



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Katherine de Albuquerque Mendonça

A PLURALIDADE POÉTICA DE MÁRIO JORGE:
do concretismo a outras expressões poéticas

São Cristóvão – SE

2023

Katherine de Albuquerque Mendonça

**A PLURALIDADE POÉTICA DE MÁRIO JORGE:
do concretismo a outras expressões poéticas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e Recepção.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade.

São Cristóvão – SE

2023

Katherine de Albuquerque Mendonça

**A PLURALIDADE POÉTICA DE MÁRIO JORGE:
do concretismo a outras expressões poéticas**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe.

Banca examinadora

Prof. Dr. Alexandre de Melo Andrade (Presidente)
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

Prof. Dr. Alberto Bruno Roiphe (Avaliador Externo)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (Avaliador Externo)
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Aprovada em:

São Cristóvão - SE, 10 de Fevereiro de 2023

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

M539p Mendonça, Katherine de Albuquerque.
A pluralidade poética de Mário Jorge : do concretismo a outras expressões poéticas / Katherine de Albuquerque Mendonça ; orientador Alexandre de Melo Andrade. – São Cristóvão, SE, 2023.
145 f.: il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Literatura. 2. Poética. 3. Poesia concreta brasileira. I. Vieira, Mário Jorge. II. Andrade, Alexandre de Melo, orient. II. Carvalho, Vladimir Souza. III. Título.

CDU 82-1

“O mundo é para quem nasce para o conquistar [...]

Seja o que for, que sejas.

Se pode inspirar, que inspire!”

(Álvaro de Campos)

Se hoje inspiro é por todos que outrora já me inspiraram,
e é para eles que dedico mais esta conquista.

AGRADECIMENTOS

À força que rege o universo por me permitir viver neste recorte de tempo e espaço.

À minha mãe, minha vó, minha irmã e meu pai, pois a eles devo tudo que fui, sou e serei – vocês são a referência primeira que tenho para tudo na vida, são minhas fontes de amor, força e inspiração, pois, entre tantas coisas, me inspiram a ser amor.

Kali, minha pequena, a você agradeço o infinito que meu coração transbordou, você é minha luz e me inspira a ser o melhor exemplo de mulher para você.

Aos amigos da graduação, que sempre seguraram minha mão: Laís, Cecília, Letícia e Luara, gratidão por todas as provas de lealdade, vocês são inspiração. Em especial, Yann e Ray que entendem minha alma com o coração e transformaram-se em parte dela; a parceria de vocês me inspira. E aos colegas da pós-graduação que dividiram disciplinas, trabalhos e debates, em especial Monique, que se mostrou amiga, âncora e colo durante todo esse processo.

Aos amigos de longa data que nunca saíram do meu lado e desde sempre estimularam meu sonho de seguir a carreira acadêmica: Gabi, Anki, Beca, Nycolle, Cath, Fábio e Yasmin, vocês me inspiram a ser uma amiga melhor, pois sei que esse laço transcende vidas.

A Jeferson, que foi um mentor, um amor, uma poesia superlativa e minha escola literária pessoal, dedico um hiperbólico agradecimento, me inspiro em você como exemplo e reflexo, você sempre estará no meu coração.

Como elemento fundamental para a realização dessa etapa, agradeço, sobretudo, ao meu orientador Alexandre, que acreditou nesta pesquisa desde o começo (quando nem eu sabia para aonde ir), acolheu com o mesmo carinho as minhas ideias e as minhas inseguranças e orientou cada vírgula do meu percurso com cuidado e profissionalismo. Alexandre, você me mostrou exatamente que tipo de professora eu quero ser, obrigada!

Agradeço, também, a todos os professores que acompanharam minha trajetória na Universidade Federal de Sergipe, em especial ao professor Alberto Roiphe que me apresentou Mário Jorge, me iniciou na pesquisa acadêmica, acreditou em mim e me inspirou a também acreditar: minha mais sincera gratidão com afetuosidade.

Estendo meu agradecimento à CAPES, cujo fomento, durante os dois anos de curso, permitiu a execução deste trabalho.

Finalizo agradecendo a mim por todo amor, verdade e compromisso dedicados ao mestrado. Continuarei, assim, me inspirando em mim mesma, dia após dia, afinal o mundo é para quem nasce para o conquistar.

“A poesia é feita basicamente com signos.
O verso linear discursivo tornou-se hoje
uma forma superada de comunicação.”.

(VIEIRA, 1993, p. 151)

RESUMO

Esta pesquisa está voltada para o estudo das obras do escritor sergipano Mário Jorge, na medida em que intenta investigar o seu fazer poético por meio dos livros *Revolução* (1968), *Cuidado, silêncios soltos* (1993), *De repente, há urgência* (1997) e *A noite que nos habita* (2003), uma vez que essas produções evocam elementos próximos das formas de construção do Concretismo. Por esse caminho de perscrutar pelos recursos estéticos e discursivos dos poemas mariojorgianos, defende-se a presença de aspectos concretistas na produção do poeta, chegando-se ao entendimento, também, de reconhecê-lo como disseminador do Concretismo em Sergipe. Assim, os estudos desenvolvidos pelos irmãos Campos e por Décio Pignatari sobre a teoria da poesia concreta (1975) norteiam a pesquisa nessa direção, verificando o plano tridimensional de leitura – palavra, som e imagem. Ademais, as questões dos movimentos de Contracultura investigadas por Maciel (1973) servem de base para que se possa compreender o conteúdo político e crítico presente nas criações de Mário Jorge, considerando que suas produções também são conhecidas pela forte tendência à crítica e ao protesto. Outro fundamento para essa pesquisa é o desenvolvido por Genette (2009) acerca dos paratextos editoriais, isto é, o que está para além do texto escrito nas edições das obras, no sentido de permitir ao leitor acessar outras informações sobre o autor e suas obras. Pela perspectiva do pensamento de Sant’Anna (1997), no tocante à relação poesia e ideologia, a aproximação entre as poesias de Mário Jorge e os movimentos artísticos ascendentes na década de sessenta, formula-se um teor social e político alinhado a uma elaboração estética de linguagem que provoca diálogo com os movimentos literários da época. Tornar essa perspectiva um objeto de estudo é repensar a existência de Mário Jorge no cenário da literatura brasileira, propondo um ângulo de análise crítica que vai além de definir como categoria da literatura local. Dessa maneira, a ênfase dada ao movimento concretista é um caminho, sobretudo quando se considera Mário Jorge um escritor inquieto: dissemina o Concretismo e, ao mesmo tempo, articula-se por outras dicções poéticas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura em Sergipe; Poesia Contemporânea; Concretismo; Poética de Mário Jorge.

ABSTRACT

This research is focused on the study of the works of the writer, Mário Jorge, from Sergipe, as far as it intends to investigate his poetic process through the books: *Revolução* (1968), *Cuidado, silêncios soltos* (1993), *De repente, há urgência* (1997) e *A noite que nos habita* (2003). Through this path of scrutinizing the aesthetic and discursive resources of Mariojorgian poems, the presence of concretist aspects in the poet's production is advocated, also reaching the understanding of recognizing him as a disseminator of Concretism in Sergipe. Thus, the studies carried out by the Campos brothers and by Décio Pignatari based on the concrete poetry theory (1975) guide the research in this direction, verifying the three-dimensional plane of reading – word, sound and image. Additionally, the issues of the Counterculture movements investigated by Maciel (1973) serve as a basis for understanding the political and critical content present in Mário Jorge's creations, considering that his productions are also known for their strong tendency towards criticism and protest. Another foundation for this research is the one developed by Genette (2009) about editorial paratexts, that is, what goes beyond the written text in editions of the works, with the intention of allowing the reader to access other information about the author and his works. From the perspective of Sant'Anna (1997), regarding the relationship between poetry and ideology, the approximation between the poetry of Mário Jorge and the ascending artistic movements in the sixties, a social and political content is formulated aligned with an aesthetic elaboration of language that spark the dialogue with the literary movements of the time. Making this perspective an object of study is to rethink the existence of Mário Jorge in the Brazilian literature scenario, proposing a critical analysis angle that goes beyond defining it as a category of local literature. In this way, the emphasis that is given to the concretist movement is a pathway, especially when Mário Jorge is considered a restless writer: he spreads Concretism and is, at the same time, articulated by other poetic dictions.

KEYWORDS: Literature in Sergipe; Contemporary Poetry; Concretism; Mário Jorge's Poetics.

LISTA DE IMAGENS

Poesia 1 dado/dado.....	41
Poesia 2 olho/dado	45
Poesia 3 suor/dado	48
Poesia 4: sal do dado	52
Poesia 5 paisagem rural.....	56
Poesia 6 paisagem urbana.....	58
Poesia 2.....	72
Poesia 3.....	76
Poesia 4.....	79
Poesia 5.....	82
Poesia 6.....	85
Poesia 7.....	88
Poesia 8.....	91
Poesia 9.....	94
Poesia 10.....	97
Poesia 11.....	100
Poesia 12.....	103
<i>Revolução e Um lance de dados</i>	111
“Palavra” e “O oleiro”	119
“Fontes vazias” e “Procuro-me”	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. O(S) LUGAR(ES) DO AUTOR E DA ESCRITA	17
1.1. Livro 2: Poesias de Mário Jorge – “Apresentação” por Wellington Mangueira	21
1.2. Livro 4: <i>Cuidado, silêncios soltos</i> – “Retrato falhado”, “Canções de exílio”, “Declaração pessoal” por Vínicius Dantas	24
1.3. Livro 4: <i>Cuidado, silêncios soltos</i> – “Nota explicativa sobre a organização” por Vínicius Dantas	26
1.4. Livro 5: <i>De repente, há urgência</i> – “Mário Jorge é dez” por Bonifácio Fortes	27
1.5. Livro 5: <i>De repente, há urgência</i> – “Nota explicativa” por Mara Lopes	28
1.6. Livro 6: <i>A noite que nos habita</i> – “Nota introdutória” por Thiago Martins Prado ...	28
1.7. Livro 6: <i>A noite que nos habita</i> – “Os significantes da noite que nos habita” por Ivone Vieira Menezes, mãe do poeta	30
1.8. Livro 6: <i>A noite que nos habita</i> – “Mário Jorge: uma voz nunca silenciada” por Ana Lúcia Vieira Menezes, irmã do poeta	31
1.9. Livro 6: <i>A noite que nos habita</i> – “Prefácio” por Paulo Barbosa de Araújo	33
1.10. Livro 1, segunda edição: <i>Revolução</i> – “Impressões sobre a reimpressão de um original [de] Mário Jorge” por Marcel Reginato	35
1.11. A instância prefacial	36
2. O GRITO: REVOLIÇÃO	39
2.1. Análise das poesias	40
Poesia 1 dado/dado	42
Poesia 2 olho/dado	46
Poesia 3 suor/dado	49
Poesia 4: sal do dado	53
Poesia 5 paisagem rural	57
Poesia 6 paisagem urbana	59
3. ARTE-VÔMITO: A NOITE QUE NOS HABITA	62

3.1. O concretismo mariojorgiano	65
3.2. Análise das poesias.....	68
Poesia 2.....	73
Poesia 3.....	77
Poesia 4.....	80
Poesia 5.....	83
Poesia 6.....	86
Poesia 7.....	89
Poesia 8.....	92
Poesia 9.....	95
Poesia 10.....	98
Poesia 11.....	101
Poesia 12.....	104
4. OUTROS POEMAS, OUTROS DIÁLOGOS	107
4.1. A perspectiva concretista.....	110
4.2. De frente com o Neoconcretismo.....	114
4.3. Traços do poema//processo.....	118
4.4. Aproximações com o poema visual	122
4.5. Pistas da poesia-práxis.....	126
4.6. Reflexos da poesia marginal	131
4.7. Diálogo com a tradição lírica	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS.....	143

INTRODUÇÃO

O estudo da literatura brasileira por vezes tira do cenário algumas manifestações artístico-literárias. Isso é o que se observa no caso das literaturas produzidas em Sergipe, sobre as quais pouco se ouve falar, especialmente no tocante à poesia contemporânea. A pesquisa acerca dessa literatura nasce da percepção da falta de circulação do artefato literário local. Com isso, há uma importância cultural e representativa em trazermos, ao universo acadêmico, o olhar sobre a poética de Mário Jorge, o qual consideramos, neste trabalho, disseminador do Concretismo em Sergipe.

As produções de Mário Jorge dão luz ao contexto histórico e cultural do país, uma vez que seus poemas trazem uma enunciação crítica e propõem diálogos com os movimentos de Contracultura. Nesse sentido, haja vista as questões apresentadas, é imperativo desenvolver uma pesquisa em torno de uma figura relevante e pouco pesquisada na academia, como é o caso desse poeta, bem como seus aspectos de criação e critérios de linguagem, considerando que, num levantamento preliminar, pouco foi encontrado no que diz respeito ao aparato crítico da sua obra.

Diante dessa invisibilidade das literaturas produzidas em Sergipe no quadro da teoria crítica e história literária brasileira, surge, também, a relevância em considerarmos o olhar dado a outras literaturas e refletir sobre esse movimento. Esse apagamento pode ser compreendido ao relacioná-lo com o ponto de vista sob o qual é contada a história da literatura, isto é, sul e sudeste. Todavia, ainda que sem desqualificar a história literária já conhecida, é necessário que se amplie o olhar para o que ainda é desconhecido.

Partindo da análise crítica de um autor e uma literatura sobre os quais pouco se tem estudado, considera-se, ainda mais, a importância de uma pesquisa acerca deles, sobretudo a relação dinâmica existente entre palavra e imagem em seu fazer literário. Dessa maneira, cabe mapear com mais profundidade as criações do artista, com a finalidade de reconhecer as características do Concretista em suas poesias, considerando, principalmente, o projeto verbivocovisual, isto é, a articulação entre palavra, som e imagem no ato criador.

Diante da fase plural em que se encontrava a poesia brasileira nas décadas de sessenta e setenta, este trabalho investiga o recorte da faceta concretista na poética do escritor sergipano Mário Jorge. Levando o olhar para as obras *Revolução* (1968), *Cuidado, silêncios soltos* (1993), *De repente, há urgência* (1997) e *A noite que nos habita* (2003), notam-se elementos da linguagem plural, a qual provoca o que se pode considerar como tensão do eu

poético com o mundo, acompanhando sua construção literária, no sentido em que aponta para o diálogo não só com a poética concretista, mas marca a presença, também, de outras poéticas.

Por esse caminho, ao seguir pelos recursos estéticos e discursivos dos poemas, defende-se a importância da presença concretista na produção do artista e, por consequência, a atribuição que lhe é dada de disseminador do gênero no estado. Para tanto, três movimentos compõem a presente proposta: 1) composição de um panorama crítico acerca da biografia cultural de Mário Jorge; 2) relação poética do concretismo com os poetas; 3) diálogo como imagem das relações com outros textos do cenário plural da poesia.

Nesse viés, os *Paratextos editoriais* de Gérard Genette (2009), no sentido de considerar o que está além do texto, permite o acesso a outras informações sobre o autor e obras. Mais precisamente, vale-se da instância prefacial, pois, como a literatura mariojorgiana não é amplamente conhecida, os prefácios que acompanham as publicações servem como ponte para compor as particularidades do processo de criação do poeta. Partindo para o segundo o movimento, tendo o Concretismo como ponto central, põe-se em diálogo a ideia do plano tridimensional de leitura de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (1975). Junto dessa teoria da poesia concreta, também calcados na crítica e no protesto levantados por Luís Carlos Maciel (1973), estão os movimentos de Contracultura na compreensão do conteúdo político e crítico presente nas criações de Mário Jorge.

Por fim, parte-se para o terceiro e último movimento dessa proposta, pensando na relação entre poesia e poder, articulada por Affonso Romano de Sant'anna; há a ideia de que os movimentos das décadas de sessenta e setenta articulam a artesanaria com a palavra. Do Concretismo passa-se ao Neoconcretismo, ao Poema//processo, ao Poema visual, à Poesia-práxis e à poesia marginal, sem, no entanto, deixar de dialogar com a tradição lírica.

De tal ideário estético, pensa-se o recorte do Concretismo, cuja importância é articulada em relação à capacidade que esse ideário tem de ampliar o sistema de percepção e representação estético-literária. A ênfase atribuída ao movimento concretista é um caminho, sobretudo quando se considera que Mário Jorge é um escritor com diversas facetas literárias. As escolhas das teorias que auxiliam a entrada analítica são direcionadas na organização deste trabalho.

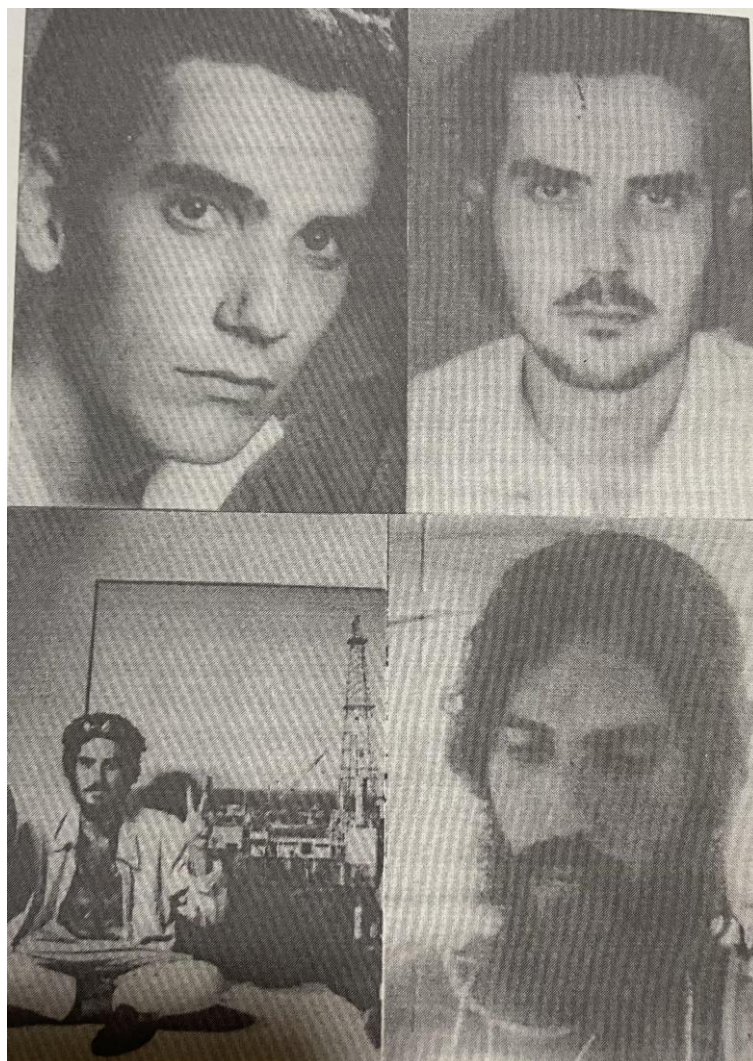
Nesse sentido, no primeiro capítulo, a ideia é trazer as linhas de força postas pelos prefaciadores em relação às poesias de Mário Jorge. É nesse momento que, valendo-se da instância prefacial, o levantamento de vias de compreensão da vida e dos processos

composicionais do escritor pode contribuir com a construção do estado da arte da obra de Mário Jorge. Já no segundo e no terceiro capítulo, os interesses são analisar como o diálogo com a proposta do Concretismo é construído e como é montada a imagem da realidade brasileira em sua poética. No quarto capítulo, por fim, propõe-se verificar quais pontos se tocam e se distanciam no contato das poesias mariojorgianas com produções poéticas de outros movimentos literários. Assim, mais que consolidar a imagem triangular – do projeto verbivocovisual –, chega-se ao ponto de pensar a sua poética não só no cenário local, mas também no cenário nacional e, por extensão, global.

Desse modo, o que será colocado em perspectiva diz respeito ao surgimento de Mário Jorge na literatura, o qual estabelece, por meio de suas obras, sua própria originalidade de criação diante da pressão exercida por outras obras de autores já reconhecidos no contexto da história da literatura, uma vez que se torna possível encontrar traços de poetas precursores de Mário Jorge sem, todavia, desmerecer as marcas de peculiaridades próprias do novo poeta.

Assim, portanto, diante dos desafios de conhecer melhor a literatura de Mário Jorge, bem como sua poética, seus aspectos de criação, critérios de linguagem, temáticas e especificidades próprias da sua escrita, essa pesquisa tem por finalidade dar luz a um estudo acerca de um poeta alinhado às produções dos anos 1970, considerando sua dinamicidade em compor poesias, ao projetar nos seus versos movimentos sócio-político-culturais.

1. O(S) LUGAR(ES) DO AUTOR E DA ESCRITA



“As relações da literatura com a realidade sergipana. Falar de literatura sergipana é impossível, na minha opinião, porque é coisa que não existe. O que existe e tem existido é uma minoria de ‘letrados’, e uma minoria maior ainda de pessoas sensíveis, honestas e relativamente informadas, que procuram fazer alguma coisa no campo das ‘letras’ em Sergipe.”.

(VIEIRA, 1993, p. 152)

Sergipano, nascido em Aracaju em 1946, estudante de Direito na Faculdade de Direito de Sergipe e de Ciências Sociais em São Paulo, Mário Jorge foi militante no Movimento Estudantil e ativista filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Em julho de 1968 publicou seu primeiro livro, *Revolução*, uma coletânea de poesias que se assemelham às características do Concretismo, e foi sua única obra publicada em vida. No mesmo ano foi preso por atividades subversivas, processo pelo qual respondeu em liberdade até ser absolvido em 1972, um ano antes da sua morte. Desistiu de maneira definitiva dos dois cursos – Direito e Sociologia – em 1970, teve alguns poemas e artigos publicados em revistas e jornais sergipanos, participou de festivais, colaborou em peças e shows e chegou a atuar como um dos editores do jornal *Toke* em 1972. No ano seguinte, porém, com apenas 26 anos, vítima de um acidente de carro, Mário Jorge teve sua vida precocemente interrompida.

Postumamente, o poeta teve algumas obras organizadas e publicadas, a primeira delas recebeu o título *Poemas de Mário Jorge* e foi publicada em 1982, quase 10 anos após a sua morte. A segunda e a terceira obras póstumas, *Silêncios soltos* e *Cuidado, silêncios soltos*, respectivamente, foram publicadas em 1993, seguidas do quarto livro póstumo do poeta, *De repente, há urgência*, publicado quatro anos mais tarde, em 1997. O último livro de Mário Jorge, intitulado *A noite que nos habita*, foi publicado em 2003, ano que completava três décadas do seu falecimento.

Apesar do pouco tempo de vida, o escritor conta com um vasto repertório de publicação que nos permite investigar seu fazer poético e as características que lhe conferiram o título de precursor da poesia concreta no estado de Sergipe. No entanto, ainda é escassa a quantidade de estudos realizados sobre Mário Jorge até o momento, o que dificulta a investigação no que diz respeito ao aparato crítico do escritor. Nesse sentido, considerando a importância das instâncias paratextuais, os prefácios e notas introdutórias, que nos apresentam tanto as obras quanto nos aproximam um pouco mais do autor, serão utilizados como ponto de partida para o capítulo de apresentação do poeta.

Esse primeiro momento da apresentação traz uma pergunta sem resposta certa: o que é prefaciaria a obra de Mário Jorge? É, antes de mais nada, falar sobre todas as coisas que não são Mário Jorge. É, também, falar de tudo que foi o poeta. Nesta difícil tarefa, os vastos prefaciadores dissertam acerca daquilo que é – e também acerca do que não é – a obra mariojorgiana. Ao se tratar dos aspectos místicos de criação presentes na obra de Mário Jorge, alguns nomes mais ou menos familiares assumiram a caneta frente à obra e apresentaram os livros do autor por meio de prefácios originais.

Mário Jorge morreu jovem, mas viveu política e poeticamente seus dias, fatos que nos são apresentados em seus livros a partir das alografias introdutórias. É nesse sentido que os prefácios se mostram necessários, não só como indicação à obra, mas como aparato crítico e objeto de estudo para aqueles que pretendem adentrar de maneira mais profunda no universo de criação do poeta.

Em vida, o sergipano publicou seu livro de estreia, *Revolução* (1968), poucos anos antes de ter sua vida interrompida e ser, dessa forma, impedido de publicar outros. No entanto, seus escritos sobreviveram e novas obras foram publicadas postumamente. Sua antologia poética recebeu o nome *Poemas de Mário Jorge* (1982) e tem como uma leitura de estreia um prefácio nomeado de “Apresentação”, escrito por Wellington Manguiera, amigo de infância do poeta, considerado por muitos como seu “mentor intelectual” no período em que Mário Jorge estudou no Ateneu e concretizou sua adesão ao Partido Comunista Brasileiro, sendo, por essa razão, escolhido para prefaciara primeira obra póstuma do poeta.

De acordo com Genette (2009, p. 232), no que diz respeito aos prefácios, “a alografia é a seu modo uma separação: separação entre o destinador do texto (o autor) e o do prefácio (o prefaciador).” O que se vê no prefácio alógrafo escrito por Manguiera, no entanto, é ao mesmo tempo uma separação e uma aproximação. No sentido explicitado pelo teórico, o prefaciador afasta o autor de sua própria obra, guiando os caminhos da leitura. Há, porém, outro sentido: o que aproxima o poeta dos leitores, na medida em que apresenta não somente sua obra, mas sua história e sua luta, criando uma relação de identificação e semelhança entre quem lê e quem escreve a obra.

Para além da obra supracitada, outras quatro obras se seguiram, e, em todas, os prefácios apareciam como guias e bússolas buscando sempre situar o leitor no período político-social em que estava inserido o contexto de criação do poeta, visto que esse fator já foi percebido como algo de relevância para a compreensão do conteúdo literário presente em suas poesias. Seguindo essa linha de raciocínio, o terceiro livro póstumo do poeta, intitulado *Cuidado, silêncios soltos*, foi organizado e apresentado pelo crítico literário sergipano Vinícius Dantas, o qual, além de trazer uma nota explicativa sobre a organização e justificativa das escolhas dos textos, prefacia a obra, indicando a trajetória poética de Mário Jorge, bem como sua singularidade. O crítico, que já organizou várias publicações no campo da literatura, foi um dos grandes divulgadores da obra mariojorgiana, pois a levou para além das fronteiras de Sergipe.

De repente, há urgência foi o quarto livro publicado após a morte do poeta e conta com uma breve apresentação escrita por Bonifácio Fortes, ex-professor do curso de Direito da UFS e pioneiro nos estudos de Ciência Política em Sergipe. Nessa apresentação, Bonifácio fala sobre o valor de Mário Jorge para a cultura sergipana. Em seguida, uma nota explicativa escrita por Mara Lopes fala sobre a composição do livro, sobre as fases do poeta e sobre a urgência de Mário Jorge de traduzir sentimentos em poesias, o que conferiu esse título ao livro. A última obra publicada com poesias de Mário Jorge, intitulada *A noite que nos habita* (2003), conta com quatro textos introdutórios, sendo apenas um deles nomeado “Prefácio”, contudo é pertinente debruçar-se sobre esses textos para compreender o que cada um diz sobre o poeta sergipano.

O primeiro texto com o qual temos contato ao abrirmos o livro recebeu o nome de “Nota introdutória” e foi escrito por Thiago Martins Prado em 2003, ano de lançamento da obra. Thiago Martins Prado era quase tão familiar quanto os outros, pois pesquisou o âmago das obras e produções do poeta, estabelecendo, assim, uma relação de familiaridade com seu modo de fazer poesia. Prado é professor da Universidade Estadual da Bahia, membro da Academia de Letras de Aracaju e revelou-se um profundo pesquisador da obra do poeta sergipano, tendo publicado um livro cujo título é *Utopia política, vanguarda e ritual: linguagem e temporalidade na poesia de Mário Jorge* (2008).

O que poderia ser, suficientemente, elencado como único prefácio antecedendo a obra, se segue de outros dois textos com um padrão preciosista de quem ama o objeto a ser prefaciado, entendendo-se a obra como extensão do próprio poeta, pois esses textos são de autoria, respectivamente, da mãe e da irmã do autor. Posteriormente, aparece um quarto e último texto, assinado como “Prefácio” que, além de ter sido escrito com o zelo de um amigo e companheiro do poeta, obedeceu ao rigor mais formalista e fez uma análise crítica de toda sua produção artística. Assim sendo, colocaremos em perspectiva os textos de maneira isolada para que se compreenda o que há de singular em cada um.

Nesse viés, depois de percorrer pela vida e obra, sentimentos e impressões, lutas e conquistas, narradas pelos quatro prefaciadores do livro *A vida que nos habita*, chega-se, finalmente, à poesia de autoria do escritor, de maneira que se torna possível não apenas ler, mas sentir o que está sendo lido, por meio do direcionamento que nos foi dado a partir das instâncias prefaciais.

Outra obra foi republicada depois do lançamento da última obra póstuma de Mário Jorge, a segunda edição do único livro que o autor publicou em vida, a obra *Revolução*, agora

datada de 2013, e essa conta com um texto prefacial escrito por Marcel Reginato, cujo título recebeu o nome de “Impressões sobre a reimpressão de um original [de] Mário Jorge”. Esse prefácio é o único presente nas publicações de Mário Jorge que não se trata de um prefácio original, pois não apareceu na primeira edição da obra, sendo assim, trata-se, aqui, de um prefácio posterior.

Antes de chegar, de fato, aos escritos de cada prefaciador, cabe salientar, ainda, alguns pontos acerca das edições publicadas, a fim de justificar os dados incompletos no desenvolvimento deste capítulo, pois algumas citações dos prefaciadores colocadas aqui não contam com a numeração da página em que estão inseridas e outras apresentam o ano provável de publicação. Isso acontece em função da ausência de ficha catalográfica em algumas obras, além da falta de numeração das páginas na diagramação da edição de outras obras, o que dificulta precisar o ano e as páginas de algumas citações que aparecerão no decorrer deste estudo.

A partir do entendimento acerca do que já foi dito, parte-se para o contato com os textos introdutórios que irão, além de nortear os percursos de leitura da obra, apresentar quem foi Mário Jorge poeta dentro do contexto histórico, político e social no qual estava situado seu processo de criação, uma vez que, conforme mencionado anteriormente, praticamente não há fortuna crítica em torno da obra do poeta sergipano. Feita uma breve pesquisa no repositório Capes, foi encontrado apenas um estudo acerca da poesia de Mário Jorge: a dissertação intitulada *Linguagem e temporalidade na poesia de Mário Jorge* (2005), defendida por Thiago Martins Caldas Prado na Universidade Federal da Bahia, e que posteriormente tornou-se livro.

Tendo em vista essa escassez de estudos em torno da produção mariojorgiana, a ideia de apresentar o poeta por meio dos prefácios das suas obras tornou-se pertinente, considerando que, ao partir diretamente da análise dos prefácios, fica possível conhecer melhor a vida e a obra do poeta, visto que facilita a compreensão acerca dos seus aspectos de criação, seus diálogos com outras artes e artistas, suas lutas pessoais que influenciaram diretamente nas suas poesias e as particularidades da sua produção. Sendo assim, a instância prefacial assume um importante papel de ferramenta, a fim de que se torne viável o aprofundamento no que diz respeito ao aparato crítico da obra de Mário Jorge.

1.1. Livro 2: Poesias de Mário Jorge – “Apresentação” por Wellington Manguera

O nome dado ao prefácio, “Apresentação”, parece pertinente, uma vez que o prefaciador faz uma apresentação completa e sucinta, da vida e da obra de Mário Jorge, ressaltando a todo tempo a importância política e cultural que o poeta teve para o cenário local e nacional, além das contribuições levadas e trazidas de São Paulo, no período em que lá viveu. Considerando esse panorama geral de que se tem conhecimento a partir do texto de Mangueira, vê-se a necessidade do estudo não apenas do conteúdo poético da obra mariojorgiana, mas também dos paratextos editoriais que nela existem, pois não há muitas referências por meio das quais se possa ter clareza para um estudo preliminar acerca da vida e do processo de criação do autor, e é nessa direção que a instância prefacial em suas obras pode ser encarada com grande valia.

Quando o prefaciador apresenta ao leitor aspectos biográficos de Mário Jorge, surge de repente um questionamento sobre a relevância dessas informações, se levarmos em conta um estudo mais restrito com foco tão somente na poesia. Todavia o prefácio também nos direciona nesse sentido em que se torna necessário entender a vida para melhor receber a obra, pois, como o próprio Mangueira bem situa aos leitores, “a poesia foi a sua [de Mário Jorge] grande trincheira de luta” (MANGUEIRA, 1982). A poesia foi, naquela tão tenebrosa ditadura de censura, o armamento mais eficaz que Mário Jorge pôde se utilizar – para defesa e ataque.

Nesse sentido, é necessário pontuar aqui o contexto histórico e cultural no qual o poeta estava inserido. O regime de ditadura militar no Brasil foi instaurado em 1964 e se estendeu até 1985, tendo sucessivos governos militares sob o comando do país. Esse período foi marcado por muita luta e resistência de um lado e perseguição e censura do outro, uma vez que o governo militar não aceitava a expressão da oposição, e, assim, vários movimentos começaram a surgir em tom de protesto; greves, passeatas e manifestações artísticas. Grandes nomes marcaram esse período no país, como Millôr Fernandes, Caetano Veloso, Chico Buarque e Geraldo Vandré, driblando a censura e criando artes que fossem de encontro ao ditatorialismo.

Em 1968, poucos anos após ser instaurado o regime de ditadura militar, Mário Jorge publicou seu primeiro livro, o que ocasionou, mais tarde, sua prisão, a qual foi justificada como em decorrência de atividades subversivas. Não coincidentemente, Mário Jorge era ativista filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB) e lutava contra as injustiças reveladas no período ditatorial, fosse fazendo protesto nas ruas, fosse fazendo poesias em casa. Dialogando diretamente com os movimentos de Contracultura e Tropicalismo, com os quais

teve maior contato no período em que morou em São Paulo, Mário Jorge fez da sua produção artística um instrumento de manifesto, expressão e tradução do que era sentido por grande parte da população brasileira naquele período.

A importância de se ter esse prefácio como um original na primeira edição de publicação da obra *Poemas de Mário de Jorge* é justamente de se apresentarem todos os pontos e contrapontos que se devem ser observados cuidadosamente no processo de leitura para que se tenha uma apreensão mais eficaz dos ditos e, talvez principalmente, dos não-ditos existentes nas linhas e imagens que percorrem e compõem todo o espaço gráfico de suas obras, visto que, segundo Genette (2009), o prefácio original, ou seja, aquele que aparece na primeira edição de publicação de uma obra, tem como função garantir ao texto uma boa leitura, isto é, garantir ao leitor uma boa leitura, considerando que o leitor do prefácio é o leitor do texto e, dessa forma, será persuadido a progredir na leitura da maneira como indica o prefaciador.

Assim, Manguiera dá início ao seu prefácio atestando que apresentar Mário Jorge como poeta, ensaísta e escritor à intelectualidade brasileira não é difícil, levando em conta tudo que se há para dizer acerca da sua genialidade e bagagem cultural apesar da pouca idade, chegando, inclusive, a compará-lo a Castro Alves, numa perspectiva de proporcionalidade, apontando que Mário Jorge está para os sergipanos tal qual o poeta dos escravizados está para os baianos.

Ainda no sentido de valoração, o prefaciador aponta a importância da participação de Mário Jorge para o cenário político e cultural nos momentos mais difíceis da vida do país, o golpe militar de 1964, que trouxe consequências para o poeta, pois, como líder estudantil e membro atuante do Grêmio Cultural *Clodomir Silva*, fez de seus versos um tiro para os opressores com suas ideias e concepções de mundo, sofrendo, dessa maneira, perseguições e prisões. No entanto, sua luta e seu potencial garantiram ao poeta um espaço na galeria dos imortais.

Wellington Manguiera segue nos apresentando as produções de Mário Jorge para além das poesias engajadas, como a composição de algumas músicas e também a criação de peças para teatro, mas acaba retomando às questões políticas que marcaram a vida do poeta. Mário Jorge foi um dos organizadores da passeata pacífica de protesto pelo assassinato do estudante Edson Luis, que morreu baleado enquanto participava de uma manifestação estudantil em 1968. Incansável e mobilizado pela causa a favor dos oprimidos, o poeta foi preso com apenas

22 anos, mesmo ano em que o AI-5 fora decretado, e teve seu protesto caracterizado como “duro, vigoroso e místico” (MANGUEIRA, 1982).

O prefácio é finalizado depois de nos guiar pelo que foi a atuação política vivida por Mário Jorge, bem como a relação que essa atuação teve com seu contexto de criação e produção artística. Dessa forma, o prefaciador encerra o texto com a seguinte frase: “Importante mesmo é que você passe logo esta página e se faça íntimo do maior gênio da nossa geração.” (MANGUEIRA, 1982), cumprindo com a função primordial do prefácio alógrafo: de recomendação e valoração.

1.2. Livro 4: *Cuidado, silêncios soltos* – “Retrato falhado”, “Canções de exílio”, “Declaração pessoal” por Vínicius Dantas

Esse prefácio é dividido em três partes, as quais receberam os títulos respectivamente de “Retrato falhado”, “Canções de exílio” e “Declaração pessoal”, e em todas o crítico literário faz comentários sobre obra e vida do autor aqui estudado, caminhando por suas produções, seus percalços, seus desafios e também sua singularidade, sempre ressaltando a importância de enaltecer o que há de único na poesia de Mário Jorge, bem como a necessidade de manter viva sua luta.

O prefaciador começa o texto falando sobre o caminho percorrido por ele até publicar esta edição, tendo se passado dez anos para amadurecer as ideias e chegar ao modelo final, além de dissertar um pouco sobre as dificuldades de publicação, uma vez que tentou publicar anteriormente outro modelo do mesmo livro com o título *Vômitos coloridos* entre editoras de São Paulo e do Rio de Janeiro, sem sucesso, visto que nenhuma editora queria arriscar editar uma obra fragmentada e póstuma de um poeta nacionalmente desconhecido.

Dantas reflete sobre o modo de produção de Mário Jorge, detalhando acerca de sua espontaneidade e sensibilidade em escrever em torno daquilo que precisava ser escrito, mas que era constantemente silenciado, especialmente levando-se em conta o seu período de produção. Nesse sentido, o prefaciador nos revela a poética de Mário Jorge como uma singularidade que entrava em choque com a maré crescente, pois não havia, em sua escrita, os atrativos comerciais que o universo político e cultural estava começando a adquirir naquele período.

Focando nos aspectos formais, Dantas comenta sobre a forma gráfica do objeto-livro, considerando a forma dos desenhos e poesias criados pelo artista sergipano, que sempre

caminhavam de encontro à ordem fechada de escrita, sendo a espontaneidade uma de suas marcas registradas. No entanto, o prefaciador questiona até que ponto Mário Jorge conseguiria reconhecer-se neste livro publicado, considerando que sua única obra publicada em vida assumiu uma versão envelope com o intuito justamente de conectar-se com a forma gráfica de suas criações, em diálogo com as vanguardas literárias.

No tocante à luta vivenciada e experienciada por Mário Jorge, o prefaciador defende a relação direta entre essa e a sua poética como um todo, uma vez que entende o texto do poeta como proposta de uma face dramática do real, já que tivera sido afetado e tocado por uma realidade e época amargas, tornando, assim, a poesia e a literatura seu exílio pessoal. Dessa maneira, Dantas concebe a leitura da obra mariojorgiana como uma experiência cheia de provocações, na qual o leitor encontra-se exposto ao risco da desordem do mundo, infiltrada na obra e na criação do poeta.

Antes de debruçar-se sobre a segunda parte do seu texto, o prefaciador define a obra como “encarnação de um universo que catalisou a desordem e o instante da palavra-gesto como princípio de organização.” (DANTAS, 1993, p. 8) e inicia “Canções de exílio” falando da trajetória poética de Mário Jorge, desde o seu despojamento até o simbolismo retórico, comentando também sobre seu humanismo abstrato e raciocínio poético-político, pois, por meio de sua delicadeza lírica, Mário Jorge incitava à luta e clamava pela solidariedade de um mundo mais igualitário e justo.

Dantas cita, ainda, a influência que o artista recebeu da Tropicália, pois, na produção de seu primeiro livro, *Revolução*, esse diálogo é facilmente percebido. Em 1969, no entanto, a produção do poeta entra em outra fase, entendida pelo prefaciador como fase de transição, que se deu a partir da percepção de Mário Jorge de que o contexto no qual ele estava inserido contava com muita limitação política e estética, tentando, por essa razão, aventurar-se em outros modos de fazer poesia. Nessa perspectiva, é fácil conceber a produção mariojorgiana como uma bagagem da contemporaneidade, pois sua síntese criativa aconteceu concomitantemente a um período de crise pessoal que envolvia internamentos, prisão e drogas.

No tocante à “Declaração pessoal” escrita por Vinícius Dantas no prefácio, o crítico fala da representação dessa antologia, bem como da importância de Mário Jorge e das suas poesias para o estado de Sergipe, como força representativa, além de comentar brevemente sobre características relacionadas à poesia concreta, como o movimento na ordem das palavras, a alteração da sintaxe e da lógica, e a relação entre som e sentido, características

essas comumente vistas na produção do poeta. O prefaciador finaliza o seu texto sintetizando a relevância dessa representação, afirmando “esta poesia como espaço concreto de uma experiência poética, que é contraparte daquilo tudo que Mário como pessoa foi para nós e para a cidade, enfim, para a literatura de Sergipe.” (DANTAS, 1993, p. 13).

1.3. Livro 4: *Cuidado, silêncios soltos* – “Nota explicativa sobre a organização” por Vinícius Dantas

Por se tratar aqui de uma nota explicativa sobre a organização, o prefaciador limita-se a falar sobre a divisão do livro, as partes que o compõem e a justificativa de tê-las separado desta maneira e não de outra, a começar pelo quesito cronológico, da forma que foi possível, uma vez que grande parte das poesias de Mário Jorge não são datadas, o que não permite uma organização interna muito rigorosa em decorrência da imprecisão das datas.

A primeira parte do livro, denominada *O marginauta*, conta com poesias escritas no período de 1970 até sua morte, com foco na dimensão gráfica e no quesito visual, uma parte muito significativa da sua produção. A segunda parte recebeu o nome de *Natáís*, pois reúne poesias que tratam da temática natalina, as quais foram escritas em diferentes fases de produção do artista, entre 1967 e 1972, sem muita precisão, pois o critério utilizado para organizar esta seção foram os traços estilísticos do poeta. A parte três, chamada *No país dos Almagados*, trata-se de uma novela inédita escrita por Mário Jorge em 1969, quando residia em São Paulo; é um texto longo de ficção que o poeta revelou ter vontade de editar, mas não chegou a ter possibilidade de fazê-lo. Já a quarta parte do livro é a união de poesias da fase de experimentação vivida pelo sergipano, intitulada *Entre Sim e Não*, e conta com a influência da poesia concreta. O organizador acredita tratar-se de poesias escritas entre 1967 e 1970, algumas até anteriores à obra *Revolução*.

Ao final das quatro partes, aparece a segunda edição de *Revolução* com o desenho do envelope fielmente reproduzido, sendo seguido de anotações feitas por Mário Jorge e que foram resgatadas para esta edição, contendo fragmentos inacabados, apontamentos para textos futuros e notas para a crítica. Chegando ao fim do livro, encontramos um momento *Documentário* que conta com entrevistas do autor cedidas à Ilma Fontes e a Hunald de Alencar, nas quais o artista comenta sobre suas visões de mundo, suas produções, sobre a realidade sergipana e outras divagações.

Em uma das entrevistas, ao ser questionado sobre o seu livro, que ainda viria a ser publicado, Mário Jorge respondeu: “Vem aí... E não é livro, é envelope. [...] eu pretendo revitalizar, dando-lhe um conteúdo de vanguarda, inclusive com ilustrações quase pops” (VIEIRA, 1967).

1.4. Livro 5: *De repente, há urgência* – “Mário Jorge é dez” por Bonifácio Fortes

O primeiro texto prefacial que aparece no quinto livro de Mário Jorge foi escrito por Bonifácio Fortes e tem início com uma breve biografia do poeta, falando da sua trajetória de vida, as escolas e universidades onde estudou desde sua infância até a vida adulta, além de comentar rapidamente sobre suas produções artísticas, sem deixar de mencionar o já tão conhecido ativismo político vivido por ele.

Fortes defende o valor de Mário Jorge para a cultura sergipana, desde o lado criativo do artista até sua conduta de luta que são de grande valia para representação social e cultural como um todo, pois, pela perspectiva do prefaciador, o sergipano enriqueceu culturalmente os lugares por onde passou e marcou a consciência das pessoas com quem conviveu, pela postura que sempre assumiu frente às adversidades que foram por ele enfrentadas naquele difícil período de produção.

No que diz respeito ao contato dos dois – prefaciador e autor da obra –, Fortes disserta sobre o primeiro encontro que teve com Mário Jorge, ainda na época da escola, e atesta que desde esse período Mário Jorge já se revelava poeta, além de líder estudantil visado e duramente perseguido. O segundo encontro dos dois, conta Fortes, foi no exame para o vestibular de Direito, no qual o prefaciador percebeu o nível de intelectualidade do poeta: “Constater que ele sabia História. Tinha cultura, desembaraço e coragem. Foi aprovado com DEZ.” (FORTES, 1997, p. 5).

O foco desse prefácio não recai sobre os aspectos formais de produção, mas sobre o que representa Mário Jorge. Nesse sentido, o prefaciador não se atém tanto às características e influências da poesia mariojorgiana, tampouco apresenta a obra ou fala sobre detalhes do livro; o objetivo principal é falar do poeta, da boa literatura que ele produziu e do escritor sensível e lutador consciente que ele foi em vida. Dessa maneira, conclui seu texto prefacial ratificando quão importante é Mário Jorge e sua produção: “Quem pretender escrever sobre o talento e boa literatura em Sergipe, jamais omitirá a personalidade invulgar deste nome que é orgulho para qualquer cultura.” (FORTES, 1997, p. 5).

1.5. Livro 5: *De repente, há urgência* – “Nota explicativa” por Mara Lopes

A nota escrita por Mara Lopes tem como intuito apresentar esta edição, justificando desde a escolha do título até a seleção dos poemas, e apresenta um foco maior no tocante à relevância e significação que Mário Jorge teve para o estado de Sergipe, tal qual o fez o prefácio de Bonifácio Fortes.

O título do livro, segundo Lopes, surgiu de um poema de Mário Jorge, escrito entre 1964 e 1965, e trata das urgências que o escritor tinha enquanto indivíduo, enquanto ativista e principalmente enquanto artista que vivia em um contexto político-cultural que o limitava. Mara Lopes comenta sobre a seleção das poesias inéditas deste livro que não apareceram antes em nenhuma outra edição e que foram escolhidas e reunidas pela mãe do poeta, Ivone Vieira Menezes.

Com o objetivo de resgatar pedaços de uma dura época e transportar para o hoje, Ivone Vieira selecionou poesias que registrassem essa urgência, que traduzissem o que o título do livro principia, já que a maioria das poesias aparecem sem título, pois “o sempre contemporâneo Mário Jorge, com toda urgência em transbordar a tinta do pincel para os poemas, deixava de nomeá-los.” (LOPES, 1997, p. 7).

Em termos de globalização, Lopes defende que Mário Jorge levou Sergipe ao mundo, tocando em pontos acerca de seus aspectos formais que dialogavam com poetas do Brasil inteiro, ou mesmo com poetas para além das fronteiras nacionais, visto que, apesar do pouco tempo de produção, Mário Jorge vivenciou fases na sua escrita, acompanhando e comentando as mudanças sofridas pela literatura no período em que ele escrevia.

Tratando-se da realidade nordestina e da falta de valorização e reconhecimento artístico-cultural do sergipano, a prefaciadora pontua ainda a preocupação com a poesia regional no mundo contemporâneo, uma vez que a própria poesia mundialmente conhecida e reconhecida tem entrado cada vez mais em risco, e finaliza convidando os leitores do prefácio a tornarem-se leitores da obra para redescobrirem novas emoções, pois alega que a produção desse livro “é a resposta do enorme talento do grande poeta, independente da época em que foi construído.” (LOPES, 1997, p. 7).

1.6. Livro 6: *A noite que nos habita* – “Nota introdutória” por Thiago Martins Prado

O texto escrito por Prado direciona o leitor no tocante aos pontos mais formais da construção poética de Mário Jorge, sem desconsiderar, claro, o estilo de vida por ele levado. Essa nota introdutória aparece com um forte aspecto de análise direta da poesia do autor, considerando seus percalços místicos e sua trajetória estética. Trata-se, aqui, mais uma vez, de um prefácio alógrafo e original, escrito para a primeira edição da obra póstuma *A noite que nos habita*, com um rito de passagem introdutória de caráter formalista, ao adentrar mais no próprio processo de criação e nas características peculiares do poeta que na influência que a vida dele teve para as suas produções.

Prado toca em pontos específicos da gênese da poesia de Mário Jorge, o que é comum em se tratando de alografia, pois “a informação sobre a gênese da obra é, sobretudo, característica dos prefácios póstumos, porque com o autor ainda vivo, pareceria incongruente que um terceiro se encarregasse disso em seu lugar” (GENETTE, 2009, p. 234). Assim, como já é sabido, a obra foi publicada postumamente, e o prefaciador encontra espaço para tecer comentários e análises acerca da estrutura e criação da poesia concreta estreada por Mário Jorge em Sergipe. Outro ponto importante que é colocado em perspectiva a partir das análises de Prado é o percurso evolutivo vivenciado pelo poeta, apontando as sutis mudanças que existiram no seu curto tempo de produção.

O prefaciador e profundo estudante da obra mariojorgiana tece comentários sobre a escolha das poesias manuscritas, que foram apresentadas à mãe do poeta pelo próprio antes do seu falecimento, intitulado-as de percalços místicos. Trata-se de poesias escritas nos anos finais da vida do autor, e Prado analisa-as minuciosamente desde a técnica de produção, até a intencionalidade e a motivação que levou Mário Jorge a escrevê-las.

Assim, considerando o caráter inédito e artesanal dessas criações que fazem parte do livro, Thiago Prado reconstruiu um esboço da trajetória estética que o poeta vivenciou, e foi essa reconstrução que ocasionou na concepção e preenchimento do livro, em diálogo com a própria mãe de Mário Jorge, de maneira que suas notas introdutórias de apresentação do material anunciassem e facilitassem a leitura da obra sem, entretanto, prejudicar a espontaneidade presente no livro. De acordo com Prado, é possível percebermos o apelo ao místico explorado por Mário Jorge na produção das poesias selecionadas, que refletem o questionamento sobre o sentido da formação do homem cultural, uma vez que o poeta usou dos seus versos para questionar os costumes das elites e do seu pensamento político-crítico para tematizar suas criações.

O autor dessa nota introdutória chega a dialogar com o prefácio de Paulo Barbosa de Araújo, considerando-o “um dos primeiros registros críticos que tenta dar uma coerência geral sobre os impulsos criativos de Mário Jorge” (PRADO, 2003) e fala um pouco sobre o livro de prosas do autor que não chegou a ser editado, comprovando, mais uma vez, o repertório vasto de produções que o sergipano conseguiu construir em sua breve vida.

Além disso, Prado se apresenta como estudioso da obra mariojorgiana e nos apresenta alguns dos seus estudos elaborados na UFBA, os quais resultaram em um ensaio que é apresentado ao final do livro acerca do percurso estético de Mário Jorge. Pontua ainda sobre outro ensaio escrito por ele, cujo título é *Freaks e outros bichos. Magia e outros babados – a gênese do ritual mariojorgiano*, que fora comunicado em um Congresso de Literatura Comparada e que serviu também como meio de divulgação do livro *A noite que nos habita*, o qual estava em fase de planejamento.

É com essa análise formal-técnica-estética da obra que Prado nos permite iniciar o livro com olhares e sentidos curiosos, pois ele nos convida a mergulhar no mais profundo da poesia do autor: desde as fases e revoluções vividas e atribuídas à sua poética até o abandono ao rigor estrutural das vanguardas. Mário Jorge não se conformou em assumir uma postura política ou poética, ele precisava ser os dois, e a alternância não lhe bastava; assim, escreveu politicamente suas poesias e militou poeticamente em suas batalhas, e se hoje temos conhecimento desses e de outros aspectos acerca da vida e obra de Mário Jorge, devemos aos prefaciadores que introduziram ao leitor, antes da poesia, o poeta.

1.7. Livro 6: *A noite que nos habita* – “Os significantes da noite que nos habita” por Ivone Vieira Menezes, mãe do poeta

“Os significantes da noite que nos habita”: esse é o título escolhido para o texto escrito por Ivone Vieira, mãe de Mário Jorge e também autora do título do livro, pois nesse texto introdutório ela nos apresenta e nos justifica o motivo de escolha do nome *A noite que nos habita*. Como seria esperado de toda mãe, Ivone põe de forma explícita o caráter de qualquer instância prefacial: elogio e indicação. Ao falar sobre seu filho com tom saudosista, Ivone nos apresenta razões por que ler a obra de Mário Jorge, e como todos os prefaciadores já citados acima, retoma pontos acerca da vida e luta de Mário Jorge, bem como as consequências de ter tido uma vida de ativista frente às injustiças políticas, e de que forma essas consequências contribuíram para o seu fazer poético.

O que nos interessa saber sobre esse prefácio é o que o próprio título dele promete nos entregar: quais são os significantes de “A noite que nos habita”? Ivone Vieira elegeu esse título a partir de experiências pessoais de leitura, pois, ao passo que lia as poesias que hoje fazem parte do livro, sentia-se embalar pela mística emblemática da noite e relembrava falas do seu filho enquanto apresentava-lhe suas poesias, exaltando o lado místico da vida de tal maneira que anos após sua morte, a leitura da obra, até então sem título, “proporcionou [a ela] compreender a morte como uma das dimensões da vida.” (VIEIRA, 2003). E entendendo dessa forma, em uma noite de leitura, ela escolheu o nome que a obra carregaria, eternizando como título uma reflexão acerca da noite que habita cada um de nós, mas que, sobretudo, habitou Mário Jorge em toda a sua experiência de criação.

Ivone Vieira afirma que o livro fora escrito em 1972, um ano antes da morte do poeta, e que ele lhe apresentou a obra, bem como seus planos de editá-la, o que não foi possível, considerando o acidente que tirou sua vida logo após essa produção. O próprio Mário Jorge, ainda em vida, pediu para que Paulo Barbosa de Araújo, seu grande amigo, prefaciasse sua obra, que o atendeu prontamente desde que a família começou a organizar o processo de publicação do livro; todavia, por falta de recursos financeiros, o projeto de publicação foi adiado diversas vezes e Araújo já não estava mais entre nós para poder comemorar a publicação, deixando eternizada sua participação por meio do prefácio.

A mãe do poeta fala um pouco sobre sua própria jornada de luta pessoal para catalogar e divulgar as obras de Mário Jorge, com o intuito de fazer viver sua memória, confessando que levou anos para maturar sobre o lado místico das poesias reunidas nessa edição e, assim, torna a refletir acerca do título, sobre o qual Mário Jorge não teve tempo para pensar e que, por essa razão, ela encarregou-se de escolher algo que interagisse diretamente com a vida e produção do seu filho.

Ivone Vieira caracteriza Mário Jorge como uma alma irrequieta, um líder que marcou a história política e cultural de Sergipe, assim como o fez Ana Lúcia Vieira, irmã do poeta. Nesse sentido, ela estende o tom elogioso à filha e começa a refletir sobre a vida e as lutas de Mário Jorge e Ana Lúcia, reconhecendo-os como forças da natureza que desafiaram as elites de forma ousada, contestaram os costumes e denunciaram tantas injustiças quanto lhes foi possível. Comenta, ainda, sobre as consequências que ambos sofreram em decorrência das suas escolhas políticas, mas que nada, nem mesmo a prisão de Mário Jorge, foi suficiente para aquietá-los.

1.8. Livro 6: *A noite que nos habita* – “Mário Jorge: uma voz nunca silenciada” por Ana Lúcia Vieira Menezes, irmã do poeta

Seguindo o mesmo padrão de prefácio original e alógrafo que todos os textos introdutórios dessa obra carregam, aparece em seguida o texto escrito por Ana Lúcia Vieira, irmã do poeta, cujo título é “Mário Jorge: uma voz nunca silenciada”, que já permite ao leitor inferir o destaque para a vida ativista e política do autor que será tratada nesse texto, o qual já começa dissertando acerca dos legados de Mário Jorge.

Ana Lúcia seguiu o caminho contrário ao escolhido pelo pesquisador e crítico da obra mariojorgiana, Thiago Martins Prado, pois enquanto ele focou nos aspectos técnicos e falou dos aspectos pessoais como fatores coadjuvantes na construção da obra, a irmã do poeta reiterou fortemente a importância da militância vivenciada por ele e deixou de lado a análise técnica, não de forma a negar essa outra vertente de análise, mas com a intenção de enaltecer a postura de vida assumida por Mário Jorge, ao longo de sua vida, de não se calar, postura essa que será mantida por terceiros após sua morte, como o título deste texto nos indica.

O terceiro texto nos apresenta um ponto de vista um tanto quanto fraternal sobre Mário Jorge e até abre um parêntese para estender o tom elogioso à mãe, tal como a mãe o fez para com a filha, corroborando com a ideia de que filhos que cresceram prontos para a luta só poderiam ter sido criados por uma mulher guerreira. Nesse sentido, o texto encontra abrigo quase familiar e nos apresenta o Mário Jorge que, além de poeta e ativista, foi filho e irmão, sem, entretanto, se desviar do foco a que se propôs no texto.

Ana Lúcia Vieira define o livro como “um resgate, embora tardio, do que ainda havia de inédito na sua obra.” (VIEIRA, 2003) e reflete também sobre a tarefa que o poeta cumpriu em vida: criar algo novo. E isso Mário Jorge fez de uma maneira tão profunda que, mesmo após cinquenta anos da sua morte, suas poesias continuam fazendo história. É por essa razão que a então prefaciadora defende a ideia de Mário Jorge como uma voz nunca silenciada.

Ao falar dos legados de seu irmão, Ana Lúcia Vieira pontua características como o posicionamento ousado do poeta, suas leituras complexas, uma vez que Mário Jorge estudou profundamente teorias da filosofia, e também sua capacidade de encarar desafios, considerando tudo o que ele enfrentou, desde perseguições até a prisão, sem nunca se deixar abater ou desistir. Mário Jorge chegou a receber visita do seu filho Ernesto com menos de dois meses de vida no período em que estava na prisão, mas não abriu mão do seu ideário revolucionário e humanista e assumiu ser diferente numa sociedade de iguais, com

irreverência e genialidade, assim define sua irmã, que confessa ter escolhido a militância política de esquerda por influência e inspiração do poeta.

A prefaciadora comenta sobre a batalha da mãe em organizar o acervo de obras literárias de Mário Jorge e transformar sua própria casa em um centro de documentação da vida e das ações dos filhos. E é nessa perspectiva que Ana Lúcia Vieira defende que “este livro expressa, também, o que é a mulher e cidadã Ivone Vieira Menezes, sempre apoiando seus filhos e respeitando os caminhos por eles escolhidos, tendo tão bem compreendido o que significa *a noite que nos habita*.” (VIEIRA, 2003).

1.9. Livro 6: *A noite que nos habita* – “Prefácio” por Paulo Barbosa de Araújo

O quarto e último texto que introduz o livro *A noite que nos habita* foi escrito por Paulo Barbosa de Araújo, amigo do escritor, e recebeu oficialmente o título de “Prefácio”. Esse texto é mais extenso que os outros e toca em todos os pontos que já foram anteriormente expostos, de maneira mais detalhada. Retoma toda a questão política, que a essa altura já nos parece ser um dos pontos mais importantes da vida do poeta, caminha pela trajetória artística e poética vivida por Mário Jorge e enfatiza questões de cunho estrutural e técnico, assumindo um caráter de registro crítico acerca dos impulsos criativos dele.

O prefácio escrito por Araújo traz uma possibilidade de resposta para a primeira pergunta feita no início desse texto:

[...] falar de Mário Jorge, primeiramente, é repor a sua imagem em um nível de grandeza que comporte um pleno entendimento para um dos sergipanos mais bem dotados em inteligência, para o homem político, comprometido profundamente com as mudanças sociais. (ARAÚJO, 2003).

Depois de outros três textos que cumprem a tentativa de falar do poeta, surge o prefácio oficial, aprofundando tudo o que já foi dito e acrescentando algumas novas informações, além de atestar influências e diálogos que estão presentes nas poesias dele, e a recepção, não do público, mas a que vive na singularidade poética de Mário Jorge, isto é, a recepção que o poeta integrou à sua produção. Nesse sentido, o prefaciador concebe Mário Jorge como um poeta maior, um pensador primoroso e um político do mais alto nível, considerando que sua militância política fora retilínea e incontestável, uma vez que o artista jamais deixara esse assunto à margem de sua vida, tratando-o sempre com prioridade.

No que diz respeito à relação dos dois – autor do prefácio e autor da obra –, Araújo dá início ao texto agradecendo a oportunidade de prefaciara mais uma obra do poeta sergipano e se apresentando aos leitores como amigo e companheiro de Mário Jorge nas tempestades de 1964, pois estiveram juntos nos momentos de ditadura militar, foram presos no mesmo local e depois se auto exilaram em São Paulo, na tentativa de encontrar ou descobrir suas grandezas. Paulo Barbosa de Araújo era jornalista com foco em assuntos voltados às ciências sociais, não tendo tanta convivência com o campo da literatura, mas como grande amigo do poeta e acatando seus pedidos, aceitou prefaciara a obra mariojorgiana, por mais desafiadora que fosse essa tarefa.

Araújo defende que Mário Jorge atuou com a mesma vitalidade tanto como político quanto como poeta, sendo muitas vezes exposto às consequências da política e cultura vigente, todavia sua atividade política era contínua, desde antes da ditadura militar, e essa coragem do poeta foi, segundo o prefaciador, o ponto mais marcante e significativo da vida do poeta.

Além das atividades políticas e criações artísticas, Paulo Araújo nos apresenta o lado intelectual de Mário Jorge, que garantiu a ele uma imagem que “se impunha pela força e pelo domínio que tinha de uma instrumentação teórica, poucas vezes já desenvolvida no Estado.” (ARAÚJO, 2003), pois o jovem poeta foi aprovado e classificado em primeiro lugar para cursar Direito na Faculdade de Direito de Sergipe e, posteriormente, quando decidiu cursar Ciências Sociais em São Paulo, também foi aprovado bem classificado, entre os três primeiros.

Não é de se surpreender que o passado político de Mário Jorge tenha se tornado um exemplo aos jovens do presente que estão perdidos, uma vez que o artista, ainda muito jovem, concretizou uma ruptura com o estilo conformista dominante na paisagem sergipana, fazendo, assim, duas profundas revoluções, sendo a primeira justamente o fato de romper com o modelo conformista, tomando a posição consciente de lutar ao lado dos que contestavam as opressões, as injustiças e as misérias, em prol de uma sociedade mais igualitária. Sua segunda revolução teria sido, no entanto, transpessoal e, portanto, mais silenciosa, no sentido em que o poeta rompia com o nível limitado de consciência para “viajar pela lua”, como é dito pelo prefaciador.

Por se tratar de uma produção que ficou conhecida por suas características concretistas, Araújo entra no âmbito teórico de construção e demonstra, trazendo exemplos, o uso dos recursos gráficos, das imagens e da prosa curta, sem desprezar, é claro, o expressivo

uso do imaginário poético. Comenta, também, sobre o contato que o poeta teve com o popismo e como isso interferiu tão profundamente na sua produção, moldando-o de maneira definitiva. O traçado pop, no entanto, é só mais uma das características e peculiaridades do processo de criação do artista que o prefaciador nos apresenta, além das formas descontraídas, da falta de preocupação com as rimas, do gosto mais acentuado pelos recursos gráficos e pelas famosas figuras que se misturam às suas poesias, que fazem de Mário Jorge um poeta completo.

Nessa perspectiva, Araújo entende que é impossível separar o homem e o político do poeta, pois Mário Jorge “não se acomodou e jamais se amoldou aos caracteres ou à redutibilidade frágil da média e pequena burguesia” (ARAÚJO, 2003) e, sendo assim, não há caminho de volta, pois desde a fase da adolescência, Mário Jorge não aceitou conviver com os valores estético-político-filosóficos por ele sepultados.

O prefaciador, por fim, elabora uma análise crítica da obra mariojorgiana que surpreende positivamente, pois, de acordo com Genette (2009, p. 238), “essas duas funções, de valorização e de comentário crítico, não são incompatíveis”, visto que a própria análise crítica pode trabalhar como valorização da obra. Entretanto, Araújo foi se aproximando do fim do prefácio com um aviso de recomendação:

A leitura ou releitura da obra de Mário Jorge é algo que tem de ser importante às novas gerações, pois não é apenas a singularidade poética que estamos a tratar, é muito mais, é a figura extraordinária deste sergipano, deste intelectual comprometido com um mundo melhor, com este político que viveu à margem da política, com este filósofo que viveu à margem da vida cultural, em uma perplexa solidão por não se sentar à mesa que estão a roubar o pão do povo. (ARAÚJO, 2003).

1.10. Livro 1, segunda edição: *Revolução* – “Impressões sobre a reimpressão de um original [de] Mário Jorge” por Marcel Reginato

Nesse prefácio, Reginato retoma momentos políticos e históricos vivenciados pelo poeta e relaciona sua contínua atividade política aos tempos atuais, utilizando-se do título de um dos seus livros para definir o momento histórico-político atual: *De repente, há urgência*.

Marcel Reginato começa a caracterizar a criação de Mário Jorge e o próprio poeta como a máxima expressão político-cultural percebida na capital sergipana, negando que sua composição tenha sido excêntrica ou estranha, pelo contrário, define as poesias

mariojorgianas como encandeamento de ideias lapidadas em palavras com rigor à expressão concretista e em versos livres, e concebe o artista como um fantasma em versos de métrica livre.

Adentrando no contexto da poesia concreta e no que há de peculiar na obra do autor sergipano, Reginato menciona grandes nomes do movimento concretista com quem Mário Jorge dialogava em suas criações, como Vladimir Maiakovski, Torquato Neto e os irmãos Campos – Augusto de Campos e Haroldo de Campos –, evidenciando as influências percebidas na recepção da obra mariojorgiana, desde aspectos de recursos gráficos e imagéticos até questões temáticas e características da contracultura, percebidas nas poesias do sergipano.

O livro *Teoria da poesia concreta*, lançado em 1965 pelos irmãos Campos em parceria com Décio Pignatari, é um compilado de textos críticos e manifestos escritos pelos três entre 1950 e 1960, e é possível perceber nas obras de Mário Jorge aspectos de criação que dialogam diretamente com o que a teoria da poesia concreta nos releva, como os versos livres, a falta de preocupação com a rima, a ruptura com a linearidade e com as noções tradicionais de princípio, meio e fim, a valorização do sentido em detrimento da construção sintática, entre tantas outras que nos são apontadas no prefácio escrito por Reginato.

Assim, pontuando também aspectos de cunho político vivenciados e praticados pelo poeta, o prefaciador disserta sobre a singularidade de Mário Jorge e dos seus contemporâneos que lutaram corajosamente no período de ditadura militar sem “se deixar acuar no beco da opressão, nem se deixar triturar pelo enorme moedor de carne verde e amarelo.” (REGINATO, 2017), ressaltando que o caminho de ativismo percorrido pelo artista fora constante e irrefreável, concluindo, assim, que Mário Jorge ocupará para sempre as praças sergipanas.

O prefaciador reitera, ainda, a importância que as obras de Mário Jorge tiveram para o contexto político e cultural de Sergipe, na medida em que o autor inovou a poesia sergipana, trazendo ao nosso cenário literário o concretismo, além de usar a própria poesia para falar do estado. Assim, a obra mariojorgiana revela-se cada vez mais atual, fator esse que mobiliza jovens, ainda hoje, a investigarem e conhecerem melhor todo o processo de criação, o contexto e o diálogo que existem na obra do autor, pois como Reginato bem delimita em suas linhas: “Mário Jorge foi e é.”

1.11. A instância prefacial

Como foi visto, a instância prefacial é um ponto muito forte nas obras de Mário Jorge, e é fácil compreender a necessidade de porta-vozes para uma voz que não teve tempo suficiente para falar, principalmente quando essa voz ecoa num vasto silêncio de obras culturalmente apagadas e esquecidas. A literatura produzida em Sergipe pede espaço para ser reconhecida e valorizada no âmbito nacional, e os prefaciadores das obras de Mário Jorge pedem licença para que os livros do poeta tenham condições de compor esse espaço. Nesse sentido, ao reconhecermos os prefácios como parte de extrema importância dentro da fortuna crítica acerca da obra de Mário Jorge, encaramos essa instância como fonte enriquecedora de conhecimento.

Do ponto de vista de Genette a respeito dos paratextos editoriais, a obra literária é um texto que apresenta “uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação.” (2009, p. 9) e há, também, outras produções de importância significativa dentro da obra que não somente seu conteúdo literário, dentre elas, o prefácio. É por entender, dessa forma, a importância da instância prefacial na composição da obra literária e, especificamente, aqui, a importância dos prefácios na composição da obra de Mário Jorge, que esse estudo fez-se necessário, uma vez que não encontramos facilmente à disposição aparatos críticos que ensinem aos estudiosos de Mário Jorge sobre sua vasta produção artística.

Assim, foram expostos e comentados os prefácios presentes na produção editada de Mário Jorge, desde o primeiro livro póstumo com seu primeiro prefácio original até a segunda edição do primeiro livro-envelope que fora publicado em vida pelo autor, contando agora com um prefácio posterior. O que todos os prefácios têm em comum é que nos apresentam as obras, a produção, as técnicas, as características e, principalmente, o autor, cada prefácio à sua maneira. Alguns textos foram escritos por amigos, outros por familiares e apareceram, também, alguns escritos por estudiosos da obra mariojorgiana e críticos literários, mas todas as apresentações, notas introdutórias, prefácios, ou qualquer outro título que venha a ter, apresentam-se com igual importância, visto que dissertam acerca da vida e da obra do objeto de estudo deste trabalho.

O que vale salientar, neste momento, é que a importância tanto representativa quanto cultural que o poeta tem para o estado de Sergipe não deve enquadrá-lo na categoria de produção sergipana apenas, uma vez que, fazê-lo, seria limitar a linguagem literária mariojorgiana à sua localidade. Interessa-nos, portanto, entender a existência de Mário Jorge

na literatura e investigar sua poética no cenário cultural nacional, sem, todavia, tirar a significância que ele tem para o estado onde nasceu. Assim, concebendo os aspectos de relevância que já nos foram apresentados pelos prefaciadores, atesta-se o lugar de importância do poeta, sobretudo, para o Concretismo em Sergipe. O que se propõe, no entanto, é ir além dessa perspectiva, construindo uma imagem completa das poéticas de Mário Jorge dentro do cenário da literatura nacional e, por extensão, global.

Diante dos desafios encontrados para que fosse feita uma apresentação completa do autor que essa pesquisa se propõe a investigar, encontramos nas instâncias prefaciais dados suficientemente elencados para que se torne possível conhecer quem foi Mário Jorge, bem como suas fases, suas particularidades e suas influências, dados esses que se fazem necessários para uma compreensão melhor do contexto geral de produção do poeta, uma vez que já foi constatado, e é pensamento comum entre os prefaciadores, que não é possível separar o homem Mário Jorge do poeta Mário Jorge.

Dessa maneira, conhecendo melhor as crenças, os pensamentos, os conceitos, as concepções de mundo, as produções, o ativismo, as técnicas de escrita, as características e as influências existentes na vida e obra de Mário Jorge, que só nos foi permitido conhecer por meio dos relatos prefaciais, torna-se possível adentrar, nesse momento, no universo da poesia mariojorgiana e interpretar os poemas, as imagens e a estrutura gráfica com base no que, agora, faz parte do nosso conhecimento.

2. O GRITO: *REVOLIÇÃO*



“lucidez na explosão, o acaso como concreto, o concreto ao nível do real. consciência do dinamismo: prática, praxis. abertura para o novo, deglutição do real como totalidade. a possibilidade do impossível, o ser como ser: nunca o ver apenas arranhado: aranha construindo, re-estruturando a teia (na veia das coisas os sangues são contradições)
as são e os homens vão ser
homem x mundo
mundo x grito: mundo grito: ação”

(VIEIRA, 1993, p. 157)

O primeiro livro publicado por Mário Jorge recebeu o título de *Revolução* e sua primeira edição é datada de 1968, período no qual havia sido instaurado um regime de ditadura militar no país. Como já citado, o poeta sempre foi muito conhecido por seu ativismo político; ele era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), assim, fica fácil entender as razões pelas quais todos os prefaciadores que nos apresentam a obra e a vida de Mário Jorge concordam em definir suas produções como poesia de protesto. Vale lembrar, também, que pouco tempo depois da publicação do seu primeiro livro, no mesmo ano, o autor foi preso pela prática de atividades subversivas, sendo absolvido apenas quatro anos mais tarde, em 1972.

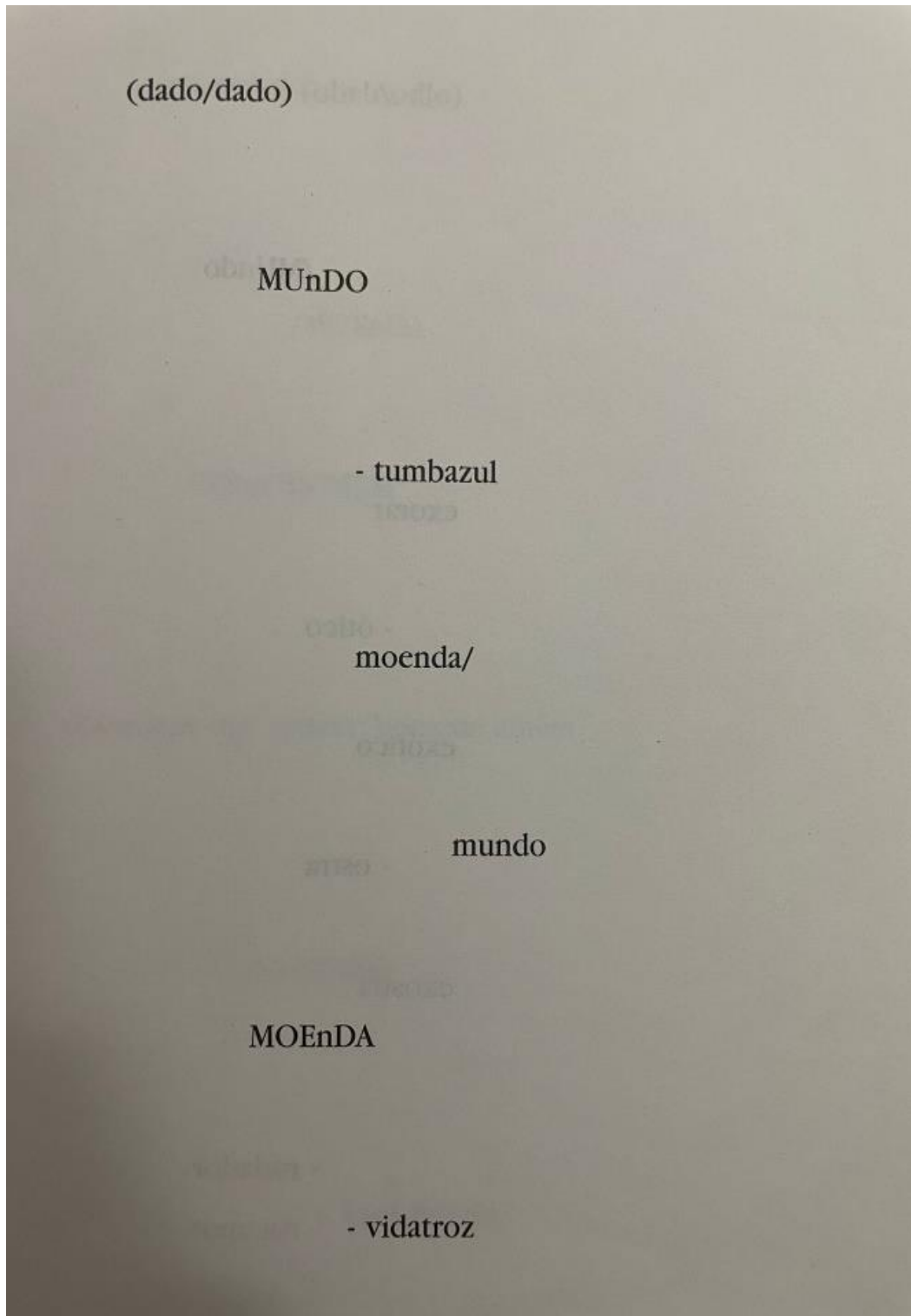
Considerando o regime de controle sobre as informações e manifestações artísticas que tomavam conta do cenário brasileiro durante a ditadura militar, e levando em conta a prisão do poeta sergipano posteriormente à divulgação da sua obra, torna-se relevante sugerir uma reflexão acerca do que havia de subversivo nas poesias dessa obra. O livro de estreia, na verdade, foi uma edição envelope, que contava com apenas seis poesias, as quais se relacionam entre si, além de se relacionarem com o título da obra, já que qualquer manifestação sobre as temáticas levantadas por Mário Jorge nas poesias era considerada um ato de “revolução”, ou, sem censura, um ato de revolução.

2.1. Análise das poesias

As seis poesias que aparecem no livro de estreia do poeta dialogam entre si, desde os títulos até o conteúdo, uma vez que as quatro primeiras poesias apresentam-se com os títulos “(dado/dado)”, “(olho/dado)”, “(suor/dado)” e “(sal do dado)” respectivamente, apontando uma relação de diálogo, que será melhor analisada depois do contato individual com cada uma delas; e as duas últimas poesias contam com os títulos “paisagem rural” e “paisagem urbana”. No que diz respeito ao conteúdo dos poemas, veremos que todos eles giram em torno de uma temática comum, a crítica ao funcionamento do capitalismo, o qual se mostra tanto na paisagem rural quanto na paisagem urbana. Já em relação à forma, podemos perceber que Mário Jorge se utiliza de um mecanismo de desconstrução da sintaxe discursiva, possibilitando múltiplas leituras das poesias: de cima para baixo, de baixo para cima, pulando as palavras inseridas com maior recuo no espaço gráfico. Assim, o autor constrói a semântica das suas poesias à medida que desconstrói os poemas presentes no livro.

Dessa forma, traremos para reflexão cada uma das poesias separadamente, a fim de que possamos pensá-las de maneira individual, para depois fazermos uma breve análise do conjunto e da relação existente entre elas.

Poesia 1 dado/dado



Fonte: VIEIRA (1993)

A primeira poesia que aparece na edição de *Revolução* é iniciada com o que parece ser o título (*dado/dado*) e introduz de início reflexões acerca do seu significado. Dado pode ser entendido de duas maneiras diferentes: um objeto geométrico de seis lados que podem apontar diferentes pontos de vista, ou, ainda, podemos pensar na ideia de dado como fato conhecido. Vale observar, também, que em seguida, são apresentados seis enunciados, mesma quantidade de lados que tem em um dado. Dessa forma, é possível interpretarmos que o poema é introduzido com o anúncio de que serão expostos seis dados – aqui como ideias, fatos –, tal qual um dado objeto.

O primeiro dado que nos é apresentado é MUnDO, quase todo grafado com letras maiúsculas, deixando apenas o “n” em minúsculo. Esse ludismo com a maneira de grafar as palavras, que iremos observar ao longo das análises, traz muito significado acerca do que se pretende dizer, uma vez que ao olharmos a palavra como um todo, percebemos o mundo, e quando engolimos o “n” – letra central da palavra – percebemos o mudo, assim se constrói a relação entre mundo-mudo ou, ainda, a ideia de um mundo mudo, em silêncio. É nesse sentido que Augusto de Campos (1975, p. 44) define que “o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo.”

Assim, ao criar novos significados a partir de uma mesma palavra, Mário Jorge apresenta o primeiro dado, a ideia de um mundo mudo, o que, considerando o período histórico em que foi escrita a poesia, pode fazer referência à dura censura sofrida pela população, em especial os meios midiáticos e artísticos. Nesse caso, é viável entendermos que a primeira revolução que o poeta pretende fazer é a de contestar o silenciamento, a censura e a perseguição impostos pelo regime de ditadura militar, e, nessa perspectiva, apresenta outros dados relacionados ao mesmo tema.

Ao brincar com a construção -tumbazul, mistura das palavras tumba e azul, o poeta produz um efeito visual que se aproxima do efeito sonoro, uma vez que ao enunciarmos oralmente uma palavra terminada em determinada vogal seguida de outra palavra que comece com essa mesma vogal, acabamos “engolindo” uma delas, criando um efeito de unicidade, como se as duas palavras fossem apenas uma. Pensando nisso, somos levados a uma nova reflexão sobre o que seria essa tumba azul unificada. Entendendo a tumba como lugar onde se enterram os mortos e o azul como possível representação do mundo, podemos inferir que o poeta está acusando o mundo de ser um lugar onde se enterram pessoas, e que isso não pode ser dissociado, considerando a situação em que vive a população. Partindo desse raciocínio,

poderíamos dizer, inclusive, que a poesia sai um pouco do âmbito nacional e reflete sobre a realidade mundial como um todo, uma vez que a ideia mais forte parece ser de mundo e não de país.

Em seguida, aparece a palavra moenda/, centralizada na folha, tanto em termos de espaço, já que ela se encontra localizada no meio, quanto em termos de construção poética, visto que é o terceiro dos seis dados que nos são apresentados, então podemos assumir um papel central dessa palavra na poesia. A partir do entendimento de que moenda é um conjunto de peças que serve para moer ou espremer certos produtos, torna-se possível elaborar duas ideias: a primeira delas é de que o mundo é uma moenda, e a segunda é de que o ser humano pode ser encarado como produto, e, assim, o mundo estaria moendo – matando – as pessoas e levando-as para a tumba.

Começa a ser construída uma imagem do mundo e, por isso, o quarto dado é a repetição da palavra mundo, dessa vez sem variação de maiúsculas e minúsculas, apenas compondo a imagem que está sendo criada do mundo. Junto a isso, podemos perceber também a combinação de sons entre mundo-mudo-moenda, possibilitando que o leitor construa uma relação a partir dessa combinação, isto é: o mundo está mudo, o mundo é uma moenda, a moenda deixa o mundo mudo. Essa multiplicidade de leituras e de sentidos que nos oferece a poesia é uma das principais características do Concretismo, uma vez que o poeta desconstrói a estrutura textual para construir uma unicidade verbal, visual e sonora.

O quinto dado que aparece na poesia é a palavra MOEnDA, repetição de moenda – assim como houve uma repetição de mundo –, mas dessa vez, brincando com as maiúsculas e minúsculas, criando uma nova palavra: moeda. É pertinente observarmos que a palavra mundo apareceu primeiro com as variações de maiúsculas e minúsculas para depois aparecer da maneira que a conhecemos, enquanto a palavra moenda seguiu o caminho contrário: primeiro apareceu da maneira que conhecemos para depois referenciar moeda. O que há de comum com as duas palavras é que ambas aparecem de maneira repetida, reforçando a ideia central no texto, e ambas constroem novos sentidos e relações: mundo-mudo, moenda-moeda. Refletindo sobre isso, e pensando sobre o que representa a moeda, a primeira ideia que conseguimos extrair é a do pensamento capitalista, representação dos homens de poder, ou, ainda, de quem coordena a moenda.

O último dado que nos é apresentado é o de -vidatroz, que brinca com os elementos visuais e sonoros tanto quanto -tumbazul, combinando as duas vogais “a” em uma só, a fim de que possamos ver a poesia da maneira como a escutamos. É de fundamental relevância

observarmos esses pontos que dialogam com a palavra nas obras do poeta, visto que “nem somente a música das palavras nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas ambos unidos em um.” (STAIGER, 1993, p. 23) e esses aspectos em diálogo são justamente o que aproximam esse conjunto poético da forma concretista. A ideia final que nos apresenta o poeta é a de uma vida imensamente cruel, desumana, e essa ideia fecha a imagem que foi construída ao longo da leitura, considerando que a vida, nesse mundo que nos foi apresentado, é, indissociavelmente, atroz. Ora, se existe um sistema – moenda –, controlado pelo capitalismo – moeda – que emudece, mói e espreme os produtos – seres humanos – levando-os diretamente à tumba, como haveria de não ser atroz a vida?

(olho/dado)

/MUndo

exorar

- ótico

exótico

- ostra

exostra

- rodador

- rotamor

Fonte: VIEIRA (1993)

A segunda poesia apresenta, em seu início, uma espécie de jogo com dois planos, o primeiro a partir do que se pode ver – o olho – e o segundo sob a perspectiva do que já se conhece – o dado. É válido perceber, nesse primeiro momento, que não existe uma sobreposição, em que um ponto de vista seja encarado como superior ao outro, mas prevalece uma ideia de equivalência, já que ambos são apresentados ao mesmo tempo e da mesma maneira: letras minúsculas, dentro dos parênteses e separados pela barra, a qual enfatiza a relação de equivalência entre eles.

O substantivo MUndo apresentado seguido da barra sugere a ideia de continuidade do título, como se a ideia de equivalência correspondesse à ideia de mundo, isto é, há um sujeito poético que vê o que se conhece do mundo. Nesse sentido, podemos entender as noções de percepção e conhecimento como simultâneas e que, além disso, funcionam como chave interpretativa do poema, visto que é a partir delas que será construída, mais uma vez, a imagem do mundo que conhecemos e experienciamos.

Depois de uma breve pausa identificada pelo espaço em branco, a ideia é retomada mantendo o mesmo eixo de representação do mundo, que se faz, agora, de uma imagem não só ligada ao ver, mas ao ouvir. O verbo exorar aparece como súplica, pedido ou até mesmo como um convite para que se ouça – ótico. Vale observar, no entanto, a semelhança escrita e sonora entre as palavras ótico e óptico, a primeira relacionada à audição e a segunda à visão, o que pode levar o leitor a pensar que se trata, mais uma vez, do olho, quando, na verdade, o movimento é justamente pensar em ir além do olho; é preciso que se veja, mas além disso, é preciso que se ouça.

Essa súplica remonta a própria ideia de poesia concreta, evocando a manifestação dos sentidos visão e audição, os quais se constroem junto com a palavra, formando um todo a partir do projeto verbivocovisual, pois na poesia concreta “a vontade de construir superou a vontade de expressar, ou de se expressar.” (PIGNATARI, 1975, p. 125). Nessa perspectiva, fica evidente a relevância de a palavra ser vista e ouvida para a composição da poesia concreta, já que não existe, aqui, uma necessidade de expressar determinada ideia, mas de construí-la. Mário Jorge, por sua vez, constrói o texto explorando todas as possibilidades em torno de uma mesma palavra, como foi possível perceber na aparição da palavra ótico, a qual trouxe a possibilidade de pensarmos na relação e similaridade com uma outra palavra – óptico – que sequer apareceu no texto.

Nos versos que se seguem, outras três palavras aparecem – exótico, ostra, exotra –, provocando um efeito sonoro por meio da repetição de alguns fonemas, como os consonantais

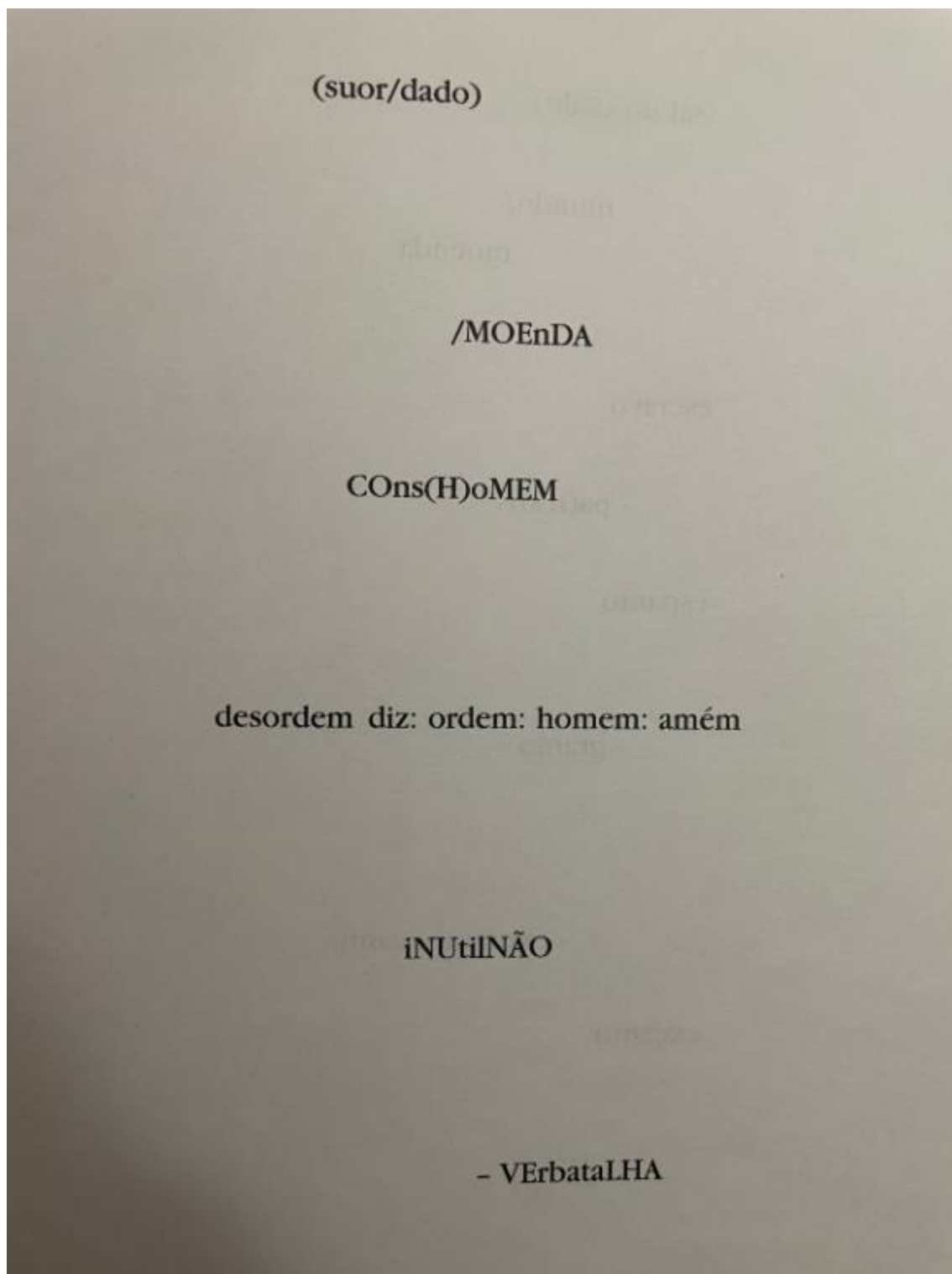
/t/ e /z/ e o vocálico /o/. A ideia de exótico seguida da súplica para que se ouça/veja traz uma proposta do que é que precisa ser visto e ouvido, direcionando uma atenção ao que é estranho, ou encarado como estranho para os padrões estabelecidos pela sociedade. A ostra aparece, possivelmente, como exemplificação do exótico, pois é um animal de aparência estranha do lado externo que, no entanto, pode produzir, em seu lado interno, uma joia delicada. Essa perspectiva retoma, mais uma vez, o pensamento equivalente de olho e dado: o lado externo como aquele que vemos e o lado interno como aquele que conhecemos. Assim, a passagem pela ponte – exostra – pode demonstrar exatamente esse movimento de um lado para o outro, a fluidez das perspectivas apresentadas.

Na finalização da poesia, surgem duas construções juntinhas, ao contrário dos demais versos que apareceram espaçados um do outro; -rodador/ -rotamor. Essas duas construções evocam quatro ideias diferentes – roda, rota, dor e amor – e que possibilitam diversas leituras, como roda do amor, rota da dor, roda da rota, dor e amor, dor roda, amor é rota, entre outras que podem ser construídas pelo próprio leitor. Uma possibilidade de interpretação é pensar na antítese gerada pelo efeito das palavras roda e rota, uma vez que a roda representa um movimento circular e rota evoca a ideia de um movimento mais retilíneo, juntamente aos sentimentos de amor e dor, que são antíteses clássicas.

Podemos perceber, aqui, o mesmo jogo de dois planos que nos é apresentado desde o início e que é retomado algumas vezes ao longo da poesia. Esta é, portanto, a condição do sujeito de estar no mundo: caminhar pelos dois lados da ponte, experimentar o mundo pelo que se conhece e pelo que se vê, entender o exótico externa e internamente, explorar os sentidos desde o óptico até o ótico, seguir uma rota mesmo que seja circular e vivenciar a dor e o amor.

Essa poesia pode permitir uma reflexão sutil acerca do que são, exatamente, esses dois planos sobre os quais a imagem de mundo é construída. Há uma imagem do mundo que é contada e uma outra que é vista e, se relacionarmos isso à estrutura política da época, algumas associações tornam-se possíveis, como, por exemplo, o fato de a censura impedir que a imagem de mundo fosse contada do jeito que ela era vista pela população. A partir dessa perspectiva, outras ideias desenvolvidas acima passam a assumir novos sentidos; a luta na passagem da ponte que pode representar de um lado a ditadura e do outro a democracia, a dor pela pátria em oposição ao amor à pátria, o lado bruto e o lado delicado da ostra, todas as ideias mantendo sempre o mesmo eixo de um jogo com dois planos – olho/dado.

Poesia 3 suor/dado



Fonte: VIEIRA (1993)

Enquanto na segunda poesia houve uma retomada da percepção de mundo apresentada na primeira, aqui, na terceira poesia presente no livro *Revolução*, a retomada é feita a partir da ideia da MOEnDA, com foco para possibilidade da palavra moeda dentro da palavra moenda, tal qual nos foi apresentado no poema de estreia. Isso nos leva imediatamente de volta às considerações feitas na primeira análise acerca da relação entre moenda, moeda e mundo, que, como foi visto, representam, respectivamente, sistema político, capitalismo e realidade atroz.

Nessa terceira poesia, a relação supracitada aparece seguida de uma construção que joga com a grafia, com a sonoridade e com as possibilidades de criar novas palavras a partir de uma mesma: COns(H)oMEM. À primeira vista, identificamos dois verbos – comem e consomem – e o substantivo homem, isso só se torna possível em função da formatação da palavra que nos foi apresentada, pois se ela viesse escrita em seu formato padrão, leríamos apenas o verbo consomem, sem a possibilidade das demais palavras. De acordo com os estudos de Augusto de Campos (1975), a espacialização visual da poesia é de extrema relevância para a construção de uma poesia concreta, assim, quando Mário Jorge centraliza sua construção – COns(H)oMEM –, ele a coloca numa posição de destaque, fazendo com que o seu leitor preste mais atenção nela.

Algumas ideias podem surgir a partir dessa construção. Pode-se entender, por exemplo, que os homens consomem a moeda, ou, ainda, que os homens são consumidos pela moeda. Podemos entender, também, que a moenda come os homens, ou que os consome. Considerando o que já foi dito na primeira análise sobre a moenda ser utilizada para moer produtos e inferindo que alguns homens podem ser vistos como produtos e, dessa forma, consumidos, comidos e engolidos, surge uma outra possibilidade de interpretação: a ideia do homem consumindo o próprio homem. Nesse caso, os homens que consomem a moeda e controlam a moenda – homens de poder –, em um movimento brutal, devoram os homens que são consumidos pela moeda – os homens-produtos.

O conflito que se apresenta nessa poesia gira em torno da luta de classes, uma vez que demonstra o homem de grande poder econômico devorando o homem pertencente às classes sociais menos abastadas. A construção dessa perspectiva de homem consumindo o próprio homem sugere, também, um movimento cíclico e repetitivo, que retoma a máxima de Hobbes “o homem é o lobo do homem”, isto é, a transfiguração do homem em sua expressão mais animalesca e selvagem pode pôr sob ameaça sua própria espécie, em função dos seus interesses – geralmente econômicos. Essa perspectiva de movimento cíclico e repetitivo é reforçada no verso que se segue – “desordem diz: ordem: homem: amem” – o qual retrata

justamente a imagem de caos, ou desordem, que se constrói a partir dessa ideia de homem consumindo o próprio homem.

Podemos pensar, ainda, na palavra “ordem”, que abre o verso, como demonstração irônica do discurso social, o qual impõe uma ordem social fingida. E a palavra que finaliza o verso, “amem”, aparece justamente para reforçar essa ideia, que pode ser lida, também, como a forma imperativa do verbo amar, evidenciando, novamente, as contradições da sociedade, uma vez que, socialmente, pede-se que os homens se amem, quando a própria voz de comando é aquela responsável pelo caos instituído.

Além disso, um efeito sonoro é provocado a partir das últimas sílabas nasais de todas as palavras do verso, as quais produzem um som semelhante à interjeição “hein”; essa, por sua vez, muitas vezes é utilizada para demonstrar espanto diante de alguma situação. Outro efeito sonoro provocado é a repetição da palavra desordem, pois, ao enunciarmos oralmente “desordem diz: ordem”, o som que pronunciamos é igual a “desordem desordem”, sendo assim, o verso pronunciado – desordem desordem: homem: amem – se distancia um pouco da sua forma escrita, além de passar outra mensagem. Podemos entender do verso pronunciado que o homem é resultado da desordem, e esse mesmo homem diz “amem”, assim seja, à desordem, reforçando, mais uma vez, um movimento cíclico na poesia. Dessa forma, pode-se entender que há uma grande desordem no mundo e ela cria homens desordenados que dizem amém à desordem, gerando cada vez mais desordem.

Outro ponto que vale a pena a reflexão nessa poesia é a aparição da palavra “amém”, que representa a religião ocidental cristã, reforçando, assim, o estereótipo dos homens de poder, que seguem uma religião tradicional e aceita pelos padrões da sociedade. Ao mesmo tempo, denuncia as hipocrisias desses homens, já que, por serem religiosos, eles deveriam pregar a ordem, mas, ao contrário, dizem amém à desordem e instauram o caos.

Outros dois versos aparecem compostos por construções desconstruídas – iNUtilNÃO e VERbataLHA – que evocam reflexões interessantes. O primeiro deles parece uma tentativa de negar a inutilidade, reforçando essa negação pelas letras maiúsculas – não –, que gera efeito de duas negativas, a sonoridade do “num”, expressão da fala muitas vezes utilizada para substituir o não, e o próprio não em seguida. O que se pode pensar a respeito disso é sobre o que, ou sobre quem a inutilidade está falando: o consumo do homem não é inútil? A moeda e a moeda não são inúteis? O homem consumido, que é visto como produto – inútil – pelo sistema, na verdade, não é inútil? Ou, ainda, a desordem não seria inútil? O poeta abre espaço

para que essa lacuna seja preenchida por meio das reflexões que fizemos até aqui, entendendo a importância e relevância de pensar essas questões.

O último verso, por sua vez, parece trazer uma possibilidade de resposta, quando duas ideias são colocadas em perspectiva: ver batalha e velha batalha. A primeira reflete um posicionamento passivo, quase inútil, de quem só observa a realidade do mundo sem reagir a ela, e a segunda ideia parece reforçar o eixo central da poesia acerca da luta de classes, sendo essa uma velha batalha no mundo. Nesse sentido, o poema parece sugerir um convite à quebra da inutilidade, corroborando com uma ideia de deslocamento da postura passiva para uma postura mais ativa diante da velha batalha.

Poesia 4: sal do dado

(sal do dado)

mundo/

moenda

escravo

- pa(n)tos

espanto

- pranto

- expranto: canto

excanto

LUTO]

Fonte: VIEIRA (1993)

A quarta poesia fecha o primeiro grupo das poesias do livro que se relacionam por meio dos seus títulos. Indo pela lógica dos títulos – dado no primeiro poema, olho no segundo, suor no terceiro e sal no quarto –, podemos interpretar como um desenho do funcionamento do capitalismo, associando ao que já foi mencionado até este momento da análise. Pode-se pensar, também, nas possibilidades de entender suor e sal como representações de cansaço e choro, respectivamente, sendo essas sensações comuns ao sujeito que experiencia e o mundo da forma como ele é visto: uma moenda.

A perspectiva de relação entre mundo e moenda é retomada no começo da poesia para, possivelmente, propor um desfecho em torno dessas ideias. Elas aparecem, agora, separadas pela barra, entretanto não se posicionam na mesma linha, sugerindo uma relação não mais de equivalência, e sim de desigualdade, já que a ideia de mundo, nessa poesia, aparece acima da ideia de moenda. Vale, portanto, a reflexão acerca dessa nova apresentação, pois, considerando que “a poesia concreta pretende criar novas reações semânticas para a abordagem do produto estético” (CAMPOS, H. 1975, p. 152), cabe buscar a compreensão acerca de quais são as novas reações semânticas surgidas a partir desse produto.

Assim, pensando sobre a construção que nos foi apresentada nesse poema, podemos visualizar uma imagem de degrau, ao contornarmos as palavras, usando até mesmo a barra como elemento presente na composição dessa imagem. O mundo, nesse caso, aparece no degrau de cima e a moenda no degrau de baixo, insinuando um movimento de descida que torna evidente a superioridade da pátria – mundo – em relação ao sistema político ditatorial – moenda. Podemos inferir, então, que há um rebaixamento da pátria quando ela se torna refém desse sistema, isto é, quando as duas noções são colocadas em relação de equivalência.

A partir dessa perspectiva, a continuação da poesia denuncia um cenário caótico que se constrói em função da relação de equivalência entre mundo e moenda, esse cenário é caracterizado pela aparição das palavras-imagem “escravo”, “pranto”, “espanto” e “luto”, visto que, ao pensarmos sobre essas ideias em conjunto, instantaneamente construímos uma imagem mental de desordem.

Ao lembrarmos, historicamente, do período de escravidão e das condições subumanas de vida a que os escravizados eram submetidos, conseguimos associá-los aos produtos da moenda, uma vez que eles foram silenciados, consumidos, devorados, moídos em todos os sentidos até que alcançassem seu destino final: a tumba. Todavia, em se tratando de uma poesia escrita no fim da década de 1960, cabe a reflexão: quem eram os “escravos” no Brasil durante a ditadura militar? Pensando no significado de escravo como “indivíduo que está ou

foi privado de sua liberdade, sendo submetido à vontade de outrem” (ESCRAVO, 2022), é possível interpretarmos a aparição da ideia de escravo na poesia como representação daqueles que se tornaram escravos do sistema, ou, ainda, daqueles que tiveram sua liberdade de expressão censurada diante da vontade de outrem – os chefes de estado.

A ideia de pantos que surge em seguida pode ser entendida de duas maneiras; como regionalismo nordestino, com sentido de manha ou resmungo, representando, nesse caso, as insatisfações, reclamações e revoluções – ou revolições, já que não se podia falar sobre revoluções – dos escravizados, as quais eram deslegitimadas pelos homens da moenda, encaradas como “pantinhos”, ou como um jogo contrário com o nada, considerando o prefixo -pan, que representa tudo, por inteiro, como se fosse, aqui, um movimento coletivo de choro – pranto. Além disso, a própria construção da palavra “pa(n)tos” na poesia sugere uma outra possibilidade de leitura, retirando a consoante “n” de modo a construir uma nova palavra, “patos”, que, se associarmos ao prefixo grego “pathos”, teremos como significados sofrimento, padecimento, os quais podem ser relacionados à condição dos escravizados. Essas noções são reforçadas pelos versos seguintes – espanto/ -pranto –, que simbolizam o sofrimento diante da realidade caótica do mundo, essa marcada pela opressão, perseguição e censura, conceitos que dialogam com as demais poesias do livro.

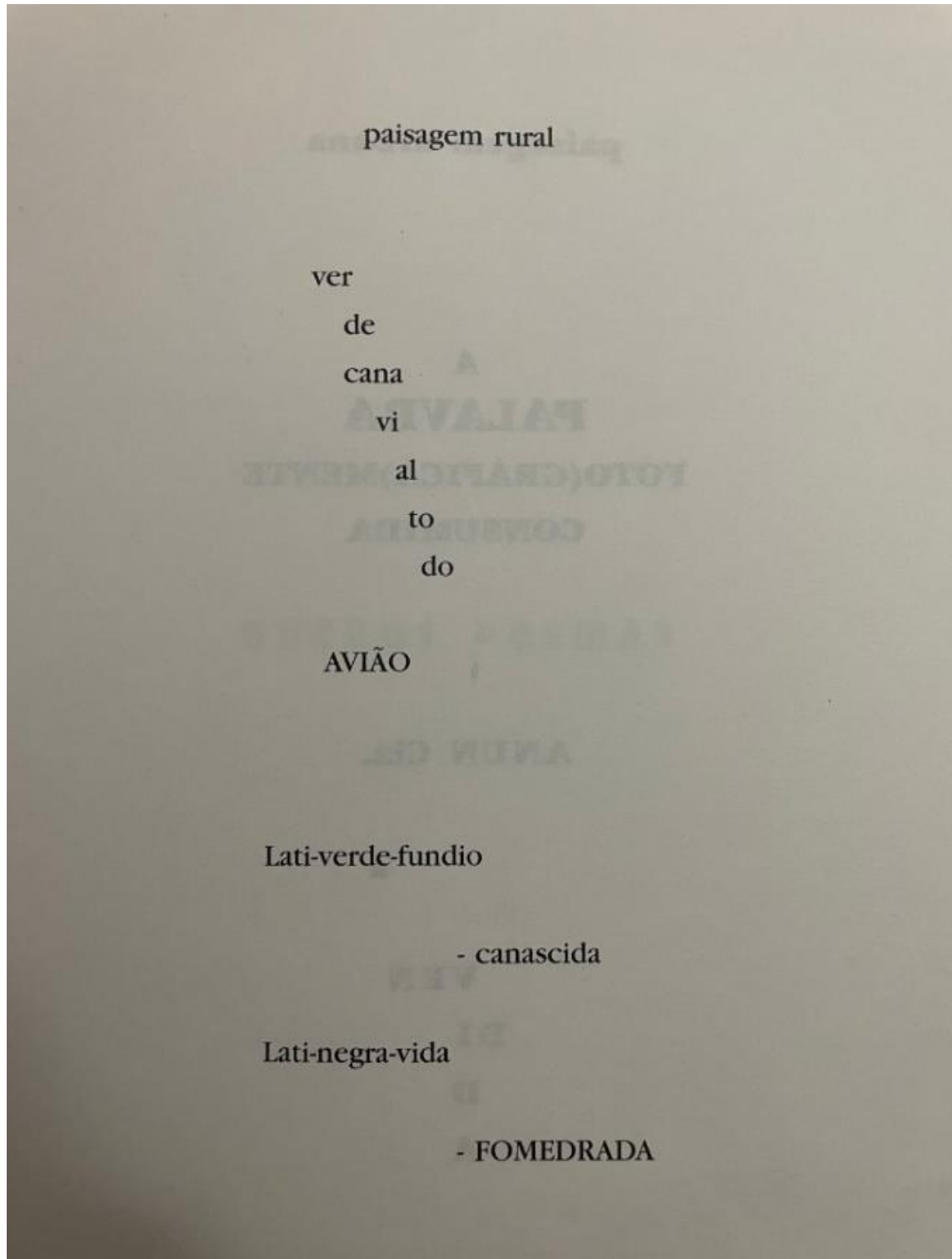
Para finalizar, o poeta inventa duas novas construções – expranto e excanto – e as insere no espaço da página; o expranto resulta no canto, e o excanto, resulta em quê? A junção do prefixo -ex com as palavras pranto e canto sugere um movimento para fora, ação de tirar, dessa maneira, podemos entender que, para expulsar o choro e o sofrimento, o canto – simbolizando aqui arte, ritmo, rima, poesia – torna-se fundamental. Todavia, se a arte era forma de resistir ao pranto, ao ser censurada, colocada para fora – excanto –, sobrava apenas o movimento coletivo de nada, de choro, ideias que eram centrais na poesia – centrais, também, no sentido em que aparecem centralizadas no espaço da folha: pantos e pranto. É nesse sentido que o viés concretista de Mário Jorge revela-se

[...] contra a organização sintática perspectivista, onde as palavras vêm sentar-se como “cadáveres em banquete”, a poesia concreta opõe um novo sentido de estrutura, capaz de, no momento histórico, captar, sem desgaste ou regressão, o cerne da experiência humana poetizável. (CAMPOS, A. 1975, p. 44).

Assim, captando o cerne da experiência humana vivenciada pelo sujeito, por meio da construção de imagens e ideias, a poesia se encerra com a palavra LUTO], em destaque, com

todas as letras em maiúsculo, fechando as reflexões com um colchete que sequer foi aberto. O luto, geralmente associado à morte, representa, na verdade, um conjunto de reações a uma perda significativa; dessa maneira, o luto, na poesia, pode representar tanto uma reação às mortes que foram frequentes no contexto histórico do qual as poesias tratam, ou, ainda, uma reação à violência, à censura, às pessoas escravizadas pelo sistema, a tudo que se perdeu ou deixou de ser, na medida em que fora devorado pela moenda.

Poesia 5 paisagem rural



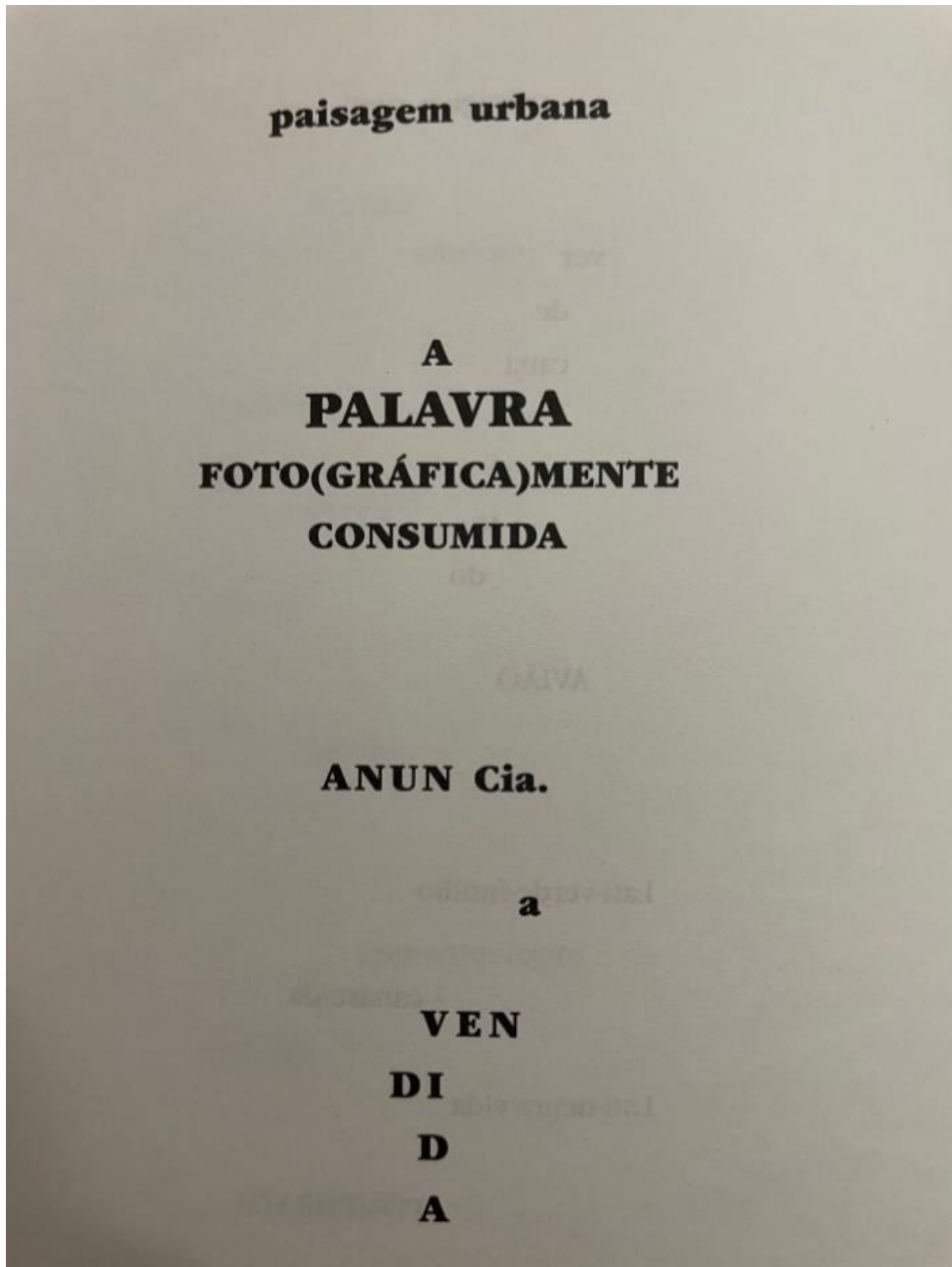
Fonte: VIEIRA (1993)

As duas últimas poesias do livro dialogam entre si no sentido que buscam compor as imagens de dois cenários diferentes, o rural e o urbano. Na poesia que trata da paisagem rural, quinta do livro, podemos notar um movimento de desafio de projetar a ausência de esperança acerca do mundo. A proposta que se pode ver no conjunto das outras poesias é a representação e crítica do contexto, tornando evidente a condição de desesperança a que o sujeito vive submetido. Nesse sentido, essa poesia retrata a cena rural, desenhando uma forte crítica ao latifundiário, e essa cena retratada é observada de cima do avião, criando, novamente, um jogo com dois planos.

O verde é uma palavra que aparece duas vezes na poesia e é uma cor que remete, no senso comum, à esperança, ou até mesmo à liberdade, por isso surge a necessidade, aqui, de falar sobre esperança. No primeiro momento em que a palavra aparece, existe um sujeito que olha de cima, do alto do avião, como num gesto de contemplação. No segundo momento, a palavra aparece fixada cortando uma outra palavra – latifúndio – e provoca uma crítica ao sistema latifundiário que mata pessoas, uma vez que, ao retirarmos a esperança da palavra, sobra a negra-vida. A ideia acerca da morte surge da associação sonora que podemos fazer entre as palavras canascida e homicida, que aponta diretamente a relação que existe entre o nascimento da cana – representação do sistema latifundiário – e a morte de pessoas, geralmente negras.

Existe uma construção de imagem que é feita a partir da maneira como as palavras são posicionadas na folha, que remete até à asa de um avião, dialogando com o que está sendo dito, uma vez que a poesia sugere exatamente esse movimento de visualizar a cena rural do alto do avião. Esse diálogo entre palavra e imagem cria uma relação direta entre o que está sendo dito e o que está sendo visto. É traço marcante na poesia concreta a “utilização dinâmica dos recursos tipográficos já impotentes em seu arranjo de rotina para servir a toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento.” (CAMPOS, A. 1975, p. 18).

Nesse sentido, Mário Jorge faz uso desses recursos de maneira a construir imagens que podem tanto ser vistas na folha quanto formuladas na mente do leitor à medida que a poesia propõe novas ideias. Dessa maneira, a penúltima poesia do livro nos apresenta, por meio da palavra e da imagem, uma crítica ao sistema latifundiário que, por sua vez, é fruto do capitalismo, corroborando com as ideias já discutidas nas primeiras quatro poesias do livro e evidenciando a forte característica política e crítica que faz parte das poesias mariojorgianas.



Fonte: VIEIRA (1993)

A última poesia do livro constrói a imagem da paisagem urbana, colocando em perspectiva o último jogo de dois planos presente no livro – plano rural e urbano. Nesse movimento de sair do rural e ir até a paisagem urbana, a crítica também se desloca; ainda que a ideia continue girando em torno da exploração, no sexto poema, o que é colocado sob perspectiva é o consumismo.

É interessante observar que a via apresentada para entrar no poema é o próprio verso – ANUN Cia – como uma declaração de que algo será anunciado, sugerindo, aí, duas possibilidades de leitura. Uma possibilidade é a que evoca a ideia de propaganda, uma vez que nos remete a pensar em anúncios publicitários, além da ligação existente entre palavra e fotografia, evidenciando a atenção com a construção da imagem no poema. Essa relação aparece tal qual na poesia anterior: existe a construção verbal – a palavra foto(gráfica)mente consumida –, que evidencia o diálogo, mas também existe a construção da imagem, pois, ao contornarmos esses versos, teremos uma imagem semelhante à de uma câmera, gerando novos caminhos de passar pela poesia, pois, de acordo com Pignatari (1975, p. 149), “somente uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades.”.

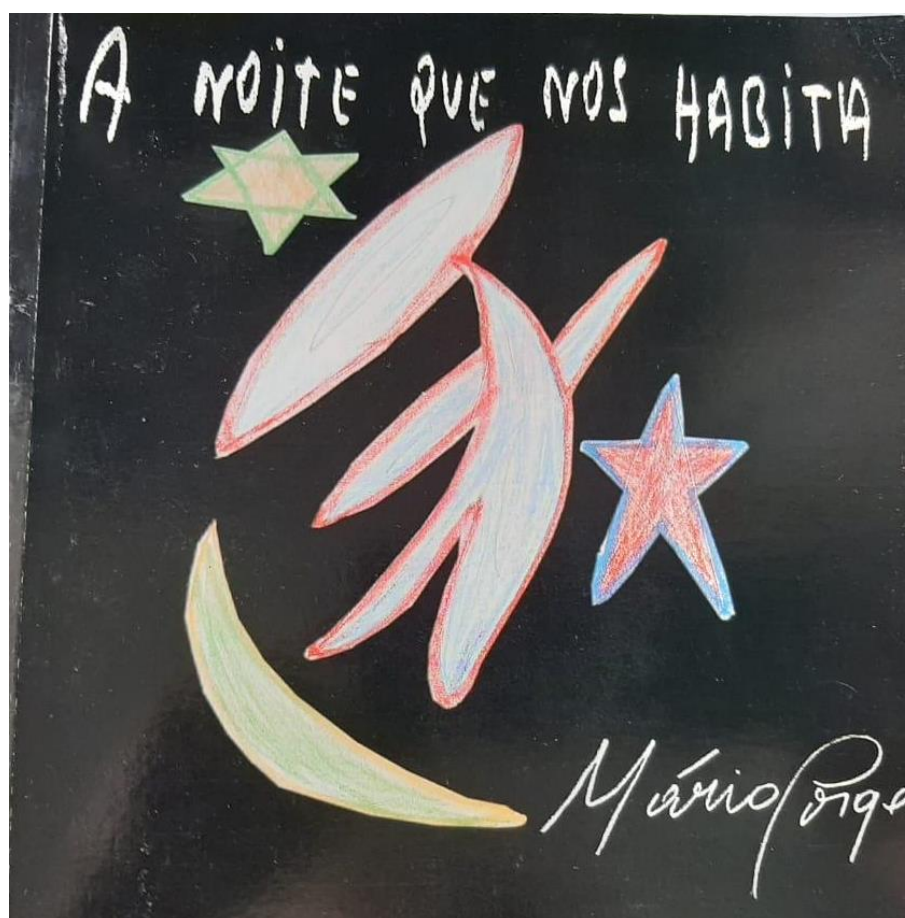
A outra possibilidade de leitura suscita uma noção de temporalidade a partir da expressão ‘anunciar’, visto que, para além de divulgar algo, comunica que pensar o futuro requer, de antemão, que se leve em conta o presente, ou a leitura do presente. Nesse caso, não é apenas uma questão de olhar para o sistema capitalista e seu funcionamento, mas também para como a subjetividade dos sujeitos é atravessada pela lógica do consumo, já que o verso traz ideia de “foto” e “mente” articuladas, isto é, imagem e subjetividade.

Outra imagem que é formada no espaço gráfico é a de uma interrogação que sugere dúvida, reflexão e questionamento acerca das ideias que são colocadas, “vida” na vertical, “venda” ao misturarmos vertical e horizontal. Pensando a partir dessa perspectiva, podemos inferir que a poesia propõe que o que será anunciado é justamente a venda da vida, e a interrogação é o convite à reflexão, para que se questione sobre o valor da vida, tecendo crítica ao consumo cujo fim é a vida vendida.

A análise da poesia, não só da última, mas de todas as seis que fazem parte do livro *Revolução*, sugere um eixo central que retrata de forma crítica o sistema político vigente na época, bem como o funcionamento do capitalismo, colocando em perspectiva os sujeitos e os cenários que compõem a imagem do mundo. O que se observa em comum entre as poesias, além da temática, são os diálogos apresentados entre imagem e palavra, imagem e som, som e palavra, possibilitando a interpretação delas como concretistas.

Além disso, podemos perceber o poder de síntese que existe em cada um dos, o que torna a compreensão, ao mesmo tempo, direta e desafiadora, visto que as ideias e informações podem ser captadas rapidamente, mas somos levados a ir além do que está escrito, isso porque o fato de captarmos com facilidade as ideias que nos são apresentadas não faz com que o seu conteúdo esteja esgotado ou descartado. Dessa forma, torna-se necessário demorar-se mesmo numa poesia que, à primeira vista, é tão sintética.

3. ARTE-VÔMITO: A NOITE QUE NOS HABITA



“[...] O compromisso do artista é com o tempo que vive, com a vida enquanto expressão dinâmica do ser. Só uma obrigação: o mergulho no fundo do homem e das coisas. O mergulho primitivo e virgem no mundo que o cerca. Arte-vida, arte-vômito: deglutição do real como totalidade. Radical e engajada na vida e no mundo: poesia.”.

(VIEIRA, 1993, p. 151)

O livro intitulado *A noite que nos habita*, como já fora citado, foi a última obra do poeta, e diz respeito a uma organização póstuma feita por familiares, a qual reúne poesias e imagens criadas por Mário Jorge em diferentes anos e fases da sua vida, mas que se comunicam entre si no sentido de que buscam ressignificar os percalços místicos da trajetória poética e estética do artista sergipano.

Dentro da obra, entramos em contato com 15 poesias de autoria mariojorgiana, todas manuscritas, a maioria delas inédita, algumas que já haviam aparecido em edições anteriores. Grande parte das poesias se misturam com imagens que compõem o projeto verbivocovisual presente na poesia concreta, todavia há poesias que aparecem sem imagens e, também, imagens que aparecem sem poesia. Além disso, a edição conta com imagens do próprio autor que dialogam com o texto das poesias manuscritas.

O que se pretende nesse capítulo é conhecer melhor a produção mariojorgiana por meio do livro *A noite que nos habita*, analisando pontos marcantes da sua poética, seus aspectos de criação, critérios de linguagem, temáticas e especificidades próprias da sua escrita, carregando, dentro de seus versos, movimentos sócio-político-culturais. O que torna essa investigação desafiadora é justamente a escassez de estudos prévios sobre o autor e sobre a literatura feita em Sergipe. Por essa razão, esse estudo busca, também, compreender melhor a intertextualidade presente nas poesias do poeta sergipano, isto é, a leitura que se faz possível de outros autores dentro das poesias, dos sons e das imagens construídos por Mário Jorge.

Nesse sentido, já entendendo Mário Jorge também como poeta concretista, torna-se fundamental investigar de que maneira o percurso artístico do sergipano tece suas obras também com esse gênero, bem como analisar a forma como a escrita mariojorgiana evoluiu, a fim de que tenhamos um conhecimento mais profundo acerca das características próprias do autor e da sua produção.

A obra teve sua publicação realizada pela editora Funcaju, na capital sergipana, em 2003, 30 anos após o falecimento do autor, e até o momento não passou por nenhuma reedição. O livro tem início com apresentações e notas introdutórias que dissertam sobre o significado do título, o conteúdo das poesias e os diálogos possíveis entre imagens e texto. Partindo desse pressuposto, a análise será feita a partir de um ponto de vista macro do que há de concretista na poesia mariojorgiana e, em seguida, as poesias serão investigadas individualmente, com o propósito de focar nas especificidades de cada uma delas e nas peculiaridades do autor.

3.1. O concretismo mariojorgiano

Em se tratando de poesia concreta, é necessário entender, de antemão, como surgiu o movimento e quais são os aspectos que fazem uma poesia ser categorizada como poesia concreta. Os irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos, juntamente com Décio Pignatari, em seus estudos acerca da *Teoria da poesia concreta* (1975), elaboraram ensaios nos quais analisavam traços do concretismo em diferentes poetas de reconhecimento internacional e teorizaram o que havia de concreto nessas produções. Nesse sentido, é possível interpretarmos a ideia da poética concretista como uma maneira de revolucionar a arte, visto que se trata de uma nova forma de composição na qual “noções tradicionais como princípio-meio-fim, silogismo, verso, tendem a desaparecer e ser superados por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura.” (A. CAMPOS, 1975, p. 25).

É válido pontuar que as poesias de Mário Jorge foram produzidas entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, período muito marcado no Brasil pela efervescência cultural, visto que a política passava por intensas transformações as quais implicavam, direta ou indiretamente, mudanças nas produções culturais e na perspectiva com que a arte era encarada. Nesse contexto e em resposta às perseguições e censuras, surgiram diversos movimentos artísticos – na música, na literatura e nas artes visuais –, conhecidos como *Movimentos Contraculturais*, que lutavam contra os padrões impostos pela sociedade da época, fossem de comportamento ou de pensamento.

O movimento de Contracultura, a partir dos estudos de Maciel (1973), pode ser encarado como um processo de ressignificação daquilo que era descartado pela cultura vigente da época e, assim, definido como uma postura de base crítica em face da cultura tradicional que não mais satisfazia às necessidades de todos os grupos sociais. Sendo assim, o processo de ressignificação consistia em “recolher o lixo da cultura estabelecida, o que é, pelo menos, considerado lixo pelos padrões vigentes, e curtir esse lixo, levá-lo a sério, como matéria prima de criação de uma nova cultura.” (MACIEL, 1973, p. 141). Alguns movimentos tiveram maior destaque e repercussão à época, os quais conhecemos pelos nomes de Tropicália e Concretismo, o primeiro com enfoque na arte musical, representado por grandes nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto e outros; o segundo focado na arte literária e representado principalmente pelos irmãos Campos – Haroldo de Campos e Augusto de Campos – e por Décio Pignatari.

Concretismo foi o nome dado ao movimento que tinha como principal objetivo “liquidar a sintaxe discursiva a fim de daí partir para uma reconstrução por um método diferente de compor” (GRUNEWALD, 2002, p. 171), indo em direção a um trabalho experimental do espaço, de maneira tal que rompesse com a poesia lírica tradicional, uma vez que o concretismo buscava a autonomia estética por meio do projeto verbivocovisual, o qual contemplava a exploração da palavra, do som e da imagem em sua totalidade, tendo como preocupação fundamental preencher o espaço em branco pensando na disposição geométrica das palavras na página. No Brasil, o movimento surgiu ainda na década de 1950, mas só no fim dessa mesma década começou a atingir seu apogeu. Sobre isso, Bosi (1989, p. 531) informa que “a poesia concreta, ou Concretismo, impôs-se, a partir de 1956, como a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética.”

Considerando a relevância do surgimento do concretismo, alguns nomes foram ganhando destaque, além dos irmãos Campos e Décio Pignatari, já amplamente conhecidos e mencionados, como José Lino Grunewald, Arnaldo Antunes, Paulo Leminski e vários outros. Em Sergipe, no final da década de 1960, Mário Jorge lançou seu primeiro livro, a *Edição Envelope Revolução*, que conferiu a ele o título de pioneiro do gênero concretista no estado. A edição contava com poesias organizadas geometricamente pelas páginas, combinando sons em uma rica composição de aliteração e assonância, e construindo imagens a partir da experimentação e exploração do espaço em branco. Assim, surgiu o poeta Mário Jorge, com a ousadia em trazer ao estado de Sergipe uma nova forma de fazer arte.

Mário Jorge, em seu fazer literário, traz fortes características tanto do movimento concretista quanto do movimento de contracultura, uma vez que rompe com a linearidade do verso, valorizando os aspectos gráficos, imagéticos e sonoros, além de carregar, no conteúdo semântico de suas poesias, forte crítica à cultura e sociedade vigente, dialogando fortemente com o discurso *Underground* que ecoava entre os jovens daquela época, considerando que

[...] a juventude contracultural questionava cada aspecto socio cultural que lhes era apresentado, contestava o padrão da vida industrial, o formato como esta se estabelecia, e buscava a todo custo uma revolução que pudesse trazer sentido à vida (ZOUAIN, 2019, p. 42).

Nessa perspectiva, o poeta sergipano entrou para a turma dos escritores brasileiros que protestavam contra a realidade política do país e o fazia poeticamente, conversando sons e palavras, imagens e espaços em brancos na construção de poemas que nos comunicassem por meio de suas formas. A poesia de Mário Jorge segue características do gênero concretista à

medida que o poeta usa a palavra com todo seu poder de abstração, sem desprezar, é claro, a ordem semântica, no sentido em que organiza imagens capazes de levar à reflexão aqueles que as leem, considerando que “o que a palavra diz é preservado, mas condicionado primordialmente à situação estrutural dessa mesma palavra” (GRUNEWALD, 2002, p. 174).

Outros traços que são percebidos num estudo preliminar acerca das obras de Mário Jorge são a utilização do espaço gráfico com efeitos visuais e sonoros, a posição das linhas e a forma estética com que se configuram as poesias nas páginas dos seus livros, desde a primeira obra até as demais organizadas por familiares e estudiosos da obra mariojorgiana, que conseguiram resgatar, entre seus manuscritos, poesias de cunho social e traços concretistas.

A obra conta com 12 poesias manuscritas, das quais dez misturam imagens e palavras e, por essa razão, se aproximam mais das características concretistas, e das poesias que são compostas por versos em seu padrão tradicional, que, entretanto, preservam o conteúdo de crítica ao modelo socio-político-cultural, garantindo um pertencimento ao movimento de Contracultura.

Ainda no livro, entre as páginas de poesias, há três imagens do autor; na primeira imagem, com forte teor metalinguístico, o poeta aparece em um cenário semelhante a um escritório de estudos, rodeado por livros e numa posição como se estivesse reflexivo sobre a leitura e/ou escrita de algum livro. Na segunda imagem, Mário Jorge aparece numa posição de aparente meditação, sentado, ereto, com as pernas cruzadas e os dedos entrelaçados, o que pode nos remeter à valorização de comportamentos religiosos e culturais não pertencentes à cultura e religião ocidental vigente. Já na terceira e última imagem, Mário Jorge aparece sentado no chão de uma rua de paralelepípedos, descalço e debruçando-se sobre uma cruz, isso nos leva a refletir sobre a aparição desse símbolo que é, majoritariamente, associado às religiões ocidentais e dominantes, todavia, há um movimento de ressignificação acerca do simbolismo da cruz, pois, na imagem, Mário Jorge não a carrega, mas se debruça sobre ela, deixando de ser, ali, a representação de um fardo e passando a representar um objeto de descanso.

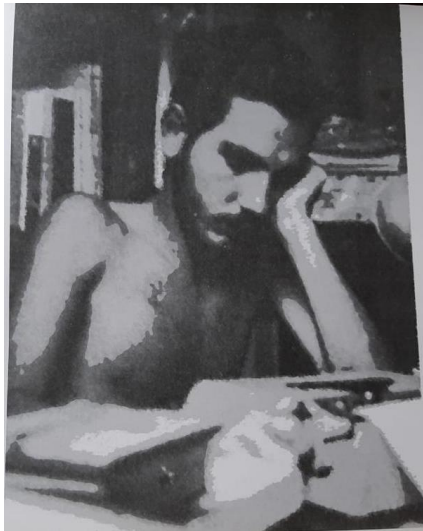


Foto 1

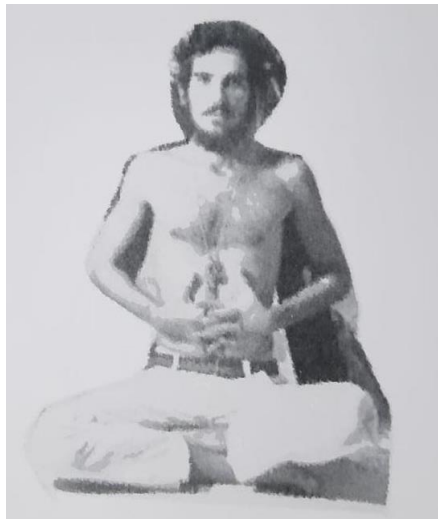


Foto 2



Foto 3

Seguindo essa linha de raciocínio, serão colocadas em perspectiva, nesse momento, as poesias que compõem o livro, a fim de que seja possível conhecer com profundidade a produção de Mário Jorge, reconhecendo o que há de concreto em cada uma das poesias e, também, de que maneira o conteúdo delas dialoga com o movimento contracultural que ganhou força no período em que o autor elaborava suas criações.

3.2. Análise das poesias

A poesia que estreia a obra *A noite que nos habita* não conta com título, bem como todas as outras poesias deste livro; ela aparece em duas estrofes, sendo a primeira uma oitava com ausência de esquema rítmico, isto é, não obedece a padrões de métrica ou de rimas, e a segunda estrofe, que se trata de um quinteto, é apresentada inicialmente como uma redondilha maior, pois seus quatro primeiros versos são heptassílabos, respeitando a um esquema rítmico de escansão, todavia, o quinto e último verso da estrofe é um verso livre, resgatando, novamente, os preceitos básicos das poesias de vanguarda.

Considerando a ausência de título, as poesias serão enumeradas seguindo a ordem em que aparecem no livro, para que seja feita uma análise mais clara de cada uma delas.

Poesia 1

Vou soltar meu braço
Numa brecha do hiperespaço
Vou falar do pássaro
Que vi voar sem destino
Pois menino é hora
De dar o fora embora
O berço ainda seja
O buraco mais em moda

Vou dar adeus num abraço
Vou sair desavisado
Das nuvens que me perdi
Quem sabe talvez o canto
Tenha caminhos que não vi

(VIEIRA, 2003, [n.p.])

A poesia acima, apesar de ser a poesia de abertura do último livro do poeta sergipano, se apresenta com um caráter bem menos visual, logo, menos concretista. Não há imagens dialogando com as palavras, nem organização geométrica pela página em branco, apenas versos distribuídos em estrofes. Como a poesia é composta, em sua maioria, por versos livres, entendemos que ela segue a lógica de ruptura com o modelo tradicional de poesia, tal qual faziam os modernistas, todavia distancia-se um pouco do fazer concretista no que diz respeito à apresentação ideográfica.

É possível observarmos, também, na primeira estrofe, dois encadeamentos; do quinto para o sexto verso e, logo em seguida, do sexto para o sétimo verso, que consiste na “construção sintática especial que liga um verso ao seguinte para completar o seu sentido. Explicando melhor: ele é incompleto quanto ao sentido e quanto à construção sintática apenas.” (GOLDSTEIN, 2005, p. 63). Isso quer dizer que, no tocante à questão sonora, não há choque, pois o verso seguinte completa o que estava sendo dito no verso anterior, de maneira que surja um choque apenas entre a organização sintática e semântica.

Já no que toca a questão sonora, podemos perceber que o poeta faz uso de rimas, ora consoantes, ora toantes, como é visto na primeira estrofe entre os versos terminados em “braço” e “pássaro”, todos apresentando semelhança apenas na vogal tônica -a- e, por essa razão, como define Goldstein (2005), são rimas toantes, enquanto as palavras “fora”, “hora” e “embora” presentes em outros versos apresentam rimas que se assemelham desde a vogal tônica até as outras vogais e consoantes que se seguem, caracterizando, assim, a rima consoante. O mesmo movimento é observado na segunda estrofe, entre as palavras “abraço” e “desavisado”, construindo rima toante, e entre as palavras “perdi” e “vi” que constroem rima consoante. Dessa forma, a construção sonora da poesia intercala nas duas estrofes o mesmo padrão de rimas: primeiro aparecem rimas toantes, depois rimas consoantes. Além disso, outros recursos sonoros podem ser notados, como aliteração – repetição das consoantes “r” e “s” – e assonância – repetição das vogais “a” e “o” –, os quais são muito explorados pelos poetas desta geração.

No que diz respeito ao conteúdo da poesia, podemos observar alguns pontos que fazem referência ao ideal de liberdade muito pregado pelos movimentos literários da época, os quais seguiam a postura contracultural. Nos versos “Vou falar do pássaro/ que vi voar sem destino” é possível interpretarmos esse pássaro como símbolo da liberdade, que era tão almejada pelos jovens da época, uma vez que era comum ao pensamento contracultural a ideia de se libertar, não só dos padrões de comportamento e pensamento que eram impostos pela

sociedade e cultura vigente, mas também, e talvez na poesia de Mário Jorge principalmente, o desejo de se libertar das censuras e perseguições das quais o poeta muitas vezes foi vítima.

A poesia se segue com os versos “Pois menino é hora/ De dar o fora embora/ O berço ainda seja/ O buraco mais em moda”, que são justamente os versos marcados pela presença do encadeamento, o qual representa a ruptura na construção sintática e semântica da estrofe e que pode sinalizar, também, a ruptura no movimento de “sair do berço” e “dar o fora”, isto é, deslocar-se da sua zona de conforto para explorar o hiperespaço, voar sem destino. Nesse sentido, podemos inferir que o poeta faz uso do berço como referência à estrutura de vida socialmente aceita pela maioria e, por essa razão, relaciona-o à moda; todavia, ainda encarando esse berço em moda como um buraco, ou seja, espaço não muito convidativo de se estar, visto que é natural associar buraco a coisas ruins, como a expressão popular “estou no buraco”, que é utilizada para dizer que algo não vai bem.

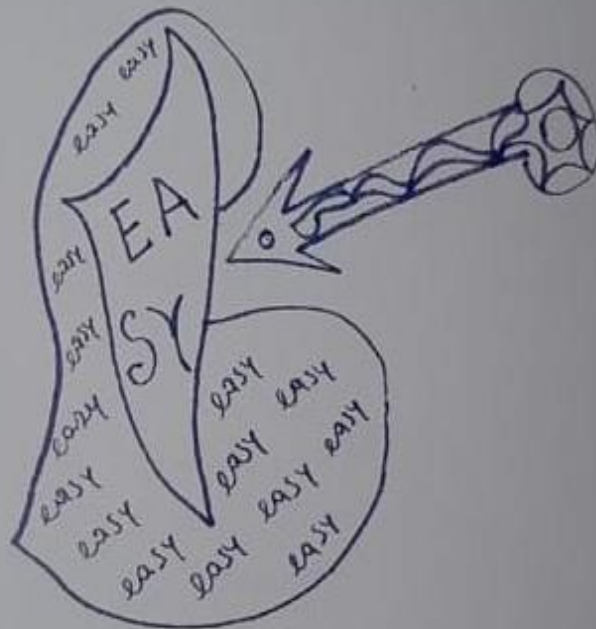
Assim, o poeta confessa que está na hora de “dar o fora”, sair desse espaço de normatização concebido por ele como um “buraco em moda”, e começa os dois versos da última estrofe com o verbo “ir”, enfatizando esse processo de deslocamento – tanto físico, quanto psicológico – “vou dar adeus”; “vou sair”. No movimento de contracultura, o processo de deslocamento era algo muito comum aos adeptos, uma vez que a palavra “viagem” foi ressignificada para representar não apenas o deslocamento geográfico, mas também um deslocamento psíquico dentro do próprio ser, no sentido de que se libertariam de um padrão de pensamento na medida em que se transportariam para o livre fluxo da consciência. Ainda nessa perspectiva, aparece o verso “das nuvens que me perdi”, que pode simbolizar a viagem psíquica, pois, se compararmos à expressão popular “estar nas nuvens”, conseguimos associar o símbolo nuvem a um estado de espírito de leveza, o qual pode levar o sujeito à sensação de estar flutuando. Dessa forma, ao romper com o berço e dar o fora, o poeta sai do buraco – espaço de sofrimento que aprisiona – e vai para as nuvens – espaço de leveza que liberta.

A finalização da poesia vem com os versos “Quem sabe talvez o canto/ Tenha caminhos que não vi”, e é possível associarmos o canto ao pássaro que voou sem destino, pois o elemento que aparece na poesia e que produz canto é o pássaro, o qual identificamos acima como representação da liberdade, logo podemos inferir que o canto da liberdade levaria o indivíduo a novos caminhos, novas direções. Sendo assim, a poesia que faz a abertura da última obra póstuma de Mário Jorge nos releva o desejo de uma época, reforçando a necessidade de negar os padrões pré-estabelecidos por uma camada social que seguia a moda e defendendo a ideia de que o estilo de vida adequado deveria ser aquele que liberta e não

aprisiona, ou seja, um estilo com o qual os indivíduos se identificassem, já que o modo de vida pregado pela classe social que representava a cultura tradicional não satisfazia ou atendia às necessidades de todos. Nessa perspectiva, entendemos a poesia como pertencente aos movimentos de protesto contra a postura socio-político-cultural da época e, ainda que não obedeça às características do projeto verbivocovisual, seu valor semântico torna possível associá-la às demais produções concretistas do período.

Poesia 2

COM O RENASCIMENTO VERTIGINOSO DO INTERESSE PELO
TRANSCENDENTAL EXPLODIU A NOVA REFORMA RELIGIOSA
OCIDENTAL: FREAKS E OUTROS BICHOS, MAGIA E OU-
TROS BAGADOS. COMO ENCARAR O CRISTO E EVITAR
O DESGUMBO? AONDE ESTÁ A SÍNTESE DA VIDA,
MORTE, PAZ, NORMALIDADE, ILUMINAÇÃO, PINAÇÃO,
LUCIDEZ, AMOR, TUDO TUDO TUDO TUDO?



TEU CORPO É O TEMPLO ONDE AS COISAS
SÓ ACONTECEM NA DIREÇÃO DO EQUILÍBRIO
SE VOCÊ CORTA A DE CORTÁ-LO ATÉ OS
LIMITES DA IMAGINAÇÃO E CORTAR UMA
VELOCIDADE SUPERIOR À BARREIRA DO SILÊNCIO.
ENTENDEU?

Fonte: VIEIRA (2003)

A segunda poesia que aparece na obra surge intercalada com uma imagem que se assemelha a um coração sendo atingido por uma espécie de lança. Dentro do coração, várias repetições da palavra *easy*, que significa fácil em inglês, uma delas escrita com letras maiores encontra-se dentro de outra figura que pode ser associada a um escudo, já que a lança vai em direção ao coração, mas não consegue atingi-lo, de fato, pois encontra um obstáculo, ironicamente, marcado pelo adjetivo fácil em letras garrafais. Outro ponto que chama atenção nessa imagem, e em outras presentes na obra, são os geometrismos que o poeta utiliza para ornamentar seus desenhos.

Quanto à forma, a poesia foge completamente dos padrões estabelecidos pela escansão tradicional, visto que não obedece a nenhum critério de rima, de sílabas poéticas ou de estrutura das estrofes, além de ultrapassar o verso alexandrino, ou seja, ter versos mais extensos que versos de 12 sílabas poéticas, por essa razão dizemos que toda a poesia é composta por versos livres, o que faz com que tanto a forma quanto o conteúdo semântico representem fortemente o fluxo dos pensamentos de maneira livre. É importante observarmos, todavia, que o texto pode ser lido, também, como prosa poética, uma vez que a ausência de divisão de versos, bem como sua disposição e seu tom atribuem ao texto uma característica forte de prosa e não propriamente poesia.

Dessa maneira, até a estrutura sintática na construção do todo aparece para corroborar com a ideia da fluidez, uma vez que não há rigor na construção de frases e períodos; um pensamento que é iniciado na primeira frase segue seu fluxo até que se encerre, e ao ser encerrado, não inicia o próximo pensamento na frase seguinte, mas na mesma frase em que se encerrou o primeiro pensamento, como vemos no início do texto, “Com o renascimento vertiginoso do interesse pelo/ transcendental explodiu a nova reforma religiosa/ ocidental: Freaks e outros bichos. Magia e ou-/ tros babados. Como encarar o Cristo e evitar...” A ideia do primeiro pensamento se encerra na quarta frase e é finalizada com um ponto final depois da palavra “babados”, o segundo pensamento, todavia, em vez de ser deslocado para a quinta frase, é iniciado ainda na quarta, logo após a finalização do primeiro pensamento.

Por essa razão, podemos dizer que toda a estrutura poética, desde a formação em versos livres, até a representação da quebra da sintaxe discursiva e o conteúdo semântico traduzindo o fluxo de consciência do poeta, faz com que a poesia seja lida pelas perspectivas concretistas, considerando seu interesse em “colocar em xeque a linguagem discursiva como único meio básico de criação.” (GRUNEWALD, 2002, p. 175).

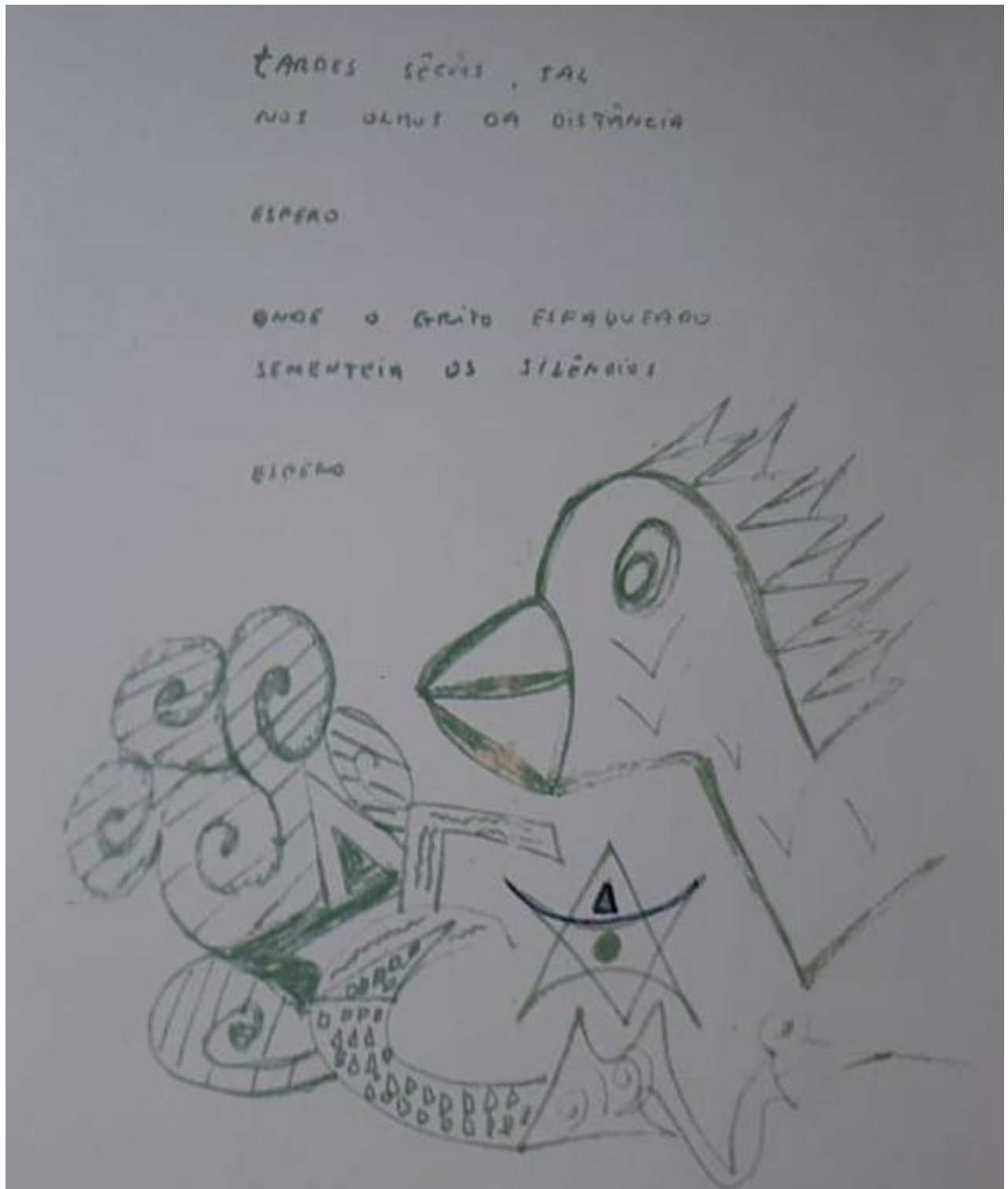
Temos nessa primeira poesia algumas pistas que podem dialogar com a ideia dos movimentos de Contracultura, como a questão da transcendência, que era um dos objetivos principais dos grupos que praticavam viagens para dentro do próprio ser, considerando que essas “viagens” eram a forma que eles encontravam de transcender. Outra pista que podemos destacar como possibilidade de interpretação é o olhar direcionado para a cultura oriental, pois o poeta põe sob ótica as ideias de equilíbrio e totalidade, as quais são ideias centrais das culturas e religiões orientais, além do diálogo aparente com os grafismos indígenas que fogem da cultura ocidental.

O surgimento dos *freaks* que é mencionado pela poesia no terceiro verso pode fazer referência aos grupos e tribos aparentados às ideias de revolução, tanto no estilo de vida, quanto no estilo novo de criar arte. Dessa maneira, o termo estaria associado, também, a todos que não conseguiam identificar-se com a cultura ocidental vigente, isto é, os *freaks* representavam a parte da sociedade que era encarada como estranha por não compartilhar dos mesmos pensamentos centrais da maioria. Também é possível identificar passagens de subversão e ressignificação na poesia, como é o caso da “barreira do silêncio” (última frase) que, além de fazer oposição, acaba subvertendo a conhecida “barreira do som”, teoria estudada pela física e que remonta conceitos tradicionais dos estudos. Assim, ao gerar uma adaptação de termos que antes eram utilizados como objetos de estudo pelas instituições de ensino para torná-los parte da composição de seu texto, o qual se apresenta de maneira inovadora e revolucionária, vale ressaltar, Mário Jorge ressignifica a realidade, apresentando novas formas de interpretá-la.

Nas frases 11 e 12, o texto poético traz a seguinte passagem: “Se você curtir a de curtir até os/ limites da imaginação...”, o que nos leva a refletir sobre o conceito de imaginação, o qual era encarado como principal originalidade histórica dos movimentos de vanguarda, já que para criar uma poesia concretista, por exemplo, era necessário explorar todas as possibilidades de interpretação de uma mesma palavra, no tocante tanto à semântica quanto à estruturação dessa mesma palavra em diferentes espaços da página em branco e, por essa razão, a criatividade e imaginação fizeram-se fundamentais no processo de criação de uma poesia concreta. Então, quando Mário Jorge incentiva que se atinja esse limite da imaginação, ele retoma os princípios dos movimentos de vanguarda e também do movimento contracultural, que consistiam exatamente em deixar fluir a imaginação em consonância com o livre fluxo da consciência.

Pensando nisso, torna-se possível entender que as pistas deixadas pela poesia mariojorgiana facilitam a compreensão de sua produção como próxima ao gênero concretista e até mesmo como produto do movimento contracultural que eclodiram contemporaneamente ao período em que Mário Jorge atravessava seus processos de criação.

Poesia 3



Fonte: VIEIRA (2003)

A terceira poesia do livro sugere como Mário Jorge gostava de brincar com as palavras, assim como gostava de brincar com as formas; criar desenhos para acompanhar suas poesias tornou-se um de seus traços mais marcantes. Vale lembrar que o movimento concretista tende a valorizar a estrutura estética da poesia, considerando a construção do texto em todo o espaço visual, uma vez que nem toda palavra presente no texto visa à representação semântica real do que seu significado quer dizer.

Assim também é a imagem, aparecendo muitas vezes como expressão livre de criatividade e imaginação, pois o concretismo surgiu justamente com o interesse de deixar para trás a ideia tradicional de criar poesia estruturando rigorosamente a palavra em seu formato original, para propor uma nova concepção de arte que pudesse recriar a construção, a estrutura e o espaço da palavra no espaço visual do texto, propondo, assim, deslocamentos, quebras da sintaxe e cortes morfológicos que possibilitassem tanto ao poeta quanto ao leitor as múltiplas possibilidades de leitura.

Assim sendo, é possível notarmos, também, como o poeta joga com o som das palavras, a partir da repetição constante do fonema /s/, presente em toda a poesia. Essa aliteração, todavia, não aparece apenas para fins estilísticos, há uma relação entre o que sua repetição remete ao leitor e o que está presente no conteúdo da poesia.

A poesia traz uma proposta forte de ausência e vazio que se mostra visível desde o seu início: “Tardes sêcas, sal nos olhos”. O sal nos olhos remete instintivamente à lágrima que, por sua vez, remete instintivamente à tristeza, a qual está presente em uma tarde seca, uma tarde vazia, representando uma situação de solidão. E o eu-lírico espera, como se no silêncio de uma tarde vazia, entre lágrimas, ele esperasse por algo que pudesse ativar a sensação de preenchimento. Depois de um breve espaço, a poesia retoma “Onde o grito esfaqueado sementeia os silêncios” e, aqui, pode-se pensar a respeito do silêncio como ausência de som, já que o som, representado pelo grito, foi esfaqueado, isto é, o barulho foi impedido de aparecer, já que o barulho poderia, de alguma maneira, representar o preenchimento da sensação de vazio. E ele continua esperando.

Quando estamos numa situação de barulho e queremos pedir por silêncio, é comum reproduzirmos uma onomatopeia expressa pelo som do /s/, seja a forma que conhecemos na escrita “shiu”, ou a que usamos na expressão da fala “ssss...” e, nesse sentido, é possível pensarmos na possibilidade de a aliteração já mencionada ter aparecido com a intenção de representar o silêncio de que a poesia trata, visto que o silêncio não só representa a ausência de som, como também pode representar a solidão, ou seja, ausência de pessoas.

Outro ponto ao qual podemos nos atentar nessa poesia é o espaço que é dado entre uma reflexão e outra e, também, entre o fim de uma reflexão e a conclusão à qual o poeta chega: “espero”, pois ao finalizar seu primeiro pensamento, que faz referência às lágrimas numa tarde vazia, ele chega à conclusão, depois de um breve espaço, de que vai esperar, e quando finaliza seu segundo pensamento acerca do domínio do silêncio em função do som que foi esfaqueado, ele também conclui, depois de mais um breve espaço, de que vai esperar. Esses espaços podem ser mais um simbolismo do silêncio, considerando que o leitor é condicionado a dar uma pausa na leitura da poesia nos momentos em que se depara com tais espaços e, dessa maneira, silencia entre uma parte e outra da leitura.

Pignatari (1975, p. 9), em seu depoimento sobre a *Teoria da poesia concreta*, afirma que “um poema é feito de palavras e silêncios”; nesse sentido, é viável pensarmos nesses espaços como os silêncios da poesia mariojorgiana, já que na construção da poesia concreta, a disposição das palavras no papel em que estão sendo escritas é um ponto crucial para a construção de sentido dessa mesma poesia, e é justamente isso que torna a poesia concreta

[...] uma poesia altamente sofisticada. Ela aproveita o espaço gráfico como elemento de estruturação do poema, atomiza a frase, multiplica significados internos, desintegra a palavra, anula a discursividade. Transforma o fazer poético num jogo técnico de manipulação dos signos. (LAFETÁ, 1970, p. 456).

E, no caso da *Poesia 3*, além de o espaço aparecer como elemento fundamental no processo de exploração da estética, ele também dialoga de forma direta com a mensagem da poesia.

Poesia 4



Fonte: VIEIRA (2003)

A poesia acima trabalha com a ideia das alucinações enquanto brinca com as formas geométricas para construir a imagem; triângulos maiores, menores, inacabados, retas e curvas, rabiscos. A brincadeira com as formas parece sugerir, também, um expressionismo advindo de alucinações, já que não representa ou constrói nenhuma imagem previamente conhecida, mas remete à situação de rabiscos inconscientes, como quando estamos com uma caneta e papel na mão e deixamos fluir de forma livre, recriando diversas possibilidades e formatos. Assim Mário Jorge o fez, considerando que o poeta vivenciava a experiência concretista e contracultural de se libertar dos moldes tradicionais durante seu processo de criação.

Se pensarmos, no entanto, acerca da simbologia do triângulo, o qual parece ser central na poesia, chegamos a algumas reflexões, como por exemplo o contraponto entre totalidade e vazio. O triângulo é um símbolo místico com diversas representações nas diferentes culturas e religiões; pode representar a santíssima trindade para o cristianismo, as bases da maçonaria, a completude espiritual para o espiritismo, além de ser símbolo importante também no hinduísmo, nos Celtas e até mesmo na filosofia. Dessa forma, e pensando em toda perspectiva contracultural, podemos pensar na possibilidade da poesia abordar a simbologia triangular do vazio, o que estaria em consonância com a própria proposta do concretismo, uma vez que o poeta busca atingir o silêncio e o vazio.

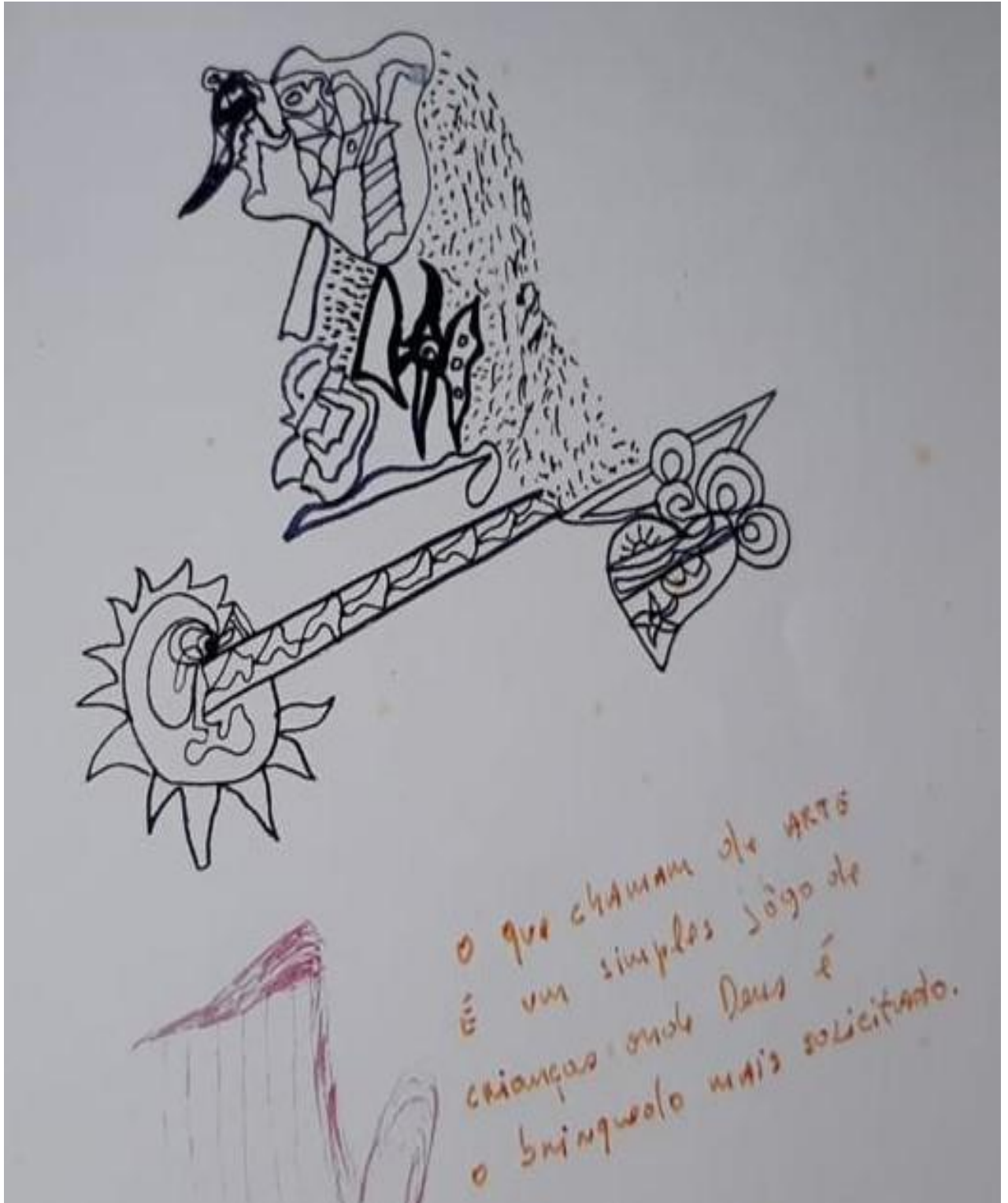
A. Campos (1975), em suas reflexões acerca do valor da palavra na poesia concreta e entendendo-a como objeto autônomo não condicionada mais à construção sintática ou à frase, nos leva a encarar não apenas o efeito visual que determinada palavra pode assumir diante de uma poesia, mas também seu valor semântico. Sendo assim, “alucinações”, aqui, ainda que não apareça como parte estrutural da construção visual da poesia, remonta e dá luz ao movimento contracultural de incentivo ao campo imaginário em sua total expressão de liberdade.

O discurso que foi constituído como base dos movimentos de Contracultura surgiu como uma negação da racionalidade, levando em consideração alguns conceitos de subjetivismo e irracionalismo que eram frequentemente abordados e discutidos na época; no entanto, é necessário entender esse irracionalismo não como a ausência da razão, mas como a manifestação livre dos pensamentos, sem o rigor da consciência racional, de tal maneira que as sensações e os sentimentos fossem sobrepostos ao pensamento racionalista. Dessa maneira, não se trata, nesse contexto, de negar a racionalidade, mas de reinterpretá-la. Maciel (1973), em seus estudos no tocante à contracultura, encarou o movimento como uma postura, sendo essa postura de base crítica em relação à cultura tradicional.

Mário Jorge, inserido nesse contexto sócio-político-cultural, parece pegar carona no discurso que embasou a Contracultura, na medida em que usa suas poesias como forma de apoio à liberdade da razão ou, ainda, às alucinações. É importante perceber, com isso, o que há de político e de protesto na obra mariojorgiana, pois sua postura como artista de inovar a arte por meio de uma criação mais livre e que exalta a liberdade caminha na mesma direção do protesto, uma vez que a poesia concreta questiona não somente a literatura tradicional, mas toda uma postura sociocultural que deve ser superada.

Ademais, podemos perceber algumas noções que parecem ser exploradas pelo poeta no diálogo entre imagem e palavra, como é o caso da corporalidade que Mário Jorge trata ao mencionar, verbalmente, as sensações de alucinações que são sentidas no corpo e pelo corpo, trazendo a questão dos olhos como parte do todo, além da sensação de vazio representada pelas imagens dos triângulos. Nesse caso, entendemos essas noções como importantes para o poeta, já que é no corpo que essas sensações são percebidas e sentidas, isto é, o poeta preenche as fontes vazias com sua imaginação, com sua propensão à alucinação.

Poesia 5



Fonte: VIEIRA (2003)

A quinta poesia a aparecer no livro coloca em perspectiva o significado da arte, ou de fazer arte, retratando-a como “um simples jogo de crianças”. É pertinente pensar na arte como um jogo, principalmente em se tratando das produções concretistas, uma vez que interessava ao poeta justamente esse jogo com as palavras, com seus sons e com a sua disposição visual, a fim de construir um todo com efeitos sonoros e imagéticos que possibilitasse ao leitor múltiplas leituras. Quando Mário Jorge traz Deus como um “brinquedo mais solicitado” nesse jogo, torna-se necessário refletir sobre quem é Deus – com letra maiúscula – simbolicamente dentro da poesia.

As produções concretistas ganharam poder no Brasil no fim da década de 1950, como já fora mencionado, todavia os grandes representantes do movimento estavam concentrados no Sudeste do país e, por isso, Sergipe ainda se apresentava um pouco distante dessa realidade. No entanto, foi quando Mário Jorge decidiu sair do estado, para fazer faculdade em São Paulo, no final da década de 1960, que os movimentos de contracultura começaram a influenciar em sua produção artística, segundo o que nos é apresentado por meio de seus prefaciadores, já que, lá, o poeta entrou em contato com o Tropicalismo e o Concretismo, os quais passaram a ter influência direta em seu processo de criação.

Nesse sentido, refletindo sobre o cerne dos movimentos que estavam eclodindo na época, podemos pensar na inovação estética como o “Deus” do movimento concretista, da nova arte que estava sendo proposta no período. Assim, quando o poeta apresenta, ao seu leitor, a arte como um jogo de crianças no qual há uma disputa por um brinquedo e esse brinquedo é Deus, podemos pensar na possibilidade de esse Deus representar a estética inovadora que os artistas alinhados ao movimento esforçavam-se para alcançar. Neste caso, os poetas eram as crianças sedentas pelo brinquedo, ávidos para criar e experienciar a nova estética de criação. É importante perceber que, apesar de pequena, a poesia nos leva longe, na medida em que

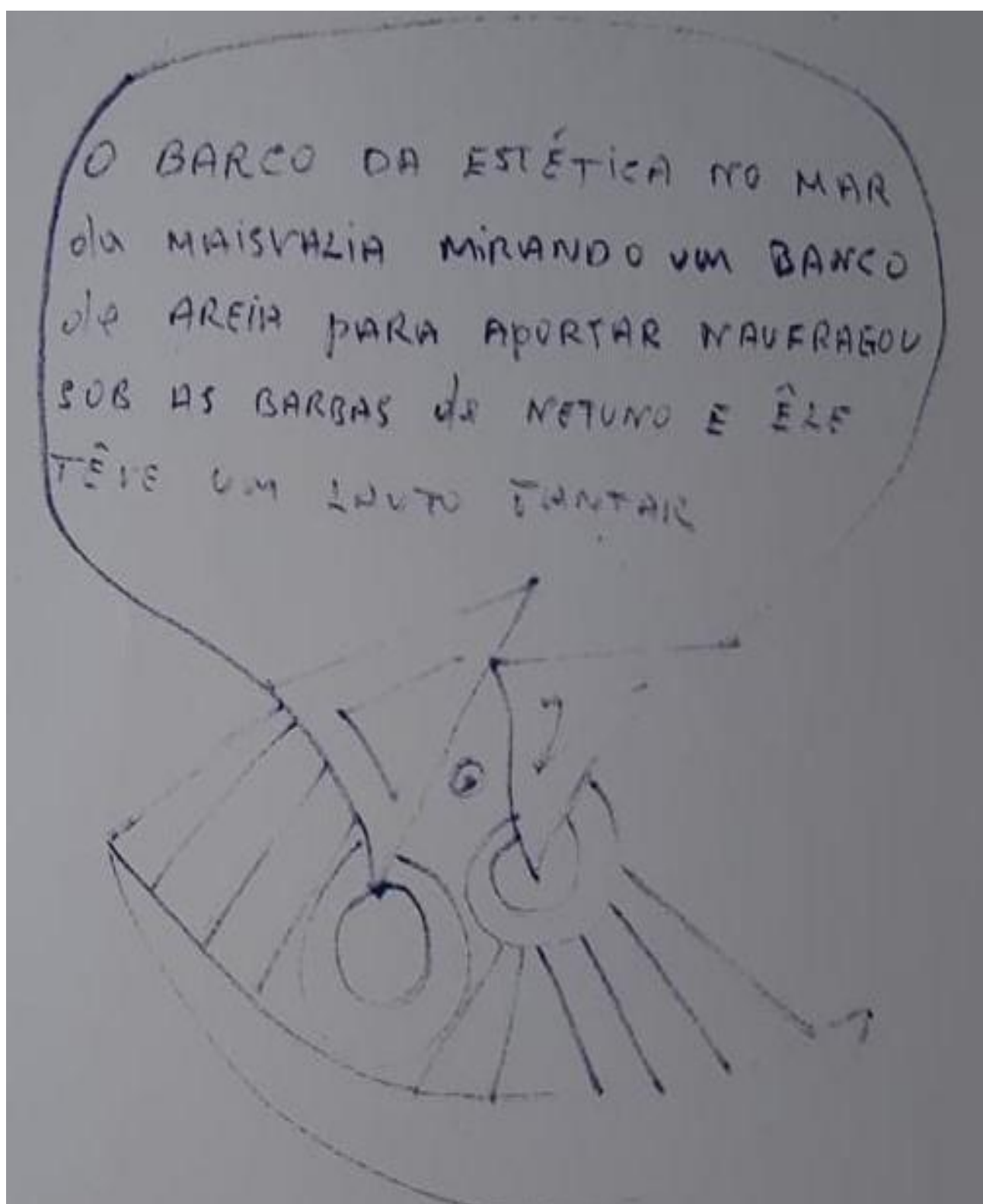
[...] nos deparamos com um poder de síntese desafiador, que nos obriga a ir além do escrito. Capturamos toda a informação rapidamente, mas isso não torna o seu conteúdo descartável, imediato. Precisar demorar-se num poema tão sintético, parece-me ainda uma das grandes contradições da poesia concreta. (CAMPOS, 2019, p. 130)

É importante, ainda, pensarmos no próprio valor metafísico da imagem de Deus, uma vez que Mário Jorge apresenta, em toda sua obra, relações com o misticismo. Aqui, na poesia 5, a imagem de Deus aparece relacionada à arte, de um modo geral, o que implica dizer que o

trabalho do artista parece distanciar-se da simples cópia do mundo real à medida que recria o mundo, no ato da criação artística, revisitando as fontes da palavra, o que nos aproxima, em certa medida, da ideia de um Deus criador.

A imagem, por sua vez, parece fruto de abstração e não nos apresenta desenhos previamente conhecidos, mas se assemelha a retalhos, como se fossem várias partes diferentes formando um todo único, que pode ser, inclusive, associada à representação da formação da criança. É possível visualizarmos formas que se aproximam de um pé que também parece uma flor, uma borboleta que também pode ser vista como uma faca, uma capa ou paletó, uma cabeça aparentemente de robô. E, nessa direção, a interpretação da imagem torna-se também um jogo no qual o leitor consegue formar e desformar variados desenhos.

Outro ponto que chama atenção na imagem é a linha colocada embaixo dos retalhos, que pode ser associada a uma gangorra ou a uma corda bamba, no entanto, não há suporte. Tanto a gangorra quanto a corda bamba, para que a brincadeira se torne possível, necessitam de suportes; a gangorra, de um suporte no meio e a corda bamba, de um suporte em cada ponta, a fim de que seja possível brincar com a questão do equilíbrio. Na imagem, porém, não há suporte, e a brincadeira faz das crianças verdadeiras equilibristas. Ou, ainda, podemos viabilizar a interpretação de que são os poetas e artistas da época, em geral, que estão caminhando em direção a um objetivo principal – estética inovadora –, mas que, para isso, precisam equilibrar-se em cima de uma corda bamba sem suporte, visto que as produções concretistas e de demais movimentos contraculturais foram duramente criticadas e reprovadas pela sociedade da época, tendo, assim, que resistir para existir.



Fonte: VIEIRA (2003)

A poesia acima vem acompanhada de uma imagem não muito clara, mas que pode ser associada a uma espécie de canoa pelo formato de meia lua, ou ainda a um barco a vela, considerando as formas triangulares que se assemelham às velas. É natural que o leitor seja condicionado a visualizar um barco e/ou canoa, em função do diálogo com a poesia, a qual já se inicia falando sobre “o barco da estética” e, por essa razão, quem está lendo tende a procurar enxergar meios de transporte aquáticos na imagem, associando ao conteúdo da poesia. Ainda assim, o que se percebe de marcante na imagem é o uso das formas geométricas, característica recorrente nas produções mariojorgianas que recriam desenhos a partir das formas, como podemos ver no caso dessa poesia, na qual o poeta reúne círculos, triângulos, retângulos e semicírculos para criar uma imagem que sugere um barco. Se pensarmos, todavia, na simbologia triangular do vazio, iremos perceber que existe uma recorrência dessa forma geométrica nas criações do poeta, como se ele intencionasse retratar, constantemente, a questão do vazio.

Já no tocante à estrutura da poesia, podemos observar que Mário Jorge leva ao extremo a atividade criadora da palavra, uma vez que a coloca num jogo que produz tanto imagem quanto discurso, evocando, assim, uma experiência da imagem e potencializando a palavra, pois “com a poesia concreta, do mesmo modo que com outras poéticas de neovanguarda, é a própria palavra que se torna objeto e adquire um caráter imagético, icônico, material” (AGUILAR, 2005, p. 209), o que retoma diretamente os conceitos elaborados pelos irmãos Campos (1975), que admitem e defendem a palavra como objeto autônomo na poesia concreta.

Para além da estrutura, podemos pensar no problema da criação poética pelo que a própria poesia sugere ao ligar a estética ao barco e ao mar, uma vez que essa relação remonta a uma ideia de movimento. Nesse sentido, entendemos, aqui, a noção de deslocamento como a chave da poesia, se considerarmos a reflexão de que o barco, ao mirar um banco de areia para aportar, teria o naufrágio como consequência, isto é, qualquer tentativa de imobilidade e chegada afeta o traço poético, pois a estética, aqui representada pelo barco, precisa estar em constante movimento. Nas produções concretistas, em especial, a sensação de movimento é muito comum e recorrente, pois as palavras são articuladas e organizadas esteticamente de maneira que produzam esses efeitos.

A aparição da mitologia também é um ponto a ser exposto, pois, em alguns momentos de sua produção, o poeta dialoga com o mito, mencionando, aqui, Netuno, como representação do naufrágio, numa postura plural, pois, se a partir do naufrágio, Netuno “teve

um lento jantar”, entendemos que ele devorou tudo e, nessa perspectiva, somos levados a refletir sobre o que é esse tudo que corre risco diante de um encontro com Netuno, o qual, como representação de um deus da mitologia romana, indica, na poesia, a posição de soberania em contraponto à liberdade de expressão, isto é, enquanto a liberdade de expressão é retratada pelos movimentos de vanguarda – barco e mar em movimento –, a ideia de um deus devorador, representada pela imagem de Netuno, remonta as questões de censura e repressão.

Refletindo sobre o que está sob ameaça, voltamos à questão do barco da estética que se encontra impossibilitado de aportar. Nesse caso, cabe pensar acerca do que ou quem oferece esse risco e, assim, somos levados a refletir, novamente, sobre o contexto socio-político-cultural da produção poética, contexto esse que castrava e censurava a potencialidade criadora das artes, músicas e poesias em ascensão naquele período, uma vez que todo conteúdo considerado subversivo era limitado.

Poesia 7



Fonte: VIEIRA (2003)

A sétima poesia assume uma forte postura concretista ao brincar, de maneira direta, com a palavra “palavra”, criando um jogo sonoro com os fonemas que se assemelham aos fonemas de palavra, além de trazer um significado para ela: “saco sem fundo no tempo”. Com isso, o poeta problematiza a questão do valor da palavra para o movimento concretista, considerando que, para a estética concretista, a métrica não tem mais o valor imprescindível que antes tinha em outros movimentos literários. Na poesia concreta, a métrica normalmente não é elemento motivador de ritmo, mas a própria palavra, como na *Poesia 6*, que, por explorar ao extremo a força criadora da palavra, surgiu um efeito de movimento pelo ritmo do poema.

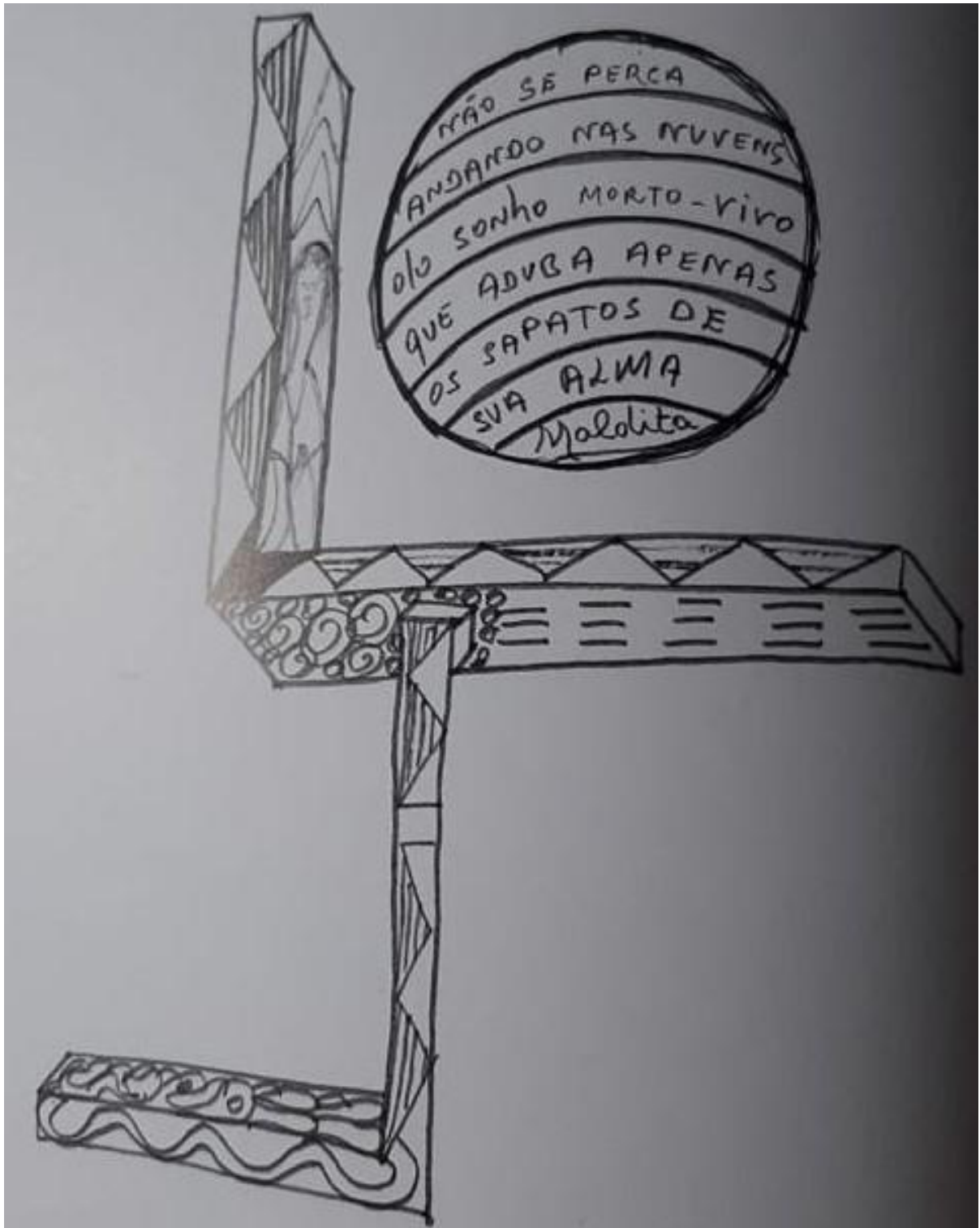
A poesia concreta caminha em torno da palavra, uma vez que a palavra, nesse movimento literário, chama a atenção para si por estar desprendida da sintaxe reguladora, aproximando-se do silêncio e do branco da página. Nesse sentido, a palavra é, aqui, a peça principal, visto que dá espaço para que se aflore o campo sonoro e imagético. Isso só se torna possível em função dos sons e imagens que são suscitados na memória do leitor, mas que só são aludidos por meio da palavra. Pensando nesse processo, a palavra passa a ser vista como o eixo fundamental da composição poética do movimento. Assim, quando Mário Jorge resgata não só a problemática da palavra, mas também brinca com os efeitos produzidos por ela, têm-se um foco de leitura voltado mais para o que a palavra é do que para o que ela expressa, posto que

[...] as palavras precisam ser visíveis, necessitam de uma realidade própria que possa se interpor entre o que é e o que elas expressam. Seu ofício é atrair o olhar sobre elas mesmas para desviá-lo da coisa de que falam. Sua presença basta para nos garantir a ausência de todo o resto. (BLANCHOT, 2011, p. 39).

Voltando-se, agora, para a imagem, o que se pode ver, assemelha-se a um jogo entre palavra concreta e desenho abstrato. A proposta que parece ser feita por Mário Jorge é justamente pensar na importância de chamar atenção para a palavra. É nesse sentido que encontramos o diálogo entre imagem e palavra, uma vez que a imagem parece sugerir a mesma proposta da palavra e, assim, convida o leitor a não pensar sobre a imagem, mas, sobretudo, a contemplá-la. No entanto, se pensarmos o símbolo do triângulo como representação do vazio, mais uma vez central na poesia, torna-se possível relacionar a criação mariojorgiana ao próprio movimento literário, considerando a proposta concretista de

valorização do branco da página e da desarticulação do discurso, que fazem com que a poesia atinja o vazio proposto pela simbologia das formas geométricas triangulares.

Poesia 8



Fonte: VIEIRA (2003)

Na *Poesia 8*, visualizamos com facilidade a palavra articulada à imagem, uma vez que o texto poético encontra-se inserido dentro da própria imagem, cujo formato se assemelha a um globo terrestre e as linhas que aparecem na imagem se assemelham aos paralelos – linhas imaginárias que cortam a Terra na horizontal. O que chama atenção na imagem, porém, é o fato de o globo aparecer em aparente suspensão, uma vez que não há suporte fixando-o, e, mesmo o provável suporte que foi desenhado embaixo, não passa uma sensação de segurança, pois parece estar em falso.

O diálogo que aparece nessa poesia pode ser visto como fala plural, um apelo à coletividade, posto que o eu lírico exprime sua experiência com o mundo – representado pelo globo terrestre. O movimento de diálogo, por sua vez, aparece com um interlocutor, como nas passagens “não se perca” e “sua alma”, em que o poeta registra uma fala direcionada a alguém, de modo que cria um ponto de vista sobre o mundo à medida que comunica, pois “a poesia concreta visa como nenhuma outra à comunicação. Não nos referimos, porém, à comunicação-signo, mas à comunicação de formas. [...] Não há cartão de visita para o poema: há o poema.” (H. CAMPOS, 1975, p. 50)

Os versos que aparecem dentro do círculo, aqui interpretado como ideia de globo terrestre, estão separados entre linhas, as quais vamos conceber como paralelos. Nesse sentido, vale lembrar que os paralelos existem juntamente aos meridianos para que seja possível definir qualquer ponto da superfície terrestre, ou seja, são linhas imaginárias que funcionam como um método de localização geográfica. Daí surge a reflexão acerca de como se relacionar e/ou comunicar com o mundo sem se perder, já que o poeta afirma, imperativamente, “não se perca” e, assim, constrói ideias opostas entre palavra e imagem, perdição e localização, sugerindo um movimento de busca, isto é, evoca a possibilidade de seu interlocutor se deslocar de um lugar de perdição em busca de uma localização, sendo esse lugar mais psíquico que geográfico.

Pensando um pouco a respeito desse processo de busca, podemos refletir, também, sobre o significado do “sonho morto-vivo” como chave para se afastar de determinadas utopias e encarar a realidade, sendo assim, é possível entender a busca como uma busca de si, ou até mesmo das justiças sociais. E, quando Mário Jorge instiga seu leitor a se movimentar em função dessa busca, ele acaba por promover um encontro tanto individual quanto social, no qual o confronto com a realidade despertará a necessidade de afastamento da alienação cultural e política a que uma parte da sociedade estava submetida. Para tanto, porém, é necessário comunicar-se com o mundo sem se perder.

Desse encontro promovido pela poesia, surge uma fala plural justificada pela simultaneidade de imagens e palavras na experiência humana e social, que ora é otimista, ora pessimista, sintetizando, nessa dualidade, a experimentação de diálogo com o mundo, uma vez que o afastamento de determinadas utopias e padrões socioculturais implica o despertar do interlocutor, que tanto pode ser positivo, na medida em que encontra o ideal de liberdade, quanto pode ser negativo, pois revela uma latente frustração em consequência de encarar a realidade em que se vive.



Fonte: VIEIRA (2003)

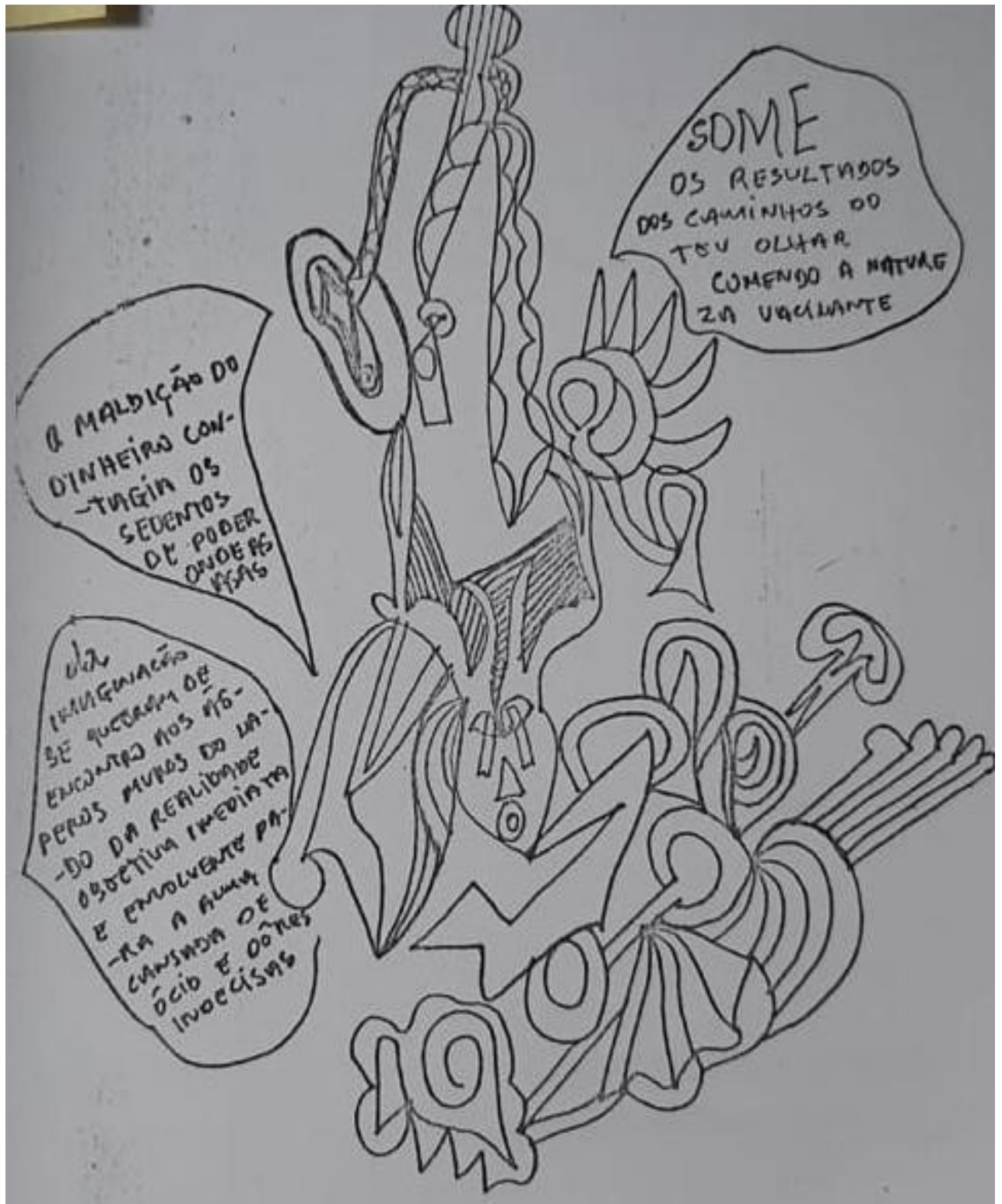
Aqui, na *Poesia 9*, podemos notar que o poeta brincou ao máximo com as possibilidades de criar e recriar imagens com as formas geométricas, explorando o livre fluxo de sua consciência, no sentido em que não busca formar um desenho específico de nada, mas simplesmente deixar fluir a expressão do seu pensamento. Dessa forma, a imagem não sugere representação ou simbolismo do que se encontra exposto no texto poético, apenas está articulada à palavra de forma livre, representando, novamente, o que propõe o movimento: liberdade e inovação.

A poesia traz, assim como a *Poesia 6*, a aparição da mitologia, representa nesta por Electra. Enquanto na primeira, o poeta aborda a mitologia romana, aqui ele aborda a mitologia grega, mas não trata delas como opostas, pelo contrário, tanto na *Poesia 6* quanto na *Poesia 9*, Mário Jorge estabelece esses seres da mitologia como parte negativa em contraposição ao que deve ser feito. Na poesia que trata da mitologia romana, Netuno aparece como representação do naufrágio, da consequência negativa que o barco da estética vai sofrer caso não faça o que deve ser feito, isto é, caso não continue em movimento. Nesta poesia, Electra parece representar o desgaste, uma vez que o poeta aconselha “Não ame sua Electra” e depois adverte que isso será “em vão”.

É válido lembrar, destarte, que Electra foi uma personagem da mitologia grega que, movida pela impulsividade, encomendou o assassinato da própria mãe, convencendo seu irmão a cometer o crime em seu lugar; assim, Electra pode ser concebida em diferentes contextos como representação da fúria, impulsividade e manipulação, dando nome, inclusive, ao Complexo de Electra abordado por Jung (1913), como versão feminina do tão conhecido Complexo de Édipo. Nesse caso, a filha manifesta uma identificação tão intensa com a mãe que deseja eliminá-la para possuir o pai. Pensando nessa perspectiva, podemos dizer que Mário Jorge designa à Electra a representação de fúria/ira na poesia como potência oposta ao amor. Por isso, comunica, evocando seu interlocutor, “Não consuma seu amor”, alertando que amar a fúria pode acarretar no auto desgaste, uma vez que estará consumindo seu amor.

O que chama atenção é o espaço que o poeta dá entre o penúltimo e o último verso, o qual aparece dentro de uma pequena forma circular semelhante a uma bola de pingue-pongue, “como um vaivém”, representando, aqui, a possibilidade de troca ou retorno. Nesse caso, o momento em que o poema parece ter chegado ao fim, apresenta uma pausa dramática para uma sucinta conclusão, o que é fundamental para a compreensão da poesia, pois “o espaço passou a ser elemento qualificado da estrutura. O artista não associa idéias, associa formas, que para eles são as únicas idéias que contam.” (PIGNATARI, 1975, p. 88)

Assim, o espaço transmite a ideia de um processo de retorno que está em andamento, o qual é sintetizado no último verso. Seguindo a lógica, admitimos que a poesia sugere, sobretudo, a ambiguidade entre ter amor pela fúria e ter fúria pelo amor, vaivém, retorno, representado, também, pela bola de pingue-pongue. Mário Jorge, dessa maneira, retoma pontos específicos do movimento concretista nas minúcias de sua poesia, fazendo com que seu leitor reflita sobre o que não está sendo dito, por meio do efeito de movimento evocado pelo ritmo da poesia.



Fonte: VIEIRA (2003)

Na apresentação da décima poesia da obra, podemos observar uma postura enigmática transmitida desde as imagens até a construção – ou desconstrução – do texto poético. A poesia aparece de forma similar ao gênero tirinhas, pois a parte escrita aparece dentro de formas que se assemelham a balões de fala e o campo imagético, apesar de não constituir nenhuma forma específica, apresenta desenhos que se aproximam de rostos, um mais facilmente identificável localizado no centro da poesia e que seria, possivelmente, responsável pela fala dos balões da esquerda, o qual vamos chamar aqui de *Personagem 1*, e o outro tem uma apresentação mais desconfigurada, no qual podemos identificar partes como orelha, boca e cabelo, mas não o todo do rosto humano, e esse seria responsável pela fala do balão da direita, a ele vamos atribuir a nomenclatura de *Personagem 2*.

A possibilidade de diálogo torna a aparecer. Aqui, todavia, não apenas como diálogo entre poeta e leitor, sugerido pela escrita em segunda pessoa “teu olhar”, mas também entre esses dois personagens possíveis, considerando que um comunica ao outro. Sendo assim, partindo desse segundo viés, cabe pensar neles em torno da proposta concretista de Mário Jorge como símbolos ou metáforas para representar algo, suscitando, assim, a verve sociológica e até mesmo psicológica do poeta. Dentro dos balões de fala, podemos encontrar perspectivas opostas, o eu lírico reflete a “natureza vacilante” como representação do externo – *Personagem 2* – em contraste com a “alma cansada” como representação do interno – *Personagem 1*.

O que se busca na poesia, ao que parece, é tornar semelhante o que é diferente por meio de analogias; nesse sentido, traz familiaridade com o *Personagem 1* e estranhamento ao *Personagem 2*. Se pensarmos em termos de dois lados da mesma moeda, o lado externo e interno de uma mesma pessoa, poderíamos dizer que temos mais familiaridade com o lado externo, pois é com a superfície que temos mais contato, e menos familiaridade, ou mais estranhamento, com o lado interno, pois é aquele que não se revela por completo. Entretanto, a apresentação desses dois lados, simbolizados na poesia pelos personagens, aparece da forma oposta, uma vez que o *Personagem 1* – lado interno – é mais familiar pela composição de olhos, nariz e boca, e o *Personagem 2* – lado externo – causa mais estranhamento pela composição desfigurada. Assim, Mário Jorge subverte e põe em reflexão as concepções pré-estabelecidas sobre o conhecimento do externo e consequente falta de conhecimento do interno.

Esse caminho percorrido pela poesia resgata alguns dos mais básicos princípios dos movimentos contraculturais já mencionados, tais quais a viagem para dentro do ser, o

reconhecimento do interno, o questionamento sobre a realidade das coisas, dos comportamentos e dos costumes, a ressignificação e subversão de conceitos pré-definidos pela sociedade e a estruturação de que o poeta utiliza para apresentar sua poesia. Esse último ponto possibilita pensar a condição visual do texto, juntando forma e conteúdo na construção de uma percepção do todo.

No poema, não se percebe quem vem primeiro nos versos, num gesto de “tudo ao mesmo tempo”, isso nos leva a pensar na ideia de diálogo e conexões, uma vez que a matriz estrutural aberta dessa poesia permite diferentes percursos de leitura, isolando e evidenciando os balões de fala, ou até integrando-os com outros componentes da poesia, ou seja, imagem e palavra formando uma coisa, isso por meio de relações de semelhança e familiaridade. Assim, o poeta usa a forma e o conteúdo como um gesto de busca pelo plural.

NÃO SAIA DE ÓRBITA
NÃO CAIA DA MOOLA
NÃO SUBA PRO CÂN



AQUI OLSSSE COMTO
ENCOMTE SEM ANJO
VIAJE O ESPANTO
DE ESTAR COMIGO

SE ENFITE NO LIXO
NÃO DUMA MAIS LEITE
NÃO COMA UNITE
ESQUEÇA QUE EXISTO

NÃO SAIA DE ÓRBITA
EM TÔRNO DO MITO
MANTENHA-ESSA ROTA
ENGULA ^{ESSE} ENLITO
E FAÇA O DISFARCE

~~COM RUPAS DA MORTA~~
~~DO OLHO INFINITO~~

Essa poesia não aparece associada a nenhuma imagem, há apenas um círculo todo preenchido que não nos permite inferir se é um diálogo com o “olho infinito” mencionado no último verso, ou ainda a representação da “órbita” que aparece nos primeiros versos da primeira e da última estrofe, ou se foi apenas algum rascunho que o escritor rabiscou. O que chama atenção na *Poesia 11*, no entanto, é justamente o que ela não tem de concreto, visto que sua disposição em versos e estrofes foge ao modelo inovador a que estava submetido o estilo concretista. Aqui, o poeta deixa de lado um pouco a experimentação estética e resgata uma estrutura poética tradicional sem, todavia, abandonar sua postura crítica face à realidade da sociedade, da política e da cultura na qual estava inserido.

A poesia conta com quatro estrofes, a primeira delas tem apenas três versos, a segunda e a terceira estrofes são duas quadras e a última e maior estrofe aparece com sete versos. Apesar da irregularidade na quantidade de versos por estrofe, todas elas são preenchidas por versos de cinco sílabas poéticas, ou seja, todos os versos da poesia são pentassílabos, mais conhecidos como redondilha menor, estrutura muito comum às cantigas de amigo e de amor que foram disseminadas no período do Trovadorismo, como nos apresenta Goldstein (2005). A rima também aparece de forma intensa na poesia, variando entre rimas emparelhadas e cruzadas, outra característica que não é comum ao concretismo. Além disso, em alguns momentos elas aparecem como toantes, que é o caso da rima entre os versos terminados em “órbita” e “moda”, “lixo” e “existo”, rimando apenas as vogais tônicas, e em outros momentos aparecem as rimas consoantes, como nos versos terminados em “canto” e “espanto”, “leite” e “confeite”, que, além da semelhança nas vogais tônicas, assemelham-se as outras vogais e consoantes até o fim da palavra.

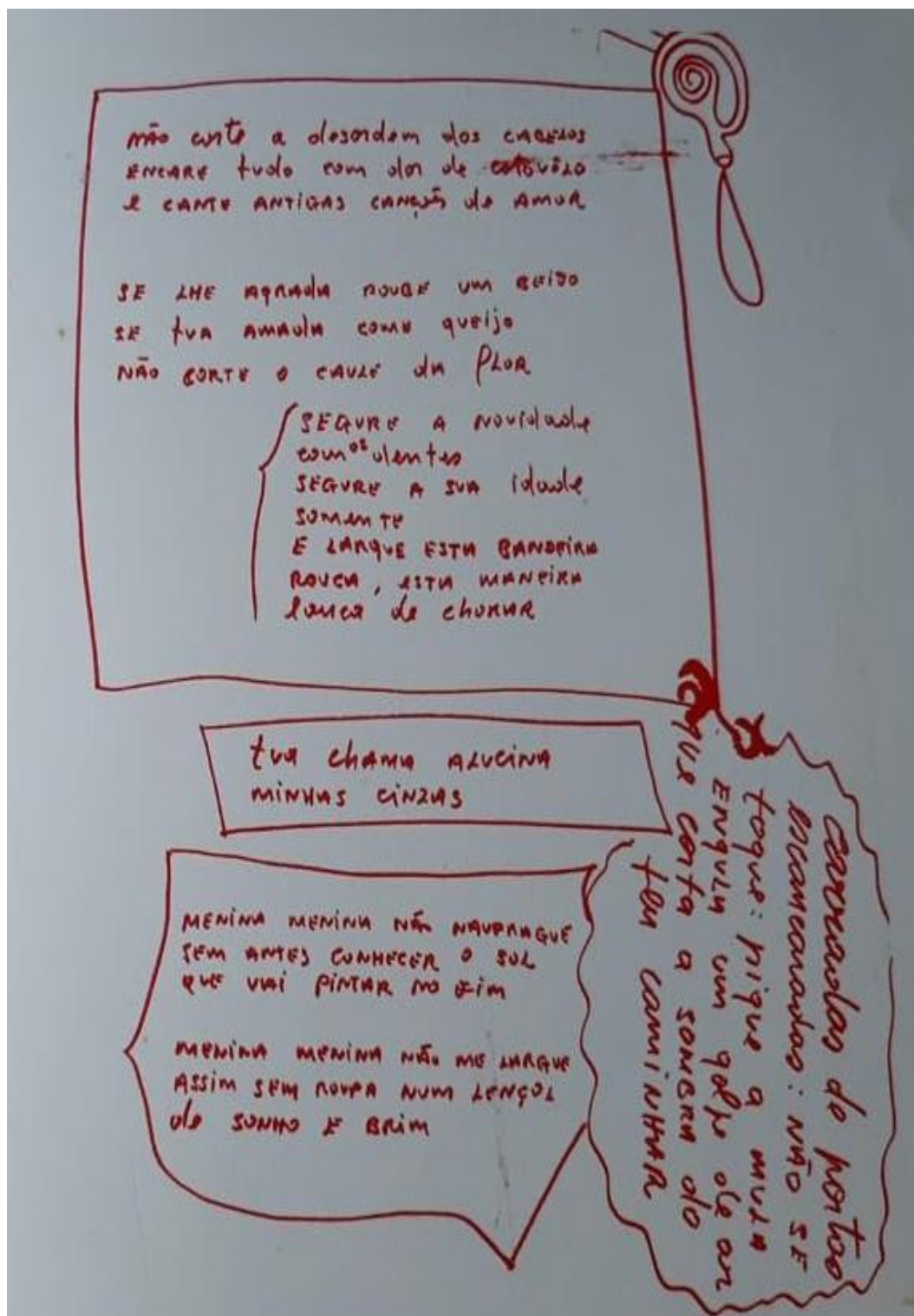
No que diz respeito ao conteúdo da poesia, é possível identificarmos pistas de crítica às classes dominantes. Na terceira estrofe, aparece, por exemplo, o verso “não coma confeite”, o qual pode ser interpretado como representação de uma realidade que impede grupos de classe baixa de terem livre acesso ao confeite, ou a tudo que seja relacionado a luxo, se considerarmos que, na poesia, “confeite” aparece como simbolismo de luxo. Assim, o poeta, como costuma fazer em seu repertório poético, questiona as diferenças de classes sociais entre as que têm mais poder econômico e, por essa razão, acesso ao confeite, e as classes menos favorecidas, que sequer podem “tomar leite”, sobrando a elas que “se enfeitem no lixo”.

A questão da viagem torna a aparecer em versos como “viaje o espanto” e “mantenha essa rota”, todavia com sentidos opostos, pois enquanto o primeiro verso faz referência à viagem transcendental e psíquica de mergulhar no próprio interior do ser, o outro verso puxa o sujeito de volta para a realidade, que o impede de sair da órbita.

Outra aparição que vale a pena ser mencionada é o mito, colocado na poesia como oposição à razão, já que o movimento de contracultura tinha a ressignificação da racionalidade como uma de suas propostas mais marcantes, sem, no entanto, negar a existência dela, mas viabilizando para que fosse pensada sob uma nova perspectiva de interpretação. Por essa razão, quando o poeta traz para a sua poesia os versos “não saia da órbita/ em torno do mito”, podemos entender como um convite ao seu leitor para que saia de um estado de racionalidade fixa e explore, ou melhor, orbite a não racionalidade, isto é, a nova perspectiva de encarar a realidade.

Há, nessa poesia, pistas que nos remetem aos discursos fundadores dos movimentos de Contracultura e que dialogam com os versos, todavia o que aparece de mais evidente nessa poesia é a reflexão que Mário Jorge propõe sobre a alienação da sociedade, visto que as crianças nascem inseridas em um determinado contexto cultural e, por essa razão, acabam sendo direcionadas a acreditar que “nossa cultura particular e suas formas específicas e limitadas são, de alguma maneira, superiores, ou melhores, ou mais objetivas, etc. do que quaisquer outras, pretéritas ou a inventar” (MACIEL, 1973, p. 15). Assim, o conteúdo da poesia propõe que se pense a respeito da cultura e dos costumes sociais que são introjetados desde a infância com um olhar mais crítico.

Dessa maneira, Mário Jorge, por meio de suas criações poéticas, alcançou seu objetivo de apresentar novas formas de cultura, novas condutas de comportamento, novas possibilidades de crenças e novos costumes. Essa postura assumida pelo poeta sergipano fez com que fosse conferido poder ao discurso minoritário e visibilidade às expressões artísticas do movimento contracultural, o qual não tinha por interesse erradicar a cultura ocidental vigente, mas trazer ao conhecimento da sociedade novas possibilidades de manifestação cultural. Nesse sentido, a *Poesia 11* cumpriu com seu objetivo de questionar a camada da sociedade que ditava as regras a serem “orbitadas”, garantindo seu caráter de poesia de protesto, ainda que seu formato e estrutura tenham fugido do modelo mais inovador a que estava familiarizado o poeta. Podemos até supor que essa estruturação tradicional em contraposição com o conteúdo crítico foi pensada muito a propósito para tratar das contradições latentes na sociedade “da moda”.



Fonte: VIEIRA (2003)

A última poesia do livro *A noite que nos habita*, apesar de não formar uma imagem, apresenta uma estruturação interessante, uma vez que aparece em forma de fragmentos, que podem estar conectados entre si ou não, podem ser lidos de cima para baixo, de baixo para cima; também é possível uma leitura que se inicie pelo fragmento do meio e tenha continuidade a partir dos outros, ou seja, a forma como a poesia se apresenta, permite ao leitor construir seu próprio percurso de leitura, traço comum à criação concretista.

De acordo com Augusto de Campos (1975), a tipografia, na poesia concreta, é um dos recursos de maior significância para o movimento, pois define a espacialização visual da palavra e a expressão da linguagem. Diante disso, Mário Jorge experiencia o uso da tipografia para explorar as diversas possibilidades de funcionalidade e, assim, apreciar o efeito visual que essa experiência produz, visto que “a tipografia do poema é parte significativa, existência ativa e não mundo inerte.” (AGUILAR, 2005, p. 222)

Partindo para a percepção do conteúdo poético, percebemos que os dois primeiros versos “Não corte a desordem dos cabelos/ Encare tudo com dor de cotovelo”, apesar de apresentarem rimas toantes, seguem o padrão estético de verso livre do concretismo, e o terceiro verso “E cante antigas canções de amor” faz menção uma tradição lírica. Adiante, a poesia parece tomar um outro rumo com os três versos que se seguem: “Se lhe agrada roube um beijo/ Se tua amada come queijo/ Não corte o caule da flor”, no que diz respeito ao rigor formal, já que o terceto conta com versos em redondilha maior, todos com sete sílabas poéticas que, segundo Goldstein (2005), são os mais comuns de serem encontrados nas canções populares por serem simplificados de acordo com as normas da métrica.

Assim, podemos pensar sobre a intenção do poeta como uma provável ironia acerca do rigor formal da métrica, o que nos leva a supor que Mário Jorge buscou rimar palavras sem sentido aparente apenas para seguir a formalidade da métrica como maneira de criticar essa formalidade, pois em seguida aparece uma estrofe de pequenos sete versos todos rimados entre si: novidade/idade; dentes/somente; bandeira/maneira. É importante, ainda, atentarmos ao fato de que Mário Jorge demonstrar conhecer a tradição lírica ao fazer uso desses recursos, reabsorvendo-a em sua obra, de forma que se estabeleça um diálogo entre tempos distintos. Esse movimento tanto provoca um efeito de embaralhamento e subversão das formas líricas, como também reafirma a tradição.

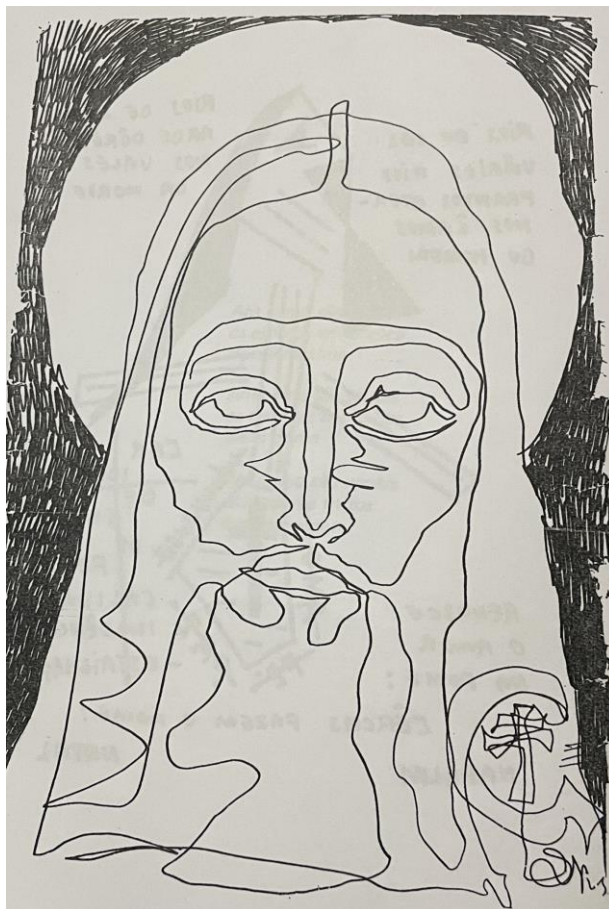
Depois de um verso que aparece isolado, aparecem dois tercetos de rima ABC – ABC em que combinam a quantidade de sílabas poéticas nos versos com rimas A e B. O conteúdo desses tercetos, por sua vez, se assemelha ao conteúdo de uma tradição lírica, visto que o eu

lírico direciona sua mensagem para uma menina que sequer pode ouvi-lo, já que, na segunda estrofe, percebemos se tratar de um sonho: “Menina menina não me largue/ Assim sem roupa num lençol/ De sonho e Brim”, na qual há uma quebra de expectativa, pois primeiro o leitor compõe a imagem de uma pessoa sem roupa no lençol, sugerindo uma situação de namoro, e em seguida entende a situação como fruto de um sonho.

Esse resgate da estrutura clássica em oposição à postura irônica e crítica que Mário Jorge assume em toda sua produção artística é ratificada pela parte da poesia que aparece escrita de lado no canto da folha: “Carradas de portão escancaradas: não se toque: pique a mula engula um golpe de ar que corta a sombra do teu caminho”, buscando de volta a estrutura livre, a palavra em sua plurissignificação, os simbolismos e metáforas que fazem parte, pelo que foi possível analisar ao longo desse capítulo, de todo o seu repertório artístico, bem de como seu processo criativo, conferindo a Mário Jorge um espaço entre os poetas concretistas da época.

O que pudemos analisar até aqui nos permite entender de que maneira Mário Jorge reagiu à realidade em sua volta e como sua atitude frente à arte levou-o ao reconhecimento como poeta concretista, uma vez que sua experimentação estética e seu discurso crítico constituíram o caráter político tão mencionado pelos apresentadores da obra mariojorgiana. O conteúdo político e de protesto aparece por meio do jogo irônico com as palavras, na medida em que o poeta contesta a ordem da linguagem, subvertendo o que se espera dela. Nesse sentido, a poesia de Mário Jorge retoma um poder da linguagem que é anterior ao pensamento, pois, na poesia concreta, a linguagem não aparece submetida a um pensamento ou a uma ideia, o que já configura, por si só, uma contestação, um posicionamento político.

4. OUTROS POEMAS, OUTROS DIÁLOGOS



“A violência do mundo, a explosão sócio-econômico-sexual dos nossos dias, a opção transformar o mundo ou morrer, toca ao poeta. A velocidade da informação, a palavra gasta e repetida nos clichês, a opção renovar-se ou apodrecer cabe resolver-se na poesia. Arte e política como formas de ação. Separadas e unas; paralelas e convergentes: contradição dialética que o futuro obriga síntese.”.

(VIEIRA, 1993, p. 145)

A partir do percurso que foi feito acerca do fazer poético de Mário Jorge, cabe inferir sua multiplicidade de características em diálogo com a produção literária da década de sessenta – instante que marca o cenário nacional tanto artística quanto politicamente. Diante disso, e visando a uma análise que desloque o poeta da identidade de escritor sergipano, entendendo esta como uma identidade limitante, serão colocados em ótica, aqui, poemas de Mário Jorge em conversa com textos de outros escritores e poetas que também faziam parte desse cenário de produção variada e apresentaram traços em comum, contemplando, assim, artistas para além do estado sergipano, para além da região nordestina e, também, para além das fronteiras do Brasil. Por essa via, tornar essa perspectiva um objeto de estudo é, também, repensar a existência de Mário Jorge no cenário da literatura brasileira, propondo um ângulo para o seu reconhecimento, de modo a ultrapassar o localismo do poeta, compreendendo-o na sua condição nacional.

Nesse sentido, vale considerar o que, de fato, estava acontecendo no cenário nacional: de um lado, as facetas da ditadura e, do outro, os movimentos artísticos que radicalizaram a reflexão, tanto do ponto de vista estético quanto ideológico. As relações conflitivas estão na gênese desse panorama, não apenas no tocante ao questionamento dos modelos vigentes, mas também na projeção do imaginário alternativo. A partir daí, portanto, articula-se a respeito de quais imagens do Brasil são impressas na poesia sergipana, sobretudo naquelas construídas por Mário Jorge, considerando que elas recuperam memórias político-culturais à medida que rompem com os padrões das instituições sociais. Assim, em tom de recorte analítico, a intenção de problematizar os modelos de representações e de discursos da época remete ao poeta sergipano.

As poesias mariojorgianas giram em torno de estratégias para a construção do ideal de liberdade, buscando não uma, mas diferentes formas de lidar com as técnicas e temáticas comuns ao seu período de produção. De tal maneira, vê-se a relevância de pôr os poemas de Mário Jorge em diálogo com outras produções contemporâneas às suas, a fim de que se compreenda como os seus aspectos de criação evocam a existência de uma poética multifacetada. Para isso, o recorte cronológico no qual situamos a literatura plural do poeta faz-se por meio dos livros *Revolução* (1968), *Cuidado, silêncios soltos* (1993), *De repente, há urgência* (1997) e *A noite que nos habita* (2003).

É inevitável não pensar na relação poesia e ideologia; Affonso Romano de Sant'anna (1997) defende que a palavra é instrumento de dominação e, como tal, está ligada ao poder, assim a relação com o poder passa pela visão do social, no sentido de refletir criticamente o

contexto, e pelo jogo com a palavra, ao provocar nela o status de autônoma. O movimento é deslocar a linguagem da prisão ideológica, rasurando os sentidos da ideologia dominante. Nesse sentido, é possível pensar o fazer poético que é atento ao deslocamento de tudo que censura as expressões individual e coletiva; daí, muitas vezes, pela ótica do leitor, vê-se como uma expressão incompreensível. Assim, sustenta-se a premissa de que a literatura é um modo de ser, simbolicamente, do povo.

A partir disso, tem-se a ideia de que os movimentos artísticos da década de sessenta articulam do mesmo lugar – produzir uma arte técnica e revolucionária, cujos desdobramentos ocorrem mediante as disputas de caminhos. Dessa forma, do concretismo passa-se ao neoconcretismo, ao poema-processo, ao poema visual, à poesia-práxis e à poesia marginal, sem, no entanto, deixar de dialogar, também, com a tradição lírica. Nessa perspectiva, pontua-se que cada um desses movimentos articulava a partir da sua atitude central, a exemplo do engajamento político, realidade nacional, retorno ao verso. Assim, conforme os estudos de Paz (1984) e Mello (1986), põe-se em forma os conteúdos, e, associado a isso, tem-se a comunicação como resposta aos acontecimentos da época.

Nesse contexto, Mário Jorge se utiliza dos procedimentos sem deter-se, exclusivamente, às limitações impostas pelo rigor teórico de cada movimento. A ótica do seu fazer poético reconhece uma percepção de mundo que propõe uma imagem das questões políticas do período. Como cada poema é uma tentativa de criação, o modo como o poeta se coloca frente aos seus pares é, também, a forma que ele imprime nos poemas, contemplando os procedimentos literários, nos quais explora desde aspectos formais até temáticos, e construindo uma poesia em movimento, que, em consequência, refletem suas possíveis continuidades e descontinuidades.

Com isso, busca-se refletir como a produção de um sergipano se insere no debate estético e na agitação cultural brasileira. Referente a isso, cabe o argumento de que Mário Jorge dialogou com a poesia concreta e pensou os limites do concretismo, transitou pela Cultura Pop e pelo movimento de Contracultura, movendo-se, assim, por formas poéticas que, na relação com esses movimentos, elaborou sua própria concepção poética. O que se quer é pensar a especificidade de cada poema de Mário Jorge e, conseqüentemente, projetar um denominador comum para a obra – conjunto de textos poéticos. Aqui, então, formula-se o cerne da leitura: mais que reconhecer a diferença entre filiação e distinção dos parâmetros concretistas, da poesia marginal e de outras, desejamos tecer uma possível imagem da poética de Mário Jorge.

Articula-se, destarte, que essa especificidade poética propõe um movimento de reescrita e revisão (SANTIAGO, 2004), tendo em vista que o poeta repensa, constantemente, os limites do estatuto poético à medida que lê, também, seu próprio contexto de produção, construindo um fazer poético que reflete em diversas faces de si mesmo.

4.1. A perspectiva concretista

Nos capítulos anteriores, já havia sido tratada a relação de Mário Jorge com o Concretismo, movimento com o qual o poeta parece ter maior afinidade e, por essa via, tornou-se conhecido como precursor do movimento em Sergipe. A perspectiva concretista de Mário Jorge é evidenciada pela sua construção poética focada no projeto verbivocovisual – articulação entre palavra, sonoridade e imagem.

Nesse sentido, o que se pensa para esta primeira seção não é retomar poemas refazendo análises que já foram feitas anteriormente, uma vez que essa relação do sergipano com o movimento concretista já ficou evidenciado nos outros capítulos. O que se pretende, aqui, é pensar em Mário Jorge para além do Concretismo. Entendendo sua pluralidade, suas múltiplas facetas, seus diálogos com os demais movimentos artístico-literários do seu contexto de produção, cabe, agora, repensar Mário Jorge em diálogo – com novas artes, com outros poetas, com diferentes lugares. Intentamos, assim, extrapolá-lo da identidade de poeta sergipano, pensar nele como poeta brasileiro, como poeta que faz parte do cenário da linguagem literária geral. Sendo assim, a abertura desse momento é dada com o diálogo entre Mário Jorge e Mallarmé.

Como a intenção é partir do Concretismo para adentrar nos outros movimentos, trazer Mallarmé como ponto de diálogo é levar Mário Jorge para além das fronteiras do cenário nacional de literatura. Com seu livro de poemas *Um Coup de Dés* (1897), o francês Mallarmé dá início a um movimento que depois vem a ser conhecido como Concretismo. No Brasil, esse movimento eclodiu apenas na década de cinquenta pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, ao lado de Décio Pignatari.

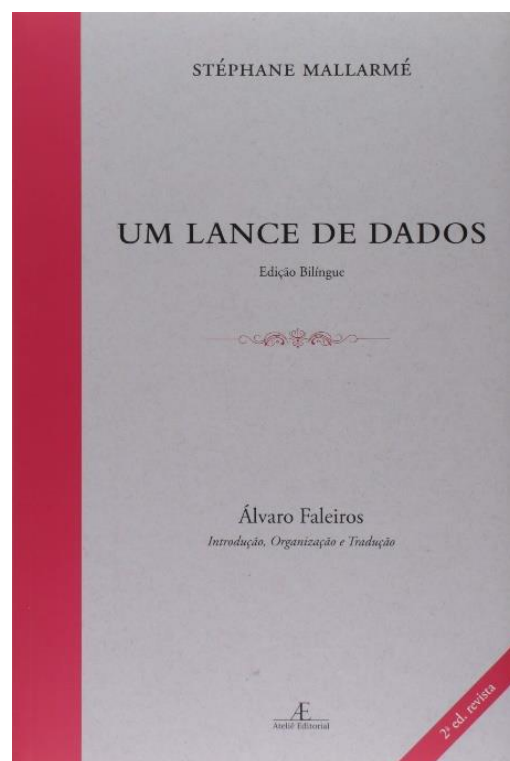
Assim, pensar em apontar o diálogo entre o livro *Revolução* (1968), de Mário Jorge, e o livro *Um Coup de Dés* (1897), de Mallarmé, publicações que contam com 71 anos de diferença, ainda que fuja do diálogo entre poetas da mesma geração, como é a proposta principal desse capítulo, mostra-se relevante no sentido de demonstrar interfaces com poetas de outros lugares do mundo. Evidenciando, também, a possibilidade de dialogar

tematicamente com produções de gerações diferentes, assim como os poemas do sergipano, produzidos mais de cinquenta anos atrás, dialogam com a atualidade.

Revolução e Um Lance de dados



Fonte: VIEIRA (1993)



Fonte: MALLARMÉ (2013)

Um lance de dados (2013) de Mallarmé, que no Brasil foi traduzido por Álvaro Faleiros, aponta para o gesto de ruptura. Sua estrutura espaço-temporal articula forma de tensionar os limites da palavra. Em *O arco e a lira* (1982), Octávio Paz fala que “nosso legado não é a palavra de Mallarmé, e sim o espaço que a sua palavra nos abre.” (PAZ, 1982, p. 337). É a partir dessa abertura que o poeta francês inaugura a tradição do trabalho com a palavra, procurando analogias entre palavras e espaços. Produtivamente, há a valorização do ideograma e da sincronia, e é a imagem de trânsito que instaura o lugar da palavra poética além do historicismo, pois, ainda com Octávio Paz, o poema de Mallarmé é ponto de partida para o Concretismo. Nesse aspecto, guardadas as proporções, intenta-se observar como os traços da poética mallarmeniana também estão na poesia de Mário Jorge.

Recuperando o que diz Shoshana Felman, em *Educação e crise ou as vicissitudes do ensino* (2000), Mallarmé deixa em suspensão a seguinte questão: quem persegue o testemunho é o acidente ou, pelo contrário, o acidente é perseguido pelo testemunho. (FELMAN, 2000, p. 51). Há, aqui, a abertura da matriz ética e política do verso. É o poema como testemunha do acidente, pois se indica os vários lados de um mesmo lugar, a poesia é tanto forma quanto política. Se ele indica o acidente do poder, ao mesmo tempo indica o poder. A imagem dos dados é própria do desencaixe ou da suspensão, de modo que reflete nos versos de Mário Jorge, e seu exercício com as diversas temáticas diz que o tema é tanto objeto quanto sujeito. Assim, sem perder a primazia do símbolo, há o jogo entre poesia e social, cuja morada desse jogo é o verso.

Aproximá-los é considerar o que Giorgio Agamben chama de “o contemporâneo”, em *O que é o contemporâneo?* (2009), já que esse conceito é tido, para o filósofo, como ponto de fratura; aquele que não coincide com o tempo, situa-se nas fendas do tempo e está em um ponto de não coincidência, de disjunção e de desarticulação com o tempo (AGAMBEN, 2009, p. 37). O contemporâneo é intempestivo porque, ainda que viva num dado tempo e sinta as realidades de seu tempo, sente-se deslocado diante dessa realidade e busca formas de reinterpretá-la, tal como fez Mário Jorge e Mallarmé. Nesse sentido, torna-se possível ver o gesto poético de ambos. Dizer de um tempo é dizer de uma vida e de um coletivo (2009, p. 60), por isso, a poética, no contexto de ditadura, tem o corte e a fratura; ao mesmo tempo, a tentativa de reparo. Nisto está a atitude de Mário Jorge: ao se colocar diante do jogo do ato criador no poema, o próprio poema expõe a luta contra a catástrofe (do verso, do indivíduo e do coletivo).

Quando Mallarmé traz esse jogo, fala da suspensão de sentido; as palavras são suspensas e dão lugar ao que transborda e ao que falta a elas, ao que está aquém e além delas. O verso como lance e uma crise, assim, abre ao corpo, pois não mais basta apenas abrir a boca para testemunhar, mas, agora, ao buscar a resposta que falta, o corpo é chamado para a ação. A poesia é testemunho, então, porque Mário Jorge testemunhou a ditadura e a crise do humano diante do sistema de prisão, e é por essa via que João Cabral de Melo Neto (1997) propõe a interseção entre inspiração, como parte mais subjetiva, e trabalho de arte como parte mais objetiva. Nesse sentido, a poesia é captação da biografia, do eu, das ideologias do poeta, perspectivas de quem a produz.

A poética de Mário Jorge é testemunha da crise da palavra e do humanismo, faz dela o caminho do sujeito poético. Como encontro impossível, resulta o testemunho da crise: a poesia, portanto, como resposta à crise. Sendo assim, ao dialogar *Um lance de dados* com a primeira obra publicada do poeta sergipano, considerando a construção do livro em seis poemas, tal qual os seis lados de um dado, os quais são introduzidos com títulos que trazem a palavra dado, compreende-se a relação não só de inspiração, mas também de trabalho de arte, uma vez que “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista.” (CAMPOS, 2004, p. 33). Isto é, na poesia, como na arte, não se pode fazer distinção entre representação e representado, visto que o conteúdo poético faz parte da sua estrutura, construindo, assim, um todo absoluto que nada mais é que linguagem literária.

4.2. De frente com o Neoconcretismo

Partindo do contexto de produção literária em que Mário Jorge estava inserido, cabe considerar a proposta do Neoconcretismo, também, como fonte na qual o poeta bebeu. Alguns dos ideais desse movimento eram comuns aos da produção de Mário Jorge, a exemplo da crítica ao racionalismo e à objetividade. Nesse sentido, podemos dizer que o poeta sergipano transitou por diferentes movimentos artísticos dentro do cenário nacional de literatura, carregando, em suas obras, poemas que se aproximam tanto do Concretismo quanto do Neoconcretismo.

Sendo Ferreira Gullar um dos principais representantes desse movimento de reação, coloca-se, aqui, um poema de Mário Jorge de frente a um poema de Ferreira Gullar para que se possa pensar as possibilidades de diálogos existentes entre eles. Cabe mencionar, ainda,

que o Neoconcretismo foi um movimento que visava a priorizar as experimentações e criações artísticas, fazendo uso do abstracionismo, das cores e das formas geométricas.

Pensando nas características mais estruturais e estéticas do movimento, há outros poemas, já inseridos no corpo desse trabalho, que dialogam mais diretamente com o Neoconcretismo. Todavia, priorizando a ideologia presente no poema selecionado para este diálogo, e tendo o entendimento da dificuldade de dissociar o fazer poético de Mário Jorge das questões ideológicas, foi selecionado o poema “Não há vagas” (2012), do neoconcretista, para pensar as abordagens temáticas trazidas pelos poetas. O texto de Mário Jorge selecionado é um poema sem título, presente no quinto livro do autor, *De repente, há urgência* (1997).

Hoje não há pincel
nem tinta para o poema

não há tempo nem espaço
para o sonho de mãos limpas
nem razão nem destino
para o choro murmurado

não há força ou esperança
no sorriso bem comportado

não há céu para o pássaro
faminto apenas do seu próprio canto.

(VIEIRA, 1997, p. 15)

NÃO HÁ VAGAS

O preço do feijão
não cabe no poema.
O preço do arroz
não cabe no poema.

Não cabem
no poema o gás
a luz o telefone
a sonegação
do leite
da carne
do açúcar
do pão

O funcionário público
não cabe no poema
com seu salário de fome
sua vida fechada
em arquivos.
Como não cabe no poema
o operário
que esmerila
seu dia de aço
e carvão
nas oficinas escuras
— porque o poema,
senhores,
está fechado:
“não há vagas”

Só cabe no poema
o homem sem estômago
a mulher de nuvens
a fruta sem preço

O poema, senhores,
não fede
nem cheira

(GULLAR, 2012, p. 54-55)

Nos poemas acima, podemos ver uma reflexão acerca do ato criador e, sobretudo, como se sente o sujeito da escrita diante dessa reflexão. No texto de Mário Jorge, os primeiros versos dizem que não há pincel nem tinta para o poema, evidenciando a preocupação do eu-poético com o próprio ato da escrita. Um movimento comum é visto na quarta estrofe do poema de Gullar, que afirma não ter vagas, pois o poema está fechado.

Essa preocupação reflete, sobretudo, as questões levantadas pelo neoconcretismo relacionadas aos embates sociais, ao fazer poético tradicional que não abria espaço para que se fossem abordadas temáticas referentes às desigualdades e injustiças sociais. É nesse sentido que Mário Jorge conclui seu poema com os versos “não há céu para o pássaro/ faminto apenas do seu próprio canto.” E Ferreira Gullar, por sua vez, encerra, em tom de crítica, com os versos: “O poema, senhores/ não fede/ nem cheira.”

Os versos que finalizam o poema de Mário Jorge tratam justamente desse vazio no fazer poético, o canto relacionado ao ato criador. Ou, ainda, pode-se pensar na possibilidade da ideia de grito-silêncio que é sempre abordada nos poemas dele, uma vez que o pássaro faminto do seu próprio canto representaria o sujeito silenciado, sentindo a necessidade de gritar, de debater, de falar sobre as causas sociais, sobre os sonhos esvaziados de esperança, sobre o choro que nem mesmo pode ser chorado, mas murmurado. É um apelo ao som, ao grito, ao canto que, por sua vez, é usado para protestar.

A abertura do poema de Ferreira Gullar traz uma perspectiva semelhante, quando ironiza que não cabem no poema o preço do arroz, do feijão, gás, luz, sonegação e alimentação básica. Essas são temáticas que não são comumente abordadas em poemas, como se não houvesse espaço para que elas sejam tratadas, uma vez que só cabe no poema “o homem sem estômago/ a mulher de nuvens/ a fruta sem preço”, sendo esses a representação respectivamente do homem rico sem preocupações com o seu contexto social, especialmente com as questões básicas de subsistência, da mulher que é idealizada e constantemente objeto de abstração de muitos poetas, e do alimento que não é o negociado e fonte de alimento dos que precisam e, justamente por isso, cabe no poema.

Por essa via, percebe-se a necessidade de os poetas articularem uma arte comprometida com as problemáticas sociais e comprometida, também, com as mudanças sensíveis já presentes na conduta de artistas e intelectuais daquele período, uma vez que essas atitudes representavam uma postura crítica em relação ao sistema das artes. Foram esses aspectos que fizeram com que o grupo neoconcreto rompesse com os limites da tradição construtiva e da racionalidade, pensando também na interseção social da arte. Assim, entende-

se que “a vontade neoconcreta de romper as convenções da arte tem afinal uma base ideológica, é índice de uma postura crítica dentro do campo cultural.” (BRITO, 1999, p. 89).

Seguindo esse viés ideológico, tanto o poema de Mário Jorge quanto o poema de Ferreira Gullar recuperam o que se pretendia no movimento neoconcretista, ainda que não sejam construídos esteticamente de acordo com o rompimento das convenções do fazer poético, visto que à medida que tratam do ato criador, questionando de que é feito o poema, o que cabe no poema e para que serve o poema, constroem, também, uma crítica às desigualdades da sociedade e a à invisibilidade que essa temática tem perante a arte. Essa postura permite que a literatura dialogue com o presente como gesto de ação no tempo de agora, pois, considerando que, de acordo com Paz (1993, p. 42), “a arte e a literatura são formas de representação da realidade”, nos poemas aqui apresentados há, também, essa representação transformada em categoria poética.

Nessa perspectiva, quando os versos de Mário Jorge evidenciam que “não há força ou esperança/ no sorriso bem comportado”, eles se aproximam também daquilo que Gullar traz em suas estrofes sobre o funcionário público e o operário: o que é parte do cotidiano e da realidade social desigual não era tratado como temática relevante e convidativa às construções poéticas. E é nesse sentido que os poemas aqui dialogados buscam trazer esse conteúdo ideológico em seus versos, construindo, também, a consciência do que se pretende recuperar. Assim, algumas linhas do movimento neoconcretista colocadas de frente com o poema de Mário Jorge apontam um eixo da sua poética, visto aqui como poesia do plural: as faces de si e do mundo.

4.3. Traços do poema//processo

O movimento artístico conhecido como poema//processo eclodiu, também, no mesmo período em que Mário Jorge testava diferentes e novas formas de fazer poesia. É possível perceber, em alguns de seus poemas, traços desse movimento, pois, considerando a escuta entre subjetividade e história, firma-se uma ideia de organização do poeta na dinâmica das relações sociais, as quais são ocultadas por uma linguagem que as reproduzia.

Nesse viés, abre-se ao poema//processo, considerando que, na esteira dos estudos de Wladimir Dias-Pino (1971), representante e precursor do movimento no Brasil, o texto poético desse movimento faz-se com processos e não com palavras. Haja vista o trato do

“mundo às avessas” no tempo-espço do texto, Mário Jorge experiencia sua poética em torno do relacional, pois, assim como o mundo continua, a literatura também.

Ainda no tocante à possibilidade da pluralidade na obra mariojorgiana, pensa-se no poema//processo marcado pela diversidade de elementos que, somados, compõem uma imagem de unidade inter-relacional na construção de sentidos, uma vez que, como argumenta Dias-Pino (1971), existem a linguagem e a comunicação como premissas do movimento. Aqui, encontra-se diálogo com a produção do poeta sergipano no sentido em que ele explora aspectos morfofonológicos, construindo uma dessemantização em suas poesias. Isso reflete, portanto, na própria teoria do poema-processo porque “caracteriza-se desde o início pela recusa radical à discursividade.” (FRANCHETTI, 2007, p. 272).

Pensado nisso, resgatamos um poema já analisado anteriormente, que se trata do Poema 7 do livro *A noite que nos habita*, colocando-o, agora, sob a ótica do poema//processo e relacionando-o ao poema “O oleiro”, do poeta Silva Freire, conhecido por também transitar entre movimentos como, além do poema//processo, o da poesia-práxis, contra-estilo e visual. Nessa tentativa de aproximar traços entre o poema de Mário Jorge e o de Silva Freire, serão observados aspectos relacionados à estética de construção e a temática relativa ao próprio fazer poético.

“Palavra” e “O oleiro”



Fonte: VIEIRA (2003)

– o oleiro

escre $\frac{vi}{ve}$

(a/e) cri/a/tiv/idade

da casa que amacia

Fonte: FREIRE (2002)

Resgatando mais um poema já analisado anteriormente, mas pensando agora na perspectiva do poema//processo, cabe entender o que era proposto pelo movimento, no sentido que o diferencia do Concretismo. Assim, partindo do pressuposto de que o poema//processo adota a fisicalidade do poema como parte do processo de criação, revisa-se a ideia que Mário Jorge traz nesse poema da palavra como “saco sem fundo no tempo”, depois de elaborar sentidos sonoros com fonemas que se aproximam aos fonemas de “palavra”; pala, bala, palavra. Com isso, o poeta problematiza a questão do valor da palavra e, considerando a estética do poema//processo, busca-se entender, agora, o sentido que se atribui, por exemplo, à cor, à textura e às dobraduras que fazem parte do texto, visto que esse caráter físico não mais serve apenas de suporte, pelo contrário, faz parte do processo poético.

Em *Trilogia Cuiabana* (1991), o próprio Silva Freire fala de “bloco performático” para se referir ao modo de estruturação das suas produções: junta estrofes sem, aparentemente, projeção temática. Esse plano faz com que o texto se abra para o leitor, pois, como são blocos distintos, eles podem ser perseguidos pela escolha desse leitor. Nesse sentido, é possível estabelecer paralelos com a poética de Mário Jorge, principalmente no tocante ao jogo com a cadeia de palavras semelhantes, as quais podem ser vistas como livres e, ao mesmo tempo, interseccionadas à produção de sentidos.

Aqui, então, a compreensão da pluralidade poética de Mário Jorge em diálogo com o poema//processo é marcada pela diversidade de elementos que, somados, compõem uma imagem de unidade inter-relacional na construção de sentidos, uma vez que, como argumenta Dias-Pino (1971), existem a linguagem e a comunicação como premissas do movimento. Nesse sentido, pode-se perceber que, em ambos os poemas dialogados, há uma exploração dos aspectos morfofonológicos, construindo uma dessemantização nas poesias. Isso reflete, portanto, na própria teoria do poema-processo porque “caracteriza-se desde o início pela recusa radical à discursividade.” (FRANCHETTI, 2007, p. 272).

O poema de Silva Freire apresenta segmentos de reta que introduzem componentes não verbais e são apresentados na horizontal para designar as diferentes regras de funcionamento das palavras “escreve” e “cria”, as quais indicam ações atribuídas ao oleiro. Assim, nota-se um projeto gráfico que desdobra a palavra-matriz. O traço, nesse caso, aparece como interseção de elementos, uma vez que define que o fazer do oleiro é um escrever e um viver, ou, ainda, fazendo o jogo morfofonológico que é comum ao movimento, o fazer do oleiro é um constante escreviver. A palavra “criatividade”, que aparece toda desmembrada, do ponto de vista dos morfemas, indica um diagrama de possibilidades combinatórias,

libertando-a do seu significado convencionado, assim como Mário Jorge o faz com a palavra “palavra” em seu poema.

Sobre a poesia, Elliot (1991, p. 33-34) alega que “[...] no decurso do tempo, ela produz uma diferença na fala, na sensibilidade, nas vidas de todos os integrantes de uma sociedade, de todos os membros de uma comunidade, de todo o povo”. Tal argumento aponta, em certa medida, para o entendimento de que os poetas se aproximam da comunidade, buscando comunicação com o leitor; outros não, são mais herméticos, com uma poesia fechada em si. Nesses polos, o poeta é parte da criação e o leitor é outra parte, aquele que participa da composição/criação. É o que podemos ver na poética de Mário Jorge e que é comum, também, ao poema//processo, como vimos no exemplo do poema de Silva Freire.

Partindo desse viés, elaborar um poema a partir da perspectiva do poema//processo é criar, também, um programa de leitura, o qual se sustenta numa linguagem disponível a diversas reelaborações, aproximando-se, assim, do leitor. Feres, Mingote e Nova (2006) dão a esse aspecto das múltiplas reelaborações o nome de versão, ou seja, “a possibilidade de que o consumidor do objeto artístico recrie o processo de criação do autor, apropriando-se dessa lógica, reconfigurando-a, à sua maneira.” (FERES; MINGOTE; NOVA, 2006, p. 140). O leitor, então, participa do processo de criação do poema e transforma-se, também, em autor.

4.4. Aproximações com o poema visual

Ainda que o movimento conhecido como poesia visual tenha sido posterior à morte de Mário Jorge, não é impossível notar aproximações de sua poética com as comuns ao do poema visual, uma vez que o poeta fez, em muitos poemas, uso de imagens para complementar o sentido do texto poético, por vezes deixando em páginas dos livros apenas imagens, sem a presença verbal. Sabendo que faz parte das características do movimento Concretista essa presença de imagens, recusa-se a ideia de enquadrar Mário Jorge no rol de poetas visuais. O que se tenta, aqui, é pensar a possibilidade da experimentação, como mais uma das faces do escritor, visto que há um forte apelo visual em alguns dos seus poemas, mesmo nos que apresentam, também, palavras.

É sabido que um dos principais intuitos da poesia é a expressão humana, independentemente do formato no qual ela se apresente. O formato apresentado pelo poema visual é mais voltado para imagens, formas e tudo aquilo que é passível de ser captado pela

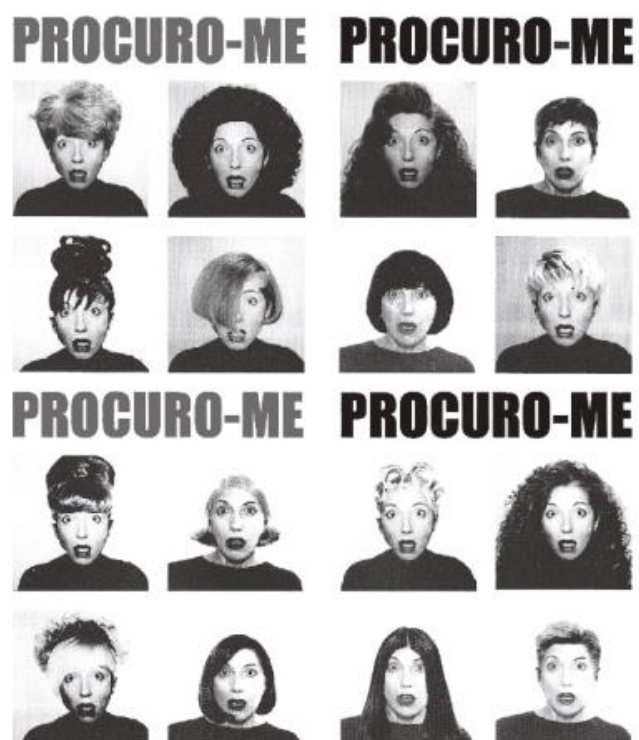
visão e, por essa razão, faz uso de recursos não formais para expressar-se. Para isso, todavia, o processo de criação do poema visual não o impede de dialogar ou de misturar-se com outras linguagens, podendo aparecer elementos da sonoridade, recursos que deem ao poema um movimento e, também, a presença da linguagem verbal.

Assim, foi selecionado para esta seção o Poema 4 do livro *A noite que nos habita*, que também já apareceu anteriormente, sendo, agora, colocado em perspectiva o apelo visual presente nele. Em diálogo, foi selecionado o fotograma “Proкуро-me”, da artista contemporânea Lenora de Barros, que, apesar de ser mais conhecida por seus trabalhos com as artes visuais e performances, também transita pelo movimento da poesia visual. Ademais, os textos apresentados aqui foram selecionados pela vertente da articulação entre imagem e palavra, além da abordagem da temática em comum, referente ao corpo e ao vazio.

“Fontes vazias” e “Proкуро-me”



Fonte: VIEIRA (2003)



Fonte: BARROS (2011)

Há uma relação não muito evidente entre o texto de Mário Jorge e o de Lenora de Barros, tanto na ideia que se apresenta de corporalidade, uma vez que o poeta cita esse corpo e a artista usa o próprio corpo para compor seu texto, quanto na temática do vazio que se explora em ambos os textos, seja citado diretamente ou implicitamente.

Recuperamos um poema já analisado de Mário Jorge que tivesse forte teor de apelo visual, procurando, sobretudo, entender o que há de texto na parte do poema que não é verbal. Assim, encontramos a presença da simbologia do triângulo, tida como central no poema, sendo retratada como representação das relações e dissonâncias entre totalidade e vazio – corpo e silêncio. Lembrando da importância do triângulo para culturas e religiões diversas, como cristianismo, maçonaria, espiritismo, hinduísmo, comunidade Celta, pensa-se a perspectiva da simbologia triangular do vazio, em consonância com a proposta do fotograma de Lenora de Barros (2011), que, com várias imagens fazendo uso da mesma expressão facial, busca por si mesma em diferentes molduras e não se encontra.

De acordo com Paz (1993, p. 57), “a poesia [...] busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente.” Nesse sentido, a poesia, mesmo que no caos, ainda vive, refletindo sobre seu tempo – aqui e agora; abrindo uma perspectiva existencial da relação do eu com o mundo, sendo, assim, uma via poética como simulação ou jogo de construção. Por essa razão, Paz (1993) a concebe como poesia de reconciliação dos três tempos, uma vez que se tem “a imaginação encarnada num agora sem datas.” (p. 57). Esse gesto é demonstrado tanto no texto de Mário Jorge quanto no de Lenora de Barros, tendo em vista que eles questionam não somente a literatura tradicional, mas toda uma postura sociocultural que deve ser superada, resgatando questões do passado no presente e ao mesmo tempo projetando-se para o futuro.

O poema, assim concebido pela artista, que se apresenta em forma de fotograma, articula-se em um formato que nos leva a pensar nos programas de computador que permitem que o indivíduo faça uma pré-visualização de como ficará com diferentes cabelos. Essa relação com a tecnologia aponta, também, para uma crítica social ao consumo e à mídia, que vendem e impõem padrões de beleza – o que se vê nos quadros é que a personagem não se ajusta a esses padrões e sofre com isso, daí a expressão de espanto.

Há, nessa desglamourização da personagem, uma denúncia da própria condição de desencontro, retratando, assim, o vazio constante na busca do eu. Essa leitura é feita ainda mais pelos efeitos visuais do que pelo título “Procuro-me” acima das imagens. Nessa perspectiva, pensa-se o processo de ler partindo da percepção de imagens que, em

consonância com Manguel (2001), é onde vemos mais coisas, sondamos mais fundo e descobrimos mais detalhes, pois, quando lemos imagens de qualquer tipo, atribuímos o caráter temporal da narrativa a elas, de maneira a ampliar o que antes era limitado por uma moldura para um antes e depois, por meio da arte de narrar histórias. Diante disso, busca ao leitor entender o que determinada imagem narra, ou, no caso dos textos acima selecionados, o que os poemas de Mário Jorge e Lenora de Barros narram.

Podemos perceber algumas noções que parecem ser exploradas pelos artistas no diálogo entre imagem e palavra, como é o caso da corporalidade que Mário Jorge trata ao mencionar, verbalmente, as sensações de alucinações que são sentidas no corpo e pelo corpo, trazendo a questão dos olhos como parte do todo; Lenora de Barros, por sua vez, usa diretamente o espaço do corpo para demonstrar as sensações de surpresa e espanto. Além disso, há também a aparição da temática do vazio que é representada por Mário Jorge a partir das imagens dos triângulos, enquanto Lenora de Barros a aborda na busca pelo eu, à medida que questiona os caminhos onde se encontrar. Assim, vê-se que os poetas buscam preencher seus vazios a partir de sensações que são percebidas e sentidas no corpo à medida que constroem uma narrativa comum por meio de palavras e imagens tal qual era proposto pelo movimento da Poesia Visual.

4.5. Pistas da poesia-práxis

Como um movimento de crítica ao rigor formal do concretismo, surge a poesia-práxis, que tem como proposta uma nova estética poética, encarando a palavra não mais como objeto, mas como energia – matéria prima transformável –, uma vez que ela abre para a subjetividade de múltiplas interpretações. Tal gesto reflete a poesia como espaço concreto de uma experiência poética, e, nessa busca pela técnica, coloca-se em relação, mais uma vez, as questões políticas, abrindo-se à poesia-práxis na medida em que joga com a palavra e assume um significado político nos planos semântico, fonético e morfológico; aspectos defendidos por Mário Chamie (1974), precursor e representante do movimento, como base da concepção da poesia-práxis.

Seguindo esse caminho e refletindo, agora, sobre uma poesia que serve a uma ideologia, há a faceta de Mário Jorge como “poeta social”, a qual se encontra presente em grande parte dos movimentos com os quais o autor dialoga. Com isso, o que se pretende com a poesia-práxis é responder às suas próprias questões éticas e estéticas tocando em aspectos

desse movimento artístico, na compreensão de que “o conhecimento é a projeção da estrutura da realidade através da obra que é sempre um resultado.” (CHAMIE, 1974, p. 70).

Nesse sentido, buscam-se pistas sobre o que há da poesia-práxis na poética mariojorgiana, colocando, para isso, um de seus poemas em diálogo com um poema do precursor do gênero, Mário Chamie. O texto de Mário Jorge selecionado é um poema sem título presente no livro *Cuidado, silêncios soltos*, quarta obra publicada do autor, que traz aproximações tanto temática quanto estruturais do fazer poético da poesia-práxis. Pensando nisso, o poema de Chamie que será apresentado em diálogo é intitulado “Plantio” e conta com sete estrofes, ou blocos, como preferiam os praxistas. No entanto, a fim de simplificar a análise, foram recortados apenas os dois primeiros blocos, considerando esses suficientes para o diálogo proposto.

o bicho-homem arranha
a teia-terra, aranha
estradando surdos
dados

amargos artes físseis
metralha fósseis
meta: mito
e morte

(VIEIRA, 1993, p. 53).

Plantio

Lavrado o trato, fica o homem em seu
domínio. Joga o jogo do roçado. Calca a
planta do plantio, cava a cova do
roçado. Mas se o jogo que ele joga faz
do ganho o seu contrário, dá em troça
com o contrato então lavrado.

Cava,
então descansa.

Enxada: fio de corte corre o braço
de cima
e marca: pés, pés de barro.
Cova. [...]

(CHAMIE, 2007, p. 43)

Aqui, cabe pensar os poemas em diálogo pela perspectiva mais social e ideológica. Uma vez que já é sabido que esse é um dos traços mais marcantes de Mário Jorge, vale mencionar ser, também, uma das principais características do movimento de poesia-práxis. Considera-se, então, a linguagem poética como campo simbólico da tradição cultural. No quadro da atividade literária contemporânea, estão as mais variadas tendências, e suas contribuições giram em torno de um eixo comum: obra de linguagem (PAZ, 1982). Isso significa um gesto de resposta crítica e criativa às transformações históricas. A linguagem poética privilegia tanto a forma quanto o conteúdo – a forma já é conteúdo (FAUSTINO, 1977), de modo que investigar as nuances da poesia-práxis na poética mariojorgiana implica despertar o interesse pela realidade brasileira e abri-la para uma revisão crítica.

Pensando por essa via, entende-se que “o poeta seria, portanto, aquele homem que, capaz de receber os fenômenos naturais e sociais de modo especialmente sintéticos, e também capaz de exprimir em palavras organicamente relacionadas, essa visão totalizadora de um mundo e de uma época.” (FAUSTINO, 1964, p. 35-36). Nesse viés, o poeta percebe o mundo e o exprime em palavras, elaborando, pois, uma imagem do mundo e da época. É a poesia que estabelece o diálogo do poeta com o seu tempo. Disso, decorrem duas considerações: todo poeta tem um engajamento; e a poesia como experiência – com o texto e o mundo, feito em palavras por meio da linguagem.

A imagem poética construída nos dois primeiros blocos de “Plantio” é composta por elementos tais como enxada, braço, semente, cova. É a representação do trabalho rural. Construída em torno do cotidiano na vida rural, há o alargamento das palavras na composição do campo semântico dessa temática. Cada bloco começa com um elemento do ato de preparar para a plantação. O próprio ritmo dos versos produz a imagem do sujeito poético cavando, jogando, calcando, molhando, trocando. Tais palavras usadas têm tanto duas sílabas quanto a presença de vogais – cava/ joga/ calca/ molha/ troca/ cova.

Segundo Chamie (2006, p. 32), esses elementos são produtos da práxis, uma vez que o autor, quando compõe, resolve com palavras, ritmo, letras, ideias, o seu assunto e a sua referência, mas deixa ao leitor a autonomia de interferir como coautor e recriar o poema, segundo óticas de criação e perspectivas próprias do leitor. Assim, no processo de leitura do poema Plantio, pode-se interpretar que as vogais “a” e “o”, por serem abertas, dão sentido de amplitude da ação, o que, simbolicamente, coloca em perspectiva não um trabalhador (individual), mas os trabalhadores (coletivo). Além

disso, os dois blocos são construídos pela mesma estrutura, tanto é que, nesse sentido, marcam a repetição das ações todos os dias.

Enquanto em “Plantio” o sujeito é aquele que planta – usa o benefício da terra como cuidado e fruto do trabalho –, no poema de Mário Jorge, o sujeito é aquele que a destrói – usa-a como gesto abusivo do consumo. Nisto, desenvolve uma crítica que é feita pelo jogo das palavras. Primeiro, marca quem é o homem – “bicho-homem”. Pensando, em certa medida, na lógica de sobrevivência animal, as ações do homem são frutos do seu instinto de destruição da natureza em benefício próprio. Não à toa, os elementos da natureza compõem o bloco semântico no poema: aranha, terra, fósseis. Com a primeira estrofe, projeta a imagem de silenciamento dos dados – “surdos/ dados” –, complementando-se com a proposição das diversas facetas para isso: “artes físeis”. Tendo em visto as supressões ao longo dos usos das palavras – “arranha/ aranha” e “metralha/ meta” –, entende-se que, à medida que a humanidade faz uso da terra, dela retira seus bens e, assim, o sinal gráfico de dois pontos explica a vida: mito como a ironia de se transformar em arquétipos das ações, e morte como resultado delas.

Há, ainda, outro poema de Mário Jorge, presente no livro *De repente, há urgência*, que, apesar de não estar estruturado a partir da construção de letras, fonemas e palavras que pressupõe a poesia-práxis, demonstra a relevância conteudista apreciada pelo movimento:

Há urgência em mudar o panorama:

não mais o verde espraído
do latifúndio de fome
não mais morte, solidão e tédio
espreitando a vida entre os arbustos
de aço e ciumento: tumba do suor e do sangue
do homem.
(VIEIRA, 1993, p. 9)

Vê-se, portanto, a importância que o poeta sergipano atribui às questões sociais, revelando, desde o título, a necessidade de mudar o panorama, de redirecionar o olhar para temáticas como o latifundiário, a fome, a morte e o trabalhador. Por essa perspectiva, verifica-se que o caráter participante ou social, comum à construção da poesia-práxis, também se faz presente na poética mariojorgiana, uma vez que há, nela, a representação do engajamento social, da denúncia explícita e da preocupação com a visão crítica da realidade brasileira, sem, no entanto, dissociar da estratégia poética e da

mimese criativa, elaborando, pois, uma poesia que propõe uma reforma estética – dimensão experimentalista da linguagem literária – e demonstra preocupação social – retomada da dimensão conteudista.

4.6. Reflexos da poesia marginal

Retratada tanto em seu conteúdo quanto em seu veículo de divulgação, a poesia marginal representa um movimento importante de crítica que propõe a constituição poética fora dos padrões editoriais e traz a reflexão sobre a relação autor, obra e público, tendo em vista que a etapa de marginalização do material poético é, já, parte do processo de criação. A noção de marginal faz referência ao campo social e cultural, e, ao se posicionar estética e eticamente, aponta questionamentos de classe social, pois esse movimento artístico, de acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (1980), ultrapassa as funções sociais atribuídas às tradições literárias, definindo-o como uma literatura de compromisso.

O livro, por exemplo, *Cuidado, silêncios soltos* (1993), além de tocar em temáticas referentes ao âmbito social, apresenta uma seção de poesias que foram, primeiramente, publicadas em uma edição envelope em 1969, o que é “mais que um procedimento inovador, revela um novo tipo de relação com a literatura.” (HOLLANDA, 1980, p.80). Essa seção trata-se de uma editoração do primeiro livro publicado pelo poeta, *Revolução*, que fora veiculado num envelope, sem quaisquer estruturas dos padrões editoriais.

Existe, ainda nas obras em geral de Mário Jorge, uma percepção do momento histórico em que a repressão e a perda da representatividade coexistem com a esperança, uma vez que o escritor joga com a impossibilidade de produzir uma poesia sem viés social. Há, também, o sentido da desagregação da linguagem por meio da passagem pelas fontes coletivas, isto é, a poética ligada às tradições populares, às rimas e ritmos tradicionais e ao hibridismo. Outro traço presente em suas produções é a revisão dos valores da literatura, da cultura e da linguagem, pois, diante da crise da palavra, projeta-se a necessidade dela num gesto de provocação da modernidade.

Daí, articula-se uma poética que, na zona de confronto, identifica-se um sujeito que busca reconectar-se a um mundo repleto de processos técnicos e temáticos, como as imagens visuais na tela do texto, a palavra “esvaziada de referencialidade” e o significante de um sentido não acessível. (NETO, 1982). Assim, por entender que a

língua não mais expressa o mal-estar, entra em contato com a poesia marginal, já que, de acordo com Benedito Nunes (2009, p. 160), a geração dos poetas marginais surge “quando a decepção com a cultura assume ares de reprodução do autoritarismo político”.

Pensando nesses aspectos, colocam-se em perspectiva de diálogo e análise os poemas “Préfácil”, de Mário Jorge, pertencente ao livro *Cuidado, silêncios soltos* (1993), e o poema “Reclame”, de Chacal, grande representante do movimento da Poesia Marginal no Brasil. Ambos os textos tratam justamente da necessidade de direcionar uma nova ótica às tradições culturais e artísticas, e, por essa razão, foram selecionados para compor este diálogo, uma vez que evidenciam os reflexos da poesia marginal presentes, também, na poesia plural mariojorgiana.

Préfácil

& se o feiticeiro cismar de civilizar
a tribo isso pode perfeitamente ter
acontecido]

Abelhas mágicas

& a maçã de Newton igual a do
paraíso isso já tudodito.

(Quero destrinar mais um pouco
nas gravidades da insituação)

Cafomice

(VIEIRA, 1993, p. 99).

Reclame

Se o mundo não vai bem
a seus olhos, use lentes
... ou transforme o mundo

Ótica olho vivo

Agradece a preferência.

(CHACAL, 2016, p. 24)

A poesia marginal coloca em movimento a palavra poética com corpo. Faz do presente a valorização do cotidiano. Provoca, pois, um elo do aqui e do agora como ponto de partida da palavra e da ação. Nesses aspectos, as produções passam por um ato de resistência ao desvelamento da poesia e do deslizamento de sensibilidade. Melhor dizendo, o artefato literário é tomado como representação coletiva do tempo presente, tendo como intento desestabilizar a tradição na sociedade de consumo. É, portanto, uma poesia de reação, isto é, refaz o gesto da ação poética em torno do confronto com a universalização cultural e a produção artística ligada ao consumo.

Dessa forma, a poesia marginal é um movimento que promove a feitura de tudo à margem, no sentido de desestabilizar as convenções dos gêneros textuais, propor uma palavra veloz e movediça. A palavra é importante porque é por meio dela que se joga com a polissemia, alcançando vários sentidos atribuídos por uma cultura, bem como as possibilidades de uso no dia a dia. Assim, entende-se a importância de uma poesia que retrate proximidade com a vida, demonstrando que “o registro do cotidiano quase em estado bruto informa os poemas e, mais que um procedimento inovador, revela um novo tipo de relação com a literatura.” (HOLLANDA, 1980, p. 98).

Não só a ideia de resistência caracteriza a poesia marginal, mas, ao resistir, pensa-se no deslocamento da memória tida oficial, gerada de dispositivos de controle e poder. Daí, por essa via, a poesia marginal desloca-se para romper com todos os paradigmas e, assim, atuar à margem, até mesmo nas formas de produzir, distribuir e ler poesias. Assim, joga com a linguagem, com o tempo e com o espaço na obra. Nesse sentido, é a percepção de mundo que conecta os dois poemas.

No caso de “Préfacil”, existe a proposição de dois movimentos de leitura que se complementam: 1) dá a ideia de prefácio no sentido de um discurso que antecede e introduz, gerando um horizonte de expectativa (GENETTE, 2009); 2) pela junção de pré e fácil, aciona a ironia, como provocação para antes fosse fácil. Por esse caminho, entende-se que a primeira parte do poema é construída pela condicional marcada pelo ‘se’, de modo que pode ser lida como releitura da “origem” do Brasil, que se encontra na chave da expressão “tribo”. Ele joga com as três possibilidades de origem: a do imaginário – abelhas mágicas –, a da ciência – Newton –, e da teológica – maçã. A primeira vem acompanhada num único verso, ao passo que as duas últimas se conectam pela mistura dos elementos maçã, Newton e paraíso.

Assim, o que parece separação é junção, pois o sinal gráfico & aponta para a adição entre as partes. Isso significa pensar que o poema reflete o ponto de origem, mas

o sujeito poético irônico e crítico diz: “já tudodito”. Aqui está o ponto de passagem para o que se quer propor: ver o mundo por outros ângulos. Tanto é que, com o uso dos parênteses indicando acréscimo de informação, há a marca não mais da possibilidade e da soma, mas do imperativo “quero destrinar”, ou melhor, enxergar possibilidades acerca do mundo fora dos padrões já estabelecidos por meio dos seus dispositivos de poder. Essa alternativa está na “cafomice” que, mantendo a junção de dualidades na estrutura, reparar na condição da fome não seria tido como exagero.

Nessa via, chega-se ao diálogo com “Reclame”, poema que, também marcado pela condição ‘se’, chama o leitor para a ação. Uma vez incomodado com o mundo que o cerca, o gesto de reclamação é irônico: não é o mundo que tem que ser transformado, mas a humanidade. Esse é um argumento que gira em torno da chave da expressão “olhar”, pois tem a dupla situação de partir do sujeito – interno – para olhar para o mundo – externo. É a partir desse movimento de lançar um novo olhar para o mundo por meio de evidenciar a feitura de tudo à margem que se concebe que

[...] a poesia serve à sociedade testemunhando-a, interpretando-a, registrando as diversas fases espaciais e temporais de sua expansão e evolução. Nisso a poesia é como tãda arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de certo povo, em dada região, numa época determinada. (FAUSTINO, 1964, p. 24).

Assim, a poesia marginal é, também, um documento vivo e expressivo do povo, desvelando outras perspectivas de experiência e da própria linguagem, como fazem os poemas de Mário Jorge e Chacal. Ademais, pensando no caráter temporal e universal da poesia, entende-se, então, que a poética dos escritores dialogados nessa seção é tal qual um registro do seu próprio tempo, por isso é compreendida a ideia de poesia como documento: o tempo se expressa de várias formas na poesia. Nesse contexto, a poesia marginal torna-se testemunho de uma época que permanece universal à medida que se abre às leituras em qualquer época, uma vez que o fenômeno literário presente nos poemas mariojorgianos não olha só para o sujeito, mas, sobretudo para a coletividade.

4.7. Diálogo com a tradição lírica

Além de todas as facetas que se mostram possíveis nas análises dos poemas de Mário Jorge, vemos, por fim, que o poeta é, também, capaz de dialogar com a tradição

lógica, uma vez que mostra habilidade em fazer uso de versos, estrofes e estrutura métrica, sem, no entanto, perder sua identidade crítica face às mazelas da sociedade.

Já foi mostrado em alguns poemas de capítulos anteriores esse domínio da tradição lógica que Mário Jorge tem; no entanto, visando a um maior alcance da antologia poética do autor, buscou-se, nesse capítulo, colocar outros poemas em perspectiva e, ainda, alguns poemas já analisados sob novas perspectivas, para que se construa uma imagem mais total do poeta. Assim, para evidenciar o domínio e diálogo com a tradição lógica, nesta seção, foi selecionado um poema de Mário Jorge que está no livro *Cuidado, silêncios soltos* (1993) e que demonstra a construção poética em estrofes e versos, contando com elementos sonoros, como assonância e aliteração, além da estrutura métrica e preocupação com a composição rítmica.

Em diálogo, o poema selecionado foi do poeta nordestino contemporâneo Salgado Maranhão, que conta com uma estrutura também em versos, além da apresentação de rimas, métrica e efeitos sonoros. O que chama a atenção também no olhar cuidados para os dois poemas é que ambos tratam de questões sociais. Dessa maneira, há um duplo diálogo, tanto da parte da estruturação poética quanto da parte da temática abordada pelos escritores.

a fé vem ser

vem ver sofrer
o ser só ser
em vão

vem ver sofrer
o ser sem pão
não ser

vem ver o ser
fazer o pão
sem ter

vem ver o ser
suar sem ter
o pão

vão ver
a fé no ser
não ser
em vão

vão ver
a fé no ser
fazer
o NÃO.

(VIEIRA, 1993, p. 131).

SENTENÇA

faz muito tempo que eu venho
nos currais deste comício,
dando mingau e farinha
pra mesma dor que me alinha
ao lamaçal do hospício.
e quem me cansa as canelas
é quem me rouba a cadeira,
eu sou quem surfa no trilho
e ainda paga a passagem,
eu sou um número ímpar
só pra sobrar na contagem.

por outro lado, em meu corpo,
há uma parte que insiste,
feito um caju que apodrece
mas a castanha resiste,
eu tenho os olhos na espreita
e os bolsos cheios de pedras,
eu sou quem não se conforma
com a sentença ou desfeita,
eu sou quem bagunça a norma,
eu sou quem morre e não deita.

(MARANHÃO, 2009, p. 35)

Neste diálogo, podemos ver a relação com a tradição lírica que Mário Jorge imprime, também, em seus poemas, reforçando a evidência acerca das múltiplas facetas do poeta. O escritor selecionado para o diálogo foi pensado no recorte contemporâneo, assim como na construção conteudista de crítica social, que faz de Mário Jorge, sobretudo, um poeta social. Nesse sentido, Salgado Maranhão, com seu poema “Sentença”, dialoga de maneira mais direta com o que se vem sendo analisado acerca da poética mariojorgiana. Pelo viés da tradição lírica, são vistas em ambos os poemas a construção feita em estrofes e versos, a preocupação com o esquema rítmico e com a metrificação, além de aspectos sonoros que constroem a musicalidade dos poemas. E pelo viés da temática, vê-se que os dois textos abordam a resistência – um pela fé e o outro pela ação.

Aprender com a poética de Salgado Maranhão a busca pela cor da palavra: no meio dos aspectos temáticos, há a preocupação com o tecer. As palavras carregam um conjunto de sentidos e, por essa via de alargamento da palavra, cabem as várias leituras. O texto é dado e o leitor persegue as pistas. Interessa, assim, tendo em vista “Sentença”, o indivíduo em relação com a memória. Como diz Luiz Fernando Valente em *O traço apolíneo de Salgado Maranhão*, a poesia dele está “na possibilidade de um mundo perfeito em contraste com a imperfeição da realidade.” (VALENTE, 2009, p. 406). Esse é um argumento que abre a compreensão poética para criação de mundos possíveis. Não à toa, o uso constante da primeira pessoa, pois o sujeito poético fala de si. É, então, a marca das formas de se ver e de se colocar no mundo.

Ao acionar a memória – “faz muito tempo” –, a imagem da condição de dependência decorre ao longo da primeira parte do poema: lamaçal, paga passagem, número ímpar. A composição é feita pela perspectiva descritiva que, por sua vez, leva à segunda parte do poema: agora, como corpo atravessado pela resistência. Como os versos são alongados, entende-se como expansão do sujeito poético, isto é, um ser que “não se conforma”, “bagunça a norma”, “morre e não deita”, por isso o gesto de resistência é feito pelo deslocamento das formas.

Pela chave de “os olhos da espreita”, existe aproximação com o poema de Mário Jorge. Os principais elementos disso são “ver” e “fé”. Mais uma vez, o olhar em perspectiva, não apenas da subjetividade do sujeito poético observador, mas também da exterioridade. Esta, que é o mundo, é percebida como questionamento da fé. De início, nas quatro primeiras estrofes de três versos, monta-se o fio condutor com as palavras “sofrer” e “ser”. Ao lado do

pessimismo, estão a condição precária e a individualização, haja vista os versos “vem ver” e “fazer o pão/ sem ter”. Todavia, o ritmo do poema muda com as estrofes de quatro versos, quando, então, a imagem do sujeito passa a ser positiva, como “a fé do ser” e no sentido positivo – “vão ver” e “fazer/ o NÃO.”

O que se vale admitir, aqui, como reflexão final é que, apesar de o reconhecimento de que Mário Jorge, em todas as suas facetas, apresenta uma vertente permanente – poeta social –, não é a partir desta que é a ele atribuída a imagem de bom poeta. Cabe, portanto, retomar uma reflexão de Eliot (1991), na qual ele faz uma objeção à glamourização do poeta engajado, alegando que a poesia não é, necessariamente, “autêntica só porque exprime um ponto de vista que lhes apraz.” (p. 26). Concluindo, assim, que

O mau verso pode obter fama temporária quando o poeta reflete uma atitude popular do momento; mas a verdadeira poesia sobrevive não apenas à mudança de opinião pública, como também à completa extinção do interesse pelas questões com as quais o poeta esteve apaixonadamente envolvido. (ELIOT, 1991, p. 26).

O que está em jogo, pois, é o desvelamento do trabalho do poeta, bem como a visão de seu perfil para compreender a singularidade de determinadas obras e, para tanto, o entendimento de que cada poeta tem sua poética. O que ele cria é o que o diferencia da geração a que pertence. Nisto está a autenticidade e, nesse sentido de poeta contemporâneo, o tempo das manifestações singulares. No caso de Mário Jorge, há o diálogo com a tradição, não como repetição e sim como ruptura dos padrões clássicos, uma vez que, mesmo quando alguns elementos se repetem no tecer poético, é por meio do diálogo com a tradição que há o reafirmar, negar e reler o seu tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto da obra de Mário Jorge é próprio de um artista inquieto com seu tempo e com o mundo em que vive. Pensá-lo é se deparar com o apagamento de produções artísticas no cenário da teoria crítica e historiografia literária. Daí, questiona-se como ter crítica literária de um autor e uma literatura pouco estudada. Nesse sentido, posicionar o surgimento de Mário Jorge na literatura passa pelo mapeamento das suas matizes poéticas, sobretudo porque não se trata, apenas, de trazer à baila uma autoria que desloca o cânone, mas também no jogo relacional entre arte e política que constrói imagens acerca do contexto socio-político-cultural.

Diante desse quadro de invisibilidade e poucos estudos acerca da poética mariojorgiana, compor um panorama da sua biografia cultural e literária reflete na contribuição para a construção de um estado da arte. Para tanto, faz-se o movimento de seguir as linhas postas pelos prefaciadores em relação aos poemas de Mário Jorge. Isso implica, na esteira da instância prefacial, pensar quem foi Mário Jorge, quais os caminhos de leitura para sua obra e inclusão de uma fortuna crítica. Esse movimento, vale ressaltar, é feito na obra, no sentido em que os textos prefaciais se encontram nas páginas dos livros, sobre a obra, uma vez que trazem caminhos da trajetória poética do autor, e para a obra, visto que amplia as possibilidades para a construção de uma fortuna crítica.

Com esse trajeto poético, nota-se o diálogo com o contexto histórico-cultural e, por extensão, com uma linguagem literária próxima dos elementos de composição do Concretismo. Não à toa, este trabalho reconhece Mário Jorge como disseminador das formas concretistas em Sergipe e, assim, observa como é construído o projeto verbivocovisual – palavra, som e imagem – nas suas poesias.

Com a obra *Revolução* (1993), ao trazer a imagem do dado – seis lados, seis possibilidades – ao plano de estruturação poética, nota-se a poesia como instrumento de manifesto, expressão e tradução cultural. Sua poética circula pela contestação do silêncio/silenciamento e reflexão sobre o social nos âmbitos nacional e global, e o faz no jogo estético de dois planos, entre o que se vê e o que se conhece. Nesse caminho, o autor pontua ora equivalência e antítese, ora simultaneidade de sentidos, além das várias possibilidades de significação em torno de uma palavra – fatores composicionais relacionados à proposta concretista de imagem (visão) e som (audição).

Em *A noite que nos habita* (2003), a presença da relação poesia-imagem provoca a percepção acerca de quais aspectos se aproximam e se distanciam da proposta do

Concretismo. Mais que isso, haja vista a presença de elementos do tecer poético concretista, pensa-se de que maneira Mário Jorge amplia as ideias em torno dessa proposta. O que se vê é um movimento composto pelo ideal de ruptura: mais visual, presença da forma-conteúdo, fora da escansão, o fluxo de pensamentos em torno da prosa poética, a conexão das frases como reflexo sobre o que é imaginação, composição em retalhos e a imagem da subjetividade do eu inerente ao sentimento coletivo. Esse ideal de ruptura, por sua vez, é composto por particularidades comuns não apenas às formas concretistas, mas a outras formas literárias de fazer poesia.

A partir do olhar para essas duas obras, constrói-se a imagem de um movimento estético-ético que é a força motriz da poética mariojorgiana. Por tocar em poética, situa-se a compreensão de mundo do poeta entre o tradicional e moderno. Eis com isso o que o autor vai além do Concretismo; e ir além, nesse caso, não é no sentido de novidade, mas mostrar, dentro do próprio movimento concretista, que a inovação criadora passa, também, pelo diálogo com a tradição – tudo em confluência, haja vista os vários temas, os quais, tendo a cultura como eixo norteador, discutem alternativas para os modos de ser, pensar e agir no mundo contemporâneo: diálogo com o infinito, crítica às classes dominantes, viagem, mito, alienação social, misticismo e reflexão sobre a própria criação poética.

Ao ampliar o projeto verbivocovisual para as demais poesias de Mário Jorge, nos deparamos com a pluralidade de construções poéticas, não só no nível do conteúdo, mas também na forma pelo recurso irônico no tratamento da métrica. O que está em jogo é a exploração do poder da linguagem e, pela pluriversalidade inerente ao poeta e sua obra, a abertura para as relações dos seus poemas com outras produções. Aqui, então, rasura-se o sentido de influência, isto é, não se trata de refletir a poética de Mário Jorge na busca incessante de acumulação na informação literária e preocupação com dados, mas ao coloca-la em perspectiva com outras, pensa-se na análise dos processos de composições – se há afinidades estruturais, porque, se a forma é, também, processo histórico e expressão simbólica, é desdobrável e cabível de diversas interpretações. Assim, mais que a imagem triangular, com palavra-imagem-som, há em sua construção poética uma pluralidade que vai além dos limites do Concretismo: dialoga, também, com o Neoconcretismo, Poema//Processo, Poema Visual, Poesia-práxis, Poesia Marginal e tradição lírica.

O ato criador de Mário Jorge não se realizou apenas na poesia concreta, mas se apresentou como uma poética plural que flutuou e dialogou com outros movimentos literários contemporâneos. Os muitos elementos inovadores dos quais Mário Jorge se utiliza aparecem

desde a forma até os conteúdos das suas próprias poesias. Portanto, pensar esse percurso da construção literária do autor e, também, o contexto histórico e literário brasileiro, implica impulsionar o olhar para a contemplação de outros tipos de poesia, as quais seguem por caminhos pouco explorados no Brasil. Dessa maneira, as mudanças no cenário literário das décadas de sessenta e setenta, das quais Mário Jorge fez parte, permitiu a ele o alinhamento com experiências poéticas que o colocam de frente com o ato criador nacional e global, isto é, extrapolando os limites do viés de literatura sergipana.

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, Miriam. **O reencantamento do político**: interpretações da contracultura. Revista de Sociologia e Política, Paraná, s/v, n. 16, p. 143-147, jun, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: Edusp, 2005.
- BARROS, Lenora de. **Relivro**. Rio de Janeiro: Automático-Oi Futuro, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução: Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BOSI, Alfredo (Org). **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo de. Da Tradução como Criação e como Crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 30-56.
- CAMPOS, Raquel Bernardes. **Entre vivas e vaías**: a visualidade concreta de Augusto de Campos. 2019. 153 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- CHACAL. **Tudo (e mais um pouco)**: poesia reunida (1971-2016). São Paulo: Editora 34, 2016.
- CHAMIE, Mário. **Instauração praxis I**. São Paulo, Quíron, 1974.
- CHAMIE, Mario. Depoimento Mário Chamie. [Entrevista concedida ao] Projeto Memória Oral. **Biblioteca Mário de Andrade**. São Paulo, p. 1-38, 28 jun., 2006.
- CHAMIE, Mário. **Objeto selvagem**: Poesia completa – Volume I. São Paulo: Editora Scandar, 2007.

DIAS-PINO, Wladimir. **Processo**: linguagem e comunicação. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

ELIOT, T. S. **De poesias e poetas**. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

ESCRAVO. In: **DICIO**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/escravo/>>. Acesso em: 25/05/2022.

FAUSTINO, MÁRIO. **Coletânea 2** – cinco ensaios sobre poesia. Org. Assis Brasil. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1964.

FAUSTINO, Mário. **Poesia experiência**. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 1977.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13-71.

FERES, L.; MINGOTE, M. e NOVA, V. C. Outros concretismos: desdobramentos entre Amílcar de Castro, Lygia Clark, Wladimir Dias Pino, conceitualistas e minimais. **O eixo e a roda**: Belo Horizonte, n.13, p.140-147, 2006.

FRANCHETTI, Paulo. **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. São Paulo: Ateliê editorial, 2007.

FREIRE, Silva. **Trilogia Cuiabana**. Cuiabá: Editora da Universidade Federal do Mato Grosso, 1991.

FREIRE, Silva. **Águas de visitação**. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2002.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. 13 ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

GRUNEWALD, José Lino. Uma nova estrutura. In: GRUNEWALD, José Lino. **O grau zero do escrever**. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. p. 167-180.

GULLAR, Ferreira. **Melhores poemas**. São Paulo: Editora Global, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LAFETÁ, João Luís. A poesia em 1970. In: LAFETÁ, João Luís. **A dimensão da noite**. 34. ed. São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 453-460.

MACIEL, Luis Carlos. **Nova Consciência**: Jornalismo Contracultural 1970 – 1972. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Tradução: Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, [1887] 2013.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MARANHÃO, Salgado. **A cor da palavra**. Rio de Janeiro: Imago, Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Vanguardas e Pós-Vanguardas na Poesia Brasileira: do concretismo à poesia marginal. **Ciências e Letras**, Porto Alegre, n. 7, p. 20-37, 1986.

NETO, João Cabral de Melo. Poesia e composição. In: NETO, João Cabral de Melo. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 158-173.

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

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADO, Thiago Martins Caldas. **Linguagem e temporalidade na poesia de Mário Jorge**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Salvador, p. 152. 2005.

PRADO, Thiago Martins. Mário Jorge: do tempo da revolução ao da regressão. **Revista do instituto histórico e geográfico de Sergipe**, v. 36, p. 193-214, 2007.

PRADO, Thiago Martins. **Utopia política, vanguarda e ritual**: linguagem e temporalidade na poesia de Mário Jorge. Aracaju: Editora UFS, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A antiga relação entre escrita e ideologia. In: SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Por um novo conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977. p. 130-155.

SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 188-199.

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

STAIGER, EMIL. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução: Celeste Aida Galeão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1993.

VALENTE, Luiz Fernando. O traço apolíneo de Salgado Maranhão. In: MARANHÃO, Salgado. **A cor da palavra**. Rio de Janeiro: Imago, Fundação Biblioteca Nacional, 2009. p. 405-415.

VIEIRA, Mário Jorge. **A noite que nos habita**. Aracaju: Funcaju, 2013.

VIEIRA, Mário Jorge. **Cuidado, silêncios soltos**. 2 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

VIEIRA, Mário Jorge. **De repente, há urgência**. [s. ed.]

VIEIRA, Mário Jorge. **Poemas de Mário Jorge**. [s.ed.]

VIEIRA, Mário Jorge. **Revolução**. In: VIEIRA, Mário Jorge. **Cuidado, silêncios soltos**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

ZOUAIN, Ellen. **Contracultura, experiência e juventude**. (Graduação) – Curso de Pedagogia, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal do Espírito Santo, São Mateus, 2019. Disponível em: https://pedagogia.saomateus.ufes.br/sites/pedagogia.saomateus.ufes.br/files/field/anexo/contracultura_experiencia_e_juventude_-_ellen_zouain_-_fim.pdf. Acesso em: 18 maio. 2022.