

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A ARTE DAS PALAVRAS: MÁRIO FAUSTINO EM DIÁLOGOS TEÓRICOS

Daniel Castello Branco Ciarlini<sup>1</sup> (UESPI)

RESUMO: Nascido em Teresina, no Piauí, Mário Faustino ingressou, ainda jovem, no jornalismo brasileiro, sobretudo como crítico de poesia no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro. Sua coluna, “Poesia-Experiência”, publicada nos anos de 1950 no Suplemento Dominical, foi palco de reflexões acerca dos problemas norteadores da linguagem poética em suas mais variadas acepções. Este artigo aborda, em especial, o texto “Que é poesia?”, cujos argumentos em torno da linguagem literária, desdobrada em duas maneiras de composição (a poética e a prosaica), dialogam com outros importantes autores do meio teórico, contemporâneos ou extemporâneos à sua reflexão. Os diálogos aqui propostos, ora convergentes ora divergentes, seguem a intuição e o poder de síntese conceitual do piauiense, que conseguiu resumir em poucas páginas alguns dos problemas que, há décadas, ocupam os estudos de literatura, ainda sem resolução.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem poética; Mário Faustino; teoria literária.

“A palavra em poesia é palavra dinamizada”.  
Yuri Tinianov

A primeira vez que a expressão “arte das palavras” foi tomada em um sentido próximo ao literário se encontra em *Poética*, de Aristóteles. Após discorrer sobre a mimese em seus diferentes meios, objetos e maneiras, o filósofo grego reconheceu uma limitação: “A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome” (Aristóteles 2005: 19). Jaime Bruna, o tradutor da versão que o presente estudo se utiliza, atribui o conceito ao que hoje se conhece por “literatura”.

Como cada parte escrita naquele tratado grego, o trecho anterior merece análise e reflexão. Para começar, a lógica aristotélica reconhece na “arte das palavras” duas

1 danielcastellobranco@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4454367676354239>

espécies de manifestação: uma sem ritmo e outra metrificada. Poder-se-ia, salvo o prejuízo da redução, compreender as artes sem ritmo como aquelas que escapam, em algum ponto, ao jogo arquitextual dos gêneros em seus sentidos formais, e que por essa circunstância apresentam formulação mais ou menos diferente. Já as metrificadas, porque o metro muitas vezes também refletia o modelo de composição, estavam mais próximas aos padrões estanques da tradição, embora também apresentassem variantes quanto a “metros combinados”.

É claro que a ideia de inovação, sob o ponto de vista de Aristóteles, bem como de Horácio e de Longino, era em certo sentido conservadora e não se vinculava ao procedimento composicional, mas à estrutura lógica observada na natureza humana para fundamento de diferentes fábulas. A par e passo a arte, o artifício encontrado na tradição, seria capaz de dar forma, sentido e, conseqüentemente, despertar o efeito catártico.

Talvez aqui resida o princípio que diferencie, no olhar do discípulo de Platão, história e poesia. Sendo esta de valor mais universal e próxima da filosofia por não contar os fatos como eles ocorreram (competência da primeira), mas como eles poderiam acontecer, em graus diferentes e sob o ponto de vista da verossimilhança. Dentro da conjuntura dessa análise, Jacob Burckhardt chega a discutir a precedência da poesia em relação à história, afinal é aquela fonte para esta, por essa razão “a poesia é, para o historiador, a imagem do que é sempre eterno nos povos, visto em todos os seus aspectos; imagem que não poucas vezes é a única que se conserva e que em melhores condições nos chega”<sup>2</sup> (Burckhardt 1961: 116). Por tal circunstância, “não leríamos *Macbeth* para aprender sobre a história escocesa – lemos *Macbeth* para descobrir o que se passa com um homem que conquista um reino à custa de sua alma” (Frye 2017: 55) – é essa a mesma universalidade discutida pelo filósofo grego, sua gênese se encontra em um padrão, em algo que sempre acontece em variadas e distintas situações. É o que também observa Carlos Bousoño, atribuindo à poesia o sentido, não depreciativo, de “lugar comum”:

o importante nesse gênero literário é comunicarmos experiências que, ainda que vividas individualmente e enquanto vividas individualmente por alguém – pelo protagonista do poema – são participantes de algumas de suas estruturas fundamentais *pelos homens* [...] A poesia é universal porque o pensamento que reside nela não é, em simples esquematização, novo<sup>3</sup>. (Bousoño 1966: 23)

O artista (o poeta ou o narrador), logo, seria o indivíduo que colhe a universalidade na essência da natureza (no sentido longiniano), transfigura a sua realidade e cria a partir de uma matéria acessível, embora preliminarmente desorganizada. Foi exata-

2 la poesía es, para el historiador, la imagen de lo que en cada momento hay de eterno en los pueblos, visto en todos sus aspectos; imagen que es no pocas veces lo único que se conserva y lo que en mejor estado llega a nosotros.

3 lo importante en ese género literario es comunicarnos experiencias humanas que aunque vividas individualmente y en cuanto que vividas individualmente por alguien – por el protagonista del poema – son participables en alguna de sus estructuras fundamentales por los hombres [...] La poesía es universal porque el pensamiento que en ella reside no es, en postre esquematización, nuevo.

mente isso que falou Sainte-Beuve ao informar o poeta não como reflexo de uma época ou espaço, mas como um sujeito que possui o seu próprio espelho, de maneira individual e única.

Transformação, transmutação e (re)criação, portanto, são palavras que aos poucos conduziram o ato das artes a expressões ou operações distintas. E elas nem sempre se coadunaram com a lógica greco-romana apontada anteriormente. Antes, acreditaram ser possível a distinção não apenas em nível de fábula como também no *modus operandi* das estruturas, que necessitavam ainda mais uma vez serem reformuladas e/ou combinadas, termo último que também dialoga com o pensamento do crítico francês. Nesse processo, a tradição não é escamoteada do horizonte dos poetas ou artistas propositores, ela, na realidade, é tomada como diretriz a um ponto de ruptura e não mais de continuidade – a combinação, intuída de forma composicional por Aristóteles, em vez de configuração puramente inovadora, toma duas ou mais estruturas precedentes e delas resulta a sua forma, por assim dizer, híbrida. O hibridismo pode ainda ser tanto mais explícito quanto implícito, e adquire status de inovação quanto mais ocultos estiverem os mecanismos norteadores que o antecedem.

Frye acredita que isso também pode ocorrer em nível de fábula, representada por um conjunto de unidades mínimas que se chamam arquétipos, vestígio claro que “na literatura nada há de novo que seja o velho remoldado” (Frye 2017: 61), base do argumento de Afrânio Coutinho que, na ausência de um termo menos problemático, aposta em conceitos como *originalidade*: “não é nos fatos que reside a distinção e sim a forma como são narrados, na originalidade da visão, na criação de novos tipos de realidade” (Coutinho 2004: 407). Compartilha esse olhar Viktor Chklovski, quando em 1917, no famoso ensaio “A arte como procedimento”, reconheceu, embora sem nomeá-los, o “arquétipo” e a “intertextualidade” como fundamentos da arte verbal. Ao primeiro, chamou “imagem”, em sua constituição fixa nos tempos e quase sem variantes; ao segundo, a relação direta estabelecida de um poeta a outro. Assim, o “novo” consistiria, antes de tudo, na reelaboração do pré-existente:

constatamos que as imagens são quase que imóveis; de século em século, de país em país, de poeta em poeta, elas se transmitem sem serem mudadas. As imagens não são de algum lugar, são de Deus. Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação. (Chklovski 1973: 41)

Essa relação íntima estabelecida, consciente ou inconscientemente, entre obras, não se tem dúvida, é o que constrói o sentido de todo e qualquer texto. E ela ocorre em níveis distintos, como observara certa vez Gerard Genette em seus *Palimpsestos* (2006) ou mesmo Laurent Jenny, ao entender o processo intertextual como uma estratégia implícita ou explícita da forma. Argumentos esses que levaram Todorov a

formular que “cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias” (Todorov 2011: 220), afinal, “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (Jenny 1979: 5).

A intrincada teia de argumentos apontada anteriormente conduz à ideia de que o impulso norteador da criação literária está guiado pela consciência que o artista tem não apenas de sua produção simbólica como também de sua recepção, tanto o erudito (que se baseia em fórmulas pré-definidas) como o artista, pretensamente inovador. Escolher um caminho, o da inovação ou o da manutenção de códigos, é demonstrar que “o verdadeiro sentido de tal escolha ou de tal esforço de um criador está frequentemente *fora* da própria criação e resulta de uma preocupação mais ou menos consciente do efeito que será produzido e de suas conseqüências para o produtor” (Valéry 1991: 191).

Essas conseqüências há muito foram identificadas por Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), ao discorrer sobre a formação do campo literário e a lógica oposta que rege os seus dois subcampos dialéticos, o de produção erudita e o da indústria cultural. A atribuição de valor no interior de cada uma dessas estruturas sociais é inversa e pode ser compreendida pela aferição de dois diferentes capitais: o simbólico e o pecuniário. Se o primeiro prima pela constante (re)formulação de códigos, conseqüentemente distingue-se e restringe-se, ganhando no simbólico o que perde no financeiro; o segundo, operando a partir dos modelos e dos horizontes de expectativa, alcança maior audiência e benesses comerciais, em troca de perder no valor simbólico. Duas lógicas econômicas, portanto, distintas:

Em um polo, a economia anti-“econômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção, que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital “econômico” denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos”. No outro polo, a lógica “econômica” das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados). (Bourdieu 1996: 163)

Ainda a respeito do referido mecanismo combinatório, sua operação é também reconhecida por Michael Hamburger, ao ampliar o sentido do termo aqui empregado para estruturas exógenas à própria literatura que, por sua circunstância, “tem o poder de fazer novas associações entre as coisas que, na vida, tendem cada vez mais a ‘desintegrar-se’” (Hamburger 2007: 34) – o que implica ainda uma função. Essa ideia nasce, na realidade, do entendimento de que os impulsos interior e exterior fizeram as grandes poesias – opostos que se encontram e fundem-se, resultando em uma nova forma.

Nessa conjuntura, outra circunstância se desenha: toda nova forma ou procedimento reconfigura o olhar que se lança sobre a tradição, afinal, como afirma Heller, “a cada nova forma na criatividade poética, o mundo como ele é, o mundo como foi criado sem as invenções do poeta, se torna mais pobre; e cada novo empobrecimento do mundo é um novo incentivo à criatividade poética” (Hamburger 2007: 26). Foi por razão congênere que Tristão de Athayde informara em 1930, em seus *Estudos*, que o aparecimento do livro *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, representava o preenchimento de um vazio na literatura brasileira, incapaz, até então, de voltar o olhar para os seus aspectos regionais sem a evasão romântica de outrora, daí porque “seria diferente se ele não existisse” (Coutinho 2004: 337).

Discorrendo sobre a ideia de literatura, mais especificamente as diferentes operações composicionais, em seu texto “Que é poesia?”, publicado no Suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, Mário Faustino depreende duas maneiras, a prosaica e a poética, sem atribuir aos processos valor de superioridade. A ideia do crítico, longe do senso comum, muito se aproxima do paradigma tradição e inovação, e que fez o olhar sociológico de Antonio Candido interpretar a primeira como “arte de agregação” e a segunda como “arte de segregação”:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (2010: 33)

Os modelos se aproximam, mas os pontos de vista são razoavelmente distintos. Enquanto Bourdieu concentra-se no impulso motivador do ato criativo, Candido enxerga o produto e Faustino atenta para a operação: se a maneira poética resultaria em algo novo, o prosaico estaria preso a ditames padronizados. É claro que essa primeira diferença não explica de todo a ideia, afinal esse autor desacredita em um produto poético “puro”, isso porque “nunca se fez poesia tão ‘pura’ que não contivesse um ou outro elemento dessa maneira ‘prosaica’” (Faustino 1977: 60-61); circunstância também admitida por Candido: “na verdade, não se trata de dois tipos, sendo, como são, aspectos constantes de toda obra, ocorrendo em proporção variável segundo o jogo dialético entre a expressão grupal e as características individuais do artista”



(2010: 33). O campo de entendimento que os divide, como observa Faustino, é apenas ideal, posto “o absolutamente prosaico e o absolutamente poético não [passarem] de extremos ideais, jamais concretizados da linguagem geral (e não apenas da linguagem literária) pois encontraremos sempre ‘símbolos’ na prosa e ‘sinais’ na poesia” (Faustino 1977: 86). Tal observação permitiu o piauiense reconhecer a poesia como “uma maneira de ser da literatura” (Faustino 1977: 60)

Desfeito o critério valorativo de uma maneira composicional para outra, Mário Faustino ainda discorre que as duas podem resultar em obras-primas ou medíocres, o que leva a concluir que os critérios de julgamento são distintos e obedecem a perspectivas mais ou menos opostas. Uma estaria na ponteira da vanguarda (como ponto de ruptura do anterior), e a outra, na manutenção ou ponto de partida da tradição. O esquema é, em alguma medida, próximo ao que intuía Friedrich Nietzsche ao refletir sobre a ciência estética e compreender que esta estaria ligada a um estímulo dúplice – ao espírito apolíneo e ao espírito dionisíaco: “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte” (Nietzsche 1999: 27).

Porque a identificação do belo obedece, em circunstâncias ideais, aos padrões deferidos no *status quo*, a sua manifestação em termos de gosto compartilhado através de códigos estaria vinculada ao espírito apolíneo – a medida. O seu inverso, a desmedida, é o dionisíaco, como o próprio sentido nominativo impõe – porque ligado à embriaguez e à loucura, estaria mais próximo ao impulso desordenador dos códigos, à inovação e à individualização que demonstram, por fim, “que não devemos procurar [o prazer da existência] nas aparências, mas por trás delas” (Nietzsche 1999: 102). Nota-se que há nessa ideia dicotômica e convergente algum caminho semelhante ao que tomara outro alemão, Friedrich Schiller (2002), ao definir como “arte elevada” aquela separada de convenções e influências externas – a “práxis vital” no sentido kantiano, daí ser guiada mais por um impulso sensível que formal, os dois constituintes da atividade artística.

Esse olhar dual, entre a convenção e a ruptura, levou Roman Jakobson a compreender o problema a partir do prisma “realismo artístico”, onde se polarizam olhares sobre objetos e/ou métodos composicionais artísticos, que confluem para receptores aptos a aceitar ou a resistir ao *status quo* ou a deformações: “o realismo é convencional, isto é, figurativo” (Jakobson 1973: 121). Na visão desse teórico, a verossimilhança é uma questão de hábito e inscrição de um sujeito a um meio ou a uma conformação de procedimentos, o que explica declarar “realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à [nossa] realidade” (Jakobson 1973: 120). Por razão similar, Paul Valéry se recusou a definir ou mesmo compreender de forma tão cerrada o termo “obra-prima”, afinal,

Encontro quase sempre nos espíritos atenção, tateios, clareza inesperada e noites obscuras, improvisações e tentativas, ou repetições muito insistentes.

Em todos os lares do espírito, há fogo e cinzas; a prudência e a imprudência; o método e seu contrário; o acaso sob mil formas. Artistas, eruditos, todos identificam-se no detalhe dessa vida estranha do pensamento. Pode-se dizer que, a todo instante, a diferença funcional dos espíritos em ação é indiscernível. (Valéry 1991: 197)

Valor, não por acaso, é um termo fluido, transitivo e obedece a critérios específicos quase sempre opostos, não podendo representar verdades gerais no campo artístico, razão que impossibilita “reunir, em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para essa obra”, porque “não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados”, isso ajuda a explicar o fato de a “obra para um [ser] o termo; para o outro, a origem de desenvolvimentos que podem ser tão estranhos entre si quanto quisermos” (Valéry 1991: 191).

Viktor Chklovki, ao analisar o emprego do termo “imagem” à arte, herança direta das cogitações de Aleksandr Potebnia, concluiu que o *insight* deste escritor russo não levou em consideração a distinção entre as línguas poética e prosaica, raciocínio que o impediu de enxergar, na realidade, a existência, no campo verbal, de duas espécies de imagens que, nesse ponto, por seus caracteres condutores a resultantes específicas e distintas, muito dialogam com a ideia de Faustino no quesito procedimental: a prosaica, onde se tem “a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos” (Chklovski 1973: 42); e a poética, onde a imagem é “um meio de reforçar a impressão” (Chklovski 1973: 42), daí ser “um dos meios de criar uma impressão máxima” (Chklovski 1973: 42). “Impressão”, eis a palavra-chave que amarra os dois teóricos, ainda quando se pensa essa sensação como algo mais próprio dos sentidos ou sentimentos que da razão. A diferença entre as duas formas levou Yuri Tinianov a perceber como “evidente o abismo existente entre o gênero prosaico e o gênero poético, todo esforço para aproximá-los de nada serve senão para aprofundar a sua diversidade. As leis de desenvolvimento em poesia são diferentes das da prosa” (Tinianov 1975: 98).

Faustino atribui ainda outras especificidades aos dois atos criativos, que ajudam a compreender as suas diferentes operações: o prosaico, enquanto discurso comunicativo, analisa, descreve, ilustra, glosa, narra ou comenta um objeto; o poético, porque tem como essência a criação ou a recriação, suscita, apresenta e/ou ressuscita um objeto – não seria mesmo diferente esse entendimento, quando “o léxico poético forma-se não somente através da continuação de uma dada tradição lexical, mas também mediante uma contraposição sua a ela” (Tinianov 1975: 18). Isso conduz inevitavelmente a identificar a precedência do poético sobre o prosaico, na regra lógica das significações e atribuições de sentido. Logo, “o poético não teria de ser compreendido, e sim percebido” (Faustino 1977: 66), afinal, o “processo da criação não tem finalidades comunicativas. Enquanto a prosa, com a sua orientação sobre a palavra simultânea é muito mais comunicativa” (Tinianov 1975: 45).

Essa precedência do poético para o prosaico tem relação direta à nominação e arbitrariedade do signo, e é muito provável que sua explicação encontre em Jacob Burckhardt um sentido convincente: “Se houvesse uma linguagem pura o bastante para transmitir toda a experiência humana sem distorção, não haveria nenhuma necessidade de poesia; mas uma linguagem assim não só não existe, ela também não pode existir” (Hamburguer 2007: 53), eis aqui o motivo de o poeta ser, na visão desse crítico, meio bufão, “corruptor de palavras”, que em função de recriação faz escapar verdades dos limites da fala discursiva ou, antes, prosaica. No fundo, o suíço intuía que a palavra sozinha não teria razão de sentido isolada do discurso, sendo este a real ocupação do poeta ao explorar as mais diferentes possibilidades de (re)criação: “as palavras nunca podem desvincular-se de todo da relação com as ideias e o sentido” (Hamburguer 2007: 58).

O prosaico, de sentido e apreensão coletiva, logo se depreende dessas perspectivas, seria o poético que perdeu o seu efeito obscuro e individual, incorporando-se ao repertório comunicativo da coletividade: “se estende da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato” (Chklovski 1973: 45); perspectiva que fez Leon Trotsky (1969: 147) reconhecer, a partir dos artifícios teóricos dos formalistas russos, que “as nuances individuais da forma poética, evidentemente, correspondem à composição do espírito individual, mas, ao mesmo tempo, acomodam-se na limitação e na rotina, tanto no domínio dos sentimentos como no modo de exprimi-los”. Rotina, aliás, é outra palavra que designa a condução do novo à banalidade de seus códigos. Ingressá-lo em uma teia de compartilhamentos pressupõe um sistema comunicativo funcionando, e é neste ponto que a migração do ato criativo individual para o objeto de apreensão coletiva dialoga, em certa medida, com o que Candido diferencia como “obra” e “literatura”:

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”. (2010: 147)

Afrânio Coutinho também compreendeu essa distinção, intuindo, a sua maneira, a precedência do poético (manifestado na “obra pessoal”) em relação ao prosaico (a literatura enquanto fenômeno coletivo), onde aquele um dia transmigra para este ao perder o seu efeito: “A passagem dos anos sobre as obras faz com que elas percam as vigas momentâneas que as sustentavam, de modo que ou representam uma grandeza estética em si ou passam a valer como simples documentos de evolução de um gênero, de uma ideia ou de um tema” (Coutinho 2004: 338).

Em termos comunicativos, parece claro que a apreensão das duas maneiras de composição é diferente: a prosaica cumpre um sentido de compartilhamento imediato de conceitos e formulações pré-definidas; enquanto o poético seria justamente o seu oposto, por concentrar em sua estrutura um olhar particular e de pouca comuni-



cabibilidade (pelo menos a curto e médio prazos). O mesmo entendimento teve Carlos Bousoño, quando em sua *Teoría de la expresión poética* (1966: 22) observou a razão de a poesia não estar vinculada tão somente ao *logos*: “a poesia não pode consistir somente em conceitos [...] pois os conceitos, enquanto tais, perderam o caráter pessoal dos conteúdos intuitivos comunicáveis”<sup>4</sup>. Como a intuição é um fenômeno psíquico que está muito além do *logos* e do *mythos*, sua comunicação é, portanto, algo especial como deva ser a sua recepção, o que aproxima, mais uma vez, à noção de visão primeira ou percepção, e não reconhecimento ou compreensão.

Interessante observar que o critério do poético como algo a ser percebido e não compreendido de Faustino dialoga com pelo menos três críticos de literatura em diferentes espaços e décadas no século XX, Viktor Chklovski, Paul Valéry e Northrop Frye. O primeiro, ao discorrer sobre os objetos simbólicos, afirmava que o procedimento da arte era, antes de tudo, dotar o produto da sensação de visão primeira e não de reconhecimento, daí a (re)invenção da(s) forma(s), a singularização dos objetos. O resultado desse tipo de arte seria a “obra de espírito”, que na concepção de Valéry só existiria como ato, “fora desse ato, o que permanece é apenas o objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito” (Valéry 1991: 193). Olhar circunstancialmente dicotômico, porém valorativo, a ideia de singularidade (enquanto processo da linguagem) e, conseguinte, a sensação de visão primeira (enquanto recepção) em muito dialoga com a maneira poética de composição de Faustino, quando o “escritor, colocando-se diante do objeto de sua criação, vê nascerem em sua mente palavras como que inteiramente novas, insubstituíveis e essencialmente intraduzíveis” (Faustino 1977: 63), afinal, como informa Burckhardt: “o primeiro objetivo da linguagem poética, e das metáforas em particular, é o posto de tornar a linguagem mais transparente. As metáforas intensificam uma consciência de distorção da linguagem, aumentando a espessura e a curvatura das lentes, e, assim, exagerando os ângulos de refração” (Hamburguer 2007: 53).

O processo que torna a palavra rica em suas mais variadas formas de sentido e significação chama-se poesia, e ela reside, não por acaso, nessa operação de distorção da linguagem, que retira o ato perceptivo de sua posição cômoda e, por que não, automatizada, isso porque “qualquer ato do próprio espírito está sempre como que acompanhado por uma certa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível” (Valéry 1991: 194). A ideia do teórico suíço, como se nota, antecipa em alguns anos o princípio de singularidade dos formalistas russos. Mais ainda, seria esse procedimento o fundamento do que Hamburguer vai chamar, na arte moderna, de “verdade da poesia”, que devia “ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas *dificuldades peculiares*, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (Hamburguer 2007: 61, grifo nosso). Esse tipo de circunstância estética é ainda vista como necessária por Paul Valéry, quando em termos de poesia afirmou que para atingir a pluralidade significativa, vencer as abreviações de sentido, “é preciso desaprender a considerar apenas o que o costume e, principalmente, a mais poderosa de todas, a linguagem, oferece-nos para consideração”, por isso a importância de se “deter em outros pon-

4 la poesía no puede consistir únicamente en conceptos [...] pues los conceptos, en cuanto tales, han perdido el carácter personal de contenidos intuitivos comunicables.

tos além daqueles indicados pelas *palavras*, ou seja, *pelos outros*” (Valéry 1991: 178), não por acaso, “o sentido literal de um poema não é, e não realiza, toda sua finalidade [...] não é, portanto, necessariamente *único*” (Valéry 1991: 185).

Mais tarde, Northrop Frye entraria no rol dos estudiosos inscritos nesse tipo de olhar. No ciclo de palestras que o crítico canadense proferiu nos anos de 1960 para a Canadian Broadcasting Corporation, no estudo de número dois, “A escola de canto”, proferiu:

Não há um interlocutor direto na literatura: o que importa nela não é o que se diz, mas como se diz. O autor literário não vai dar informações nem sobre um tema nem sobre seu estado mental: ele vai, sim, tentar deixar que alguma coisa adquira uma forma própria – quer seja um poema, uma peça, um romance, o que for. Por isso é que não se pode produzir literatura voluntariamente, da maneira como se escreveria uma carta ou um relatório. Pelo mesmo motivo não adianta pedir a um poeta que mude seu jeito de escrever para que se nos torne mais compreensível. (Frye 2017: 38-39)

Não há no pensamento de Frye, porém, o desdobramento que Faustino empreendeu sobre as diferentes operações da literatura. No entanto, quando comenta que não se pode produzir literatura voluntariamente e desta se pedir compreensão, aproxima seu olhar do *modus operandi* poético, afinal, “na linguagem poética não existe, a bem dizer, comunicação: o que se verifica é a criação de um objeto por parte do poeta [...] que, em seguida, faz uma *doação*, ou uma *exposição*, desse objeto ao leitor ou ouvinte” (Faustino 1977: 65). Toda criação pospõe exposição ou doação a um público que se esforçará, quando o objeto criado exige um aprendizado de leitura sobre si, em compreendê-lo. E compreender é desvendar os meandros da criação, significando-a também em códigos compartilháveis; por isso, nesse processo o objeto transmuta e perde a sua circunstância primária. O poético, em suma, é um efeito transitivo e sua durabilidade estará subordinada a graus de interpretação e de entendimento de uma época ou sociedade. Se a comunicação não é um princípio a que se pode reduzir o ato poético, há de se observar, no entanto, que sua recepção, em um primeiro momento, é especial porque está para além do código isolado ou dos sentidos literais, afinal, o poeta, e aqui Valéry toma o escritor que exerce esse sentido de transformação, “dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. São as mesmas palavras, sem dúvida, mas de forma nenhuma os mesmos valores” (Valéry 1991: 186).

Ainda dentro do sentido de Frye sobre o fazer literário, em que o que importa não é o que se diz, mas como se diz, tal ideia encontra naquele estudioso francês alguma conexão, quando atribui o termo “essência” ao modo especial de agrupamento das palavras no exercício da literatura e compreende, nesse processo, a diferença da linguagem literária da não literária: a essência da primeira é o modo de dizer; a da segunda, o conteúdo comunicativo. Aqui a lógica também apreendida por Faustino, que entendia dessa operação um arranjo das palavras em padrões, em seu aspecto formal (auditivo ou visual). Esses padrões, necessário destacar, não são os mesmos

que definem o prosaico, este se encontra mais preso à forma gráfica e ritmo mais ou menos irregulares. E aqui, mais uma vez, o crítico piauiense se aproxima da ideia apresentada por Valéry em 1935, quando este escreveu o famoso ensaio “Questões de poesia” para a *La Nouvelle Revue Française* – o poeta, ciente de seu ato criativo, tem consciência de um problema irresolúvel: “A impossibilidade de reduzir à prosa sua obra, a de *dizer* ou de *compreendê-la como prosa* são condições essenciais de existência, fora das quais essa obra não tem *poeticamente* qualquer sentido” (Valéry 1991: 186).

Esse mecanismo faz da poesia um produto que exige uma recepção especial: quanto maior for o grau de apreensão do leitor, concomitante será o seu olhar para a multiplicidade dos sentidos, resistente, muitas vezes, a uma compreensão imediata; é isso que retarda o seu efeito e penetra nos sentidos com alguma durabilidade. Ao enxergar essa lei do ato criativo, Viktor Chklovski (1973: 43) também compreendia que “a ideia da economia de energia como lei e objetivo da criação é talvez verdadeira no caso particular da linguagem, ou seja, na língua cotidiana”, afinal, esta nascida do hábito tem sua percepção automatizada; circunstância que se opera de modo inverso na linguagem poética.

Aqui a chave que parece sintetizar tanto o pensamento de Faustino quanto o de Chklovski e Valéry, que nesse ponto dialogam acerca dos diferentes *modi operandi* da criação simbólica, e que encontra neste teórico a expressão “obras de espírito”, construídas a partir da escolha de uma das duas filiações aqui esboçadas, onde “entendemos ou o final de uma certa atividade, ou a origem de uma outra certa atividade, e isso provoca duas ordens de modificações incomunicáveis, sendo que cada uma exige de nós uma acomodação incompatível com a outra” (Valéry 1991: 192).

A incomunicabilidade da poesia, necessário retomar esse raciocínio, é, na realidade, parcial ou aparente. Toda obra, por mais inovadora, mais radical, mais revolucionária que seja, para que exista precisa estabelecer, mesmo que de maneira mínima, “algum tipo de comunicação com os primeiros destinatários” (Zilberman 1989: 100), sob pena de ser um conjunto de códigos aleatórios, inconsistentes, e profundamente incomunicáveis e obscuros. Prova que os trabalhos mais arbitrários das correntes de vanguarda encontravam fundamento no ato criador, essencialmente crítico e de re-elaboração da *práxis vital*. Daí a sua apreensão não imediata, nem mesmo meditada, mas mediada.

Apesar de o entendimento de Faustino revestir-se de certo ganho esquemático para a interpretação do fenômeno literário, é importante ressaltar um ponto frágil: a aplicabilidade da ideia em termos gerais, quando as maneiras poética e prosaica parecem sofrer ajustes ou expressões distintas de sociedade para sociedade, às vezes dentro de um mesmo recorte espacial e/ou temporal, isso porque “o temperamento de cada indivíduo, sua personalidade e variável experiência humana e cultural, o ambiente distinto etc., modificam o resultado de nossas leituras”<sup>5</sup> (Bousoño 1966: 35). Concluiu essa mesma asserção Yuri Tinianov, quando discorreu sobre a diferença en-

---

5 el temperamento de cada individuo, su personal y variable experiencia humana y cultural, el ambiente distinto etc., modifican el resultado de nuestras lecturas.

tre a palavra conotada e a denotada, que, em observância única a um efeito figurativo singular (o que representa, sem dúvida, uma limitação no estabelecimento correlativo dos dois conceitos, compreendido neste estudo), poderia ser traduzida a partir da lógica dicotômica aqui expressa, sendo a primeira um componente de configuração da maneira poética e a segunda, da maneira prosaica. Não que a prosaica não encerre figuração, mas que esta é antes de tudo compartilhada e não se caracteriza pelo mesmo impulso individual de produção e de recepção não imediata da primeira.

São estas condições ideais que em operação discursiva, no entanto, variam, mas que o esquema até aqui desenvolvido entende pertencer a escolhas muito específicas de uma ou outra maneira. Assim, se o *modus operandi* do mecanismo poético de composição literária é a criação ou recriação, seria a conotação uma das ferramentas auxiliares genuínas dessa operação. Toda composição criada em tal processo, uma vez decodificada, torna-se componente de um modelo e passível de reprodução: é o que ocorre, de maneira secundária, ao efeito da conotação no modo prosaico, daí o seu compartilhamento e recepção menos obscura e mais evidente que a primeira, assimilação que se dá de forma mais direta. Esses dois tipos diferentes de figuração são discutidos ainda por Tinianov, ao exemplificar os modos da metáfora: no primeiro caso, seria um processo vital, no segundo, banal, posto este já ter se tornado elemento da língua – algo muito próximo à ideia de arte viva e arte morta.

Cada uma das duas maneiras de composição literária, embora operadas em circunstâncias discursivas, são ditadas não por fatores eminentemente internos, mas por aspectos que se encontram em um plano extraliterário, afinal é ele que as significa:

Toda palavra é conotada segundo o contexto de discurso no qual é comumente usada. A diferença entre um contexto de discurso e o outro depende da diferença das condições e das funções da atividade da linguagem. Toda atividade e situação têm condições próprias e finalidades particulares, e, dependente disto, esta ou aquela palavra assume maior ou menor significatividade em relação ao contexto, e vem inserida nele. [...] Todo contexto discursivo tem portanto uma força assimilativa que impõe à palavra determinadas funções e não outras, conotando-a segundo o tom da atividade. (Tinianov 1975: 17)

Logo, o prosaico a partir de determinado ponto de vista pode ser construção eminentemente poética em outro; e vice-versa. É o que também entende Chklovski (1973: 41): “tudo indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber”. Tal maneira é configurada, sem dúvida, a partir de uma experiência individual como também de uma coletiva. No segundo caso, sua repercussão está vinculada diretamente a transformações epocais, capazes de modificar tanto a recepção como a função de textos ou gêneros literários diversos. A epopeia, por exemplo, por comportar figurações mitológicas, inicialmente admitia uma importância religiosa na cultura grega, sobretudo por reproduzir a tradição teogônica de correlação dos planos terreno e divino, todavia, “o valor da epopeia muda radicalmente a partir do momento em que a época inicia a ser literária,



em que a poesia se converte em um gênero literário e em que o que antes era recitação popular se torna lição de cátedra”<sup>6</sup> (Burckhardt 1961: 118).

O mesmo ocorre no nível das estratégias de composição. Discutiu isso Terry Eagleton, aproveitando o conceito de “estranhamento” tão comum aos formalistas russos, pensando, aqui, à maneira poética de expressão: “A ‘estranheza’ de um texto não é garantia de que ele sempre foi, em toda parte, ‘estranho’: era-o apenas em contraposição a um certo pano de fundo linguístico normativo, e, se este se modificava, um tal fragmento escrito poderia deixar de ser considerado literário” (Eagleton 2006: 8).

É esse, por fim, o estado que faz com que os textos sofram transformações de entendimento em suas mais variadas recepções espaço-temporais: “alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento” (Eagleton 2006: 13). Como se pode perceber do conjunto de argumentos que levou a lógica até esse ponto, do truísmo chega-se ao aporético, que em sua percepção interpretativa (mesmo que esta parta de estruturas) não aceita esquematizações ou olhares objetivos. Eis aqui uma realidade que não comporta resolução ou entendimentos conciliatórios, e que a eles o acréscimo de termos como “desautomatização”, “estranhamento” ou mesmo “uso especial da linguagem”, antes de resolverem a questão, aprofundam as análises em variados procedimentos metodológicos e analíticos. No fundo parece haver no ato complexo de sobreposição de olhares, correntes e teorias o reconhecimento silencioso de sua derrota frente a constatações simples que não permitem reduções ou desdobramentos, sob o perigo de cair novamente na teia lógica do irresolúvel ou do impraticável, e uma dessas verdades singelas é aquela reduzida por George Steiner em duas orações: “É possível haver linguagem sem literatura [mas] não pode haver literatura sem linguagem” (Steiner 1990: 125).

Nada mais estranho a um tempo que lançar olhar sobre outro, problema agravado proporcionalmente à distância que os separa. Se a linguagem escrita é um simples indicativo do complexo cultural de uma época ou civilização, o estudo de sua composição, apesar de representar o caminho mais acessível aos registros da arte verbal, crenças e costumes, é sem dúvida parcial e lacunar. Provável serem esses os problemas mais significativos sob o ponto de vista de uma história composicional da literatura, que assiste à incorporação na tradição de suas proposições discursivas e imagéticas em tempos relativamente curtos na escala temporal da humanidade. Sua análise não pode se fixar na interpretação cerrada do objeto se quiser ter acesso ao seu efeito – foi essa a preocupação dos teóricos da estética da recepção, herdeiros diretos de ferramentas da hermenêutica. Em suma, dar conta do ato de criação literária é estabelecer elos entre o objeto e seu contexto de enunciação e compreender, ao longo do processo, os desdobramentos dos diferentes impulsos criativos, porque residem neles as transformações ou reconfigurações.

---

6 el valor de la epopeya cambia radicalmente a partir del momento en que la época empieza a ser literaria, en que la poesía se convierte en un género literario y en que lo que antes era recitación popular se torna lección de cátedra.



A circunstância flutuante de sentido e de (re)articulação do material de que resulta o objeto poético, talvez a única realidade incontestada em matéria como esta, não inviabiliza a ideia expressa por Faustino. Ela, em muitos aspectos, permite estabelecer elos entre correntes teóricas e autores com matizes ideológicos distintos, que, em um ou outro ponto concordavam em seus argumentos, muitos dos quais partindo de caminhos lógicos e metodológicos variados. Este exercício permite lançar sobre o problema da linguagem literária uma análise mais rigorosa e com lacunas necessárias à riqueza da discussão e estudo dos objetos literários.

## OBRAS CITADAS

- ARISTÓTELES. Poética. Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 17-52.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1966.
- BURCKHARDT, Jacob. *Reflexiones sobre la historia universal*. Trad. Wencelsao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. Dionísio de Oliveira Toledo, org. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, pp. 39-56.
- COUTINHO, Afrânio. Regionalismo. *A literatura no Brasil: era modernista*. São Paulo: Global, 2004, vol. 5, pp. 337-408.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FAUSTINO, Mário. Que é poesia? *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 59-69.
- FRYE, Northrop. *A imaginação educada*. Trad. Adriel Teixeira et al. Campinas: Vide, 2017.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimaraes e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 35-61.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. Dionísio de Oliveira Toledo, org. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouskiet al. Porto Alegre: 1973, pp. 119-127.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Laurent Jenny et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, pp. 5-45.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Trad. Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. Roland Barthes et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011, pp. 218-264.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

#### THE ART OF WORDS: MÁRIO FAUSTINO IN THEORETICAL DIALOGUES

ABSTRACT: Mário Faustino was born in Teresina, Piauí, and still young, he became a Brazilian journalist, initially as a poetry critic at *Jornal do Brasil*, in Rio de Janeiro. His column, "Poetry-Experience", published in the 1950s in the Sunday section, was a place of reflections on the guiding problems of poetic language in its various meanings. This article covers, in particular, the text "What is poetry?", which arguments around the literary language is divided in two ways of composition (the poetic and the prosaic), it also dialogues with other important authors of the theoretical, contemporary or extemporaneous. The dialogues proposed here, sometimes convergent and sometimes divergent, follow the intuition and conceptual synthesis power of this Piauí writer, which has managed to summarize in a few pages some of the problems that have occupied literature studies for decades, problems that remain unsolved.

KEYWORDS: poetic language; Mario Faustino; literary theory.

Recebido em 21 de dezembro de 2019; aprovado em 2 de maio de 2020.