

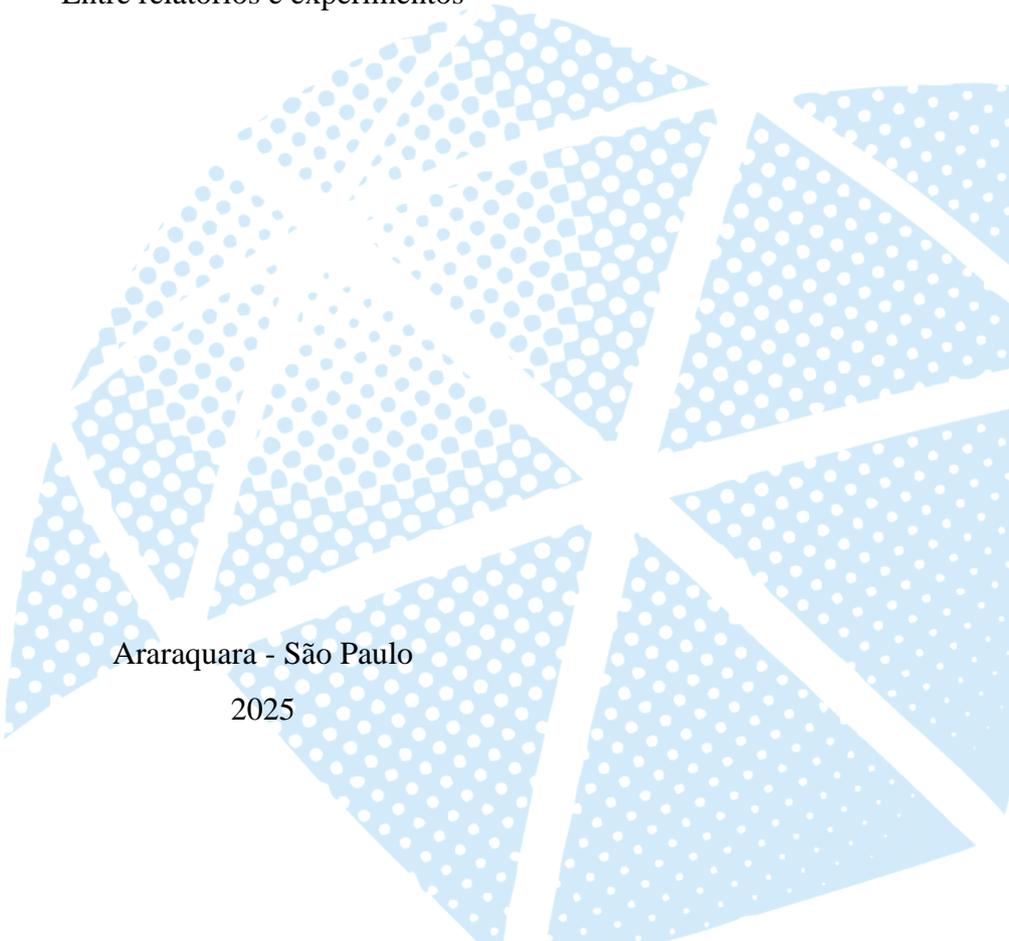
**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP**  
**Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara - SP**  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários**

**VINICIUS DE OLIVEIRA CAMARGO**

**Mário Faustino, Poeta Órfico**  
Entre relatórios e experimentos

Araraquara - São Paulo

2025



**VINICIUS DE OLIVEIRA CAMARGO**

**Mário Faustino, Poeta Órfico**

Entre relatórios e experimentos

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara - SP, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Araraquara - São Paulo

2025

C172m Camargo, Vinicius de Oliveira  
Mário Faustino, Poeta Órfico : Entre relatórios e experimentos /  
Vinicius de Oliveira Camargo. -- Araraquara, 2025 124 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Poesia Brasileira. 2. Década de 50. 3. Mário Faustino. 4. Orfeu. I.  
Título.

## VINICIUS DE OLIVEIRA CAMARGO

**Mário Faustino, Poeta Órfico**

Entre relatórios e experimentos

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara - SP, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Poesia

Data da defesa: 24/01/2025

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Orientador)  
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras (DLLLC) - Campus de Araraquara - SP

---

Prof. Dr. Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro (Membro titular)  
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras (DLLLC) - Campus de Araraquara - SP

---

Prof. Dr. Leonardo Vicente Vivaldo (Membro titular)  
Pesquisador independente

---

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva (Membro suplente)  
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras (DLLLC) - Campus de Araraquara - SP

---

Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes (Membro suplente)  
UTFPR - Departamento Acadêmico de Linguagem e Comunicação (DALIC) – Campus de Curitiba - PR

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Abel e Jô, por me ensinarem sobre o amor.

À minha companheira Lisa por estar sempre ao meu lado.

À minha madrinha, Aparecida, ao meu tio Chico e à minha prima Heluane por me ensinarem o que é família.

Ao meu querido orientador, Tom, por me acolher como um filho.

Aos professores Brunno e Alexandre pelo carinho ao participar de minha qualificação.

Aos meus professores da graduação: Paulo Andrade, Gustavo de Mello, Andressa Oliveira e Ionara Satin por manterem viva a minha paixão pelas letras.

Aos professores Luiz Cláudio Jubilato e Felipe por despertarem a minha paixão.

Ao meu amigo Gabriel Faustino por ter me salvado (mais de uma vez).

Aos amigos que Araraquara me trouxe, Júlia, Daniele, David, Marcos, Sanchez e Ademir, por me ensinarem a ser feliz.

Aos meus amigos da vida toda: Daniel, Guilherme, Gustavo, João, Rafael, Alexandre, Nicolas e Mateus por toda uma vida.

Aos meus primos queridos: Marcos, Tarcísio, Amanda e Priscila por me fazerem sentir querido.

Ao meu primo Renê, ao meu amigo Tiago Melo, ao José Pereira da Silva Jr. e ao Nicolas Pettengill por me ajudarem tão prontamente.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

## RESUMO

Este trabalho propõe a realização de um estudo das representações órficas construídas na obra de Mário Faustino (1930-1962), em particular, *O homem e sua hora* (1955), seu único livro publicado em vida. Objetiva-se, assim, investigar as convergências apresentadas entre a obra faustiniana, a tradição órfica e o pensamento órfico-poético moderno apresentado em Pires (2015). Para tal fim, a investigação se constrói a partir da compreensão das particularidades inerentes à narrativa mitológica e das prováveis configurações do pensamento órfico-poético moderno. Nessa perspectiva, procura-se delimitar as relações desenvolvidas entre o material mitológico e os contextos sócio-históricos que o alimentam. Ademais, busca-se analisar a fortuna crítica dedicada à obra de Faustino, sobretudo os trabalhos de Santos Silva (1979), Chaves (1986) e Silva Jr. (2001), além das concepções teórico-críticas desenvolvidas pelo poeta como jornalista literário, tendo em vista a influência mútua exercida entre os diferentes papéis assumidos pelo piauiense. Dessa maneira, o levantamento teórico será utilizado de modo a auxiliar na aplicação de um método analítico sobre os poemas “Prefácio”, “Agonistes” e “Legenda”.

**Palavras-chave:** Poesia Brasileira; Década de 50; Mário Faustino; Orfeu.

## ABSTRACT

This work intends to study the orphic representations constructed in the work of Mário Faustino (1930-1962), in particular, *O homem e sua hora* (1955), his only book published during his lifetime. The objective, therefore, is to investigate the convergences presented between Faustino's work, the orphic tradition and modern orphic-poetic thought presented in Pires (2015). To this end, the investigation is built on the understanding of the particularities inherent to the mythological narrative and the probable configurations of modern orphic-poetic thought. From this perspective, we seek to delimit the relationships developed between the mythological material and the socio-historical contexts that feed it. Furthermore, we seek to analyze the critical fortune dedicated to Faustino's work, in particular the contributions from Santos Silva (1979), Chaves (1986) and Silva Jr. (2001), in addition to the theoretical-critical conceptions developed by the poet as a literary journalist, taking into account the mutual influence exerted between the different roles assumed by the Piauí native. In this way, the theoretical survey will be used to assist in the application of an analytical method to the poems "Prefácio", "Agonistes" and "Legenda".

**Keywords:** Brazilian Poetry; The 1950s; Mário Faustino; Orpheus.

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – A sintaxe de “Agonistes”

106

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
PUC-RIO	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>2 Experimentos Poéticos – Tradição e Tradução</b>	<b>22</b>
2.1 O poeta em formação	22
2.2 A tradução de Orfeu	31
2.3 O problema Órfico	41
2.4 A palavra e o poeta encantados	49
<b>3 Poesia-Relatório: o prefácio, a legenda e o agonista</b>	<b>64</b>
3.1 O vislumbre de uma biblioteca	64
3.2 O Gênesis	74
3.3 A legenda	91
3.4 O brado órfico	101
<b>4 Relatório Final: Conclusões</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>117</b>
<b>Apêndice A - Linha do tempo – Publicações da obra de Faustino</b>	<b>121</b>
<b>Apêndice B - Linha do tempo – Publicações acerca de Faustino</b>	<b>122</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em novembro de 1962, o acidente Varig 810 acabou por privar o mundo literário brasileiro de uma presença marcante e instigante, ao interromper a atuação e o projeto faustino. Anteriormente, Mário Faustino dos Santos e Silva (1930-1962) havia se imposto no ambiente literário através de sua influência ao criar em 1956 a página *Poesia-Experiência*, integrante do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. Por meio de seus parâmetros literários, buscava ditar o gosto do leitor brasileiro, além de influenciar os modos de criação de jovens poetas, ávidos por concretizar as escassas oportunidades de publicação.

Como jornalista crítico e poeta, Faustino apresentou-se como instigador de diálogos: os encontros periódicos no Café Central com Francisco Paulo Mendes, Benedito Nunes e Haroldo Maranhão experienciados durante a adolescência vivida em Belém do Pará; a breve correspondência com Drummond; a proximidade em nível pessoal com a vanguarda concretista e seus integrantes; os seus próprios “Diálogos de Oficina”; a sua tentativa de apresentar um panorama da história da literatura brasileira em sua série “De Anchieta aos concretos”; o mote de *Poesia-Experiência*, “repetir para aprender, criar para renovar”; a intensa referenciação à tradição.

Embora a juventude e o temperamento provocador tenham agido de modo a encurtar parte dos diálogos iniciados outrora, torna-se possível creditar à sua amizade com Benedito Nunes a possibilidade de se aprofundar e de se tornar conhecido o mundo faustino. Não se apresenta como raridade na fala de críticos que, pouco após a morte de Faustino, ao se debruçarem sobre a obra faustina, atestavam a dificuldade em encontrar material sobre o poeta. É fato que o acaso trágico o impediu de organizar a sua própria obra, ou, até mesmo, de dar continuidade ao seu projeto de construção de uma poesia que acompanhasse a sua vida.

Soma-se a tal questão o meio escolhido pelo poeta-crítico para publicação e divulgação de sua obra, o jornal: somente os poemas inseridos em *O homem e sua hora* foram, inicialmente, publicados no formato livresco; por sua vez, tanto o restante de sua obra poética quanto seus escritos críticos foram divulgados por Faustino “no barato papel de um jornal vivo” (Faustino, 2003, p. 189). A escolha desse tipo de suporte – além de exemplificar o seu ímpeto experimentalista, a preferência por “escrever num laboratório a escrever num templo” (Faustino, 2003, p. 189), elemento do qual trataremos com maior vagar posteriormente neste trabalho – pode auxiliar na compreensão do modo como a fortuna crítica dedicada à obra faustina se comportou ao longo dos anos.

Em 1979, dezessete anos após a morte do poeta, Ivo Barbieri publicou o seu excelente estudo sobre Faustino, intitulado *Oficina da Palavra*, em que se é relatada a dificuldade do pesquisador ao conduzir sua pesquisa por conta de, até aquele momento, “ter sido reunida em

livro apenas uma parte da obra produzida pelo autor em foco, obrigando, por isso, o estudioso sair à cata de periódicos dispersos, a fim de juntar as peças que faltam no conjunto editado” (Barbieri, 1979, p. 11). De fato, até a data apresentada, havia à disposição do estudioso duas edições da obra poética faustiniana – *O homem e sua hora* de 1955 e *Poesia de Mário Faustino* de 1966, organizada por Benedito Nunes que reuniu nessa edição poemas inéditos e esparsos de Faustino. Sobre a crítica produzida pelo teresinense, havia os números dos jornais publicados entre 1956 e 1958, *Cinco ensaios sobre poesia de Mário Faustino*, organizado por Assis Brasil em 1964 e *Poesia-Experiência*, organizado por Benedito Nunes em 1977.

Ao realizar um levantamento bibliográfico da fortuna crítica faustiniana<sup>1</sup>, percebe-se um período de escassez que se inicia a partir de sua morte e se estende até a segunda metade da década de 70: é notório nas palavras da crítica o misto de espanto, tristeza e saudade que influem na análise do texto literário. No entanto, tem-se com a defesa da dissertação em 1975 de Albeniza Chaves, *Tradição e Modernidade em Mário Faustino*, um dos primeiros estudos mais alentados da obra do poeta, estudo este que se tornaria livro em 1986. Em 1979, além do estudo publicado por Barbieri, Antonio Manoel da Silva defendeu sua tese de livre-docência, *Poesia e poética de Mário Faustino*.

Durante a década de 80, inicia-se a publicação de trabalhos produzidos por Carlos Evandro Eulálio, além da antologia *Os Melhores Poemas de Mário Faustino* e do livro *Poesia Completa, Poesia Traduzida*, ambos organizados por Benedito Nunes em 1985. No ano seguinte, 1986, em Teresina aconteceu em novembro a “Semana Mário Faustino”, um conjunto de conferências cujos textos foram publicados em abril de 1987 nos *Cadernos de Teresina*, ano 1, nº 1. Entre essas conferências, destaca-se o texto de Haroldo de Campos que viria a ser incluído em *Metalinguagem & Outras metas*, “Mário Faustino: a impaciência órfica (depoimento de um companheiro de geração)”. Nesta ocasião, H. de Campos estabelece diálogo com o artigo de seu irmão Augusto, publicado em 1967 no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*, “Mário Faustino, o último ‘verse maker’”.

Restabelece-se, postumamente, o diálogo entre Faustino e os concretistas iniciado na década de 50 através, também, da publicação de textos pelo piauiense no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* como “Relatório e Tomada de Posição” de 06 de outubro de 1957; e “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro” de 10 de fevereiro de 1957. Através desses textos, torna-se possível perceber as convergências e divergências entre Faustino e o movimento

---

<sup>1</sup> As informações referenciadas podem ser encontradas nos dois apêndices de nosso trabalho: “Linha do tempo – publicações da obra de Faustino” e “Linha do tempo – produções acerca de Faustino”.

concreto. Haroldo de Campos (2006, p. 196) cita a presença de uma formação comum entre eles através das leituras de Pound, Mallarmé, Baudelaire, Rilke, Fernando Pessoa, Virgílio, Dante, Camões e Sá de Miranda. Em relação às divergências, o concretista aponta a recusa de Faustino a “submeter-se ao violento processo de ‘coletivização’ e ‘anonimização’ poética, a que nós, de *Noigandres*, nos sujeitamos voluntariamente” (H. de Campos, 2006, p. 197), por sua vez, o teresinense já havia apontado anteriormente a sua preferência ao poema longo, algo que seria aparentemente diferente do desejo dos integrantes do movimento concreto (Faustino, 2003, p. 492).

O autor de *Galáxias*, então, destaca o caráter relativo inerente à descrição de uma obra poética a partir de sua extensão: “Ora, há poema longo e poema longo...” (H. de Campos, 2006, p. 201). Além disso, cita as diferentes tentativas dos integrantes do grupo *Noigandres* de realizar obras de longa medida. Não obstante, torna-se possível apreender as suas divergências por meio do modo como os irmãos Campos descrevem-no: enquanto Haroldo concebe o ímpeto faustiano como “impaciência épica” ou “órfica”, um projeto “contra espírito do tempo”, “um poema longo, quantitativamente voluminoso à Camões, à Milton, à Dante; ou, mais proximamente, à Pound” (H. de Campos, 2006, p. 202); Augusto de Campos visualiza a poesia faustiniana a partir da ausência de inovação e do aparente limbo em que Faustino se encontraria, o nó mallarmaico<sup>2</sup> (A. de Campos, 2015, p. 56).

Nessa perspectiva, ambos os artigos dos irmãos Campos parecem nos falar antes sobre o projeto concretista e os seus projetos poéticos particulares do que a atuação poético-crítica de Mário Faustino. Nos títulos dos textos, já é possível encontrar evidências que corroboram para tal afirmação. O epíteto “último *verse maker*” atribuído pelo autor de *Poetamenos* parece primeiro situar Faustino, como o último fruto tardio do “espírito” de 1945, em relação e em oposição ao abandono do verso pretendida momentaneamente pelo movimento concretista; do que de fato analisá-lo em referência às suas intenções poéticas.

Ao mesmo tempo, ainda no artigo de Augusto de Campos, estabelece-se uma suposta divisão categórica de acordo com “a linguagem poética propriamente dita” da obra faustiniana, consistindo em: a) fase de “integração da tradição no moderno”, abarcando *O homem e sua hora* e os primeiros poemas; b) a fase “moderna”, a partir do contato com a poesia concreta; c) a fase de “integração do moderno na tradição”, na qual os fragmentos de seu longo e inacabado poema

---

<sup>2</sup> Segundo é possível compreender no artigo de Augusto de Campos, o contato com as inovações propostas pelo projeto de Mallarmé colocaria o poeta diante de uma questão: retornar ao seu modo de criação poética anterior ou radicalizar os caminhos traçados pelo poeta francês. Encontrar-se “entalado no nó mallarmaico”, como descreve o concretista, significaria a hesitação face a tal impasse idealizado por Campos.

são incluídos (A. de Campos, 2015, p. 55). Parece-nos significativa a escolha de retratar a obra faustiniana de maneira em que o movimento concretista se coloca como um momento delimitador, a ocasião em que Faustino teria sido levado a constatar a existência de uma “*crise des vers*” e a utilizar de “maneira parcimoniosa e não ortodoxa” (A. de Campos, 2015, p. 56) as técnicas da poesia concreta.

Penetram em sua poesia a disposição espacial, a fragmentação e a livre combinação de vocábulos, as associações fonêmicas e paronomásticas; a metáfora explode diretamente, sem conexões sintáticas, de substantivo a substantivo; o decassílabo (que ainda subsiste, patente ou latente) começa a se dispersar. (A. de Campos, 2015, p. 56)

Há veracidade nas considerações feitas por Augusto de Campos: nos poemas citados, em especial “Ariazul” e “Marginal poema 19”, existe a presença marcante de tais elementos; o que, no entanto, não significa atestar a ausência desses procedimentos na poesia faustiniana anterior a 1956. Em *O homem e sua hora*, já é possível atestar o gérmen de tais técnicas. Em “Vida toda linguagem”, “Alma que foste minha”, “Solilóquio” e “Haceldama”, manifesta-se a utilização de uma disposição espacial dissonante e fragmentária em relação ao tradicional; concomitantemente, os seus sonetos se apresentam espacialmente em um bloco único, inovação gráfica tanto em comparação ao soneto dito “italiano” quanto ao dito “inglês”.

No que se refere às “associações fonêmicas e paronomásticas”, “Brasão” se coloca como um exemplo com o verso “Nasce do solo sono um sobressalto” (Faustino, 2009, p. 65). Mesmo o decassílabo, “Animus-anima,/anima-corpus” (Faustino, 2009, p. 75), de “Solilóquio” já se dispersa pelo corte gráfico. Deste modo, torna-se possível conjecturar sobre uma concepção relativamente tendenciosa manifesta na “classificação” feita por A. de Campos em prol do posicionamento da obra faustiniana em relação à constelação concretista, isto é o alinhamento do “astro-menor” Faustino em torno do “Sol” concretista.

Diante da revisão bibliográfica levada a cabo na presente dissertação, é possível esboçar um panorama sobre os estudos faustonianos empreendidos entre a sua morte em 1962 até o início da década de 1990. Trata-se de estudos esparsos em folhas de jornais e de revistas, as constantes contribuições lúcidas de Benedito Nunes, breves apresentações em *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi e em *A nova literatura* de Assis Brasil, além dos trabalhos de maior fôlego de Albeniza Chaves, Ivo Barbieri e Antonio Manoel da Silva. Esse panorama encontraria sua modificação a partir dos anos 90, quando o interesse, a divulgação e o estudo da obra faustiniana aumentaram exponencialmente.

Em 2002, dá-se início, por meio da organização e pesquisa feitas por Maria Eugenia Boaventura, à publicação da obra de Mário Faustino pela Companhia das Letras, composta por:

duas edições de sua obra poética completa em 2002 e 2009, intitulada *O homem e sua hora e outros poemas*; a compilação expandida de seus escritos críticos em dois volumes, *De Anchieta aos Concretos* de 2003 e *Artesanatos de Poesia: fontes e correntes da poesia ocidental* de 2004. Em sequência, tem-se a publicação da primeira biografia do piauiense, *Mário Faustino: uma biografia* de 2004 por Lilia Silvestre Chaves. Chaves iria, ainda, 13 anos mais tarde, organizar um livro com as cartas trocadas entre Faustino e B. Nunes, intitulado *Meu caro Bené: cartas de Mário Faustino a Benedito Nunes* de 2017. Recentemente, em junho de 2023, foi anunciada a produção de um documentário sobre a vida do poeta, que será dirigido por Marcus Fernandes.

Neste período, o interesse acadêmico por Faustino também cresceu drasticamente. Segundo os dados fornecidos pelo “Catálogo de Teses e Dissertações” da CAPES, há o registro de uma Tese de Livre Docência e de uma Dissertação até 1990. Entre 1990 e 2023, foram elaboradas dezoito Dissertações e seis Teses, abrangendo os mais variados aspectos da poesia de Faustino, como: a sua relação com o romantismo, o classicismo, a modernidade, o surrealismo e o concretismo; os aspectos de sua poética e de seu fazer poético; a análise de sua atividade crítica e a sua atividade tradutória; a recepção estética de sua obra; além do orfismo desenvolvido aos arredores da obra crítico-poética do piauiense.

Como é possível imaginar, há ainda muito trabalho a ser feito sobre a obra faustiniana tanto na organização e na divulgação de materiais inéditos do poeta preservados e guardados por excelentes pesquisadoras quanto na elaboração de pesquisas sobre os diversos temas passíveis de serem explorados no universo faustiniano. Nessa perspectiva, se nesta seção dedicamos um tempo maior na realização de um levantamento sobre a fortuna crítica faustiniana, é porque somos guiados pela consciência de que o avanço pelos caminhos de qualquer espécie de conhecimento não é solitário. Como o galo cabralino, incapaz de tecer, por si só, a manhã, assim é o pesquisador, apanhando o grito dos que antes vieram e lançando aos outros que ainda virão.

Tendo esse princípio como guia, torna-se necessário se colocar diante dessa tradição crítica empenhada em discutir e em promover a obra faustiniana de modo a avaliar criticamente suas escolhas metodológicas; e, assim, deparar-se com as suas demandas. Então, propusemo-nos a uma investigação de um tema latente nos escritos críticos e poéticos de Faustino que não foi o objetivo central de algum trabalho acadêmico nos últimos vinte anos: o orfismo.

O início do estudo da poética faustiniana sob a ótica órfica se deu com a defesa na PUC - RJ da Dissertação de Anderson Fortes de Almeida em 1991, intitulada *A iniciação pela palavra: a poesia órfica de Mário Faustino*, em que o pesquisador se valeu do aparato metodológico de Carl Jung para desempenhar sua tarefa. Na década seguinte, em 2001, José Pereira da Silva Jr. defendeu, na UFMG, a Dissertação *A Poesia Órfica de Mário Faustino: leitura do metapoema*

“*O homem e sua hora*” na qual são utilizados aspectos do agonismo inerentes aos escritos críticos faustinianos para se esboçar os elementos órficos da poética do teresinense. No entanto, o empenho em desvelar o caráter órfico na obra de Faustino se esvaiu após o trabalho de Silva Jr.

Em nosso levantamento bibliográfico, não foi possível encontrar outro trabalho cuja temática central se baseia no desenvolvimento das relações entre Faustino e Orfeu – uma verdadeira surpresa ao se levar em consideração as indicações legadas pelo poeta. Tomemos como ponto de partida a obsessão do piauiense pelo poema longo. O criador de *Poesia-Experiência* nos diz: “Ora, a mim só interessa o poema longo. Toda a minha obra tende à criação de poemas longos, tenta criar poemas longos, prepara-se para a criação deles.” (Faustino, 1977, p. 280).

Através dessa afirmação, pode-se, com certa facilidade, atestar a centralidade do poema longo na obra faustiniana. Nessa perspectiva, ao investigarmos as instâncias nas quais o poeta se propôs a criá-los, deparamo-nos com o poema “O homem e sua hora” e o plano de “A Reconstrução”. Em relação ao primeiro, trata-se de uma produção encontrada em seu único livro publicado em vida, *O homem e sua hora*, na qual identifica-se o desejo da voz poética de criar uma estátua-poema. Nessa ocasião, a configuração da estátua encontra a sua finalização a partir da presença de Orfeu – o bardo mitológico apresenta-se como essa figura que vai “retesar” a lira, a voz, o mel desta Galateia, tornando-a viva e possibilitando o milagre.

[...]  
 Em cemitérios amorosos, eu,  
 Pigmálion, talharei a nova estátua:  
 Estátua de marfim, cândida estátua,  
 Mulher primeira, fêmea de ar, de terra,  
 De água, de fogo – Hephaistos, sobe, ajuda-me  
 A compor essa estátua; fácil corpo,  
 Difícil 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  
 Encantos pendem de seu cinto. Phanos,  
 Phanos, imagens de beleza, chagas  
 Na memória dos homens... pede a Hermes  
 Ideias que asas gerem nos tendões  
 Das palavras certeiras – logos, logos  
 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.  
 Pronta esta estátua, agora, os deuses e eu  
 Miramos o milagre [...]. (Faustino, 2009, p. 95-96)

Ao centralizarmos nosso olhar no plano de “A Reconstrução”, encontramos resultados semelhantes. No dia 4 de dezembro de 1956, Faustino endereçava uma carta a Benedito Nunes com a mostra de sua “nova poesia”, o poema “22-10-1956”, dizendo: “Estou te mandando junto, dois novos suplementos do J. do B, mais um do *Correio da Manhã*, em que sai um poema meu que considero a primeira mostra que te dou da minha nova poesia, à *paraître* em meu próximo livro: *A Reconstrução*.” (Faustino, 2017, p. 100)

O destinatário de tal carta – ao prefaciando a primeira publicação póstuma da obra faustiniana em 1966, responsável por agrupar, pela primeira vez, grande parte da produção do poeta – relata:

Mário Faustino, que pagara tributo ao que há de melhor na imagística dos sonetos das *Aparições* (Canto IV da *Invenção de Orfeu*), volta-se agora, nessa fase em que se detém na consecução do poema longo, para a renovação da sintaxe que Jorge de Lima logrou naqueles trechos mais exemplares de *A invenção da ilha* (Canto I da *Invenção de Orfeu*), que reatam os nexos da nossa poesia atual com a tradição épica de Camões. Por outro lado, o propósito de Jorge de Lima, no sentido de escrever uma *biografia épica* ou uma cosmogonia, revigorou em Mário Faustino a intenção de projetar a simples expressão lírica, de sentimentos ou estados particulares, num plano órfico e cosmogônico, que emprestasse aos temas permanentes de *O Homem e sua Hora* o valor histórico ou arquetípico, que as figuras humanas e os aspectos da Natureza adquirem nas grandes epopeias.

A primeira tentativa, posterior a 1955, que se pode registrar, ainda muito longe da biografia cósmica e da construção descontínua, é *A reconstrução*, que seria o título de seu segundo livro, texto de duzentos e sessenta e três versos, sombrios, provavelmente escritos em 1956, e que ficou inacabado. (Nunes, 1966, p. 20)

Apesar de sua natureza inacabada, através da editora Max Limonad e da organização de Benedito Nunes, “A Reconstrução” encontraria publicação pela primeira vez posteriormente em 1985 em *Mário Faustino: Poesia Completa, Poesia Traduzida*. Junto ao poema incompleto, encontra-se o seu plano de produção, sobre o qual o poeta discorre, parte a parte, sobre: as leituras a serem utilizadas, os elementos narrativos do texto e a sua temática. Percebe-se a intenção de se recriar a trajetória órfica, performando uma catábase dantesca cujo guia de sua jornada seria Camões, seguido de um retorno ao mundo terreno, no qual o poeta encontra a morte ao se deparar com os “irados olhos das bacantes”:

#### PEQUENO ROTEIRO

Luis [*sic*] de Camões será o Virgílio de minha peregrinação.

Fica a meu lado, Luis [*sic*] 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 passamos como ninguém possuía? Ou –

entra aqui o mito de Orfeu-Eurídice: uma coisa que se possuiu, perdeu-se, reencontra-se e perde-se de novo. Esta a tese adotada pelo poema.

Descrever minha busca do amor, todas as minhas tentativas. O caminho. Recordar a Divina Comédia. Recordar D. Quixote. Como se apresentará esse amor quando o encontrarmos? Será Eurídice? Será Jacinto? Será meu reflexo de Narciso? Será ao mesmo tempo Eurídice, Jacinto e Narciso? O caminho: floresta 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 (*Eurydice*). Recurso à solidão. Até que os bêbedos e as bêbadas 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).* (Faustino, 1985, p. 108-109)

Nessa perspectiva, se o próprio poeta nos fala de sua obsessão pela construção de poemas longos; e nessas ocasiões, esse valeu-se da figura de Orfeu, em maior ou menor grau, para auxiliá-lo em seu ímpeto criador, tem-se, assim, as primeiras indicações sobre a importância da temática órfica na obra faustiniana. Identifica-se, então, uma possível negligência por parte da crítica ao se debruçar sobre a obra do piauiense, tendo em vista os indícios legados por Faustino e os esforços feitos em investigá-los.

Levando esse panorama em consideração, propõe-se realizar um estudo referente ao orfismo presente em Mário Faustino e em sua obra, *O homem e sua hora*, de modo a investigar as suas possíveis releituras e recriações do mito órfico. Com a finalidade de concretizar este objetivo, procura-se desempenhar uma discussão referente às congruências de Faustino com o pensamento órfico-moderno, utilizando-se de um método analítico no seguinte *corpus*: “Prefácio”, “Agonistes” e “Legenda”.

Determina-se, como objetivo geral de nosso trabalho, contribuir com a investigação do modo pelo qual a obra faustiniana se relaciona com a tradição órfica e o pensamento órfico-poético moderno, buscando a possibilidade de se contribuir com o mapeamento dos significados profundos advindos de tal relação.

Em relação às possibilidades de construção de nosso trabalho, pensa-se que um caminho possível para se estabelecer um estudo da obra poética legada por Faustino perpassa a compreensão dos conceitos teóricos defendidos pelo poeta em sua atuação como jornalista-crítico. Como afirma Nunes (2009, p. 41), a atividade desempenhada por Mário como crítico exerceu

influência sobre sua produção poética, ao mesmo tempo em que o ofício da poesia influenciou na construção de sua base conceitual como crítico.

Ecoando essa perspectiva, Nunes (1977, p. 11) concebia o cerne da experiência engendradora em *Poesia-Experiência* no estabelecimento da relação entre o conhecimento teórico da linguagem poética e a sua realização prática: seguindo a concepção de Pound, Faustino em seu Suplemento Dominical se valeu da concepção de que o crítico literário é capaz de *demonstrar* aquilo que ensina. Sendo assim, torna-se possível apreender a íntima relação compreendida entre o fazer poético e a atividade crítica, em Faustino, de modo que o estudo do aspecto de sua vida como jornalista-crítico pode auxiliar na produção de um saber referente à estética desenvolvida pelo poeta.

Outro argumento parece corroborar para a sustentação desse ponto. Em seus “Diálogos de Oficina”, publicados no *Jornal do Brasil* e reunidos na coletânea *Poesia-Experiência* organizada por Benedito Nunes, Faustino estabelece as bases para a sua concepção poética, discutindo sobre a função da poesia e do poeta, assim como as diferenças entre a prosa e o gênero poético. Ao se pensar na função da poesia para Faustino, é possível sumariá-la, utilizando a fórmula proposta em um de seus diálogos: *ut docet, ut moveat, ut delectat* (Faustino, 1977, p. 28). Por esse prisma, a poesia estaria ligada ao ensino, à comoção e ao deleite; o que auxiliaria na criação de uma perspectiva em que se exige da composição poética uma postura dinâmica capaz de incitar a ação e de comover, por meio do saber e do prazer.

Percebe-se, então, confluências entre a função da poesia e a da atividade do crítico, visto que este, em Faustino, exerceria o ensino da poesia, traçaria seus rumos e buscaria tornar o deleite possível: como o nome da página sugere, o crítico auxilia na promoção da experiência poética de maneira em que não havia preocupação com, somente, produzir um saber referente à poesia, mas também de promovê-la e de divulgá-la. Por outro lado, de certa maneira, o ensino de poesia se encontra implícito na atividade do crítico, tendo em vista que um de seus propósitos se estabelece, justamente, a partir da produção de um conhecimento referente à matéria literária.

Outrossim, ao se refletir sobre “A Poesia ‘Concreta’ e o Momento Poético Brasileiro” (Faustino, 1977, p. 209-274), texto recuperado do jornal, em que se procurava estabelecer uma espécie de balanço do momento poético vivido na década de 50, denota-se a atividade crítica exercida por Faustino de um caráter estimulante da ação referente à criação poética. No texto, o crítico realiza um panorama da poesia de sua época, julgando o seu tempo como transpassado por crises no campo da expressividade; concomitantemente à descrição do problema, Faustino procura estimular a ação por parte da comunidade poética de sua época com a finalidade de solucionar o problema referenciado; o que denota à atividade do crítico esse papel de incitar o

movimento e de auxiliar na delimitação dos caminhos a serem tomados pela poesia brasileira da década de 50.

Em relação à preocupação com o gosto do leitor, Nunes (1977, p. 17) relata as palavras de seu amigo em que se estabelece a intenção de jamais “incorrer na chatice”, o maior crime do crítico, segundo Mário, de modo que o poeta buscou o desenvolvimento de um estilo de escrita jornalística considerada “descontraída” por Nunes (1977, p. 17); o que auxiliou a promoção da renovação da crítica jornalística através do dinamismo e da investigação intelectual propostos pelas ações de Faustino (Nunes, 1977, p. 17). Torna-se possível, dessa maneira, apreender determinadas confluências entre a crítica e a poesia no crítico-poeta, configurando-se como atividades complementares entre si; o que, por consequência, cria um panorama em que se é dificultoso estabelecer a separação entre atividade do crítico e do poeta na figura do piauiense.

Um vestígio da união entre a atividade jornalística e a poesia se mostra presente em Lilia Silvestre Chaves (2004) ao se recuperar uma fala de Mário dirigida a Benedito Nunes via carta: “poesia e vida minha deverão seguir paralelas, até que a morte nos separe” (Faustino *apud* Chaves, 2004, p. 44). Dessa forma, propõe-se uma perspectiva existencial em que a vida e a poesia organizavam-se de modo complementar, visão que seria explorada nos “Diálogos de Oficina” em Faustino (1977), apresentando a poesia como um modo de estruturação da vida do poeta:

Na poesia encontra o poeta, quando os deuses estão de seu lado, sua unidade existencial. Ela reúne harmoniosamente — pelo menos é esse um de seus objetivos — os aspectos antagônicos da personalidade do poeta, gerando finalmente paz em seu microcosmos anteriormente revolto, às vezes até caótico. Através de sua arte o poeta se concentra, se afirma, se liberta — da mesma maneira que os demais homens, cada um em seu ofício, ou em sua devoção. (Faustino, 1977, p. 31).

A poesia, em seu caráter pedagógico professado anteriormente, auxilia o poeta na criação de um saber relativo ao ser e à sua própria existência, havendo, portanto, a possibilidade de se extrair da vida de Mário enquanto jornalista literário importantes elementos para a compreensão de seu projeto estético. Então, a relevância deste estudo reside na importância de seu objeto e no foco estipulado pela pesquisa – Faustino se mostra como uma figura de relevante influência em sua época, ao desempenhar um papel que buscou a realização da divulgação, da renovação e do estímulo do trabalho poético no século XX.

Em relação à apresentação dos resultados de nossa pesquisa, optou-se por estruturar o trabalho em dois capítulos de modo a reproduzir o modo de atuação do poeta. Tem-se, assim, a primeira parte dedicada à discussão teórico-crítica do orfismo e de sua relação com Faustino, buscando compreender determinadas particularidades do fenômeno órfico na literatura e então relacioná-las com a obra crítico-literária do piauiense. A partir desse movimento de pesquisa, o

primeiro capítulo foi elaborado em quatro partes: “O poeta em formação”, “A tradução de Orfeu”, “O problema Órfico” e “A palavra e o poeta encantados”.

Nessa perspectiva, foram expostos, respectivamente, determinados elementos biográficos do poeta; a diversidade do conceito de tradução com a finalidade de conceber o orfismo como uma atividade tradutória; as possibilidades inerentes ao orfismo com o intuito de melhor compreender o que pode ser considerado como literatura órfica; e por fim o esboço de uma possível compreensão do que o poeta poderia considerar como órfico através da análise do uso feito pelo piauiense do vocábulo.

Em referência à outra fração de nosso trabalho, procuramos estruturá-la de modo a expor elementos presentes na poética faustiniana e a analisar detalhadamente os “relatórios” do poeta, isto é, suas produções poéticas, em específico, “Prefácio”, “Legenda” e “Agonistes”. Dessa forma, o *corpus* foi selecionado de acordo com o modo como os poemas de *O homem e sua hora* apresentam a temática órfica em conformidade com a discussão elaborada no primeiro capítulo. Por meio dessa abordagem, foram construídos os seguintes subcapítulos: “O vislumbre de uma biblioteca”, “O Gênesis”, “A legenda” e “O brado órfico”.

Assim, através da estruturação de nosso trabalho em dois capítulos, “Experimentos Poéticos – Tradição e Tradução” e “Poesia-Relatório: o prefácio, a legenda e o agonista”, buscamos liar a discussão teórico-crítica à análise da imagem poética de maneira a apresentar sob diferentes perspectivas o orfismo mítico-poético na modernidade e a relação da obra de Mário Faustino com esse fenômeno literário.

## 2 Experimentos Poéticos – Tradição e Tradução

### 2.1 O poeta em formação

Anteriormente à tese de Lilia Silvestre Chaves, defendida em 2004 e publicada pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, intitulada *Mário Faustino: uma biografia literária*, as informações biográficas de Faustino se apresentavam esparsamente em trabalhos distintos. Seja nas notas legadas por Benedito Nunes em diferentes publicações da obra faustiniana, nos depoimentos de seus companheiros impressos na folha do jornal ou no início da dissertação de Albeniza Chaves, *Tradição e modernidade em Mário Faustino* de 1986, a vida de Mário perdurava através da intimidade da memória, do álbum de fotos e das cartas enviadas e recebidas pelo poeta.

Antes da folha de jornal e do antigo álbum de fotografia se deteriorar ou se perder; ou, até mesmo, antes da memória guardada se esvaír mediante a inevitabilidade do tempo, Lilia Silvestre Chaves e seu excelente trabalho de pesquisa deram-lhes uma nova face, organizando e partilhando conosco, em quatrocentas páginas, uma vida, até então, esquecida.

Com o auxílio de seu trabalho de pesquisa, começemos nosso relatório pelos nomes do poeta. Chaves (2004, p. 96) nos relata sobre as assinaturas do poeta: em suas crônicas da juventude ou em suas apreciações críticas, valia-se das iniciais “M.F.”. Em ocasiões de escrita de críticas de cinema, o “M” tornava-se invertido, conferindo ao papel a rubrica “W.F.”. No entanto, ao contrário do que poderíamos intuir, Faustino não é o nome de sua família.

No dia 22 de outubro de 1930, na rua Desembargador Freitas, na residência da família, em Teresina, Piauí, nascia Mário Faustino dos Santos e Silva, sendo o vigésimo filho do casal Francisco dos Santos e Silva, forte comerciante da cidade, e Celsa Vêras e Silva. Apesar de sua Certidão de Nascimento assim o dizer, para Mário, Francisco e Celsa não eram os seus verdadeiros pais. Tal qual simbolizado em suas assinaturas, o jovem piauiense formularia para si uma nova identidade, uma nova origem, ao nomear, como seu pai e sua mãe, o seu irmão e padrinho de batismo, José Vêras dos Santos Silva, e sua cunhada e madrinha de batismo, Eurydice Mascarenhas Vêras (Chaves, 2004, p. 95-119).

Foi em Teresina que Mário viveu os primeiros dez anos de sua vida: aprendeu desde muito cedo a ler e a escrever. Lia muito. Até brincava de escritor. Lá, ainda, concluiu o curso primário no Colégio Público, Escola Modelo “Artur Pedreira”, e aos nove anos de idade deu início ao aprendizado de sua primeira (de muitas) língua estrangeira, o inglês. Contudo, como nos traz Chaves (2004, p. 118), Faustino, apesar de não a renegar, não chamava a capital piauiense de sua:

“Se em Teresina, Mário Faustino chorou pela primeira vez, foi em Belém do Pará que atingiu a idade da consciência e iniciou a invenção de si mesmo.” (Chaves, 2004, p. 119)

Aos dez anos, o nosso jovem leitor segue o seu pai-irmão e sua mãe-cunhada em mudança para Belém, “deixando de ser o vigésimo filho de uma família para se tornar o primeiro de outra.” (Chaves, 2004, p. 118). Chaves (2004, p. 100) reconhece em Faustino, através da leitura da correspondência do poeta, uma face cosmopolita e um destino peregrino. Nessa perspectiva, a transição à nova cidade, relata a biógrafa literária, transpareceu tranquilamente de modo a fornecer-lhe uma certa “continuidade do que Mário conhecia como lar e família” (Chaves, 2004, p. 118).

Um ano após sua chegada a Belém, a família se expande e Faustino recebe sua irmã-sobrinha, Maria Julia. Em 1942, o futuro poeta seria matriculado no Instituto Nossa Senhora de Nazaré, uma escola unissexo, dirigida pelos Irmãos Maristas, permanecendo, então, até a terceira série ginásial. Eventualmente, Mário frequentaria escolas mistas de maneira a concluir o ginásio no Colégio Moderno em 1945, e no ano seguinte, iniciar o Curso Clássico no Colégio Estadual Paes de Carvalho. Chaves (2004, p. 130) associa a participação de Faustino no Curso Clássico, cuja finalização se daria em 1948, à aspiração do futuro editor de *Poesia-Experiência* à carreira no Direito e na Diplomacia.

No entanto, as aspirações de Mário, logo, mudariam. Para compreender as possíveis motivações envoltas dessa mudança, torna-se necessário apresentar elementos da vida social do futuro poeta. A pesquisadora (Chaves, 2004, p. 130) nos fala dos espaços frequentados por Faustino: o jornal e o café, sendo o primeiro o propiciador do outro. Nessa perspectiva, através da intermediação, segundo Chaves (2004, p. 131-133), de Carlos Castelo Branco, Mário Faustino inicia sua carreira jornalística n’A *Província* do Pará em 1947, publicando como cronista na coluna *Vida Social*.

A leveza e o pitoresco da crônica, misto de jornalismo e literatura, permitiram a Mário Faustino o uso da linguagem coloquial e o emprego de expressões do momento para falar da cidade, ironizar a moda, contar histórias de namorados, descrever luas, abençoar a chuva, visitar o teatro mal-assombrado, invocar as fadas antigas para intervirem em problemas contemporâneos, improvisar engraçados diálogos do dia-a-dia e sussurrar detalhes autobiográficos. (Chaves, 2004, p. 133)

Sobre o conteúdo das crônicas, Chaves (2004, p. 134) nos descreve a ação do jornalista de pintar “a Belém do final dos anos 1940, misturando à descrição da cidade relatos do seu tempo despreocupado de adolescente”. Ainda, em relação a esse “tempo despreocupado de adolescente”, o jovem Mário costumava se fantasiar no carnaval e frequentava assiduamente os bailes da época.

Ainda, credita-se à participação no jornal o reconhecimento do nome Mário Faustino nos círculos intelectuais da época; e a sua convocação para a participação da Associação Brasileira de Escritores de Belém (Chaves, 2004, p. 141).

No primeiro e único encontro da associação em 1947, Faustino conheceria o seu grande amigo, Benedito Nunes, e uma das figuras responsáveis por influenciar a criação dos primeiros versos faustinianos, Francisco Paulo Mendes. Chico ou Mendes era professor de Literatura Portuguesa e História da Arte na Universidade do Pará e influenciava os jovens intelectuais da época a fazer poesia de modo a receber, posteriormente, a alcunha de “Fazedor de Poetas” (Chaves, 2004, p. 150-151).

O fato é que essa convivência levou Mário Faustino ao início do exercício da poesia e provocou, com o passar do tempo, o seu engajamento total na criação poética, que perdurou até o fim da sua vida. Aquilo que viria mais tarde a ser seu lema na composição da sua página de crítica poética, quando adotava ideias de Ezra Pound e, por intermédio deste, as de Confúcio – saber manter o que é velho e reconhecer o que é novo como condições essenciais para a tarefa de ensinar –, Mário já havia encontrado em Belém, pois fazia parte da própria maneira de ser do Mendes professor, cujos argumentos mesclavam o tradicional e o revolucionário na exposição de seu raciocínio. Foi ele o primeiro que ensinou Mário a cultivar o respeito à tradição para se tornar um poeta realmente moderno. Foi ele, ser político que era, que transmitiu ao Mário o sentimento de viver de acordo consigo mesmo, não apartando a poesia da política. (Chaves, 2004, p. 155)

Foi a convite de Mendes que o colunista de *A Vida Social* passou a frequentar os encontros no Café Central, uma dependência do Central Hotel. Como a pesquisadora (Chaves, 2004, p. 140) nos descreve, tratava-se de uma espécie de “salão” cultural, onde Francisco Paulo Mendes e seus amigos, jornalistas, poetas e professores costumavam se reunir. Assim, Mário Faustino, no ano posterior ao encontro da associação, dataria de 21 de fevereiro de 1948 os seus primeiros versos em “Primeiro Poema”, dedicados e entregues ao mentor e amigo, Francisco Paulo Mendes, no Café Central.

Ainda, anterior à sua estreia pública como poeta com a publicação – no suplemento Artes e Letras do jornal *Folha do Norte* em abril de 1948 – dos poemas “1º motivo da rosa” e “2º motivo da rosa”, Faustino havia escrito cinco poemas, dos quais quatro haviam sido dedicados ao amigo Mendes – conta-nos a sua biógrafa. Posteriormente à sua primeira publicação como poeta, Faustino receberia, também, sua primeira apreciação da crítica: “O poeta e a rosa, a primeira notícia sobre a poesia de Mário Faustino”, publicado na *Folha Norte* em abril de 1948 e escrito por Francisco Paulo Mendes. No mesmo ano, junto a Benedito Nunes e a Haroldo Maranhão, dirigiu a “revista literária de vida efêmera”, *Encontro*. (Chaves, 1986, p. 3).

O ano de 1948 nos parece, dessa forma, um momento determinante na vida do poeta, no qual deu-se início à inscrição de suas raízes na cidade de Belém e à transformação de um jovem leitor assíduo e cronista talentoso, registrando as origens de uma voz marcante na poesia brasileira da década de 50. No ano seguinte, em 1949, o jovem poeta serve o Centro Preparatório de Oficiais da Reserva (CPOR), tornando-se “aspirante a oficial do Exército”; ingressa na Faculdade de Direito do Pará, além de transferir-se do jornal *A Província* para a *Folha do Norte*, devido à influência de Haroldo Maranhão (L. Chaves, 2004, p. 162-163).

Contudo, as peregrinações do poeta fariam com que a vida construída em Belém se alterasse. Em 1951, Faustino conquistou sua primeira viagem ao estrangeiro ao vencer um concurso promovido pelo *Institute of International Education*. O futuro autor de *O homem e sua hora* havia recebido uma bolsa para cursar Língua e Literatura Inglesa em Pomona College, na Califórnia (A. Chaves, 1986, p. 3). A notícia sobre a bolsa foi publicada na *Folha Norte*; e, como retrata L. Chaves (2004, p. 190), “causou uma certa sensação entre os seus leitores”. Mendes indignou-se com a notícia devido ao seu desprezo pelos Estados Unidos e seu “império capitalista” – de acordo com a biógrafa, o acontecimento na vida de Mário provocou um corte em sua amizade com o seu antigo “mentor” poético.

A fagulha que acendeu a paixão de Faustino pela poesia pode ter sido causada pelo professor da Universidade do Pará: é perceptível em suas primeiras manifestações poéticas a influência de Chico, como, por exemplo, a presença de imagens rilkeanas do anjo. Por outro lado, o bolsista entraria, na América do Norte, em contato com um intenso influxo cultural. Nas cartas do poeta endereçadas a Nunes, são listados os filmes e as peças assistidas, as músicas escutadas, as disciplinas frequentadas na faculdade e os trabalhos produzidos. Ao nos depararmos com as suas atividades e com a sua descrição do período vivido, é possível depreender como a experiência no estrangeiro auxiliou Faustino a começar a desenvolver a voz que viríamos conhecer em *O homem e sua hora*.

Mário confidenciaria a seu amigo, Benedito Nunes, em carta enviada da Califórnia em 1951:

Teus conselhos literários vieram a calhar – é isso mesmo, Bené, viva esta viagem! Foi uma espécie de operação de limpeza, uma limonada de Lefort no velho estilo. Desde que aqui cheguei tenho defecado toda aquela sujeira de pontos de vistas alheios, aqueles *parti-pris* estéticos, aquelas velhacarias desonestíssimas a respeito de todas as artes.

Estou começando a olhar essas coisas todas com olhos novos, limpos, abertos, meus. Foi, entretanto, uma bela experiência, aquela viagem pelo caminho dos outros, dos amadoristas, dos *blasés*. Antes cedo do que mais tarde. (Faustino, 2017, p. 66)

Com uma nova perspectiva artística, o jovem poeta retornaria a Belém em 1952, após dois anos na Califórnia, tendo aprendido, de acordo com Albeniza Chaves (1986, p. 3), além do inglês, o francês, e possuindo noções de espanhol, italiano e alemão. Por outro lado, no retorno ao Brasil, Mário expande suas relações interpessoais ao conhecer o poeta norte-americano Robert Stock em 1952, e Carlos Drummond de Andrade em 1953. Em relação ao alemão, Faustino decidiu-se por receber aulas diárias do professor Otto Wirtz com um objetivo no horizonte. O bolsista havia se tornado amigo de colegas europeus que o incentivaram a visitar o Velho Continente (L. Chaves, 2004, p. 204).

Inicia-se, dessa forma, o planejamento do poeta de visitar a Europa – um plano que com o auxílio de “pedidos e influências” (Chaves, 2004, p. 214), concretizou-se em 1953. Como nos relata Albeniza Chaves (1986, p. 3), ao integrar “uma embaixada de acadêmicos de Direito, [Faustino] percorreu minuciosamente Portugal, visitando, a seguir, durante 11 meses, Espanha, França, Inglaterra, Alemanha, Dinamarca, Bélgica, Holanda, Áustria e Suíça”.

Ao final do ano, o piauiense retornava novamente a Belém. Em 1954, ele acabou por se matricular no quarto ano de Direito, entretanto, devido à falta de interesse, desligou-se do curso. No mesmo ano, começa a direção da Seção de Divulgação do Setor de Coordenação e Divulgação na Superintendência do Plano de Valorização Econômica da Amazônia (SPVEA), uma instituição que se tornaria, posteriormente, a Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM).

Em 1955, realiza uma viagem ao Rio de Janeiro com a finalidade de atender a um curso de Introdução à Administração Pública, Organização e Métodos e de Relações Públicas na Fundação Getúlio Vargas. Próximo ao retorno a Belém, Faustino envia uma carta à Benedito Nunes, relatando a sua intenção de chegar na capital paraense com o seu livro “debaixo do braço”:

O livro, tudo ótimo, já com o editor, já metade pago, por contrato, devendo estar pronto em junho ou julho. [...] conto chegar em Belém com o dito debaixo do braço, conforme prometido. Já estive com o Drummond [...], tendo ficado com uma cópia do ditto [sic], para detida leitura. Devo voltar a ele, para saber o diagnóstico, dentro de alguns dias. [...]. Fala ao Haroldo. Se ele acha que, embora sem correspondência, ele ainda se encontra em boas relações com o A.L. [Álvaro Lins], pois quero procurá-lo e não quero ir de mãos abanando. E tu, meu caro, vai preparando detidamente teu rodapé, ou teus rodapés, a meu respeito, com o material que já possuis. [...]. Em agosto mesmo, quero lançar o livro aí, juntamente com rodapés teus pela *Folha*, com todo o destaque. O papai aqui precisa ser lido e teu nome muito ajudará o meu prestígio... se é que não vais atacar de rijo o pobre do livro! (Faustino, 2017, p. 80)

Apesar de não terem sido encontrados registros dos momentos antecedentes à publicação do livro, percebe-se a manifestação de um desejo do poeta: ser lido. Nessa perspectiva, Faustino

mostra-se preocupado com o leitor. Não bastaria escrever uma obra que atingisse um alto grau de sofisticação do ponto de vista estético. É necessário que esses procedimentos encontrasse o seu par, o leitor, a fim de realmente trazer alguma espécie de contribuição à sociedade. Assim, o poeta vale-se de suas conexões e consegue ser lido por nomes influentes da literatura.

Ainda, é por meio dessas conexões que o destino de Faustino, após o curso feito na Fundação Getúlio Vargas (FGV), o levaria ao Rio de Janeiro. Em 1956, o poeta se mudaria para o bairro Santa Teresa na “Cidade Maravilhosa”, tornando-se professor na Escola de Administração Pública da FGV. Contratado como professor-assistente, também, acaba por desempenhar as funções de intérprete e tradutor. Seria ainda no ano de 1956 que o autor de *O homem e sua hora* passaria a atuar no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

Lília Silvestre Chaves (2004, p. 250-251) descreve o relato de Ferreira Gullar referente à história do “Suplemento”. No início da década de 1950, eram publicados aos domingos quatro páginas adicionais, nas quais eram divulgados, entre notícias, anúncios diversos. Tal panorama encontraria modificações através de Reynaldo Jardim que gradualmente começou a inserir, entre anúncios, poemas e contos. Posteriormente, endossado pela proprietária do jornal, Jardim busca reunir uma equipe de profissionais para dar continuidade a essa transformação. Então, inicia-se a participação de Ferreira Gullar, ao comandar a página de artes plásticas, e de Mário Faustino, encarregado da página de poesia, *Poesia-Experiência*.

*Poesia-Experiência* circularia por 15 edições (Riggi, 2009, p. 50), encontrando sua estreia em 25 de setembro de 1956. Faustino, movido pela necessidade de ser lido e de se manter fiel às suas convicções críticas de poesia, viu-se rompendo laços construídos outrora, ao exigir um posicionamento de seus contemporâneos:

O sr. Carlos Drummond de Andrade só age politicamente através dos poemas que publica. Não escreve a sério sobre poesia. Não faz crítica séria de livros de poesia. Ao que sabemos, não discute a sério poesia, nem oralmente nem por escrito. Cala-se. Não manifesta grande interesse pelo progresso da Poesia. É, quando muito, um *master*. Não é um “inventor”, não é um *impresario*. Nunca será um Pound, nem mesmo um Eliot.

[...]

Todos esperamos tudo do sr. João Cabral de Melo Neto. Todavia, ele tampouco basta como tábua de salvação: em muita coisa age mais ou menos como o sr. Carlos Drummond [...]. Faz sua “vanguarda” em casa.

[...]

Mas [Cecília Meireles] está lá no seu canto, no Cosme Velho, trabalhando como ninguém, escrevendo poemas bons ou apenas sofríveis, aqui ou ali um grande, mas nem em pessoa nem em verso consegue agir com muita força no sentido transformador. A sra. Cecília Meireles está. Mas não puxa nem empurra.

[...]

O sr. Vinicius de Moraes. Poemas mais, poemas menos, até chegar aos *Poemas, sonetos e baladas* — um dos melhores volumes de poesia já surgido no país. Força e saúde. Halteres poéticos. Freud. Tinha muito para vir a ser um grande

poeta. De repente, não se sabe o que aconteceu, foi viajar e começou a mandar de longe, para os jornais, uns poemas que não eram. Continua fazendo coisas que não são. Fez aquele *Orfeu*. Publicou outro dia um mau poema sobre o operário. O sr. Vinicius está de quarentena.

O sr. Cassiano Ricardo. Não era grande coisa, um ou outro verso melhor, até que um dia apareceu com dois bons livros: o *João Torto* e o *Arranha-céu de vidro*. Como não bater palmas? Nesses dois livros atinge o plano da maioria dos feridos acima. Muitos altos e baixos, porém. E publicou, recentemente, num jornal, um poema que também não era. (Faustino, 2003, p. 470-475)

Tal posicionamento incitador de engajamento, em tom provocador, corroborou com o despertar de um sentimento sombrio. O poeta confidenciaria a Walmir Ayala: “sou um poço de desafetos por causa de minhas posições” (Paiva *apud* Chaves, 2004, p. 263). Por outro lado, a sua formação literária o aproximou dos poetas integrantes do movimento concretista, sem, contudo, integrá-lo. Para Faustino, sua dissidência em relação a tal vanguarda se constrói a partir de sua predileção pelo poema longo. Enquanto, para Haroldo de Campos, as diferenças, teriam sido originadas devido à outra razão:

As nossas divergências... Havia sobretudo uma, fundamental. Faustino recusava-se, por motivos respeitabilíssimos de temperamento e vocação (mas nem por isso eximíveis de avaliação crítica, ele melhor do que ninguém o sabia), a submeter-se ao violento processo de "coletivização" e "anonimização" poética, a que nós, de *Noigrandes*, nos sujeitamos voluntariamente. [...] Éramos, num certo sentido, Faustino e nós, além de experimentais, "tradicionalistas". Púnhamos, porém, ênfases diferentes em cada um desses termos, só aparentemente antitéticos. (Campos, 2006, p. 197)

Segundo a sua biógrafa (Chaves, 2004, p. 268), a estadia do poeta no Rio de Janeiro duraria quatro anos. Trata-se de um momento de intenso trabalho, intercalado por passeios de automóvel, uma das paixões de Mário. Contudo, a intensidade demonstrada nos primeiros instantes se esvai em 1958. Nesse ano, após uma viagem a Belém, Faustino abandona o projeto de *A reconstrução*. No ano seguinte, em 1959, a página *Poesia-Experiência* cessa de circular.

Ainda, no começo do mesmo ano, vê-se enfermo, permanecendo acamado com hepatite durante dois meses (Chaves, 2004, p. 280). Talvez, tenha sido um momento em que o seu corpo refletiu a turbulência emocional vivida. Faustino passa a deixar de ler, de escrever e de publicar. Afasta-se de seus amigos. A “Cidade Maravilhosa” se torna decadente. A paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte já não importam. O que Mário vê é o beco. Contudo, a perspectiva do poeta gradualmente se alteraria e logo seu entusiasmo retornaria. Ao longo do ano, o jornalista piauiense passaria a integrar o corpo redacional do *Jornal do Brasil* e a começar o planejamento de uma nova etapa de sua vida.

Em outubro de 1959, Mário conhece o grande amor de sua vida e seu companheiro, Oswaldo. Ademais, o poeta noticia a seu amigo, Benedito Nunes, a sua indecisão em relação a concretizar a viagem pretendida com o seu amor a *New York*. Concomitantemente, busca reestabelecer “diálogos interrompidos”. No ano posterior, em 1960, Faustino inicia seu trabalho na Organização das Nações Unidas (ONU), na cidade que “nunca dorme”. Contudo, parece-nos que a sua estadia o impactou negativamente. Em carta a Benedito Nunes (2016, p. 146), *New York* é descrita pelo poeta como uma espécie de “*Saison dans le purgatoire*”.

No dia 14 de setembro de 1960, Faustino escreve uma carta ao seu amigo filósofo sobre o seu novo projeto poético:

Sei apenas que amanhã, enviando-te esta [carta], te mandarei alguns fragmentos do meu poema – poema que, se ainda não sabes, digo-te agora: que irei escrevendo enquanto for vivendo; com ele, poesia e vida minhas deverão seguir paralelas, até que a morte nos separe, *till Death doth us part*; o que publicarei, de tempos em tempos – digamos, segundo meu plano atual, de cinco em cinco anos – serão porções “montadas” à maneira cinematográfica, eisensteiniana. Essa montagem, ao mesmo tempo que dará ordem, harmonia, a minha poesia, organizará, de certo modo, minha vida, uma refletindo, ou melhor, reflexando, a outra. Tenho a certeza de que meu amigo filósofo me compreende. A poesia será, assim, um outro plano de vida que, agindo sobre, e reagindo a [*sic*], minha vida, me possibilitará – espero! – o tipo de autorrealização a que aspiro. (Faustino, 2016, p. 151)

Ainda em *New York*, outro acontecimento significativo na vida de Mário aconteceria. Como relata Chaves (2004, p. 59-60), o poeta encontrou no jornal um anúncio de uma astróloga e a contatou. Ao encontrá-la, a “fenóloga” transpassou o ceticismo do piauiense, descrevendo aspectos íntimos e pessoais de sua jornada. E, assim, o alertou. Faustino encontrar-se-ia em uma encruzilhada, na qual o jovem poderia atingir a “glória em sua pátria” ou ver tudo se encerrar repentinamente. As escolhas do brasileiro seriam decisivas no desenrolar dessa situação.

Em 1961, o piauiense retornaria ao Rio de Janeiro, assumindo o cargo de Diretor Adjunto do Centro de Informações da Organização das Nações Unidas. Voltaria, no ano seguinte, ao trabalho no *Jornal do Brasil* e pretendia empreender uma nova viagem aos Estados Unidos da América, realizando paradas no México e em Cuba. O objetivo dessa empresa residia em escrever uma série de reportagens sobre a política internacional. Porém, tomado pela lembrança das palavras da astróloga, adia múltiplas vezes sua viagem.

Tendo costumeiramente versado sobre a morte, o poeta se prepara: visita antigos amigos em Belém, confia a sua mãe-cunhada, Eurydice, instruções caso a premonição se tornasse realidade. Em 27 de novembro de 1962, embarca no aeroporto do Galeão no voo Varig 810.

Às 3h09 (hora local), o voo 810 se aproximava de Lima a 36 mil pés de altitude e estava no ponto ideal de início da descida para pouso direto na pista 33 do Aeroporto Internacional de Lima (Callao). O Controle de Aproximação (APP), no entanto, retardou o início da descida devido à presença de outro avião, que recém decolara de Lima e voava abaixo do Boeing. Este imprevisto fez o PP-VJB chegar alto no fixo de aproximação final (FAF), sem condições de pousar direto na pista 33, frustrando a expectativa de seus pilotos. Para evitar a realização de novo procedimento de descida, o controlador sugeriu ao comandante que circulasse pela esquerda para novamente interceptar a trajetória de aproximação final da pista 33, desta vez na altitude adequada, procedimento conhecido por *box*, no jargão aeronáutico. O piloto, então, arremeteu no ar, efetuou curva à esquerda e se afastou no rumo sul, na direção do setor de aproximação da pista 33. A execução do *box* obrigava o piloto a dividir sua atenção entre o painel de instrumentos e o terreno, já que essa manobra utilizava como referências tanto o radiofarol (NDB), que servia de balizador externo (*outer compass locator*) do ILS, quanto as luzes da pista.

Depois de manter por algum tempo a direção sul, Salomoni efetuou nova curva à esquerda até a proa norte para interceptar o curso inverso (*back course*) do ILS (*instrument landing system*) da pista 33. Entretanto, por motivos nunca totalmente esclarecidos, o avião cruzou a direção do eixo da pista e, por mais três minutos, manteve a proa de interceptação, afastando-se oito milhas à direita da trajetória de aproximação final, na direção do Cerro La Cruz, solitária montanha de 750 metros de altitude situada a 20 km de Lima, no bairro Ciudad de Diós. Ninguém testemunhou o colossal impacto do Boeing contra o pico da montanha. O PP-VJB desintegrou-se em formidável explosão, que matou instantaneamente seus 97 ocupantes. (Silva, 2014, p. 313)

Entre os 97 ocupantes, encontrava-se Mário Faustino do Santos Silva, poeta, jornalista, professor, tradutor, filho, irmão, amigo e companheiro.

#### **Quando Mário Faustino esteve aqui** (Fellipe Fortuna)

A morte um medo impávido nas grades,  
 inferno esparramado pelos céus:  
 de todos os cavalos que conheço,  
 só este me levou ao que foi meu.  
 A morte sobre o mito sobreveio  
 na prata que explodiu de um avião:  
 assim a cor azul, desprevenida,  
 pôs sobre Orfeu a culpa da invenção.  
 E o que tiveste, corpo dissecado,  
 que não abrigas mais o grito pálido?  
 Sentes que o mês presente te assassina,  
 e a dor badala um sino que anuncia  
 qualquer palavra amarga, já sem fausto,  
 ou sopro, já sem náusea, ode ou hino. (Fortuna *apud* Chaves, 2004, p. 399)

## 2.2 A tradução de Orfeu

Ao longo do desenvolvimento dos estudos literários, da literatura e da linguística, não se apresenta como raridade a utilização do conceito de tradução com uma conotação ampla. A humanidade e a sua insaciável busca pelo sentido acabam por se projetar em meio a uma floresta de símbolos. A Natureza, nas “Correspondências” de Baudelaire (2006, p. 94-96), como um templo, emana ao humano palavras confusas em concomitância à existência de uma harmonização dos “perfumes”, das “cores” e do “som” — concebe-se um mundo exterior à subjetividade humana tomado pela vivacidade e passível de ser traduzido em linguagem.

Nos rastros baudelairianos, o ideário romântico pôde auxiliar na concepção da criação poética como um ato tradutório: o poeta-tradutor transpõe a matéria concreta para o mundo da linguagem, tornando-se o intermediador entre a Poesia e o Leitor. Tal movimento, ao engendrar em sua composição o trabalho com a linguagem, reproduz, no poema, a natureza humana e o instante original de criação, desvelados através da participação e da comunhão propostas pela recitação poética :

O homem se traduz no ritmo, cifra de sua temporalidade; o ritmo por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta ao homem mal os lábios de alguém repetem o poema. Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem — feixe de sentidos rebeldes à explicação — abre-se à participação. A recitação poética é uma festa: uma comunhão. E o que se reparte e recria nela é a imagem. O poema se realiza na participação, que nada mais é que a recriação do instante original. (Paz, 1982, p. 141)

Ao mesmo tempo, é possível se deparar com a conceituação apresentada por Oustinoff (2003, p. 5) em referência à definição da tradução como uma operação fundamental da língua através da *reformulation*. Tal concepção parece trilhar o caminho percorrido em Jakobson (2007, p. 63), no qual afirma-se que “o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído”, levando o linguista russo a definir três espécies diferentes de tradução: a intralingual ou *rewor-ding*, a interlingual e a inter-semiótica. Nessa perspectiva defendida pelo autor de *Linguística e Comunicação*, a transposição da experiência cognitiva para a língua é realizada por meio de uma operação tradutória (Jakobson, 2007, p. 66).

Esses apontamentos tornam-se possíveis ao se considerar a tradução como uma operação de conciliação entre o “próprio” e o “estrangeiro”, entre o Eu e o Outro. Seja na concepção de criação poética como a manifestação da “outridade” em Paz (1982, p. 218), seja na busca pela equivalência na diferença de Jakobson (2007, p. 64), a concepção de tradução pode se mostrar presente em tais campos do conhecimento devido, justamente, à sua faculdade conciliadora entre

diferentes. Nessa perspectiva, Berman (2002, p. 84) enxerga uma associação entre o movimento da tradução e a *Bildung*.

Este vocábulo da língua alemã possui “cultura” como significado comum, sendo ao mesmo tempo um processo e o seu resultado, uma experiência de alteridade com fins de construção do próprio: “prova da alteridade, formação de si pela prova da alteridade, a experiência deve finalmente acontecer como reunião, identidade, unidade, momento supremo mesmo que demorado, pois a verdade dessa prova se situa em algum lugar entre o seu encerramento e a sua infinitude.” (Berman, 2002. p. 84)

Movimento semelhante teve presença na Literatura Brasileira do século XX com Oswald de Andrade e a sua concepção de antropofagia, na qual a construção do ser é pautada pela devoração seletiva e dessacralizadora do outro. A imagem do antropófago passa a ser um dos modos desenvolvidos e idealizados pela corrente Modernista de São Paulo para se refletir e para recriar uma identidade nacional. Posteriormente, Haroldo de Campos realizou uma leitura sobre o caminho traçado por O. de Andrade como “um processo transformacional de tradução criativa e transgressiva.” (H. de Campos, 2013, p. 125). Ainda conforme a leitura feita por H. de Campos (2006, p. 234-235), a antropofagia oswaldiana implica uma ação de “transvalorização” em que se torna possível tanto um movimento apropriativo quanto expropriativo do outro. Nessa perspectiva, o modo de se relacionar com o outro se desenvolve também a partir da irreverência e da reversão.

Creio que, no Brasil, com a “Antropofagia” de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal. A “Antropofagia” oswaldiana - já o formulei em outro lugar - é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem” [...], mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. (H. de Campos, 2006, p. 234).

Em outro momento, o poeta concreto reflete sobre o ato tradutório por meio da conceituação legada pelo filósofo Max Bense (*apud* H. de Campos, 2006, p. 32-33) em relação à natureza da “informação estética”. Nessa perspectiva, este tipo de informação transcende a semântica em função de sua fragilidade, isto é, pela impossibilidade de se organizar a mensagem estética de outra maneira; então, o produto dos processos tradutórios em textos criativos se apresenta de modo autônomo, ligando-se ao texto de partida através de uma relação de isomorfia, como afirma H. de Campos (2006, p. 34): “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.”

Assim, Campos (2006, p. 34), ao refletir sobre a tese da impossibilidade da tradução, encontra no conceito de recriação ou transcrição a resolução para tal encruzilhada teórica. Nessa categoria tradutória, segundo o autor, tem-se a tradução do próprio signo e de suas propriedades materiais de natureza sonora e imagética, propondo uma ação criativa em que se transcreva, no texto de chegada, relações semelhantes entre signo e referente materializadas no texto de partida. A atividade tradutória, nessa perspectiva, mostra-se ligada à criação artística: o conceito de tradução recebe uma conotação criativa, sendo um processo de alteridade que procura na tradição a matéria para a criação do próprio. A tradição literária, longe de se apresentar como antiquada, preenche-se de vivacidade, como traçado por T. S. Eliot:

O sentido histórico leva um homem a 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. (Eliot, 1989, p. 39).

Nesse espírito da escrita movida pelo sentido histórico eliotiano, há ainda o exemplo de Ezra Pound que, em meio às suas funções como poeta, tradutor e crítico, plasmou em sua teoria a interligação dessas três atividades através do pensamento transmitido pelo mote *Make it new*. Como traz Carlos Felipe Moisés (2019, p. 45-49), tal frase se estabelece como uma recriação da inscrição feita por Tching e conservada por Confúcio que tem como construção a união dos ideogramas referentes a “dia” e a “novo”, dispostos de modo a formar, literalmente, a frase “novo dia dia novo”. A transcrição poundiana, pensando no termo cunhado por Haroldo de Campos, assinala, assim, a modificação da matéria literária legada pelas diferentes tradições em prol da construção do novo: um passo em direção à alteridade no caminho para o encontro da expressão do próprio, nos moldes da *Bildung*, cultuada pelos alemães.

Aos arredores do ponto central referente às concepções poundianas sobre o ato de traduzir, há, ainda, o desenvolvimento de uma relação íntima entre crítica e tradução. Com a finalidade de estabelecer a ligação entre estas atividades, é possível retornar aos estudos apresentados em Haroldo de Campos (2006). Em função da fragilidade inerente à informação estética, o processo de recriação tradutório envolve uma atividade de leitura capaz de desvelar os mecanismos criativos presentes na estrutura da obra de arte verbal, construindo pontes entre crítica e tradução:

A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (H. de Campos, 2006, p. 43)

Sendo a tradução sobretudo um processo de criação e de crítica literárias e um movimento de formação do próprio a partir do contato com o outro, existe a possibilidade de considerarmos o orfismo mítico-poético como um fenômeno pautado pela ação tradutória. No decorrer da história literária, frequentemente o artista se deparou com o legado órfico e, conseqüentemente, transcreveu a figura do trácio à sua maneira, atribuindo-lhe características distintas. No entanto, essa relação não se estabelece de modo unilateral – eventualmente, determinados atributos órficos são assimilados por esse sujeito transcriador.

Nessa perspectiva, em meio ao caminho teórico traçado pelos estudos tradutórios, novas luzes se projetam sobre a discussão envolta do pensamento poético e da sua relação com a tradição. Essas contribuições podem auxiliar no estudo do chamado pensamento órfico-poético, temática trabalhada por Antônio Donizeti Pires ao longo dos últimos anos. Propomos, então, discutir, sob um viés tradutório, os caminhos traçados pelo estudioso em seu artigo “Ao dispor de Orfeu: poesia lírica e pensamento órfico” de 2015.

Em Pires (2015, p. 150), constata-se a presença de um fenômeno literário, denominado de orfismo mítico-poético, termo cunhado para se designar à vasta literatura que se desenvolveu aos arredores da narrativa mítica de Orfeu, bardo lendário da Grécia Antiga. Percebe-se, assim, uma prática de alteridade desenvolvida por poetas inseridos em determinados contextos histórico-culturais distintos do mundo helênico de Orfeu em prol da busca pela sua expressão própria. Nessa perspectiva, são perceptíveis as semelhanças entre o pensamento órfico-poético e a *Bildung* dos poetas românticos alemães, especialmente, ao se atentar a determinadas questões levantadas por Berman:

A *Bildung* nunca pode, em virtude de sua natureza de experiência, ser uma simples imitação do estrangeiro. Mas ela mantém, entretanto, um laço de essência com o que chamamos em alemão *Urbild*, original, arquétipo, e *Vorbild*, modelo, do qual ela pode ser a reprodução, o *Nachbild*. Isso remete igualmente à sua natureza de experiência: aquele que se procura no estrangeiro se vê confrontado a figuras que funcionam primeiramente como modelos, depois como mediações. (Berman, 2002, p. 89)

De acordo com o teórico, a *Bildung* se distingue da “pura aventura errante e caótica na qual nos perdemos” (Berman, 2002, p. 88), pela limitação e pela focalização em um lugar onde “é possível se formar, se educar e progredir em direção a si mesmo”, tendo em sua trajetória um movimento dirigido ao além-de-si e que retorna ao ser. Por outro lado, Pires afirma:

É também com o advento da modernidade romântico-simbolista, pode-se dizer, que o suposto fundador religioso Orfeu dá as mãos ao poeta mítico Orfeu, e isto por causa principalmente dos modos novos pelos quais o poeta moderno passa a se caracterizar e a se *autonomear*: Vate, Demiurgo, Profeta, Iniciado, Eleito, Vidente, Tradutor, etc. Assim, se o poeta moderno tem em Orfeu, do ponto de

vista platônico, um protótipo ou um modelo ideal, também absorve dele uma espécie de eco sagrado de seus atributos místicos-sacerdotais. (Pires, 2015, p. 163)

Nessa perspectiva, o poeta moderno exercita a sua alteridade ao sair dos domínios do próprio e caminhar na direção de Orfeu, em uma jornada que o leva à formação do seu Eu poético ou de sua *persona*, não apenas realizando uma cópia despreziosa da figura de Orfeu, mas transcribindo-a ao seu dispor, e assim, moldando as ferramentas de seu ofício. Como afirma Pires (2015, p. 166), “cada nova representação de Orfeu difere sensivelmente da anterior”. Essa afirmação parece se desenvolver em função do modo como a tradição é trabalhada pelos olhos modernos: o poeta moderno, ao percorrer em direção ao sentido histórico, apresentado em Eliot (1989), visualiza o discurso mitológico a partir de sua vivacidade, e, em sua transcrição de Orfeu, molda o mármore mitológico à sua vontade criativa e às necessidades de sua realidade histórica e social.

Concomitantemente, existe a possibilidade de se refletir sobre as diferentes transcrições órficas produzidas na modernidade a partir do desvelamento da natureza do mito. Valendo-se da afirmação de Brunel, Pires (2015, p. 143) realça o caráter contraditório da narrativa mitológica de Orfeu. Por outro lado, o mito mostra-se historicamente marcado pelo signo da contradição; o que pode ser explicado pela sua definição exposta por Pierre Grimal: “É uma matéria enorme, de definição bastante complicada, de origens e características muito diversas e que desempenhou e desempenha ainda um papel considerável na história espiritual do mundo” (Grimal, 2019, p. 7). Mais adiante em suas contribuições, o mitólogo afirma: “Os mitos não nascem como um conjunto organizado, à maneira de um sistema filosófico, teológico ou científico. Eles brotam ao acaso, tal qual as plantas, cabendo ao mitólogo organizá-los em famílias, espécies e variedades.” (Grimal, 2019, p. 13)

O senso de unidade proposto pelo uso do termo “Grécia Antiga” mascara a realidade histórica construída em volta das cidades-estados gregas: trata-se de um conjunto formado por povos de diferentes línguas e culturas que se unem de acordo com determinados aspectos comuns. Somam-se a tal efervescência cultural os diferentes períodos históricos e as suas particularidades que auxiliam na formação de formas distintas de conceber a realidade, o estrangeiro e o papel do humano de modo que a própria narrativa mitológica, distante de se apresentar a partir da coerência e da unicidade, ao percorrer a diversidade cultural e linguística das terras helênicas, reveste-se de novas roupagens.

O próprio mito em seu berço passa por diferentes processos de transcrição: criam-se, assim, divergências e contradições. O caso do mito órfico ao passar pelos campos do sagrado,

tendo em vista o culto dedicado à figura de Orfeu, e pelas diferentes localidades do que passou a ser conhecido como Grécia, tingem-se de novos matizes. Tal movimento se dá em função de elementos inerentes ao processo tradutório no qual encontra-se implícita a noção de “perdas” e “ganhos”, tendo em vista a natureza da língua:

De fato, dizer que toda língua recorta o mundo objetivo à sua maneira é reconhecer que, em um nível inferior, cada signo linguístico traz em si um certo olhar sobre o referente. Os termos em que duas línguas estabelecem sua relação com o não-verbal nunca são exatamente os mesmos. (Almeida, 2002, p. 92)

A tradução, ao tratar da busca por signos equivalentes em línguas distintas, envolve o trato com diferentes maneiras de relacionar o signo e o referente, implicando uma ação seletiva que ao longo da história dos estudos tradutórios acarretou na construção de dicotomias como “o espírito” e a “letra”; a “domesticação” e a “estrangeirização”. Estas diferentes tradições assinalam as escolhas desempenhadas historicamente em relação ao foco dado na transposição de determinado signo a uma língua estrangeira, ora se centrando em aspectos semânticos ou em aspectos fônicos, ora buscando a reprodução do modo de pensar “estrangeiro” para a língua “própria” ou adaptando o texto de partida ao sistema linguístico da língua de chegada.

Diante da impossibilidade de uma equivalência perfeita, possivelmente o produto da tradução possui em sua composição o manejo entre tais escolhas, variando de acordo com um determinado modo de se conceber o “estrangeiro”. Na leitura de *A gaia ciência* de Nietzsche feita por Berman (2002, p. 84-85), vê-se o ímpeto dominador presente na Antiguidade Romana se materializando na redução e na apropriação do outro em suas traduções. Ao passo que no caso da idealização romântica de Alencar e de seu modo de concepção da metrópole, percebe-se, através da visão apresentada em Bosi (1992), a construção da figura do índio a partir de uma transcrição de arquétipos propostos pela literatura medieval europeia. Enquanto que, em Oswald de Andrade, movido pelo ideário antropofágico, busca, de acordo com H. de Campos (2006, p. 235), a desierarquização histórica a partir da figura do canibal.

Nesse sentido, ao cruzar as fronteiras linguísticas e os diferentes modos de se conceber o “outro” perpetuados pelo mundo helênico antigo, o mito passa a ser revestido de novos processos significativos, sendo enriquecido pela diversidade permitida pelas diferentes relações estabelecidas entre o signo linguístico e o seu referente. Assim, no seio do mundo helênico antigo, há um organismo vivo produtor do mito que o reatualiza e o recria; o que gera um todo contraditório em que o poeta moderno passa a contribuir com um processo de dupla transcrição, (re)tecendo o seu manto poético a partir de uma manta matizada, o discurso mitológico.

Ademais, outros fatores devem ser considerados ao se refletir sobre a tradução, o discurso mitológico e o organismo sócio-cultural que o alimenta. Considerando a leitura como um dos sinônimos de tradução, torna-se relevante apresentar determinados aspectos do processo interpretativo. Nessa perspectiva, vê-se em Cortina (1999) a íntima relação entre a leitura e a visão de mundo adquirida pelo leitor, promovendo a concepção de uma ação interpretativa, configurada de acordo com a maneira que o sujeito se encontra inserido em um determinado grupo social:

A leitura corresponderia à maneira como um indivíduo percebe o mundo à sua volta por meio de suas experiências linguísticas. Tais processos não seriam tão individuais como podem parecer, pois essas formas de percepção estariam condicionadas pelo grupo social a que o sujeito está ligado. Assim, o sentido que um determinado leitor atribui aos signos que compreendem o texto que ele interpreta depende da maneira como foram incorporados os significados desse signo pelo grupo linguístico a que ele pertence. (Cortina, 1999, p. 69-70)

Na transposição do discurso mitológico órfico feita entre as diferentes fases sócio-históricas da Grécia Antiga e da contemporaneidade, encontram-se modos distintos de percepção do real, recriando o mito de Orfeu a partir do filtro interpretativo de sujeitos que concebem o mundo à sua volta de formas distintas. Procura-se, então, traçar um dos caminhos percorrido pelo pensamento em tais casos, partindo da Grécia Arcaica dos séculos VIII e VII A.C, passando pela consolidação da filosofia com Platão e Aristóteles no século IV A.C., até saltarmos à contemporaneidade.

Julga-se válido tal recorte em função da procura por delimitar modos diferentes de compreensão e de recepção do mito, assinalando uma transformação que passa por momentos de compreensão do real ora através das imagens integrantes do mito (analogia), ora através da abstração do *logos*. É importante frisar que não se considera tal transformação como uniforme ou contínua, tendo em vista o caráter difuso e (muitas vezes) contraditório que reveste tal mudança ao longo da história: o elemento histórico serve, nessa perspectiva, como um modo de ilustrar e de apresentar tais maneiras de percepção do mundo.

Tem-se por início, portanto, a Grécia Arcaica, uma “comunidade agrícola e pastoril anterior à constituição da *pólis* e à adoção do alfabeto” (Torrano, 2007, p. 16) em que a figura do aedo possui grande prestígio social e se mostra intensamente ligada à comunidade. Ao centralizar o desenvolvimento da cultura via transmissão oral, é através do poeta-cantor que se transmite a tradição e toda uma visão de mundo (Torrano, 2007, p. 16). Nesse panorama, a palavra cantada se via dotada do “poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem

com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez.” (Torrano, 2007, p. 19).

Pensando na leitura feita por H. de Campos (2006, p. 43) sobre os conceitos desenvolvidos por Max Bense relacionados à informação estética, é possível depreender a fragilidade extrema da mensagem transmitida pela voz do aedo; inserida em uma cultura pautada pelo oral, a ordem e a forma da informação transmitida pelo poeta-cantor contribuem intimamente para a promoção da (re)experiência de um tempo arquetípico, tendo em vista a conotação sagrada inerente ao canto do poeta conferida pela Musa (Torrano, 2007, p. 16). Ainda, no cerne dessa questão, revela-se um modo particular de se relacionar a “palavra” e a “coisa nomeada” (ou, se adotarmos a nomenclatura proposta pela linguística moderna, “referente”), em que o nome possui implicações invocativas, como traz Torrano (2007, p. 17).

Nessa perspectiva, tal poder conferido à palavra contribui para o fomento de um pensamento “concreto” em que, por meio da operação analógica, o sujeito forma seus modos de conceber do mundo e de construir a significação.

Enquanto experimentada como múltiplas forças numinosas, a linguagem é uma estrutura que encerra para o homem não só todos os eventos e todas as relações possíveis entre eles, mas ainda a própria consciência que o homem tem de si e do mundo. A consciência é o círculo absoluto que encerra todos os eventos e entes possíveis: o âmbito da consciência, na imediatez concreta do pensamento mítico, cinge o âmbito do mundo. As relações entre os entes e a própria presença (ou ausência) de cada ente são, em cada momento e em cada situação, determinadas pela linguagem e — de um modo mais sensível — pelo nome e pela nomeação. (Torrano, 2007, p. 30)

A partir do advento da *pólis*, novas condições linguísticas se instauraram nas cidades-estados gregas de modo a criar um conjunto de circunstâncias favoráveis ao nascimento da filosofia, ao uso do alfabeto e à manifestação de novos gêneros, como a lírica e a prosa; o que propiciou a entrada de vocábulos abstratos na língua grega, estabelecendo um novo tipo de pensamento pautado pelo *logos* (Torrano, 2007, p. 17) ou pela abstração. Como símbolo dessa transição, Torrano (2007, p. 17) traz o exemplo do diálogo platônico *Crátilo* em que o filósofo procura discutir sobre a natureza dos nomes com a finalidade de descobrir a validade do estudo do vocábulo na investigação filosófica. Estabelece-se nesta obra de Platão uma cisão entre “palavra” e “coisa nomeada”, desapropriando o “nome” das propriedades cultuadas outrora e marcando-o com o signo da dúvida.

Sócrates – O modo de alcançar o conhecimento das coisas, ou de descobri-la, é questão que talvez ultrapasse a minha e a tua capacidade. Baste-nos termos chegado à conclusão de que não é por meio de seus nomes que devemos procurar

conhecer ou estudar as coisas, mas, de preferência, por meio delas próprias. (Platão, 1973, p. 192)

O modo de conceber a realidade pautado pelo mito, então, viu-se suplantado pela dominância do *logos* a partir do nascimento da filosofia (Reale; Antiseri, 2003, p. 136). No entanto, há ainda, em Platão, uma tentativa de aliar essas duas modalidades. O filósofo ateniense a partir de *Górgias* adota uma abordagem em que se busca a interpretação do mito pelo *logos*, enquanto este é complementado pela força narrativa da mitologia: quando a razão se exaure, encontra-se na intuição inerente ao discurso mitológico o sentido para se transpassar tais limites (Reale; Antiseri, 2003, p. 136).

Ao caminhar em direção ao contemporâneo, encontram-se novas rupturas em relação ao modelo de pensamento exemplificado neste trabalho através da apresentação da chamada Grécia Arcaica. Octávio Paz (1982, p. 196) concebe que, a partir de Descartes, a realidade exterior passa a ter existência em função da consciência. Mergulhado em seu solipsismo, o humano, há tempos tomado como “a medida de todas as coisas”, passa a subjugar o mundo ao seu redor, reduzindo a realidade externa a um “nó de objetivos e relações” (Paz, 1982, p. 196). Nessa perspectiva, configura-se, na modernidade, uma visão de mundo pautada pelo objetivo, pela morte do sagrado e pela transformação agressiva da natureza.

Em Carlos Felipe Moisés (2019, p. 62), é possível depreender uma modernidade pautada pela *techné*, um modo de concepção utilitarista da realidade, em que a humanidade busca constantemente o subjugo do mundo: os nós de objetivos e relações apresentados em Paz (1982, p. 196) são manuseados de acordo com a possibilidade de alterar e transformar a natureza e o mundo. O humano, longe de ser apenas um elemento integrante do natural, torna-se o centro articulador de transformações feitas em prol do Capital. Diante de tal configuração, a *poien* — no sentido de Moisés (2019, p. 25) como o olhar poético, contemplativo, e direcionado ao particular — parece um corpo estranho em meio às urgências fabricadas pela vontade insaciável de transformar e de gerar mais-valia.

Em meio a tal panorama, vê-se o discurso mitológico sendo transposto às produções de cultura de massa com finalidades comerciais: são inúmeros os exemplos como a série de mangá e de animação japonesa *Cavaleiros do Zodíaco* de Masami Kurumada que se desdobram em produções de *action figures*, de trilhas sonoras, de artigos de vestuário, de acessórios e de jogos eletrônicos; além da série de livros *Percy Jackson* de Rick Riordan, adaptada para o mundo hollywoodiano através de produções cinematográficas da *1492 Pictures*. Enquanto o Monte

Olimpo passa a ser transposto ao *Empire State Building*, o material mitológico é concebido sob a ótica da utilidade e da sua potência como publicidade.

Listam-se, em suma, três possíveis maneiras, apresentadas neste estudo, de compreensão do real e a sua relação com o material mitológico: a) a associação do discurso mitológico ao sagrado apresentada como uma forma de explicação do mundo em que a palavra possui conotação invocativa, b) a superação dos limites do *logos* pelo poder intuitivo do mito, c) o domínio da abstração e da objetividade que buscam operar sobre a realidade em adoração e reverência aos deuses da Lucratividade, relegando o discurso mitológico a condição de ferramenta publicitária.

As transcrições do mito podem ser realizadas de acordo com a inserção da intenção criativa em alguma dessas categorias. No caso da mitologia órfica, por exemplo, há, na Grécia Arcaica, o Orfeu encantador da natureza, o integrante das expedições dos Argonautas e o fundador de uma religião de mistérios. Ao passo que na *pólis* letrada, o bardo mítico, originário supostamente da região da iletrada Trácia, torna-se um construtor de bibliotecas (Detienne, 1991, p. 93). Ao mesmo tempo em que o poeta moderno, ao se encontrar exilado nas contradições propostas pelo capitalismo e pela linguagem de sua comunidade tomada pela abstração e pelo objetivo, pode recriar o seu Orfeu como um símbolo de resistência e de oposição.

### 2.3 O problema Órfico

O orfismo mítico-poético, *per se*, apresenta-se como um desafio epistemológico ao pesquisador, ao se levar em consideração a inexistência de “um movimento literário estrito em torno de poesia ou de poetas órficos”, segundo Pires (2015, p. 158). Ainda de acordo com o estudioso, tais manifestações ocorreram historicamente de maneira difusa, tendo como exceção o primeiro Modernismo português – movimento literário cuja construção se estabeleceu por meio da participação de nomes proeminentes da literatura portuguesa reunidos ao entorno da revista *Orpheu* (1915). Contudo, Pires (2015, p. 158), com o auxílio de António Quadros, constata a existência de “uma lacuna na compreensão do caráter órfico do próprio Orfismo luso”.

Ao se tratar de uma manifestação literária específica centrada nos arredores de uma figura mitológica, a questão órfico-poética se reveste de complexidade. Como afirma Brandão (2007, p. 26) – o mito vive de variantes. Cabe ao espírito criativo do artista selecionar, dentre um universo de possibilidades, qual ou quais variante(s) lhe convém, recriando-as ou transcribando-as à sua maneira. Colocam-se, assim, em evidência, elementos presentes na investigação direcionada ao orfismo mítico-poético, como: o largo espectro de possibilidades ligadas à figura órfica, a compreensão de orfismo construída por parte do autor transcribador e, por fim, a transcrição de Orfeu em si manifesta no corpo textual.

Em relação ao primeiro elemento, constatou-se, ao longo de nossa pesquisa, a diversidade inerente ao órfico. Esse se relaciona a: um conjunto de narrativas mitológicas ou de mitemas, dedicados à figura de Orfeu; um mito civilizador; um culto de mistérios dotado de historicidade; uma teogonia; uma cosmovisão. Pires (2015, p. 143-144) cita o “atributo mais geral do mito órfico” como “a sedução pelo canto”, além de sintetizar a trajetória de Orfeu por meio de “quatro mitemas essenciais”.

Destarte, concebe-se um Orfeu a partir de sua participação na expedição argonáutica de modo a atuar como uma espécie de sacerdote; de sua união trágica com Eurídice, findada por meio da morte da ninfa; da catábase realizada pelo bardo, cuja resolução desencadeou, por conta da desobediência às ordens dos deuses infernais, em uma segunda perda de sua amada; e por fim, de seu esquartejamento realizado por iradas bacantes da Trácia.

Por outro lado, estabelece-se um Orfeu como figura central de um culto de mistérios. De acordo com Pires (2015, p. 147), o orfismo – descrito como uma “prática ritual, secreta e iniciática” – “é tido como uma prática civilizatória e de conhecimento esotérico que, através de regras rígidas de conduta, rituais de iniciação e de purificação, estudos e conselhos para o *post mortem*, buscava aparelhar o homem para o bem-viver e para o bem-morrer”.

Ademais, Eudoro de Sousa (2013, p. 127) depreende uma espécie de reinterpretação da “mitologia tradicional” por parte da “mitologia de Orfeu”, exprimindo a construção de uma cosmologia e de uma antropologia. Tais conclusões tecidas pelo pesquisador devem-se à exposição de seu resumo do “mito cosmogônico e antropogônico” de Orfeu produzido a partir de fragmentos legados pelo Orfismo-religioso. A Teogonia órfica assemelhar-se-ia à de Hesíodo, apresentando uma de suas diferenças através do relato da origem do ser humano. Nessa perspectiva, o humano teria a sua origem a partir das cinzas de Titãs, fulminados por Zeus em vingança pelo assassinato de Dionísio-Zagreu.

Em contrapartida, a continuidade do mito de Dionísio-Zagreu fornece subsídios para a elaboração de uma escatologia, tendo em vista a morte e a nova origem de tal entidade: Zagreu, ao morrer, tem seu coração recuperado por Atena e devorado por Zeus; o rei do Olimpo, em seguida, une-se a Seméle, promovendo a vida de Dionísio-Lyseus (Sousa, 2013, p. 129). Na interpretação de Eudoro de Sousa (2013, p. 143), o mito de Zagreu seria uma “versão” do “mito original dos plantadores primitivos” em que a morte de uma deidade promove a origem de “uma planta útil”, nesse caso, a vinha.

Concomitantemente, o pesquisador atesta a “contaminação” (ou seria transcrição?) de tal mito, tendo em vista a presença de “ideias características de outros círculos culturais” (Sousa, 2013, p. 143-144). Uma dessas ideias apontadas por Sousa (2013, p. 144) é a “nova concepção de alma, alma de origem divina e proveniência urânica” – ainda nas palavras do pesquisador e com o auxílio dos trabalhos de Eric Dodds – de modo a insinuar na Grécia a concepção do humano a partir do oculto e da origem divina; o que resultaria no desacordo entre “corpo” e “alma”, introduzindo, assim, na cultura europeia um novo modo de interpretar a existência do ser humano.

A cosmogonia e a escatologia órficas, de fato, exerceram influência no contexto cultural grego. O que se mantém impreciso entre pesquisadores do campo é justamente o seu dimensionamento. Pode-se citar como exemplo o caso de Platão. Eudoro de Sousa (2013, p. 85-102) esboça um panorama relacionando argumentos dissonantes entre si sobre o papel exercido pelo orfismo no desenvolvimento do sistema filosófico platônico. Em suma, há argumentos como os de Walter Willi em que se estabelece uma íntima relação entre o contato com o orfismo por parte de Platão e o desenvolvimento da *Teoria Platônica das Ideias*; em contrapartida, há a argumentação de um Hans Wener Thomas contrária “a existência histórica do mito órfico”.

Em sequência, Eudoro Sousa, ao navegar em meio a argumentações contrárias, atesta:

Seja órfico ou órfeo-pitagórico, Platão teve conhecimento de um corpo de doutrinas, constante de livros atribuídos à autoria de Orfeu, cujo conteúdo podia diferir de exemplar para exemplar, como diferem as variantes que desenvolvem um tema fundamental, mas que expressava em verso homérico a mitologia

tradicional, toda ela reinterpretada à luz de uma concepção inédita da natureza humana, – sobretudo, quanto à relação da alma com o corpo –, concepção que resultaria naquele puritanismo que assoma, por exemplo, no *Hipólito* de Eurípedes (Sousa, 2013, p. 99)

A partir desse contato, teria ocorrido em Platão um processo denominado por Eudoro de Sousa (2013) de “transposição intelectual do mistério”, o qual teria deixado vestígios na obra platônica, como: nas “provas”, imbuídas de saltos lógicos, expostas pelo filósofo ao discutir sobre a “doutrina da imortalidade da alma” em *Fédon*, fornecendo subsídios a Eudoro de Sousa e a Erwin Rohde para argumentar a favor do mistério como fonte indutora de tal convicção platônica.

Não obstante, há, ainda, ao longo da obra do filósofo ateniense, como traz Eudoro de Sousa, modos de expressões do mundo dos mortos que divergem sensivelmente entre si. Tem-se, nos primeiros diálogos, como *Apologia* e *Crítion*, um Hades construído, segundo o pesquisador, como uma imagem do mundo terreno; ao passo que em *Górgias*, estrutura-se um *Além* a partir do “princípio órfico da retribuição”, no qual encontram-se almas, separadas de seus corpos, destinadas ao julgamento.

Nessa perspectiva, apesar da notável inexecutabilidade da tarefa, procurou-se traçar um panorama introdutório e mínimo referente às possibilidades inerentes ao mito órfico e ao orfismo com a finalidade de adentrarmos em seu universo. Pires (2015, p. 150) estabelece uma segmentação do ponto de vista teórico entre um Orfismo místico-religioso, pertencente aos campos do histórico, e um Orfismo mítico-poético, relativo a “vasta produção literária (épica, lírica e dramática) que advém do mito e que teve larga fortuna no decorrer da cultura ocidental, até os dias de hoje”.

Dessa forma, embora nosso trabalho esteja centrado nos arredores da produção literária ligada, em maior ou menor grau, à figura de Orfeu, sabe-se, através de Pires (2015, p. 157) da inexistência de uma “divisão estanque” entre tais “modalidades” do orfismo. Afinal, ao investigar uma questão construída através da união entre o material mitológico, pautado pelas suas incontáveis variantes e pela expressão, também, do inexprimível; e Orfeu, uma figura erigida sob o signo da contradição, como o traz Pires (2015, p. 144) ao se valer dos trabalhos de Pierre Brunel, e ligada a uma tradição religiosa de mistérios, cujos textos sobreviveram à história, em sua maioria, de modo fragmentário, torna-se necessário se relacionar com o vago e o vasto.

Mediante tais observações, impõe-se a necessidade de retomar a pergunta feita por Pires (2015, p. 151): “O que é e o que considerar literatura órfica?”.

Apresentemos, assim, as possíveis respostas sugeridas pelo pesquisador. Como este realiza uma separação teórica do orfismo em dois conceitos, o mítico-poético e o místico-religioso, as suas conclusões acompanham o seu método:

Em primeiro lugar, há, seguramente, uma literatura órfica ligada às práticas rituais do Orfismo antigo (mais restrita, decerto, inclusive no decurso temporal) e uma literatura órfica secularizada e dessacralizada afeita à narrativa do mito e à sua constante reatualização nesta ou naquela literatura, inclusive rebaixando-o e corrompendo-o [...]. (Pires, 2015, p. 152)

Quanto à primeira categoria de literatura descrita pelo estudioso, não nos resta dúvida em relação à sua identificação como “órfica”, tendo em vista a ligação evidente e autodeclarada do culto de mistérios à figura de Orfeu. Por outro lado, a segunda categoria abordada por Pires, descrita a partir de sua afeição “à narrativa do mito e à sua constante reatualização”, mostra-se dotada de um certo grau de nebulosidade. Intrinsecamente, as categorias literárias demonstram-se, por vezes, obscuras, tendo em vista o esforço de transpor ao campo da objetividade um produto advindo da subjetividade do escritor.

Há uma relativa facilidade em ocasiões, nas quais determinado fator extralinguístico auxilia no direcionamento do pesquisador a caminho de se deparar com alguma espécie de categorização satisfatória, como se dá no primeiro caso de literatura órfica apresentada por Pires, mesmo que tais elementos externos não se configurem como o princípio definitivo para a realização de tal tarefa. Levando esses apontamentos em consideração, suscitam-se novos questionamentos em relação ao orfismo-poético “dessacralizado”, conceito utilizado em Pires (2015): seria necessária a presença explícita da figura de Orfeu ou, até mesmo, da trajetória órfica em determinada produção literária para identificarmos o seu caráter “órfico”?

Prontamente, neste trabalho, adota-se uma perspectiva relativa ao lado negativo de tal questionamento. Como foi levantado anteriormente, é intrínseco ao mito de Orfeu e ao Orfismo a contradição e a amplitude de modo que ao se liarem às suas recriações, releituras e transcrições geradas pela poesia moderno-contemporânea, tal aspecto vê-se potencializado. Em Pires (2015, p. 166), afirma-se:

[...] não há uma ‘medida órfica’, ou um ‘padrão órfico’, ou um ‘modelo órfico’ seguido por este ou aquele poeta, sendo que cada texto particular, em seus intrínsecos motivos e movimentos de construção e sentido, é a medida para se tentar surpreender os modos da presença de Orfeu entre nós, nos dias de hoje. (Pires, 2015, p. 166)

Apesar de atestar a inexistência de um determinado “padrão órfico”, o pesquisador lista um conjunto de problemas referentes ao “pensamento órfico-poético moderno” dos quais torna-se possível identificar alguns elementos pertinentes, possivelmente, à esfera órfica. Em primeiro,

cita-se a prática frequente expressa pelo poeta moderno da autocaracterização a partir de elementos concernentes à esfera iniciática, como tem-se na automegação do poeta como um Vate ou um Eleito. Nessa perspectiva, o estudioso (Pires, 2015, p. 163) alude à colocação de Orfeu por parte do poeta moderno como um protótipo, absorvendo desta figura mitológica “uma espécie de eco sagrado de seus atributos místico-sacerdotais”. (Seria um resquício da doutrina órfica relacionado à natureza titânica e divina do humano?).

Há, ainda, a possibilidade de se identificar algumas plausíveis motivações presentes nessa prática descrita em Pires. Torna-se notável a presença do mitema órfico referente à descida infernal realizada pelo bardo lendário e, conseqüentemente, à obtenção de um conhecimento restrito ao humano – os segredos do além-vida. No caso do poeta moderno, tal ciência restrita se constrói através da capacidade de transpor para o plano material do corpo textual a imagem advinda da percepção poética.

Esse aspecto pode indicar, também, um eco do orfismo religioso, uma intersecção entre o culto de mistério e a atividade poética, tendo em vista tal autocaracterização performada pelo poeta como uma espécie de “*telestai*”, de “iniciado”. Tal questão, assim, deságua em outra, apontada, também pelo estudioso do orfismo mítico-poético (Pires, 2015, p. 164): “o sentimento de inadequação do poeta no mundo moderno”. A restrição e a separação inerentes ao poeta inadequado pode dar-se em função da dissonância entre a cosmovisão cara ao poético, pautada pela concepção analógica de mundo, como traz Pires; e a cosmovisão preponderante na sociedade moderna erigida sob o signo da objetividade e da atomização da percepção. Uma segregação semelhante à experienciada pelo bardo lendário da Trácia que, ao retornar de sua frustrada empreitada, segrega-se do mundo, o que causa seu trucidamento pelas bacantes.

Sobre tais visões dissonantes entre poeta e sociedade, Carlos Felipe Moisés auxilia-nos a compreendê-las através da apresentação de dois conceitos advindos da língua grega: a *poiēn* e a *techné*. Em Moisés (2019, p. 25), essa mostra-se conceituada por meio do pragmatismo e do re-conhecimento; enquanto aquela, constrói-se a partir do “olhar que encaminha o fazer”, da ciência de que cada parte possui em si o todo, da insubmissão mediante a um tipo de conhecimento pautado pela homogeneidade e pela coesão.

Nessa perspectiva, a *poiēn* pode se interseccionar à visão analógica do mundo, pois proporciona um olhar interessado na singularidade do objeto, tornando-se um instinto propiciador da concepção da imagem. Esse modo de conhecimento do mundo a partir da imagem relaciona-se com o dito em Pires (2015, p. 165) referente à construção do pensamento órfico-poético moderno como uma “forma de conhecimento milenar”, ou, valendo-se da contribuição de Moisés

(2019, p. 25) como uma antipedagogia – ecos da caracterização mitológica de Orfeu, como o criador de uma música encantadora e detentor de uma ciência infernal.

Diante desses elementos expostos, torna-se possível depreender uma espécie de nostalgia do sagrado presente às margens do pensamento órfico-poético moderno mediante a existência do poeta em uma sociedade pautada pelo utilitarismo e pela fragmentação. Assim, o poeta se desconstrói e busca se tornar Outro por meio da iniciação órfico-poética. Ressalta-se, no entanto, o uso do termo “sagrado” feito neste trabalho.

Refere-se a um elemento que se opõe a um processo de significação pragmática, pautada pelo recorte e pela busca do comum, provedora de categorias objetivas e justas; e passíveis de identificação mediante à “observação” e à experimentação laboratorial, no qual o conhecido identificável torna-se obscurecido pelo abstrato. Assim, o universo – antes concebido como um espelho do humano – perde sua forma, desfigurando-se em leis universais descritas a partir de fórmulas e incógnitas. A correlação se degenera. O mundo torna-se objeto da vontade humana predatória.

Ao conceber a realidade a partir de um filtro desapropriador do identificável no ser, tornando-o um objeto, o humano se segrega do Eu, do Outro e do Mundo. Compromete-se o mecanismo de identificação constitutivo do humano. Mergulhado em uma realidade indistinta, o ser fecha as portas da linguagem, caminhando em direção ao solipsismo. Nesse ínterim, desapropria-se de sua humanidade, haja vista as palavras do linguista, referentes à constituição do sujeito na e pela linguagem (Benveniste, 2005, p. 286) e as do poeta-crítico (Paz, 1982, p. 35), relacionadas à caracterização do humano a partir das palavras.

Diante desse panorama, o poeta como “as antenas da raça” no sentido de Ezra Pound (2013, p. 83), ao se dotar de mecanismos de percepção poéticos, não se porta indiferentemente em relação a tal processo. Ao longo da história da poesia ocidental, encontram-se diversas posições tomadas pelos poetas, perpassando por Camões desconcertado com o mundo, pela escola romântica, pelos poetas malditos, pelas manifestações vanguardistas do século XX... Até mesmo a obsessão pelo novo da qual nos falam os teóricos das modernidades pode ser vista como uma resposta a este processo. Arriscando cometer uma grave simplificação da questão, é possível conceber a procura pelo novo por meio da necessidade de suprir a ausência de algo cuja presença não se é possível de manifestar nas possibilidades do presente.

O orfismo e a figura de Orfeu nos parecem, também, uma dessas respostas, justamente por se apresentar em contrapartida a tal processo. O resgate órfico pode ser visto como a tentativa de dar novamente forma ao mundo abstrato, proporcionando ao poeta a possibilidade de se re-

identificar com o universo. Uma atitude do poeta órfico mediante a questão apresentada pauta-se pela identificação.

Trata-se de direcionar os olhos à figura de Orfeu – um exilado atormentado pela perda – identificar-se e reconhecer-se; de trilhar os caminhos iniciáticos da palavra e redescobrir seus atributos encantatórios, mágicos e primitivos. Trata-se de reconstruir o “*pacte brisé*” de que nos fala Verlaine (1961, p. 6), de restaurar a *anima* do mundo. O orfismo poético é uma tentativa de reconciliação entre o Eu, o Outro e o Mundo, uma tentativa de restaurar a união e a unidade.

O poeta pode, então, re-ver e ver-se n/as correspondências do Templo-Natureza. O poeta fala. Ouve “palavras confusas”. Vê no universo o seu espelho. Mergulha no universo da linguagem e recria sua visão em palavras. Assim, reconcilia-se consigo através do pacto com o mundo; reconcilia-se com o Outro e com o Mundo através do pacto com a linguagem. Ao nos relacionarmos com o órfico, tais elementos apresentam-se em conjunto e qualquer tipo de ordenação se estabelece através de convenção.

Percebe-se que alguns erros de figuras brilhantes da crítica, como Haroldo de Campos, ao tratarem sobre o orfismo advém da percepção parcial desse mecanismo. A especificidade órfica parece alheia a tais trabalhos de modo a “conceituar” o órfico frequentemente como um sinônimo de outro conceito, ocasionando em uma redução grave do problema. Há quem diga: “poesia órfica é poesia inspirada”. Ou, até mesmo: “poesia órfica é poesia épica”. Trata-se de afirmações que afastam os estudos do orfismo-poético de sua natureza, relegando a sua existência a partir da ligação a determinado conceito.

No entanto, tais afirmações nos revelam visões parciais sobre o nosso objeto de estudo. Primeiramente, instaura-se uma espécie de estranhamento, tendo em vista que conceitos dotados de particularidades distintas – como o épico e a inspiração – possam se relacionar ao órfico. Ora, este nos diz sobre o modo de criação poética, enquanto, aquele nos faz referência a um gênero literário. É certo que não se mostra estranha ao épico a presença da inspiração. No entanto, ao longo da literatura, tal relação não se mostrou obrigatória. Pelo menos, pode-se afirmar com certa tranquilidade que a poesia inspirada subsiste sem a presença do épico.

Concomitantemente, pode-se encontrar poetas órficos temerosos de serem “classificados” como “inspirados”, ou, ainda, poetas órficos que nunca escreveram um poema épico. A poesia órfica *pode* ser épica, *pode* ser inspirada. Sabe-se que Orfeu desconhece os limites. Se nem sequer o Hades se mostrou uma limitação para o poeta lendário, por que deveríamos limitar seu alcance dessa maneira?

Como nos lembra Pires (2015, p. 168): não há uma medida ou um modelo órfico. No entanto, podemos conceber o resgate órfico justamente como uma resposta, uma atitude, um

posicionamento diante de um problema. Ao termos elaborado tal argumento, percebe-se a parcialidade de tais posicionamentos da crítica.

Qual seria a relação entre o orfismo e o épico, um gênero poético com elementos narrativos que glosam sobre os feitos de uma comunidade, senão o reconhecimento da tentativa do poeta órfico em restaurar a sua ligação com o Outro? Qual seria a conexão entre o orfismo e a inspiração, senão o reconhecimento da tentativa do poeta órfico em restaurar a *anima* do Mundo?

Diante das ponderações feitas, retoma-se novamente a questão de Pires (2015, p. 151): “O que é e o que considerar literatura órfica?”

Primeiramente, devido à inexistência de “modelos” ou “padrões” órficos, parece-nos inexequível a tarefa de definir o órfico literário em função de qualquer elemento formal. Não existe, nessa perspectiva, gênero órfico, forma fixa órfica ou metro órfico em se tratando de nossa literatura ocidental distanciada do culto histórico órfico de mistérios.

Pode-se, então, considerar órficas as manifestações literárias dedicadas, em graus distintos, à recriação ou à atualização da narrativa do mito de Orfeu. No entanto, apesar da presença explícita do mito ser um interessante ponto inicial de pesquisa e trazer segurança para a categorização, tal definição ainda se mostra incompleta, tendo em vista que há diversas obras literárias dedicadas à recriação desta ou daquela narrativa mitológica.

A especificidade órfica nos parece, antes, ligada à ação do poeta contemporâneo de ver em Orfeu “um modelo” ou “um protótipo” de poeta, como traz Pires (2015, p. 163). Podemos, ainda, ir além: é possível depreender um modo de compreensão da realidade que se reconstrói a partir do contato com a figura de Orfeu. O poeta órfico, nessa perspectiva, é aquele que, sentindo-se um corpo estranho em meio às configurações da sociedade moderno-contemporânea, se vale do legado de Orfeu como um guia para o encontro com a alteridade, e assim, redescobre-se, redescobre o Outro e o Mundo, recriando, então, um meio de apreensão do real.

## 2.4 A palavra e o poeta encantados

Ao direcionarmos o nosso olhar para o caso particular de Mário Faustino, suscita-se uma questão primordial: teria o poeta-crítico piauiense se relacionado ao pensamento órfico-poético moderno, descrito em Pires (2015), de tal modo que se torna possível concebê-lo como um poeta “órfico”?

Em primeiro, através do levantamento realizado por este trabalho sobre a fortuna crítica do poeta, pode-se afirmar que esta temática se mostrou pouco explorada. Encontraram-se, ao todo, três trabalhos que associaram, em maior ou menor grau, Mário Faustino às “coisas órficas”. Em 1986, Haroldo de Campos, na “Semana Mário Faustino” em Teresina, pronunciava o texto de conferência “Mário Faustino: a impaciência órfica (depoimento de um companheiro de geração”, cuja publicação se deu na primeira edição dos *Cadernos de Teresina* e no seu livro *Metalinguagem e outras metas*. Nessa ocasião, há momentos em que Haroldo de Campos utiliza o “órfico” como uma espécie de sinônimo de “épico”. Assim, ao discutir sobre o poema longo almejado por Faustino, afirma:

Mas Faustino estava assaltado do que eu chamaria “impaciência épica”, ou melhor dizendo, “órfica”. Estava empenhado em projetar, ainda que contra o espírito do tempo, um poema longo, quantitativamente voluminoso, à Camões, à Milton, à Dante; ou, mais proximamente, à Pound. (H. de Campos, 2006, p. 202)

Por outro lado, ao discutir sobre o Barroco, Faustino e as considerações do poeta piauiense acerca de Jorge de Lima, H. de Campos retoma tais relações:

E a *Invenção de Orfeu*, de 1952, outra coisa não é, a meu ver, do que a variante brasileira do mesmo magma retórico que deu o *Canto General* nerudiano de 1950; ambos poemas cumulativos, com mais desníveis que altitudes, desarticulados, que jamais se propuseram a questão da estrutura, base para quem quer que intente um *epos* ou mesmo um poema cosmogônico-órfico no mundo da modernidade “abandonado pelos deuses” [...]. (Campos, 2006, p. 208-209)

Esses dois excertos constituem os únicos momentos do texto de H. de Campos em que se é utilizado o termo “órfico”. É possível notar o tratamento feito pelo poeta-crítico concretista do “órfico” a partir do épico ou, ainda, a partir da concepção de um mundo “povoado pelos deuses”. No entanto, não se torna explícito textualmente a intenção de delimitar e de conceituar o que se considera como “órfico” de modo a tratá-lo como um termo presente ao senso comum literário.

Efetivamente, o texto parece antes se aproximar de seu subtítulo, “depoimento de um companheiro de geração”, de modo a colocar a “impaciência órfica” de Faustino em um plano secundário, tendo em vista o maior esforço em descrever as convergências e as divergências entre os integrantes de *Noigandres* e o poeta-crítico de *O homem e sua hora*.

Posteriormente, em 1991, defende-se na PUC-RIO a dissertação de Anderson Fontes de Almeida, intitulada *A iniciação pela palavra: a poesia órfica de Mário Faustino*. O trabalho, em questão, possui determinadas particularidades quando comparado a outros estudos da obra faustiniana, visto que tem como objetivo analisá-la por meio de um aparato teórico advindo da Psicologia Analítica.

Centrado no conceito da individuação, proposto por Jung e explorado pelos seus seguidores, Almeida (1991, p. III) argumenta que a trajetória poética de Faustino se configuraria como “uma busca de totalização – a esferificação do ser – a partir do encontro/confronto dos opostos, ou seja, como uma busca da realização do Self, meta da individuação”. O órfico faustiniano, nessa perspectiva, dar-se-ia através da “harmonia que nasce da conciliação dos contrários” e no “empenho em integrar o homem dentro de um cosmos pacificado” (Almeida, 1991, p. III).

Naturalmente, em função da metodologia, o autor vale-se do estudo de arquétipos e de símbolos recorrentes em determinadas esferas para elaborar a “compreensão” da imagem poética e, conseqüentemente, esboçar certos elementos presentes na psique do autor. Nessa perspectiva, o trabalho interliga campos distintos do conhecimento, buscando elucidar questões literárias a partir da psicologia.

A análise literária e a abordagem psicológica se confundem, ao passo que o orfismo em Faustino é apresentado com a finalidade de esboçar a configuração psíquica do poeta. Trata-se de uma ação de pesquisa que difere da traçada em nosso trabalho. Não obstante o processo metodológico, Almeida (1991, p. 7) apresenta a temática a partir de premissas relativamente semelhantes às nossas: o pesquisador identifica a dinamicidade inerente à narrativa mitológica ao apontar os esforços do piauiense em atualizar ou, em suas palavras, “reeditar”, o mito de Orfeu; além de compreender o órfico como um elemento determinante para a formação do poeta.

Passados dez anos, na UFMG, em 2001, apresenta-se a dissertação *A poesia órfica de Mário Faustino: leitura do metapoema ‘O homem e sua hora’* de José Pereira da Silva Junior. Em 105 páginas, o autor discorre brevemente sobre diversos aspectos dos estudos literários e da crítica; da modernidade concebida através de autores como Marshall Berman, Jacques Garelli, Michel Foucault; do agonismo e do orfismo em relação à poética faustiniana; além de apresentar um curto panorama sobre como Faustino foi tratado pela historiografia literária.

O trabalho em si traz determinados avanços para o estudo do orfismo faustiniano. O autor vale-se de sua análise do poema “O homem e sua hora”, além dos excertos críticos legados por Faustino e do planejamento feito pelo poeta de seu poema-longo “A reconstrução” ao propor que

“as noções de agonismo e, especialmente, orfismo caracterizam a poética ‘faustiniana’, no sentido de uma ‘teoria órfica da poesia’.” (Silva Jr., 2001, p. 10).

Assim, inicia-se, em Silva Jr. (2001, p. 58), a apresentação das relações entre Faustino e Orfeu por meio da constatação do ato demiúrgico performado pela voz poética presente no poema “O homem e sua hora”, tecendo confluências entre o ato vivificador do mármore em “mulher primeira” e a caracterização do bardo mitológico referente à sua capacidade de tornar vivo o material mineral através do canto.

Nesse ínterim, o pesquisador apresenta, em linhas gerais, determinados aspectos do orfismo em seu caráter religioso, propondo, cautelosamente, relações entre este e Mário Faustino:

Entretanto, ao defender que a poesia de Mário Faustino, através de sua imagem de poeta, recupera o orfismo, não estou afirmando que existe nesse caso uma filiação tão estreita. Não considero que Mário Faustino seja um doutrinário órfico. O meu ponto de vista é bem mais contido. Estarei somente observando em sua obra traços órficos suficientes para delimitar a imagem do poeta em sua relação com a poesia, ou seja, descrever como se organiza essa relação órfica. (Silva Jr., 2001, p. 60)

Em sequência, são listados os momentos da obra faustiniana em que o poeta-crítico se vale do adjetivo “órfico” e da figura de Orfeu. A partir do exercício realizado, José Pereira da Silva Jr. elabora determinadas considerações acerca do orfismo e Faustino, identificando aquele como o termo geral da poética faustiniana. Ao direcionar seu olhar ao plano de “A reconstrução”, o estudioso, neste momento, identifica o “recurso ao mito” como elemento estruturador do poema; e devido à delimitação feita pelo poeta em relação ao “objetivo de um amor órfico” ser a “paz universal”, tem-se a seguinte afirmação:

Considerarei anteriormente a imagem de tempo como caos, como força desintegradora e contra a qual caberia ao poeta lutar. O agonismo esclarece bem essa relação entre o poeta e seu tempo, entre o homem e sua hora. Agora pode-se concluir que o orfismo é a regra dessa luta, o orfismo é a resposta à luta agônica que mergulha o poeta num universo experimentado como caótico. (Silva Jr., 2001, p. 63)

Com a finalidade de aprofundar as conclusões feitas, Silva Jr. apresenta sua leitura da parte subsequencial à criação do poema-estátua em “O homem e sua hora”, identificando um momento em que a poesia, vivificada pela ação do poeta, “restabelece a ordem no mundo de forma a equilibrar a relação entre o poeta e a existência experimentada como tempo caótico” (Silva Jr., 2001, p. 64).

Como um dos últimos aspectos do orfismo em Faustino apresentado nesse trabalho de 1991, tem-se o projeto de aperfeiçoamento do poeta. Então, o pesquisador, ao se contrapor à visão

de criação poética a partir da inspiração, sumariza suas conclusões sobre o orfismo poético em Faustino:

Por um lado, a visão da poesia como “organismo” auto-suficiente se justifica no próprio contexto da modernidade, quando a relação entre a linguagem e representação é desestabilizada, ou seja, quando a própria linguagem se torna objeto de pesquisa para o homem moderno. Por outro, apesar de o orfismo poético, como o apresentei, possuir componentes de crença, ele interessa sobretudo por ser um elo entre a poesia e o poeta; ele é o modo dessa relação. É um modo que se articula em uma dupla direção: uma que vai do poeta ao poema, traduzindo a criação órfica através do canto mágico do poeta que dá vida à matéria inerte; outra que parte da poesia em direção ao poeta, exercendo aí uma função ordenadora da realidade – esta é a contraparte da poesia órfica, aperfeiçoando o poeta. (Silva Jr., 2001, p. 66)

Certamente, tal estudo realizado por José Pereira da Silva Jr. demonstra-se de grande importância ao se tratar de Mário Faustino e Orfeu. No entanto, é perceptível que – como um dos pioneiros ao navegar nos territórios nebulosos do orfismo faustiniano – o pesquisador dirigiu a maior parte de seus esforços à argumentação favorável à caracterização de Faustino como órfico; e acabar por deixar, compreensivelmente, algumas lacunas. Tal questão pode ser explicada em função de dois fatores.

O primeiro se refere ao relativo desinteresse em Mário Faustino por parte da Academia até os anos 2000. O segundo dá-se devido à dificuldade inerente à atividade de pesquisa centrada no orfismo e na literatura anterior às contribuições de Antônio Donizeti Pires, visto que havia poucos esforços em se estabelecer as particularidades caras ao orfismo mítico-poético.

Terminada a apresentação de trabalhos que buscaram estabelecer relações entre orfismo e Faustino, torna-se necessário citar a dissertação “Mário Faustino: uma poética da modernidade” de Maria L. G. Balestriero defendida em 1993; e que encontrou nova publicação pela Editora Unesp em 2011. Em relação ao “órfico”, a pesquisadora, apesar de não o colocar em posição central de sua pesquisa, tece comentários esporádicos. Assim, ao discutir sobre o poema “Brasão” de *O homem e sua hora*, afirma: “No nível semântico, percebem-se no poema elementos ligados a dois campos: do sonho e da luz, caracterizando de um lado, uma poesia órfica e, de outro, uma obra fruto da lucidez do trabalho intelectual.” (Balestriero, 2011, p. 81)

Percebe-se, de maneira clara, a utilização do adjetivo “órfico” como um sinônimo de “inspirado”, valendo-se de um “clichê literário” preconceituoso em que se “acredita ser órfico um poeta inspirado, por natureza” (Pires, 2015, p. 165). Ora, “órfico” e “inspirado” não são termos intercambiáveis; e considerá-los dessa forma acarreta uma grave redução do problema em questão.

Diante do panorama apresentado referente ao comportamento da crítica em relação ao orfismo e Faustino, depreende-se uma lacuna na compreensão de um aspecto crucial: como traz Pires (2015, p. 165), não existe uma medida ou um padrão órfico, cada representação de Orfeu possui suas particularidades e difere de suas anteriores.

Não é possível conceber o “órfico” como algo inerte. O mito de Orfeu não se mostra alheio a variações. É claro que o orfismo como culto de mistérios encontrou o seu fim e adentrou aos campos da História e da História das Religiões. Mesmo assim, a sua existência encontra novas metamorfoses na medida em que a atividade arqueológica se expande. Cada papiro ou lápide descobertos recria e transforma aquilo que se acreditava tratar-se de “órfico”. De maneira análoga, cada poeta – em sua “individualidade irreduzível”, dotado de um gênio criativo, presente em um determinado contexto sócio-cultural – ao se deparar com o lendário bardo da Trácia, recria-o e atualiza-o.

Tendo construído um panorama dos estudos da crítica direcionados a Faustino e a Orfeu, acredita-se ter subsídios o suficiente para responder à questão feita em consonância ao trabalho de Silva Jr. (2001): o poeta de *O homem e sua hora* se configura como um poeta órfico. O que nos resta delinear se baseia em: como este recriará Orfeu à sua maneira?

Começemos, portanto, a investigar o modo como o poeta se vale do adjetivo “órfico” com a finalidade de esboçar uma possível compreensão do que se entende por órfico em Faustino.

Entre os dias 28 de julho e 8 de setembro de 1957, Faustino publicou uma série de artigos empenhados em revisitar e em rever a obra poética legada por Jorge de Lima. Como já levantado pela crítica, trata-se de um dos maiores números de artigos produzidos por Mário Faustino dedicados a um único autor, rivalizando com a quantidade dedicada a Ezra Pound – o poeta mais benquisto pelo piauiense. Junto a tais artigos, encontra-se, em adição, a maior ocorrência do uso do adjetivo “órfico” pelo editor de *Poesia-Experiência* registrada em suas obras publicadas até o momento.

Ao investigarmos a ação provocada pela compreensão de Faustino sobre o órfico, encontram-se vestígios de sua releitura e sua recriação do orfismo. Claramente, qualquer conclusão feita por este trabalho não corresponderá em sua totalidade à sua compreensão do órfico. O poeta-crítico, infelizmente, não nos deixou um tratado órfico ou algo do gênero. No entanto, “Revendo Jorge de Lima” nos fornece fragmentos de sua leitura, proporcionando um ponto de partida aceitável para o esboço de determinados elementos presentes no orfismo faustiniiano.

Faustino, assim, apresenta suas polêmicas “classificações” acerca de J. de Lima. Em sequência, discorre sobre cada seção do livro *Obra poética*, organizado por Carpeaux e editado

por Costa. Os “vestígios órficos” procurados por nós podem começar a ser apreendidos a partir dos comentários tecidos sobre *Livro de sonetos*, considerado por Faustino (2003, p. 232) como “um grande prefácio da *Invenção de Orfeu*”.

Nesse momento, o poeta-crítico traz algumas considerações sobre o uso do soneto:

Aqui [No *Livro de sonetos*] começa a utilizar-se dela [a forma soneto] [...] como meio de atender – mais de fugir – a uma das necessidades prementes sentidas, por definição, pelos poetas de todos os tempos: o poema necessita ser uma forma, um padrão, uma coisa composta, por sua vez, de outras coisas, as palavras. Ocasionalmente, ao longo de sua obra, Jorge atingiu uma linguagem poética, isto é, reificadora, coisificante [...]. (Faustino, 2003, p. 230)

Percebe-se, através do excerto exposto, a intrínseca relação estabelecida pelo poeta-crítico entre o poético e o demiúrgico. O uso ou a fuga do/ao soneto, em sua visão, teria encontrado sucesso no Ocidente por proporcionar uma espécie de “falsa impressão” de ter alcançado essa categoria de criação.

Concomitantemente, o apontamento realizado por Faustino nos permite esboçar elementos de sua concepção de poesia. Pode-se refletir sobre a escolha de palavras do poeta-crítico ao caracterizar o poema como algo que sente a necessidade de ser. Nessa perspectiva, é possível apreender o poema como um ente em potencial, dotado de uma vontade própria de existir. Essa potência encontrará sua concretização por meio da ação de “uma linguagem poética”.

Atentemo-nos, ainda, ao uso do verbo “atingir” relacionado à linguagem poética. Esse modo de descrever a ação feita por Jorge de Lima permite-nos ler essa linguagem poética como um elemento cuja presença se encontra em um plano outro, distinto das instâncias da fala e, até mesmo, de algumas obras poéticas. Não obstante, tal linguagem é “atingível”, acessível ao poeta; e ao atingi-la, tem-se, então, a criação, o ato demiúrgico. O poeta encontra-se em harmonia com a sua obra, sente a sua necessidade, além de se encontrar em consonância com a linguagem poética ao atingi-la.

A partir dessa perspectiva, podem-se traçar paralelos entre o orfismo e a concepção poética faustiniana. Há, na figura do poeta em harmonia com a poesia, essa natureza imbuída de mistério (teria uma proveniência divina? uma providência urânica?), apta a acessar ou a atingir um plano para além do ordinário – a linguagem poética; e através dela, desempenhar ações atípicas da criatura – a criação. Tem-se, assim, a transcendência da condição existencial da criatura que, por meio da intervenção poética, torna-se, também, criador.

Neste momento, no entanto, encontra-se uma lacuna: o caminho em direção ao conhecimento dos mistérios órficos é trilhado por meio de um período longo e rígido de preparação ou de iniciação. Com a finalidade de averiguar sobre a existência de tal elemento,

continuemos, então, a investigar as considerações de Faustino sobre o poeta de *A invenção de Orfeu*:

A prova, o “verso”, etc., são modos de discurso, que só têm começo e fim por contingência e por convenção – não por necessidade, como no verdadeiro poema, em que deve haver estrutura, soma de partes, mais alguma coisa que decorre e não decorre da mesma adição.

Ora, o sucesso do soneto em todo Ocidente [...] – talvez seja devido a essa panaceia, a essa meia solução do grande problema. O soneto, quem sabe mais que qualquer outra forma fixa, facilita extremamente a criação, virtual e atualmente visual, de um “padrão”. (Faustino, 2003, p. 230)

É significativa a descrição da extensão desses “modos de discurso” a partir da “contingência” e da “convenção” em se tratando de “falsos” poemas. Trata-se de momentos em que não foi possível ao escritor restaurar o pacto com a linguagem poética, dando um corpo textual ao poema que lhe é estranho. Nesses casos, o aspirante a poeta não se encontra em harmonia com esse ente em potencial, o poema; mas antes, detém-se em si próprio: o desejo de criar não respeita o desejo de ser do poema.

O “verdadeiro” poema necessita. É estrutura. É soma de partes. Entretanto, é “mais alguma coisa”. Parece-nos, assim, que, para Faustino, o poema quer ser forma; no entanto, não se trata de *qualquer* forma, mas de sua própria. A criação, nesse sentido, faz referência a uma transposição do poema de um plano imaterial para a materialidade, retirando o ente de sua potencialidade e tornando-o ser. Eis o “grande problema”: dar ao poema o seu corpo textual próprio.

Também se pode acrescentar que o poeta, ao perceber um objeto, percebe, ao mesmo tempo, um certo sutil ritmo próprio de cada coisa, um ritmo que nasce do fato de todas as coisas estarem fluindo – como diria Heráclito – um ritmo interno e externo em estreita relação com o nome do objeto e com todos os fenômenos que nele se reúnem, um ritmo das coisas em si e da coisa em relação às outras coisas, pertencentes ou não à mesma categoria. (Faustino, 1977, p. 52).

Constata-se uma visão de mundo pautada pela “estreita relação” entre o corpo-textual próprio do objeto, o seu nome, e os “fenômenos que nele se reúnem”. Parece-nos que o nome exato da “coisa” é o elemento capaz de transpô-lo para a materialidade, de retirá-lo do plano outro da linguagem poética e trazê-lo para o terreno. O nome ou a palavra resplandece, então, de um poder divino criador. Nas instâncias em que se vê diante da impossibilidade de acessar tal poder misterioso da palavra, o poeta se encontra, assim, perante o “grande problema”.

Por outro lado, ao discorrer sobre a “meia solução” do “grande problema”, parece-nos significativa a escolha do soneto. De fato, esse encontrou considerável sucesso ao longo das tradições literárias de língua portuguesa desde sua chegada na Península Ibérica, em 1527, com Sá de Miranda, como nos conta a *Historiografia Literária*. No argumento de Faustino, tal sucesso

se relacionaria à capacidade dessa forma fixa em proporcionar ao “poema” um padrão visual e virtual.

Contudo, pode-se contra-argumentar que um soneto, em si, com dois quartetos e dois tercetos, pensando na tradição italiana, possui uma potencialidade de construção de um “padrão” igual ao de qualquer outra forma fixa. O que fornece ao soneto essa capacidade descrita pelo piauiense é, justamente, o seu “sucesso”. Deparar-se com um soneto fornece aos olhos a memória de uma forma que atravessou e atravessa séculos, escolas literárias e oceanos. A presença da sensação do padrão advém do reconhecimento.

Por outro lado, pode-se, prontamente, constatar que nem todo praticante do soneto identificou ou sentiu esse “grande problema”. Assim, existe a possibilidade de apontar na fala do crítico uma espécie de relato sobre sua própria condição como poeta. Tal consideração feita transparece antes uma exposição de sua experiência poética, colocando em segundo plano a voz de Faustino, crítico literário.

Quem nos fala nesse momento em 1957 é um Faustino que já havia se afastado ligeiramente de formação inicial, feita em Belém, por meio dos encontros no Café Central; um Faustino que já havia entrado em contato com um influxo cultural estadunidense intenso; que já havia publicado *O homem e sua hora* e se tornado editor do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil.

Anteriormente, ele próprio recorreu constantemente ao uso do soneto e ao uso de procedimentos estéticos tradicionais da poesia de língua portuguesa – movimentos poéticos que levaram parte da crítica a caracterizá-lo como “fruto tardio da Geração de 45”. O olhar desatento pode, então, visualizar uma espécie de contradição: seria possível, para um poeta obcecado pelo poema longo, valer-se tanto da brevidade do soneto?

Nesse momento, assim, podemos preencher a lacuna que nos faltava. Faustino compreendia a necessidade de um período iniciático para se atingir a linguagem poética. O poeta se considerava, até o momento de sua morte, “em formação”. Possuía como lema uma “paráfrase do ‘Corneta’ rilkeano: *trabalhar, trabalhar, trabalhar, pelo dia, pela noite, pelo dia...*” (Faustino, 2003, p. 505). Trabalhava em condição de “laboratório”. Afirmava a necessidade de “Repetir para aprender, criar para renovar”. Ademais, registrava, em seus versos, o momentâneo impasse diante deste “grande problema”:



caos em que parecia encontrar-se e colocando-o numa ordem nova – então esse escritor, queira ou não, está caindo no poético [...]. (1977, p. 63)

É de nosso interesse notar que o processo criativo descrito não trata de uma espécie de simples “vivificação textual” de um objeto. O “objeto-referência” torna-se – através de palavras “inteiramente novas, insubstituíveis e essencialmente intraduzíveis” – outro, novo e recriado. O ato demiúrgico descrito por Faustino, também, não se desenvolve a partir do vazio, mas antes refere-se a tornar novo o existente.

Trouxemos considerações referentes a essas questões e buscamos relacioná-las com o orfismo. Essas relações poderiam, ao nosso possível leitor, causar uma espécie de estranhamento, tendo em vista que tratamos o órfico a partir de sua dinamicidade; e até o momento, as conexões tecidas partem do pré-estabelecido. Trabalhamos dessa forma devido à necessidade de ordenação das ideias. No entanto, não há a intenção de se abandonar o rigor e a coerência. Quem nos instigou a traçar tais paralelos foi o próprio crítico-poeta.

Na continuidade de sua série de artigos sobre o alagoano, Faustino relacionou a “nomeação original” ao “órfico”. Ao trazer os seus *exhibits* de J. de Lima de *Livro de sonetos*, produz o seguinte comentário sobre o soneto iniciado pelo verso “Se essa estrela de absinto desabar”: “5. Tempo e espaço; poesia órfica; a percepção identificada à linguagem poética; nomeação original; ‘pedras-de-toque’.” (Faustino, 2003, p. 235). Posteriormente, o piauiense tornaria explícita tal relação ao discorrer sobre *Invenção de Orfeu*:

O que faz a *Invenção* – o nome foi muito bem escolhido por Murilo Mendes – é a urgência de criar um mundo, uma “ilha”. A necessidade órfica por definição. Dédalo. A *Invenção* é uma *natura naturans*. Um mundo verbal. Um mundo de antes mesmo da criação da palavra. Jorge, por seus processos de encantação, de nomeação original, de repetição mágica das palavras, de designação [...], cria a palavra; percebe o mundo pelas palavras que cria e, assim, cria um outro mundo, uma outra natureza, de palavras-objetos, de frases-objetos, de estrofes-objetos, de poemas-objetos: a *Invenção de Orfeu*-objeto, o objeto *Invenção de Orfeu*. Como diria Sartre, Jorge, aí, nem fala nem cala. Faz outra coisa: coloca, dizemos nós, as palavras em ação, por elas mesmas, rumo à criação de um mundo. Através de todas as suas inter-relações possíveis e imagináveis, as palavras-coisas de Jorge, em toda a sua caótica, urwéltica desordem, vão-se combinando para formar seu próprio universo. Os objetos por ele nomeados não são os mesmos do mundo que conhecemos através de palavras prosaicamente semelhantes às suas, poéticas. Esses objetos são apenas pontos de referência – termos de comparação e de diferenciação. A palavra, no Jorge da *Invenção* (pelo menos), não é simples signo, rótulo, utensílio de comunicação. É um ser vivo, molécula orgânica que associada a outras, compõe um cosmos. (Faustino, 1977, p. 239)

Ao nos depararmos com as palavras de Faustino acerca da *Invenção de Orfeu*, percebemos a necessidade antes apontada de se tomar o orfismo a partir do dinamismo; ou, até mesmo, de se distanciar de ideias preconcebidas, como a noção de que o “poeta órfico seria necessariamente inspirado”. Não é de nosso interesse adentrar nos campos desgastados e nebulosos da dicotomia entre poeta inspirado e artesão.

Traz-se tal ponto com a finalidade de exemplificar um aspecto do orfismo: este continua a ser atualizado pela tradição literária de tal modo que um poeta de meados do século XX, ao adaptar a poesia às “necessidades” de sua época (Faustino, 2003, p. 492), recria um Orfeu, constituído, também, por Dédalo, o “protótipo do artista universal, simultaneamente arquitecto, escultor e inventor de recursos mecânicos” (Grimal, 2005, p. 113).

Atentemo-nos, neste momento, às palavras de Faustino. Anteriormente, foi afirmado pelo poeta a necessidade do poema de ser, ser-objeto; objeto composto de outros objetos, palavras-objetos, que também são. Em outras palavras, o poema necessita ser criado, inventado, tornado um organismo vivo e integrante de um cosmos. Tal criação perpassa pela ação demiúrgica do poeta de modo que, entre criador e objeto-criado, encontra-se a potência criadora – a necessidade de criar, uma necessidade órfica na definição de Faustino.

O orfismo, em Faustino, configurar-se-ia, nessa perspectiva, como uma força ou potência criadora. O poeta, movido ou, melhor, encantado pela força de Orfeu, transfere o encanto para suas palavras; inventa processos de encantação. Sendo palavra-órfica, palavra-encantada, palavra-criada, esta, um todo, torna-se, também, uma parte ao criar o poema; e transfere a estes seus atributos. O poema, então – como um todo, encantado, nomeado, e portanto, criado, passa a ser. O encantamento órfico, assim, flui por todos os vértices da criação poética. É uma tessitura de encantamento que promove o criar, o ser.

Por criar a palavra, perceber o mundo pelas palavras que cria, e assim, criar um outro mundo, uma outra natureza, o poeta, então, recria-se; torna-se outro, ao mesmo tempo, criador e criatura. Desvela-se, então, a “contraparte da poesia órfica” de Silva Jr. (2001, p. 66): o aperfeiçoamento do poeta. No entanto, em relação à outra parte da “dupla articulação”, apresentada pelo pesquisador, ao argumentar em favor do orfismo como um modo de relação entre poeta e poesia, torna-se necessário realizar algumas ressalvas.

Através da leitura de seu trabalho, é possível compreender a estruturação do argumento de Silva Jr.. Ao tecer comentários sobre o ato demiúrgico performado pela voz poética de “O homem e sua hora”, o pesquisador diz:

Vale lembrar que, no mito, as pedras seguiam a lira de Orfeu ao longo de suas caminhadas, e elas eram de alguma forma vivificadas pela poesia. Por um lado,

trata-se de retirar algo que pertence à natureza para fazê-lo participar do universo humano; por outro, reconhecer que nessa tarefa o poeta dá forma ao que antes pertencia ao tempo ou à experiência do caos. (Silva Jr., 2001, p. 58)

Percebe-se, através da análise do excerto, o movimento realizado por Silva Jr. ao relacionar o elemento presente na narrativa do mito de Orfeu ao orfismo faustiniiano. Transpõe-se a ação do poeta mítico – referente à capacidade de vivificar a natureza através da lira – ao canto faustiniiano, “um canto mágico do poeta que dá vida a matéria inerte” (Silva Jr., 2001, p. 66). Nessa ocasião, é perceptível a caracterização da palavra como “inerte”. Contudo, a fala do poeta-crítico nos coloca diante de uma situação em que canto e palavra se correspondem. O canto do poeta, em si, é vida, assim como as palavras que o formam.

Outrossim, a concepção do poema como “organismo autossuficiente” não se dá, nesse caso, em função da linguagem ter se tornado “objeto de pesquisa para o homem moderno”, como exposto pelo acadêmico. Apesar do tema da experimentação e da atividade laboratorial serem pertinentes ao universo faustiniiano, o modo como o poeta-crítico discute sobre a linguagem poética nos proporciona a sua compreensão a partir do pertencimento a um plano imaterial e, talvez, até mesmo, espiritual. A pesquisa direcionada à linguagem se relaciona com a busca por acessá-la; o que muito se assemelha às ações feitas pela figura do alquimista.

Este conduzia seus experimentos envolvendo determinados materiais com a finalidade de obter um composto milagroso. Imbuída nessa práxis há a concepção pautada pela existência de algo misterioso na matéria, passível de ser acessada através de uma combinação exata. Parece-nos significativa tal comparação ao se levar em consideração o apreço de Faustino pelas “pedras-de-toque” poéticas. Na química, a pedra-de-toque é utilizada com a finalidade de se testar determinado material. Transposto para os campos do literário, mantém-se o fim de se realizar uma apreciação.

Nessa instância, o elemento-teste possuiria previamente a sua qualidade comprovada. A comprovação do elemento-testado se estabelece a partir de sua semelhança com a amostra retirada. A partir dessa prática, depreende-se uma visão do texto poético pautada pela imanência. Seria intrínseco ao poema um valor específico que o caracteriza como tal. Trata-se de uma concepção na qual se torna possível retirar alguns excertos do poema (ou *exhibits* no sentido poundiano) e ainda sim, identificar o poético.

Essa perspectiva ressoa na concepção poética de Faustino. O piauiense possui ecos do espírito alquímico, buscando constantemente – através do trabalho, do relatório, da experiência com as suas pedras-de-toque, do “Repetir para aprender, criar para renovar” – encontrar a quintessência poética: as palavras encantadoras, “insubstituíveis”, transcriadoras e

possibilitadoras da transcendência, do acesso ao plano outro da linguagem. Ainda, o poeta-crítico reconhecia a dificuldade do caminho a ser traçado, por essa razão considerava-se “em formação” (ou seria em iniciação?).

Talvez fosse esta a razão pela qual o poeta piauiense guardava em si tanto apreço por Jorge de Lima e, conseqüentemente, causava espanto aos irmãos Campos: talvez Faustino, através de seus critérios, percebesse a completude desse processo na obra do alagoano, pois, esse teria criado não somente um poema, mas uma ilha, um mundo, uma *natura naturans*, um primórdio criador – um tempo-espaço poético no qual se ascende ao plano superior da linguagem poética.

Talvez seja esta a grande obsessão faustiana, a qual se compreende por meio de sua fixação com a sua formação e com o poema “longo”, esta obra de vida: o desejo de não só “atingir” o plano da linguagem poética, mas de transpô-lo para a materialidade – o estabelecimento de um mundo primordial em que o acesso ao poético é pleno; em que a criação é a verdadeira lei universal; em que o organismo-mundo criado, por si só, torna-se, também, criador.

Por outro lado, a faceta “autossuficiente” da linguagem em Faustino perpassa um processo de correspondência, ou, em suas palavras, a “quase perfeita correlação entre a coisa a dizer e a coisa dita” (Faustino, 2003, p. 231). É depreensível, nessa perspectiva, o acesso ao mistério da linguagem por meio da combinação exata e justa, capaz de colocar em presença um objeto pertencente a um plano transcendental. Eis, então, a necessidade de experimentação ou de iniciação: um momento de auto-organização poética pautada pela compreensão de mecanismos linguísticos aptos a tornar possível tal acesso à linguagem.

Um dos mecanismos identificados por Faustino foi a metáfora. Nessa perspectiva, o poeta-crítico nos diz: “A metáfora cria a língua. A metáfora organiza, orficamente, o mundo. A metáfora mostra. A metáfora cria a coisa.” (Faustino, 1977, p. 250)

Assim, essa “quase perfeita correlação” aludida pelo crítico pode ser compreendida como um produto desse mecanismo linguístico capaz de criar relações de correspondência entre elementos distintos – a metáfora. Este é o elemento com capacidade de reduzir a distância entre as palavras, “inteiramente novas, insubstituíveis e essencialmente intraduzíveis” e o objeto, pertencente à transcendência. É por meio do uso da metáfora “justa” e exata que se cria uma correlação que, no caso poético, segundo o poeta, demonstra-se “quase perfeita”.

Nisso, tem-se a criação – as palavras, através da metáfora, se assemelham demasiadamente ao seu correspondente, esse ente em potencial dotado de uma vontade de existir, desvelando o mistério da linguagem e diluindo as fronteiras entre o terreno e o divino. A vontade de ser do objeto se concretiza. A distância entre objeto e palavra se desvanece. Palavra e objeto unem-se

em harmonia. A “coisa” é criada através da metáfora. Assim, cria-se a língua. Esta, por ser um dos elementos constitutivos do humano, organiza e recria um mundo.

Ao refletir sobre esses aspectos, pode-se compreender um aspecto outro dos desdobramentos do orfismo na poesia faustiniana. Anteriormente, viu-se em Silva Jr. (2001, p. 66) sobre o modo de relação do órfico, desdobrando-se em duas vias: “uma que vai do poeta ao poema” e “outra que parte da poesia em direção ao poeta”. No entanto, ao nos depararmos com as relações desenvolvidas pelo poeta-crítico, é possível adicionarmos um terceiro elemento à questão. Faustino não nos fala somente de um modo de relação que se encerra no poeta e no poema. É nos falado sobre o poder da metáfora de criar uma língua, de criar um mundo.

O órfico nos parece, também, se apresentar no universo faustiniiano como um modo de relação que transborda, partindo do poema e do poeta e desaguando na sociedade. Não é sem razão que em consonância com Pound atestava sobre as seguintes relações: “O mau poema degrada a língua, e uma língua que decai provoca necessariamente – como diria Pound – a decadência da sociedade que a fala.” (Faustino, 1977, p. 39).

Trata-se, nessa perspectiva, de um pensamento poético que, apesar de se materializar em poemas pautados pela erudição, busca-se distanciar da Torre de Marfim e contribuir com o desenvolvimento da sociedade: “Creio que a principal obrigação da poesia, em nossa época, é renovar, nesse sentido, a linguagem, de modo a permitir, semanticamente, uma revisão do pensamento ocidental.” (Faustino *apud* Nunes, 2009, p. 52).

Ainda, ao discorrer sobre a crítica feita pelo poeta, Faustino nos diz:

– Isso nos leva diretamente, pelo que vejo, ao problema da responsabilidade do poeta perante o universo e, em particular, perante a sociedade em que vive. Pois a crítica do universo – natural e social – por parte do poeta, crítica feita perante homens (que, é bom sempre lembrar, têm visto no poeta um dos seus intérpretes, um dos seus guias), implica uma escala de valores e julgamentos que não pode ser estabelecida sem um preparo especial, toda uma autocrítica, toda uma ascese. Para isso o poeta precisa conhecer-se a si mesmo; disciplinar seus mecanismos de raciocínio, de modo que possa tornar-se objetivo, imparcial, sem preconceitos, sem tendência arbitrárias – tudo isso sem que fique prejudicada aquela ‘simpatia’ de que já falamos: agrupar a um tempo a sua percepção de pormenor e do conjunto; desenvolver sua mente no sentido das ideias em ação, da visão total do mundo, do sentimento total da época, do ‘sentir com’ seu povo; procurar perceber o máximo através das imagens mesmas em que sua percepção será mais tarde expressada, mostrando as relações e distinções entre objetos do conhecimento poético; procurar ‘conhecer poeticamente’ o mundo — e não simplesmente conhecê-lo filosófica, científica ou misticamente. (Faustino, 1977, p. 45-46)

O poeta piauiense almejava o desenvolvimento de faculdades perceptivas capazes de se distanciar da fragmentação e de se aproximar da totalidade. Buscava perceber o “pormenor” e o

“conjunto”. Buscava sentir o povo, além de sentir *com* o povo. Apresenta-se, então, este outro elemento, negligenciado em Silva Jr. (2001): a sociedade, o povo, o leitor. O órfico, ao se colocar como essa força ou potência criadora, então, em Faustino, para além de sua recriação da narrativa do mito de Orfeu, apresenta-se como um elemento constitutivo de uma visão de mundo de modo a influenciar a maneira com que o poeta apreende a si, a poesia, o leitor e a sociedade.

### 3 Poesia-Relatório: o prefácio, a legenda e o agonista

#### 3.1 O vislumbre de uma biblioteca

Tendo dedicado o primeiro capítulo à discussão do orfismo e sua relação com o poeta Mário Faustino, propõe-se, neste capítulo, a análise dos poemas “Prefácio”, “Legenda” e “Agonistes”, presentes em *O homem e sua hora*. No entanto, antes de darmos início à tarefa em questão, com o intuito de melhor contextualizar a formação do poeta, optou-se por produzir um breve relatório sobre um aspecto de sua obra poética.

Como levantado anteriormente por este trabalho, sabe-se que, apesar da obra faustiniana ter encontrado um fim abrupto por causa do acidente aéreo Varig 810 em 1962, a sua fortuna crítica se manteve, relativamente, pouco trabalhada ao se levar em consideração a importância de Faustino como crítico literário ao participar do cobiçado Suplemento Literário do Jornal do Brasil entre 1956 e 1958. No entanto, questões sobre modernidade foram constantemente trabalhadas ao se estudar a obra do poeta teresinense. São os casos de: Albeniza Chaves com a sua dissertação de mestrado *Tradição e Modernidade em Mário Faustino* de 1975; Maria Lúcia Gonçalves Balestriero e *Mário Faustino: uma poética da modernidade* de 1993.

Além desses estudos, tornam-se passíveis de citação os diferentes trabalhos que dedicaram, em maior ou menor grau, seções à temática da modernidade faustiniana, como: José Pereira da Silva Júnior com a sua dissertação *A poesia órfica em Mário Faustino: leitura do metapoema “O homem e sua hora”*; Luciano Rosa da Cruz Santos e sua tese de doutorado *Onde a aurora é crepúsculo: modernidade com tradição na poesia dos anos 1940-1950*. O grande contingente de pesquisas dedicadas à conjunção de Faustino e o moderno apresenta-se como um aparente entrave: por que traçar percursos já “desgastados” e, eventualmente, deparar-se com o temor acadêmico ao discutir sobre algo que não seja terrivelmente novo?

Uma possível resposta para tal questionamento encontra-se, em primeira instância, na conceituação de modernidade tal qual se desenvolveu e vem se desenvolvendo desde Baudelaire (1993) e seu artigo *O pintor da vida moderna*. Recorre-se, então, ao pensamento do poeta-crítico Octavio Paz, em “Ruptura e convergência” de *A outra voz*, que, ao discorrer sobre a natureza “esquiva” e “mutável” da palavra modernidade em adição à apresentação de outras vozes engajadas na definição de moderno, afirma: “Todas essas opiniões são admissíveis. Isoladas são insuficientes; unidas, oferecem uma explicação coerente” (Paz, 2001, p. 34). Logicamente, no seio do pensamento do estudioso mexicano, manifesta-se um desejo de refletir sobre a modernidade em sua totalidade, ponto de divergência em relação ao objetivo proposto por este trabalho.

Entretanto, as palavras do crítico nos demonstram a infinidade combinatória concernente ao moderno, “existem tantas modernidades e antiguidades como épocas e sociedades” (Paz, 2001, p. 33), este ainda o diria. Assim, um desafio se apresenta ao procurar esboçar os elementos modernos de algum poeta em particular: qual seria a modernidade faustiniana? Seria a mesma de Baudelaire? A de Rimbaud ou, talvez, a de Mallarmé? Devemos nos fixar nos escritos críticos de Faustino e, automaticamente, encará-lo como um discípulo confesso e inflexível da doutrina poundiana?

Estas questões auxiliam na elaboração de um percurso investigativo em que a sensibilidade se mostra necessária: não se trata de buscar no cânone da crítica literária ou da sociológica uma definição totalizante do caráter moderno, mas sim, de aliar tais contribuições a aspectos manifestados na obra poética e crítica de Faustino. Com a finalidade de se manter fiel a tal premissa, buscam-se em seus escritos críticos resquícios de sua consciência poética: em seu relatório “Um ano de poesia em experiência”, Faustino reapresenta as “epígrafes, motos, lemas” constituintes da primeira edição de *Poesia-Experiência* de 23 de setembro de 1956. Dentre essas, encontra-se a seguinte máxima de Confúcio: “Se um homem sabe manter vivo o que é velho e reconhecer o que é novo, poderá, um dia, ensinar.” (Faustino, 2003, p. 483)

Mais adiante, descreve *Poesia-Experiência* como uma oficina na qual “os jovens poetas e seus leitores procurarão reviver a boa poesia do passado, à medida que aprendem a fazer a boa poesia do presente e do futuro” (Faustino, 2003, p. 485). Em sequência, afirma:

Aqui se mostra poesia. Poesia de ontem, de hoje, até aquilo que talvez seja a poesia de amanhã. Mostrando-a, se possível, de maneira crítica, demolindo e promovendo, procura-se manter viva a poesia do passado. Exibindo-a, do mesmo modo, procura-se *reconhecer* a poesia nova: *Make it new*. (Faustino, 2003, p. 485-486).

Ainda, o poeta demonstra suas confluências em relação aos objetivos da página:

Como minha poesia tende a ser mais comprometida com o passado e o presente que com o futuro (embora inúmeras experiências muito me interessem e também procure sempre *make it new*), tento progredir sem abandonar, um momento que seja, toda a tradição poética a preceder-me e procurando revivificá-la e aproveitá-la, adaptando-a a novas necessidades. (Faustino, 2003, p. 492).

Tais afirmações nos fornecem uma chave de leitura para a compreensão de sua descrição de *O homem e sua hora* como “espécie de relatório de meia dúzia de anos de aprendizagem poética” (Faustino, 1977, p. 278). Torna-se possível perceber ecos do pensamento poundiano erigidos sob a compreensão poética de Faustino, em especial, a conceituação do norte-americano sobre o método “ideogramático”. É notável a preocupação de Pound, em *ABC da Literatura*, em

relação à “atualidade” presente na atividade da crítica literária. Essa encontrava-se, em sua opinião, em defasagem ao ser comparada com as ciências biológicas de sua atualidade, por exemplo. Então, manifesta-se a necessidade de se realizar um “exame cuidadoso e direto da matéria e contínua comparação de uma ‘lâmina’ ou espécie com outra” (Pound, 2013, p. 25).

Nessa perspectiva, encontram-se imbricadas ações como: a seleção e o reconhecimento. Estes se apresentam como duas das características principais para Pound; não é sem razão que este diria que “*the first credential we should demand of a critic is his ideograph of the good; of what he considers valid writing, and indeed of all his general terms*” (Pound, 1971, p. 49-50)<sup>3</sup>. Assim, reconhecer e selecionar se mostram como ações complementares de modo a serem utilizadas como uma maneira de se relacionar com a tradição. Em “*make it new*” e em “repetir para aprender, criar para renovar”, encontram-se presentes o processo preparatório de busca pela vivacidade existente na tradição, a manutenção da vida no “velho” e o reconhecimento do “novo”.

Elementos fundamentais para o ensinamento, segundo Confúcio, tornam-se parte do processo criativo na elaboração do poético em Faustino e em Pound. Nessa questão, é valoroso lembrar o caráter didático atribuído à poesia pelos dois poetas. Faustino, através das leituras de *Date line* de Pound, apresenta a citação de Rodolphus Agrícola nas palavras de seus poetas ficcionais em um dos seus “Diálogos de Oficina”:

– Talvez tuas palavras sejam mais sérias que o simples jogo de palavras. Instrumento [a poesia] de muitas coisas, quero eu dizer. Meio, por exemplo, de comover os homens; meio de os alegrar; meio de ensiná-los.

– *Ut docet, ut moveat, ut delectat?*

– Sim, como diria Rodolphus Agrícola, o Roleof Huysman dos compatriotas de Erasmo. Todos escrevemos para ensinar, para comover, para deleitar. (Faustino, 1979, p. 28-29)

Ao compararmos o lema de *Poesia-Experiência*, “repetir para aprender, criar para renovar” à função pedagógica da poesia adquirida pela leitura poundiana de Agrícola, torna-se possível apreender a contribuição faustiniana em relação ao aprendizado e ao autoaperfeiçoamento inerentes ao processo de construção do poeta. Continuando em seus “Diálogos de Oficina”, tem-se:

Para isso o poeta precisa conhecer-se a si mesmo; disciplinar seus mecanismos de raciocínio, de modo que possa tornar-se objetivo, imparcial, sem preconceitos, sem tendências arbitrarias – tudo isso sem que fique prejudicada aquela ‘simpatia’ de que já falamos; agrupar a um tempo a sua percepção de pormenor e do conjunto; desenvolver sua mente no sentido das ideias em ação,

---

<sup>3</sup> “A primeira credencial que deve ser exigida de um crítico é a sua concepção de qualidade; do que ele considera uma escrita viável, e de fato, de todos os seus termos gerais” – Tradução nossa.

da visão total do mundo, do sentimento total da época, do ‘sentir com’ seu povo; procurar perceber o máximo através das imagens mesmas em que sua percepção será mais tarde expressada, mostrando as relações e distinções entre os objetos do conhecimento poético; procurar ‘conhecer poeticamente’ o mundo – e não simplesmente conhecê-lo filosófica, científica ou misticamente (Faustino, 1979, p. 46)

Na percepção faustiniana apresentada em seus Diálogos de Oficina, o poeta é aquele que, entre tantos elementos, é capaz de aprender a perceber poeticamente o mundo. Em meio à panaceia científica em que o mundo passa a ser cindido e concebido por meio de conceitos e abstrações limitantes, o olhar poético, eleito por meio da palavra-viva, a palavra-coisa, traz em si a premissa de apresentação da “coisa”, ao invés de remetê-la. Isto se torna uma possibilidade a partir da organização inerente ao poético: a construção de sua estrutura é feita de modo a se criar textualmente determinadas relações que remetem analogicamente ao objeto representado, recriando-o com palavras; como nos diz a famosa teoria de Jakobson sobre a projeção do eixo paradigmático sobre o sintagmático, ou, até mesmo, Max Bense (*apud* H. de Campos, 2006, p. 32-34) e sua teorização sobre a fragilidade constituinte da informação estética.

Tal modo de percepção perpassa a poética e a crítica faustiniana, desde o nome criado para o suplemento literário “Poesia-Experiência”; até o critério de seleção empreendido em seu relacionamento com a tradição. A busca pelo “vivo” no “velho” parece-nos guiada pelo reconhecimento da materialização no poema do olhar poético. O aprendizado poético do mundo se estabelece como uma premissa para o ensinamento; este então, aparece, também, como uma maneira de presentificação e de reconstrução da vivacidade, da atualidade e da eternidade, exibidas na tradição.

Aproveitando das palavras de Ivo Barbieri (1979, p. 21) sobre a poética faustiniana, tem-se a seguinte afirmação: “reviver seletivamente a tradição poética, criar poemas renovados e lançar os fundamentos de *quase uma arte* são modalidades do seu [Faustino] diálogo com a poesia”. Desta maneira, a recriação da tradição ou a criação a partir da tradição parece o signo vivido pela poesia e pela crítica de Mário Faustino; e torna-se possível assinalar a possibilidade de que nesse modo de relação com a herança literária, consiste a modernidade materializada pelo poeta teresinense.

No entanto, é comum depararmos com textos críticos que associam em caráter opositivo o binômio tradição-modernidade: há, de um lado, o moderno – transitório, fugaz, ruptor – de outro, a tradição – fixa, sedimentada, perdurável. Não obstante, mesmo as teorias sobre a modernidade em que esta se apresenta a partir da oposição ao “velho”, a tradição, ainda, é colocada em presença como parâmetro de modo que, costumeiramente, a tradição se apresenta

como algo praticamente inevitável. Ora, a criação literária ou artística, ao ser realizada por um sujeito inserido historicamente no mundo, não se apresenta como isenta de referências.

O que se apresenta como moderno, talvez, não seja a ruptura absoluta com a tradição, mas sim, a criação de novos modelos de relação. Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. Novos elementos passam a ser valorizados pela crítica e pelo mundo literário. A tradição é lida e relida com novos olhos e por novos olhos. Há, então, reestruturações constantes do cânone: Pound e o *Seafarer*; Haroldo de Campos com Odorico Mendes e Sousândrade; Mário Faustino e Jorge de Lima<sup>4</sup>; as recentes ressurreições de Maria Firmina dos Reis e de Carolina Maria de Jesus. Assim, o moderno parece, antes, perpassar uma maneira de se estabelecer a releitura do passado a partir do véu da atualidade, em oposição à sua negação completa – o que nos parece impossível.

É nesse sentido que se apresenta como fundamental o conceito de *paideuma* segundo 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” (Paes; Campos *apud* Pound, 2013, p. 185)<sup>5</sup>, essa ação se configura como uma forma de criação de uma tradição particular: conforme se caminha em direção ao contemporâneo, o leque de leituras que se tornam constituintes do arcabouço cultural do poeta dota-se de um relativo ecletismo e de uma amplitude – progressão perfeitamente lógica ao se pensar no acúmulo cultural, promovido pelo tempo e pela escrita, além da intensificação do contato com o “outro”, propiciada pela transformação dos meios de transporte e de comunicação.

A própria necessidade de apontar essa ordenação é um sinal de distinção em relação ao “comum” e um caminho em direção ao “próprio”, além de assinalar a multiplicidade possível de formação do ofício poético. Não se trata da existência de uma base de leituras comuns compartilhadas por um grupo em prol de um molde criativo determinado, mas sim de uma dispersão de modelos e de referências criativas em que o poeta se vê obrigado a navegar com a finalidade de delinear o seu próprio percurso. Nessa perspectiva, criam-se as condições possíveis para se encontrar um poeta norte-americano cuja produção se estendeu por boa parte do século XX, valendo-se dos escritos de Confúcio, sábio chinês do século V antes de nossa era.

---

<sup>4</sup> Apesar de Jorge de Lima ser uma figura marcante no cânone literário, trazemos tal exemplo como contraposição à opinião de Augusto e Haroldo de Campos que manifestam a sua divergência em relação à opinião de Faustino sobre o poeta alagoano.

<sup>5</sup> Repara-se a tendência de se atribuir tal citação a Pound em alguns trabalhos consultados. No entanto, esta é encontrada, na edição da Cultrix de 2013, na seção “Mini-antologia do *paideuma* poundiano” como uma nota de rodapé. Todavia, essa seção não se encontra presente nas diferentes versões consultadas de *ABC of reading* em inglês. Portanto, sendo uma adição própria de tal edição, optou-se por atribuir essa definição aos tradutores José Paulo Paes e Augusto de Campos.

Em complementação ao pensamento exposto, a conceituação de João Alexandre Barbosa, ao discutir sobre a poesia moderna, como, também, “aquela em que a busca pelo começo se explicita através da consciência da leitura” (Barbosa, 1986, p. 14) nos aparece com grande proveito:

Para o poeta moderno, a consciência histórica, sendo basicamente social e de classe, é também de cultura.  
Sendo assim, a historicidade do poema não é um dado que possa ser localizado apenas nas relações entre o poeta e as circunstâncias espaço-temporais: o *tempo* do poema é marcado, agora, pelo grau de seu componente intertextual. (Barbosa, 1986, p. 15)

Acreditando que “a principal obrigação da poesia, em nossa época, é renovar, nesse sentido, a linguagem, de modo a permitir, semanticamente, uma revisão do pensamento ocidental” (Faustino *apud* Nunes, 2009, p. 52), o poeta Mário Faustino se mostra dotado de determinada consciência cultural e histórica, ao mesmo tempo em que busca nas intertextualidades com a sua tradição poética um modo próprio de criação poética. É possível encontrar nessa prática faustiniana uma das razões que provocaram os erros da crítica ao associá-lo ao “espírito da geração de 45”, geração representante do momento de “inflexão neoclássica” (Camilo, 2020) vivido pela poesia brasileira no século XX.

Porém, há em *O homem e sua hora* inovações poéticas que se valem das formas legadas pela tradição cultural para a formação do novo, como, citado anteriormente, a utilização da forma fixa soneto apresentada em uma única estrofe. Desta forma, apesar de Faustino apresentar em sua obra de estreia elementos próprios da tradição clássica da língua portuguesa, como o decassílabo e o soneto, estes são manipulados em prol da criação do novo, uma forma criativa de se valer do tradicional – *make it new*; repetir para aprender, criar para renovar. Como exemplo deste elemento de sua poética, pode-se citar o poema “Prefácio” que dá início à obra *O homem e sua hora*:

Quem fez esta manhã, quem penetrou  
À noite os labirintos do tesouro,  
Quem fez esta manhã destinou  
Seus temas a paráfrases do touro,  
A traduções do cisne: fê-la para  
Abandonar-se a mitos essenciais,  
Deflorada por ímpetos de rara  
Metamorfose alada, onde jamais  
Se exaure o deus que muda, que transvive. [...]  
(Faustino, 1985, p. 135).

Essa produção possui em si mecanismos relevantes para a compreensão do projeto poético faustiniano: como bem afirmam as pesquisadoras Albeniza de C. e Chaves (1986) e Maria L. G. Balestriero (2011), o poema prenuncia elementos de sua poética e de seu pensamento crítico —

se Chaves (1986, p. 34) o concebe como o “embrião” dos outros 21 poemas, Balestriero (2011, p. 66-67) ecoa suas conclusões ao afirmar o seu caráter delimitador das vertentes seguidas pelo trabalho de Faustino. Considerando as possibilidades de leitura referentes à figura da “manhã”, ao figurativizá-la por meio da presença de elementos como “tema”, “paráfrase” e de “um homem e sua hora”, título do livro, torna-se possível considerar “manhã” como uma metáfora para a poesia. Nessa perspectiva, o sentido do poema, potencializado através da construção da anáfora, relaciona-se ao fazer poético, ligando-o à tradição e à transformação.

Ainda sobre a obra poética faustiniana, vale-se da leitura feita, ao comparar versos de Faustino e de Jorge de Lima, por Barbieri (1979, p. 25):

Confluência de diversos padrões herdados, o seu discurso [de Faustino] assimila elementos heteróclitos reunidos ao longo de um processo de exclusão e eleição. A heterogeneidade de origem, sem se diluir de todo, colabora na configuração de sua maneira de operar. Essa maneira não se identifica com a técnica de montagem em que os *takes* se mantêm solidamente implantados na formação resultante. A operacionalização de Mário Faustino aproxima-se mais da glosa e da paráfrase. A seleção, o corte, a amputação – procedimentos empregados na leitura – não se fazem com a finalidade de colar as peças eleitas num desenho de mosaico. O que do outro transvive no seu trabalho é menos a caligrafia que o traço. Não a marca do passo e sim o aceno do movimento. As imagens incorporadas guardam reminiscências do corpo de origem, figurando mais como sombras de um corpo próximo do que como membros de um texto ausente.

O forte caráter intertextual assinalado pelo pesquisador nos parece de uma extrema lucidez ao se tratar da obra faustiniana. Mais do que o lema do Suplemento Literário do Jornal do Brasil, “Repetir para aprender, criar para renovar”, a releitura de Faustino sobre o *make it new* poundiano parece o grande signo caracterizador dos poemas de *O homem e sua hora*. Ao navegar por essas diretrizes, o poeta expressaria futuramente a sua preferência para o trabalho no “laboratório” em oposição ao “templo”, como anteriormente expomos; ainda há um elemento subjacente presente nessa questão, como trouxemos anteriormente: a necessidade de aperfeiçoamento constante inerente ao trabalho poético.

Ao eger o “laboratório” como espaço de produção e de reflexão da poesia e ao apontar a necessidade do autoaperfeiçoamento do poeta, a produção faustiniana alcança um caráter formativo do ego e de seu *alter ego* poético. Logo, instaura-se a presença do dinâmico, do esboço, do planejamento, do movimento em direção a algo. Parecem estes os motores de sua produção: a consciência da incompletude e a necessidade de formação. Ao nos depararmos com sua obra poética, temos a impressão de estar diante dos inacabados primeiros cadernos do aluno de poesia Mário Faustino.

Há, em seu estudo poético, o estabelecimento de um processo criativo, como afirma Barbieri, pautado pelo reviver da tradição e da sua recriação (Barbieri, 1979, p. 21) ou ainda pela paráfrase como “uma prática de renovação, exercício experimental aplicado em cima do material colhido” (Barbieri, 1979, p. 39). O que seria esse processo parafrástico senão uma recriação de elementos colhidos da tradição? Nessa perspectiva, parece de grande surpresa ter passado despercebido a Haroldo de Campos o caráter transcriativo recorrente à obra faustiniana: existem confluências entre a transcrição haroldiana e o processo criativo de Mário Faustino.

Dessa maneira, a discussão sobre o caráter moderno imbuído na prática faustiniana, construída somente a partir dos conceitos de "categorias negativas" e de "dissonância", termos propostos por Hugo Friedrich em *A estrutura da lírica moderna*, pode apresentar perspectivas parciais do problema em questão. De fato, em relação à estrutura de *O homem e sua hora*, há inúmeros momentos em que a voz poética estabelece construções a partir desses elementos. Contudo, a modernidade em Faustino se estabelece também em função de seu constante diálogo com a tradição, formando-se, nessa perspectiva, como nos traz Alexandre Barbosa em *As ilusões da modernidade*:

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. Pela tradução, a tradição do novo perde o seu tom repetitivo: re-novar significa, então, ler o novo no velho. (Barbosa, 1986, p. 29)

Nessa perspectiva que estruturamos até o presente momento, as leituras contribuintes para o arcabouço cultural se demonstram de maneira primordial. Ao pensar sobre a poesia e memória, Paulo Henrique Britto (2000, p. 127), ao se referir a Ezra Pound, afirma: “Quem toca neste homem toca uma biblioteca”; Faustino, ao mesmo tempo, em seu planejamento de “A reconstrução” nos apresenta as leituras feitas para concretizar seu projeto:

LEITURA – Dante, Camões, Bíblia confúcio [...]  
 2.ª parte [...] BÍBLIA, BAGHAVAD-GITA [...].  
 3.ª parte [...] GAWAIN – PROCURA DO GRAAL – BÍBLIA [...].  
 4.ª parte. [...] CAMÕES – SHAKESPEARE - CALDERON [...].  
 5.ª parte. [...] HOMERO - Uma descrição amazônica – OVÍDIO – CAMÕES – DANTE [...].  
 6.ª parte [...] DANTE – CAMÕES – FREUD – POUND – BÍBLIA – OVÍDIO [...]. (Faustino, 1985, p. 105-109).

O fato de haver leituras indicadas no plano de um projeto poético é significativo na produção de uma compreensão da modernidade faustiniana. Pensando no artigo de Britto (2000), a fragilidade inerente à experiência produzida pelo indivíduo, concebida a partir da presença das *personae* de Pessoa, promove, como movimento poético e artístico, a experiencição da ficção.

As obras ficcionais pautadas por meio do “vivido” veem-se suplantadas pela promoção da leitura. Ao mesmo tempo, o “eu” inscrito no texto poético torna-se uma “encruzilhada de textos”. Nesse momento, instaura-se uma importância maior ao caráter intertextual presente na composição do texto e exige-se do leitor um “cabedal de conhecimentos especializados” para se relacionar com a obra poética em questão.

Somando às contribuições de Britto às de Barbosa, parece-nos existir na obra faustiniana o impulso de traduzir as experiências propiciadas pela leitura em poesia, reconhecer “o novo no velho”, manter o antigo vivo, “ler o novo no velho”. Ao tocar na produção faustiniana, tem-se a impressão de sentir um elaborado trajeto de leituras, dispostas em acordo com sua intenção poética. Como se, preliminar ao labor poético, houvesse um estágio de seleção e de encadeamento de leituras que se traduziriam e se materializariam em poema.

Pensando em modos de definição de tradução, Faustino, ao falar sobre o conceito tradutório poundiano, diz: “Para Pound, tradução é criação; o tradutor cria a partir do poema original, assim como o poeta cria a partir de um complexo de percepções e experiências” (Faustino, 1977, p. 169). A criação, nessa perspectiva, dota-se de um caráter referencial, no qual um elemento extratextual, seja a percepção apreendida sensorialmente ou até mesmo a experiência e vivência adquirida por meio da leitura, é tomado como ponto de partida para a criação do poético. Trata-se da reorganização do pré-existente em função da produção de um novo objeto único.

Esses apontamentos quando colocados em relação à obra poética faustiniana parecem revelar um dos modos de atuação de Faustino. Por vezes, a poesia legada pelo poeta piauiense é vista como hermética e de difícil acesso. Ao mesmo tempo, há trabalhos, como o de Albeniza Chaves (1986, p. 39), em que se afirma que a função poética na obra faustiniana se encontra subordinada à comunicação. Nesse panorama, estabelece-se uma aparente contradição ao se discutir a obra legada pelo piauiense: por um lado, uma poética pautada pelo hermetismo, de outro, a latência comunicativa.

Uma possível chave para a compreensão de tal dilema aparece no modo de produção faustiniano. Há a possibilidade de se compreender seu aparente hermetismo através de um emaranhado de textos incrustados na tessitura do poema. Assim, o desvelar de sua obscuridade talvez possa ser empreendido através dos rastros deixados pelas leituras feitas por Faustino em concomitância aos seus escritos críticos via jornal.

Mostra-se como um exemplo evidente dessa questão o poema “O homem e sua hora” de modo que determinados aspectos de sua construção podem exemplificar a modernidade faustiniana delineada por este trabalho. Preliminarmente, com fins de contextualização da

produção em questão, é importante destacar a intenção poética de, com uma espécie de dicção épica, assumir o manto do *fazedor* e de se propor, como Pigmaleão, à esculturação de seu poema-estátua – uma possível metáfora para a manipulação do mármore da tradição em prol da criação de uma poética. Destarte, são agrupados no corpo textual citações advindas do “paideuma” faustino. A *Bíblia*, citada posteriormente em seu plano de “A reconstrução”, com antecedência, encontra sua presença em “O homem e sua hora”, através de recriações (“Que Santo, Santo, é o Ser Humano” (Faustino, 2009, p. 98)) e de colagens feitas a partir da *Vulgata* (“Et in saecula saeculorum”(Faustino, 2009, p. 92)).

Movimentos semelhantes são feitos em relação à *Eneida* de Virgílio e à *Divina Comédia* de Dante por meio dos versos “Nox ruit, Aeneas, lua nova aponta” (Faustino, 2009, p. 94), “I, decus, i nostrum, melioribus/utere fati. Vai, tu, nossa glória, /Gozar melhor destino.” (Faustino, 2009, p. 98) e “L’amor che move il sole e l’altre stelle” (Faustino, 2009, p. 93). Ademais, a presença de determinadas figuras próprias dessas diferentes obras no poema potencializa o seu caráter referencial como em “Sábua sombra de João, fumo sacro de Febo” (Faustino, 2009, p. 92) e “A noite tomba, Iésus, e no céu/ Da tarde, onde os voos de mil pombas/ Soltas pelo desejo de teu reino?” (Faustino, 2009, p. 93).

No entanto, apesar de ser possível notar a presença de excertos e de elementos de obras provenientes de diferentes momentos históricos, linguísticos e culturais, existe, na estrutura do poema, uma intenção harmonizadora de modo a reuni-los em um conjunto: coloca-se Iésus, bíblico, próximo à fala da Sibila direcionada a Eneias; por outro lado, tem-se o evangelista João compartilhando o espaço versífico com Febo, personagem de *Eneida*. Concomitantemente, essa reunião harmônica é potencializada pela ausência de destaque gráfico. Dispensando o uso de aspas e a marcação em negrito ou itálico, a voz poética inscreve excertos advindos de obras distintas no corpo textual e, assim, promove um sentido de integração entre as partes.

Assim, Mário Faustino se organiza e se constrói poeticamente na medida que ordena suas leituras, inserindo em sua obra os rastros de sua formação. O poeta, então, cria um ambiente laboratorial pautado pela seleção e pelo reconhecimento da vivacidade de sua tradição, onde aflora a sua voz poética e a sua modernidade e se materializam em verso os princípios de “*Make it new*” e de “Repetir para aprender, criar para renovar” de maneira a propiciar ao seu leitor o vislumbre de uma biblioteca.

### 3.2 O Gênesis

“Prefácio” é o primeiro poema da obra *O homem e sua hora* (1955), o qual, ao longo do desenvolvimento da crítica faustiniana, tornou-se interesse de diversos pesquisadores. Já em 1975, Albeniza Chaves lhe dedicava algumas páginas de sua dissertação, realizando uma das primeiras tentativas de interpretação de “Prefácio”. Anos mais tarde, em 1979, Ivo Barbieri e Antonio Manoel da Silva teceriam comentários esporádicos sobre tal produção; ao passo que Maria L. G. Balestriero e Lilia Silvestre Chaves, respectivamente, em 1993 e em 2004, repetiriam a prática dos outros dois pesquisadores.

Mesmo atualmente, o prefácio faustiniano continua a movimentar a crítica dedicada ao poeta, tendo em vista que na tese de Fábio Leonardo Riggi de 2023, identificam-se comentários direcionados a esses versos. Tal interesse não se mostra infundado – como bem afirma Balestriero (2011, p. 66-67): “Prefácio” possui em si elementos delimitadores das vertentes seguidas pelo poeta nos anos antecedentes de sua morte.

Trata-se dos primeiros passos de Faustino em busca de sua dicção e de sua voz próprias, buscando distanciamento de seus primeiros movimentos poéticos e de seu epíteto de “O poeta das rosas”, alcunha promovida por Francisco Paulo Mendes em seu artigo de jornal “O poeta e a rosa: primeira notícia sobre a poesia de Mário Faustino”. É um dos primeiros frutos gerados a partir da experiência vivida nos Estados Unidos, na qual – através da leitura das cartas de Faustino (Faustino, 2017, p. 53-70) a Benedito Nunes – pode-se afirmar a vivência, por parte do poeta, de um intenso influxo cultural, propiciando ao piauiense o início da reformulação de sua formação.

Ao mesmo tempo, apesar da notável centralidade de “Prefácio” na obra faustiniana, através do levantamento bibliográfico realizado por esta pesquisa, não foi possível encontrar trabalhos em que foram dedicados esforços analíticos de maior profundidade a tal poema. Seja pela focalização estabelecida através da pesquisa, seja por qualquer outro motivo, “Prefácio”, não obstante sua presença constante em trabalhos acadêmicos, mostra-se frequentemente discutido em função deste ou daquele elemento presente na obra faustiniana, sem, contudo, “penetrar” nos “labirintos do tesouro” de tal produção.

Tendo em vista o panorama estabelecido, propõe-se, neste capítulo, a realização de um movimento analítico direcionado a “Prefácio”, valendo-se, tanto do material desenvolvido pela crítica faustiniana, quanto dos diversos outros textos legados pelo poeta, como as suas cartas, seus escritos críticos e outras produções. Busca-se, dessa maneira, desvelar, minimamente, os sentidos construídos através dos versos que compõem tal poema – objetivo inatingível e prepotente, porém necessário aos acadêmicos da literatura.

Quem fez esta manhã, quem penetrou  
 À noite os labirintos do tesouro,  
 Quem fez esta manhã destinou  
 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.  
 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. (Faustino, 1985, p. 135).

Primeiramente, em relação à estrutura, como já acusou Antonio Manoel da Silva (1979, p. 155), tem-se o estabelecimento de um soneto inglês. No entanto, em “O homem e sua hora”, observa-se, como dito anteriormente, a inovação do ponto de vista gráfico, visto que há, entre quartetos e dístico, a ausência de espaços, optando pela disposição dos dois versos finais alinhada aos versos anteriores, e, assim, transfigurando a forma deste tipo de soneto que, tradicionalmente, é construído a partir do destacamento do dístico final, como o fazia, por exemplo, Shakespeare. Nessa perspectiva, é através da observação do esquema de rimas que se torna possível tratar “Prefácio” como um soneto inglês.

Entretanto, a definição de tal esquema se demonstrou, no decorrer do desenvolvimento da crítica faustiniana, pautada pela divergência entre pesquisadores. Por um lado, tem-se Santos Silva (1979, p. 157), definindo-o como ABAB-CDCD-EFEF-GG; por outro, há Albeniza Chaves (1986, p. 35) e o esquema ABAB-CDCD-EFG-FHH. A divergência entre ambos se estabelece a partir da desconsideração da rima toante, por parte de Chaves, entre o nono e o décimo primeiro verso entre as palavras “transvive” e “lívida”.

Ao propormos uma análise do esquema de rima, encontram-se duas possibilidades referentes ao primeiro quarteto. É possível encarar sua formação a partir do uso de rimas alternadas entre “penetrou” (A), “tesouro” (B), “predestinou” (A) e “touro” (B)”. Porém, ao direcionarmos nosso olhar às tônicas, torna-se possível a identificação de rimas toantes, construindo um quarteto através de emparelhadas. Assim, tornam-se possíveis os esquemas AAAA-BCBC-DEDE-FF e ABAB-CDCD-EFEF-GG de Santos Silva (1979).

Ao se observar a sua métrica, identifica-se a predominância, como apontou Chaves (1986, p. 36), de decassílabos heroicos. Ressalta-se, ainda em Albeniza Chaves (1986), a presença da anáfora e do *enjambement*; esse que transpassa predominantemente a construção do poema. A partir dos elementos levantados, configura-se, à primeira vista, uma estrutura poética pautada pela

forma fixa do soneto, pelo uso de um metro tradicional da poesia de língua portuguesa e pela apresentação de um esquema de rimas tradicional do soneto shakespeariano. Aspectos como este, provavelmente, induziram esta afirmação de Augusto de Campos:

A poesia de Faustino não era inovadora. Com seu grito rítmico em torno do decassílabo, seu tributo ao soneto e seu lastro metafórico, quase se poderia dá-la como fruto tardio, se não da ‘geração’, pelo menos do ‘espírito’ de 1945, não se distinguisse o poeta por uma formação diversa, muito mais poundiana do que eliotiana, e por um certo alento barroco, aberto à experimentação e à rebeldia, que sempre faltou às aspirações mais ‘classicizantes’ daquela época literária. (A. de Campos, 1986, p. 327)

Talvez, a poesia de Faustino não fosse inovadora aos olhos de um A. de Campos, que embora compartilhasse com o piauiense uma formação semelhante, desenvolveu convicções poéticas distintas, mesmo estas se cruzassem periodicamente (pensa-se, por exemplo, no movimento concretista e “Marginal Poema 19” de Faustino). Concomitantemente, essas questões preocupavam o poeta, tendo em consideração a sua afirmação em seu “relatório” de “Um ano de Poesia-experiência”:

Meu destino pessoal, como poeta, parece-me ser diferente: a experimentação não me solicita tanto quanto a eles [os concretistas]. Não se veja nisso a pretensão de vir a ser um *master*. Talvez eu não venha a passar de um *diluter*; espero que se trate de um dos úteis. (Faustino, 2003, p. 491).

Ainda nesse relatório, o crítico-poeta comentaria: “Espero, também, não vir a cair eu mesmo, na mera imitação de Pound.” (Faustino, 2003, p. 492).

Em relação aos conceitos de *master* e *diluter*, o poeta piauiense faz referência à proposta poundiana em *ABC of reading* em relação às “classes de pessoas” que criam a literatura. Nessa perspectiva, estabelecem-se, em ordem, os *inventors* como “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo”, os *masters* como “homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores”, enquanto os *diluters* seriam “homens que vieram depois das duas primeiras espécies de escritor e não foram capazes de realizar tão bem o trabalho.” (Pound, 2013, p. 45).

Certamente, o poeta de *O homem e sua hora* não se encontrava imbuído de um espírito vanguardista ou de um ímpeto inovador exacerbado. Entretanto, é possível afirmar: há inovações e há inovações. Parece certo que diante do espírito vanguardista dos concretistas as sutilezas da transcrição da tradição faustiniana se mostrariam anacrônicas. Não obstante, mesmo que em seu livro de estreia e em “Prefácio” haja a utilização de formas fixas e de metro regular, é possível observar a manipulação desses elementos em prol da criação do novo – o *make it new*. Ora, o que

seria a inovação senão a transfiguração de processos já existentes? É sob essa premissa que se erige “Prefácio” e *O homem e sua hora*, tanto no nível estrutural quanto no semântico.

Começa-se, portanto, a discutir esses aspectos a partir do uso por Faustino do soneto, valendo-nos dos apontamentos de Octavio Paz em *Signos em Rotação*. Ao discutir sobre “O soneto em ix” de Mallarmé, o crítico-poeta mexicano afirma:

A maioria dos sonetos estão compostos, tanto em francês como em italiano, espanhol e português, por quatro frases: o primeiro quarteto é uma exposição, o segundo a sua negação ou alteração, o primeiro terceto a crise e o último o desenlace. O soneto é uma proposição ou, melhor dizendo, quatro proposições encadeadas por uma lógica não menos rigorosa que a que liga os membros de um silogismo. (Paz, 1996, p. 187)

Nessa perspectiva, concebe-se o soneto como uma composição pautada pela lógica dialética, na qual oposições são estabelecidas em prol de uma conclusão. Porém, “Prefácio” se distancia deste movimento estrutural: não há contradições ou oposições em sua estrutura. A anáfora, a utilização do encadeamento, o metro regular e a disposição das rimas, somados aos valores semânticos desse poema, promovem um efeito de acúmulo de sentido. Uma proposição flui, harmoniosamente, em direção ao seu par, dando origem a um processo de significação marcado pela atração de semelhantes.

Em consequência, potencializa-se o sentido proposto pelas rimas do primeiro quarteto que podem ser vistas, simultaneamente, como emparelhadas e alternadas: trata-se da combinação harmônica invariável de tal produção. Ressaltamos, contudo, que esse movimento criativo, *per se*, não se caracteriza como uma inovação; até mesmo porque Octavio Paz se mostrou cuidadoso ao começar a sua sentença com o determinante “a maioria” ao discutir sobre essa forma fixa, isto é, não são todos os sonetos que seguem esses aspectos levantados pelo mexicano.

A pureza das formas não faz parte da poesia: a literatura é estranha à invariabilidade; esta segue o humano, sua inconstância e sua mutabilidade. Por outro lado, ao se levar em consideração a combinação de todos os elementos aqui destacados, até então, torna-se possível perceber o aspecto de novidade em “Prefácio”: tem-se o rearranjo (*make*) de procedimentos pertencentes (*it*) à tradição da poesia de língua portuguesa, produzindo o novo (*new*). Pode-se dizer que esse é o grande interesse da poesia faustiniana, expresso em *O homem e a sua hora* e em sua atividade poética subsequente.

Concebe-se, assim, a principal temática do poema inicial do único livro de Faustino – a transfiguração criadora da tradição. Apontou-se, anteriormente, em “Prefácio”, o processo de significação a partir da acumulação de sentido, desenvolvida por meio da atração harmônica entre semelhantes. Nessa perspectiva, parece significativa as palavras de Albeniza Chaves (1986, p. 34)

que caracterizou tal produção faustiniana como o “embrião” dos outros 21 poemas do livro. Para além do sentido preponderante que perpassa tal proposição, acredita-se na possibilidade de se considerar, metaforicamente, “Prefácio” como um embrião.

Esse se desenvolve por meio de dois movimentos: a cisão e o agrupamento – células se dividem e se agrupam, formando novos níveis de estrutura biológica, como os tecidos especializados. Semelhantemente, no poema em questão, tem-se a utilização predominante do *enjambement* que cinde o sintagma da frase e realiza um processo de encadeamento entre versos contíguos. Tal procedimento estilístico proporciona, portanto, através da separação gráfica, uma maior unidade sonora dos versos, além de permitir, nessa ocasião, a utilização da metrificação regular e das rimas.

Continuando a refletir sobre esse aspecto, há no emprego da anáfora semelhantes movimentos. Esta é cindida ao longo da tessitura do poema em favor do acúmulo significativo: O sintagma “Quem fez esta manhã” se mostra presente no primeiro, no terceiro e no décimo verso. Porém, a sua presença elíptica ocorre em outros versos como: [Quem fez esta manhã,] “fê-la para/ Abandonar-se a mitos essenciais [...]” ou [Quem fez esta manhã,] “fê-la ter/ Em si princípio e fim [...]”. É através da alternância entre ausência e presença, entre agregar e separar a anáfora ao/do corpo textual que se potencializa o efeito criador no poema.

À luz desses apontamentos, é possível apontar um esboço da intenção criativa do poeta e possivelmente compreender a razão de Albeniza Chaves (1986, p. 34) ter classificado “Prefácio” como o “gérmen” e “embrião” dos outros 21 poemas do livro. Há de se ter em vista o modo como o piauiense organiza o seu livro. Sequencialmente, estabelecem-se o poema “Prefácio”, a seção denominada “*Disjecta Membra*”, a seção “Sete sonetos de amor e morte”, e, por fim, o poema longo “O homem e sua hora”.

Nessa perspectiva, a seção subsequente a “Prefácio” carrega em sua denominação semas referentes à separação. Por sua vez, em “Sete sonetos de amor e morte”, na escolha de seu título, perpassam os dois movimentos aqui descritos: a atração, promovida pelo amor, e a cisão, causada pela morte; enquanto que em “O homem e sua hora”, há o movimento de criação de uma estátua-poema (“Em cemitérios amorosos, eu,/ Pigmálion, talharei a nova estátua” (Faustino, 2009, p. 95)) e a ação de separação entre coisa-criada e criador (“Vai, estátua, levar ao dicionário/ A paz entre palavras conflagradas.” (Faustino, 2009, p. 97)).

Apresentam-se, dessa forma, novas possibilidades interpretativas do poema: seu processo de significação pode ser visto a partir da sua relação com as outras produções presentes no livro. Levando tal questão em consideração, ao nos direcionarmos aos aspectos semânticos do poema, iniciamos nossa investigação do título eleito pelo piauiense. Em um primeiro momento, a escolha

por “Prefácio”, dada a sua localização no livro, parece desprovida de grandes mistérios. No entanto, após alguma reflexão, novas alternativas se manifestam.

Ao nos direcionarmos às raízes católicas de Faustino, investigam-se alguns aspectos da missa católica apostólica romana. Sabe-se que, para além da significação corrente de “prefácio” em literatura, esta palavra é utilizada para designar uma parte integrante da celebração ritualística cristã. Neste momento, qualquer associação entre esses elementos parece insuficiente, visto que não são todos os poetas católicos que, ao produzirem um prefácio, estabelecem relações diretas com a sua religião.

No entanto, há na obra faustiniana diversos vestígios que nos direcionam a esse viés. Existem referências explícitas a passagens bíblicas, como nos poemas “Legenda” e “Estava lá Aquiles, que abraçava”, presentes em *O homem e sua hora*. Concomitantemente, o poeta expressa, em seu plano de “A reconstrução”, a intenção de valer-se da leitura e de elementos presentes na Bíblia para a produção de seu poema longo (Faustino, 1985, p. 105). Ainda assim, essa relação poderia encontrar-se dotada de certa insuficiência, tendo em sua consistência a presença, somente, de componentes cristãos.

Entretanto, em “O homem e sua hora”, o espírito transcriador faustiniano decide-se por utilizar, na abertura e no fechamento do poema, fórmulas presentes no missal romano e nos seus diversos prefácios. Começa-se com “...Et in saecula saeculorum [...]. (Faustino, 2009, p. 92)”. Termina-se por “Que Santo, Santo, Santo é o Ser Humano/ – Flecha partindo atrás de flecha eterna –/ Agora e sempre, sempre, nunc et semper...”. Trata-se de citações da prece integrante da missa católica “Glória patri”<sup>6</sup>, fornecendo-nos subsídios adicionais para sustentar a relação elaborada.

Procura-se investigar, assim, os sentidos que transpassam a palavra “missa” com a finalidade de encontrar possíveis relações de significado entre *O homem e sua hora* e o ritual católico. Para assim fazê-lo, valemo-nos das contribuições de Lidvino Santini e o seu livro *Santa missa na história e na mística* (1940):

Que se entende por **Missa**?

Se é só questão de nome, Missa é o que entre os **gregos** se chama “mistagogia”, que quer dizer, iniciação nos mistérios de uma religião; Hierurgia, isto é, ação sagrada, santa; e **liturgia**, isto é, rito.

Missa é o que entre os **latinos** se chama sacrifício, oblação, agenda, ação por excelência, fração de pães, oferta e comunhão.

Tudo isto significa Missa e tudo isto se qualifica pelo nome “Missa”.

Mas donde veio semelhante nome a tão augusta ação, de modo a dominar todos os mais que são em si muito mais expressivos e próprios para darnos dela uma idéia mais exata?

---

<sup>6</sup> “Glória Patri et Fílio et Spirítui Sancto./Sicut erat in princípío et nunc et semper.Et in saecula saeculorum. Amem” (Montfort associação cultural, 2016).

Veio do fato seguinte: Os catecúmenos eram despedidos da assembleia dos fiéis antes de se iniciarem os santos mistérios. Dizia-se-lhes então: “Ite, Missa est!” – Ide-vos, é a hora de partir! – Outros diziam: Ide-vos, estais despachados!” Não se perca pela expressão. O pensamento é assaz claro: “Missa” vem do verbo latino “mittere” que quer dizer ação de enviar, despachar, etc., donde a palavra “misso” – envio, despacho, etc. (Santini, 1940, p. 86-87)

Não obstante a utilização da anedota como argumento etimológico, essa citação parece-nos de grande valia para a compreensão dos significados envoltos da palavra. Nessa perspectiva, em “missa”, encontram-se inseridos os sentidos de rito e de comunhão. Há de se ressaltar, no momento, a flexibilidade atribuída à relação feita: não se trata de estabelecê-la de forma estrita, condicionando a interpretação da produção faustiniana à mera reprodução da cosmovisão e da estrutura católica. Prontamente, percebe-se a manipulação desses elementos em função da criação de algo novo, como a recriação do versículo de *Apocalipse* para o verso “Santo, Santo, Santo é o Ser Humano” (Faustino, 2009, p. 98)<sup>7</sup>.

Busca-se, por outro lado, compreender como *O homem e sua hora* passa a se configurar como uma espécie de missal poético faustiniano, ao valer-se de determinados elementos presentes na estrutura e na cosmovisão católica. Nessa perspectiva, procura-se na definição de Junito Brandão uma perspectiva para a compreensão do rito:

Através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida. O rito toma, nesse caso, ‘o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabelece do profano ao sagrado’. Em resumo: o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora. (Brandão, 2007, p. 36)

Embora não tenha sido apontado pelo pesquisador, há a possibilidade de estabelecer uma relação entre o rito e a comunhão. Essa, por meio de seu sentido de “partilha” e de “comunicação”, encontra-se presente no rito, no “mito em ação”: o humano “comunga” com suas origens através do mito, colocando-o em presença através da ação ritualística. Em “Prefácio”, por sua vez, fundem-se o instante experienciado sensorialmente ao tempo primordial, ao tempo criador, o tempo de Gênesis, promovendo uma experiência transcendental demiúrgica, uma experiência, de acordo com o poeta-crítico, órfica.

Depara-se, então, com um dos signos sob o qual se erige este missal poético, o prefácio faustiniano – um tempo e um espaço ritualístico, no qual, através da atração ou da celebração, da comunhão ou da separação, instaura-se o princípio órfico de criação harmônica. Trata-se de um reflexo do que o poeta viria ilustrar ao glosar sobre a linguagem poética:

<sup>7</sup> “Santo, Santo, Santo é o Senhor Deus, o Todo-Poderoso, aquele que era, que é e que há de vir.” (Bíblia, Apocalipse, 4, 8)

Na linguagem poética não existe, a bem dizer, comunicação: o que se verifica é a criação de um objeto por parte do poeta (ou, às vezes, conforme já vimos, do próprio prosador ao fazer uso dessa linguagem), que, em seguida, faz uma *doação*, ou uma *exposição*, desse objeto ao leitor ou ouvinte. (Faustino, 1977, p. 65)

Retornemos ao título do poema. A palavra “prefácio”, segundo dicionários, deriva da palavra latina *praefatĭo*. Essa, por sua vez, significaria “ação de falar antes” ou “o que é dito ou repetido antes”. Ao se colocar em atrito as possibilidades de significação presentes no título do poema e o ato criador, presente tanto na estrutura quanto na temática do poema, é possibilitada a compreensão de “Prefácio” como o dito no tempo primordial, no tempo criador. “Gênesis” é o prefácio do mundo cristão, assim como “Prefácio” é a gênese da poética faustiniana, desenvolvida a partir de *O homem e sua hora* e findada no acidente Varig 810.

Vejamos como essas relações se colocam em presença poeticamente.

Foi discutido anteriormente sobre o estabelecimento de uma estrutura pautada pelo acúmulo harmônico de sentido. Nessa perspectiva, tal agrupamento se desenvolve em torno do sujeito oculto presente na anáfora “Quem fez esta manhã”. Visto que a presença dessa figura se estabelece através da ocultação do sujeito, faz-se necessário o direcionamento do nosso olhar aos verbos presentes no poema.

Há, assim, os verbos “penetrar”, “fecundar”, “predestinar” e “fazer”, em suas formas “fez” e “fê-la”, cuja presença se dá em seis ocasiões distintas. Nessa perspectiva, têm-se o preâmbulo de uma figura que apareceria posteriormente em *O homem e sua hora* de maneira explícita no poema “Mito”: o Fazedor. Trata-se de um dos modos pelos quais Faustino concebe a figura do poeta:

“O poeta é, antes de mais nada, um homem que sente na própria carne e até aos ossos a necessidade de experimentar (e não apenas observar) o universo, modificando este, obrigando-o a reagir às palavras com que o poeta o ataca, celebra ou lamenta.” (Faustino, 1977, p. 37)

O poeta, assim, torna-se desprovido de passividade diante do mundo, procurando modificá-lo e recriá-lo. Em um primeiro momento, há a possibilidade de se considerar tais relações feitas a partir, simplesmente, da utilização exacerbada do verbo “fazer” como insuficiente. Contudo, ao considerarmos o teor metalinguístico das ações desempenhadas pelo sujeito, encontram-se fundamentos para sustentar tais afirmações.

O sujeito, que faz a manhã, “predestinou seus temas a paráfrases do touro, a traduções do cisne”. Esse sintagma em questão nos parece de grande valia na compreensão da identidade desse sujeito. Estabelecem-se relações entre substantivos abstratos pertencentes ao aparato instrumental

analítico da linguagem (tema, paráfrase e tradução) e substantivos concretos (touro e cisne) – relações aparentemente incomuns ao olhar estrangeiro à tradição poética e mitológica.

Todavia, devido à presença dessas figuras em contiguidade, há a possibilidade de considerá-las como referências às metamorfoses do deus grego Zeus. Esse teria se transformado em cisne e em touro para se unir, respectivamente, a Leda e a Europa (Grimal, 2005, p. 470). A escolha dessas figuras, nesse contexto, parece potencializar o significado presente na tessitura do poema. Tendo em vista o projeto faustiniiano de transcrição da tradição, a presença do mito dá-nos vestígios desse processo.

No entanto, a preferência pela metamorfose do deus grego coloca em presença tal processo: Zeus, ao se recriar, procria; assim como a visão de criação poética faustiniiana manifestada através de sua releitura do *make it new* poundiano. Dessa forma, as próprias figuras presentes no poema trazem em si os sentidos de transformação e de criação. Concomitantemente, outras possibilidades se mostram presentes na análise dessas figuras, dotando tal produção de um caráter polissêmico.

Segundo Grimal (2005, p. 313-314), através da união entre Zeus-touro e Europa, dá-se origem a Minos, rei de Creta. Esse teria recebido de Poseidon um touro vindo dos mares. A oferenda do deus marítimo se relaciona com Pasífae, esposa de Minos, dando origem ao Minotauro. Esse foi mantido confinado no labirinto feito por Dédalo, sendo, posteriormente, derrotado por Teseu. Apresentam-se tais apontamentos tendo em vista a presença da figura do labirinto nos versos “Quem fez esta manhã, quem penetrou/ à noite os labirintos do tesouro”.

Percebe-se como a utilização feita por Faustino do material mitológico presente na tradição traz múltiplas possibilidades de interpretação, promovendo um sentido de uma criação contínua, um mecanismo órfico, na concepção do poeta. Zeus-touro gerou Minos. Minos garante a existência do touro. Esse, por sua vez, gera Minotauro. Minotauro promove a existência do labirinto. Todos esses elementos geram o material mitológico utilizado também pela tradição na criação poética. As paráfrases do touro, dessa maneira, criam reis, labirintos, novos touros, minotauros e o prefácio faustiniiano. Encontramo-nos diante de um processo simbolizador da potência órfica faustiniiana: a rara metamorfose alada, a ação demiúrgica cujos frutos geram novos frutos.

Tendo, dessa forma, predestinado seus temas às paráfrases e às traduções dessas figuras, acredita-se na possibilidade de compreender o sujeito oculto da anáfora “quem fez esta manhã” como o poeta imbuído do manto do Fazedor. Esse poeta dotado de uma vontade órfica, ao se valer do material da mitologia e da tradição, “experimenta” e (re)cria um mundo – essa manhã em constante transformação; esse espaço onde “jamais se exaure o deus que muda, que transvive”,

onde a lei órfica é universal. Ainda refletindo sobre a caracterização desse sujeito criador, a voz poética o caracteriza a partir do seu “abandono” a “mitos essenciais”.

Deste modo, as possíveis interpretações do título do poema aqui apresentadas parecem se sustentar. “Prefácio” pode ser concebido a partir do “dito antes”, isto é, o dizer primordial e criador; ao mesmo tempo em que se é celebrada e lembrada a criação poética tal qual o missal católico o pretende.

Por ora, retornemos a nossa atenção no sintagma “fê-la para abandonar-se a mitos essenciais”. Nesse, existem os semas referentes à renúncia e, devido ao uso da preposição, ao empenho. Esse, por meio da sequência proposta pelo sintagma, parece ter em sua decodificação um grau maior de clareza: o Fazedor se dedica ou se empenha aos “mitos essenciais”. Por outro lado, o mesmo processo não se mostra presente ao direcionarmos a nossa atenção ao aspecto referente à renúncia feita pelo poeta.

Alguns indícios presentes no corpo textual podem auxiliar a elucidar tal questão. Pense-se, por exemplo, na utilização da preposição “se”, indicando uma possível renúncia do “eu” em função do empenho aos “mitos essenciais”. No entanto, sabe-se da amplitude inerente ao “eu”. Tratar-se-ia então de um eu-sensorial? Talvez, de um eu-sociocultural-histórico? Ou, por sua vez, do próprio eu-poético faustiano? Tal questão não encontrará uma solução presente na estrutura do poema. No entanto, outros aspectos presentes no universo faustiano poderão ser utilizados de modo a auxiliar na produção de uma possível compreensão.

Em 17 de fevereiro de 1957, publicava Faustino no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* sua breve leitura sobre a obra de Arthur Rimbaud. Na ocasião, o crítico-poeta afirma que para Rimbaud:

- o pior inimigo do artista é o aburguesamento. Sinais de aburguesamento: repetição dos outros, auto-repetição, amor da solução fácil, autocontentamento, cosmossatisfação, compromissos, concessões ao ‘gosto’ do público e dos críticos, obras de arte feitas para agradar (naturalmente estamos falando do artista adulto. No período de formação, o jovem poeta *deve* repetir para aprender; todavia, fique sempre claro tratar-se de aprendizagem, e que se passe logo que possível para o laboratório e, finalmente, para a descoberta, a criação e a pregação do novo); (Faustino, 2004, p. 80)

Posteriormente, na mesma edição, Faustino realiza a publicação de excertos da obra rimbaudiana em verso e em prosa. Dentre esses, encontram-se trechos traduzidos da *Carta a Paul Demeny*, enviada pelo poeta de Charleville.

Pois EU é um outro.

O primeiro estudo do homem que quer ser poeta é seu próprio conhecimento, completo; pesquisa sua alma, inspeciona-a, experimenta-a, aprende-a. A partir do momento em que a conhece, deve cultivá-la!

Digo que é preciso ser vidente, fazer-se vidente.

O Poeta se faz vidente através de um longo, imenso e consciente desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; pesquisa a si próprio, esgota em si mesmo todos os venenos para conservar deles apenas a quintessência. Inefável tortura em que ele tem necessidade de toda a fé, de toda a força sobre-humana, onde se transforma dentre todos no grande doente, no grande criminoso, no grande maldito – e no supremo Sábio! Pois chega ao desconhecido! Pois cultiva sua alma, que já era rica, mais que qualquer outro! Chega ao desconhecido e mesmo quando, enlouquecido, terminasse por perder a compreensão de suas visões, já as teria visto.

Portanto o poeta é na verdade ladrão de fogo.

À espera disso, exijamos do poeta o novo – ideias e formas. (Rimbaud *apud* Faustino, 2004, p. 87-88)

Percebe-se como Faustino, com todo o seu arcabouço de leituras, interpreta e incorpora em seu *ethos* poético alguns aspectos rimbaudianos expressos em *Carta a Paul Demeny*: há, em Faustino, o autoconhecimento e o autoaperfeiçoamento como uma das condições primordiais para o “fazer-se” poeta. Assim, o poeta brasileiro, em seus *Diálogos de Oficina*, diz:

Pois a crítica do universo – natural e social – por parte do poeta, crítica feita perante homens (que, é bom sempre lembrar, têm visto no poeta um dos seus intérpretes, um dos seus guias) implica uma escala de valores e julgamentos que não pode ser estabelecida sem um preparo especial, toda uma autocrítica, toda uma ascese. Para isso o poeta precisa conhecer-se a si mesmo; disciplinar seus mecanismos de raciocínio, de modo que possa tornar-se objetivo, imparcial, sem preconceitos, sem tendências arbitrárias – tudo isso sem que fique prejudicada aquela ‘simpatia’ de que já falamos: agrupar a um tempo a sua percepção de pormenor e do conjunto; desenvolver sua mente no sentido das ideias em ação, da visão total do mundo, do sentimento total da época, do ‘sentir com’ seu povo; procurar perceber o máximo através das imagens mesmas em que sua percepção será mais tarde expressada, mostrando as relações e distinções entre objetos do conhecimento poético; procurar ‘conhecer poeticamente’ o mundo — e não simplesmente conhecê-lo filosófica, científica ou misticamente. (Faustino, 1977, p. 45-46)

Ao mesmo tempo, o poeta piauiense, em entrevista a Ruth Silver (pseudônimo de Mary Ventura) em 16 de dezembro de 1956, comenta:

Quanto ao que já publiquei, em livro ou alhures, gostaria de aproveitar esta oportunidade para esclarecer, ‘a quem interessar possa’, que tudo que faço, por enquanto, tem um sentido de experimentação, tanto no nível ético, metafísico, psicológico, quanto no plano estético. Quero ser, ainda por muito tempo, um poeta em formação e em transformação [...]. (Faustino, 2003, p. 507)

Faustino se via como “poeta em formação e em transformação”, reconhecendo a necessidade de se tornar e de se criar como poeta – assim como Rimbaud o demonstrava a Paul Demeny. No entanto, o poeta brasileiro se distancia do francês em relação ao “longo, imenso e

consciente desregramento de todos os sentidos”, dando preferência à disciplina dos “mecanismos de raciocínio” e à aproximação da objetividade e da imparcialidade. Sobre tal assunto, afirma Faustino em “Que é poesia?”:

A própria noção do todo é, frequentemente, vítima do mesmo perigo. Como o homem ordinário está sempre fazendo, alguns poetas [...] percebem o todo de modo “apenas” fragmentado, deformado, exatamente porque se mostram incapazes de afastar, na medida do possível, e numa certa fase da percepção, suas próprias subjetividades, sua posição no interior de uma classe social, seus preconceitos filosóficos, estéticos, etc., no momento de perceber o objeto – e mais ainda no momento de raciocinar sobre um objeto. (Faustino, 1977, p. 51)

Por outro lado, o ser-poético faustino almeja o desenvolvimento de uma perspectiva totalizante e adâmica, buscando transcender a limitação e a cisão propiciadas pela condição e pelos sentidos do ser humano. O poeta-crítico piauiense complementa:

Uma percepção tendente ao absoluto tem de ser objetiva quanto possível, nesse sentido. Ocorre-me, todavia, uma outra feição, igualmente relevante da percepção do objeto por parte do poeta. Refiro-me ao fato de ver o poeta a coisa a um tempo de modo inteiramente original, fresco, recente – como se se tratasse de algo nunca visto ou nunca ouvido, ainda sem nome, recém-criado – e ao mesmo tempo carregada de toda a experiência não só pessoal, do próprio poeta, como de todos os homens (Faustino, 1977, p. 51)

Em sequência, o editor de *Poesia-Experiência* sumariza:

Uma percepção, em suma, a um tempo horizontal: a coisa no momento, agora, quase intemporal em toda a sua possível novidade considerada em abstrato: e vertical: a coisa e sua história, não só sua própria ancestralidade, como também a história do conhecimento que os homens – poetas ou não – têm tido dessa mesma coisa. (Faustino, 1977, p. 51)

Nessa perspectiva, o abandono performado pelo sujeito inscrito em “Prefácio” nos parece a renúncia de parte de si, parte esta relacionada à parcialidade e ao preconceito em prol da formação do eu-poético, transcendente e totalizante – o “eu” que se torna “outro”. Tendo proposto determinadas possibilidades de leitura referente à renúncia feita pelo sujeito, direcionemos nossa focalização ao seu empenho aos “mitos essenciais”.

Pensando-se em Pessoa (2011, p. 33), o eu-lírico de “Ulisses” descreve o mito a partir de sua contraditoriedade, “o nada que é tudo”, estabelecendo-o, concomitantemente, como: o nada, por ter sua existência questionada por meio de um escopo histórico; o tudo, por ter dentro de suas linhas de significação, uma visão de mundo e uma atribuição identitária de um povo: trata-se, como traz Burkert (1991, p. 17-19), de uma estrutura de sentido estabelecida por meio da construção de metáforas ao nível de narração. Em adição, na perspectiva de Grimal (2019, p. 15), o mito promove a criação de imagens, sendo uma realidade que evolui de acordo com

determinadas condições históricas. Para Brandão (2007, p. 35), o mito é um “relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais”.

Listam-se, dessa forma, perspectivas diferentes e complementares sobre a palavra “mito” com a finalidade de melhor compreender a utilização feita pelo poeta. Deixemo-las em suspenso para refletirmos sobre o determinante “essenciais”. Esse relaciona-se ao ser, ao imprescindível, ao principal e ao fundamental. Elementos que ao serem colocados em presença no corpo poético corroboram com os argumentos apresentados em relação ao abandono de uma parte de si performada pelo poeta.

Almejando tornar-se um outro, dotado de mecanismos de raciocínio disciplinados; e renunciar à alcunha de “poeta das rosas”, Faustino se entrega aos mitos essenciais, isto é, à criação de imagens e de realidades; aos relatos de acontecimentos de criação poética ocorridos no tempo primordial, no tempo do “dito antes”, no *Gênesis*, no “Prefácio”, mediante a intervenção do Poeta-Fazedor. Ao mesmo tempo, essa entrega molda o ente poético faustino e sua essência, buscando promover uma experiência transcendente e se afastar das limitações inerentes ao humano.

Essa perspectiva do Poeta-Fazedor encontra-se presente, ainda, em outras instâncias em que o sujeito oculto de “Quem fez esta manhã” se manifesta. Dessa maneira, tal sujeito é, além de tudo, um “raio” que procura fecundar a “manhã”. É interessante perceber como a voz poética vale-se de elementos presentes ao redor do imaginário pertencente ao deus grego Zeus de maneira a potencializar o elemento criador em sua poética; haja vista que o governante do Olimpo é conhecido, também, por seus diversos amores procriadores.

Nota-se, em adição, que não há uma espécie de equiparação entre a figura poética e a figura de Zeus, tendo em consideração que todos os aspectos utilizados pelo poeta se encontram próximos ao deus do Olimpo; ou seja, o Fazedor se abandona a mitos essenciais, predestina seus temas às paráfrases do touro e às metáforas do cisne, além de ser um “raio” – elementos adjacentes à figura de Zeus que colocam a figura poética ao redor do rei do Olimpo mesmo sem estabelecer uma relação equiparativa.

Percebe-se, através da análise das escolhas feitas pelo poeta em sua intenção criativa, o ímpeto de se aproximar de aspectos presentes na construção dessa figura mitológica, em específico, da potência (pro)criadora do rei dos céus grego. Nesse prisma, o Fazedor, sendo um raio, mostra-se imbuído da vontade demiúrgica de seu criador, pois o Poeta-Fazedor passa a “fecundar” a “manhã”. Assim, adiciona-se um elemento primordial da poética faustina: coisas-criadas-criadoras, “repetir para aprender, criar para renovar” – um poeta criador recriado a partir

da (re)criação ou repetição da tradição; o abandono de parte de si em busca do “outro” transcendental.

Corroborando os aspectos supracitados, analisa-se outra ação do Poeta-Fazedor: o “penetrar” nos “labirintos do tesouro”. Novamente, ressalta-se a conotação geradora do poema, às luzes da utilização do verbo “penetrar”. Assim, direciona-se o olhar à “coisa” fecundada pelo poeta, isto é, os “labirintos do tesouro”. Anteriormente, apresentou-se a relação entre o uso da palavra “labirinto” e sua conotação mitológica referente a Dédalos e a Minos. No entanto, sabe-se que em poesia, a palavra é colocada em presença a partir de uma máxima potencialização de seu significado, ou seja, todos os seus semas são apresentados em concomitância por meio de seu uso poético.

Balestriero (2011, p. 70-71), ao discutir os versos em questão, apresenta algumas possibilidades de interpretação. A pesquisadora retoma o “labirinto” como o símbolo do inconsciente, interpretando a ação do Fazedor a partir do descobrimento de “todo um mundo interior, com expressiva subjetividade, ao qual o poeta chega por um rigoroso trabalho, em uma modulação poemática inusitada, conciliando um alto grau de liberdade poética ao preenchimento de profundas necessidades humanas” (Balestriero, 2011, p. 71).

Tal perspectiva se mostra em consonância com os apontamentos feitos anteriormente referentes ao abandono de si realizado pelo poeta, tendo em vista o elemento de “autoconhecimento” presente em tal ato. Crê-se, assim, na validade da perspectiva apresentada; e, então, busca-se explorá-la de modo a observar determinadas nuances manifestadas através do uso dessas figuras.

Meditando sobre o tema “O que é poesia?”, em específico, sobre a distinção entre prosa e poesia, Faustino, valendo-se das vozes de seus poetas fictícios, afirma:

- Será então por isso que a genuína linguagem prosaica, sendo comunicativa por excelência, não pode dispensar um máximo de clareza, de exatidão e de ‘inconfundibilidade’ – ao passo que a poesia sempre se pôde dar ao luxo da ambiguidade (cujas maquinações, segundo Empson, constituem o próprio cerne da poesia), do mistério eleusino, da fórmula mágica... (Faustino, 1977, p. 66)

O modo como o poeta-crítico descreve a poesia se assemelha à caracterização de “labirintos do tesouro”. A palavra “labirinto” pode ser encarada a partir do enigma, da dificuldade, do interligado. Em contrapartida, o determinante “tesouro” promove o sentido de riqueza, de oculto e de valioso. Concomitantemente, para Mário Faustino, o poético relaciona-se ao ambíguo, ao mistério eleusino e ao mágico. Dessa forma, torna-se possível conceber os “labirintos do tesouro” como uma espécie de metáfora para a poesia e para o poético.

“Penetrar” nos “labirintos do tesouro” pode significar, dessa forma, o mergulho no “eu” e na poesia de modo a se construir e a caminhar em direção ao “outro” poético. Nessa perspectiva, parece de grande valia o uso feito pelo poeta piauiense da palavra “transviver”. Em carta datada de 15 de agosto de 1956 a Benedito Nunes, Faustino afirma:

Novidades minhas: não estou trabalhando no sentido legal, organizado, “burguês”. Trabalho e ganho dinheiro em casa e o resto do tempo exerço minha liberdade e estudo e escrevo. Ao mesmo tempo procuro e vou recusando empregos que não me servem. Tenho estudado como não o fazia desde a América. Tenho escrito bastante e conto terminar meu poema longo dentro de um mês e tanto. Em suma, estou vivendo a vida que sempre quis viver. Quanto tempo isso durará não sei, porque sou ainda covarde e sei que não resistirei se aparecer uma situação realmente segura e bem paga. Posso dizer-te que estou muito mais tranquilo e feliz que em Belém. Tenho “transvivido” muita coisa. (Faustino, 2017, p. 86)

Trazemos essa citação longa em sua integridade com a finalidade de melhor compreender o contexto de utilização do neologismo apresentado pelo autor. Trata-se de um contexto em que o autor direciona grande parte de seus esforços aos estudos e à escrita. Nota-se, ainda, que o momento descrito por Faustino se assemelha ao tempo vivido nos Estados Unidos, experiência crucial na produção de *O homem e sua hora* (há de nos lembrarmos da caracterização de Faustino sobre o seu próprio livro como “espécie de relatório de meia dúzia de anos de aprendizagem poética” (Faustino, 1977, p. 278).).

Não se pode ignorar também os elementos linguísticos utilizados na produção da palavra. Tem-se a soma entre o prefixo “trans” com o seu sentido de “além de” e o verbo “viver”, promovendo uma significação referente ao transcendental. Alude-se ao combate entre *Homo* e *Mundos*, no qual a poesia guia o poeta ao seu “nirvana especial”. Aliando, assim, o contexto de uso ao modo de criação da palavra, estabelece-se o “transviver” como a experiência da transcendência promovida por meio da leitura e da escrita, sobretudo, poéticas — “a penetração” nos “labirintos do tesouro”, etapa fundamental de seu processo de criação; o “repetir para aprender”; o conhecimento de “it” prévio ao “*make it new*”.

Há de se ressaltar o aspecto formativo desse modo de experiência. O “penetrar” nos “labirintos do tesouro” parece-nos intimamente ligado ao devir poético faustiniiano, tendo em vista a sequência de ações estabelecidas pela voz poética. Valendo-se de verbos no pretérito perfeito, a voz poética retrata o Poeta-Fazedor como esse sujeito que fez a “manhã”, “penetrou” os “labirintos do tesouro” e “predestinou” seus “temas” a “paráfrases do touro” e a “traduções do cisne”, com o intuito de “abandonar-se” a “mitos essenciais”.

Nessa perspectiva, em tom metapoético, o poeta desvela seu processo criativo, colocando em presença o objeto poético criado (a “manhã”), o modo de criação (as “paráfrases do touro” e

as “traduções do cisne”) e os seus pré-requisitos criativos (o “penetrar” nos “labirintos do tesouro”). Como diria Faustino (1977, p. 29): “Aquele que verdadeiramente vive um poema, imediatamente, por mais que disso não se dê conta, muda de vida”. Percebe-se como tais elementos encontram-se intimamente ligados de modo a dificultar o estabelecimento de qualquer fronteira entre eles. Nota-se, ainda, a confluência entre a estrutura e a temática abordada – sentenças se ligam harmonicamente a caminho de seu próximo, colocando em presença um objeto poético que se confunde com a leitura, a produção poética e a formação do “eu”.

Tendo abordado determinados aspectos referentes às ações desempenhadas dentro do corpo textual e suas possíveis interpretações, intenta-se, neste momento, discutir sobre os elementos temporais constituintes do poema. Previamente, constatou-se a utilização majoritária de verbos no pretérito perfeito. Ao se colocar tal constatação em confronto com a temática criadora delimitada pelas ações do sujeito inscrito no corpo poético, estabelece-se um possível panorama em que a temporalização se constrói a partir da alusão ao primórdio criador, apresentando e configurando, concomitantemente, objetos criado-criador.

Como apontamos anteriormente, é possível realizar a leitura de “Prefácio” em conjunção a outros poemas do livro. Ao valermos dessa perspectiva, podemos compreender uma relação intrínseca entre a temporalização dessa produção e o material mitológico. No entanto, faz-se um adendo antes de elaborarmos nossa argumentação. É conhecida a relação etimológica engendrada na língua portuguesa entre o tempo e a mitologia. Devido às raízes de nossa língua, tal relação encontra-se em potencial. Assim, não buscamos acessá-las ao acaso sem a permissão do poeta.

Optamos por proceder dessa forma em razão da ação de Faustino ao engendrar os poemas subsequentes a “Prefácio”. Cita-se, como exemplo, a figura da aurora que reencontrará sua presença na obra faustiniana no poema final, “O homem e sua hora”, de modo a relacioná-la ao epíteto atribuído em Homero: “Cujos sacerdotes/Repetirão a cada aurora (hrodo, Hrododáktulos Eos, brododáktulos!)” (Faustino, 1985, p. 189). Ademais, a “noite” torna-se, na produção homônima ao livro, “nox”, retomando o verso virgiliano do VI Canto da *Eneida*: “nox ruit, Aenea” (Faustino, 1985, p. 184).

Assim, é perceptível a inscrição, nessas figuras, da ação das divindades mitológicas, originadoras dos vocábulos hodiernamente pertencentes ao campo semântico do tempo, que vão, um a um, realizando o processo de temporalização no poema. Estabelece-se, então, um estrato temporal do poema em que se cria, acessando os planos divinos da mitologia, um novo tempo, um tempo fecundo, um tempo primordial, isto é, a gênese, a origem da concretização desse ímpeto poético demiúrgico. A partir dessa temática, percebe-se a presença de Orfeu e do orfismo ao considerarmos os apontamentos feitos anteriormente. O desejo órfico, que para o poeta piauiense,

infunde-se na vontade de criar. “Prefácio” parece-nos o gérmen, também, desse desejo no poema: o de acessar um plano transcendental da linguagem em que se torna possível a criação.

### 3.3 A legenda

Anteriormente, discutimos sobre o espaço e o tempo primordiais construídos poeticamente por Faustino. Com a finalidade de compreender com uma maior profundidade tal questão, dedicamos essa parte de nosso trabalho à análise do poema “Legenda”, integrante da seção “*Dissecta membra*” de *O homem e sua hora*. Ao longo do desenvolvimento da crítica faustiniana, tal produção se mostrou pouco explorada de modo que foram encontrados apenas alguns comentários esporádicos e dispersos em alguns trabalhos.

Os versos constituintes do poema receberiam sua primeira apreciação crítica através do artigo de Mário Chamie na revista *Diálogo*, publicado em 1955 e intitulado “O homem e sua hora (Mário Faustino)”. Para Chamie (1986, p. 278), o poeta de *O homem e sua hora* se manteria em um conflito de aceitação ao se concentrar na “vivência do ‘ethos’ cristão” e reconsiderar, artisticamente, o “sentido do paganismo helênico através dos seus símbolos e mitos”. Nessa perspectiva, o desenvolvimento desse processo de encontro entre tais valores traria à obra “originais soluções estéticas”. Então, ao discutir sobre as instâncias em que o poeta piauiense teria resolvido plasticamente determinadas questões concernentes ao dogma, vale-se dos primeiros versos de “Legenda”. Apresentemos, assim, tal produção:

#### Legenda

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.  
 E havia, no princípio,  
 Tão vegetal quietude, tão severa  
 Que se estendia 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,  
 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. (Faustino, 1986, p. 149-150)

O próximo trabalho encontrado em nosso levantamento, que dedicaria algumas linhas de apreciação ao poema, foi publicado em 1979. Trata-se da tese de Livre-docência de Antonio Manoel dos Santos Silva, *Poesia e Poética de Mário Faustino*. Os comentários relacionados à “Legenda” aparecem nos subcapítulos: “A poesia como motivo subsidiário”, ““Ontem de ouro, hoje de obscura cinza”” e “O princípio da extensão”. Santos Silva (1979, p. 228) ressalta a presença da “figura do poeta-cantor, caracterizado, porém, como carente de poder de expressão desejada”, referenciando o verso “E mudo sou para cantar-te, amigo,” (Faustino, 1986, p. 151).

Ao discorrer sobre o poema “Mensagem”, o pesquisador (Silva, 1979, p. 266) argumenta em favor de um elemento conector entre dois mundos opostos, entre o “passado como plenitude” e o “presente como privação”. Seria através dessas formas que “o poeta torna interna uma atitude optativa que associada à evocação de um mundo feliz, parece implicar, pelo menos, neste poema, a consciência de um profundo dano existencial, desconhecido naquele mundo de plenitude” (Silva, 1979, p. 266).

Em sequência, constata a existência de uma implicação semelhante presente no poema “Legenda”. Em sua análise, o processo de temporalização do poema se estabeleceria através da contraposição entre: o “agora” e o sintagma “No princípio” e seus equivalentes, “então” e “desse dia”, retomando o “tempo bíblico das origens”. A caracterização de cada eixo temporal se dá, segundo Silva (1979, p. 267), por meio de uma “inversão simbólica”, na qual, o tempo da plenitude é figuratizado por meio da “treva bastante” do “silêncio” e da “vegetal quietude”. Haveria, ainda, uma espécie de nostalgia do tempo primeiro sentida por esse “poeta-cantor”, levando-o a considerar o tempo presente como “negativo” e “carregado de violência”. Ao final de sua argumentação, é destacado o verso “mudo sou para cantar-te, amigo”, utilizando-o como uma chave de leitura para se descobrir um significado latente do poema:

O passado perdido desvela-se como sendo aquele tempo em que a palavra poética (o verbo cosmogônico) brota espontaneamente das coisas, sendo tão necessária e existencialmente consistente quanto elas, ou melhor, sendo determinante delas, uma vez que lhes dá vida. Contrariamente, a palavra atual, isto é, a palavra situada no tempo de domínio da racionalidade, torna-se, segundo a fala do poeta-cantor, impotente na tentativa de exprimir aquela [*sic*] mundo primeiro.

Temos portanto, neste poema, um estreito vínculo temático entre o tempo e a poesia, vínculo que nos faz retornar às imagens conceituais de VIDA TODA LINGUAGEM, com a diferença de que, em LEGENDA, a ineficácia da palavra humana frente à eficácia da linguagem do poema divino, isto é, o mundo surgido pela ação do verbo, fica mais clara graças ao uso do motivo bíblico posto nos versículos iniciais do *Gênesis*. (Silva, 1979, p. 268)

Em 1975, Albeniza Chaves, também, nos traria sua análise de “Legenda”. A “inversão simbólica”, apresentada por Santos Silva, é caracterizada, em Chaves (1986, p. 53) como a exploração dos “valores de campo das palavras”, um processo passível de atribuir ao vocábulo “diferentes sentidos”. Em seguida, estabelece-se uma descrição dos elementos estruturais do poema, destacando a utilização da anáfora e de aliterações, além do modo de emprego dos tempos verbais. A pesquisadora, ainda, caracteriza o poema a partir de sua configuração como um dos “membros esparsos” de “O homem e sua hora”.

Em 1991, Maria Lúcia Gonçalves Balestrieri, por meio de sua dissertação, oferece-nos sua perspectiva em relação ao poema “Legenda”. Traçando, assim como Santos Silva (1979), paralelos entre “Mensagem” e “Legenda”, concebe a estruturação do corpo textual em duas linhas opostas: 1) outrora, primórdios e plenitude e 2) agora, contemporaneidade e carência. Identifica (Balestrieri, 2011, p. 93), de maneira semelhante aos trabalhos anteriores, a conotação incomum atribuída ao tempo primordial pelo poeta.

A treva e a sombra, segundo a analista, relacionadas ao inconsciente, ao reino noturno, a uma força destruidora e ao trabalho falho, passam a adquirir um sentido positivo; enquanto sol e luz, figuras ligadas à razão e à inteligência, são concebidos por meio da negatividade. Nessa perspectiva, Balestrieri (2011, p. 93) atinge conclusões semelhantes às de Silva (1979, p. 268): “o domínio da racionalidade que eles indiciam, a palavra atual, revela-se incapaz de expressar a plenitude daquela época”.

Em seleta organizada por Carlos Evandro Martins Eulálio em 2000, intitulada *Literatura piauiense em curso: Mário Faustino*, encontra-se o poema “Legenda”, cuja presença se mostra apoiada por notas explicativas feitas pelo antologista. Iniciando a discussão a partir do título do poema, relacionando-o à “lenda”, considera (Eulálio, 2000, p. 64) tal produção “antológica”, estruturada por meio de dois movimentos indicadores do “grau de potencialidade do ator criador” em diferentes “estágios de nossa era”: passado e presente. Assim, conclui: “diante da treva, do silêncio, da quietude e da sombra, o espírito mostra-se mais sensível aos apelos criativos; diante de brados e impregnado de jorros de luz, a voz do criador se cala” (Eulálio, 2000, p. 64).

Torna-se importante ressaltar que, apesar de apresentarmos um panorama referente ao modo como a crítica tratou o poema, não obtivemos acesso ao texto publicado por Benedito Nunes no *Jornal do Brasil* em 1956. Através da leitura de outros trabalhos, é perceptível que o filósofo em sua apreciação crítica dedicou algumas laudas para analisar o poema.

Nessa perspectiva, com o auxílio das análises produzidas por esses trabalhos selecionados através de nosso levantamento bibliográfico, iniciamos nossa ação analítica. “Legenda”, como já havia apontado Antonio Manoel dos Santos Silva (1979, p. 202), possui uma forma livre. São

dezenove versos, divididos em quatro estrofes, constituídas, respectivamente, por doze e três versos, seguidos por dois dísticos. Em um primeiro momento, é perceptível um movimento decrescente em relação à estruturação da estrofe: há uma grande estrofe, acompanhada por três menores. Contudo, apesar da ausência de uniformidade manifesta na disposição dos versos, há, como já constata Chaves (1986, p. 56), a predominância do decassílabo.

Como sinalizaram os trabalhos citados anteriormente, o emprego dos verbos – em adição aos sintagmas “No princípio”, “então” e “agora” – no corpo textual do poema promove um efeito de sentido de passagem temporal, tendo como ponto de partida o “passado” e o retorno ao presente. Ao se debruçar sobre essa questão, Santos Silva (1979, p. 268) identificaria, a partir do verso “No princípio”, a relação com o *Pentateuco*. Contudo, ao nos depararmos com o texto bíblico, tais relações nos parecem mais íntimas.

Antes de apresentá-las, torna-se necessário explicitar algumas questões. Existem alguns cuidados necessários ao se tratar do texto bíblico: sabe-se da existência de suas múltiplas versões e traduções. Não temos a intenção, no entanto, de trabalharmos com um dos textos no original ou algo do gênero, tendo em vista que, além de não termos indícios de que o poeta detinha conhecimento do hebraico bíblico, trata-se de um esforço digno de um trabalho à parte, distinto de nossos objetivos. Nessa perspectiva, importa-nos, antes, os textos cujo acesso a Faustino poderia ter sido estabelecido.

Concomitantemente, é-nos impossível delimitar com qual ou quais dessas versões e traduções o poeta tenha tido contato – uma situação que não inibe a nossa investigação. Tendo em vista tais considerações, não se mostra um espanto a atitude de alguns pesquisadores em não estabelecer relações mais aprofundadas entre “Legenda” e o primeiro capítulo de *Gênesis*. No entanto, após emprendermos uma análise comparativa entre diferentes versões e traduções dos primeiros versículos da Bíblia, foram encontrados determinados elementos cuja presença se mostra constante no *corpus* selecionado, tornando-se possível atestar uma espécie de consenso.

Nesse processo, buscou-se estreitar o escopo de nossa investigação ao nos direcionarmos às línguas conhecidas por Faustino até 1955, ano de publicação de *O homem e sua hora* e “Legenda”: o português, o inglês, o latim e o francês. Dessa forma, consultamos, em português, a tradução de João Ferreira de Almeida, de António Pereira de Figueiredo e a *Bíblia de Jerusalém*; em inglês, a versão “americanizada” da *King James Bible* e a tradução de John Nelson Darby; em latim, a *Vulgata*; em francês, a tradução de Lemaistre de Sacy e *La Sainte Bible de Louis Segond*.

Em nossa leitura, alguns elementos presentes em “Legenda” como “princípio”, “treva” e “espírito” encontraram também sua presença no material consultado, seja através do mesmo vocábulo em português, ou através de uma palavra equivalente nas outras línguas: “princípio”,

“treva” e “espírito” tornam-se, respectivamente, em inglês, “*beginning*”, “*darkness*” e “*Spirit*”; em latim, “*principio*”, “*tenebrae*” e “*spiritus*”; em francês, “*commencement*”, “*ténèbres*” e “*Esprit*”. Ademais, há, no *corpus*, a ação desse espírito que se move sobre algo.

Caso realizemos uma análise referente às escolhas dos verbos empregados pelos tradutores, existem algumas divergências em relação à utilização do verbo “haver” e seus equivalentes presentes nas línguas estrangeiras. Ferreira de Almeida e o tradutor de *A Bíblia de Jerusalém* utilizam-se do verbo em questão ao traduzir as Palavras Sagradas criadoras de Deus; enquanto Figueiredo aproxima-se da *Vulgata* e a fórmula “*Fiat lux*” ao valer-se do verbo “fazer”. As traduções francesas selecionadas, ao descreverem a Criação, valem-se do verbo “*être*”, equivalente aos nossos “ser” e “estar”, sem complemento do sujeito, promovendo o sentido de existir. Por sua vez, a *King James Bible* e a tradução de Darby usam “*There be*”, equivalente ao nosso “haver”.

Nessa perspectiva, devido à presença desses elementos em comum tanto nas versões consultadas quanto em “*Legenda*”, tem-se indícios suficientes para argumentarmos sobre a possibilidade de um processo de intertextualidade com o texto bíblico engendrado pelo poeta. Assim, elegemos a tradução de João Ferreira de Almeida com a finalidade de ilustrar tais relações:

No princípio criou Deus os céus e a terra. A terra, porém, era sem forma e vazia; havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz. E viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Chamou Deus à luz Dia, e às trevas, Noite. Houve tarde e manhã, o primeiro dia. [...] E disse: Produza a terra relva, ervas que dêem semente, e árvores frutíferas que dêem fruto segundo a sua espécie, cuja semente esteja nele, sobre a terra. E assim se fez. A terra, pois, produziu relva, ervas que davam semente segundo a sua espécie, e árvores que davam fruto, cuja semente estava nele conforme a sua espécie. E viu Deus que isso era bom. (Bíblia, Gênesis, 1, 1-12).

Ao emparelharmos a leitura dos dois textos, percebemos íntimas semelhanças entre ambos em relação à temporalização e à escolha de figuras. Tanto o texto bíblico quanto a produção faustiniana colocam em presença o tempo primordial, o tempo da criação, por meio do sintagma “No princípio”. Concomitantemente, esse tempo é povoado por figuras semelhantes: a treva, o espírito em movimento, a luminosidade (“*flor do sol*” e “*luz*”) e a vegetação (“*vegetal quietude*”, “*relva*”, “*ervas*” e “*árvores frutíferas*”). Há, ainda, nos textos, a utilização similar do verbo “haver”, possibilitando a presença das figuras citadas anteriormente (com exceção da vegetação) no corpo textual:

“Houve treva bastante para o espírito

Mover-se livremente à flor do sol

Oculto em pleno dia.” (Faustino, 1986, p. 149)

“Havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Disse Deus: Haja luz; e houve luz.” (Bíblia, Gênesis, 1, 2-3)

Nessa perspectiva, existem confluências suficientes entre os textos para se argumentar em favor da possibilidade de “Legenda” estruturar a temporalização dos primeiros quinze versos, isto é, desse “passado” a partir do primeiro capítulo de *Gênesis* – como se fosse permitido à voz poética o acesso ao mistério do primórdio, deste mundo em vias de ser criado, ou como Faustino (Faustino, 1977, p. 239) descreve a *Invenção de Orfeu*, uma “*natura naturans*”, “um mundo verbal”, “um mundo de antes mesmo da criação da palavra”. O poeta torna-se Vidente, assumindo o manto do Profeta e recriando, em imagem poética, a sua visão da gênese do mundo.

Assim, se em um primeiro momento atestamos as semelhanças entre a gênese bíblica e o poema faustino com a finalidade de argumentarmos em favor da presença do elemento intertextual, pode-se, então, direcionar o nosso olhar para as diferenças entre os textos. Nessa perspectiva, se a ação de criar encontra-se em presença em *Gênesis I*, em “Legenda”, tal ação se mostra de forma elíptica, oculta ou em potencial, tendo em vista a dissonância em relação ao *Pentateuco*, estabelecida a partir da ausência de verbos empregados no imperativo como “Haja luz” e “Produza a terra relva”. Ademais, não nos parece sem razão que a anáfora, “No princípio”, é posta em posição solitária, isto é, desacompanhada por outro termo no verso, sugerindo, através do espaço em branco e da utilização de figuras criadas (“flor do sol”, “dia”, “vegetal quietude”), a presença da Criação.

No entanto, faz-se necessário tornar explícito o porquê de termos concebido o trato da temática de criação realizado pela voz poética como um elemento, além de elíptico, “potencial”. Quando propusemos que a temporalização de “Legenda” se desenrola a partir do tempo primordial do *Gênesis*, refere-se a uma porção presumida entre o primeiro e o quarto dia da criação. O recorte feito pelo poeta coloca em presença no corpo textual um momento específico em que o mundo, já criado, será, ainda, recriado e reorganizado – tendo passado quatro dias, fez-se a luz, o céu e a terra, o dia e a noite, o mar e a terra, o sol e a lua, a relva e a árvore; no entanto, serão feitos, ainda, as aves e as baleias, as feras e os répteis, o homem, a mulher e a morte. Reside, nesse recorte temporal, essa caracterização dupla do espaço, um concreto e presente no poema, e outro em potencial, sugerido pela relação intertextual.

Apesar de nos apresentar somente um recorte desse tempo, a voz poética parece consciente da totalidade. A visão do primórdio se contamina pela ciência da futura queda ao nos depararmos

com os versos “Houve silêncio até para escutar-se/O germinar atroz de uma desgraça/ Maquinada no horror do meio-dia”. Através do uso metafórico do verbo “germinar” relacionado à figura “desgraça”, seguido da presença da “vegetal quietude”, pode-se depreender a referenciação ao banimento do humano do Éden, que, ao sofrer da artimanha maquinada da serpente, sucumbe à tentação e prova do fruto proibido.

Por outro lado, em relação ao texto bíblico, há uma ausência primordial no poema faustiniano: a figura do ente divino criador. Em *Gênesis*, o Espírito é parte desse Deus que cria o mundo através de sua voz. Há, ainda, algumas traduções que retratam o Espírito como o “sopro” divino. De toda forma, o espaço primordial bíblico é povoado e caracterizado pela voz divina; enquanto que, em “Legenda”, predominam o silêncio, a quietude e o decrescimento do “fragor”.

Nessa perspectiva, ao valer-se da temática da criação do mundo de *Gênesis* como um ponto de partida, o gênio criativo do poeta a modifica, retratando-a de forma elíptica. Assim, diante da ausência dessa voz divina criadora, pode-se atestar a possibilidade desse mundo ser configurado como uma *natura naturans*, essa natureza criadora, essa natureza que cria e se cria – uma caracterização tal como Santos Silva (1979, p. 268) descreve o tempo em que “a palavra poética (o verbo cosmogônico) brota espontaneamente das coisas”.

Assim se estabelecem a “inversão simbólica” de Santos Silva (1979, p. 267) e os processos descritos por Chaves (1986, p. 53) e por Balestriero (2011, p. 93). A treva e o silêncio são concebidos positivamente pela voz poética, em nossa leitura, por se ligarem ao Caos do primórdio e por terem em si elementos constitutivos de um tema caro à poética faustiniana: a criação de um mundo, uma *natura naturans*, anterior à criação da palavra, em que o poeta pode contemplar o desenrolar da criação. Ademais, a anterioridade à palavra pressupõe a evocação de palavras em estado novo, em estado de novidade; pressupõe a evocação de sons que, pelo seu encanto, tornam presente a “coisa” referenciada – uma obsessão de Faustino, uma obsessão que, como levantamos anteriormente, é órfica.

No entanto, o contraste entre esse passado primordial exaltado pela voz poética e o presente não nos parece tão severo quanto foi atestado pelo pesquisador. Em sua leitura, Santos Silva (1979, p. 268) concebe a impotência da “palavra atual” por meio da caracterização da voz poética como “muda”, afirmando: “a palavra atual, isto é, a palavra situada no tempo de domínio da racionalidade, torna-se, segundo a fala do poeta-cantor, impotente na tentativa de exprimir aquela [*sic*] mundo primeiro”. Ao nos atentarmos à comparação feita pelo poeta no poema, percebe-se que as alterações estabelecidas entre passado e presente se contrastam por meio de uma gradação: *mais* sombra, *menos* fragor e *mais* êxtase. Tem-se um processo que, não obstante o favorecimento ao primórdio, não execra o presente.

Além disso, Faustino, em sua formação poundiana, argumentava a favor dos elementos estruturais da poesia como a logopeia, a fanopeia e a melopeia, descrevendo a poesia como a arte da palavra, a arte de “expressar percepções através de palavras, organizando estas em padrões lógicos, musicais e visuais”. (Faustino, 1977, p. 60). Tal ação do piauiense, talvez não o coloque em oposição a essa “palavra situada no tempo de domínio da racionalidade”, tendo em vista que, para o poeta, a poesia, também, é pensamento, é raciocínio. Concomitantemente, se a “palavra atual” utilizada por Faustino fosse, em sua visão, impotente, qual seria o sentido de dedicá-las à reconstrução desse tempo cosmogônico?

Por certo esse mudo poeta-cantor não seja tão impotente. De certo esse mundo primordial criador não se encontre tão distante. Como expressamos anteriormente ao analisarmos os seus escritos críticos, Faustino expressava a sua fé nos poderes ocultos e mágicos da palavra, atestando a existência de um plano outro da linguagem, o poético, a língua eterna – um plano, ainda sim, “atingível”. Ao discutirmos sobre essa questão, notamos o seu cuidado ao afirmar que o poeta sente a necessidade do poema de ser forma (Faustino, 2003, p. 230). Atestamos, então, a necessidade de uma espécie de harmonia entre poeta e poema. Tal harmonia, em nossa concepção, encontra-se expressa em “Legenda”.

Ao analisarmos a organização do poema, constatamos anteriormente, a existência de quatro estrofes, divididas, respectivamente, em doze e três versos, e dois dísticos finais. Caso relacionássemos a estrutura à expressão do tema, é perceptível a construção de quatro momentos distintos estruturados pela voz poética de modo a acompanhar a extensão de cada estrofe. Há, nessa perspectiva, um momento de apresentação desse tempo primordial cosmogônico; um de comparação entre passado e presente; seguido de outros dois, situados no presente, de modo a delinear, respectivamente, a ação do “bandoleiro” e a da voz poética.

Tendo em vista que a apresentação desse tempo primordial já foi bastante abordada, serão focalizados, em nossa análise, neste momento, os outros três momentos. Anteriormente, ainda, apontamos a comparação feita pela voz poética estruturada pela gradação. Resta-nos investigar os elementos presentes na estrofe: a sombra, o fragor, o êxtase; além da vida, da “farsa da agonia” e do “mito da alegria”. São próprios do tempo primordial, apresentado nos primeiros versos, a treva e o silêncio, elementos capazes de abafar determinados mecanismos sensoriais e de aguçar outras faculdades da percepção. Esses desdobram-se, na segunda estrofe, respectivamente, na profusão de sombras e na diminuição do fragor.

O êxtase sentido pela voz poética parece-nos acessível a partir da visão turva pelas trevas e da audição aguçada pelo silêncio. O mundo cerra os olhos do poeta e se cala. As sombras povoam a sua via (ou seria vida?). O fragor se amaina. Cessa o embate entre poeta e *Mundus*, essa

encenação agônica. Restaura-se a harmonia: a plenitude se transforma em êxtase. No entanto, o momento é interrompido a partir da intromissão de uma figura antagônica. Jorrando luz sobre as trevas, o bandoleiro suspende o êxtase. Em meio à quietude, brada. A fuga ou a canção do dia se vê abafada pela intromissão. O poeta transforma a visão recebida em imagem poética e inicia o seu canto: “No princípio...”.

Nessa perspectiva, a figura do bandoleiro se reveste de uma certa ambiguidade. Embora ele se apresente a partir da ação de inserir na imagem poética elementos opostos à plenitude instaurada, isto é, a luz e o brado, é somente após a sua presença que o poeta se põe a cantar. Findada a ação do bandoleiro, a voz poética vale-se do travessão e da conjunção aditiva “e”, destacando e estabelecendo uma espécie de continuidade entre as estrofes e as ações das diferentes figuras inscritas no corpo textual. Assim, a intromissão, apesar de antagônica, se estabelece como necessária para o surgimento do canto.

Por outro lado, o bandoleiro se configura a partir da participação em um “bando”. Contudo, a voz poética o apresenta sozinho, distanciado da coletividade responsável por caracterizá-lo. Teria sido ele segregado ou expulso? Teria sido ele quem “maquinou” uma desgraça no “horror do meio-dia”?

Ao mesmo tempo, em sua maioria, os dicionários atribuem uma conotação negativa ao vocábulo, descrevendo-o como um bandido ou como um indivíduo mentiroso. Dessa forma, ao considerarmos os sentidos possíveis da palavra e as ações desempenhadas por essa figura relativas ao lançamento de “jorros de luz”, o bandoleiro faustiniense parece se aproximar do anjo de luz expulso dos céus, Lúcifer.

Os contrários, nessa lenda, complementam-se. A “inversão simbólica”, a conotação positiva atribuída à treva e ao silêncio, dá-se em razão dessas figuras proporcionarem a ação de outros elementos contrários. A *treva* permite o movimento do espírito à flor do *sol*. A *quietude* viabiliza o entendimento ou a *escuta* da queda de uma lágrima. O bandoleiro satânico promove o canto de exaltação à obra divina. Concomitantemente, em relação ao estrato sonoro, entre “agonia” e “alegria”, forma-se uma rima. Tal movimento engendrado pela voz poética é demonstrado, também, pela eleição do gênero clássico da fuga ao complementar o “dia” do poeta.

De acordo com Michels (2003, p. 116-117), a fuga trata-se de uma peça polifônica com número de vozes variável. Ainda segundo o teórico, tendo atingido o seu ápice na época de Johann Sebastian Bach (1685-1750), tal gênero possuiria um “princípio regular, estrito mas ao mesmo tempo cheio de fantasia”, sendo considerado, na época, a “imagem de uma harmonia universal superior”. Trazendo como exemplo a fuga II em dó menor de *Cravo Bem Temperado I* de Bach, o pesquisador apresenta-nos alguns elementos constitutivos da fuga nessa composição bachiana:

O tema (sujeito) ouve-se primeiro em sua **forma original** como **dux** (*condutor*), na voz intermédia e depois como **resposta** ou **comes** (*acompanhante*) na voz superior. O dux está na tônica, dó menor e começa com um dó, ao passo que o comes, está no quinto grau, a dominante e começa com um sol. Por motivos de ordem tonal, o comes modifica o salto de quarta dó<sup>2</sup>-sol<sup>1</sup> do dux [...]. Enquanto isso, na voz intermédia ouve-se um **contraponto** (contratema, contra-sujeito). [...] Entretanto, as outras vozes continuam: o contraponto (c. 7-8) ouve-se na voz superior enquanto a voz intermédia acrescenta um segundo contraponto. Assim se conclui aquilo a que se chama **exposição** da fuga [...] na qual todas as vozes apresentaram uma vez integralmente o tema. (Michels, 2003, p. 117)

Nessa perspectiva, esse gênero pode nos dizer respeito a uma composição em que duas vozes, iniciadas por notas distintas, porém complementares (nesse caso, “dó” e “sol” são bases integrantes da tríade do acorde dó), expressam harmonicamente o tema musical. Analogamente, na fuga faustiniana, elementos contrários e complementares se unem para a exposição do tema. Treva e luz. Silêncio e brado. Passado e presente. O bandoleiro que ilumina as trevas e cessa o silêncio. A organização estrófica do poema reflete tal questão: há primeiro uma exposição do passado, seguida de um confronto entre passado e presente; e finalizada pela constatação de um presente e de um poeta, contagiados pela visão do primórdio.

Dessa forma, o poeta “mudo” não seria um símbolo de impotência, mas sim um indício da harmonia com o passado criador. Na configuração desse poeta, encontram-se os elementos constituintes desse mundo primevo povoado pela treva e pelo silêncio. Trata-se da sensibilidade poética que sente a necessidade desse objeto, desse tempo primordial, de ser forma, de ser “coisa”, absorvendo para si, as características desse mundo criador. “E mudo sou”. Modifiquemos: E, mundo sou. Esse mundo, recebido em visão pelo poeta, é silêncio, é mudo. Então, o poeta assim se torna para cantá-lo, procurando expressar, através de sua fuga, essa “harmonia universal superior”, esse tempo cosmogônico de criação.

### 3.4 O brado órfico

“Agonistes” encontra-se presente em *O homem e sua hora* (1955) de Mário Faustino, na segunda seção, intitulada “Sete sonetos de amor e morte”. É possível depreender inovações formais veiculadas pela obra faustiniana: o soneto, forma tradicional na poesia brasileira, passa a ser transfigurado pelo poeta a partir da supressão dos espaços gráficos, dotando o corpo do poema de uma determinada unicidade.

Tal construção estrutural se apresenta como uma constante no livro de estreia do poeta piauiense — um indício de um trabalho com a tradição que visa a produção do novo, o “repetir para aprender, criar para renovar”, o “*make it new*”. Em relação a “Agonistes”, ao realizar uma observação em formato de nota de rodapé sobre o combate entre *Homo* e *Mundus* apresentado por Faustino em “Diálogos de Oficina”, Nunes (1977, p. 32) afirma: “o poeta como *lutador*, num sentido ético e até metafísico, é um dos temas da poesia de Mário Faustino. Em direta relação com esse tema está o soneto ‘Agonistes’, de *O homem e sua Hora*”.

Nessa perspectiva, tendo em vista a relação proposta por este trabalho entre a concepção apresentada em Faustino relacionada à luta entre *Homo* e *Mundus* com elementos da trajetória de Orfeu, uma atividade analítica — que visa desvelar determinadas relações presentes na tessitura textual responsáveis pela criação de uma imagem poética — justifica-se.

Agonistes  
 Dormia um redentor no sol que ardia  
 O louro e a cera, dons hipotecados  
 Da carne postulada pelo dia;  
 Dormia um redentor nos incensados  
 Lençóis que a lua póstuma cobria  
 De mirra e de açafões embalsamados;  
 Dormia um redentor no navegante  
 Das mortalhas de espuma que roía  
 O verme de seus sonhos abafados;  
 E até no atol do sexo triunfante  
 Do mar e da salsugem da agonia  
 Dormia um redentor: e era bastante  
 Para acordá-lo o verso que bramia  
 No cérebro do atleta e lá morria. (Faustino, 2009, p. 61).

O poema é formado a partir de decassílabos heroicos, apresentando uma estrutura rítmica, em sua maioria, com tônicas na segunda, sexta e décima sílaba, com exceção do oitavo e do décimo terceiro verso que possuem, respectivamente, acentos na terceira, sexta, décima e na quarta, sexta e décima. De acordo com nossa análise, estabelece-se o seguinte esquema métrico:

- 1° Dor/MIA/ um/ re/den/TOR/ no/ sol /que ar/DI/  
 2° O/ LOU/ro e a/ ce/ra, /DONS/ hi/po/te/CA/  
 3° Da/ CAR/ne/ pos/tu/LA/da/ pe/lo/ DI/;  
 4° Dor/MIA/ um/ re/den/TOR/ nos/ in/cen/SA/  
 5° Len/ÇÓIS/ que a/ lua/ PÓS/tu/ma/ co/BRI/  
 6° De/ MI/rra e/ de a/ça/FRÕES/ em/bal/sa/MA;/  
 7° Dor/MIA/ um/ re/den/TOR/ no/ na/ve/GAN/  
 8° Das/ mor/TA/lhas/ de es/CU/ma/ que/ ro/Í/  
 9° O/ VER/me/ de/ seus/ SO/nhos/ a/ba/FA;/  
 10° E a/TÉ/no a/tol/ do/ SE/xo/ tri/un/FAN/  
 11° Do/ MAR/ e/ da/ sal/SU/gem/ da a/go/NI/  
 12° Dor/MIA/ um/ re/den/TOR/: e e/ra/ bas/TAN/  
 13° Pa/ra a/cor/DÁ/-lo o/ VER/so/ que/ bra/MI/  
 14° No/ CÉ/re/bro/ do a/TLE/ta e/ lá/ mo/RRI./

Dessa forma, identifica-se um sistema de rimas, majoritariamente toantes, A/B/A/B/A/B/C/A/B/C/A/C/A/A, contando, também, com a presença de rimas internas. Vale ressaltar, ainda, a presença recorrente de consoantes fricativas, vibrantes e oclusivas.

Ao refletir sobre os aspectos sintáticos do poema, é possível notar uma espécie de paralelismo na construção dos versos, tendo em vista a utilização da anáfora “Dormia um redentor” no primeiro, no quarto, no sétimo e no décimo terceiro verso. Sendo assim, torna-se possível realizar uma divisão, a partir de critérios sintáticos, do poema em três momentos distintos. No primeiro, entre o primeiro e o nono verso, há três conjuntos feitos por meio da anáfora, de seu desenvolvimento e de sua atualização; ilustrados a partir do seguinte esquema sintático: Dormia um redentor [adjunto adverbial de lugar] que [sujeito + verbo no pretérito imperfeito] [objeto direto].

Dormia um redentor no sol que ardia  
 O louro e a cera, dons hipotecados  
 Da carne postulada pelo dia;  
 Dormia um redentor nos incensados  
 Lençóis que a lua póstuma cobria  
 De mirra e de açafrões embalsamados;  
 Dormia um redentor no navegante  
 Das mortalhas de espuma que roía  
 O verme de seus sonhos abafados;

O que nos permite a estruturação da seguinte tabela:

Tabela 1 – A sintaxe de “Agonistes”

Dormia um redentor	Primeiro conjunto	Segundo conjunto	Terceiro conjunto
[adjunto adverbial de lugar]	No sol	Nos incensados lençóis	No navegante da mortalha de escuma
[sujeito + verbo no pretérito imperfeito]	[um redentor que] ardia	[a lua póstuma que] cobria	[um redentor que] roía
[objeto direto]	O louro e a cera, dons hipotecados da carne pelo dia	[um redentor] de mirra e de açafrões embalsamados	O verme de seus sonhos abafados

Fonte: Elaborado pelos autores (2025)

Em sequência, nota-se a instauração de um segundo momento intermediário nos versos de número dez e onze em que não se utiliza a anáfora citada anteriormente.

E até no atol do sexo triunfante  
Do mar e da salsugem da agonia

Por meio da utilização da conjunção aditiva “e” e da preposição indicadora de limite “até”, ocorre uma atualização dos lugares em que se estabelece o sono do sujeito “redentor”. Por fim, entre os versos de número doze e quatorze, estabelece-se o último momento do poema em que a anáfora é retomada. Entretanto, a estrutura anterior passa a ser transfigurada por meio da utilização dos dois pontos e de uma nova organização sintática.

Dormia um redentor: e era bastante  
Para acordá-lo o verso que bramia  
No cérebro do atleta e lá morria.

A continuidade instaurada através do uso do verbo dormir no pretérito imperfeito é rompida ao estabelecer-se a oposição com uso do sintagma [era bastante] somado à forma infinitiva de acordar, formando uma dissonância tanto no nível fônico quanto no sintático e no semântico. Entretanto, tal ocasião dissonante e descontínua dará lugar novamente para a utilização de verbos no pretérito perfeito, retomando o ritmo instaurado anteriormente.

Em relação aos aspectos semânticos do poema, opta-se por analisá-los respeitando a separação dos momentos sintáticos propostos por este trabalho. No primeiro conjunto, há o

estabelecimento de um ambiente diurno marcado pela figura do sol; concomitantemente tem-se um redentor que realiza a ação de arder o louro e a cera. Esse tipo de ação é interessante do ponto de vista analítico, em função de seu caráter inovador: o redentor, afetado corporalmente pelo ambiente solar, estende a sua transfiguração às figuras que o adornam, isto é, o louro e a cera.

Essas, ao mesmo tempo, conferem a tal sujeito o heroico, em função da presença do louro, e o fúnebre, devido à existência da cera, encarada neste trabalho como metonímia de vela, decisão justificada pelo campo semântico instaurado por figuras que aparecerão posteriormente no poema. Em concomitância, tais figuras são classificadas como “dons hipotecados da carne postulada pelo dia”, tornando possível uma interpretação em que a glória e a morte se instauram como garantias de sobrevivência mesmo se o tempo venha promover a sucumbência corpórea.

Ao direcionarmos nosso olhar para os aspectos fônicos de tal conjunto, percebe-se o predomínio, nos dois primeiros versos, de vogais fechadas e de semifechadas em posições tônicas, como em “dormia”, “redentor”, “ardia”, “louro” e “dons” – tendência que será contrastada com a presença da vogal “a” no final do segundo verso e no começo do terceiro através das palavras “hipotecados”, “carne” e “postulada”. Por outro lado, ressalta-se a presença marcante de aliterações em “r” (dormia, redentor, ardia, louro, cera e carne) e em “s” (sol, dons, hipotecados, postulada) em oposição a consoantes oclusivas (redentor, ardia, hipotecados, postulada e dia).

Estabelece-se, então, um sistema sonoro construído a partir da oposição entre vogais fechadas, semifechadas e abertas, entre a continuidade proposta pelos sons de “r” e de “s” e a brevidade inerente às consoantes oclusivas. Tais oposições corroboram o que se encontra expresso no plano semântico. O sono fúnebre do redentor diante do sol; a escuridão proposta pela morte em plena luz do dia. O dom, dádiva inata duradoura, esvai-se em face do tempo implacável. Um jogo sonoro disposto em métrica única e harmonizado pela rima, formando um sentido pautado por transformações sutis e constantes.

Em seguida, no segundo conjunto, constata-se uma alteração espacial, transitando para uma ambientação noturna, a partir da presença lunar. O aspecto fúnebre se acentua por meio da caracterização da figura da lua como “póstuma”. Ademais, a transfiguração do corpo do sujeito presente no poema dá lugar à presença de determinados elementos próprios a ritos funerários. Nessa perspectiva, há uma profusão de aromas insaturada nesses três versos: o sono do redentor é estabelecido em incensados lençóis; ao mesmo tempo em que a lua póstuma o cobre de mirra e de açafões embalsamados.

A partir da compreensão das ações tomadas pela lua, torna-se perceptível a proximidade entre este astro e o sujeito. A qualificação dessa figura já nos fornece tal subsídio, tendo em vista o uso do adjetivo póstumo de modo a estabelecer uma ligação entre o sono fúnebre do redentor e

a lua. Simultaneamente, cabe ao astro desempenhar os ritos funerários e propiciar a integridade corpórea do sujeito. Logo, percebe-se a intimidade entre o espaço e o sujeito do poema: enquanto o sol acelera o processo de desintegração, a lua tenta revertê-lo. Ambas as ações assinalam o caráter passivo do sujeito redentor entregue à mercê dos elementos naturais.

Em relação à estrutura fônica deste conjunto, apesar de dar continuidade à métrica dos versos anteriores, percebe-se uma distinta utilização de vogais e consoantes. A anáfora ainda garante a presença de vogais fechadas e o retrato sonoro semelhante deste momento do sono; no entanto, estabelece-se uma predominância de vogais abertas e semiabertas em “incensados”, “lençóis”, “embalsamados” de modo que a rima toante se apresenta a partir da vogal “a”. Chama-se a atenção, também, para a utilização de sons nasais, além do uso acentuado de fricativas em comparação com os versos anteriores a partir da instauração dos vocábulos “incensados”, “lençóis”, “póstuma”, “embalsamados”, “açafrões” e “embalsamados”. Assim, aliando o sentido produzido pelo estrato fônico ao semântico, percebe-se um alívio na tensão estabelecida outrora, corroborando para o estabelecimento de um instante em que tal sono é marcado pelo conforto e pela estabilidade.

Ao refletir sobre o terceiro conjunto deste momento proposto por nossa análise, nota-se uma nova alteração no espaço: o sono fúnebre do redentor desloca-se para um ambiente “navegante”, visto como fluvial-marítimo. Os lençóis incensados tornam-se mortalhas de espuma, reproduzindo movimentos anteriores presentes na tessitura do poema: é estabelecida uma relação sujeito-espaço de modo a dotar o redentor de novas configurações. No entanto, se nos conjuntos anteriores a ação da morte se aproxima do sujeito por meio da desintegração corporal ocasionada pelo tempo e dos ritos fúnebres desempenhados pela lua, nesta ocasião, a morte é dotada de uma maior evidência a partir da aparição das “mortalhas de espuma”.

Os aspectos rítmicos desse conjunto se apresentam semelhantemente aos versos anteriores: a presença da anáfora e da rima toante entre “navegante” e “abafados”. No entanto, o uso das consoantes se assemelha aos dos primeiros versos a partir da alternância de tônicas com: consoantes oclusivas (“mortalhas” e “espuma”) e fricativas (“verme”, “sonhos” e “abafados”); vogais abertas e fechadas. Tal esquema fônico sugere um instante de dinamismo, seguido por um momento de tensão que se dissipa gradualmente – o sono no navegante das mortalhas de espuma, como se o uso das oclusivas nos remetesse ao movimento do corpo do atleta. Ao passo que ao ser roído o verme de seus sonhos abafados, a obscuridade, promovida a partir da utilização dos sons de “r” e de “s” em adição às vogais semifechadas e fechadas (“i”, “e” e “o”), parece se dissipar com a presença da vogal aberta “a” aliada à fricativa “f”. Como se o alívio ao abafamento do verme fosse gradativamente sentido no nível fônico.

Torna-se interessante notar, ademais, uma possibilidade de leitura em que este sujeito se desloca de campos terrenos a um plano espiritual. Alguns fatores corroboram nossa leitura: diferentemente dos versos anteriores, o sono do sujeito passa a ser caracterizado a partir da abstração. A dicotomia diurno-noturno cede lugar ao sonho enquanto o agonista navega em suas mortalhas de espuma, uma espécie de trânsito pelo Rio Estige em direção aos infernos. Outro ponto de interesse analítico dá-se a partir da presença da primeira ação direta realizada pelo sujeito dentro do poema. Anteriormente, compreendemos a ação de arder o louro e a cera como uma consequência da proximidade entre sujeito e seus adornos. Porém, o redentor, agora, passa a “roer o verme de seus sonhos abafados”, demonstrando o seu caráter ativo. Algo que nos permite conceber tal mudança a partir da transição para um novo plano, no qual ações por parte do morto tornam-se permitidas.

Nessa perspectiva, a figura do verme torna-se importante para a compreensão do sentido do poema, tendo em vista a presença de uma espécie de inversão lógica. A associação da temática fúnebre à figura do verme é costumeiramente tratada através da apresentação do animal rastejante como o sujeito responsável pela ação de roer (pensa-se, por exemplo, na dedicatória de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Assis, 2014, p. 27)).

Tal inversão propiciada pelo poema corrobora para o estabelecimento de um sujeito em um plano além do real experienciado pelos sentidos humanos, podendo ser encarado, então, como um ambiente espiritual de transição entre a vida e o além-vida. Tal proposta de leitura ainda se potencializa por meio da caracterização do sono no poema. Se tivermos indícios de que se trata de um sono fúnebre ao longo da leitura proposta por este trabalho, a configuração do sonho do redentor como “abafado”, isto é, como não totalmente concretizado, fornece subsídios para situar tal sujeito neste plano intermediário. Somente a partir da finalização da ação de roer será concretizada a transição do sujeito, algo que veremos no momento subsequente do poema.

Ao caminharmos para o segundo momento do poema, segundo a nossa proposta, tem-se a última atualização do espaço percorrido pelo redentor. Nessa ocasião, como citamos anteriormente, não há a presença da anáfora e a ligação aos versos anteriores se estabelece através da conjunção aditiva “e”, seguida da preposição “até”. Indica-se, então, a chegada ao destino final por parte do redentor – o navegante das mortalhas de espuma é suplantado pelo “atol do sexo triunfante do mar e da salsugem da agonia”. Percebe-se como a ideia de chegada a um ponto limítrofe é sugerida sonoramente pela contiguidade entre as palavras “até” e “atol”; ao mesmo tempo, a sugestão da continuidade passa a ser evidenciada pela repetida utilização das preposições “do” e “da”, além do uso da rima entre “agonia” e “roía”.

Tendo em vista a figura do atol como um conjunto de ilhas circulares cujo centro contém um lago interno, a circularidade e a fluidez inerentes à concretude dessa figura permite-nos, se levarmos em consideração a natureza abstrata dos substantivos que formarão a configuração do espaço (sexo triunfante e agonia), a compreensão dessa figura como uma metáfora para o ápice dos momentos experienciados pelo agonista. Nessa perspectiva, há, ainda, a presença do especificador “do sexo triunfante” que em um primeiro momento salta aos olhos do leitor como uma espécie de corpo estranho.

No entanto, ao refletirmos sobre o especificador final que caracteriza tal espaço, isto é, “da agonia”, um substantivo presente no campo da abstração, estabelecem-se indícios para se direcionar a leitura de “sexo triunfante” como uma metáfora para a fecundidade e para a criação bem-sucedida. Assim, há a presença de um sujeito ilhado no ápice do mar da agonia; e, a partir dessa união, dar-se-á o surgimento do novo, algo que será materializado nos próximos versos do poema.

Enfim, chega-se aos três versos finais do poema. Como foi dito anteriormente, neste momento final do poema, há uma espécie de configuração sintática que destoa dos versos anteriores. A utilização de verbos no pretérito imperfeito é sucedida pelo uso dos dois pontos em adição à presença do sintagma “era bastante”. O uso da pontuação indica uma pausa e uma quebra da expectativa construída pelos versos anteriores, como se a construção rítmica do poema demonstrasse indícios da chegada do novo. Esses indícios se mostram concretizados por meio da presença do verbo acordar; ação que promove a transformação do estado do sujeito presente no corpo textual. O redentor transita do sono agônico e fúnebre à vigília através da ação do verso, isto é, da palavra poética.

Torna-se de grande valia ressaltar a ênfase dada pelo poeta ao poder da palavra poética. Primeiro, ao direcionarmos a atenção para a construção “era bastante” em oposição ao sinônimo possível “era suficiente”, já se tem indícios da magnitude do poderio versífico. Em adição, é possível destacarmos o uso do verbo “bramar” que potencializa a ação desempenhada pela palavra. Por fim, a própria mudança de estado do sujeito, anteriormente ligado ao fúnebre e ao agônico, demonstra a potência conferida à poesia.

Tal visão apresentada na tessitura do poema viria a ser retomada por Faustino em sua atuação como crítico literário. Em “Diálogos de Oficina”, na seção “Para que poesia?”, o crítico, através da voz de seus poetas fictícios, diz:

Na poesia encontra o poeta, quando os deuses estão de seu lado, sua unidade existencial. Ela reúne harmoniosamente — pelo menos é esse um de seus objetivos — os aspectos antagônicos da personalidade do poeta, gerando finalmente paz em seu microcosmos anteriormente revolto, às vezes até caótico.

Através de sua arte o poeta se concentra, se afirma, se liberta — da mesma maneira que os demais homens, cada um em seu ofício, ou em sua devoção. (Faustino, 1977, p. 31).

Ligando as palavras do crítico às do poeta, propõe-se, então, uma perspectiva existencial faustiniana em que a vida e a poesia organizavam-se de modo complementar — esta auxilia o poeta na criação de um saber relativo ao ser e à sua própria existência. Não é sem razão que Faustino, posteriormente, em carta a Benedito Nunes, relataria: “poesia e vida minha deverão seguir paralelas, até que a morte nos separe” (Faustino *apud* Chaves, 2004, p. 44).

Concomitantemente, outros aspectos deste poema analisado por este trabalho transbordam na continuação do “Diálogo de Oficina” aqui citado:

A poesia provoca, deflagra, registra, sublima e decide a luta entre o poeta e o universo, luta que sempre pode acabar ou pela derrota do artista — sempre de certo modo uma vitória — ou por um sereno pacto final entre os dois cosmos exterior e interior, reconciliados. No combate bem combatido entre *Homo* e *Mundus*, a poesia conduz o poeta ao seu nirvana especial. A esse ponto volta à cena o leitor consciente, que não poderia deixar de aproveitar, em sua luta pessoal da experiência vivida pelo agonista poético, que transmite suas vivências pelo veículo verbal (Faustino, 1977, p. 32).

Previamente, deixou-se subentendido o conflito entre o sujeito apresentado no poema e o espaço. Tem-se como exemplo os três primeiros versos em que se estabelece a transfiguração corporal do redentor a partir da ação do ambiente solar. Assinala-se no poema, desta maneira, o confronto exposto pelo crítico entre *Homo* e *Mundus*, em que a palavra poética, além de auxiliar na organização existencial do poeta, mostra-se como a chave para a superação de tal embate. A condução ao “seu nirvana especial” pode ser facilmente vista na construção poética através da transformação do estado do redentor de sono fúnebre e agônico para a vigília.

É de interesse analítico também a presença da palavra “combate” nas palavras do poeta fictício e da configuração do redentor ao longo do poema analisado. Ainda não discutimos o título do poema e dos epítetos legados ao sujeito descrito no texto. “Agonistes” é uma adaptação da palavra grega *αγωνιστής* que em português deu origem ao vocábulo “agonista”. Nos diferentes dicionários consultados, agonista faz referência aos lutadores da Grécia Antiga dedicados ao robustecimento físico. Por outro lado, segundo o dicionário grego-português, *αγωνιστής* pode ser: “1 competidor; atleta 2 advogado; orador, 3 ator 4 mestre *em uma arte ou ciência.*” (Malhadas; Dezotti; Neves, 2006, p. 11).

O agonista frequentava o *αγών* (agon), descrito como:

1 assembleia; reunião; conselho 2 jogo; competição; concurso 3 combate; luta 4 debate 5 litígio 6 interesse que leva à luta; luta espiritual *ou* mental 7 luta mortal; esforço penoso 8 lugar de reunião *ou* de jogos; campo; arena 9 *Ret.* veemência do discurso ou do argumento 10 Agón, divindade da competição. (Malhadas; Dezotti; Neves, 2006, p. 10-11)

Assim, os verbetes nos fornecem um respaldo para melhor compreender a caracterização dada pelo poeta ao sujeito presente no poema. Não se trata de um atleta no sentido pertencente à palavra como se conhece hodiernamente. Mas sim de um sujeito engajado no combate a partir dos sentidos difundidos pelas sociedades presentes na Grécia Antiga. Faz-se necessária, portanto, a visita aos campos da filosofia agonística e às nuances inerentes a esse tipo de “lutador”.

Para isso, recorremos a Nietzsche (2014) devido ao arcabouço teórico próprio a Faustino, além da sua adesão parcial à leitura feita pelo filósofo alemão. Enfim, somos direcionados à obra *Cinco prefácios para cinco livros não escritos* e ao texto “A disputa de Homero”, no qual se estabelece a visão nietzschiana sobre o agonismo. No escrito do filósofo, há a distinção entre tipos diferentes de disputas simbolizadas através das distintas deusas Éris. Em primeiro, descreve-se o combate pautado pela aniquilação do oponente – uma espécie de expurgo do ódio, exemplificado por meio das ações sanguinárias desempenhadas por Alexandre, o Grande.

Em contrapartida, há um segundo tipo de confronto, uma visão da deusa a partir do ciúme, do rancor e da inveja, elementos vistos positivamente pelo filósofo. Nessa perspectiva, esses elementos estimulam a humanidade para a ação, promovendo uma disputa em que o outro não deve ser aniquilado. Dessa forma, diante da competição, promove-se o desenvolvimento de si próprio que se desdobra em ações positivas para a sociedade como um todo. O adversário, então, mostra-se como um componente necessário nessa equação para a promoção de novas “grandezas”.

Com tais questões no horizonte, novos sentidos se desvelam sobre a imagem do “atol do sexo triunfante do mar e da salsugem da agonia”. Pode-se, agora, compreender a agonia, antes como um estado de combate necessário para o desenvolvimento de si, ao invés de simplesmente encará-la como um sentimento aflitivo. É através da fertilidade, metaforizada através da figura do “sexo triunfante”, presente na disputa e no combate que se aflora a faculdade criativa. Não é sem razão: logo em seguida, a figura do verso se mostra presente no poema; e, com este, dá-se a mudança de estado do sujeito.

Ao mesmo tempo, percebe-se como tais questões trabalhadas a partir da linguagem poética se desdobravam na vida do piauiense. Sua biógrafa, Lilia de Silvestre Chaves escreve:

Sempre preocupado com sua aparência, Mário Faustino era não apenas elegantíssimo em seus trajes escolhidos com zelo, como também cuidava do corpo, perseguindo o equilíbrio harmonioso entre o corpo e o espírito, aquele ideal da educação ateniense, por volta do século V: o nobre e o belo – *kalos kagatos* –, o homem que buscava a perfeição, referenciado, na Grécia antiga, por Sófocles e Platão. (Chaves, 2004, p. 57)

Ao colocar vida e poesia paralelamente, deixam-se indícios da vida do homem em sua poesia. Tal autoaperfeiçoamento proposto por esta visão agônica de mundo segundo Nietzsche materializa-se no poema, nos escritos críticos de Faustino e em sua vida através do embate entre *Homo e Mundos*. Este, por sua vez, é provocado, deflagrado, registrado, sublimado e decidido pela palavra poética.

Ao mesmo tempo, esse ideal em Faustino busca ser revertido no bem coletivo. Segundo as suas palavras: “creio que a principal obrigação da poesia, em nossa época, é renovar, nesse sentido, a linguagem, de modo a permitir, semanticamente, uma revisão do pensamento ocidental” (Faustino *apud* Nunes, 2009, p. 52). O autoaperfeiçoamento do poeta, inserido no combate com o mundo, acaba por permitir a revisão do pensamento ocidental. Assim, a obtenção do bem coletivo faz-se de maneira semelhante ao *αγωνιστής* (agonistés) inserido na polis grega. Outro fator que corrobora para as conclusões traçadas está liado ao modo que Faustino concebia a poesia como um instrumento “para ensinar, para comover, para deleitar” (Faustino, 1977, p. 29) – elementos inerentes à concepção poética faustiniana que contém em si tal consideração com a coletividade.

Ao redirecionar a atenção ao poema, a configuração do sujeito inserido na tessitura do poema como “redentor” expande a sua atuação para o nível coletivo. O poeta se torna aquele que redime, “purga e melhora o leitor ou ouvinte, fazendo-o ‘mudar de vida’” (Faustino, 1977, p. 31). Concomitantemente, o poeta “purga também e também melhora a si mesmo, mudando continuamente de vida, até, se possível, fixar-se em formas definitivas de realização.” (Faustino, 1977, p. 31). Como é apresentado no poema, a redenção de si e de outrem passa a ser desempenhada por meio do verso. Assim diz o poeta: “De tudo o que temos visto, poder-se-á concluir ser a recriação do objeto (acompanhada de sua doação aos demais homens, sob a forma de palavras que compõem uma coisa só com o objeto por elas nomeado), a principal finalidade da linguagem poética” (Faustino, 1977, p. 67).

No entanto, há ainda no final do poema a ação sofrida pelo verso: este brame no cérebro do atleta e lá morre. Existem diferentes possibilidades de compreensão desta ação no poema. O que nos parece de maior coerência é encará-la como a transição para o plano navegado pelo redentor – o retorno aos campos da espiritualidade. Concomitantemente, o ritmo e as escolhas

verbais presentes no poema sugerem uma continuidade das ações apresentadas de modo que, logo, a poesia provocará, deflagrará, registrará, sublimará e decidirá um novo combate entre *Homo* e *Mundus* – o agonismo, assim, torna-se uma condição existencial poética.

A partir da perspectiva traçada por este trabalho, torna-se possível apreender confluências entre a condição existencial poética faustiniana e a trajetória órfica proposta pelos mitemas apresentados pelo dicionário de mitologia grega e romana de Pierre Grimal (2005, p. 340-342). O mitólogo, então, apresenta-nos o primeiro mitema de Orfeu por meio de sua participação na expedição dos Argonautas. Nessa ocasião, o bardo lendário, através da poesia, conferia à navegação a cadência das remadas, acalmava os tripulantes e as ondas durante as tempestades, além de abafar o canto das sereias. Não possuindo a força dos outros heróis, com o poder poético, Orfeu atua como o mediador do combate travado, “purgando” os seus ouvintes das paixões despertadas pela hostilidade do mundo tal qual a visão de Faustino apresentada anteriormente por este trabalho.

Além do papel desempenhado como mediador das batalhas de outrem, há, ainda, um Orfeu empenhado em travar seu próprio combate, percorrendo domínios infernais à procura de Eurídice. Assim, como o “redentor” de Faustino, o poeta mítico navega em meio à hostilidade infernal e encontra a resolução para o combate por meio da palavra poética. Dessa forma, segundo Grimal (2004, p. 341), por meio do canto, cessa-se o girar da pedra de Ixon, equilibra-se o rochedo de Sísifo, mascara-se a fome de Tântalo, calma-se a cólera de Cerberus. Por fim, convencem-se os deuses infernais a trazerem a ninfa de volta aos campos terrenos.

O confronto de Orfeu se mostra constantemente mediado pelo poético. É por meio da palavra que a trajetória órfica oscila entre o plano terreno e o fúnebre, tal qual o agonista faustiniano. E, mesmo se o poeta acaba por falhar em sua empresa e Eurídice encontra a morte novamente, Faustino (1977, p. 32) diria: a derrota do artista na luta empenhada contra o universo é sempre de certo modo uma vitória.

#### 4 Relatório Final: Conclusões

Com a finalidade de relatar e de sequenciar os produtos de nossa investigação, dedica-se esta seção final do trabalho à elaboração de um último relatório sobre a temática gerada a partir da união entre Orfeu e Faustino. Iniciamos o percurso investigativo por meio de um levantamento biográfico do poeta. Ao se tratar de um tema “obscuro” e permeado por uma visão particular de mundo, como o órfico, sentiu-se a necessidade de descobrir (pelo menos parcialmente) sobre esse indivíduo que impactou o mundo literário brasileiro na década de 1950.

Encontrou-se, assim, uma personalidade instigante, cosmopolita, eclética e erudita cujo trânsito se deu entre o nordeste e o norte de nosso país, entre Estados Unidos e Brasil, entre Europa e Rio de Janeiro, além de circular pelas línguas modernas e clássicas; pelas origens católicas e as referências “pagãs”; pelo Direito e pela Administração; pela crônica e a poesia. Não é de se espantar que o jovem Faustino viajante de terras viria a se identificar com a figura de Pound, um viajante de eras.

Natural da capital piauiense, Teresina, Mário Faustino, tendo iniciado sua formação poética em Belém do Pará, tornou-se conhecido nacionalmente no ambiente literário da década de 1950 pela sua atuação como crítico de poesia pelo *Jornal do Brasil* no Rio de Janeiro. Nesse ínterim, o poeta desenvolveu uma base teórico-crítica fomentada pela intensa vivência ou, aproveitando de seu neologismo, pela “transvivência” das experiências culturais presentes em viagens aos Estados Unidos e a países da Europa.

Após termos esboçado determinados elementos constituintes da formação do poeta, sobretudo a expansão dos horizontes intelectuais do *Café Central* de Belém, propiciada pelas suas experiências estrangeiras, buscou-se contextualizar os primeiros aspectos de nossa temática. O orfismo, como advertimos anteriormente, apresentou-se como um desafio, justamente, por ser um tema desprovido de um caminho epistemológico definido. Valendo-nos das palavras de Pires (2015, p. 166), enfatizamos: não há uma medida órfica específica.

Como todo material mitológico, Orfeu não se mostrou alheio à variação. Sobretudo, a conjuntura órfica se reveste de relativa obscuridade por ter nutrido um culto de mistério pertencente ao campo da História das Religiões cujo impacto em seu contexto sócio-histórico é descrito de modo divergente entre pesquisadores. Há, em adição, um vasto conjunto de obras de arte que, no decorrer da história, se empenharam em reler, reconstruir e transcriar as “coisas” de Orfeu.

Visto que é a especialidade que escapa à investigação proposta, procurou-se um aparato teórico, o qual poderia nos auxiliar a compreender a variação. Assim, aliaram-se determinadas noções de tradução aos estudos mitológicos com a finalidade de se depreender os mecanismos

inerentes a essas transformações. Tal atividade proporcionou a seguinte realização – entre uma representação de Orfeu e outra, existe um modo de relação com a alteridade pautado por uma visão de mundo de maneira a estabelecer um processo interpretativo do material mitológico.

O orfismo mítico-poético, em sua condição de fenômeno literário, pode ser compreendido como uma ação tradutória, visto que nele configuram-se um processo de criação e de crítica literárias e um movimento de construção de um *ethos* poético a partir do contato com o outro. No caso moderno, então, o poeta órfico transcria a figura do bardo trácio e molda os instrumentos de seu ofício, à medida que se distancia do solipsismo e exercita os caminhos da alteridade. A partir dessas considerações, são colocados em evidência elementos determinantes para a investigação proposta, por exemplo: o modo como o autor realiza suas leituras relacionadas ao órfico e, por meio dessas, constrói uma nova representação de si e de Orfeu.

Guiados por essas premissas, estruturamos uma linha de investigação. Deparamo-nos, então, com um indivíduo que, sensível às demandas de sua época, lança seu olhar ao passado e ao presente, na tentativa de vislumbrar os caminhos do futuro. Trata-se de uma personalidade que almeja conceber uma visão totalizante de mundo. Voltando-se para si, Faustino busca “disciplinar seus mecanismos de raciocínio” (Faustino, 1979, p. 45-46), aspirando a adquirir uma imparcialidade empática, a sentir o mundo com o mundo. Quer conhecê-lo através da filosofia, da ciência, do misticismo e, sobretudo, da poesia. Deseja, em primeiro lugar, experienciá-lo orficamente.

Em decorrência disso, o piauiense não se afasta da tradição, mas antes, como traz Ivo Barbieri (1979, p. 21), procura revivê-la seletivamente. Movido pela máxima confuciana, procura no “velho” o vivo, direcionando-se ao encontro com a herança literária com a finalidade de se “formar” como poeta. Nessa perspectiva, Faustino insere em sua obra suas leituras, exibindo os vestígios de sua formação à medida que se organiza e se constrói poeticamente.

Assentadas algumas concepções referentes ao modo como o poeta interpreta e concebe o real, restava-nos delinear as possibilidades inerentes ao universo órfico a fim de solidificar as bases conceituais de nossa investigação. Todavia, ao nos debruçarmos sobre tal temática, vimo-nos diante de uma imensidão. Como aludimos anteriormente, há séculos, as “coisas” órficas transitam pelos campos literários e, até mesmo, sagrados, metamorfoseando-se incessantemente. Nessa perspectiva, fez-se necessário um escopo de modo a, em meio a um esforço puramente organizacional e lógico, categorizá-las, sem, contudo, deixar de considerar a permeabilidade do material em questão.

Organizou-se o material órfico em duas vertentes: uma ligada aos aspectos da narrativa do mito e outra às reminiscências do culto de mistérios. Orientada de acordo com as contribuições

de Pires (2015), foi realizada a apresentação dos mitemas próprios da trajetória de Orfeu, isto é, a participação do bardo na expedição dos Argonautas como uma espécie de sacerdote, o casamento com a ninfa Eurídice findado tragicamente, a empreitada infernal frustrada por conta da desobediência às ordens dos deuses do Hades, o retorno ao mundo dos vivos, seguido pela morte causada pelas bacantes.

Por outro lado, expuseram-se determinados elementos próprios dessa religião órfica como sendo fomentadora de uma prática civilizatória e de um conhecimento esotérico, além de se mostrar portadora de cosmogonia e antropogonia próprias. Dotado também de uma escatologia e de uma cosmovisão, o orfismo se configurou, segundo Pires (2015, p. 147), como uma “prática ritual, secreta e iniciática”, fornecendo aos iniciados a preparação para o “bem-viver” e para o “bem-morrer”.

Não obstante a organização em duas vias, buscou-se, então, relacioná-las com a finalidade de investigar os seus desdobramentos em nossa poesia moderna, retomando a questão feita por Pires (2015, p. 151): “O que é e o que considerar literatura órfica?”. Na busca por esboçar alguma tentativa de resposta, argumentou-se em favor da orientação do artista direcionada aos caminhos do orfismo por meio de uma espécie de nostalgia do sagrado. O gênio criativo, sentindo a necessidade de se identificar, ver-se-ia apartado da natureza e imerso em um mundo abstrato e disforme. O despertar do mecanismo de identificação viria a partir do contato com o seu semelhante, o bardo lendário, o exilado infernal, o detentor de uma ciência oculta – Orfeu.

Teorizou-se, desse modo, sobre a possibilidade de que, por meio do contato com o legado órfico, o poeta ou o artista pode novamente identificar-se com o universo, restaurando, assim, o pacto com o Eu, o Outro e o Mundo. O universo dotado de *anima* passaria a integrar o humano outra vez, propiciando o estabelecimento de um espaço criador. Dessa maneira, concluímos que, o poeta órfico, em nossa concepção, além de conceber Orfeu como “um protótipo”, como traz Pires (2015, p. 163), recria um meio de apreensão do real a partir do encontro com a alteridade proporcionado pelo contato com o legado órfico.

Ao direcionarmos o nosso olhar ao caso faustino, tal processo configurou-se, em nossa perspectiva, de maneira latente na obra do poeta de Teresina, tanto em sua concepção de poesia e de artista, quanto em sua concepção de mundo. A princípio, constata-se o reconhecimento desse pacto rompido por parte do poeta através da maneira como Faustino concebe esse humano, tomado por um caos interior, em confronto com o mundo.

Nessa perspectiva, a existência humana como agonista (ou em sua transliteração do grego, agonistes) é figurada através do combate, da disputa entre *Homo e Mundus*, do sono fúnebre. Uma disputa cuja resolução se transpassa por meio da ação da palavra poética que reúne

harmonicamente, em paz, o “microcosmo” antes tempestuoso do poeta e do leitor. Atingindo, assim, um plano transcendental, descrito em seus escritos críticos ou expresso no despertar de um sono fúnebre em “Agonistes”, estabelece-se um “sereno pacto final entre os dois cosmos exterior e interior, reconciliados” (Faustino, 1977, p. 32) a partir do verso bramante no cérebro do atleta.

Diante desse modo de concepção da condição existencial, notaram-se paralelos com a narrativa órfica, em específico, relacionados ao retorno ao mundo dos vivos de um Orfeu fragmentado pela perda. Talvez, seja por meio dessas semelhanças que, em Faustino, inicia-se a retomada do processo de identificação, tendo em vista que as soluções encontradas poeticamente perpassam um desejo, considerado pelo poeta como órfico – o desejo de criar. Poesia, para Mário Faustino, é criar, é re-criar. Refere-se a um processo capaz de retirar determinado objeto do caos, batizando-o com palavras “insubstituíveis” e “intraduzíveis” de maneira a recriá-lo verbalmente.

Quiçá interpretando o mundo de forma animada, o crítico-poeta retrata a palavra poética como detentora de vontade de ser – um ente em potencial, pertencente a um plano outro do ordinário (talvez, transcendental, oculto ou divino?). As “coisas” possuiriam nomes próprios ocultos e na sua evocação, reside o seu poder, o poder de criar. Nessa potência criadora, encontra-se o órfico faustiniiano, uma força fértil e encantadora que flui por todos os vértices da criação.

Parece-nos, ainda, que a latência órfica da obra faustiniiana é configurada, justamente, a partir de sua obsessão em produzir um poema, no qual o orfismo é a lei universal. Nessa perspectiva, reside sua tendência ao “poema longo”, concretizado em “O homem e sua hora” e idealizado em “A reconstrução” e na obra de sua vida, interrompida pelo desastre aéreo. As produções, em questão, fazem referência a esse desejo intrépido e demiúrgico, já imbricado em “Prefácio”, de tornar real esse mundo criado-criador, essa *natura naturans*, identificada pelo poeta em *Invenção de Orfeu* e retratada nas visões de “Legenda”.

Se anteriormente identificamos o reconhecimento do pacto rompido pelo piauiense, agora, é perceptível o seu posicionamento diante dessa questão. Possuindo ecos do espírito do alquimista, Faustino busca tornar-se outro, procura disciplinar os mecanismos de sentidos, passa por um processo de iniciação com a finalidade de acessar o poder oculto da linguagem e, assim diluir a distância entre “palavra” e “coisa”. Nesse sentido, manifesta-se o desejo de restaurar a harmonia perdida outrora; de cessar a encenação agônica, na qual o humano se vê imerso; e de, conseqüentemente, melhorar a si mesmo.

Contudo, esse processo não se encerra no poeta. O jornalista literário demonstrava sua preocupação com a sociedade em sua atuação, creditando à poesia a obrigação de promover uma revisão semântica do pensamento ocidental. Ainda na concepção de Faustino, a partir do mecanismo órfico, tem-se a criação de um mundo e de uma língua, fornecendo, também, ao leitor

a possibilidade de participação no processo. Nas palavras do crítico (Faustino, 1977, p. 39), o “leitor consciente” passa a se beneficiar do combate travado pelo agonista poético em sua “luta pessoal” a partir da experiência agônica veiculada pelo poema.

Em suma, o orfismo, ao longo de nossa investigação, mostrou-se uma temática fulcral na poética faustiniana, como já era indicado anteriormente devido à presença de Orfeu em momentos centrais de sua obra. Nessa perspectiva, o órfico em Faustino integra a sua cosmovisão, sendo um filtro que o auxilia na sua formação e na sua apreensão do leitor e, conseqüentemente, da sociedade. Não se restringindo à “criação” ou à “reedição” de representações da narrativa mitológica, os caminhos traçados por Orfeu se mostram um elemento primordial para o poeta piauiense moldar as ferramentas de seu ofício e o seu *ethos* poético, além de impactar o seu modo de compreensão de mundo e de ser um meio de auxiliar no desenvolvimento social.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. **A iniciação pela palavra**: A poesia órfica de Mário Faustino. Orientador: Affonso Romano de Sant'Anna. 1991. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.
- ALMEIDA, F. Tradução e outras relações intertextuais. **Gragoatá**: Revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF, Niterói, v. 7, n. 13, p. 83-102, 2002. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33515>. Acesso em: 22 jul. 2023.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2014.
- BALESTRIERO, M. **Mário Faustino**: Uma poética da modernidade. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- BARBOSA, J. A. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BAUDELAIRE, C. **Obras estéticas**: Filosofia da inauguração criadora. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BAUDELAIRE, C. **Las flores del mal**. Tradução de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2006.
- BENVENISTE, E. **Problemas de Lingüística Geral** - volume I. Campinas: Pontes, 2005.
- BERMAN, A. **A prova do estrangeiro**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada**: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.
- BOSI, A. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. *In*: BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 176-193.
- BRANDÃO, J. **Mitologia Grega**. vol. I. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BRITTO, P. H. Poesia e memória. *In*: PEDROSA, C. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 124-131.
- BURKERT, W. **Mito e mitologia**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Edições 70, 1991.
- CAMILO, V. **Modernidade entre tapumes**: Da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.
- CATÁLOGO de Teses & Dissertações. Capes, 2016. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

CAMPOS, A de. Mário Faustino, o último “Verse Maker” – 1. *In*: CHAVES, A. **Tradição e modernidade em Mário Faustino**. Belém: Universidade do Pará, 1986, p. 326-330.

CAMPOS, A de. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, H de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CHAMIE, M. O homem e sua hora (Mário Faustino). *In*: CHAVES, A. **Tradição e modernidade em Mário Faustino**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986, p. 278-280.

CHAVES, A. **Tradição e modernidade em Mário Faustino**. Belém: Universidade do Pará, 1986.

CHAVES, L. S. **Mário Faustino**: uma biografia. Belém: Secult-PA, 2004.

CORTINA, A. **O príncipe de Maquiavel e seus leitores**: um processo de investigação sobre o processo de leitura. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

DETIENNE, M. **A escrita de Orfeu**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1989.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. *In*: ELIOT, T. S. **Ensaio**s. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

EULÁLIO, C. **Literatura piauiense em curso**: Mário Faustino. Teresina: Corisco, 2000.

FAUSTINO, M. **Poesia de Mário Faustino**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

FAUSTINO, M. **Poesia-experiência**. Organização Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FAUSTINO, M. **Poesia completa, poesia traduzida**. Introdução, organização e notas de Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.

FAUSTINO, M. **De Anchieta aos concretos**: poesia brasileira no jornal. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FAUSTINO, M. **Artesanatos de Poesia**: fontes e correntes da poesia ocidental. Organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FAUSTINO, M. **O homem e sua hora e outros poemas**. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FAUSTINO, M. **Meu caro Bené**: cartas de Mário Faustino a Benedito Nunes. Organização, apresentação e notas Lília Silvestre Chaves. Belém: Secult-PA, 2017.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 5.ed. Tradução Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GRIMAL, P. **Mitologia Grega: uma breve introdução**. Tradução Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2019.

HANNA, A.; GOMES, A. O inferno em Eneida: mito e poesia. **REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS**, [S.I.], Ano 7, n. 11, p. 198-216, dez. 2015. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/889>. Acesso em: 02 jul. 2024.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 24.ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MICHELS, U. **Atlas de Música: Parte sistemática, Parte histórica (dos primórdios ao Renascimento)**. vol. I. Lisboa: Gradiva, 2003.

MOISÉS, C. **Poesia para quê? A função social da poesia e do poeta**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

MONTFORT ASSOCIAÇÃO CULTURAL. **Glória**. São Paulo: Montfort - Associação cultural, [2016]. Disponível em: <http://www.montfort.org.br/bra/oracoes/oracoes/gloria/>. Acesso em: 14 ago. 2024.

NUNES, B. A Poesia de Mário Faustino. *In*: FAUSTINO, M. **Poesia de Mário Faustino**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 3-35.

NUNES, B. A poesia de meu amigo Mário. *In*: FAUSTINO, M. **O homem e sua hora e outros poemas**. Pesquisa e organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 38-56.

OUSTINOFF, M. **La traduction**. Paris: Presse Universitaires de France, 2003.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, O. **Signos em Rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 2001.

PESSOA, F. **Mensagem**. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

PIRES, A. D. Ao dispor de Orfeu: poesia lírica e pensamento órfico. *In*: YOKOZAWA, S. F. C.; BONAFIM, A. (org.). **Poesia brasileira contemporânea & tradição**. São Paulo: Nankin, 2015, p. 143-168.

PLATÃO. Crátilo. *In*: **Diálogos**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973. (Edição comemorativa do sesquicentenário da adesão do Pará à independência do Brasil)

POUND, E. **How to read**. New York: Haskell House Publishers, 1971.

POUND, E. **ABC da Literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

REALE, G; ANTISERI, D. **História da filosofia**: filosofia pagã antiga. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2003.

REZENDE, A.; BIANCHET, S. **Dicionário do latim essencial**. 2.ed. São Paulo: Autêntica, 2014.

RIGGI, F. **Ideograma do Caos**: poesia e experiência de Mário Faustino entre 1956 e 1959. Orientador: Roberto Zular. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

RIMBAUD, A. **Carta a Paul Demeny**. In: FAUSTINO, M. *Artesanatos de Poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. Organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-88.

SANTINI, L. **A Santa Missa na história e na mística** ou informações e explicações da origem desenvolvimento e fixação definitiva e universal dos ritos, cerimônias, orações, textos bíblicos e eclesiásticos da Santa Missa, acompanhados de piedosas considerações e breves súplicas, próprias para despertar interesse e assistir com fruto o santo sacrifício divino. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1940.

SILVA, A. **Poesia e poética de Mário Faustino**. Tese (Concurso de Livre Docência na Área de Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas do Instituto de Biociência, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), São José do Rio Preto, 1979.

SILVA, C. **O rastro da bruxa**: história da aviação comercial brasileira no século XX através de seus acidentes 1928-1996. 3. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SILVA JR., J. **A Poesia Órfica de Mário Faustino**: Leitura do metapoema “O homem e sua hora”. Orientadora: Maria Ester Maciel de Oliveira Borges. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudo Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

SOUSA, E. **Catábases**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

TORRANO, J. O mundo como função de musas. In: TORRANO, J (org). **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2007.

VERLAINE, P. **Poèmes saturniens**: suivi de fêtes galantes. Paris: Générale Française, 1961.

VIRGÍLIO. **Bucólicas, Geórgicas, Eneida**. Tradução de Agostinho da Silva. Lisboa: Temas e Debates, 2008.

**APÊNDICE A - Linha do tempo – publicações da obra de Faustino**

1955 - “O homem e sua hora” – Publicado pelo autor

1964 - “Cinco ensaios sobre poesia de Mário Faustino” – Assis Brasil.

1966 - “Poesia de Mário Faustino (Com esparsos e inéditos)” – Benedito Nunes

1977 - “Poesia-Experiência” – Benedito Nunes

1985 - “Os Melhores Poemas de Mário Faustino” – Antologia – Benedito Nunes

1985 - “Poesia Completa - Poesia Traduzida” – Benedito Nunes

1993 - “Evolução da Poesia Brasileira” – Benedito Nunes

2002 - “O homem e sua hora e outros poemas” – M. E. Boaventura.

2003 - “De Anchieta aos Concretos” – M. E. Boaventura.

2004 - “Artesanatos de Poesia: fontes e correntes da poesia ocidental” - M. E. Boaventura

2017 - “Meu caro Bené: cartas de Mário Faustino a Benedito Nunes” – Lilia Silvestre Chaves.

## **APÊNDICE B - Linha do tempo – produções acerca de Faustino**

- 1948 - “Primeira notícia sobre a poesia de Mário Faustino” – Artigo: Jornal Folha do Norte – Francisco Paulo Mendes.
- 1956 - “O homem e sua hora (Mário Faustino)” – Artigo – Mário Chamie.
- 1956 - “O homem e sua hora” – Artigo – Benedito Nunes.
- 1962 - “Mário Faustino – Poeta e Crítico” – Artigo – Grünewald.
- 1963 - “O projeto de Mário Faustino” – Artigo – Benedito Nunes.
- 1964 - “Um depoimento: Mário Faustino” – Depoimento – Walmir Ayala.
- 1966 - Depoimento de Cassiano Ricardo Cassiano Ricardo.
- 1966 - “Augusto de Campos realiza um levantamento sobre a obra de Faustino” – Depoimento – Augusto de Campos.
- 1966 - “Morte e Ressurreição de Mário Faustino” – Artigo – Joaquim Francisco Coelho.
- 1966 - “Introdução ao fim” – Artigo – Benedito Nunes.
- 1966 - “O poeta e sua vida” – Artigo – Haroldo Maranhão.
- 1967 - “Mário Faustino, o último ‘verse maker’” – Artigo – Augusto de Campos.
- 1975 - “Tradição e Modernidade em Mário Faustino” – Dissertação – Albeniza Chaves.
- 1979 - “Oficina da Palavra” – Livro – Ivo Barbieri.
- 1979 - “Poesia e poética de Mário Faustino” - Tese de livre docência – Antonio Manoel Silva.
- 1983 - “A realidade do poeta inocente e a inocência do poeta real” – Artigo – Carlos Evandro Eulálio.
- 1983 - “Poética Faustianiana” – Artigo – Carlos Evandro Eulálio.
- 1984 - “Linguagem faustianiana: lirismo e tensão emotiva” – Artigo – Carlos Evandro Eulálio.
- 1987 - “Edição comemorativa Semana Mário Faustino” – Periódico – Cadernos de Teresina.
- 1987 - “Mário Faustino: a impaciência órfica (depoimento de um companheiro de geração)” – Conferência – Haroldo de Campos.
- 1987 - “Mário Faustino: fazer poético; avanços e vacilações” – Artigo – Carlos Evandro Eulálio.
- 1991 - “A iniciação pela palavra: a poesia órfica de Mário Faustino” – Dissertação – Anderson Fortes de Almeida.
- 1993 - “Mário Faustino: uma poética da modernidade” – Dissertação – Maria L. G. Balestriero.
- 1996 - “A dimensão intertextual e metafórica na poesia de Mário Faustino” – Artigo – Carlos Evandro Eulálio.
- 1997 - “O homem e sua hora: Mário Faustino, poeta alegórico” – Dissertação – Alipio Neto.
- 1999 - “A educação pela poesia: o projeto pedagógico de Mário Faustino para poetas e críticos brasileiros.” – Dissertação – Carlos Evandro Eulálio.

- 2000 - “A literatura piauiense em curso: Mário Faustino” – Livro – Organização: Carlos Evandro Martins Eulálio.
- 2000 - “Tensões da crítica e da poesia em Mário Faustino” – Tese – Luciana Martins Müller.
- 2001 - “A poesia órfica de Mário Faustino: leitura do metapoema ‘O homem e sua hora’” – Dissertação – José Pereira da Silva Júnior.
- 2002 - “Linguagem e poesia em Mário Faustino” – Dissertação – Alexandre Rosa.
- 2004 - “Mário Faustino: uma biografia” – Tese – Lilia Silvestre Chaves.
- 2008 - “O homem e seu tempo na poesia de Mário Faustino” – Dissertação – Mires Bender.
- 2008 - “A vida é toda linguagem: a recepção estética da obra literária de Mário Faustino” – Dissertação – Edson Souza.
- 2008 - “Mário Faustino e Poesia-Experiência: pedra de toque da poesia brasileira” – Dissertação – Rita de Cássia Silva.
- 2008 - “O romantismo resistente e o classicismo possível: Mário Faustino e a poesia moderna brasileira” – Dissertação – Artur Almeida Ataíde.
- 2009 - “A profusão metapoética em Faustino” — Dissertação – Leonardo Alves.
- 2010 - “Ideograma do caos: poesia e experiência de Mário Faustino entre 1956 e 1959” – Dissertação – Fabio Riggi.
- 2010 - “O romantismo resistente e o classicismo possível: Mário Faustino e a poesia moderna brasileira” – Dissertação – Artur Almeida de Ataíde.
- 2013 - “Onde a aurora é crepúsculo: modernidade com tradição na poesia dos anos 1940-1950” – Tese – Luciano Santos.
- 2013 - “O processo criativo de Mário Faustino: ‘repetir para aprender, criar para renovar’” – Tese – Mires Bender.
- 2014 - “Mário Faustino e seus ciclos tradutórios: do Arte-Literatura ao Poesia-Experiência” – Dissertação – Dayana Crystina Almeida
- 2014 - “À procura de Mário Faustino tradutor” – Dissertação – Thiago Andre dos Santos
- 2017 - “As homenagens de Pound e Faustino a Sextus Propertius: tradução clássica e tradução criativa” – Dissertação – Jessica Mattus.
- 2018 - “Três poetas e um crítico: a abordagem crítica de Benedito Nunes sobre a poética de João Cabral de Melo Neto, Max Martins e Mário Faustino” – Dissertação – Romário Aires.
- 2019 - “Poesia-Experiência: história e tradução de Mário Faustino no Jornal do Brasil” – Dissertação – Thiago Andre dos Santos.
- 2020 - “I dwell in possibility: a tradução poética de Emily Dickinson por Mário Faustino” – Dissertação – Filipe Oliveira.

2021 - “Os ensaios longos do poeta-crítico Mário Faustino” – Artigo em Remate de Males – Fernandes e Fernandes.

2023 - “Amar, fazer, destruir – Mário Faustino e a poesia concreta” – Tese – Fabio Riggi.

2023 - “Mário Faustino e os arigós do Piauí e outros escritos” – Livro – Carlos Evandro Eulálio.

2023 – “História do poeta Mário Faustino vai virar documentário” – Notícia.