres e mais ligados a experimentos linguísticos. Como procedem os surrealistas, Faustino inicia seu processo de escrita deixando fluir o pensamento, a partir de impressões e sentimentos quase inconscientes, automáticos. Mas, assim como o dos primeiros, seu método revela rasuras e submissão à sintaxe. A observação de seu processo criativo denota uma extensa pesquisa verbal e o trabalho com adaptações de imagens, temas e experimentações sintáticas.<sup>260</sup>

Um recurso largamente aplicado por Faustino, em seu processo de execução do texto, é a utilização do discurso mítico como um elemento de composição estética. Revisitando os mitos clássicos, greco-romanos ou sacros, Faustino serve-se do caráter pedagógico daqueles relatos e vale-se de sua componente literária para entretecer seus poemas. O caráter de artificialismo presente em tal construção evidencia-se pelas rasuras e alterações que o poeta procede para incluir no poema a figura mitológica capaz de contribuir em multiplicidade de sentidos, trazendo maior força sugestiva e enriquecendo os significados oferecidos ao leitor. Como exemplo, o poema “Mensagem” apresenta, da primeira versão escrita em 1953, até a publicada

---

<sup>259</sup> MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

<sup>260</sup> Traços da evolução deste trabalho na elaboração do poema podem ser notados nos manuscritos de “A reconstrução”, reunidos no anexo B desta tese.

em 1955, a variação do primeiro verso, visando a uma reformulação neste sentido. É esclarecedora a explicação oferecida por sua biógrafa:

De “Marchai, duros, descalços, pés de verso”, da primeira escrita, para “Em marcha, heroico, alado pé de verso”, do poema publicado (primeiro verso e o único totalmente modificado), a mensagem, cujo ritmo se aveluda, passa a dirigir-se, ora ao “alado pé de verso”, que o poeta exorta a partir, agora heroico e alado – referência ao mensageiro grego dos deuses e ao metro, também grego, de Homero –, ora à “elegia” que propiciará o novo palco formado de palavras, o “templo justo e exato”.<sup>261</sup>

Outro fenômeno que ocorre com grande frequência na poesia faustiniana é o *enjambement*. Nos poemas de Faustino, ele se apresenta em todas as suas categorias conhecidas. O *enjambement* “suave”, aquele em que o sentido do primeiro verso se prolonga até o final do seguinte, aparece, por exemplo, no nono e no décimo versos do poema “Noturno”<sup>262</sup> e nos dois últimos versos do soneto “Prefácio”:<sup>263</sup>

Partilhando o resgate da beleza  
Das nuvens criadoras de uma estrela

Em si princípio e fim: ter entre aurora  
e meio dia um homem e sua hora.

Há o *enjambement* “abrupto”, em que o sentido iniciado no primeiro verso quebra-se repentinamente antes do final do seguinte, como nos versos 13 a 15 do “Romance”:<sup>264</sup>

era tão cálido o peito  
Angélico, onde meu leito  
Me deixaste então fazer,

---

<sup>261</sup> CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 187. Três versões do poema “Mensagem” compõem o anexo A deste trabalho.

<sup>262</sup> FAUSTINO, p. 77.

<sup>263</sup> FAUSTINO, p. 71.

<sup>264</sup> FAUSTINO, p. 80.

Aquele que ocorre dentro de uma mesma estrofe é denominado *enjambement* encadeado. Dele, são exemplos os versos do soneto ao estilo inglês, composto de decassílabos, rimas alternadas e rico em metalinguagem, “Prefácio”:<sup>265</sup>

Metamorfose alada, onde jamais  
se exaure o deus que muda, que transvive.

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.

O *enjambement* estrófico acontece quando o último verso de uma estrofe transborda no primeiro verso da estrofe seguinte, conforme se lê no poema “Vigília”:<sup>266</sup>

Teu hálito quebrado entre teus lábios  
- Ó princípio de fim, fim de princípio –  
Fervilha em minhas fontes como ao sopro  
Celeste outrora ardeu teu sangue fulvo,

Que agora gela à espera de outro verbo  
Igual ao que de mim hoje me aborta,  
Enquanto choro como então chorava,  
À luz primeira como à desta vela;

Por fim, o “*enjambement* lexical”, em que um mesmo vocábulo divide-se indo formar o final do primeiro verso e o início do verso seguinte, como no poema “Cavossonante escudo nosso”, em que o substantivo “palavra” também pode ser lido como a ação de escrever ou de construir o verso, quando o poeta divide o vocábulo em “pa” (pá) e “lavras”:<sup>267</sup>

Viçosamente ouvida  
Não palavras não pa  
lavras

<sup>265</sup> FAUSTINO, p. 71, versos 8-9; 11-14.

<sup>266</sup> FAUSTINO, p. 203, versos 1-8.

<sup>267</sup> FAUSTINO, p. 216, versos 14-16.

O encadeamento estabelece, ainda, uma alteração na cadência natural do poema, pelo fato de o sentido do verso se prolongar e só encontrar finalização de significado ou de definição rítmica na complementação realizada no verso seguinte. O recurso pode servir ao poeta para alcançar um andamento peculiar. No poema “Balatetta”, Faustino introduz um ritmo fluente e mais leve aos versos, ao fazer com que o encontro dos decassílabos com os hexassílabos sempre forme *enjambements*:

**Por não ter esperança de beijá-lo**  
**Eu mesmo, ou de abraçá-lo,**  
 Ou contar-lhe do amor que me corrói  
 O coração vassalo,  
 Vai tu, poema, ao meu  
 Amado, vai ao seu  
**Quarto dizer-lhe quanto, quanto<sup>268</sup> dói**  
**Amar sem ser amado,**  
 Amar calado.

Beijai-o vós, felizes  
**Palavras que levíssimas envio**  
**Rumo aos quentes países**  
**De seu corpo dormente, rumo ao frio**  
**Vale onde vaga a alma**  
 Liberta que na calma  
**Da noite vai sonhando, indiferente**  
**À fonte que, de ardente,**  
 Gera em meu rosto um rio  
 Resplandescente.

**No sonolento ramo**  
**Pousai, palavras minhas, e cantai**  
 Repetindo: eu te amo.  
**Ele, que dorme, e vai**  
**De reino em reino cavalgando sua**  
**Beleza sob a lua,**  
**Encontrará na voz de vosso canto**  
**Motivo de acalanto;**  
 E dormirá mais longe ainda, enquanto  
 Eu, carregando só, por esta rua  
 Difícil, meu pesado  
 Coração recusado,  
**Verei, nesse seu sono renovado,**

---

<sup>268</sup> Na edição utilizada para citação dos poemas de Faustino neste trabalho, o verso 7: “Quarto dizer-lhe quanto, quando dói”, aparece com grafia diversa da publicação original (de 1966). A diferença está no vocábulo “quando”, que na edição de 2002, registra “Quarto dizer-lhe quanto, **quanto** dói” (grifo desta autora).

**Razão de desencanto**

E de mais pranto.

Entretanto cantai, palavras: quem  
Vos disse que chorásseis, vós também?<sup>269</sup>

Se considerarmos toda a poesia publicada de Mário Faustino, veremos que mais da metade de seus versos constitui-se de hendecassílabos. Um traço curioso de opção por uma melodia mais complexa, em que os versos têm um andamento mais trôpego e menos melódico do que nos decassílabos, por exemplo. Os hendecassílabos, conforme aponta Antonio Candido<sup>270</sup>, são considerados da arte maior, desde o século XV, e ganharam, no período romântico, uma cadência de “galope martelado e inflexível, que dá ao pensamento e à emoção uma melopeia fugaz condizente às aspirações românticas”. O crítico chama a atenção para a única acentuação rítmica então usada pelos românticos nas 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> e 11<sup>a</sup> sílabas. Os versos de onze sílabas marcam a preferência do inovador poeta simbolista Arthur Rimbaud, quando pretendia causar estranhamento através do ritmo do poema. Faustino irá combinar esta métrica a uma grande variedade de organizações rítmicas. Santos Silva detecta, no verdadeiro inventário que faz do verso faustiniano, 55 formas de acentuação tônica apenas nos hendecassílabos<sup>271</sup>. Esse traço de formação do poema já denota uma tendência de estilo do poeta, uma vez que aproveita a flexibilidade inerente a esse tipo de verso para inovar, manipulando a acentuação silábica e alcançando, assim, grande variedade rítmica.

É praticamente impossível demarcar um estilo ou padrão rítmico na poesia faustiniana, haja vista que ela utiliza diferentes curvaturas melódicas em uma grande variedade de sílabas marcadas ou não marcadas por intensidade. Em seu estudo,

---

<sup>269</sup> FAUSTINO, p. 160-161.

<sup>270</sup> CANDIDO, Antonio. As formas de expressão. In: *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975, 2 v., p. 39.

<sup>271</sup> SILVA, 1979, *op. cit.* nota 85, p. 41-43.

Santos Silva<sup>272</sup> aponta que, mesmo nos decassílabos, um dos metros de menor incidência na composição poética de Faustino, a realização rítmica ocorre com doze diferentes tipos de apresentação. A observação do crítico é minuciosa e elenca diversos exemplos, os quais poderíamos reproduzir aqui, porém, apenas interessa ao nosso olhar sobre a composição do verso faustino seu registro sobre a variação rítmica. Contudo, salientamos que o texto de Santos Silva é valiosa fonte de consultas sobre a versificação na obra de Faustino.

Os versos monossilábicos – compostos de apenas uma sílaba poética – são considerados muito raros. Usados, com relativa frequência, por Faustino, conferem ao poema uma marcação de valsa, com uma “batida” musical bem definida pelas pausas. Para alcançar o efeito desejado, muitas vezes são aliados a versos longos. Tanto neste caso de construção da métrica como no da composição por *enjambements*, Mário Faustino estrutura o poema de maneira a tornar o ritmo tão importante quanto o sentido na hermenêutica do poema. Essas escolhas rítmicas podem ser notadas em poemas como “Marginal poema 15” (transcrito, na íntegra, nas páginas 103-105 da tese). Aparecem, ainda, em “Alma que foste minha”, “Solilóquio”, “O mar recebe o rio. O rio”, “Meninada apostando corrida com a chuva”, “Trabalha”, “Trípode”, “Apelo de Teresópolis”, “Ariazul”, “Soneto”, “Cavossonante escudo nosso”, “22-10-1956”, e surgem em profusão ao longo dos 112 versos de “Marginal poema 19”:<sup>273</sup>

Seixo  
 refletido no dorso o decurso  
 revoltas entre caules  
 depósito de sombras

volutas  
 bolhas, folhas  
 hulhas  
 bulhas

por que temes o mar; por que não temes

<sup>272</sup> A tese de Santos Silva apresenta a contagem de 1.756 versos, sendo 1.014 hendecassílabos. P. 23-26.

<sup>273</sup> FAUSTINO, respectivamente, páginas: 86, 88, 136, 137, 141, 152-154, 20, 209, 211, 214, 216-217, 220-223, 147-151.

o carvão que ele forma; por que temas –?274

Nas composições de Faustino, os esquemas rítmicos, sonoros e imagéticos estão a serviço da organização do discurso e da construção do sentido, estando todos os fatores em equivalência de valor. No poema “Brasão”, o plano semântico marca um ritmo de galope apresentado pelos vocábulos “sobressalto”, “corcéis” e “fuga”. Também trabalhando para a formação do estrato sonoro, está a aplicação das rimas em “ei”, no último verso de cada terceto e do dístico com que o poema se encerra.

Nesse poema, uma inovação ao uso do terceto de Dante é introduzida por Faustino e apontada pela pesquisadora Albeniza Chaves<sup>275</sup>. Ela ressalta que essa escolha de Faustino pelo uso de uma única rima – a interpolada – introduz uma renovação ao esquema do terceto de Dante, o qual apresenta rimas alternadas, como usaram Manuel Bandeira e Cecília Meireles, implicando uma renovação do poeta piauiense:

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

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

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

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

Até que nasça a luz e tombe o sonho,  
O monstro de aventura que eu **amei**.<sup>276</sup>

<sup>274</sup> “Marginal poema 19”, p. 147, versos 1-10.

<sup>275</sup> CHAVES, 1986, *op. cit.* nota 58, p. 48.

<sup>276</sup> Poema “Brasão”, FAUSTINO, p. 76. (grifos desta autora).

No poema “Legenda”, o arranjo sonoro fica por conta das aliterações e anáforas distribuídas ordenadamente pelo texto. Nas quatro estrofes irregulares, o poema é composto por rimas e assonâncias em “i”, colaborando para marcar a sonoridade dos versos, na grande maioria decassílabos, por si só um metro de versos melódiosos.

Passado, presente e futuro são examinados pelo eu-lírico, que reflete sobre a escrita da poesia diante da passagem do tempo. A expressão “no princípio” aparece nos versos 1, 5 e 9, indicando um tempo de surgimento da palavra poética, quando tudo podia ser criado, pois o mundo era virginal e o espírito do poeta tinha liberdade para mover-se livremente à luz do sol:

**No princípio**

**Houve** treva bastante para o espírito  
Mover-se livremente à flor do sol  
Oculto em pleno dia

**No princípio**

**Houve** silêncio até para escutar-se  
O germinar atroz de uma desgraça  
Maquinada no horror do meio-dia.<sup>277</sup>

O poema irá evoluir para o presente, em uma gradual troca de tempos verbais (havia, houve) até o “agora”, em que ocorre “o germinar atroz de uma desgraça/ Maquinada no horror do meio-dia”. No final, vê o tempo melancólico do presente, em que deveria fazer-se a luz, mas, sujeito perdido no caos da agitação e do ruído, sente-se impotente no confronto com a palavra “mudo”:

**E havia, no princípio,**

Tão vegetal quietude, tão severa  
Que se entendia a queda de uma lágrima  
Das frondes dos heróis de cada dia.

Havia então mais sombra em nossa via.  
Menos fragor na farsa da agonia,

---

<sup>277</sup> Poema “Legenda”, FAUSTINO, p. 79, versos 1-8 (grifos nossos).

Mais êxtase no mito da alegria.

Agora o bandoleiro brada e atira  
Jorros de luz na fuga de meu dia –

E mudo sou para cantar-te, amigo,  
O reino, a lenda, a glória desse dia.<sup>278</sup>

A expressão que abre o poema – “no princípio” – sugere uma referência ao tempo bíblico da formação do universo. O discurso do sujeito poético estabelece um paralelo entre o ato da criação poética e o gesto cosmogônico do surgimento da vida.<sup>279</sup>

Nos versos de “Apelo de Teresópolis”, o eu-lírico reconhece o tempo presente como o algezo, e a impossibilidade de convivência entre os indivíduos é evidenciada em expressões como: “as pombas/ ímpares/ hoje se odeiam”. A visão melancólica e solitária da vida moderna é cantada na forma simples dos versos curtos e rápidos. Subjacente a esta simplicidade, está a profunda reflexão sobre a precariedade nas relações entre os homens. A imagem do botão da rosa, frequentemente presente para simbolizar a própria poesia, tornou-se metáfora para todo o simbolismo trágico da bomba atômica.<sup>280</sup>

O enigma instaurado pela poesia de Faustino pode ser lido a partir das experiências do lírico com consciência na criação, e o trabalho permanente do poeta é a recuperação da linguagem, vista como inserção do novo na tradição. Nenhuma ambiguidade pode haver em se trabalhar o novo lembrando a tradição, uma vez que a própria existência do novo é condicionada à possibilidade de experiências anteriores e toda arte é fruto da que já houve. O ideal de Faustino é cultivar a

---

<sup>278</sup> FAUSTINO, p. 79, versos 9-19 (grifo nosso).

<sup>279</sup> De acordo com Santos Silva, “o sintagma *No princípio*, juntamente com seus equivalentes semânticos, *então* e *desse dia*, forma um dos eixos compositivos do poema; evoca o tempo bíblico das origens”. SILVA, 1979, *op. cit.* nota 85, p. 266.

<sup>280</sup> O poema “Apelo de Teresópolis” está transcrito, na íntegra, no subcapítulo 2.2, p. 57-58.

tradição em proveito da renovação. Seu diálogo com a tradição fertiliza a atitude poética do *make it new* propagado por Ezra Pound e que o poeta brasileiro traduz como “faze nova a coisa, faze a coisa nova, faze novo, faze de novo”<sup>281</sup>. Como apela Eliot, o presente deve ser a consciência do passado, pois é fundamental que se mantenha seu poder de revelá-lo. É preciso renovar, romper estruturas e manter as ideias em movimento, tendo presente que a mentalidade em mudança é um desenvolvimento que em nada “aposenta nem Shakespeare nem Homero, nem os desenhos rupestres do artista magdaleniano”.<sup>282</sup>

#### 4.2 As vozes do mito

Convidado para conferencista do evento “Charles Eliot Norton Poetry Lectures”, em Harvard, no ano de 1985, portanto, a 15 anos apenas do início do terceiro milênio, Italo Calvino preparou uma série de palestras – uma para cada encontro – cujo texto foi publicado sob o título *Seis propostas para o próximo milênio*<sup>283</sup>. Partindo da ideia de que “há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar”<sup>284</sup>, propôs-se a indicar o que considerava serem valores literários e situá-los na perspectiva do novo milênio.

À abertura da primeira palestra, em que trata da oposição “leveza/peso”, fala do início de sua carreira e no contraste que encontrou entre o estilo “ágil e leve” da escrita que gostaria de adotar e o “pesadume e a inércia” dos fatos da vida, os quais seriam sua matéria-prima: “Às vezes o mundo inteiro me parecia transformado em

---

<sup>281</sup> FAUSTINO, 1977, *op. cit.* nota 53, p. 143.

<sup>282</sup> ELIOT, 1989, *op. cit.* nota 11, p. 41.

<sup>283</sup> No prefácio da publicação, Ester Calvino explica ter adotado este título para preservar a ideia que o autor havia registrado em seus datiloscritos como tentativa de definir um título para suas palestras. Neles, a expressão “for the next millennium” aparecia sempre. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 6.

<sup>284</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa”. É instigante que Calvino introduza aqui o discurso mítico. A mensagem que essa sua escolha passa é de que a linguagem dos mitos continuará a habitar a literatura ao longo do novo milênio. Esta conclusão poderia parecer uma obviedade caso não atravessássemos um período de mudanças tão rápidas e frequentes, a ponto de levar alguns, até mesmo, a duvidarem da permanência da literatura como a conhecemos. Calvino declara sua fé no futuro da literatura e, esclarecido esse ponto, apresenta como exemplo de leveza – que é o tema de sua palestra, afinal – o mito de Perseu em sua batalha com a Górgona: “O único herói capaz de decepar a cabeça de Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas”.

Medusa é, segundo o relato da mitologia grega, uma das três Górgonas que transformam em pedra qualquer um que as encare, porém, é a única mortal. Perseu corta-lhe a cabeça, usando seu escudo como espelho e, assim, evita olhar para o monstro. Do sangue de Medusa nasce o cavalo alado, Pégasus, que, com um golpe de suas patas, formará a fonte inspiradora dos poetas: a leveza surgida da monstruosidade<sup>285</sup>. O exemplo serve à dialética de Calvino. Porém, há ainda a “pedra de toque” do texto do autor italiano: Perseu leva consigo a cabeça da Medusa e a usa para derrotar seus maiores inimigos. Ao final de certa batalha, precisa depositar a cabeça do monstro para “fazer o que faria qualquer um de nós, após uma façanha desse porte”, lavar as mãos<sup>286</sup>. Onde deixá-la? A resposta está nos versos de *Metamorfoses*, cantados por Ovídio e citados por Calvino no seguinte excerto:

“Para que a areia áspera não melindre a anguícoma cabeça (...), ameniza a dureza do solo com um ninho de folhas, recobre-o com algas que crescem sob as águas, e nele deposita a cabeça da Medusa, de face voltada para baixo”. A leveza de que Perseu é o herói não poderia ser melhor representada, segundo penso, do que por esse gesto de refrescante cortesia

<sup>285</sup> GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 371.

<sup>286</sup> CALVINO, 1990, *op. cit.* nota 283, p. 17.

para com um ser monstruoso e tremendo, mas mesmo assim de certa forma perecível, frágil. Mas inesperado, contudo, é o milagre que se segue: em contato (?) com a Medusa, os râmulos aquáticos se transformam em coral, e as ninfas, para se enfeitarem com ele, acorrem com râmulos e vergôntees, que aproximam da horrída cabeça.<sup>287</sup>

A mensagem deixada pelo relato desse mito ensina que é possível extrair-se a leveza e a graça das condições mais adversas, mas, há uma lição maior: a própria lição da narrativa mitológica. Por meio da memória dos mitos, o homem vem procurando respostas para as questões fundamentais que envolvem sua trajetória na terra há milênios, pois as figuras míticas conservam os ensinamentos sobre o mundo e são capazes de apresentar-lhe um sentido, mesmo quando toda a empiria falha. No prefácio de seu *Dicionário de mitos literários*, Pierre Brunel reúne a visão de diversos estudiosos e nos propõe algumas definições sobre o tema e começa citando o Mircea Eliade de *Aspectos do Mito*: “o mito conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos”<sup>288</sup>. Em *Mito e Realidade*, o mitólogo romeno explica: “os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo (*sic*), dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje”<sup>289</sup>. Acompanhando esta apreciação de Eliade, Brunel apresenta a reflexão de André Jolles para destacar o caráter literário dos mitos: “O mito relata como, graças às façanhas dos seres sobrenaturais, uma realidade chega à existência, [...]. Portanto, é sempre a narrativa de uma ‘criação’” e serve para decifrar as questões formuladas pelos homens. Ainda segundo Jolles, “o mito é o lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e sua resposta”<sup>290</sup>. Em seu trabalho sobre as estruturas antropológicas do imaginário, Gilbert Durand define: “Entendemos por mito um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico

---

<sup>287</sup> Idem, *ibidem*, p. 18.

<sup>288</sup> ELIADE, Mircea *apud* BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1988, p. XVI.

<sup>289</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 16.

<sup>290</sup> JOLLES, André *apud* BRUNEL, 1988, *op. cit.* nota 288, p. XVI.

que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”<sup>291</sup>. O mito é, portanto, uma narrativa. De acordo com Brunel, “o mito nos chega envolto em literatura e já é, queiramos ou não, literário”. Ressalta, entretanto, a posição de alguns autores modernos que apontam a literatura como adversária do mito. Denis de Rougemont, por exemplo, denuncia a “profanação do mito” através da literatura, distinguindo-a em dois momentos: “o nascimento para a literatura e o declínio na subliteratura”. Outro questionamento é trazido pelo etnólogo francês Claude Lévi-Strauss em seu *Le Cru et le Cuit (O Cru e o Cozido)*, em que trata com ceticismo da origem sobrenatural atribuída aos mitos. Entretanto, mesmo esta visão não o impede de reconhecer nos mitos o “caráter vivo e a força de uma tradição da qual a literatura, por sua vez, se alimenta”<sup>292</sup>.

A poesia sempre teve profundas ligações com o mito e isso se prova desde a sua origem, pois mito e poesia surgem em um tempo primordial, da ausência da linguagem racional, em que só a linguagem simbólica existia<sup>293</sup>. É também por intermédio da linguagem poética que o homem mantém contato com seu eu mais profundo. Em *O arco e a lira*, Octavio Paz<sup>294</sup> diz que a poesia revela a condição do homem, pois ela é “o ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo”. Nos tempos modernos, o discurso poético busca criar um espaço autônomo para estabelecer a convivência do mito com a história, tentando recompor “cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam”<sup>295</sup>. Tornando presentes os símbolos primordiais e mantendo-se ligado a seus valores históricos consagrados, o poeta espera resgatar o mito em toda sua força de significação do mundo e das relações entre os homens. De acordo com Eliot, no ensaio “Tradição e Talento Individual”, é esse “sentido histórico” que fará com que o poeta venha a

---

<sup>291</sup> DURAND, 2002, *op. cit.* nota 74, p. 62.

<sup>292</sup> BRUNEL, 1988, *op. cit.* nota 288, p. XVII.

<sup>293</sup> CASSIRER, Ernest. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977, p. 244.

<sup>294</sup> PAZ, 1982, *op. cit.* nota 3, p. 189.

<sup>295</sup> BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 174.

escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.<sup>296</sup>

Assim como muitos poetas de sua geração ou posteriores, Mário Faustino explorou o discurso mítico em seus poemas, tendo tido, por essa escolha, sua poesia classificada como “mágico-mítica” em artigo de José Guilherme Merquior<sup>297</sup>. Um elemento presente no processo criativo de Faustino é o aspecto da elaboração de seus poemas a partir de um trabalho de releitura dos mitos clássicos, o que o desvincula do ângulo “mágico” que os relatos míticos possam conter para explorar seu poder de formação pedagógica na hermenêutica dos poemas. No estudo intitulado *A poética do mito*, Mielietinski defende que, na modernidade, a literatura encontra na mitologia, “em função da sua tradicional constituição simbólica [...] a linguagem adequada à descrição dos eternos modelos de comportamento individual e social, de certas leis essenciais do cosmo social e natural”.<sup>298</sup>

A poesia de Mário Faustino fala dos mitos formadores da civilização ocidental, tecendo os vínculos entre a antiguidade e o tempo presente. A apreciação inquieta sobre o material e o espiritual, a morte e o transcendente e demais questões ligadas à condição humana aparecem em sua poesia frequentemente perpassadas pelo discurso mítico. Personagens clássicas, deuses e heróis frequentam sua obra que visita os homens em seu tempo, tanto nas cidades da civilização helênica, como nas avenidas das grandes metrópoles modernas. Através deste artifício, seus poemas põem o leitor em contato com o espírito olímpico grego e as aventuras de seus heróis como um parâmetro para pensar a conduta do homem moderno. De acordo com

---

<sup>296</sup> ELIOT, 1989, *op. cit.* nota 11, p. 39.

<sup>297</sup> Artigo publicado no *Jornal do Brasil* em 22 de novembro de 1980, fonte: Portal Lateral. MERQUIOR, José Guilherme. *A volta do poema*. Portal Lateral. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/bio-biblio/sobre-ele/imprensa/a-volta-do-poema/>>. Acesso em: 20 Fev. 2012.

<sup>298</sup> MIELIETINSKI, E, M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense - Universitária, 1987, p, 441.

Mielietinski, “a poética da mitologização não apenas organiza a narrativa, mas serve de meio de descrição metafórica da situação da sociedade moderna”.<sup>299</sup>

Ampliando a possibilidade desta hermenêutica, está o trabalho de reinterpretação do relato mítico, proposto pela poesia faustiniana. Nas releituras de Faustino sobre matérias tantas vezes cantadas por outros poetas, as personagens mitológicas apresentam, para além de seu relato original, situações inusitadas em relação ao seu papel primordial, provocando o leitor a uma reflexão que abre espaço para uma nova perspectiva à investigação do relato, e, também, a uma apreciação dialética, a partir dos antagonismos trazidos a relevo.

O soneto “Estava lá Aquiles que abraçava” promove uma fusão de símbolos de culturas pagãs, do cristianismo e dos arquétipos da modernidade ligados aos mitos literários. O poeta parte de um comportamento oposto àquele esperado da personagem mitológica – em função do conhecimento que o leitor tem do relato mítico –, para propor a visão utópica de um mundo em que inimigos eternos se reconciliam, harmonizando contrários e apontando nova perspectiva para examinar a questão dos instintos e desejos humanos. Ao recriar o mito, Faustino pacifica os belicosos heróis gregos e troianos promovendo sua reconciliação no abraço de Aquiles e Heitor. Dessa forma, equilibra personagens antagônicas iluminando a possibilidade de uma reinterpretação da história do homem, sendo proposta pela poesia, ou, em última análise, provocando estranhamento. O poema inicia com um predicado, podendo levar o leitor ao sofisma da simples indicação de movimento, porém, o vocábulo “lá” sugere que a ação aconteça em um tempo indefinido ou, mesmo, que possa ocorrer a qualquer tempo, e o seu lugar, na cidade “exata”, enfim “aberta” e “clara”, também pode ser qualquer um entre o paraíso e o inferno, o céu e a terra, a *polis* grega e a metrópole moderna:

---

<sup>299</sup> Idem, *ibidem*, p. 441.

Estava lá Aquiles, que abraçava  
 Enfim Heitor, secreto personagem  
 Do sonho que na tenda o torturava;  
 Estava lá Saul, tendo por pagem  
 5 Davi, que ao som da cítara cantava;  
 E estavam lá seteiros que pensavam  
 Sebastião e as chagas que o mataram.  
 Nesse jardim, quantos as mãos deixavam  
 Levar aos lábios que os atraçoaram!  
 10 Era a cidade exata, aberta, clara:  
 Estava lá o arcanjo incendiado  
 Sentado aos pés de quem desafiara;  
 E estava lá um deus crucificado  
 Beijando uma vez mais o enforcado.<sup>300</sup>

Nos versos faustinianos, Judas é apresentado como uma fração do “deus crucificado”. Despindo-se da moral cristã, o poeta olha esteticamente para o princípio contido na lição do enforcado que, em uma reviravolta do relato bíblico, é quem recebe o beijo do Cristo já crucificado. Na intrincada rede de significações que subjaz na relação de amor e ódio entre Davi e Saul; no gesto do anjo caído, sentado aos pés de Deus; no perdão concedido por Cristo a Judas (o enforcado) e na ambiguidade representada pela imagem de Sebastião e seus lanceiros, surge a releitura proposta por Faustino para a linguagem mítica, enquanto realçam-se os “traços de origem arcaica, mística e oculta” que Friedrich encontrou na poesia moderna.<sup>301</sup>

No relato mítico, Orfeu é o cantor que encantava todos os seres com sua música, o aventureiro que viajou com os Argonautas e o poeta apaixonado por Eurídice, a quem buscava, ainda que fosse preciso descer aos infernos. Assim ele o faz. Quando a esposa morre, Hades consente que ele a leve, impressionado pela prova de amor que Orfeu dá indo até o inferno para resgatá-la. Porém, o deus dos mortos impõe uma condição: o cantor deverá sair, sendo seguido por Eurídice, mas sem nunca olhar para trás antes de ter deixado o reino das trevas. Orfeu está quase

---

<sup>300</sup> FAUSTINO, p. 104.

<sup>301</sup> FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota 4, p. 16.

alcançando a luz do dia, quando uma dúvida o faz voltar-se para saber se a amada o segue. Ele a vê desaparecer e é obrigado a voltar com seu desconsolo, sozinho, para junto dos humanos<sup>302</sup>. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*<sup>303</sup>, Orfeu é aquele que ousou violar a norma e procurar enxergar o que era para permanecer invisível. Para Blanchot<sup>304</sup>, Eurídice representa a obscuridade na trajetória de Orfeu, mas somente através do mistério da noite, do insondável, Orfeu alcançará o essencial.

No Orfeu faustiniiano, revela-se o sonho do poeta pela obra perfeita, possibilidade abandonada, agora que a musa está perdida. Na interpretação que propõe ao mito, Faustino apresenta-o como o amante da arte, em crise pela ausência da inspiradora de seus versos.<sup>305</sup> Nesta nova leitura, quando desce aos infernos à procura de Eurídice, além do resgate da amada, Orfeu tem em mente o retorno de seu dom de criar. O músico precisa recuperar sua arte e, para isso, enfrentará grandes sacrifícios. Algo que ele não previra, contudo, é que seu percurso envolveria rever seu passado e transformar seu presente para só então dar curso ao futuro, conforme declarado no verso 9: “passado que em futuro então se abria”. Porém, este retorno ao passado lhe é negado a partir do momento em que sabe ser proibido o gesto de olhar para trás. A presença do Orfeu mítico diante da musa no território de Hades e a sua interdição de voltar-se para olhá-la configuram a impossibilidade de o poeta cumprir sua obra sem assumir todas as facetas da criação, incluindo a longa jornada solitária em busca do poema e a apreciação de seus valores passados e presentes.

Nos versos do soneto “Prefácio”, a reflexão sobre o tema da poesia está presente nas lições que o poeta traz dos tempos primordiais, relatando as lendárias

---

<sup>302</sup> GRIMAL, 2005, *op. cit.* nota 285, p. 340-341.

<sup>303</sup> CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 663.

<sup>304</sup> BLANCHOT, 2011. O olhar de Orfeu, *In: op. cit.* nota 75, p. 186-188.

<sup>305</sup> O poema “E sonhou a mulher que se cumprira”, FAUSTINO, p. 224, está transcrito na íntegra, na página 74, no subcapítulo intitulado “O metapoema”.

transformações de Zeus em touro e cisne (usadas pelo deus dos deuses para seduzir mulheres mortais)<sup>306</sup> como metáforas do próprio trabalho com as palavras. As “paráfrases do touro” e as “traduções do cisne” remetem à provável densidade e à possível leveza a que o exercício do poeta está “predestinado”. Na leitura faustiniana, o poeta questiona os atos de um deus humanizado pelo pecado:

Quem fez esta manhã predestinou  
 Seus temas a paráfrases do touro,  
 A traduções do cisne: fê-la para  
 Abandonar-se a mitos essenciais,  
 Desflorada por ímpetos de rara  
 Metamorfose alada, onde jamais  
 Se exaure o deus que muda, que transvive.<sup>307</sup>

A mensagem do poeta invoca o sagrado e o profano, conforme registra sua biógrafa, somando-os à habitual referência que liga o poeta ao Orfeu mítico:

a metáfora do cisne (a ave de Febo Apolo, símbolo da poesia e do poeta, do amante e do desejo), explorada por Mallarmé e Baudelaire, e a do touro (o Minotauro guardião do labirinto, símbolo do poder e da fecundação, o poeta meio touro, meio homem), estendendo-as às metamorfoses de Zeus. [...] vai traduzir animais mitológicos ou não – centauros, leões, unicórnios – em seduções terrenas. Ao retomar o mito Mário une no poema uma *práxis* sagrada a um fazer poético que se vincula ao profano.<sup>308</sup>

Na releitura que Faustino propõe do mito da Medusa – o monstro com cabelo de serpentes –, a face horrenda da Górgona torna-se “redonda e cálida”, pois, ao contrário do relato mítico, a Medusa dá vida às pedras que a contemplem. Ela é uma “criadora”, e até mesmo o veneno mortal que pode jorrar das serpentes, em seus cabelos, perde o poder maléfico. Agora elas deitarão “sementes sempre, veneno nunca...” (verso. 12). Faustino compõe em forma de elegia, como um réquiem pela

<sup>306</sup> Cf. LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 775.

<sup>307</sup> Do poema “Prefácio”, FAUSTINO, p. 71, versos 3-9.

<sup>308</sup> CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 49.

entidade abatida<sup>309</sup>. O poeta trabalha com os mitemas desse relato, e o poder semeador que o poema atribui à Medusa pode ser inspirado no registro das *Metamorfoses* de Ovídio, quanto ao surgimento dos corais que se formam ao contato com a cabeça da Medusa, depositada por Perseu enquanto o herói lava as mãos após a batalha. De toda forma, é importante registrar a mitopoética que Faustino propõe ao relato desse mito, apresentando a possibilidade de ser olhado de forma radicalmente contrária àquela que a simples menção do nome Medusa sugere: o monstro de olhar petrificante. Na proposição de Faustino, a figura mítica incorpora as lembranças dos “jogos deleitosos” de Apolo com seu amante Jacinto (verso 4) e “as aventuras de Jasão” (verso 5), voando com os argonautas em busca do velo de ouro, experiências que a Medusa deve ter presenciado e carrega na cabeça, em sua memória:

Naquela face, redonda e cálida,  
Corriam livres, em claro friso  
De força e graça, de terno e turvo,  
Os jogos deleitosos de Jacinto  
5 E as aventuras de Jasão.

Era uma face redonda e cálida  
Que transformara em carne e dança  
A pedra obscura que a contemplasse,  
Tão criadora essa medusa  
10 Fora, ostentada pelos cabelos,  
Pelas serpentes que deitariam  
Semente sempre, veneno nunca...<sup>310</sup>  
[...]

A poesia de Mário Faustino encontrou no discurso mítico a expressão ideal para propor a reflexão sobre a aventura dos homens que passeavam pelos pátios e avenidas das cidades modernas, rumo ao terceiro milênio. Ao revisitar os mitos, o poeta atualiza seu valor de símbolo e confere-lhes novas significações, as quais irão confirmar a vocação que eles têm para ilustrar os temas da história humana em todos

---

<sup>309</sup> O termo “elegia” já foi atribuído a lamentações fúnebres, um “canto plangente em honra aos mortos”. MOISÉS, 2004, *op. cit.* nota 47, p. 137-138.

<sup>310</sup> Poema “Fragmento de uma elegia”, FAUSTINO, p. 170-171.

os tempos. A permanência contemporânea dos heróis e das divindades arcaicas possibilita o retorno a um tempo anterior ao conflito social, período de comunhão entre o homem e a natureza, em que poesia, linguagem e mito eram forças integrantes de um mesmo ritual. A integração entre esses elementos, presente na obra de Faustino, sempre perpassada por uma visão reformadora e crítica da expressão poética, consagra a missão do poeta como tradutor de seu tempo, mas, principalmente, ilumina uma perspectiva de ampliação e renovação aos caminhos que se abrem ao fazer poético.

### 4.3 Fragmentos e montagens

Em carta de 1960, ao amigo Benedito Nunes, o poeta Mário Faustino escreve: “se posso, se estou sozinho, se tenho papel, lápis à mão, vou escrevendo em bruto, da mesma maneira que em cinema se tomam takes que mais tarde serão montados”.<sup>311</sup>

Essa concepção integra o projeto da poesia de fragmentos, que o escritor idealiza a partir da publicação de *O homem e sua hora* (1955)<sup>312</sup>, programa que é interrompido pela morte prematura do poeta sete anos depois. É notável uma sensível transformação no texto de Faustino, ocorrida entre os poemas publicados no seu primeiro livro e a produção dos “fragmentos”. Embora não abandone a intenção do poema longo, essa fase irá realçar um desejo de concentração da linguagem e de coisificação da palavra. Seus versos, declara o poeta, “serão porções ‘montadas’ à maneira cinematográfica, eisensteiniana”. E completa: “essa montagem, ao mesmo

---

<sup>311</sup> CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 42.

<sup>312</sup> FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955.

tempo que dará ordem, harmonia, a minha poesia, organizará, de certo modo, minha vida, uma refletindo, ou melhor, reflexando, a outra”.<sup>313</sup>

Em sua poesia de fragmentos, Faustino propõe uma operação que acontece pela tomada dos “dados imediatos da consciência” como primeiro componente, sendo esta a forma de fazer nascer a expressão poética em fluxo automático. A essa composição, inicialmente “natural”, como um jorro inconsciente, o processo alia o procedimento da elaboração, que irá incluir os takes, os caligramas ou ideogramas. Essa característica atribui ao fragmento faustiniiano uma condição sem paralelo no exercício da poesia moderna brasileira.

Os fragmentos podem ser montados a partir de “versos-frases” ou de módulos verbais. A combinação ou substituição dos elementos resultará na formação de diferentes sentidos. São exemplares os versos de “Gaivota, vais e voltas”, cuja construção modulada apresenta uma evolução no andamento dos versos que irão formar o ideograma da morte. O poema reúne muitos dos recursos adotados por Faustino na composição singular de seus fragmentos, como a articulação das anáforas nos versos 1 e 2, reforçadas nos versos 20 e 21 e 33 a 35 e a expressão por paronomásia dos versos 15 e 16. Associações semânticas e registros de caráter enumerativo também encontram exemplo entre os versos 10 e 29 deste fragmento, em imagens que interagem e se completam:

1 Gaivota, vais e voltas,  
gaivota, vais – e não voltas.

Somem-se os homens, deixam-se os peixes  
ir à deriva –  
5 mal se respira  
o ar do mundo  
e experimenta-se a voracidade  
do mar, do fundo  
envenenado:

---

<sup>313</sup> CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 42.

- 10 esperma – e mente,  
 Ira – e sorriso,  
 esperança – e dança  
 Alguém traz a mirra,  
 traz açafraão, azeite, vinagre:
- 15 eis o homem disposto, com suas faixas,  
 ei-lo em templo deposto, entre seus panos.  
 Maresia, santidade – que perfume!<sup>314</sup>

Uma elucidativa apreciação desta intrincada rede de imagens é constatada na análise de Benedito Nunes para quem esses versos de Faustino “reproduzem a ondulação marinha” e formam “um ideograma complexo da morte e ressurreição, do efêmero e do eterno”. Nas palavras de Nunes, os versos iniciais revelam “o contraste que se desenvolverá nos versos subsequentes, através de imagens concretas de vida e morte”, entre as quais se ressaltam as do “peixe, à deriva no mar – o homem (cristo), que tenta vencer a morte renunciando à vida; o desencanto de Xerxes traído pelo mar – suicídio, sacrifício, traição à vida; a ressurreição carnal de Lázaro – a abdicação à morte”:<sup>315</sup>

- Exaure-se a vela de ouro, esgota-se o pavio,  
 cala-se alguém que não quis beber seu cálice,
- 20 alguém que não quis beber,  
 alguém, que não quis  
 o mar, em vão e nada, o árduo mundo,  
 gota após gota, anos e anos.  
 Contemplando o poente, os albatrozes
- 25 Refletem-se nos elmos derrotados.  
 Alguém canta o refrão. As algas dançam  
 no mar de vinho amargo. Xerxes, Xerxes,  
 açoite após açoite,  
 agora, enfim é noite
- 30 e esvaem-se os navios.  
 – É esta, então, a Vera Cidade?  
 – É essa, Adão, a tua verdade?  
 Alguém não quis viver,  
 alguém não quis seu fardo, suas rotas,
- 35 alguém entre alcatrazes,  
 entre peixes vorazes, ser disforme –  
 santo lume nascente, ou heresia?  
 Um rei entre santelmos –

<sup>314</sup> FAUSTINO, P. 128-129.

<sup>315</sup> NUNES, 1986, *op. cit.* nota 55, p. 297.

(pássaro, pássaro, cala-te, dorme,  
40 Lázaro, Lázaro, vai-te, não voltes.)<sup>316</sup>

As associações semânticas e os registros enumerativos aparecem em profusão nos fragmentos, nos quais as imagens se sobrepõem e se complementam, conforme os exemplos apresentados a seguir:

Trancadas portas, quietos lilases, dados lançados –  
ferro batido. Tílias lembradas, forte cidade.  
O tronco é alto. O porto é amplo! O teto é longe.  
[...]  
rosa tranquila, campo lavado, batel partido.  
[...]  
A vela, acesa; a cinza vela: o corte, a sorte –  
as quatro lanças, os ases quatro. A ilha exangue.<sup>317</sup>

De acordo com declarações de Faustino, apontadas no início deste subcapítulo, seus “fragmentos” eram partes da composição que intentava realizar dali para frente, na forma de um único poema longo, escrito da união dessas unidades parciais, que reuniria durante um período de cinco anos e então publicaria. Essa manifestação, dando a impressão de querer produzir uma poesia quase “orgânica”, não encobre o projeto poético que sempre se mostrou desvinculado da noção de organismo como unidade ou totalidade. Sua apreensão delineia uma escrita que se forma e evolui a partir das linhas de força dos próprios elementos que a integram, portanto, composta por um conjunto de fragmentos e desprezando uma unidade orgânica. O *pathos* da fragmentação, presente na poesia faustiniana, revela que a busca por expressar em um conjunto sua percepção poética – com a qual ele capta o mundo integrado em seus conflitos e contradições – passa por perceber cada objeto em sua individualidade. Seu processo de composição por fragmentos não ocorre pela “simples justaposição de termos indiferentes”<sup>318</sup>, mas colocando em

---

<sup>316</sup> FAUSTINO, p. 128-129.

<sup>317</sup> Do fragmento “Trancadas portas, quietos lilases, dados lançados”, p. 144, versos 1-3, 7, 10-11.

<sup>318</sup> BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*: a palavra plural. Vol 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001, p. 34.

conflito diferentes tensões, as quais irão encontrar densidade no campo resultante das próprias antinomias.

O anseio faustiniano pela construção fragmentada do poema longo é destacado por Alfredo Bosi na apresentação do poeta em sua *História concisa da literatura*. Ilustrando o comentário com o texto de um dos poemas chamados “Fragmentos”, Bosi ressalta o esforço de Faustino em “colher no jogo das contiguidades e das metáforas uma cifra do destino humano”:<sup>319</sup>

Túnel, pedra, tonel  
A mão sem luva,  
a mão com chaga.  
Mundo que sobe e desce,  
5 mundo que sofre e cresce.  
Mundo que principia, medra e finda,  
mundo de fel e mel,  
túnel, pedra, tonel.

E as dobras fartas  
10 do manto sono  
tombando em torno  
do leito tempo –  
e os dobres fortes  
do pranto sino  
15 troando em turnos  
de luto e vento –

No fim do túnel, o princípio do túnel.  
Na subida da pedra, a descida da pedra.  
O tonel não tem fundo, a mão não chega às uvas –

20 Lida, caixão e sorte,  
vida, paixão e morte.<sup>320</sup>

Pode-se dizer da poesia de Faustino, como Deleuze da mistificação do livro, que é tanto mais total quanto é fragmentada<sup>321</sup>. A poesia faustiniana opera uma busca do tipo rizoma, atuando em um sistema aberto e “efetuando um descentramento

<sup>319</sup> BOSI, 2004, *op. cit.* nota 33, p. 473-475.

<sup>320</sup> FAUSTINO, p. 145-146.

<sup>321</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Ana Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995, p. 14.

sobre outras dimensões e outros registros”<sup>322</sup>, que é a própria negação da estagnação do pensamento e da linguagem. Sua poética, expressa nos poemas e nos ensaios da página “Poesia-Experiência”, desenha uma nova paisagem, não mais formada por árvores e raízes, mas rizomática, descentrada, múltipla ou um novo tipo de unidade. Tal noção de unidade deve ser analisada no âmbito da cultura de fragmentação contemporânea.

A poesia rizomática faustiniana propõe um mapa que oferece múltiplas entradas. No fragmento “O mar recebe o rio”, Mário Faustino dos Santos e Silva decompõe fonosse semanticamente o próprio nome e une-se ao mar, ao rio (rio-mar, mar-rio: Mário) e à floresta (silva, em latim). O acesso ao sentido do poema é outorgado pela riqueza da sintaxe imagética. A composição sugere que o eu do poeta está sendo metamorfoseado em coletividade, através do jogo da inclusão das diversas figuras arquetípicas que, desveladas, oferecem a composição deste ser múltiplo, autodenominado “legião”. Santos, deuses e mitos são chamados a apresentar “um hino apologético” e consagrar o poeta em seu pertencimento ao passado da memória até revelar-se Apolo. É sugestiva a utilização do mito na construção do eu-lírico deste poema em especial: Apolo é o deus de todas as faculdades criadoras de formas. Deus da luz, da beleza, da ordem e da harmonia, é quem se tornou, com o tempo, o deus da religião órfica, prometendo saúde e vida eterna aos iniciados<sup>323</sup>. A presença de Apolo confere ao sujeito poético a denotação desses atributos carregados pela imagem-símbolo do deus sol, do mesmo modo que o qualifica como ser criador, cantor órfico, que viverá através da poesia e da beleza.

A forte relação semântica que se estabelece por meio das expressões “fluem, escorre/, e pára, arrastando/ rostos e restos e fluxo” irá determinar o nexos da vida em direção à morte, na imagem do rio que “corre para o mar”. Da mesma ordem, a

---

<sup>322</sup> Idem, *ibidem*, p. 16.

<sup>323</sup> Cf. GRIMAL, 2005, *op. cit.* nota 285, p. 32-34.

presença simbólica do oceano abre a possibilidade de leitura do poema como anunciando a renovação da vida no retorno às origens, figurando um ponto transcendente em que o “fluxo” oferece recomeço:

- 1 O mar recebe o rio. O rio  
faustosamente corre para o mar  
o rio-mar  
um hino apologético do mundo.
- 5 Dosséis verdes flutuam sobre os outros  
tantos dosséis azuis –  
santos dos santos  
santos dos santos fluem  
deuses, deuses mais deuses – e floresta.
- 10 Meu nome é legião. Meu nome escorre  
e pára – o mar! O mar! Apolo! – o fundo  
do céu é verde-gaio sobre os potros  
arfando – tantos, tantos – rumo sul.  
Mente mefistofélica<sup>324</sup> arrastando
- 15 rostos e restos, rosa, fumo, verme,  
Santos dos santos  
azul-gaio  
fluxo...<sup>325</sup>

Nesta reintegração do homem à natureza, é intento do poeta alcançar com seu olhar não apenas o registro do passado, mas também marcar o traço singular, o momento em que o arquivo ativa a memória do “arqueólogo” para detectar a particularidade do gesto e sua capacidade de se multiplicar e espalhar seu enigma através de tempos e lugares, como o registro de seu nome, que é estático e escorre (versos 10-11) apostado ao fundo de um céu verde-gaio sobre os potros que cavalgam rumo sul (versos 12-13). A gravidade desta presença do ser sobre a terra pode ser metaforicamente associada à marca deixada pela Gradiva de Jensen<sup>326</sup>, que,

<sup>324</sup> Referência a Mefistófeles, mito literário, demônio intelectual das lendas germânicas. Personagem do drama de Goethe, *Fausto*.

<sup>325</sup> Fragmento: “O mar recebe o rio. O rio”, FAUSTINO, p. 136.

<sup>326</sup> JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987. Publicado originalmente em 1903, o romance do escritor alemão relata a trajetória de um jovem arqueólogo, Norbert Hanold, que descobriu, em um museu de antiguidades em Roma, um relevo que o atraía muitíssimo. A escultura representava uma jovem adulta, cujas vestes esvoaçantes revelavam os pés, surpreendida ao caminhar. Um dos pés repousava no solo, enquanto o outro, já flexionado para o próximo passo, apoiava-se somente na ponta dos dedos, estando a planta e o calcanhar

engessada no tempo como talhada em pedra, alcança com o gesto único ao caminhar – pelo que seu testemunho tem de inimitável<sup>327</sup> – o movimento que lhe dará vida e sentido por muitos séculos.

O projeto poético inconcluso de Mário Faustino indica a busca por um caminho para a condensação dos diversos fragmentos da alma humana. Sobretudo, um caráter rizomático define a linguagem deste poeta, pois, assumindo uma posição de “inter-ser”, coloca-se como o rizoma, uma vez que “não começa nem conclui”, “circula no intermezzo de uno e múltiplo”<sup>328</sup>, estabelecendo o tecido da complementaridade do sujeito e do objeto em sua obra, ao desenraizar e multiplicar o eu poemático. Nesse percurso, o poeta dá atenção a recursos criativos típicos de outras artes, como a colagem cubista, os ideogramas, os caligramas e a montagem cinematográfica, linguagens que estavam na vanguarda das manifestações estéticas do início do século XX.

Inspirado no método de montagem cinematográfica de Sierguéi Eisenstein, Faustino usa, especialmente na última fase de sua poesia (dos fragmentos), a projeção da linguagem associativa do ideograma chinês ao nível do desenho e da articulação narrativa do poema, em substituição à tradicional linearidade do discurso. Fundindo vários elementos significantes em um mesmo signo, aglutinando palavras e fazendo montagens vocabulares, encontra uma forma de enriquecer sua expressão, com uma linguagem que busca transmitir mais usando o mínimo. A síntese que Benedito Nunes faz desses procedimentos adotados por Faustino dá ideia do processo em sua completude:

---

perpendiculares ao chão. Possivelmente foi esse modo de andar incomum e particularmente gracioso que atraiu a atenção do escultor e que, tantos séculos depois, seduziu seu admirador arqueólogo. [...] chamou-a Gradiva, "a que avança".

<sup>327</sup> Cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 127.

<sup>328</sup> DELEUZE, 1995, *op. cit.* nota 321, p. 32.

O poeta começava anotando em versos as suas impressões imediatas. Depois submetia êsses registros a um processo análogo à montagem cinematográfica, que lhes dava unidade. Haveria entre as coleções quinqüenais de “fragmentos” nexos temáticos e formais, assegurando, com o inter-relacionamento de todos, a emergência da unidade superior do poema único, [...]. Teríamos, assim, um processo de temporalização, realizado em diferentes momentos: o primeiro, instantâneo, de captação poética imediata (verso-circunstância); o segundo, de reelaboração, em que o poeta, voltando ao primeiro momento, ligava a sua experiência passada à sua experiência presente; e o terceiro, prospectivo, de abertura ao tempo, [...]. Dêsse modo, a elaboração artística far-se-ia com a matéria da experiência do poeta desenrolada no Tempo – com os dados imediatos de sua consciência – e também às custas do próprio tempo (sic).<sup>329</sup>

A partir do depoimento de Benedito Nunes, ficam claras as presenças das duas teorias mais utilizadas por Faustino na concepção criativa desta fase: a bergsoniana, pela ideia do fluxo contínuo formado pela interpenetração dos estados imediatos da consciência, e a do trabalho de composição do cineasta Sierguéi Eisenstein, em que os conteúdos dos poemas relacionam-se entre si e uns com os outros, por intermédio de uma série de ideogramas que evoluem como nos *shots* da montagem cinematográfica.

A técnica de montagem cinematográfica está evidente nos versos de “Cavossonante escudo nosso”, em que as imagens, lançadas como em uma sequência de planos, conferem auxílio semântico. O recurso é notável no apelo trazido pelos sinais gráficos, em que a disposição entre reticências oferece leveza à “espuma”, a qual parece flutuar entre os versos longos, como no excerto citado a seguir:

ele singra ele sangra ele roxo  
 ... espuma ...  
 Pela forma da coisa por seu peso.<sup>330</sup>

O cineasta Sierguéi Eiseinstein explicava seu processo de composição como um desencadeamento de conflitos. A montagem dos planos baseava-se no princípio

<sup>329</sup> NUNES, 1966, *op. cit.* nota 6, p. 29-30.

<sup>330</sup> FAUSTINO, p. 217, versos. 34-36. O poema está transcrito na íntegra no subcapítulo 3.1, desta tese, páginas 80-81.

da contradição<sup>331</sup>. A montagem cinematográfica é constituída de elementos que devem ser observados, não só individualmente, mas também em relação ao todo que formam, para daí possibilitarem uma interpretação. O sentido é gerado no poema a partir de associações entre imagens, geralmente díspares, acompanhando o princípio do conceito eisensteniano de montagem. Portanto, a ambiguidade é um fator gerador de sentido, como se revela nos versos de “Marginal poema 19”:

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, onde é leve o ar  
 Do dia proibido<sup>332</sup>

Um componente importante na montagem faustiniana é a presença do ideograma. Assim como a disposição das imagens antagônicas, os ideogramas têm a habilidade de estabelecer sentido, desta forma, por exemplo, a união de “túnel, pedra e tonel”<sup>333</sup> traz o significado de morte. Outro exemplo aparece no poema “Soneto”, pois um ideograma significando amor é apresentado no dístico que encerra o poema.

Dentro da perspectiva do projeto faustiniano de renovação da linguagem, que inclui reler as formas tradicionais, o poema “Soneto” desenha a disposição espacial dos vocábulos e atribui valor ao signo linguístico. O tema (romântico) do amor e morte recebe um formato ideogramático, próximo do poema concreto, mas o “Soneto” conserva a chave de ouro, agora em ideograma. Os versos assinalados por espaços em branco demarcam o ritmo e podem sugerir silêncio ou atribuir um tom mais forte ao discurso:

---

<sup>331</sup> EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, 1994, *op. cit.*, nota 199, p. 167.

<sup>332</sup> FAUSTINO, p. 148, versos 35-42.

<sup>333</sup> FAUSTINO, p. 145, verso 1.

Bronze e brasa na treva: diamantes  
 pingam  
 (vibram)  
 lapidam-se  
 (laceram)  
 luz sólida sol rijo ressonantes  
 nas arestas acesas: não vos deram,  
 calhaus  
                   (calhaus arfantes),  
   outro leito  
 corrente onde roçar-vos e suaves  
 vossas faces tornardes vosso peito  
 conformar  
                   (como sino)  
   como de aves  
 em brado rebentando em cachoeira  
 dois amantes precípites brilhando:  
 tições em selvoscura: salto!  
   beira  
 de sudário ensopado abismos armando  
 amo r  
 amo r  
 amo r a  
     mo r te  
       r amo  
  
 de ouro fruta amargosa bala!  
  
   e gamo.<sup>334</sup>

Alteração da perspectiva trazida pelo deslocamento formal da silhueta das figuras, considerado por estudiosos a mais completa e radical revolução artística depois da Renascença, o cubismo foi um dos recursos que Faustino adaptou aos seus poemas. No já citado “Túnel, pedra, tonel”, há a criação de um espaço multiplicado pelas imagens que se superpõem, sugerindo tratar-se da apresentação de várias tomadas do mesmo instante presente:

Mundo que sobe e desce,  
 mundo que sofre e cresce.  
 Mundo que principia, medra e finda,  
 mundo de fel e mel,  
 túnel, pedra, tonel.<sup>335</sup>

---

<sup>334</sup> FAUSTINO, p. 214-215.

<sup>335</sup> FAUSTINO, p. 145, versos 4-8.



## Capítulo 5

### Verificação: o sujeito lírico faustiniano em diálogo com a obra de Fernando Pessoa

O HOMEM e a hora são um só  
Quando Deus faz e a história é feita.  
O mais é carne, cujo pó  
A terra espreita.<sup>337</sup>

(Fernando Pessoa)

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.<sup>338</sup>

(Mário Faustino)

#### 5.1 A tragédia subjetiva

Como nasce a ideia pessoana de conceber toda sua obra poética como um drama em gente, povoado de máscaras e gêneros com vida e produção independentes? A par daquela declaração de terem surgido repentinamente, como em um jorro criativo, os eus pessoanos parecem anteriores às próprias obras, e sua constituição dá mostras de ter gênese na condensação do pacto com as artes, que Pessoa idealiza no seu *Fausto*.

Gerado anteriormente ao surgimento das personagens heteronímicas – Álvaro de Campos, Ricardo Reis e Alberto Caeiro –, o *Fausto* de Fernando Pessoa, realiza, em sua trajetória “filosófica”, a dialética daquelas figuras dramáticas, em um

---

<sup>337</sup> Excerto do poema “Mensagem”, Séptimo I / D. João, o primeiro. PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio: Mensagem/Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 26.

<sup>338</sup> Excerto do soneto “Prefácio”, FAUSTINO, p. 71, vs. 10-14.

movimento de composição de imagens criativas que inclui o próprio hortônimo. Tendo desenhado e articulado os temas e motivos de cada um deles, o *Fausto* pode ser visto como o lugar de nascedouro da ideia heteronímica. Configura-se, assim, o Fausto pessoano como uma saga, que não apenas relê e revitaliza a figura do mito fáustico, mas também se faz o criador dos “mitos” pessoanos.

Depois que os colegas de *Orpheu* fecharam o caixão de Fernando Pessoa (1888-1935), foi aberto um baú que o poeta conservava trancado em seus aposentos e que guardava o tratado de uma existência poética em forma de versos, ensaios e reflexões sobre a vida e a estética. Tornada quase mítica por seus pesquisadores e por todos os que aguardam em suspense cada nova revelação de seu conteúdo, esta arca viria integrar o mosaico do enigma pessoano e propor a esfinge que desafia estudiosos e leitores de sua obra até os dias de hoje.

Entre os vinte e sete mil, quinhentos e quarenta e três documentos catalogados, encontravam-se os fragmentos do poema dramático “Fausto” – assim intitulado por Pessoa –, contendo datas que identificaram sua escritura pelo período de 1908 até 1933. Deduz-se daí que Pessoa dedicou a esta obra cerca de vinte e cinco anos de sua existência.<sup>339</sup>

“Desejo ser um criador de mitos, que é o mistério mais alto que pode obrar alguém da humanidade”, declarou Fernando Pessoa<sup>340</sup>. Sua obsessão era criar um poema dramático, o qual seria uma peça com “personagens fictícias sem drama”,

---

<sup>339</sup> Fernando Pessoa considerava a sua uma obra (confuso!) irremediavelmente “inacabada”. Sempre povoada de “novas associações de ideias extraordinárias e inexcludíveis, de término infinito”. De fato, não é possível definir, pela *disjecta membra* localizada na arca, uma peça que configure o discurso completo daquele seu *Fausto*. São textos escritos às margens e, às vezes, em cima de textos datilografados, de teor totalmente alheio ao do poema dramático e constituindo trabalho espinhoso para o leitor. Os pesquisadores do espólio trataram de definir um corpo para o poema, que se apresenta em três versões. Este ensaio se debruça sobre a terceira, reunida por Teresa Sobral Cunha e intitulada *Fausto*, tendo por subtítulo: “tragédia subjectiva”.

<sup>340</sup> Um criador de mitos. In: PESSOA, 1995, *op. cit.* nota 5, p. 84.

conforme definição do próprio Pessoa<sup>341</sup>. Parte deste projeto foi realizada no drama estático “O marinheiro” – publicado em 1915, na Revista *Orpheu*. Uma outra parte seria encontrada nos fragmentos do “Fausto”.

Em constante retomada dos mitos, a literatura os estrutura na forma de personagens imortais, como Hamlet, Macbeth e o próprio Fausto, de Goethe. Mais do que compor com os mitos, Pessoa cria personagens que se folheiam<sup>342</sup> e o faz com tamanha força e substância que vai a ponto de lhes soprar vida e a elas conceder a condição de criadores, não só de sua obra poética, mas também do poeta como um mito de si mesmo. Além das personagens que estruturou na sua inovadora épica lírica, Pessoa divide-se em heterônimos, criando personagens “de estatura titânica, se não teofânica” conforme define Durand, em que, “pela plurificação do ‘Eu’ generaliza e instaura explicitamente esse processo de ‘dramaturgização’”:

a obra de Fernando Pessoa tipifica o anti-personalismo crescente na primeira metade do século XX, cansado dos refinamentos um pouco anémicos de introspecção e do culto do eu românticos. Pela consciência aguda de alteridade, da ‘tigragem’<sup>343</sup>, até mesmo da androginia do eu, pela identidade reencontrada no plano do enraizamento colectivo e da sua Saga, enfim, pelo fundamento de uma filosofia já ‘mitogénica’ baseada nas àran/n-tis pnoíeie que animam o povo tanto quanto o eu. Mas o reverso complementar deste ‘não-personalismo’ é a afirmação do mundo numa tripla orientação: a do super-objetivismo ‘sensacionista’, a da profundidade ou espessura constitutiva dos objetos, finalmente a da supremacia, sobre as projecções sonhadoras do Eu, do ato eficiente, do ‘operar’(sic)<sup>344</sup>.

Ao superobjetivismo sensacionista, Durand identifica Alberto Caeiro; à profundidade ou espessura constitutiva dos objetos, Álvaro de Campos e,

---

<sup>341</sup> Idem, *ibidem*, p. 85.

<sup>342</sup> Em *Estruturas Antropológicas do imaginário*, Durand explica que a razão do mito é, ‘folheada’ e espessa, portadora de sentidos múltiplos. DURAND, 2002, *op. cit.* nota 74, p. 372. Na palestra sobre “A persistência europeia do mito e o reencantamento da modernidade”, Durand define os heterônimos pessoanos como capazes de “folhearem-se”, com o fim de ganhar vida. DURAND, 1988, *op. cit.* nota 7, p. 10.

<sup>343</sup> “Tigrado” refere à expressão de Vitor Hugo, “ame tigrée”: a alma é tigrada, possui múltiplas significações e pluralidade simbólica.

<sup>344</sup> DURAND, 1988, *op. cit.* nota 7, p. 11.

finalmente, Ricardo Reis é relacionado à supremacia do ato do 'operar', sobre as projeções sonhadoras do Eu.

Fernando Pessoa refere, com frequência, ao caráter dramático de sua poesia, mas atribui a ela um desenrolar interiorizado e concentrado na significação simbólica que tudo carrega:

Tudo é símbolo e analogia  
Tudo que vemos é outra coisa  
São sombras de mãos cujos gestos são  
A ilusão mãe desta ilusão.<sup>345</sup>

Pessoa revela que teve a necessidade, desde criança, de manifestar a presença de outras pessoas, de ampliar o seu mundo com personagens fictícias, autores de uma obra complementar à do poeta criador de poetas. Tais escritores surgiriam de seus poemas, pois a criação das obras de Caetano, Campos e Reis, segundo relata Pessoa, é anterior ao nascimento dos autores, sendo, portanto, poetas gerados de seus próprios versos. Explicando a gênese dos heterônimos, diria Pessoa: "Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em atos e ação, dramas em almas. Tão simples é, na sua substância, este fenômeno aparentemente tão confuso".<sup>346</sup>

No poema dramático, Fausto é o condutor da interrogação sobre o ser e o mundo, sobre ele paira a questão do homem dissolvido em diversos "eus". Sua tarefa é a de manutenção das máscaras, que viabilizam a existência (no poema, representada por três discípulos deste Fausto). Ele é, pois, o criador da questão heteronímica, dando vida às *personas* do poeta.

---

<sup>345</sup> PESSOA, Fernando. *Fausto*: tragédia subjectiva. Organização de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, p. 5.

<sup>346</sup> A gênese dos heterônimos. PESSOA, 1995, *op. cit.* nota 5, p. 92.

Grandes estudiosos de Pessoa já olharam para o *Fausto* como o lugar de nascedouro da ideia heteronímica: Eduardo Lourenço a apresenta como uma “autovivissecação poética sem igual” e alega que é ali onde o poeta arranca suas máscaras. Conforme ele, “tudo se passa como se Fernando Pessoa não tivesse podido nunca – até o momento em que o seu processo se fixa em formas inalteráveis – configurar a sua pessoal criação sem a medida de outros universos poéticos”. Sabe-se que outros poetas antes de Pessoa tentaram a fórmula da heteronímia. Refletindo sobre esse fato, segue Lourenço: “atitude comum, dir-se-á. Mas não nas formas e na forma extraordinária que tomou no autor [...] do *Fausto*”.<sup>347</sup> José Augusto Seabra adianta que não apenas resíduos da poesia heteronímica, mas também motivos polares que transitam entre os diversos heterônimos, trazendo o fundamento de sua linguagem, fazem do *Fausto* o verdadeiro indício de sua origem.<sup>348</sup> Manuel Gusmão concorda com Seabra em que não só os temas, motivos e problemas do universo pessoano se encontram no *Fausto*. Aparecem, também, a articulação entre eles e a negatividade que inviabiliza uma possibilidade de se unificar a proliferação de vozes como cisão da subjetividade. Gusmão vê “o *Fausto* como uma espécie de subsolo da voz que, cindindo-se, faz a poesia de Pessoa” e exhibe, assim, a “necessidade que obriga a heteronímia”.<sup>349</sup>

A angústia do *Fausto* pessoano decorre do peso insuportável de sua existência de dúvidas e dor. Ele questiona o conhecimento que adquiriu empírica ou intelectualmente e se percebe em um mundo de aparências, em que supõe haver algo além das tristes sombras que se projetam diante de seus olhos. As componentes da equação alquímica se realizam no *Fausto*, pela possibilidade de diferentes olhares do Eu para o mundo e pela decifração das máscaras adotadas pelos múltiplos pessoanos

---

<sup>347</sup> LOURENÇO, Eduardo. *Fernando Pessoa revisitado: Leitura estruturante do drama em gente*. Porto: Inova, 1973, p. 146-158.

<sup>348</sup> SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 38-42.

<sup>349</sup> GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: o Fausto de Pessoa*. Lisboa: SARL, 1985, p. 221-222.

frente à vida, que ele condensa em um texto único. Em Caeiro, há um apelo a olhar para os objetos e os seres com a naturalidade e a simplicidade das crianças:

Sei ter o pasmo essencial  
 Que tem uma criança se, ao nascer,  
 Reparasse que nascera deveras...  
 Sinto-me nascido a cada momento  
 Para a eterna novidade do Mundo...<sup>350</sup>

E mesmo esse olhar, livre de interrogações metafísicas, encontra lugar na natureza inquiridora do Fausto pessoano, que já foi inocente e agora desejaria não pensar sobre o que vê:

Uma vez contemplando um outeiro  
 A linha de colinas majestosa  
 Que azulada e em perfis desaparecia  
 No horizonte, contemplando os campos,  
 Vi de repente como que tudo  
 Desaparecer.<sup>351</sup>

Entretanto, o mosaico fáustico também é composto da antítese destas mesmas almas, e assim, contrário ao Caeiro, que apenas vê das coisas, as próprias coisas (“por que veríamos uma coisa se houvesse outra?”) também dão lugar para a visão de Fernando Pessoa, que declara:

Ah, tudo é símbolo e analogia!  
 O vento que passa, a noite que esfria  
 São outra cousa que a noite e o vento –  
 Sombras de vida e de pensamento.<sup>352</sup>

Fernando Pessoa, “ele mesmo”, tem personalidade lunar e sustenta um olhar inquiridor, analítico, buscando ver o que está oculto:

---

<sup>350</sup> PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio/1*: Alberto Caeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 35.

<sup>351</sup> PESSOA, 1991, *op. cit.* nota 345, p. 8.

<sup>352</sup> Idem, *ibidem*, p. 5.

Olho o Tejo,  
 [...]
   
O que é ser-rio, e correr?
   
O que é está-lo eu a ver?
   
Sinto de repente pouco,
   
Vácuo, o momento, o lugar.
   
Tudo de repente é oco –
   
Mesmo o meu estar a pensar.<sup>353</sup>

O poeta que pregou o fingimento e que declarou não sentir, senão através do pensamento racionalizado, opera sua própria metáfora na despersonalização heteronímica o ponto alto de seu fingimento. Ele chegou a declarar, falando de sua obra inacabada: “não posso evitar o ódio que têm meus pensamentos de ir até o fim”<sup>354</sup>. Pessoa desencadeia em um mesmo ato o pensar e o sentir, inextrincáveis. “O que em mim sente ‘stá pensando.”<sup>355</sup> O sentir, sem o qual não há o ser, é filtrado pelo pensamento, e esse pensamento assume um caráter de entidade: “meus pensamentos têm ódio”, e é a eles que o poeta atribui a autonomia de sentir o ódio do fim das coisas, do ponto final em uma experiência e da conclusão da obra.

Para Leyla Perrone-Moisés, que estudou a questão do olhar em cada um dos heterônimos, “a autovigilância da consciência em FP ‘ele mesmo’, como em seu *Fausto*, é um meio de evitar o corpo, o corpo próprio e o alheio, corpos desejantes de que ele, literalmente, não quer nem saber”<sup>356</sup>. Seu modo de olhar para a vida está inscrito no *Fausto*, que pensa, racionaliza, intelectualiza todas as reações e sentimentos:

O mistério dos olhos e do olhar  
 Do sujeito e do objecto, transparente  
 Ao horror que além dele está; o mudo  
 sentimento de se desconhecer,  
 e a confrangida comoção que nasce

<sup>353</sup> PESSOA, 1981, *op. cit.* nota 350, p. 100.

<sup>354</sup> Autocentrismo e indefinição. PESSOA, 1995, *op. cit.* nota 5, p. 38-39.

<sup>355</sup> Do poema “Ela canta, pobre ceifeira”. PESSOA, 1981, *op. cit.* nota 350, p. 158.

<sup>356</sup> PERRONE-MOISES, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. In: *O olhar*. Organização de Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 327-345.

de sentir a loucura do vazio;  
o horror duma existência incompreendida  
quando a lma se chega desse horror  
faz toda dor humana uma ilusão.  
Essa é a suprema dor, a vera cruz.<sup>357</sup>

O olhar de Ricardo Reis é desencantado e estoico<sup>358</sup>. Teórico do Neopaganismo, descrê da máxima cristã em que o essencial não é visível. Contenta-se em olhar o mundo como um espectador, pois não percebe utilidade na ação, e caminha pela vida em atitude contemplativa e indiferente:

Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo.<sup>359</sup>

Para os deuses as coisas são mais coisas.  
A natureza é só uma superfície.  
Na superfície ela é profunda  
E tudo contém muito  
Se os olhos bem olharem.  
Aprende, pois tu, das cristãs angústias,  
Ó traidor à multiplíce presença  
Dos deuses, a não teres  
Véus nos olhos nem na alma.<sup>360</sup>

Assim como acontece a Ricardo Reis, em *Fausto*, manifestam-se a apatia e a descrença na ação, a qual paira sobre o sujeito lírico como um fantasma a exigir dele interação com a vida em uma atitude que lhe causa pavor. Depois de fracassadas suas tentativas de se adaptar ao mundo e ao contato com os outros, sente sua vida, em um movimento urobórico, voltar ao mundo do pensamento:

Ah! o horror metafísico da acção!  
Os meus gestos separam-se de mim  
E eu vejo-os no ar, como as velas dum moinho,

<sup>357</sup> PESSOA, 1991, *op. cit.* nota 345, 1991, p. 7.

<sup>358</sup> Designa aquele que segue o estoicismo, doutrina que entende ser a ataraxia o ideal de conduta. Ou seja, indivíduo que se mantém imperturbável diante da dor e do infortúnio e aceita, impassível, o que o destino lhe oferecer. Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 838.

<sup>359</sup> PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio/2: Odes de Ricardo Reis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 86.

<sup>360</sup> Idem, *ibidem*, p. 157.

Totalmente não meus, e sinto dentro  
Deles a minha vida circular!<sup>361</sup>

Álvaro de Campos é o modernista cosmopolita, um dândi moderno que quer ter todas as sensações e acompanhar o frenético movimento da urbe. Seu olhar devora ruas, casas, máquinas, homens e navios. Ele sente a força da multidão e a velocidade dos automóveis. Tudo é movimento e vida. E, embora essa velocidade possa ser, às vezes, frustrante e fugaz, não quer o olhar desfocado dos simbolistas, seu programa é o da energia futurista:

Nada me prende a nada.  
Quero cinquenta coisas ao mesmo tempo.<sup>362</sup>

Hela'hoho comboio, automóvel, aeroplano minhas ânsias,  
Velocidade entra por todas as ideias dentro,  
Choca de encontro a todos os sonhos e parte-os,  
Chamusca todos os ideais humanitários e úteis,  
Atropela todos os sentimentos normais, decentes, concordantes,  
Colhe no giro de teu volante vertiginoso e pesado  
Os corpos de todas as filosofias, os tropos de todos os poemas.<sup>363</sup>

Trago dentro do meu coração,  
Como um cofre que se não pode fechar de cheio,  
Todos os lugares onde estive ,  
Todos os portos a que cheguei,  
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias  
[...]  
Vi mais paisagens do que aquelas em que pus os olhos...  
Experimentei mais sensações do que todas as sensações que senti.  
Porque, por mais que sentisse, sempre me faltou que sentir  
E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.<sup>364</sup>

No *Fausto*, está presente o mesmo olhar sensacionista, ávido por explorar cada experiência que a vida possa trazer, mas a dor persiste, pois ele permanece acorrentado ao vazio e à inutilidade de ser:

---

<sup>361</sup> PESSOA, 1991, *op. cit.* nota 345, p. 149.

<sup>362</sup> PESSOA, 1983, *op. cit.* nota 230, p. 99.

<sup>363</sup> Idem, *ibidem*, p. 87.

<sup>364</sup> Idem, *ibidem*, p. 73.

Beber a vida num trago, e nesse trago  
 Todas as sensações que a vida dá  
 Em todas as suas formas, boas e más,  
 Trabalhos e prazeres, e ofícios,  
 Todos lugares, viagens, explorações  
 Crimes, lascívias, decadências todas.  
 [...]

Viva a vida, que é tudo, e mais não há!  
 [...]

O resto da minha alma anda disperso  
 Pelos gritos e a luz desta oca orgia  
 Em estilhaços de consciência  
 [...]

Já não tenho alma. Dei-a à luz e ao ruído.<sup>365</sup>

A todos esses olhares que acumula e pactua, o guardião do conhecimento fáustico, abrigo das máscaras pessoais, acrescenta o pavor de sentir o olhar dos outros homens sobre si:

O horror metafísico de outrem!  
 O pavor de uma consciência alheia,  
 Como um deus a espreitar-me! Quem me dera  
 Ser a única consciência animal  
 Para não ter olhares sobre mim!<sup>366</sup>

Fausto revela suas raízes místicas, misturando entidades pagãs e cristãs, assim como fizera Goethe. Como um necromante, evocando forças do passado, convoca os mistérios da noite “um mistério que torna tudo negro [...] “uma noite de Tudo que é um Nada/ um abismo de Nada que é um Tudo”, e os poderes do sonho para falsear o real e viver o tempo da duração dos sentidos: “Suave me é o sonho, e a vida porque é sonho”<sup>367</sup>. Sua criação não acontece em um tempo delimitado historicamente, ou claramente estipulado. Resgata personagens míticas pouco lembradas, como Filoctetes, visitante dos abismos da solidão e do abandono. Seu encontro com o ancião, que confecciona o filtro mágico para aplacar suas dores,

---

<sup>365</sup> Idem, *ibidem*, p. 137 e 145.

<sup>366</sup> PESSOA, 1991, *op. cit.* nota 345, p. 96.

<sup>367</sup> Idem, *ibidem*, p. 18-19.

denuncia, certamente, a presença de um outro alquimista, um sábio, detentor de conhecimentos ancestrais:

Todas espécies  
De homens conheço, por ciência  
Sei ler os vícios íntimos e os crimes  
Nos olhares. <sup>368</sup>

O *Fausto* pessoano irá compor a alquimia das personalidades heterônimas tornadas míticas. Todas as razões e contradições destas quatro personagens dramáticas, que, mesmo fora da ação, vestem máscaras como no teatro, serão processadas por ele e um tempo mítico irá se revelar, afinal, no processo alquímico “não são as coisas e as substâncias que são postas à prova, são símbolos psicológicos correspondentes às coisas, ou mais ainda, os diferentes graus de simbolização íntima dos quais se quer verificar a hierarquia”<sup>369</sup>. Assim, o *Fausto* de Pessoa não buscará realizar a síntese do sujeito, pois a própria possibilidade da poesia pressupõe a coexistência das contradições humanas. Em sua figuração mitológica do Eu, irá construir o caleidoscópio do homem, por uma composição de formas que se encaixam umas nas outras como bonecas russas. Sua alma inquiridora encontrará alento na aceitação final da morte, embora persista o mistério sobre a singularidade do ser, questão que os mitos continuarão a propor à literatura.

---

<sup>368</sup> Idem, *ibidem*, p. 124.

<sup>369</sup> BACHELARD, 1996, *op. cit.* nota 205, p. 60.

## 5.2 A alquimia dos heterônimos

As *personas* dramáticas que, tornadas heterônimos, vieram a consagrar o caráter de singularidade da obra do poeta português Fernando Pessoa, trouxeram à literatura sua primeira expressão de sujeito lírico e sujeito empírico realizados em um mesmo poeta. Caminho aberto, a poesia do século XX pode seguir por um mundo fragmentado sem a fascinação da unidade, misturando o heterogêneo por meio da magia linguística. Muitos “camaradas futuros”, como os chamaria Maiakovski, iriam trilhar o caminho de um Álvaro de Campos sendo conduzidos aos arroubos da geração *Beat*, na vanguarda norte-americana. Outros seguiriam os ideais naturistas de Alberto Caeiro, possíveis inspiradores de toda uma geração *hippie*, a qual rejeita o esvaziamento tecnológico e as urgências da vida moderna. Ainda outros, em muitos casos, iriam encontrar guarida na paisagem greco-romana da antiguidade clássica, assim como o epicurista Ricardo Reis.<sup>370</sup>

Chove ouro baço, mas não no lá fora... É em mim...  
Sou a Hora,  
E a Hora é de assombrose toda ela escombros dela...

Nos cem versos do poema “Hora absurda”, Fernando Pessoa anuncia o momento de renovação na linguagem, que marcaria as rupturas estéticas europeias do início do século XX. No estudo “Fernando Pessoa, a dialética do ser em poesia”, Nelly Novaes Coelho chama a atenção para o fato de que, sendo o poema escrito em 1913, seu autor revela a sensibilidade e lucidez de perceber o evento enquanto começava a se instalar. Pessoa capta o momento de agudas transformações na escrita poética, hoje facilmente reconhecido, mas que ainda não se encontrava disponível à

---

<sup>370</sup> Este tema é desenvolvido por Lucila Nogueira no ensaio: Ricardo Reis e Álvaro de Campos: da flauta de pão à lâmpada da fábrica. In: NOGUEIRA, Lucila. A lenda de Fernando Pessoa. Recife: Associação de estudos portugueses Jordão Emerenciano, 2003, p. 67-84.

percepção geral. Todo o texto deste poema é uma metáfora do fazer poético em que se dirige à própria poesia o eu despersonalizado da linguagem moderna.

Especialmente focado no trabalho de desenvolver uma nova forma de expressão poética, Mário Faustino tira grande proveito das inovações trazidas pela obra poética de Pessoa – que já circula no Brasil nos primeiros anos da década de 1940, com o lançamento da reunião das obras do poeta português em *Poesias* (1942), publicada por João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor, para a Editora Ática. O autor de *O homem e sua hora* realiza uma espécie de “atualização” do fenômeno da despersonalização, a partir de suas leituras da obra do poeta dos heterônimos.

O processo de constituição do eu-lírico faustiniiano, em sua compleição multiforme, agregando as mais variadas identidades, encontra respaldo na escritura rizomática do *Livro do desassossego* e, sobretudo, passa por marcante identificação com os heterônimos pessoanos. Atributos das vozes expressadas nos poemas de Faustino recebem ressonância das *personas* poéticas pessoanas e, em cada uma daquelas três personalidades centrais da heteronímia, o poeta brasileiro encontrará paralelos formais, estilísticos e temáticos.

A adesão de Alberto Caeiro à natureza e aos objetos em sua singeleza está presente nas diversas identidades do sujeito poético faustiniiano. O marco da obra de Caeiro nos poemas de Faustino é evidenciado pela leveza impressa nos versos que remetem ao convívio com a natureza, em que o eu-lírico confessa: “quisera em rosa pura/ ou lírio transformar-me”<sup>371</sup>. Os sinais desse contato com a poesia de Caeiro surgem na trova do **menestrel medieval**, pelo canto do “**jogral verde**/ Que outrora celebrou seus milagres fecundos”<sup>372</sup>. São reveladores, na ilusão do **viajante**, que, ao lançar-se na aventura da primeira viagem, declara: “planto/ Um fruto verde no

---

<sup>371</sup> “Poemas do anjo”, FAUSTINO, p. 248, versos 3-4.

<sup>372</sup> Poema “Mensagem”, FAUSTINO, p. 74, versos. 5-6.

futuro, e parto/ De escuna virgem navegante, e canto”<sup>373</sup>. Destacam-se no efeito mágico do instante em que “**Orfeu** retesa a lira e solta o pássaro”<sup>374</sup> do verso. De maneira geral, manifestam-se na presença da poesia ainda ingênua, espontânea (em especial, da primeira fase da poesia faustiniana), a qual parece pertencer a um estágio pré-elaboração, de que são exemplares os poemas “1º motivo da rosa”, “2º motivo da rosa”, “Primeiro poema”<sup>375</sup> e “Poemas do **anjo**:

Vens como o vento acalentando as folhas  
Adormecendo a rosa à tua passagem  
Donde esta paz o sono o sonho a sombra?  
Apenas leves dedos sobre os olhos  
Somente a mão do anjo sobre o ombro.<sup>376</sup>

Adotando o tom dos poemas de Caeiro, em sua forte ligação com a natureza e sua simplicidade de lirismo natural, instintivo, a poesia faustiniana empreende a perquirição metafísica de forma mais explícita que a manifesta nos versos do heterônimo naturista. O poeta pensador, que Caeiro tenta encobrir, revela-se em Faustino com maior expressividade. No poema de inspiração camoniana “Alma que foste minha”<sup>377</sup>, nota-se que sua reflexão sobre as questões da existência é exposta diretamente e tratada sem subterfúgios, ainda que em versos permeados por uma imagística simplificada e pela adesão a um campo semântico que refere os elementos da natureza:

Alma que foste minha,  
desprendida de meu corpo e de meu espírito,  
leque de palma sem raízes, sem tormentas,  
que gênero esta noite te distingue,  
5 que metro te organiza, por que dogmas,  
que signos te orientam – rumo a quê?

– Mestre, qual é o sexo das almas?

<sup>373</sup> Poema “Viagem”, FAUSTINO, p. 202, versos 1-3.

<sup>374</sup> Poema “O homem e sua hora”, FAUSTINO, p. 110, verso 140.

<sup>375</sup> FAUSTINO, respectivamente, p. 242, 243, 236.

<sup>376</sup> “Poemas do anjo”, FAUSTINO, p. 249, versos 16-20.

<sup>377</sup> FAUSTINO, p. 86-87.

Desmarcada e sem cordas  
 alma que foste minha  
 sem cravos e sem espinhos  
 10 que trigo milenar te mata a fome  
     divina  
 que pirâmide encerra tua essência  
     nudíssima  
 que corpo te defende de ti mesma  
 15      do espaço  
 que idade, quantas eras, contra o tempo  
     alma anárquica  
 desmarcada e sem cravos  
 sem precisão de estar  
 20 ou de ficar  
     – Que te vale Bizâncio?  
     ou de mudar  
 ou de fazer, ou de ostentar  
     – Que te vale este verso?  
 25      apoética, absurda  
 como chamar-te alma, de que, quando,  
 para que, alma de morto, para onde?

O eu-lírico logra empreender uma indagação metafísica sobre a essência do ser, forjando vocábulos simples em versos de construção direta e sem rebuscamentos de estilo. O poema “discursa” em versos livres, sem preocupação formal ou estilística, vocabulário coloquial, com uso da repetição de expressões, paralelismos e construção simples. Excetuando-se os dois verbos no particípio e uns poucos adjetivos, os demais vocábulos são da classe dos substantivos ou verbos no indicativo, acentuando-se um número reduzido de variação na classe das palavras. Esse exercício de despojamento aproxima os versos de Faustino da poesia de Alberto Caeiro. Embora o heterônimo pessoano alegue não ter metafísica alguma e negue “o mistério das coisas”, seus versos sem rigor métrico e com aparente simplicidade conduzem o olhar para dentro das questões humanas e realçam a presença do ser em todos os objetos e elementos da natureza. Um sentimento de melancolia diante da perda da inocência está presente na imagem singela do navio que deixa o cais:

Navio que partes para longe,  
 Por que é que, ao contrário dos outros,

Não fico, depois de desapareceres, com  
saudades de ti?  
5 Porque quando te não vejo, deixaste de existir.  
E se se tem saudades do que não existe,  
Sinto-a em relação a cousa nenhuma;  
Não é do navio, é de nós, que sentimos  
saudade.<sup>378</sup>

Uma escritura sedimentada na arquitetura do poema será construída sob a inspiração de Ricardo Reis. Em Ricardo Reis, identificam-se o fazedor, o escultor, o poeta que arquiteta seu poema em um estilo construído com rigor e densidade. O lapidador que, assim como já referido com relação a Mário Faustino, considera a obra poética fruto do trabalho. Segundo Gilbert Durand, a mais alta figura do trabalhador é o poeta, mais alta porque “ultrapassa as escórias técnicas, assim como os deuses ultrapassam os titãs”<sup>379</sup>. De acordo com o antropólogo, Ricardo Reis incorpora esse alto trabalhador. Ricardo Reis é relacionado por Durand à supremacia do ato do ‘operar’, sobre as projeções sonhadoras do Eu:

Mestre, são plácidas  
Todas as horas  
Que nós perdemos.  
Se no perdê-las,  
5 Qual numa jarra,  
Nós pomos flores.

Não há tristezas  
Nem alegrias  
Na nossa vida.  
10 Assim saibamos,  
Sábios incautos,  
Não a viver,

Mas decorrê-la,  
Tranquilos, plácidos,  
15 Tendo as crianças  
Por nossas mestras,  
E os olhos cheios  
De Natureza...

<sup>378</sup> PESSOA, 1980, *op. cit.* nota 345, p. 124.

<sup>379</sup> DURAND, 1988, *op. cit.* nota 7, p. 11.

A beira-rio,  
 20 A beira-estrada,  
 Conforme calha,  
 Sempre no mesmo  
 Leve descanso  
 De estar vivendo.

Tanto na poesia do heterônimo pessoano como na do poeta brasileiro, esse gosto pela elaboração do poema encontra-se com a utilização da linguagem do mito, do tema do amor *fati* e da reflexão sobre o tempo, deixando aparecer sua posição estoica diante da vida. O eu-lírico cultua a ataraxia como ideal. A vida não merece grandes preocupações, e a impassibilidade diante da dor e do sofrimento ajuda a aceitar a fugacidade da existência:

25 O tempo passa,  
 Não nos diz nada.  
 Envelhecemos.  
 Saibamos, quase  
 Maliciosos,  
 30 Sentir-nos ir.

Não vale a pena  
 Fazer um gesto.  
 Não se resiste  
 Ao deus atroz  
 35 Que os próprios filhos  
 Devora sempre.

Colhamos flores.  
 Molhemos leves  
 As nossas mãos  
 40 Nos rios calmos,  
 Para aprendermos  
 Calma também.

Girassóis sempre  
 Fitando o Sol,  
 45 Da vida iremos  
 Tranquilos, tendo  
 Nem o remorso  
 De ter vivido.

Nos versos de Faustino, reiteradas vezes o eu-lírico também assume uma posição impassível, abraçando a morte como o fim natural dos eventos, o encerramento de um ciclo e refletindo uma aceitação heroica do destino humano:

Não morri de mala sorte,  
Morri de amor pela morte.<sup>380</sup>

Ao beco de agonia onde me espreita  
A morte espacial que me ilumina.<sup>381</sup>

Rubro de vida e morte em que me deito  
À luz de ardente e grave e cheia lua.  
Ao que, se a Morte chama ao longe: Mário!,  
Me abraça estremecendo em meu sudário.<sup>382</sup>

À luz da lua que ressarce o dano  
Cruel de adormecer  
A sós, à noite, ao pé do desumano  
Desejo de morrer.<sup>383</sup>

Lida, caixão e sorte,  
Vida, paixão e morte.<sup>384</sup>

No poema que convoca a musa de Ricardo Reis, Lídia, ao lado da heroína camoniana, Inês de Castro, Faustino propõe o questionamento sobre a permanência do homem após a morte e encaminha a uma reflexão em que as imagens do mar (“as fabulosas naves passam prenhes”) e do vento nas folhas e nos sinos (“vento ululando, vento urrando”) servem de metáfora ao sentimento amoroso, à fugacidade do tempo, à inexorabilidade da morte e à própria renovação da vida. O eu-lírico assume uma posição estoica, ao reconhecer, no último verso, que todos os homens “passam” e que todos vivem para falhar (verso 17). Não há como negar a fragilidade da vida, e até a natureza faz comentários através das “tílias balançando ao vento” (verso 3). A imagem das tílias esvoaçando oferece apoio semântico ao tema da

---

<sup>380</sup> Poema “Romance” FAUSTINO, p. 81, versos, 25-26.

<sup>381</sup> Poema “Sinto que o mês presente me assassina”, FAUSTINO, p. 92, versos 9-10.

<sup>382</sup> Poema “Não Quero Amar o Braço Descarnado”, FAUSTINO, p. versos 11-14.

<sup>383</sup> “Soneto”, FAUSTINO, p. 187, versos 5-8.

<sup>384</sup> Fragmento “Túnel, pedra, tonel”, FAUSTINO, p. 146, versos 20-21.

precariedade da existência. A Lídia é apresentada, segundo Benedito Nunes, “numa revivescência histórica e literária, que vai ao encontro da aventura marítima portuguesa e do moderado epicurismo de Ricardo Reis”, envolvida pela imagem do mar, símbolo de “origem e fim de todas as coisas”:<sup>385</sup>

– Inês, Inês, quem sobrevive, quem,  
 Nos filhos que fabrica?  
 ut – re – mi tílias ao vento soltas sussurrando –  
 – Lídia, a geração dos homens, folhas, folhas,  
 5 há-de passar na brisa:  
 Hino ouvido entre neves:  
 ulti ... multi ... venturas, aventuras,  
 vento ululando, vento urrando – vê,  
 multidões precipitam-se:  
 10 “till Death doth us part”: até que a Morte, a Idade,  
 Idade nos separe: gerações, orações, berrações,  
 oh in – ut – ilidade, Inês, quem vive,  
 sobre que filhos, sobre que folhas?  
 Ouve, repara, ávida Lídia, os sinos,  
 15 os fabricados sinos que partiram,  
 os generados filhos se quebraram,  
 todos falhamos, tudo,  
 ai todos farfalhamos, sinos, folhas:  
 As fabulosas naves passam prenhes.  
 20 Os fenecidos anos voltam secos.  
 Degenerados, regenerados?  
 Inês, Lídia – passamos.<sup>386</sup>

As tílias ao vento entoam as notas musicais (ut, re, mi) e trazem do passado o hino do musicólogo do século XI Guido d’Arezzo (995-1050). Faustino processa a montagem de seu poema substituindo as notas da primeira estrofe do poema medieval por sons e vocábulos, formados a partir da decomposição ou da aproximação com outros. Pela composição musical, as “tílias ao vento soltas sussurrando” (verso 3) oferecem resposta à interpelação feita à musa: “a geração dos homens há-de passar na brisa”. A resposta é endereçada à personagem das odes de Ricardo Reis, Lídia, que senta com o poeta “ouvindo correr o rio”, colhe flores e toma lições de “que a vida passa e não fica, nada deixa e nunca regressa” (versos 4-5).

<sup>385</sup> NUNES, 1966, *op. cit.* nota 6, p. 31.

<sup>386</sup> Fragmento: “– Inês, Inês, quem sobrevive, quem”, FAUSTINO, p. 132-133.

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.  
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos  
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.  
 (Enlacemos as mãos)<sup>387</sup>

Em seu estudo sobre a versificação na obra de Faustino, Santos Silva faz um apanhado dos signos referentes à notação musical desse poema em diálogo com o escrito por Guido d'Arezzo. A citação é importante para demonstrar o apurado trabalho de elaboração na composição faustiniana detectado pelo ensaísta:

Há claramente aí um processo de substituição pelo qual as referências à notação musical passam a outras referências pertencentes a uma série contextual distinta, contaminando-as. Na estrofe do musicólogo medieval, temos a sequência ut, re, mi, fa, sol, la, si; no verso de Mário Faustino, lemos, no princípio, ut – re – mi, mas nossa expectativa de leitura se quebra na quarta nota, com o desvio pata ti (de tílias). Parece-nos que, para realizar esta substituição e, conseqüentemente, para estabelecer a ruptura do sistema, instaurando outro, o poeta serviu-se de uma equivalência preliminar. Vale dizer, aproveitando-se da homonímia entre mi (nota musical) e mi (pronome oblíquo), passou, na referência localizada na série semântica do código musical para a localizada no código gramatical.<sup>388</sup>

O 'ut', conjunção latina, designava antigamente a nota dó e foi trazido para o poema de Faustino, assim como as demais notas musicais, da primeira estrofe do "Hino de vésperas de São João Batista", da autoria de Guido d'Arezzo. O texto da primeira estrofe do poema é: "**Ut** queant laxis/ **re**sonare fibris,/ **Mi**ra gestorum/ **fa**muli tuorum,/ **sol**ve polluti/ **la**bii reatum,/ Sancte Ioannes"<sup>389</sup>. Santos Silva alonga por mais duas páginas o comentário sobre os versos faustinianos fazendo o detalhamento das substituições do "fa", de "famulti", no poema medieval, para a leitura de "ti", da palavra "tílias", no de Faustino; bem como de "sol", de "solvi", no primeiro, para "sol" de "soltas", no segundo e assim por diante.

<sup>387</sup> PESSOA, 1982, *op. cit.* nota 359, p. 80, vs. 1-4.

<sup>388</sup> SILVA, 1979, *op. cit.* nota 85, p. 289.

<sup>389</sup> CHAVES, 1986, *op. cit.* nota 58, p. 216.

Essa opção por um código musical como recurso na construção dos versos põe o poema de Faustino em condição de intertextualidade direta com a poesia de d'Arezzo, da mesma forma que instaura em uma categoria diferente a intertextualidade com a obra de Ricardo Reis, pelo interesse que o heterônimo, homem culto e de formação clássica, demonstrava ter pela arte da música e pela composição musical em poesia. Em um de seus conhecidos debates com o heterônimo Álvaro de Campos, em que este traz à tona uma questão sobre qual a real necessidade de se imprimir um “ritmo artificial” à palavra poética, Reis argumenta em longo depoimento, do qual apresentamos um excerto:

Quanto mais fria a poesia, mais verdadeira. A emoção não deve entrar na poesia senão como elemento dispositivo do ritmo, que é a sobrevivência longínqua da música no verso. E esse ritmo, quando é perfeito, deve antes surgir da ideia que da palavra. Uma ideia perfeitamente concebida é rítmica em si mesma; as palavras em que perfeitamente se diga não têm poder para a apoucar. Podem ser duras e frias: não pesa — são as únicas e por isso as melhores. E, sendo as melhores, são as mais belas.

De nada serve o simples ritmo das palavras se não contém ideias. Não há nomes belos, senão pela evocação que os torna nomes. Embalar-se alguém com os nomes próprios de Milton é justo se se conhece o que exprimem, absurdo se se ignora, não havendo mais que um sono do entendimento, de que as palavras são o torpor.<sup>390</sup>

No poema “Ode”, estilo que consagrou Ricardo Reis, surgem os temas caros ao período clássico: a presença da mitologia grega; o homem no centro dos questionamentos universais, confrontado em sua capacidade de produzir e conquistar, ao mesmo tempo em que se interpela sobre o lado sagrado que o compõe; o tom elevado, a precisão léxica e o cuidado com a forma da composição em dísticos.

Enquanto se fez dia na história dos homens, as figuras diáfanas dos anjos frequentam a paisagem natural das praias entre mitos e seres imortais. Hoje, (“agora”) a noite dos tempos é símbolo da queda. O anjo humaniza-se e sofre o

---

<sup>390</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, [s/d], p. 392-393.

“desespero da alma esquecida”, atormentado por haver perdido o dom celestial. Enquanto a terra se povoa de “anjos indecisos” (verso 13), homens solitários carentes de valores que os sustentem com pés no chão, o impotente Prometeu, vigiado pelo abutre, não pode mais oferecer salvação.

“Esta manhã o ar estava cheio de anjos”  
E sua súbita beleza era quase invisível

A manhã era os mesmos e transparentes anjos  
E seus frágeis caminhos eram quase visíveis

5 Agora é noite e um anjo desgarrado  
Debate-se impotente no pegajoso mar

Numa praia distante suas asas são algas  
E misteriosamente a noite está deserta

Ouçó o teu canto pobre anjo decaído  
10 Mas estou preso e o abutre me contempla

Por que amaldiçoas quem imortal te fez?  
A manhã não tem culpa se não vem nunca mais  
Cheia de anjos indecisos caminhando  
Sem pés sobre os caminhos do ar

15 Por que o desespero alma esquecida?  
É teu consolo o teres sido um anjo.<sup>391</sup>

Álvaro de Campos é o poeta cosmopolita, que cultua a velocidade e as máquinas modernas. Nele, Faustino toma de empréstimo as vozes da vanguarda, da engenharia dos fragmentos, o herói, o soldado, o homem da cidade, o tema da solidão moderna, o poema engajado:

de luz sobre as baías: de ar molhado  
sem peixes, com gramados  
e automóveis fluindo  
e da mesma maneira:

“onde estou eu?”  
ela perguntou (no filme)  
e dessa mesma

---

<sup>391</sup> FAUSTINO, poema “Ode”, p. 241.

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<sup>392</sup>

O heterônimo da velocidade quer captar todas as sensações da vida moderna, seu modo de perceber o movimento das cidades está em afinidade com os cubistas e os futuristas. As múltiplas emoções que se mesclam são geradas pela atividade das máquinas, enquanto o mundo passa, veloz, diante de seus olhos e suas visões se interpenetram e se multiplicam.

Patriotas transitórios duma mesma pátria incerta,  
 Eternamente deslocando-se sobre a imensidade das águas!  
 Grandes hotéis do infinito, oh transatlânticos meus!  
 Com o cosmopolitismo perfeito e total de nunca pararem num ponto  
 E conterem todas as espécies de trajas, de caras de raças!

As viagens, os viajantes – tantas espécies deles!  
 Tanta nacionalidade sobre o mundo! tanta profissão! tanta gente!  
 Tanto destino diverso que se pode dar à vida,<sup>393</sup>

Com a mesma intensidade que devora imagens e absorve a exuberância da vida moderna, a melancolia se manifesta na alma do futurista fazendo-o voltar-se para dentro de si e assumindo a solidão em meio ao movimento do mundo:

Primeiro o navio a meio do rio, destacado e nítido,  
 Depois o navio a caminho da barra, pequeno e preto,  
 Depois ponto vago no horizonte (ó minha angústia!),  
 Ponto cada vez mais vago no horizonte...,  
 Nada depois, e só eu e a minha tristeza,  
 E a grande cidade agora cheia de sol  
 E a hora real e nua como um cais já sem navios,  
 E o giro longo do guindaste que, como um compasso que gira,  
 Traça um semicírculo de não sei que emoção  
 No silêncio comovido de minh’ alma...<sup>394</sup>

<sup>392</sup> FAUSTINO, “Marginal poema 15”, p. 152, versos 22-36.

<sup>393</sup> PESSOA, 1983, *op. cit.* nota 230, p. 62.

Nas imagens sobrepostas em planos, fazendo ver as cenas como seriam apresentadas no cinema; em versos que exaltam o progresso, em estilo delirante e torrencial, Campos introduz na linguagem poética uma terminologia das cidades modernas enquanto intelectualiza as emoções, dando vazão a um sensualismo incorpóreo com que talvez tente reprimir a manifestação de um lado feminino:

e tu assim é que os queres, meu velho, e agradeces de lá –,  
Sei-o bem, qualquer coisa mo diz, um agrado no meu espírito

Uma ereção abstrata e indireta no fundo da minha alma.

Nada de *engageant* em ti, mas ciclópico e musculoso,  
Mas perante o Universo a tua atitude era de mulher,  
E cada erva, cada pedra, ceda homem era para ti o Universo.

Meu velho Walt, meu grande camarada, evohé!  
Pertencço à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade,  
Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até a náusea em meus  
sonhos,<sup>395</sup>

O eu-lírico faustiano percorre a paisagem moderna, examina suas máquinas e visita o povo nas ruas das “cidades ardentes”. Assim como o do heterônimo português, seu contato com a urbe é angustiado, dinâmico e autorreflexivo:

De pelo contrapelo. Sou eunuco  
Entre fêmeas alheias. E palhaço  
Percorro adros noturnos atulhados  
De turbas gargalhantes. Sou defunto  
E eis que ressuscito. Heu! sou louco.  
[...]  
Maquinismos que adoro e que me esmagam.  
[...]  
Cidade fria, cidadãos gelados,  
Aqui sou estrangeiro. Força oculta  
Atrai-me para as portas onde encontro  
Uma vez mais o rio desgraçado  
A cujas águas – mornas! – me incorporo.<sup>396</sup>

<sup>394</sup> Idem, *ibidem*, p. 64.

<sup>395</sup> PESSOA, 1983, *op. cit.* nota 230, p. 66.

<sup>396</sup> Poema “A reconstrução”, FAUSTINO, p. 194-195, versos 95-99, 108, 139-143.

Nesse diálogo entre a poesia de Álvaro de Campos e o sujeito que se expressa nos poemas de Faustino, revela-se o interesse comum pela poesia de Walt Whitman (citado e homenageado nos poemas de Campos). A obra de Whitman encontra em Faustino o comprometimento do jornalista e o entusiasmo do pedagogo, que pensa a poesia como mensageira dos homens. Whitman exprime a voz do povo e da própria natureza selvagem. Através dele, Faustino estabelece contato com uma nova forma de expressão, a qual se revela na voz que fala em seus fragmentos: “um verso novo, um discurso novo, uma harmonia nova, a liberdade como arte poética”<sup>397</sup>. Whitman falou que “coisas novas deviam ser ditas em forma nova”<sup>398</sup> e seus poemas mostraram como fazê-lo. Em versos descomprometidos com a métrica e a rima tradicionais, o poeta norte-americano apresenta também temas inauditos: o trabalho, a vida na cidade, o sexo e a camaradagem. A poesia ainda é a expressão do Eu, porém, a interioridade em Whitman transcende o indivíduo e insere todo o mundo ao seu redor. Nos primeiros versos de “Leaves of grass”, anuncia-se um eu-lírico que declara: “I celebrate myself, and sing myself”, mas sua concepção do eu inclui outros, toda a nação, a humanidade inteira, “for every atom belonging to me, as good belongs to you”<sup>399</sup>. Em *An outline of American literature*, Peter B. High define: “He begins with himself [...]. But this ‘self’ soon grows to include friends, the entire nation, and, finally, humanity. He then introduces himself as ‘Walt Whitman, a Cosmos’. To him, the real ‘self’ includes everything in the universe”<sup>400</sup>.

A noção desse sujeito lírico hipercomposto e multifacetado irá integrar a poesia de Faustino e formar um eu-lírico de múltiplas vozes. Essa composição passa pelo “eu-lírico ausente” de Mallarmé, encontra guarida nas *Personae* de Pound, mas

---

<sup>397</sup> FAUSTINO, 2004, *op. cit.* nota 136, p. 58.

<sup>398</sup> Idem, *ibidem*, p. 57.

<sup>399</sup> WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. New York, NY: Holt, Rinehart and Winston, 1966, P. 23. “Song of myself”, primeira estrofe: “Eu celebro a mim mesmo e canto a mim mesmo/ E aquilo que eu aceito tu deves assumir,/ pois todo átomo que faz parte de mim também te pertence” (tradução da autora).

<sup>400</sup> “Ele começa falando dele mesmo, mas esse ‘eu’, logo passa a incluir os amigos, a nação toda, e, por fim, a humanidade. Então ele se apresenta como ‘Walt Whitman, o Cosmos’. Para ele, o verdadeiro ‘eu’ inclui todas as coisas no universo”. HIGH, 2003, *op. cit.* nota 195, p. 70 (tradução desta autora).

ressoa como uma definição no exemplo de despersonalização desenhado por Fernando Pessoa, o qual, segundo conjectura desta pesquisa, tem sua primeira intuição no eu cósmico que o poeta português percebe em Walt Whitman:

Eu, voz multiplicada, ergo-me e avanço até  
[...]  
Com cem olhos rasgados. Fujo [...] <sup>401</sup>

### 5.3 Despersonalização e fragmentação do sujeito lírico

Não resta dúvida de que a experiência de despersonalização vivida por Fernando Pessoa não tem precedentes e não foi alcançada por outros depois dele<sup>402</sup>. No entanto, seu exemplo de multiplicidade de vozes e personagens poéticas deixou inspiração em muitos poetas e plantou forte impressão na poética de Mário Faustino.

Em Fernando Pessoa, a multiplicidade de máscaras formadoras do “uno” são *personas* que consubstanciam a identidade do poeta, compondo o todo fragmentário mantido no mundo do sensível, sem alcançar o devir da reunificação idealizada pelo ser, mas sem necessariamente buscá-la. O movimento trágico na poesia pessoana está no ato de “um” existir na *persona* de “outro”, em um gesto de consciência de si

---

<sup>401</sup> FAUSTINO, p. 219, versos, 2 e 5.

<sup>402</sup> Talvez a experiência considerada mais próxima da de Fernando Pessoa esteja na obra de Antonio Machado (1875-1939), que, em 1926, publica um *Cancioneiro Apócrifo*. A semelhança com a construção da obra de Pessoa é tamanha, a ponto de a crítica referir a obra de Machado usando o termo “heterônimo”, que é um neologismo criado por Pessoa. (Cf. ZENITH, Ricardo & MARTINS, Fernando Cabral. A ideia da heteronímia. In: *Fernando Pessoa: Teoria da heteronímia*. Lisboa: Assírio&Alvim, 1985, p. 18). Para António Apolinário Lourenço, “ao contrário do que vulgarmente se escreve, sobretudo em Espanha, o poeta Antonio Machado não foi um criador de heterônimos. Falta, para tal, aos escritores que inventou, um estilo que os individualize, uma ideologia e uma poética próprias e uma estratégia enunciativa que os autonomize”. Este comentário integra a sinopse apresentada para a obra de Lourenço, *Identidade e Alteridade em Fernando Pessoa e António Machado*, publicada em 1995, pela Editora Angelus Novus, Coimbra. Disponível em <<http://www.skoob.com.br/livro/277836/>>. Acesso em: 8 jan. 2013.

mesmo. O poeta tem conhecimento da impossibilidade de plenitude e a expressa na criação trágica de máscaras heteronímicas, constituindo, assim, o drama em gente.

Já na poesia de Mário Faustino, as diversas vozes integram o corpo do poema, fundidas no próprio sujeito poemático. De acordo com a reflexão de Bachelard, esta é uma unidade metafísica, apenas oportunizada pela poesia:

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão do universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista a unidade.<sup>403</sup>

A voz multiplicada, em Faustino, é parte essencial da constituição de seu sujeito lírico. É possível registrar duas marcas na formação deste eu-lírico que se divide entre a ocultação e a interação. De maneira mais evidente ou mais velada, encontram-se indícios da alternância de vozes que concede aos poemas uma peculiaridade rara ao discurso poemático, qual seja, o caráter dialogal, que se manifesta na interação. Esse recurso retórico não se processa na forma do diálogo platônico, mas, por solução de uma peripécia interna do discurso, aproxima a alternância de vozes ao discurso dialógico. Esse fenômeno é, muitas vezes, reforçado por um tom de “persuasão”, o qual marca a interação em diversos poemas.

Mikhail Bakhtin não chega a formular uma teoria do sujeito, mas, sim, uma teoria da linguagem. Para o autor russo, o sujeito só pode ser apreendido a partir das vozes de seu discurso. Essa perspectiva, fundada na enunciação, pode auxiliar na observação do eu-lírico faustiniano, na medida em que a teoria bakhtiniana engloba, por um lado, uma perspectiva do sujeito social, fundado na interação verbal – como

---

<sup>403</sup> BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha *et al.* São Paulo: DIFEL, 1986, p. 183.

apontou Tzvetan Todorov<sup>404</sup> – e, por outro, um sujeito que se constitui na trama múltipla de linguagens, teorizando as rupturas e a carnavalização – segundo se revela na obra sobre Rabelais<sup>405</sup>. Mas, principalmente, sua teoria é aproveitada neste estudo pela consciência, nela manifesta, de que a constituição do sujeito pressupõe a voz do outro a partir dos “estoques” de informações, que são produto da interação social. A formação de significados no discurso – e aqui, em uma livre interpretação da formulação bakhtiniana, incluímos o discurso poético – subentende a voz do outro em uma composição dialógica. Desse modo, o outro e o eu irão compor a voz lírica que se manifesta no sujeito faustiniano, nunca alienando a voz do eu daquelas que ele encontra na alteridade. Conforme esclarece Bakhtin, a respeito de nossos enunciados (e ele faz parênteses para informar que “nossos enunciados incluem as obras literárias”), “as palavras dos outros introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo”. É essa “expressividade” que o eu-lírico faustiniano, tomado como sujeito da enunciação, “assimila, reestrutura e modifica”<sup>406</sup>, apropriando-se de novos significados.

Nos poemas de Faustino, manifesta-se o discurso do “outro”, quando o poeta inclui diversas vozes de “*personas*” que se alternam para expressar o sentimento do eu poético. Tal pluralidade pode ser detectada na quase totalidade de sua obra. Neste subcapítulo, reunimos alguns exemplos para iluminar essa hipótese.

As múltiplas identidades que o sujeito lírico assume para dar vazão à linguagem, na poética faustiniana, podem revelá-lo como um artesão, um guerreiro, um místico, um jogral, um guia heroico encaminhando os rumos da poesia, um cantor medieval, o Orfeu, ou as diversas vozes em um mesmo poema. De acordo

---

<sup>404</sup> BAKHTIN, Mikhail. Prefácio. In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 1-21.

<sup>405</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.

<sup>406</sup> O enunciado, unidade da comunicação verbal. In: BAKHTIN, 1992, *op. cit.* nota 404, p. 314.

com a conjectura desta tese, explorada ao longo deste capítulo, essa polifonia, presente na poesia faustiniana, espelha-se na obra de Fernando Pessoa e nas diversas máscaras que se dão a conhecer a partir de seus heterônimos, podendo ser considerada um dos pontos centrais de sua poética.

No poema “Ressuscitado pelo embate da ressaca”, o eu-lírico se declara “voz multiplicada”, em uma comunhão com todos os outros eus que irão frequentar o poema, e apresenta-se para declarar sua vitória sobre a morte. Surgido do mar, ele alcança “o promontório” e, novamente, põe-se de pé, trazido com a maré, pela ressaca, e agora ressuscitado. Ao seu redor, em um cenário de violência e destruição, o naufrago observa um cadáver, violentamente derrubado pela hecatombe, que o espreita através de “cem olhos” (será ele mesmo? Ou outro ser multiplicado?). Em sua fuga, é perseguido pela morte, que, como uma ave de rapina (o açor), vai tornando o caminho insuportável em seu “rastros de sangue”, a ponto de fazê-lo desejar morrer: “avante, sombra, avante,/ Cassa-me a permissão de ficar vivo” (versos 8 e 9). A morte alcançará a simbólica pomba, impedindo-a de trazer a paz. “O nada” surge na figura do “cão sem plumas”, uma referência que desloca a imagem do mar ressacado dos versos faustinianos para o rio do poema de João Cabral de Mello Neto (1950), que passa pela cidade como um cão pela rua. No poema de Faustino, não basta ao sujeito poeta ter havido um princípio promissor em que recobrasse a vida, é preciso que haja “paz ao fim”. No final, o triunfo é dado à multidão, que abate até mesmo o sol, mas é uma vitória incerta, pois a noite ainda permanece, como promessa de morte, manchando o mar:

Ressuscitado pelo embate da ressaca  
 Eu, voz multiplicada, ergo-me e avanço até  
 O promontório onde um cadáver, posto em maca,  
 Hecatombado pela vaga, acusa o céu  
 5 Com cem olhos rasgados. Fujo e mais adiante,  
 O açor rebenta o azul e a pomba, espedaçada,  
 Ensanguenta-me o rastro. Avante, sombra, avante,  
 Cassa-me a permissão de ficar vivo. O nada

Ladra a meu lado, lambe e morde o calcanhar  
 10 Sem plumas de quem passa e no espaço se arrasta  
 Pedindo paz ao fim, que o princípio não basta:  
 O triunfo pertence ao tropel que no ar  
 Nublado esmaga o sol, troféu tripudiado  
 Por touros celebrando a noite e o mar  
 manchado.<sup>407</sup>

Em “Haceldama”<sup>408</sup>, a polifonia é patente, pois o discurso revela posições do sujeito poético alternando as vozes dos dois grandes antagonistas do relato bíblico. A indicação do discurso bíblico é clara desde o título do poema: Haceldama, em aramaico, significa “campo de sangue” e denomina o terreno comprado pelos sumos sacerdotes com o dinheiro que Judas ganhou para entregar Jesus e que, arrependido, jogou no santuário (cf. Mt 27,3-10; At 1,19). O eu-lírico ora se apresenta como Cristo, ora como Judas, em uma espécie de desabafo marcado pela dor, solidão e culpa.

A voz que fala nos versos iniciais é a do Cristo, que se deixa revelar pelas palavras usadas na descrição do episódio passado no Getsêmani (descrito na Bíblia em Mateus 26:36 e Marcos 14:32), especialmente pela referência à dor extrema e ao cálice<sup>409</sup>. O eu-lírico assume a fala do Cristo até os versos 5 e 6, em que a referência é à entrada triunfal de Jesus em Jerusalém:

Meu desespero é fonte onde as lágrimas boiam  
 Sem achar uma esponja, um cálice que as una;  
 Meu canto, esta alimária sob o verbo do tempo,  
 Sobre a língua da morte, entre os lábios do inferno.

---

<sup>407</sup> Poema “Ressuscitado pelo embate da ressaca”. FAUSTINO, p. 219. Na obra usada como referência para as citações dos poemas de Mário Faustino, nesta tese, este poema está publicado com título que recebeu quando de sua publicação no *JB*, em 11 de novembro de 1956, página 1. Cf. nota em “História dos textos”, p. 259. No manuscrito original e na publicação organizada por Benedito Nunes (1966), o título não aparece e os três últimos versos sofrem variações para: “A vitória pertence ao tempo que no ar/ Agita um homem só, troféu tripudiado/ Pela noite que abate o sol no mar manchado”.

<sup>408</sup> FAUSTINO, p. 94-96.

<sup>409</sup> Em Mateus 26:36, lê-se: Então Jesus se retirou com eles para um lugar chamado Getsêmani [...] Então lhes disse: “Minha alma está triste até a morte. [...] E adiantando-se um pouco, prostrou-se com o rosto em terra, rezando e dizendo: “Pai, se for possível, afasta de mim este cálice, contudo não se faça como eu quero mas como tu queres (sic). GARMUS, L (org.). *Bíblia sagrada*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1990, p. 1208.

- 5 Quem não viu essas sombras cavalgando meu fado,  
Carregando em triunfo as palavras que ergui?

O Judas revela-se entre os versos 7 e 12, pelas alusões à traição com “um beijo em seu rosto sem mancha” pelo “saco de prata” que se faz “campo de sangue” (Haceldama), as imagens trazidas com os vocábulos, “penumbra e silêncio”, sugerindo traição e solidão, e, no verso 12, a alusão ao esquecimento em que a figura de Judas e seu “acordo” com os algozes de Jesus são relegados:

- Porque só por um beijo em seu rosto sem mancha  
Fiz de um saco de prata o meu campo de sangue.  
Meu desespero é brejo onde os restos borbulham  
10 Do pródigo que fui de penumbra e silêncio  
E ninguém fere a lira e as palavras que acordo  
Marcham turvas, sem som, rumo à cova do olvido.

Dos versos 13 a 18, retorna a intervenção do Cristo lamentando a perda de seu “sonho de vida”, que, ferido, faz jorrar linfa em lugar de sangue, confessando a dor pelo projeto frustrado de salvação dos homens e declarando-se, motivado pelo amor:

- É morto, em tumba nova, o meu sonho de vida.  
É morto – mais que morto – exilado, sepulto,  
15 Feriram-no em seu lado e na linfa que escorre  
Não há gota de sangue ou promessa de volta.  
E eu de amor também morro e maculo meu fim  
De mandrágora eleita raiz dessas cruces

O Judas canta seu remorso e a consciência de não merecer perdão por ser aquele que atribuiu igual valor aos figos (símbolos de generosidade e bondade) e aos espinhos, os quais, então, maculam a face do Cristo. Reconhecendo a vilania e a dor, roga para que elas permaneçam na “memória do dia”:

- Onde os ramos do espinho e dos figos se anulam  
20 Que nada chore ou cante aqui, ou que perdoe  
A memória do dia, o remorso da aurora:

Quando cada sentido negou-se a desistir

A voz de Jesus retoma a palavra em versos sintaticamente marcados por expressões consagradas como referência ao Cristo, “parábola”, “estigma”, “sem mácula”, “chama de açafreão”, “fumo de incenso” (versos 23 a 34):

De marcar o compasso da parábola;  
 Quando esta boca ao verbo contrafeita  
 25 Sonhou guardar o estigma de teu ósculo;  
 Quando este olhar sem lume se fechou  
 À trajetória crua de teus raios:  
 Quando este ouvido abriu-se derradeiro  
 À nua cessação de teus apelos;  
 30 Quando estas mãos sem mácula encontraram  
 O rastro de teus dedos pelos túneis –  
 Oh chama de açafreão, fumo de incenso,  
 Jamais fareis tremer estas narinas!  
 – Houve turbas e turbas e mais turbas em fuga.

Nas estrofes finais, o poema assume um tom de crítica por parte das duas vozes que compõem o eu-lírico, tanto na voz do Cristo como na do Judas manifesta-se uma disposição contrária ao dogmatismo cristão. O discurso, que até o verso 30 falava às massas, ou, de maneira geral, aos que “não viram as sombras” (verso 5), anotando expressões como “ninguém” (verso 11) e “feriram-no” (verso 15), agora parece dirigir-se mais especificamente à comunidade cristã, “os mercenários”, “a vanguarda do não” (verso 49), aqueles que envolveram o Cristo morto em um sudário – imagem usada como metáfora para a hipocrisia da Igreja – ou aos que baixam os olhos diante da vilania (verso 37):

35 Quem não quer ver aqui a serpente que fui?  
 Não se envolva em sudários a nudez deste crime  
 Nem pálpebras se baixem sobre o olhar suicida.  
 Noite dupla inimiga, contra ti me arrebento  
 Gladiatório, marítimo: na dureza do espaço  
 40 Final força é pisar com violência.

O verso 41 retoma a fala do Cristo, agora entoando uma lamentação, como se o Deus feito homem se identificasse com os mortais em sua impotência e fragilidade

e clamasse pela glória que lhe foi roubada quando “caíram seu sepulcro”, pela verdade que lhe foi negada e pela inação a que foi relegado com a garganta partida, o grito cortado e o gesto truncado (versos 46, 47 e 48). Clamando pelo poder perdido, irá empregar alguns epítetos relacionados ao Cristo, como “sarça de fogo” e “cordeiro”:

A cal sobre o sepulcro de meu nome  
rouba-me a lenda  
Um furacão nas ilhas de meu sangue  
destrói-me o dia  
45 Trombas no mar de lava de meu cérebro  
partem-me a gorja  
cortam-me o grito  
torcem-me o gesso

A vanguarda do não avança e vence  
50 Os mercenários físicos desbandam –

Fonte de fogo  
dá-me essa glória  
Sarça de fogo  
dá-me o poder  
55 Cinza de fogo  
dá-me esse reino –

Uma pregação em tom irônico, como se questionando a veracidade das promessas cristãs, é apresentada no final do poema na forma de litania, em que o cantor sobrepõe à palavra “promessa” os vocábulos “miragem” e “armadilha”. O ritmo das lamentações é atingido graças ao equilíbrio na aplicação das sílabas tônicas (em negrito) nos versos de dezessete sílabas:

Carneiro de **m**ortos que ostentas o **a**bismo e **o**cultas a **V**ida  
oh a promessa!  
Carneiro de **c**orpos que **e**xaltas os **o**ssos e **o**primes a **c**arne  
60 oh a miragem!  
Carneiro das **a**lmas que **i**ntalass a **t**reva e **e**xpulsas o **E**spírito  
oh armadilha!

No último verso, revela-se a chave do poema: Cristo, o “bezerro dourado”, foi abandonado pelo pai e pelos homens e morreu só no monte de seu calvário. A mesma expressão “bezerro dourado” pode ser atribuída ao Judas, que vendeu a lealdade por dinheiros e enforcou-se. Ambos morrem em total abandono:

– Eu vi um bezerro dourado morrer de abandono.<sup>410</sup>

No poema “22-10-1956”, o eu-lírico desenvolve uma reflexão sobre o fazer poético e sobre a própria existência em que se identifica com o Narciso mítico, tendo por espelho um tempo futuro, que, como as calendas gregas, talvez nunca venha:

Existencial narciso mais que fisio-  
nômico espelho-indiferente mira  
-se nas calendas<sup>411</sup>: seis e vinte, vinte e  
seis voltas vem de re volu cionar  
em torno de seu próprio ser e sol.<sup>412</sup>

Ao final da longa reflexão, dividido entre sua consciência da finitude humana e a precariedade da luta pela palavra, o eu-lírico poeta chega a projetar um tempo mais feliz. “Talvez” possa viver em um “outro outubro”, o futuro compartilhado, em que seus versos vencerão. Nessa altura do poema, o eu-lírico assume uma voz coletiva. Abandonando o tom individualista do “narciso s o l itário” dos versos iniciais – na primeira pessoa –, anuncia a adesão a um canto coletivo – na segunda pessoa do plural:

Talvez um outro outubro me descubra  
poseidon-perdoado e em paz com minha  
terra e meu tempo  
então cantarei de outro

---

<sup>410</sup> FAUSTINO, p. 94-96, poema na íntegra (grifo nosso).

<sup>411</sup> As calendas eram o primeiro dia de cada mês romano, na antiguidade. A expressão “para as calendas” ou “calendas gregas” serve para significar um tempo que nunca há de vir (um tom irônico, uma vez que os gregos não tinham calendas), o nosso “dia de São Nunca”. Cf. FERREIRA, 1999, *op. cit.* nota 358, p. 372.

<sup>412</sup> FAUSTINO, p. 220, vs. 1-5.

outubro e cantarei de mim não mais, de vós  
irmãos que vos beijais após o jogo  
floral onde meus verbos flor! irão.<sup>413</sup>

Em outro exemplo da transformação do eu-lírico individual para um ser plural, encontra-se o poema “Sinto que o mês presente me assassina”, cujo título já evidencia o sentimento de um eu-lírico que se manifesta em primeira pessoa. O presente é assinalado como um tempo de melancolia, em que os obstáculos e a brevidade da vida determinam uma sensação de impotência ao homem frente à ação do tempo, que “sobre ele tem domínio”. A poesia oferece uma resistência contra a solidão e apresenta as armas para as lutas diárias do poeta. Porém, o tempo é poderoso algoz e o desafia enquanto ele “desfere verbos, dardos/ De falso eterno”.

Nesse poema, a alternância das pessoas do sujeito poético parece obedecer a uma imposição do tema. Sendo o tempo uma abstração que só pode ser equacionada na referência do ser com o “outro”, o sujeito lírico busca amenizar as marcas do tempo ao chamar os irmãos para o discurso poético. Incorporando a alteridade, o eu-lírico, que inicialmente expressava uma angústia individual, acaba solidariamente por abraçar a dor de todos os homens no plural do último verso:

que retornam para  
**Assassinar-nos** num mês assassino.<sup>414</sup>

A referência a um passado de ingênua felicidade e a progressão do tempo para o desencanto de um presente melancólico são anunciadas nos versos de “Legenda”. O poema, dividido em uma grande estrofe, um terceto e dois dísticos, apresenta, nos doze versos que compõem a primeira estrofe, uma indeterminação indicada nas

---

<sup>413</sup> FAUSTINO, p. 223, vs. 80-86. Poema transcrito na íntegra no subcapítulo 3.1, páginas 92-94.

<sup>414</sup> FAUSTINO, p. 92-93, vs. 29-30. O poema na íntegra está transcrito no subcapítulo 2.3 “O metapoema”, páginas 75-76. Para Santos Silva, a voz poética assume aqui equivalência à figura de Cristo, pois adota como suas as palavras sagradas, “fielmente transcritas, *amen, amen vos digo*”, ou incorporadas em meio às que se ligam à situação específica do presente: “*na verdade e Sobre o morto que enterra os próprios mortos*” SILVA, 1979, *op. cit.* nota 85, p. 281 (grifo desta autora).

expressões com o verbo haver, nos versos 2 e 6: “houve treva”, “houve silêncio”. No verso 9, o vocábulo ganha conjugação no particípio: “havia” trazendo a ideia de um passado inacabado, em um anseio de continuidade que irá alcançar, no verso 16, o tempo presente, na expressão “agora”.

A partir do verso 13, o sujeito lírico definirá três diferentes pessoas do discurso, especialmente marcadas: no verso 13, a primeira pessoa do plural, “nossa”; no verso 17, a primeira pessoa do singular, “meu”; no verso 18, a segunda pessoa do singular, “cantar-te, amigo”. Reafirmando a posição da voz da alteridade dentro do texto poético, “a presença do *te* (destinatário) faz do poema uma estrutura dialógica, na qual há obrigatoriamente um eu (emissor), cuja existência o texto procura, todavia, ocultar”<sup>415</sup>. Esse jogo de entrada das vozes no poema, além de acentuar a pluralidade, reforça o movimento que traz o eu-lírico de algum lugar distante para próximo do leitor; aproximação que também é notável na imagem sugerida pelos vocábulos “no princípio” (no verso 1) e “agora” (no verso 16).

**No princípio**

**Houve** treva bastante para o espírito  
Mover-se livremente à flor do sol  
Oculto em pleno dia

5 **No princípio**

**Houve** silêncio até para escutar-se  
O germinar atroz de uma desgraça  
Maquinada no horror do meio-dia.  
**E havia, no princípio,**

10 Tão vegetal quietude, tão severa  
Que se entendia a queda de uma lágrima  
Das frondes dos heróis de cada dia.

Havia então mais sombra em nossa via.  
Menos fragor na farsa da agonia,

15 Mais êxtase no mito da alegria.

Agora o bandoleiro brada e atira  
Jorros de luz na fuga de meu dia –

---

<sup>415</sup> Aproprio-me da análise que Vania Pinheiro Chaves apresenta ao poema de Cassiano Ricardo “Gagarin”, poema visual, ligado ao movimento concretista brasileiro, publicado em 1968. CHAVES, Vania Pinheiro. O lúdico e o experimental em “Gagarin”, de Cassiano Ricardo. *Signo*. Santa Cruz do Sul: UNISC, v. 31, nº 51, p. 9-22, jul./dez. 2006.

E mudo sou para cantar-te, amigo,  
O reino, a lenda, a glória desse dia.<sup>416</sup>

Alguns exemplos de interação podem ser apontados nos seguintes poemas: “Mensagem” (p. 74), verso 7, “Dize a eles que vinham” e 13, “dize a eles que tombam”; “Noturno” (p. 77), verso 15, “quanto foste traído”; “Vigília” (p. 78), verso 9, “mas não temos resposta”; “Romance” (p. 80), verso 22, “que posso, Damas, dizer-vos”; “Vida toda linguagem” (p. 82), verso 20, “como todos sabemos”; “Estrela Roxa” (p. 84), versos 17-19, “Que suor, que semente cai dos membros/ Do cadáver solar que hoje cravejas/ No lenho de teu signo suicida?”; “Alma que foste minha” (p. 86), verso 25, “– que te vale este verso?” e “Marginal poema 19” (p. 150), nos versos 78, “precisava de ti mas onde estavas”, e 83, “tu vertes parras, sem eira nem beira”.

O sujeito lírico, que no poema “O homem e sua hora” metamorfoseia-se em herói, arquiteto, escultor, construtor, guerreiro, poeta e amante, consagrando o cantor órfico, assumirá a voz de defensor dos homens “injustiçados, ameaçados, engabelados”, os quais “fixam as pálpebras nas palmeiras e no que em tudo persiste de verão”<sup>417</sup>, em “Marginal poema 15”. Ainda manterá a posição do poeta engajado nas questões do ser social em poemas como: “Ao fundo da ilha movediça e torta” (p. 126), “Recesso de água entre rochedos turvos” (p. 140), “Trabalha” (p. 141), “Moriturus Salutatur” (p. 207), e “Apelo de Teresópolis” (p. 209).

Em outros casos, ocorre o que denominamos “eu-lírico ausente”, pois é patente a existência de um sujeito lírico, porém ele não é marcado referencialmente, ou seja, não ocorre o registro dêitico em primeira pessoa. É o caso dos poemas: “Prefácio”, “Noturno”, “Vida toda linguagem”, “Estava lá Aquiles que abraçava”, “E sonhou a mulher que se cumprira”, “Soneto”, “Apelo de Teresópolis”, “Mito”,

<sup>416</sup> FAUSTINO, p. 79, poema “Legenda” (grifo desta autora).

<sup>417</sup> FAUSTINO, “Marginal poema 15”, p. 153-154, vs. 21, 51, 52.

“Ariazul”, “Marginal poema 15”, e em quase todos os poemas que, com este último, compõem a seção “Fragmentos de uma obra em progresso”.

Na constituição de um sujeito lírico articulado em consonância com seu projeto de renovação da linguagem, o poeta dá lugar a um eu fragmentado, oriundo do processo de despersonalização, mas não construindo máscaras. A presença do outro se manifesta na polifonia do sujeito, na oscilação entre as pessoas verbais, na inclusão das diversas personagens poéticas em um mesmo enunciado e no tom de interpelação ou de persuasão ao outro, recursos que trazem para dentro do poema e para a formação do eu-lírico diferentes sentimentos e pontos de percepção, consagrando uma atividade estética que agrega a voz da alteridade ao discurso poético.

Na modernidade, quando o poeta confronta as questões do homem é o momento em que o eu pessoal enfrenta impossibilidades para a elaboração poética. O recurso da despersonalização apresenta-se como a forma de responder às imposições de seu tempo. A estrutura poética pessoana forneceu material para o experimentalismo faustiniano. O poeta elaborou a questão da incompletude humana através de sua poética dos fragmentos, podendo ter acesso a uma nova condição de ser no mundo.

## Capítulo 6

### “No meu fim, o meu começo”

We must be still and still moving  
 Into another intensity  
 For a further union, a deeper communion  
 Through the dark cold and the empty desolation,  
 The wave cry, the wind cry, the vast waters  
 Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.  
 (T. S Eliot)<sup>418</sup>

A investigação sobre o processo de criação artística encontra guarida nas palavras de Martin Heidegger. No trabalho intitulado “A origem da obra de arte”, o filósofo declara que “o ser criado na obra só se deixa manifestamente compreender a partir do processo de criação”. É, portanto, necessário ao pesquisador interessado em encontrar a essência da obra de arte “aceder a levar em conta a atividade do artista”, uma vez que “a tentativa de determinar o puro ser-obra da obra a partir desta mesma mostrou-se inexecutável”.<sup>419</sup>

Benedito Nunes – duas vezes laureado por estudos sobre a obra de Heidegger – parece em concordância com sua assertiva ao alertar para a necessidade e o interesse em que sejam desenvolvidas pesquisas sobre o processo criativo de Mário Faustino. No ensaio intitulado “Introdução ao fim”, o filósofo brasileiro, guardião dos arquivos deixados pelo poeta, indica alguns caminhos para o estudo:

---

<sup>418</sup> Temos de estar parados e ainda em movimento/ Em outra intensidade/ Para uma união ainda mais avançada, uma comunhão mais profunda/ Através da fria escuridão e desolação vazia,/ O clamor das ondas, a súplica do vento, a vastidão das águas/ Do petrel e do boto. Em meu fim está meu começo. ELIOT, T. S. East coker V. In: *Four quartets*. (Publicado em 1943). Disponível em: <<https://www2.bc.edu/john-g-boylan/files/fourquartets.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2012.

<sup>419</sup> HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 46.

Muito tem que ser dito a respeito da última poesia de Mário Faustino, (...). É necessário que se estude minuciosamente o processo de criação poética antes exposto, que se analise a estrutura da linguagem que desses processos decorreu, que se faça o levantamento das influências recebidas pelo poeta, que se apurem todas as fontes em que se abeberou. Não deve ser esquecida a relação da parte final de sua obra com os elementos de *O Homem e sua hora* que a preludiam.<sup>420</sup>

Este “roteiro” apresentado por Benedito Nunes, embora não tenha sido esgotado em nosso trabalho, serviu de inspiração para a tese como uma estrela do norte. Esta pesquisa pretendeu ser, exatamente, um estudo sobre o processo de criação poética de Mário Faustino, suas motivações e sistemas. Buscou-se observar, na criação do sujeito lírico faustiniiano, constituído de múltiplas vozes, a participação do poeta no contexto das transformações inseridas pelas vanguardas em atuação a partir do final do século XIX, até meados do século XX.

Interessado em procurar por uma nova estética literária que renovasse o exercício poético e afastasse a poesia do que entendia ser um período de marasmo, Faustino desenvolve uma linguagem singular e ricamente elaborada. Benedito Nunes revela que, logo após a publicação de seu primeiro livro (1955), o poeta começa a trabalhar em um projeto, o qual anuncia em carta ao filósofo, referindo a um novo livro que teria por título *A reconstrução*. Pelos manuscritos do poema homônimo, pode-se observar o avanço que sua obra alcançara, decorrido apenas um ano de sua apresentação. É notável a mudança que se processa em sua linguagem em relação à já peculiar expressão encontrada no livro de estreia, *O homem e sua hora*. Poemas desta última fase, como “22-10-1956” (1956), “Cavossonante escudo nosso” (1957), “Ariazul” (maio de 1957), “Marginal poema 15” (junho de 1958), “Marginal poema 19” (julho de 1958), “Apelo de Teresópolis” (outubro de 1958) e “Moriturus salutat” (novembro de 1958), atestam a renovação adotada por Faustino no sentido de uma

---

<sup>420</sup> Publicado no Suplemento Literário d’*O Estado de São Paulo*, em 9 de julho de 1966. NUNES, Benedito *apud* CHAVES, 1986, *op. cit.* nota 58, p. 323-324 (grifo nosso).

poesia mais “artística e artesanal”<sup>421</sup>, distanciando-se, gradativamente, do rigor técnico que frequenta sua primeira fase. Em carta a Benedito Nunes, o poeta revela os passos do que chama de seus atuais rumos poéticos: “sintaxe ideogrâmica, abstracionismo orgânico e planejamento econômico, eis o meu ‘tripé’”.<sup>422</sup>

O projeto do livro *A reconstrução* parece ter sido abandonado para dar lugar à já referida ideia de compor toda sua obra (dali para frente) em um longo poema formado por fragmentos. Os fragmentos realizam-se como as tomadas de cenas que compõem um filme. São montagens, ou seja, elementos que, isoladamente, apresentam certo significado, mas quando reunidos, ou mesmo, colididos, assumem um terceiro significado, diferentemente daqueles dois primeiros. Suas composições ainda são formadas de uma grande diversidade de elementos: o gosto pela metáfora; a construção anafórica; a contenção verbal e a economia de adjetivos (valorizando substantivos e verbos); o dinamismo fônico; a flexibilidade nos versos em grande variedade métrica; o teorizar sobre o fazer poético a partir do próprio texto do poema; o apelo a recursos expressivos inovadores; o constante contato com outras linguagens; o interesse pelas expressões de vanguarda; a questão dialética mantida em relação às rupturas estéticas e à formação de novas tradições e o vínculo com a tradição literária, sempre aplicado de forma renovadora e revisionista.

Observando o trabalho de criação do poeta, este estudo conclui que não é possível definir a poética faustiniana a partir de um conceito que resolva sua complexidade. Ela se desenha com múltiplas faces, e qualquer equação seria reducionista. Foi possível, no entanto, traçar linhas de atuação do poeta que ajudassem a trazer luz ao caminho por ele percorrido.

---

<sup>421</sup> “Segundo a linguagem que ele próprio empregava para explicar essa fase”. NUNES, Benedito *apud* CHAVES, 1986, *op. cit.* nota 58, p. 323-324.

<sup>422</sup> Em carta de outubro de 1958. CHAVES, 2004, *op. cit.* nota 18, p. 274.

O contato com a lírica mallarmeana é apenas um dos componentes da intrincada rede de relações e estilos que compõem o texto faustiano. A profunda pesquisa com a linguagem e o exercício de uma poesia de estilo dissonante, autônoma, transcendente ou desconectada com a realidade empírica e os fins comunicativos não o impediram de elaborar, ao mesmo tempo, uma poesia que estabelece conexões com a comunicabilidade direta e quase coloquial de um Eliot, ou, mesmo, do tom de “camaradagem” dos versos de Whitman. A opção por apreciar, mais de perto, as leituras que Faustino faz de Mallarmé, Pound e Pessoa foi por entendermos serem estes, entre os autores estudados na confluência com Faustino, os poetas que maiores contribuições trazem ao seu diálogo com as rupturas estéticas do início do século XX.

Um “comportamento” poético claramente identificável na poética faustiniana é o apreço à reelaboração das formas. É notável o trabalho de engenharia na criação do verso como matéria lapidar na produção do poema, podendo-se dizer ser o verso o pilar de sua obra. Mesmo quando o interesse pela renovação da linguagem poética o leva a perseguir experiências formais que quebram a estrutura do verso, adotando organizações métricas distantes das tradicionais, Faustino irá demonstrar o valor dado à constituição do verso na composição do poema.

Cumpramos ressaltar outra de suas atitudes diante da criação: a importância do nível de inconsciência atuando nos traços iniciais da produção, em que a “intuição” age como primeiro impulso criador, sendo o poeta, em seguida, levado ao trabalho de elaboração cuidadosa do texto. Faustino reúne, em sua opção pelos abalos da linguagem poética, a reflexão da onírica surrealista e a da reformulação proposta pela filosofia bergsoniana, ambas as técnicas interessadas em romper com as velhas estruturas. Além dessas, o poeta agrega a visão da nova arte do cinema eisensteniano.

No poema faustiniano, a composição “quadro a quadro” e a enumeração, às vezes exaustiva, dos objetos apresentam um cenário como se processado no pensamento. O fruto do modelo instintivo dos surrealistas é aliado ao trabalho composicional dos elementos como uma evolução de planos imagéticos para chegar a uma semântica de conjunto entre imagem e símbolos. Esse processo se realiza na leitura do poema como um fluxo que desvela, por meio da fragmentariedade, os modos de apreensão dos eventos a que os homens estão expostos no ambiente da vida moderna. Um recurso característico da linguagem da lírica moderna, identificado por Friedrich como a exaltação dos estados do inconsciente.

Expressa-se, assim, a liberdade dos signos, exibidos fora de uma ordem natural da língua; os sinais gráficos carregando significações em si, independentemente de seu uso na frase; a vida apanhada em flashes, como no cinema; a liberdade instaurada no verso, tanto na métrica quanto na rítmica. Revela-se uma autonomia em que se extrapola o próprio código, fazendo a linguagem falar uma língua que é a do poema e ser mais expressiva do que a comunicacional. Em contrapartida, outro ponto que caracteriza a poesia faustiniana diz respeito à construção do poema em imagem, som e ideia, recursos definidos por Ezra Pound como fanopeia, melopeia e logopeia, o que marca a atividade do poeta do pensamento, operando o raciocínio intelectual na produção do poema. “Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade, mistura daquilo que é heterogêneo” são os termos que Friedrich define a lírica dos poetas modernos, e segue explicando: “fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio e análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual”<sup>423</sup>, conjunto em que é perfeitamente possível localizar a poética faustiniana.

---

<sup>423</sup> FRIEDRICH, 1978, *op. cit.* nota 7, p. 29.

Talvez seja verdadeira a afirmação de que as características identificadas por este estudo na escrita poética de Faustino poderiam ser encontradas na obra de quase todos os poetas modernos. Possivelmente não seriam localizadas formando um conjunto análogo, mas como partes de um argumento provável, uma vez que a poesia hodierna deriva de um grande contingente de recursos técnicos, métodos modernos de reprodução e da interação entre diversas linguagens, além de todos os meios de acesso à informação, disponíveis a poetas e leitores.<sup>424</sup>

Segundo Bradbury, “a dialética entre a tradição e a inovação parece ser uma das fontes principais” nas obras dos poetas modernos. O historiador declara que o procedimento dos poetas a atuarem no presente com os olhos voltados para a “cultura herdada” é uma sensibilidade muito mais acentuada nos autores nos últimos cem anos, do que em qualquer fase anterior de nossa cultura, e cita entre os exemplos Rimbaud, Yeats, Eliot, Mallarmé, Valéry, Rilke, George, Montale, Quasimodo, Machado, Lorca, Brecht e Neruda<sup>425</sup>. Com relação ao seu diálogo com as obras da tradição literária, é importante estabelecer que Faustino nunca tomou “o passado por uma massa de mingau indiscriminado”, nem o concebeu “inteiramente a partir de uma ou duas admirações particulares” e menos ainda o organizou totalmente com base em um período de sua preferência, para citar os alertas emitidos por Eliot quanto ao contato dos poetas com a tradição<sup>426</sup>. Em todas as fases do trabalho do poeta piauiense, detectaremos sinais de retorno ao período clássico, romântico ou simbolista, mas sempre em versões reformuladas, reelaboradas.

Diversos componentes de sua poética, Faustino foi buscar em Mallarmé, como seu experimentalismo visual, os jogos com a linguagem, o apreço pela composição

---

<sup>424</sup> Ver desenvolvimento desta linha de raciocínio por Bradbury, in: BRADBURY; McFARLANE, 1989, *op. cit.* nota 96, p. 257.

<sup>425</sup> Idem, *ibidem*, p. 257.

<sup>426</sup> ELIOT, 1989, *op. cit.* nota 11, p. 40.

do poema em detrimento do tema e, entre todas essas, o trabalho com temas e estilos da tradição poética. Em Pound, ele descobriu o enriquecimento da expressão por meio do uso dos ideogramas e as diversas técnicas para a elaboração da crítica de poesia, assim como a busca da tradição através do exercício da tradução. “O poeta moderno *traduz* na medida em que o seu texto persegue uma convergência de textos possíveis: a tradução é a via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição”. De acordo com a reflexão de João Alexandre Barbosa, “pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho”.<sup>427</sup>

Na obra de Pessoa, a pluralidade do eu-lírico e o texto em fragmentos põem o poeta em contato com a despersonalização reclamada pela lírica moderna, que exige adaptar a linguagem para acompanhar a nova forma de apreensão do mundo que a cerca. Onde melhor poderia Faustino encontrar inspiração para uma nova escrita, com vozes plurais e sujeito poético transformado em múltiplas vozes, senão no ícone da despersonalização da nova poesia? O organismo poético pessoano forneceu material para o experimentalismo faustiniiano e para a evolução a um estágio poético centrado na linguagem do eu em relação ao outro. As diversas vozes que comparecem em um mesmo poema faustiniiano, questionando-se e apresentando visões contrastantes para um mesmo problema, não assimilam o tom platônico adotado nos ensaios do crítico poeta como os “Diálogos de oficina”. Formam uma estrutura “dialógica” a partir da reflexão dramática que constroem enquanto refletem a despersonalização do poeta como leitor do mundo moderno. Segundo Noelly Novaes Coelho, o fulcro da poesia heteronímia pessoana é a ânsia pelo conhecimento. De acordo com o apontado por este estudo, essa característica está evidenciada desde a gênese dos heterônimos na *Tragédia subjectiva* do Fausto. A produção poética de Faustino realiza o caminho ao conhecimento do homem, das palavras e dos objetos, através do que Eliot

---

<sup>427</sup> BARBOSA, 1986, *op. cit.* nota 89, p. 29.

chamou de “poesia do pensamento”. Não há em sua obra aquele impulso filosófico declarado por Pessoa<sup>428</sup>, porém, o estudo dos filósofos e pensadores desde a antiguidade clássica deixou um caminho seguro para o poeta do pensamento. Sua elaboração do poema, estruturado até o rigor da composição ou promovendo o desmantelamento da ordem e da norma poética, alia uma reflexão profunda sobre os temas da condição humana e a observação dos eventos através do palco do homem e suas questões metafísicas, logrando revelar uma forma peculiar de interpretação do mundo.

A leitura que Faustino faz das obras de Mallarmé, Pound e Pessoa, assim como a “reengenharia” que processa na hermenêutica dos relatos míticos e, englobando todas estas, o contato que efetiva com as linguagens trazidas pelas estéticas do início do século XX, estabelecem toda uma nova ordem de relações entre autores e estilos. Tais expressões, em contato com a obra faustiniana, podem figurar uma linha dentro do conceito apresentado por Eliot a respeito da contribuição que cada novo poeta relevante poderia trazer para a literatura, a ponto de provocar uma “releitura” das obras da “tradição” a partir deste “talento individual”.

Do ponto de vista da “estética da recepção”, torna-se irrealizável a tarefa de medir o grau de resignificação apresentado pela interferência desta *obra in progress*, apesar da marca deixada por Faustino como aquele “que ajudou a determinar os rumos da literatura brasileira subsequente”; “iniciador do movimento concretista brasileiro”; “instaurador de novos padrões de sensibilidade estética”; crítico “muito superior aos que operaram em seu tempo” e “antecipador do estilo poético que seria adotado nos anos 60”, conforme declarado por seus pares<sup>429</sup>. Esta interdição pode

---

<sup>428</sup> “Eu era um poeta impulsionado pela filosofia, não um filósofo dotado de faculdades poéticas”. PESSOA, [s/d], *op. cit.* nota 390, p. 14.

<sup>429</sup> Citados nas páginas 39-41 deste trabalho.

ocorrer, exatamente, por seus projetos terem permanecido como promessas, em função da morte precoce do autor. Outras duas posições podem, ao finalizarmos este estudo, ser estabelecidas. Uma diz respeito à posição de Faustino diante da dialética tradição/renovação e a outra tem relação com sua atuação como renovador da poesia brasileira.

Quando incorpora procedimentos das rupturas estéticas e da linguagem visual da poesia concreta, Mário Faustino desata o “nó mallarmaico”, que, segundo Augusto de Campos, era o impasse que se apresentava ao poeta na premência de decidir como seu poema se realizaria: se transitaria no tempo presente, permaneceria no passado ou procuraria instaurar uma poesia do futuro<sup>430</sup>. Faustino desfaz o “nó mallarmaico” ao incorporar passado e presente em sua poesia que passeia entre o Classicismo e o Concretismo, bem como dá passos seguros para ajudar a estabelecer os rumos em que a poesia brasileira irá se conduzir pelo futuro. No momento das repercussões da Geração 1945, Faustino capta a necessidade de articular uma nova linguagem, a qual percebe emergir da ruína das formas tradicionais. O autor de *O homem e sua hora* observou na eclosão das vanguardas um impulso para o surgimento de uma linguagem que recuperasse a poesia e a tornasse novamente identificável como arte autônoma.

Em seu trabalho com a linguagem – em que busca revitalizar a sintaxe, reabilitar o metro, a rima, o ritmo, a quebra visual, o uso do espaço em branco, a fragmentação, a problematização da linguagem prosaica, o cruzamento de códigos, a singularização dos sentidos e dos significados, pelo uso dos recursos técnicos do discurso poético –, Faustino reposiciona a poesia de sua contaminação pelo texto prosaico e logra resgatar aquela “autoridade” referida por Bakhtin, a qual faz dela

---

<sup>430</sup> Artigos publicados no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, respectivamente em 12 e 19 de agosto de 1967. CAMPOS, 1978, *op. cit.* nota 51, p. 45.

uma expressão independente e singular. Por esta atitude poética, transformadora dos rumos da linguagem literária, aliada ao grande esforço de divulgação e promoção da palavra poética, Faustino pode acatar a caracterização como “poeta precursor da Geração 60”, outorgada por Pedro Lyra. Para o poeta, ele foi o precursor da geração dos poetas dos anos 1960, não só por antecipar recursos poéticos fundadores da nova geração, mas também por sua obra haver revitalizado o verso e a imagem, introduzindo um discurso analítico com força de penetração; por sua proposta de novos modelos de crítica e criação, pela consciência de seu papel, bem como pelo apoio que deu às iniciativas de renovação da linguagem poética, estimulando o ingresso da poesia brasileira em uma nova era. Citando Lyra:

Pois bem: se quiserem um fato estético, intrinsecamente literário, originado da própria evolução interna da poesia, ele existe, eu o evoco e todos reconhecerão: é a atuação de Mário Faustino no *Jornal do Brasil*, através de seu “Suplemento Dominical”, em meados dos anos 50 [...]. Ao propor novos modelos crítico-criativos e ao apoiar os movimentos de vanguarda que se lançavam, ele – fundado em seu lema de “repetir para aprender, criar para renovar”, [...] – ajudou a abrir uma nova era na História da Poesia Brasileira, com plena consciência de seu papel. Constatando que “poesia que se alimenta exclusivamente de tradições, por mais ecléticas e sólidas que sejam estas, é poesia fadada a murchar”, e “Que a poesia brasileira necessitava, para tirá-la da pasmaceira em que ainda se encontra, de um movimento de vanguarda sério e vivificante”. [...] Revitalizou o verso e a imagem num discurso analítico e penetrante (sic).<sup>431</sup>

A ação que torna Faustino precursor da “Geração 60” é que ele encontra o ponto de resgate da autoridade na linguagem poética, ou seja, o fator que preserva a poesia em sua condição de linguagem criadora e criativa. As inovações trazidas para a expressão poética, fruto de sua relação com as artes visuais pela inclusão de manifestações como Cubismo e Dadaísmo, por exemplo, abrem para a poesia a possibilidade da manutenção do estranhamento e, desse modo, da preservação de suas peculiaridades linguísticas, o que a define como poesia, mesmo após sua invasão pela prosa nas duas vias, a da prosa poética e a da poesia prosaica. O que

---

<sup>431</sup> LYRA, 1995, *op. cit.* nota 28, p. 91-92.

resulta do diálogo de Faustino com as rupturas estéticas do século XX é a definição de um caminho que levará a poesia ao resgate de sua autoridade como linguagem, pois na reestruturação que propõe ao discurso poético, Faustino encontra o caminho para o resgate da expressão da poesia em sua especificidade.

Em linguagem autônoma, seus poemas falam dos homens e do mundo, mas pretendem ser mais que seus tradutores e passam a formular a sua construção da realidade. Essa “astúcia da mimese”<sup>432</sup> faustiniana conduz sua apresentação de coisas singulares a lograr a inserção da voz da alteridade através das múltiplas aberturas que propõem à fala do outro e da integração de diversas pessoas do verbo à voz do eu-lírico.

Conforme Bakhtin, quando a palavra do outro surge no discurso poético, ela perde os traços que a tornam capaz de posicioná-la como voz que se contrapõe à voz do poeta, pois a autonomia da fala poética anula o seu poder dialógico<sup>433</sup>. Na poesia faustiniana, a peculiaridade que constatamos com relação ao ingresso da palavra alheia é que ela carrega, no ato de adesão, seu poder de participar da enunciação, enriquecendo-a. A participação da voz “externa ao poema” não se dá pela contraposição, mas pela composição na voz do eu-lírico que ela passa a integrar, trazendo uma nova nuance ao espectro poético por tornar sua atuação plurilinguística.

---

<sup>432</sup> De acordo com José Guilherme Merquior, “até mesmo os poemas mais ‘abstratos’, de tom sentencioso e ‘filosófico’, pretendem ser uma imagem, mais que um simples diagrama, da realidade”. A astúcia da mimese consiste da sua capacidade de, representando os particulares, transmitir significações de ressonância universal. MERQUIOR, J. G. *Natureza da Lírica*. In: *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 8.

<sup>433</sup> BAKHTIN, 1998, *op. cit.* nota 8, p. 94.

Segundo Tezza, “o poeta pode fazer o que quiser da linguagem [...]”<sup>434</sup>. Quando Faustino agrega a voz do outro em seu poema, não deseja negar a posição de “proprietário da própria fala”. Ao contrário, na condição de “colocar todo o mundo da linguagem a serviço de sua voz”<sup>435</sup>, ele opta por usá-la para reafirmar o poder que a palavra tem de libertar o poético, de encontrar a verdade das coisas, como referiu Heidegger<sup>436</sup>. Assim, resgata para a poesia, com sua linguagem renovada, a autoridade de expressar sua verdade, apesar e acima de todas as assimilações prosaicas ou coloquiais.

Além disso, Faustino amplia o alcance aos sentidos do texto poético, por meio do exercício de análise crítica que opera no texto ensaístico. A hermenêutica desenvolvida em seus ensaios estende as possibilidades interpretativas sobre a escrita de poesia, iluminando novas leituras sobre o trabalho dos poetas que analisa. Assim, com sua crítica, o poeta oferece desdobramentos àquilo que a própria obra já havia dito de si mesma. Ademais, a interação que o contato com a escrita desses outros poetas efetiva na obra do poeta leitor – no sentido da intertextualidade que pode se manifestar no novo texto – e o efeito que essa leitura produz na própria formação do poeta crítico abrem espaço para a formulação de novos conceitos que ajudem a desmistificar, ou, ao menos, simplificar as teorias que se criam sobre a influência da obra dos precursores na formação do poeta novo.

Todo texto é uma leitura de outros textos e, sobre esse movimento, estabelece-se a tradição literária, inclusive a tradição da ruptura<sup>437</sup>. Ainda que a referência à

---

<sup>434</sup> TEZZA, Cristovão. Sobre a autoridade poética. In: FARACO, Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de, (org.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006, p. 247.

<sup>435</sup> Idem, *ibidem*, p. 247.

<sup>436</sup> “A essência da arte é a poesia. Mas a essência da poesia é a instauração da verdade”. HEIDEGGER, 2000, *op. cit.* nota 419, p. 60.

<sup>437</sup> “Uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo”, cf. PAZ, 1984, *op. cit.* nota 45, p. 17.

tradição possa causar desconforto no meio acadêmico<sup>438</sup>, bem como a menção do termo “influência”, exercitar a análise do texto poético tendo em vista a diversidade de constructos teóricos disponíveis – podemos tomar como exemplo o conjunto de reflexões apresentado por Harold Bloom<sup>439</sup> – leva a pensar que cada texto gera uma gama de possibilidades interpretativas tão ampla quanto a projeção possível de sua capacidade hermenêutica para a leitura de novos textos.

Observar a obra de um poeta do ponto de vista das leituras que ele realiza sobre a de outros poetas, analisar a influência recebida, não enquanto assimilação passiva, mas como reflexão sobre o desenvolvimento de novos potenciais da escrita poética, não subordina o trabalho do poeta novo à daqueles que o “influenciaram”. Ao contrário, põe em relevo a noção de que o poeta estabelece sua perspectiva hermenêutica não só a partir das leituras prévias por ele realizadas, como de todas aquelas que serão efetuadas por seus leitores futuros. Assim sendo, qualquer obra jamais será condicionada pela influência recebida pelo poeta em sua formação, outrossim, será a efetivação de todos os atos interpretativos que poderá ocasionar. Esse movimento está relacionado, diretamente, ao conhecimento e à valorização da tradição literária, bem como à oportunidade de constituição de novas tradições, a partir dessas leituras.

---

<sup>438</sup> Temos exemplo na crítica de Foucault. “Há, em primeiro lugar, um trabalho negativo a ser realizado: libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma à sua maneira, o tema da continuidade. Elas, sem dúvida, não têm uma estrutura conceitual bastante rigorosa; mas sua função é precisa. Assim é a noção de tradição: ela visa dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite pensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos. O mesmo ocorre com a noção de influência”. FOUCAULT, Michel. As unidades do discurso. In: *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 23.

<sup>439</sup> Em obras como *A angústia da influência* e *Um mapa da desleitura*, Harold Bloom estuda a influência poética e apresenta o que ele considera “uma teoria da poesia [...] uma crítica prática mais antitética que qualquer uma que temos hoje”. De acordo com Bloom, a “revisão” que o poeta novo exerce sobre as obras dos poetas da tradição deve ser vista como um processo de renovação. BLOOM, 2002, *op. cit.* nota 20, p. 55-65.

Ao concluir esta tese, chegamos a uma reflexão sobre o sem número de possibilidades interpretativas que uma obra nova traz ao conjunto das leituras possíveis de produções já existentes, na medida das novas perspectivas literárias que ela é capaz de estabelecer. Pensamos o poeta como parte de um conjunto de leituras, leitores e textos, e a poesia como um único grande texto formado por todos os autores e obras existentes, suas interpretações e enigmas.

Neste estudo observamos o exercício criativo a partir do processo que o determina. Não apenas pela originalidade do trabalho que se forma, mas também como ato criativo, integrando obras e autores “desde Homero”. Entendemos a influência como parte inalienável desse processo, bem como a formação de tradições e a atuação de precursores. Dessa inspiração nasce o conceito faustino de “repetir para aprender, criar para renovar”.

Faustino, que, de acordo com Ruy Castro, “parecia ter lido toda a poesia do mundo em todas as épocas e em todas as línguas”<sup>440</sup>, anotava comentários e ideias nas margens das páginas dos livros. No texto de sua biografia temos exemplos dos apontamentos que o poeta deixa nas margens dos próprios poemas datilografados. Na biblioteca pessoal, preservada pelo amigo Benedito Nunes, encontramos as marcas das leituras do poeta sobre o texto de seus pares. Na “marginália” construída por Faustino, do acúmulo de notas e efabulações apontadas nos livros, bem como dos ensaios, é possível organizar a antologia de seus pensamentos e, assim, formar uma imagem a partir da escrita daquele que quis fazer da linguagem a própria biografia. Na análise do conjunto das leituras de Faustino sobre a escrita de outros autores, esta tese encontra sua vocação de continuar a busca pelas bases da formação do poeta crítico para mapear a construção da proposta inserida em seu projeto

---

<sup>440</sup> FAUSTINO, 2003, op. cit. nota 55, (contracapa).

poético. “Eis a proposta: construir, na linguagem, o lugar onde o outro possa falar, um deslocamento para o outro”.<sup>441</sup>

Considerar Mário Faustino como precursor da “Geração 1960” de poetas brasileiros leva em conta não somente as leituras que o constituem como poeta, mas ainda a maneira como seu trabalho é lido pelos “poetas e críticos dentro dos leitores” depois dele. Essas leituras posteriores formam o *locus* interpretativo de sua obra.

Pensando na reflexão de Borges sobre o texto de Kafka com relação a seus precursores – na maneira como ele “afina e desvia sensivelmente nossa leitura”<sup>442</sup> de determinado poema, depois de lido por ele – podemos afirmar que a obra de Faustino é posta em perspectiva a partir do conjunto de leituras que dela fazem seus sucessores, ou, conforme os termos de Harold Bloom, pelo “revisionismo”<sup>443</sup> que essas leituras realizam. Entendemos, também, que a forma como essas interpretações a transformam é um ponto que propõe um desafio à Teoria da Literatura, pois, apesar da iluminante possibilidade apontada por Borges de se teorizar a respeito da atuação do leitor poeta sobre a obra de seus precursores, muito do que determina essas leituras é o olhar de quem lê. O poema é eloquente e mantém-se aberto a interpretações, manifestando suas vozes mesmo no espaço em branco que “imprime” na página.

Para Faustino, ser poeta é ser escultor, artesão, arquiteto, construtor, herói, guerreiro e desbravador; é falar por si, por “nós”, por “eles” e viver pressionado por muitas sensações nas diversas áreas da experiência moderna. Com esse sentimento

---

<sup>441</sup> CHAVES, Lilia Silvestre. A escrileitura na internet. In: *Escrita literária e outras estéticas*. Organização de Amarílis Tupiassú. Belém: UNAMA, 2006.

<sup>442</sup> BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 130.

<sup>443</sup> Em *A angústia da influência*, Harold Bloom considera que as relações entre os poetas são marcadas por movimentos revisionários, que os novos poetas praticam ao lerem as obras dos precursores. Cf. BLOOM, 2002, *op. cit.* nota 20, p. 60.

em perspectiva, expressa sua capacidade de despersonalização na malha de vozes com a qual compõe os poemas, constituindo um eu poético multifacetado. Em seu trabalho alquímico de transfiguração da experiência em imagem poética, sobretudo, visa ter seus caminhos desenhados tanto no sentido de sua constituição no passado quanto em sua apresentação no tempo presente e vislumbrando uma projeção do futuro. Ao poeta cabe exercer um compromisso com a herança poética fatalmente recebida: fazê-la permanecer no ciclo atemporal da vida e da criação e, com a inspiração de um Prometeu, doá-la em verso aos que vierem.

## REFERÊNCIAS

- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Hernâni Donato. São Paulo: Círculo do Livro [s/d].
- AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titã Jr. *Inimigo rumor*. n. 8. Rio de Janeiro, v. 8, p. 83-100, mai. 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. Tradução de José Américo Motta Pessanha *et al.* São Paulo: DIFEL, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernadini *et al.* São Paulo: UNESP, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. Notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARROS, Fernando M. de. Poesia simbolista: tradição e modernidade. *Revista Uniabeu*. Belford Roxo. Inss: 2179-5037, v 4, nº 8, set – dez, 2011. Disponível em <[http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RU/article/viewFile/234/pdf\\_125](http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RU/article/viewFile/234/pdf_125)>. Acesso em: 13 nov. 2012.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de António Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1998, (Obras escolhidas I).

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *A modernidade e os modernos*. 2ª ed. Tradução de Heindrun K. M. Silva; Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. Vol 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BONVICINO, Régis. *Reverso: eros, montagem e inovação em Mário Faustino*. Disponível em: <<http://regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=11&t=96>>. Acesso em: 5 out. 2012.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 2000.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução de Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUNEL, Pierre. (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

BUENO, Alexei. *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 267.

BUESCU, Helena. *Grande Angular: Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; MCT, 2001.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CAMPOS, Augusto de. Mário Faustino, o último “verse maker” I e II. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma: Lógica, poesia, linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

CASSIRER, Ernest. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CHAVES, Albeniza de Carvalho e. *Tradição e modernidade em Mário Faustino*. Belém: GEU/ UFPA, 1986.

CHAVES, Lília Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult; IAP; APL, 2004.

CHAVES, Vania Pinheiro. *O lúdico e o experimental em “Gagarin”, de Cassiano Ricardo*. *Signo*. Santa Cruz do Sul: UNISC, v. 31, n. 51, p. 9-22, jul./dez. 2006.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

COELHO NETO, José Teixeira. Modernidade na arte. In *Moderno pós-moderno: modos & versões*. 5ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CONY, Carlos Heitor. Entrevista à *Folhaonline*, revista eletrônica do jornal *Folha de São Paulo*, Fernando de Barros e Silva. Publicada em 28/7/1996. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1996072802.html>>. Acesso em: 2 out. 2012.

CRUZ, Benilton. Vozes do *Romancero* em “Romance” de Mário Faustino. O ensaio faz parte de projeto de pesquisa para UFPA. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/v00007.htm>>. Acesso em: 5 mar. 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Ana Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34. 1995, p. 32.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DURAND, Gilbert. "A persistência européia do mito e o reencantamento da modernidade". Tradução de Jeannine Quintin. In: *Colóquio sobre Fernando Pessoa*. Fundação de Serralves: Porto, 27/10/1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIOT, T. S. *De poesia e poetas*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELIOT, T. S. East coker V. In: *Four quartets*. (Publicado em 1943). Disponível em: <https://www2.bc.edu/john-g-boylan/files/fourquartets.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2012.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

EULÁLIO, Carlos Evandro Martins. *A literatura piauiense em curso. volume 2: Mário Faustino*. Teresina: Corisco, 2000.

FAUSTINO, Mário. *Poesia de Mário Faustino*. Organização de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos concretos*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1955.

FAUSTINO, Mário. *Os melhores poemas de Mário Faustino*. Seleção de Benedito Nunes. São Paulo: Global, 1985.

FAUSTINO, Mário. *Poesia completa poesia traduzida*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERREIRA, António Gomes. *Dicionário de latim-português*. Porto: Porto Editora; Lisboa: Fluminense, [s/d.].

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 88.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FRANCHETTI, Paulo. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARMUS, L (org.). *Bíblia sagrada*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: o Fausto de Pessoa*. Lisboa: SARL, 1985.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2000.

HIGH, Peter B. *An outline of American literature*. 23ª ed. New York: Longman, 2003.

HOBSBAWN, Eric. Os anos dourados. In: *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

KLEE, Paul. *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LEWIS, C. D. *The poetic image*. New York: Oxford UP, 1947.

LOURENÇO, Eduardo. Fernando Pessoa Revisitado: Leitura estruturante do drama em gente. Porto: Inova, 1973.

LUCAS, Fábio. O drama do ser em Fernando Pessoa. *Letras de hoje*, Porto Alegre, PUCRS, v. 23, nº 73, p. 37-53, setembro de 1988.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LYRA, Pedro. *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Tradução de Fernando Sheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Ou isto ou aquilo: um clássico da poesia infantil brasileira. In: NEVES, Margarida de Souza; LÔBO, Yolanda Lima; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (org.). *Cecília Meireles: a poética da educação*. Rio de Janeiro: PUCRJ; Loyola, 2001.

MELLO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. A volta do poema. *Portal Literal*. Disponível em: <<http://www.literal.com.br/ferreira-gullar/bio-biblio/sobre-ele/imprensa/a-volta-do-poema/>>. Acesso em: 20 Fev. 2012.

MERQUIOR, José Guilherme. Musa morena moça: notas sobre a nova poesia brasileira. In: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MERQUIOR, J. G. Natureza da Lírica. In: *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NOGUEIRA, Lucila. *A lenda de Fernando Pessoa*. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 2003.

NUNES, Benedito. A poesia de Mário Faustino. In: FAUSTINO, Mário. *Poesia de Mário Faustino*. Organização de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

NUNES, Benedito. A poesia de meu amigo Mário. In: FAUSTINO, Mário. *O homem e sua hora e outros poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OSBORN, Alex Faickney. *O poder criador da mente*. Tradução de Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 1987.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PERRONE-MOISES, Leyla. *O olhar*. Organização de Aduardo Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. Organização de Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio/4: poesias de Álvaro de Campos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio/1: poemas completos de Alberto Caeiro*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio/2: Odes de Ricardo Reis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio: Mensagem/Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Organização de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Textos estabelecidos por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, [s/d].

PESSOA, Fernando. *Poesia, 1931-1935: e não datada*. Edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUILIS, Antonio. *Métrica Española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1969.

RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981.

RODRIGUEZ, Antonio. *Le Pacte Lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.

RUFFATO, Luiz. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 33.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. Ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANTOS, Volnyr. *De amor inventado*. Porto Alegre: Alves Editores, 1995.

SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Poesia e poética de Mário Faustino*. São José do Rio Preto: UNESP, 1975. Tese (Livre-Docência), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto, 1979, 2 v.

STOCK, Robert. *Covenant*. New York: Trident Press, 1967.

TEZZA, Cristovão. Sobre a autoridade poética. In: FARACO, Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de, (org.). *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

*UMA outra cidade*. Roteiro e direção de Ugo Giorgetti. Protagonizado por Antônio Fernando de Franceschi; Cláudio Willer; Jorge Mautner; Roberto Piva; Rodrigo de Haro. São Paulo: SP Filmes, 58 min, 2000.

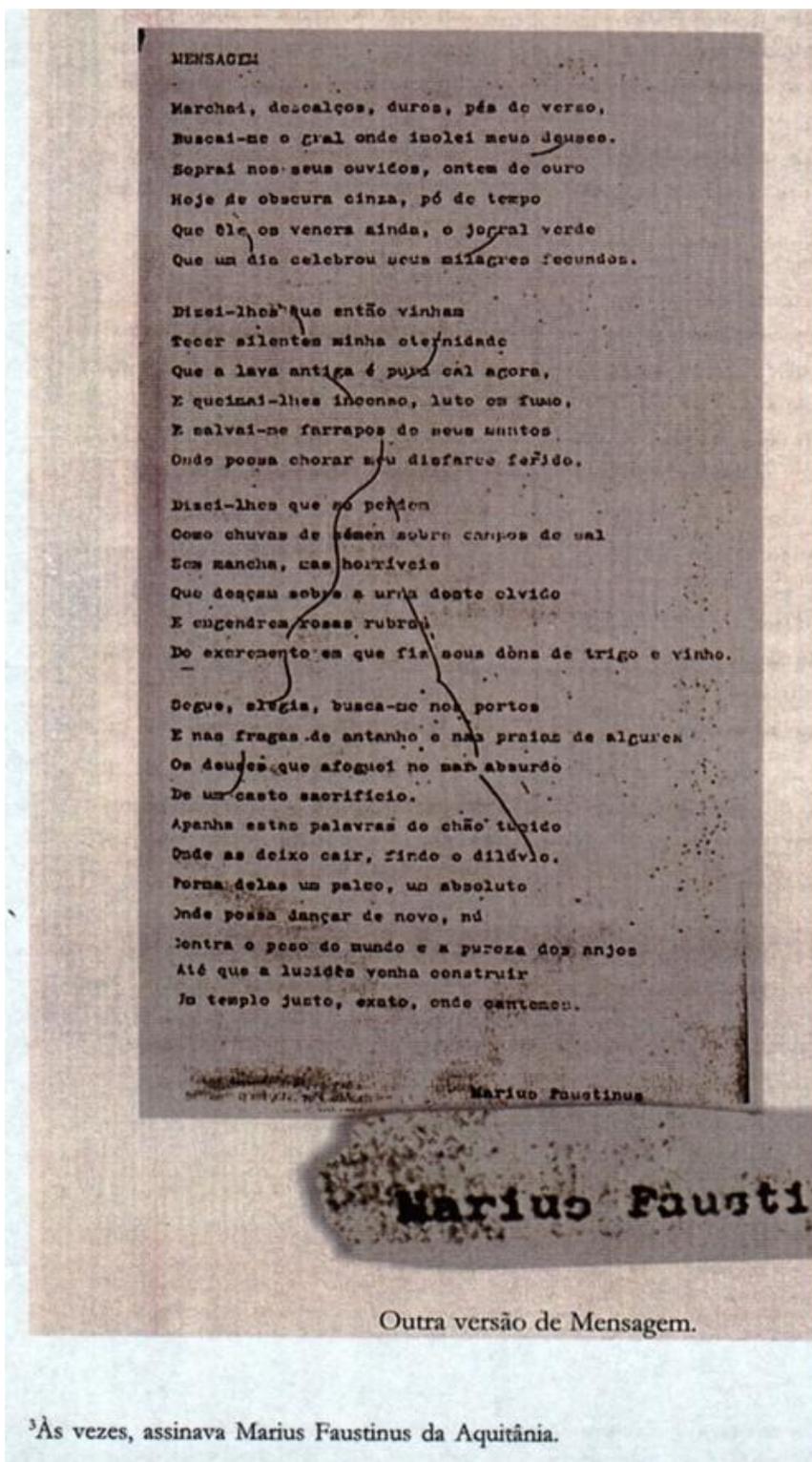
WELLEK, René; WARREN, Austin. *Theory of literature*. London: Penguin, 1976.

WHITMAN, Walt. *Leaves of grass*. New York, NY: Holt, Rinehart and Winston, 1966.

WILLER, Claudio. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM, 2010, p. 8-14.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

## ANEXO A – As versões de “Mensagem”





## "Poema mensagem"

Versão publicada em 1955

Em marcha, heroico, alado pé de verso,  
busca-me o gral onde sangrei meus deuses:  
conta às suas relíquias, ontem de ouro,  
hoje de obscura cinza, pó de tempo,  
que ele os venera ainda, o jogral verde  
que outrora celebrou seus milagres fecundos.

Dize a eles que vinham  
tecer silentes minha eternidade  
que a lava antiga é pura cal agora  
e queima-lhes incenso, e rouba-me farrapos  
de seus mantos desertos de oferendas  
onde possa chorar meu disfarce ferido.

Dize a eles que roubam  
como chuvas de sêmen sobre campos de sal  
sem mancha, mas terríveis  
que desçam sobre a urna deste olvido  
e engendrem rosas rubras  
de estrume em que tornei seus dons de trigo e vinho.  
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.  
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.

ANEXO B – Projeto de “A reconstrução”

1a. parte. Já feita. accidental, Morcin frequent

**LEITURA**  
**DANTE**  
**CAMÕES**  
**BIBLIA**  
**CONFÚCIO**

2a. parte. O poeta fala como se estivesse sonâmbulo. Passa por ele uma procissão 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. Passada a procissão, ~~ammmmmmmmm~~ o ~~mesmo~~ Poeta, em estilo bíblico, monologa sobre a efemeridade do homem sobre a terra. Rememoração da vida pessoal, os ancestrais, um pouco da própria biografia ...

3a. parte. "Lembro-me que deixei"... Paráfrase do Filho Pródigo. O Poeta deixou a "casa". Mas a "casa", aqui, não é apenas a Igreja; é o conjunto de facilidades da vida regular, sem aventuras, sem enfrentar os problemas existenciais. É usada sempre, como metáfora, uma casa, moradia, com todas as suas partes. O apelo para a viagem: sugerir a descoberta de si mesmo e indicar, claramente, a busca do gral, a busca do amor, e busca da palavra. (Na busca do gral, identificá-lo com o nirvana, e com o ideal de paz universal. Purificação e paz= perfeição pessoal.

4a. parte. Prossegue a peregrinação do Poeta. Paráfrase da busca do gral. Poderá ser utilizada como modelo, em linhas gerais, a história de Sir Gawain. O problema da pureza. Passagem por Emata. (Já feita, ou -) Chegada a Babilônia. Babilônia, aqui, não é apenas a imagem do "mal" coletivo: é, sobretudo, um campo de batalha da descoberta de si mesmo. A procura do amor em Babilônia, as prostitutas, os pedregistas, os ciganos, os ladões, os dograis ... todo esse povo magnífico.

5a. parte. Saída de Babilônia. Estação no deserto. Meditação. Pronto ao pé dos rios. Paráfrase de Camões: a lira... os salgueiros... (nada de alusividades)... 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. Soliloquio.

6a. parte. Durante os soliloquios, descrever sempre, ora paisagens, ora cenas de guerra, ora cenas de amor, cenas essas todas que o poeta ~~ammmmm~~ contempla de passagem. Em sua viagem, o poeta chega a uma selva, à noite. A descrição da selva obedecerá ao modelo amazônico. Paráfrase de Dante (sem alusões). A busca do amor. Dante e Orfeu. Camões acompanha o poeta nos infernos: "Acompanha-me agora, semi-cego / Poeta que, etc. etc.". Os perigos do inferno. A procura de amor, de amor eterno / Penetro os sete círculos do inferno. Descrever a busca de "Eurídice" (ausente), da seguinte maneira. Sete sonetos perfeitos, cada um contando um caso típico de amor e de desilusão. Os sonetos são unidos ao corpo do poema, sem parágrafos.

7a. parte. Desilusão final do poeta: saída do inferno. Diálogo, no estilo dantesco, entre Camões e ~~um~~ o poeta. Poderá ser usado, aqui, a terza rima. O diálogo é sobre o amor. O poeta fica a gos. Soliloquio 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.

**BIBLIA**  
**BAGHAVAD**  
**GITA**

**SIR GAWAIN**  
**ADOLVAAR**  
**GARAL**  
**(DÉ)**  
**BIBLIA**

**CAMÕES**  
**SHAKES**  
**PENAR**  
**CALDERON**

**HOMERO**  
**Uma ds-**  
**Julius**  
**ammmmm**  
**no ca-**  
**MODVINO**  
**CAMÕES**  
**DANTE**

**DANTE**  
**CAMÕES**  
**PREUD**  
**WIND**

os ários. Aparentamento do poeta. Sua paixão. Os. Forturas. Coroa de espinhos. Fuzilamento. fil. O poeta diante da morte. Toda vida, no fim, é ta. O poeta encontra a si mesmo na morte.

tema: os princípios do mundo.

A primeira página do projeto de A reconstrução.

PLANO DE  
"A RECONSTRUÇÃO"

— DECASSÍLABOS

— RIMA IRREGULAR, acidental, porém freqüente

1.<sup>a</sup> parte. Já feita

LEITURA — Dante, Camões, Bíblia, Confúcio

---

2.<sup>a</sup> parte. O poeta fala como se estivesse sonâmbulo. Passa por ele uma procissão 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. Passada a procissão, o Poeta, em estilo bíblico, monologa sobre a efemeridade do homem sobre a terra. Rememoração da vida pessoal, os ancestrais, um pouco da própria biografia...

BÍBLIA, BAGHAVAD-GITA

---

3.<sup>a</sup> parte. (*emendado a lápis, 4*) "lembro-me que deixei" . . . Paráfrase do Filho Pródigo. O Poeta deixou a "casa". Mas a "casa", aqui, não é apenas a Igreja: é o conjunto de facilidades da vida regular, sem aventuras, sem enfrentar os problemas existenciais. É usada sempre, como metáfora, uma casa, moradia, com todas as suas partes. O apelo para a viagem: sugerir a descoberta de si mesmo e indicar, claramente, a busca do *gral*, a busca do *amor*, a busca da *palavra*.

*(Na busca do gral, identificá-lo com o nirvana, e com o ideal de paz universal. Purificação e paz = perfeição pessoal).*

#### GAWAIN — PROCURA DO GRAAL — BÍBLIA

4.<sup>a</sup> parte. Prossegue a peregrinação do Poeta. Paráfrase da busca do gral. Poderá ser utilizada como modelo, em linhas gerais a história de Sil Gawain. Problema da pureza, o problema da pureza. Passagem por Emaús (*já feita; + ou -*) Chegada a Babilônia. Babilônia, aqui, não é apenas a imagem do "mal" coletivo: é, sobretudo, um campo de batalha da descoberta de si mesmo. A procura do amor em Babilônia. As prostitutas, os pederastas, os ciganos, os ladrões, os jograis... todo esse povo magnífico. (*A partir de Passagem por Emaús está riscado*).

#### CAMÕES — SHAKESPEARE — CALDERON

5.<sup>a</sup> parte. (*Riscado com uma seta indicando o que se segue, escrito a mão*) Antes do Precedente (*vide pequeno roteiro*). Saída de Babilônia. Estação no deserto. Meditação. Pranto ao pé dos rios. Paráfrase de Camões: a lira... os salgueiros... (*nada de alusividades*)... 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. Solilóquio.

#### HOMERO — Uma descrição amazônica — Ovídio — CAMÕES — DANTE

6.<sup>a</sup> parte. Durante os solilóquios, descrever sempre, ora paisagens, ora cenas de guerra, ora cenas de amor, cenas essas todas que o poeta contempla de passagem. Em sua viagem, o poeta chega a uma selva, à noite. A descrição da selva obedecerá ao modelo amazônico. Paráfrase de Dante (*sem alusões*). A busca do amor. Dante e Orfeu. Camões acompanha o poeta nos infernos: "Acompanha-me agora, semi-cego/Poeta que, etc., etc.;" "Os perigos do inferno." "A procura de amor, de amor eterno/Penetro os sete círculos do inferno". Descrever a busca de "Eurídice" (*ausente*), da seguinte maneira:

ra. Sete sonetos perfeitos, cada um contando um caso típico de amor e de desilusão. Os sonetos são unidos ao corpo do poema, sem parágrafos.

DANTE — CAMÕES — FREUD — POUND — BÍBLIA — OVIDIO

7.ª parte. Desilusão final do poeta: saída do inferno. Diálogo no estilo dantesco, entre Camões e o poeta. Poderá ser usada, aqui, a terza rima. O diálogo é sobre o amor. O poeta fica a sós. Solilóquio sobre o universo, a condição humana (*sentimento trágico da vida*), a poesia, o mundo atual (*uma seta leva ao que se segue manuscrito: "tema: os príncipes do Mundo..."*) 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 Poeta torna a pendurar a lira nos salgueiros de Camões, a meio caminho entre Sião e Babilônia, senta-se na presença de pedras, animais e plantas indiferentes e espera as bacantes.

8.ª parte Rumor de festas e de luta. Descrição de uma bacanal montada sobre a de uma batalha. Amor e morte. Chegam as bacantes:

.....

E nos irados olhos das bacantes  
Finalmente descobro quem procuro.  
Não eras tu, Poesia, meras armas,  
Pura consolação de minha luta.  
Nem eras tu, Amor, meu camarada,  
As 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  
 Bezerra justifica minha vida.

Nota à mão:

Procurar incluir, neste final, o seguinte tema:

O tema principal do solilóquio final, em que Orfeu, depois de desistir do canto, reflete sobre a vida e o "Desirelessness". Essa indiferença se acentua com o ataque das bacantes: Versos essenciais:

oh Znsiedade, oh Xnangustia,  
 Oh Nãodesejo, oh vidaemorte, oh vida enfim perfeita  
 oh morteemvida, oh morte!

#### PEQUENO ROTEIRO

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 possuiu e que nunca possuiremos como 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 Euridice, 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.

Final do poema. Fracasso do poeta. Perda do objeto amoroso (*Euridice*). Recurso à solidão. Até que os bêbedos e as bêbedas venham e destruam o poeta.

*(Antes disso, aproveitar, como prova do trabalho de harmonia universal exercido pelo poeta, a parte do mito de Orfeu que o mostra tocando a lira e sendo ouvido pelos animais selvagens e pelas pedras)*

O PRIMEIRO VERSO DO POEMA É:

Fica a meu lado, Luis de Camões, agora.

Usar, como verbo mínimo o dodecassílabo, sem limites máximos

*Nota: A partir de "Além disso, aproveitar etc.," está riscado. A margem ao alto está escrito à mão: "Ficai comigo, Vasco e Magalhães, Diogo Cão, Fernão ..."*

## A RECONSTRUÇÃO

Na cizna de derrota nos deitamos,  
 Abraçando sangrento camarada,  
 E acordamos desertos, um cadáver  
 Precocce em nossos braços, a vitória  
 Lavrando noutro campo. Então lavamos  
 Esse alheio troféu para entregá-lo  
 Absterse a sua origem. Marcamos  
 A cova com três pedras e saímos  
 Em busca de uma fonte para nós  
 Vivos, talvez, e tão sedentos. Éramos  
 Um só por entre as poças pantanosas  
 E os membros inconjuntos. Um, não mais,  
 Que os outros, eram tantos, já comiam  
 De outro pão, e outros nomes lhes cabiam,  
 De sombras, seres não, que já não eram.  
 Passamos por trincheiras revolvidas  
 E por ventres abertos. Estes dedos  
 Moltos da mão apontam-me um caminho  
 Que sigo à falta de outros. Inimigos  
 Não há no vale malescuro, nem  
 Amigos sobre a serra iluminada  
 Que não ouso subir. Escuto passos.  
 São meus de encontro às rochas ecoando  
 Ou de um beavindo semelhante? Creio  
 Que ocularia agora quem quer que ontem  
 Mirei com minhas armas. Quem vem lá?  
 Uma pedra imitando um homem, ou  
 Uma planta ambulante? Um mutilado  
 Animal que sem patas dianteiras  
 Caminha sobre as outras? Ou um anjo?  
 Não parece avistar-me, toça os meus  
 Farrapos, não me sente. Escuto sua  
 Respiração difícil. Vejo o frio  
 Seu rumonorte olhar. Mas não existo  
 Para ele, eis que some, não o chamo.  
 Entretanto bem sinto que de longe  
 Acompanha-me oculto, repetindo  
 Meus passos e meus gestos. Se me volto,  
 Contudo, para, ~~o vento~~ *oculta-se ou trás forma de.*  
 É preciso marchar cuidadoso, que abertos  
 Sepulcros nos precedem. No horizonte  
 Circunvago há mais luz, pôsto que senos  
 Natural que esta, próxima: são fogos,  
 Fogos e fogos sem memória, ~~que~~ *que*  
~~Reconhecem~~ *Reconhecem* seus aticadores. *Arde*  
 O céu, de incendiar-se ameaçado,  
 Recolhe suas nuvens. E demora  
 Em reinos mais pacíficos o sol,  
 Temente desta surora. Aqui estaco.  
 Planície imensa, do deserto surge  
 Uma cidade e, de entre rios, outra,  
 Fronteiras e contrárias. Duma à outra  
 Passa constantemente um tropel turvo  
 De escravos e senhoras, indo e vindo  
~~Pelas mãos de lágrimas e espinhos~~ *Pelas dunas de lágrimas*  
 Nús e translúcidos e cegos, surdos,  
 Intemporais e tateantes, mudos . . .  
 Dêles só sei que são irmãos, que os vejo  
 Pelos umbigos smarrados à  
 Madre invisível mas presente. ~~Vão,~~  
 Como um rio sem foz, de dupla fonte,  
 Duma cidade à outra e, vejo agora,  
 Indo, vão rindo, vindo, vêm chorando.  
 Pois ~~à~~ *quando* partem vão com o ar de quem  
 Procura embriagado seu tesouro;  
 Mas ~~quando~~ *quando* voltas vêm com o ar de quem  
 Viu seu tesouro devorado pelas  
 Traças terrestres — passam, passam, passam . . .  
 Uma força me arrasta para o centro

## ANEXO C – Algumas leituras sobre Mário Faustino

AZEVEDO, Reinaldo. Mário Faustino: de volta ao eterno. In: *Contra o consenso: ensaios e resenhas*. São Paulo: Barracuda, 2005, p. 91-103.

O ensaísta saúda o livro *O homem e sua hora*, em seu relançamento, mas o considera tardio, alegando que a literatura brasileira falha em não reconhecer a obra de Faustino “merecedora de uma cátedra em qualquer faculdade de letras que se prezasse” e apresenta uma análise de poemas como “Ego de Mona Kateudo”, “Estava lá Aquiles, que abraçava” e “Balatetta”.

BARBIERI, Ivo. *Oficina da palavra*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

Neste livro, o Barbieri empreende um estudo da intertextualidade presente na obra do poeta piauiense, a qual, segundo ele, oferece farto suporte a este estudo, não só do ponto de vista das referências que abriga, mas principalmente pelo diálogo que estabelece com poetas e prosadores próximos e remotos, ocasionando uma ressonância plurivocal. O crítico também enfoca o didatismo do trabalho do poeta e seu especial uso das metáforas.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. Lendo com o leitor. In: FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 17-38.

Conforme apresentação na contracapa do livro, “*Artesanatos de poesia* reúne textos sobre poetas que fundaram a modernidade - como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Lautréamont, Arthur Rimbaud, Emily Dickinson e Stéphane Mallarmé - e sobre autores que consumaram a vanguarda do início do século XX - Marinetti, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Tristan Tzara e Ezra Pound”. O ensaio de Boaventura apresenta o livro e relata fatos sobre a produção de Faustino.

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. In: *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, P. 439, 474-475.

Bosi ressalta a riqueza da construção dos versos faustinianos, que são, ao mesmo tempo, “constelados de mitos dionisíacos” e “centrados na exploração dos significantes” e destaca seu projeto de construção, em fragmentos, do poema longo, malogrado pela morte prematura do poeta.

BRASIL, Assis. Mário Faustino. In: *História crítica da literatura brasileira*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.

Assis Brasil identifica Faustino no grupo de poetas de geração pós-modernista, que “procuravam novos padrões de linguagem, na tradição mais rica de um Mallarmé ou de um Pound”, conservando, no entanto, as matrizes brasileiras.

*Brazilian Poetry* (1950-1980). Organizado por Emanuel Brasil. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972.

Coletânea de poetas brasileiros que inclui Mário Faustino, Augusto e Haroldo de Campos e Ferreira Gullar, entre outros. Publicada nos Estados Unidos, em inglês.

CAMPOS, Augusto de. Mário Faustino, o último “Verse Maker” I e II. In: *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 39-48.

Augusto de Campos ressalta a importância do trabalho de tradutor e crítico, desenvolvidos pelo poeta e expõe uma divisão, por fases, da poesia faustiniana. Confessa que estranha a insistência de Faustino em escrever poema longo, o que considera “um descaminho saudosista”, mas declara ser ele “o último *verse maker* de minha geração”, uma vez que, para este crítico, “a poesia em verso encontra nele o seu canto de cisne”. Relata que a princípio julgou que se tratasse de um último suspiro “do espírito de 45”, porém, segundo Campos, Faustino foi salvo por sua formação diversa.

CAMPOS, Haroldo de. Mário Faustino ou a impaciência órfica. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 189-212.

Haroldo de Campos dá o “depoimento de um companheiro de geração”, amigo e parceiro que foi de Faustino, na “militância” do período de surgimento da poesia concreta no Brasil. Haroldo ressalta o “poeta aberto ao novo” o “agudo discernimento criativo” e a “dinâmica instigação de ideias” que caracterizam o crítico-poeta. Faz ressalvas, porém, à necessidade que Faustino tinha de escrever, “contra o espírito daqueles tempos”, um poema longo. Critica o texto de Faustino sobre *A invenção de Orfeu*, dizendo que “a ‘revisão’ de Jorge de Lima, ficou sendo, antes de mais nada, uma ‘invenção’ de Mário Faustino...”.

CHAVES, Albeniza de Carvalho e. *Tradição e modernidade em Mário Faustino*. Belém: GEU/ UFPA, 1986.

Publicação do texto da dissertação para a Universidade Federal do Pará. Traz análise dos poemas de Faustino e reúne alguns ensaios publicados em jornais, como de Mário Chamie (1955), Benedito Nunes (1956) e José Lino Grünwald (1962).

Em março de 1955, a respeito do lançamento de *O homem e sua hora*, o poeta Mário Chamie publica, em São Paulo, artigo em que discorre sobre as “originais soluções estéticas” que o poeta apresenta e aponta conquistas poéticas como a complexa pesquisa verbal (em que as experimentações linguísticas estariam em segundo plano), a familiaridade com o tema e a segura adaptação que une imagens e motivos às formas que os sintetizam. Para Chamie a obra que Faustino acaba de lançar indica que a poesia irá “alcançar novos padrões de sensibilidade estética” (Publicado na revista *Diálogo*, em 3/03/1955, sob o título: O homem e sua hora - Mário Faustino).

Em ensaio publicado em 1956, Benedito Nunes faz a análise dos poemas apresentados em *O homem e sua hora* e realça, por exemplo, as “imagens de purificação e de retorno do próprio homem e das coisas à inocência primitiva”, ao analisar os versos de “Mensagem”. Em diversos poemas destaca a gama de significações que aparecem em torno de uma única expressão e a perfeita correspondência entre as palavras. No poema “Haceldama”, observa a “transposição de simples estado melancólico para uma situação dramática de valor universal e histórico” e ainda, a representação da morte, explorada em suas possibilidades sensíveis como “o outro lado do prazer” (Publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 5 e 12 de agosto de 1956, com o título: “O homem e sua hora”).

Por ocasião da morte de Mário Faustino, em 1962, José Lino Grünwald publica no *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, artigo onde apontava a súbita interrupção de seu *work in process*, o qual ainda não deveria estar sendo inventariado, “não porque houvesse produzido pouco ou o insuficiente para registro histórico”, mas por estar sua obra em constante e dinâmico condicionamento. Destaca a evolução do poema no trato com a imagem bem como no aproveitamento dos recursos de espacialização e desintegração ou aglutinação de palavras; o domínio da métrica, do manuseio do decassílabo e do *enjambement*, com o qual conferia ambivalência à relação entre as palavras; o desdobrar do campo semântico e a variação do ritmo pela estratégia da pausa ou do contraponto. Nesse levantamento Grünwald reforça que o estilo poundiano acompanhou somente a crítica de Faustino, enquanto seu verso, ainda que algo impregnado da tradição da poesia inglesa na dicção e no arrojado metafórico, apenas lembra Pound em algum detalhe ou em citações intencionais do autor. Grünwald ainda define, numa só frase, a abordagem que Faustino traz dos mitos clássicos: “sua mitologia (é) revisualizada

numa catarse hodierna homem & cosmos” (Publicado no *Correio da Manhã*, 15/12/1962, sob o título: Outras críticas sobre a poesia de Mário Faustino).

CHAVES, Lilia Silvestre. *Mário Faustino: uma biografia*. Belém: Secult; IAP; APL, 2004.

Nesta que é a única biografia do poeta, Lilia Silvestre Chaves realiza uma exegese da obra/vida de Faustino. Lança um olhar sobre o poeta inscrito no cidadão, o homem abrigado pelo poeta e, em todos eles, o tempo que os conduz e é revelado na sua criação. Os dados reunidos resgatam os passos de uma vida dedicada à poesia e oferecem consistente material de pesquisa, tanto no aspecto do fato real revelado, apresentando documentos, cartas e análise crítica, como no trabalho ficcional da construção do texto.

CONY, Carlos Heitor. Entrevista à *Folhaonline*, revista eletrônica do jornal *Folha de São Paulo*, Fernando de Barros e Silva. Publicada em 28/7/1996. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1996072802.html>>. Acesso em: 2 out. 2012.

Entrevista a Fernando de Barros e Silva, publicada na *Folha de São Paulo*, em meio eletrônico, com título de “Na prisão com Glauber e Callado”, em que Cony destaca a qualidade da obra de Faustino e sua importância no cenário da crítica brasileira.

FRANCIS, Paulo. Um depoimento. In: FAUSTINO, Mário. *Poesia de Mário Faustino*. Organização de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, contacapa.

Neste comentário, Francis descreve o “temperamento” da crítica de Faustino, narrando o episódio, segundo ele, famoso nos corredores do *Jornal do Brasil* em que um “poetastro” teria ido, acompanhado de alguns acadêmicos, procurar a Condessa Pereira Carneiro, então proprietária do jornal, para pedir-lhe que não permitisse que Mário Faustino fizesse a crítica de um livro que iria lançar. A Condessa, intrigada, inquiriu o poeta: “se o livro é inédito, como o senhor sabe que ele não vai gostar?” Francis e Faustino haviam sido colegas no jornal *A Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro, em 1955.

NUNES, Benedito. Meu amigo Mário. In: *Dois ensaios e duas lembranças*. Belém: SECULT/ UNAMA, 2000, p. 37-47.

Benedito Nunes fala de sua convivência com o amigo, Mário Faustino, que foi seu professor de inglês, confidente e de quem se tornou guardião dos arquivos e da biblioteca, após a morte do poeta. Benedito Nunes conta que, em alguns livros,

Faustino tomava “notas apaixonadas, à margem dos poemas, rejeitando uns e aceitando outros, muitas vezes destacando versos ou expressões dentro de versos”.

NUNES, Benedito. *A obra poética e crítica de Mário Faustino*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.

Um estudo sobre a poesia e a ensaística de Faustino, que apresenta, além da análise dos poemas, a conferência pronunciada por Benedito Nunes no Conselho Estadual de Cultura do Pará, em sessão especial realizada a 28 de maio de 1885.

NUNES, Benedito. A poesia de Mário Faustino. In: FAUSTINO, Mário. *Poesia de Mário Faustino*. Organização de Benedito Nunes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 3-35.

Em 1966, na reedição do livro *O homem e sua hora* adicionando poemas publicados em jornais e inéditos, Benedito Nunes apresenta ensaio em que faz minucioso apanhado da poética faustiniana. Nunes ressalta as características que norteiam os poemas deste livro: variações sintáticas, rítmicas e tonais, em estruturas racionalmente articuladas, onde os significados se mantêm em permanente fluxo. Expressões metafóricas de grande vigor, aliadas a desenhos caligrâmicos e ideogramáticos, sempre tomando como base o verso, que jamais abandonou.

NUNES, Benedito. O “fragmento” da Juventude. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2003, p. 171-190.

Leitura de poesia é uma reunião de ensaios de oito críticos brasileiros, em que Benedito Nunes apresenta a análise do poema “Juventude”, um dos poemas da série “fragmentos”, que Faustino escreveu após a publicação de *O homem e sua hora*.

NUNES, Benedito. Poeta da poesia. In: FAUSTINO, Mário. *Os Melhores poemas de Mário Faustino*/ seleção de Benedito Nunes. São Paulo: Global, 1985, p. 7-11.

Uma antologia de poemas de Faustino, selecionados Por Benedito Nunes e trazendo seu ensaio Poeta da poesia, em que o filósofo faz um apanhado de sua obra poética.

FAUSTINO, Mário. *Evolução da poesia brasileira*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993;

Reúne ensaios sobre literatura brasileira, que Faustino publicou no Caderno Literário do Jornal do Brasil, em sua primeira edição em livro, organizada por Benedito Nunes. O estudo inclui a análise das obras de Anchieta, Bento Teixeira,

Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antonio Gonzaga, Basílio da Gama e Santa Rita Durão, entre outros.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Textos publicados por Faustino na página do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil entre Setembro de 1956 e janeiro de 1959, pela primeira vez reunidos em livro, com organização e ensaio introdutório de Benedito Nunes.

.....