



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
FACULDADE DE LETRAS – FLET
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL



DIOGO SARRAFF SOARES

**A POESIA DE JORGE TUFIC – DIÁLOGO ENTRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA E A
EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA**

Manaus-AM

2018

DIOGO SARRAFF SOARES

**A POESIA DE JORGE TUFIC – DIÁLOGO ENTRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA E A
EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas. Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

Manaus-AM

2018

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S676p Soares, Diogo Sarraff
A poesia de Jorge Tufic : diálogo entre a tradição literária e a
experimentação poética / Diogo Sarraff Soares. 2018
106 f.: il. color; 31 cm.

Orientadora: Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. Literatura Brasileira. 2. Poesia. 3. Tradição. 4. Experimentação.
5. Jorge Tufic. I. Oliveira, Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de II.
Universidade Federal do Amazonas III. Título

DIOGO SARRAFF SOARES

**A POESIA DE JORGE TUFIC – DIÁLOGO ENTRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA E A
EXPERIMENTAÇÃO POÉTICA**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Amazonas. Área de Concentração: Estudos Literários.

Aprovado em 17 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora.

Prof.^a Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (Orientadora)
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Manaus-AM

2018

À minha mãe, Isoleide, a primeira a me encorajar a buscar as minhas realizações, de quem tive saudade durante todo o percurso do Mestrado, pelo afeto e pelo conforto sempre presente;

à minha irmã, Diana, com quem partilhei diariamente grandes responsabilidades e conquistas, pelo apoio desde a inscrição no Processo de Seleção do Mestrado;

ao meu pai, Elias, e aos meus outros irmãos, que sempre foram um porto seguro e me ajudaram todas às vezes que corri para pedir socorro;

aos meus amigos de Parintins e aos professores da Universidade do Estado do Amazonas (CESP), pela demonstração de carinho e pela cumplicidade na paixão pela profissão, pela literatura e pela verdade;

aos amigos do GA e da NIB que, pelo refrigério das orações e bons momentos juntos, tornaram a estada em Manaus uma experiência mais agradável;

aos amigos do TPG, os que conheceram de perto o meu estresse e cobraram a conclusão de minha “lenda urbana”, pelas muitas conversas e pela paciência comigo;

à Daniele, pela amizade e por compreender as minhas ausências durante o horário de trabalho, seja por causa do desgaste físico, seja por causa do Mestrado;

aos colegas da turma de 2016 do PPGL, pelas contribuições de saberes e de leituras sempre necessárias e pela troca de experiências pessoais.

OFEREÇO E DEDICO.

A todos que contribuíram com esta Dissertação de Mestrado;

ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (UFAM);

ao professor Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, da Universidade Federal do Amazonas, pela análise cuidadosa do meu texto e pelos aportes expostos no Exame de Qualificação que foram importantes para minha investigação;

ao professor Marcos Frederico Krüger Aleixo, da Universidade do Estado do Amazonas, pela leitura do meu texto, pelas informações importantes e pela sugestão da bibliografia que enriqueceu meu trabalho;

à professora Cássia Maria Bezerra do Nascimento, da Universidade Federal do Amazonas, que aceitou gentilmente participar da banca de defesa desta pesquisa na função de presidente;

aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM, Esteban Celedón, Carlos Guedelha e Lajosy Silva, pelas disciplinas ministradas, fundamentais para o meu crescimento intelectual e desenvolvimento desta pesquisa;

especialmente, à professora Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira, que aceitou ser minha orientadora e me apresentou o poeta Jorge Tufic e sua obra, pelo cuidado e atenção, pelo apoio absoluto e diálogo constante, pelo grande esforço e investimento, e pelas reuniões sempre agradáveis, que possibilitou a conclusão deste trabalho,

AGRADEÇO.

RESUMO

Esta dissertação aborda parte da obra poética de Jorge Tufic que corresponde aos livros *Varanda de pássaros* (1956), *Chão sem mácula* (1966) e *Faturação do ócio* (1974). Estes são os três primeiros livros do poeta, lançados quando ele participou do Clube da Madrugada, movimento artístico que no século XX procurou renovar a cultura no Amazonas com ideias que foram baseadas não apenas na estética das duas primeiras gerações modernistas, como da geração de 45. Julga-se que o procedimento poético de composição dos poemas destas obras é heterogêneo e vai além da estética renovadora aspirada pelo modernismo brasileiro, chegando a ter elementos da poesia clássica. Por esta razão, analisa-se a trajetória do poeta no Amazonas pelo movimento modernista por meio de um estudo dialógico. Com isso, objetiva-se delinear a tradição literária e a experimentação poética, responsáveis tanto pela presença de elementos que indicam a continuidade da poesia clássica quanto pela ruptura de modelos, estéticas e ideários da mesma poesia clássica. Desse modo, projeta-se a ideia de que a obra poética de Jorge Tufic é multifacetada. Ela se compõe de processos que apontam para o cultivo do bom poetar, para a renovação de concepções poéticas e para as inovações que romperam radicalmente as noções tradicionais da poesia. Nesse sentido, avaliam-se os livros a partir de uma reflexão temporal e histórica da poesia moderna, resultando na síntese dos valores que o poeta afirma em seus poemas, bem como dos que nega. Essa síntese apresenta a trajetória lírica por onde caminhou Jorge Tufic durante o Modernismo, e expõe não somente a sua dicção poética, mas também a sua contribuição para a consolidação da literatura moderna no Amazonas.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Poesia. Tradição. Experimentação. Jorge Tufic.

ABSTRACT

This dissertation approaches part of the poetic work of Jorge Tufic that corresponds to the books *Varanda de pássaros* (1956), *Chão sem mácula* (1966) and *Faturação do ócio* (1974). These are the poet's first three books, launched when he participated in the Clube da Madrugada, an artistic movement that in the 20th century sought to renew culture in the Amazon with ideas that were based not only on the aesthetics of the first two generations of modernism, but also on the generation of 45. It is believed that the poetic procedure of composing the poems of these works is heterogeneous and goes beyond the aesthetic renewal aspired by Brazilian modernism, arriving to have elements of classical poetry. For this reason, the poet's trajectory in Amazonas is analyzed by the modernist movement through a dialogical study. With this, the objective is to delineate the literary tradition and the poetic experimentation, responsible both for the presence of elements that indicate the continuity of the classic poetry as for the rupture of models, aesthetics and ideas of the same classic poetry. In this way, the idea is projected that the poetic work of Jorge Tufic is multifaceted. It is composed of processes that point to the cultivation of good poetry, to the renewal of poetic conceptions, and to the innovations that radically broke the traditional notions of poetry. In this sense, the books are evaluated from a temporal and historical reflection of modern poetry, resulting in the synthesis of the values that the poet affirms in his poems, as well as those he denies. This synthesis presents the lyrical trajectory of Jorge Tufic during Modernism, and exposes not only his poetic diction but also his contribution to the consolidation of modern literature in the Amazon.

Keywords: Brazilian Literature. Poetry. Tradition. Experimentation. Jorge Tufic.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Varanda de Pássaros (TUFIC, 1956).	25
Figura 2 – Varanda de Pássaros (TUFIC, 1980, 2ª edição).....	26
Figura 3 – Varanda de Pássaros (TUFIC, 2005, 3ª edição).....	27
Figura 4 – Chão Sem Mácula (TUFIC, 1966).....	52
Figura 5 – Faturação do Ócio (TUFIC, 1974).....	80
Figura 6 – Parte interna do livro Faturação do Ócio (TUFIC, 1974).....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DÉCADA DE 1950: A NEGAÇÃO DA TRADIÇÃO	16
1.1 A TRADIÇÃO E SEUS PROCESSOS DE RUPTURA	16
1.1.1 Notícia sobre o Clube da Madrugada.....	20
1.2 VARANDA DE PÁSSAROS: APRESENTAÇÃO E FORTUNA CRÍTICA	22
1.2.1 Elementos da tradição moderna	28
1.2.2 O rigor formal e a experimentação.....	36
2. DÉCADA DE 1960: A CONSOLIDAÇÃO DA TRADIÇÃO	44
2.1 CLUBE DA MADRUGADA: MANIFESTO, SUPLEMENTO E ESTATUTO ... 44	
2.2 CHÃO SEM MÁCULA: APRESENTAÇÃO E FORTUNA CRÍTICA	50
2.2.1 Tradição lusófona e procedimentos miméticos.....	55
2.2.2 Experimentação: a harmonia entre poesia e conteúdo	63
3. DÉCADA DE 1970: O DESDOBRAMENTO DA TRADIÇÃO MODERNA	71
3.1 O CONTEMPORÂNEO TOMA O LUGAR DO MODERNO	71
3.2 FATURAÇÃO DO ÓCIO: APRESENTAÇÃO E FORTUNA CRÍTICA	77
3.2.1 Poesia de muro e poemas prosaicos	83
3.2.2 Poesia concreta e poesia de muro não-discursiva	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	103

INTRODUÇÃO

Jorge Tufic despertou a atenção por causa de seu visual, um senhor, todo circunspecto, cujos bigodes são mais negros que as asas da graúna, segundo o poeta Benayas Inácio Pereira¹, e pelo seu nome completo: Jorge Tufic Alaúzo, o qual revela sua descendência libanesa. Contudo, é como artista que conseguiu ficar em evidência, tanto pelo seu trabalho enquanto poeta quanto pelo seu trabalho enquanto ensaísta.

É como poeta que Tufic possui várias facetas que desenvolveu há mais de seis décadas e devido a isto, há muito, tem seu nome inscrito junto a muitas antologias com destaque nacional e internacional. O público que acompanhou sua produção artística varia desde velhos amigos e poetas, como Alencar e Silva e Antônio Olinto, até poetas e críticos nacionais, como Benedito Nunes e Mário Faustino. Isto se deve ao fato de seu trabalho ser desenvolvido em áreas distintas, mas que possuem íntima relação: teoria, pesquisa e criação.

Tufic nasceu em Sena Madureira-AC no dia 13 de agosto de 1930, onde viveu durante a sua infância, pois, devido ao declínio da produção da borracha, transferiu-se para Manaus-AM. Foi na capital do Amazonas que, a partir de sua adolescência, realizou seus primeiros estudos. Em meados do século XX, quando ainda era jovem, frequentava a Biblioteca do Estado do Amazonas, onde fazia leitura de livros de filósofos e poetas gregos, como Platão, Homero, Anacreonte e Byron. Durante este período também já produzia haicais, pequenos poemas que mais tarde iriam ser organizados e lançados em um volume chamado *Sinos de papel*. Em Manaus, dedicou-se ao funcionalismo público e participou do Clube da Madrugada, grêmio artístico responsável pela implantação do movimento modernista no Amazonas. Durante pelo menos três décadas participou ativamente deste movimento, por meio do qual lançou importantes obras poéticas que viriam a ser um ponto de referência marcante em sua carreira. A partir do início dos anos de 1990, com a aposentadoria, mudou-se para Fortaleza, onde se dedicou exclusivamente à literatura e passou a colaborar com o jornal *O Povo*.

Pode-se afirmar que, na área da poesia, Jorge Tufic teve participação intensa no cenário amazonense. Teve seu livro inaugural, *Varanda de pássaros*, lançado em 1956, que é também o primeiro livro de poesia publicado pelo Clube da Madrugada. No ano de 1958, organizou e lançou um livro chamado *Pequena antologia madrugada*, que reúne poemas de sete dos poetas mais representativos do grêmio. Já em 1966, publicou *Chão sem mácula*, onde se encontra o

¹ PEREIRA, Benayas Inácio (Ed.). **Tufic neles!** 2016. Disponível em: <<http://jorge-tufic.blogspot.com/2016/01/tufic-neles.html>>. Acesso em: 13 ago. 2018.

poema “Ode amarga ao espelho”, o qual lhe rendeu o prêmio SPVEA do Concurso do Norte do Brasil, promovido pela “Folha do Norte” em Belém-PA. Por fim, em 1974, lançou *Faturação do ócio*, uma reedição de suas publicações anteriores na qual são acrescentados poemas que reúnem tendências literárias contemporâneas. Junto ao Clube da Madrugada, lançou outras obras poéticas: *Os códigos abertos* (1978), *Lâmina agreste* (1978), *Os mitos da criação e outros poemas* (1980), *Oficina de textos* (1982), *O traço e o verso* (1987) e *Poesia reunida* (1988). É ainda autor da letra do Hino do Amazonas, prêmio que lhe foi concedido após ter sido contemplado com o primeiro lugar de um concurso nacional promovido pelo governador José Lindoso em 1980.

Habitando em Fortaleza, também contribuiu para o cenário poético, publicando os livros: *Retrato de mãe* (1995), *Boléka: a onça invisível do universo* (1995), *Os quatro elementos* (1996), *A insônia dos grilos* (1998), *Sinos de papel* (1998), *Poema coral de abelhas* (1999), *Quando as noites voavam* (1999), *Agendário de sombras* (2000), *Duetos para sopro e corda* (2000), *Sonetos de Jorge Tufic* (2000), *Cordelim de Alfarrábios II* (2003), *Zéfiro com sonata barroca* (2003) e *O sétimo dia* (2005).

Na área dos ensaios podem ser destacados os trabalhos que realizou como editor, teórico e conferencista. Quando ainda estava em Manaus, criou e editou o “Livroral”, uma espécie de livro em jornal por meio do qual publicou contos, crônicas, ensaios e poesia periodicamente. Dentre os ensaios publicados, destacam-se: *Literatura amazonense* (1978) e *Américo Antony – o guru da Amazônia* (1978). Durante toda a década de 1960, participou como um dos principais colaboradores do Suplemento Literário que o Clube da Madrugada manteve na página de *O Jornal*, chegando a lançar uma série de ensaios teóricos sobre a Poesia de Muro. Daí surgiu também o livro *Clube da Madrugada: 30 anos*, em 1984, título que conta a história do movimento desde o seu surgimento e apresenta o testemunho e a visão do autor sobre a instituição que deixou seu legado para o Amazonas. Como conferencista, discorreu sobre “As múltiplas dimensões da cultura” no Teatro dos Artistas e dos Estudantes, em 1989. Discorreu também sobre o tema “Existe uma Literatura Amazonense?” no Auditório Gilberto Mendes de Azevedo, em 1982, conferência que mais tarde se tornou um livro. Lançou os ensaios “O protesto de Bocage”, em 2004, e “A Amazônia e a Quinta Lei de Asoka”, em 2006. Em 2003, lançou o *Curso de arte poética*, o qual, além de destacar as noções gerais de arte poética, possui ensaios sobre várias concepções de poesia. Por meio deste livro, recebeu o Prêmio Nacional de Ensaio da Academia Mineira de Letras no mesmo ano do lançamento.

Além de poesia e ensaio, Tufic produziu contos, crônicas e novelas. Ele foi autor dos seguintes livros: *O outro lado do rio das lágrimas* (contos, 1977), *Tio José* (crônicas, 1977),

Os filhos do terremoto (contos, 1978), *Um hóspede chamado Hansen* (novela, 2009) e *O sonho de Tibério* (crônicas, 2011).

No dia 14 de fevereiro de 2018, aos 87 anos, Jorge Tufic faleceu em São Paulo. Neste ano, o poeta completaria 62 anos de carreira e, após lutar contra um câncer no pulmão, deixa uma extensa obra e um legado para a poesia do Amazonas.

A obra de Jorge Tufic é multifacetada, não por causa dos diferentes gêneros pelos quais o escritor se interessou, mas sim porque ela se revela como um conjunto heterogêneo. Compõe-se por tendências e variações que demarcam os elementos significativos para o entendimento do seu universo representativo. Na poesia, por exemplo, a dicção tufiquiana é composta fundamentalmente pela tradição e experimentação, já que todo o artesanato poético da obra é feito a partir da experimentação de recursos e técnicas de diferentes tradições literárias. Assim, na obra dele há valores que apontam para a poesia clássica, como o uso da forma fixa, do verso regular e do esquema rímico. Assinalam também a poesia moderna enquanto ideário que renova as concepções poéticas com as possibilidades de uso das formas fixas com os versos livres e brancos. Direccionam-se ainda para a poesia contemporânea no que diz respeito às inovações poéticas que romperam radicalmente as noções da poesia tradicional.

A presente dissertação tem por objeto de análise a obra poética de Jorge Tufic, e por eixo temático os dois elementos significativos que fundamentam a sua dicção, isto é, a tradição e a experimentação. Para tanto, faz-se, inicialmente, uma trajetória teórica, buscando esclarecer, à luz da teoria de Octavio Paz (1984), os conceitos de modernidade e tradição da ruptura. Isto é necessário porque se crê que a lírica tufiquiana, que consiste em um conjunto heterogêneo está enquadrada histórico macro da modernidade. Por causa da experimentação, Tufic dialoga não apenas com o Modernismo Brasileiro, movimento que motivou o surgimento do Clube da Madrugada no Amazonas. A obra tufiquiana se comunica também com o ideário da época moderna, uma vez que provoca a continuidade e a ruptura de diferentes tradições literárias.

Em seguida, para concatenar a teoria às ideias propostas pela pesquisa, são analisados alguns poemas retirados, em sua maioria, dos livros *Varanda de pássaros* (1956), *Chão sem mácula* (1966) e *Faturação do ócio* (1974). Estes livros constituem uma trilogia do Clube da Madrugada porque foram publicados quando o poeta se associou ao movimento que introduziu o ideário modernista na literatura e na cultura amazonense. As análises auxiliam no entendimento do universo representativo da lírica desse autor e dos processos em que se observa a afirmação ou a negação das tradições literárias a que os trabalhos fazem referência.

No decorrer da discussão, procura-se elucidar os valores poéticos que possibilitam a construção de um discurso da tradição na modernidade, como uma tendência paradoxal que

versa sob a conservação e recriação da poética tradicional. Além deste, nota-se um segundo discurso, o da renovação, que consiste na valoração de recursos experimentais, baseado nas vanguardas, em um processo de resistência a toda concepção artística conservadora. À luz dessa dialética entre discursos que se inicia no período específico da modernidade, aqui serão definidas as três partes em que a pesquisa divide: a negação, a consolidação e os desdobramentos da tradição.

Estas partes são discutidas cada uma em um capítulo do presente trabalho. No primeiro, faz-se uma trajetória teórica, buscando esclarecer os conceitos de tradição e ruptura, com as contribuições de Octávio Paz (1984), Ivan Junqueira (1993) e Silviano Santiago (2002). A partir disso, mostra-se que o Modernismo Brasileiro, em São Paulo, e o Clube da Madrugada, no Amazonas, originaram-se a partir da inconformação de homens frente uma cultura que era alheia e ultrapassada. Demonstra-se, sobretudo com a história do surgimento do Clube da Madrugada na década de cinquenta, que estes movimentos iniciaram um processo de ruptura com o passado, através da negação de sua tradição. Daí o capítulo se intitular: “Década de 1950: A Negação da Tradição”. Em seguida, apresenta-se o livro *Varanda de pássaros*, primeiro lançamento de Jorge Tufic e do Clube da Madrugada, dando ênfase à sua história e estrutura, sendo comentada, sobretudo, por Antonio Olinto (1959). Nas duas últimas partes do capítulo são demonstrados os elementos da tradição moderna presentes na obra, como o hermetismo, a consciência linguística e a metalinguagem. Demonstra-se ainda a experimentação poética, que ocorre grande parte em formas regulares em virtude do rigor formal do poeta.

Com a contribuição do poeta Jorge Tufic (1982) – que também é ensaísta –, no segundo capítulo continua-se a história do Clube da Madrugada, agora percorrendo pela década de sessenta. O capítulo recebe o título “Década de 1960: A Consolidação da Tradição”. Nele, mostra-se que com a publicação do Manifesto e a criação de um Suplemento Jornalístico para o Movimento, o grupo conseguiu se colocar contra as imposições da Academia Amazonense de Letras. Já com as publicações artísticas desta década, nota-se a modificação das estruturas passadistas, a reformulação do ideário modernista, a superação do academicismo e a consequente aproximação com o restante do país. Mostra-se que o Modernismo já havia se consolidado no Brasil e que o Clube da Madrugada conseguiu atualizar e reformular muitas de suas tradições. Apresenta-se, em seguida, o livro *Chão sem mácula*, segundo lançamento de Jorge Tufic, que é comentado, sobretudo, por Alencar e Silva (1966) e L. Ruas (2010). Depois, analisa-se um tema da literatura luso-brasileira em um poema e o diálogo com alguns poetas a partir de procedimentos miméticos. Por fim, mostra-se que a experimentação de Jorge Tufic consiste em um processo em que poesia e conteúdo se relacionam.

O terceiro capítulo deste trabalho se intitula “Década de 1970: O Desdobramento da Tradição Moderna”. Nele, volta-se à teoria de Paz (1984), para o qual o ideal moderno de negação, depois de repetido tantas vezes, chega ao enfraquecimento. Com a contribuição de Celia Pedrosa (2015) e Antonio Candido (1972), verifica-se que na década de setenta o ideário moderno brasileiro é transformado. Manifesta-se um estilo feito de tendências instáveis, que não conseguiu se solidificar. Mostra-se ainda que no Amazonas a década de setenta é um período de muitas transformações sociais, o que fez com que as atividades do Clube da Madrugada fossem diminuídas. Observa-se que na região as publicações continuavam a se comunicar com o Brasil, pois se valorizou a supressão dos nexos sintáticos, a descontinuidade do discurso, a não-linearidade, a paronomásia. Em seguida, apresenta-se um pouco da estrutura e da recepção do terceiro livro de Jorge Tufic, *Faturação do ócio*, com comentários de L. Ruas (1974), Gaitano Antonaccio (2005) e Alencar e Silva (2004). Finaliza-se a pesquisa analisando os poemas-de-muro do livro, primeiro os discursivos, híbridos, metalinguísticos, depois os concretos.

1. DÉCADA DE 1950: A NEGAÇÃO DA TRADIÇÃO

1.1 A TRADIÇÃO E SEUS PROCESSOS DE RUPTURA

Entende-se por tradição a transmissão, de uma geração a outra, de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos; por conseguinte, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrantar a tradição. Se a ruptura é a destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se de tradição àquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?

Octavio Paz

A proposta aqui lançada consiste em realizar um diálogo em torno da tradição e da experimentação na poesia de Jorge Tufic. Para isso, considera-se que a sua dicção se constrói a partir de tendências poéticas que conversam com diferentes momentos literários da tradição moderna. Busca-se, então, introduzir uma perspectiva teórica que articule, sobretudo, a poesia e a história, resultando na reflexão acerca do papel que cumpre a sua poesia no espaço da literatura no Amazonas. Com isso, objetiva-se destacar valores estéticos de alguns de seus poemas publicados na época do Modernismo no Amazonas para se verificar como ocorrem, na obra tufiquiana, os processos de ruptura e continuidade.

A epígrafe² acima orienta inicialmente o caminho metodológico proposto para a execução desta pesquisa, segundo a qual existe uma tradição moderna na poesia, a tradição da ruptura. Octavio Paz chama a sua época literária, mais especificamente o século XX, de modernidade, que consiste no período mais recente da poesia moderna, o qual teve início no século XVIII com o Romantismo. Fazendo um panorama histórico, ele diz que quando este movimento artístico negou a tradição greco-latina, mudando e transformando os fundamentos da poesia clássica e inventando formas de sentir e de pensar, originou-se a idade moderna. Para Paz, todas as vezes que se nega a tradição, ocorre uma ruptura que, em seguida, funda uma nova tradição. Foi o que aconteceu na idade moderna, que começou com o movimento romântico e, tendo inaugurado a sua própria tradição, passou por várias interrupções por meio da constante negação e afirmação de valores.

² Trata-se da teoria da tradição da ruptura de Octavio Paz, presente em seu livro *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Ela cumpre o objetivo de articular a poesia e a história, pois se detém na história da poesia na idade moderna, analisando-a enquanto época da crítica.

Desta maneira, Paz formula uma pequena noção de tradição antiga e tradição moderna. A primeira busca a imitação e a repetição dos modelos clássicos como sinônimo de perfeição, adequando-se às normas já consagradas. Já a outra postula a novidade e a mudança, negando os valores do passado imediato. O Romantismo se associa à última definição, uma vez que é o primeiro movimento literário que conseguiu exaltar a mudança e a transformação como valores positivos, inaugurando assim a tradição moderna. Antes dele, embora a poesia já anunciasse a novidade, a mudança nunca havia protagonizado o papel de afirmação, pois era sempre interrompida pela tradição imperante. Por exemplo, no século XVII, o ensaísta lembra que os poetas ingleses e espanhóis instituíram uma estética da novidade que não conseguiu transgredir totalmente a tradição antiga. Segundo Paz,

apenas é necessário que se recorde [...] dos poetas “metafísicos” ingleses e dos barrocos espanhóis. Uns e outros exerceram com igual entusiasmo o que se poderia chamar de estética da surpresa. [...] A novidade do século XVII não era crítica nem trazia a negação da tradição. Ao contrário, afirmava sua continuidade. (PAZ, 1984, p. 19)

Em oposição à tradição antiga, a moderna não apenas nega o passado, como também afirma a busca pelo novo e o faz necessariamente por meio da crítica. Essa foi a diferença entre as tradições dos séculos XVII e XVIII. Embora na época mais distante os poetas tivessem concebido a novidade, sua propagação foi impedida por ter sido considerada um assombro. Já na mais recente, o ideário poético critica perpetuamente os valores do passado, configurando a crítica na própria construção do poema. Desta maneira, a tradição moderna “apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo” (PAZ, 1984, p. 21). Além disso, “o ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica” (PAZ, 1984, p. 21). A ferramenta que caracteriza a poesia mais recente é a crítica, elemento que diferencia a tradição moderna das outras tradições. Conforme o autor,

o que distingue nossa modernidade de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A idade moderna não é apenas filha da idade crítica, mas também crítica de si mesma. (PAZ, 1984, p. 20)

Assim, a poesia da idade moderna chega até o século XX, negando a continuidade do passado, assim como o negou aquela poesia que iniciou com o Romantismo. No entanto, apesar de também negá-lo, a poesia moderna o faz por meio das críticas do passado e de si mesma. Segundo Paz, esta crítica consiste em negar o passado e, em algum momento, a própria

modernidade, invalidando a tradição criada por ela mesma. Ora, a tese de Paz é de que em todo processo de ruptura se cria uma tradição. A seguir, o ensaísta fala dos pretextos de negação da tradição criada pela ruptura, dizendo:

caso se aceitasse que a negação da tradição por extenso poderia, pela repetição do ato através de gerações de iconoclastas, construir uma tradição, como chegaria a sê-lo realmente sem negar-se a si mesma, ou seja, sem afirmar em um dado momento, não a interrupção, mas a continuidade? A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura... (PAZ, 1984, p. 17)

Assim resumindo, Paz justifica que o processo de ruptura é também uma tradição porque considera que o ato de negar é recorrente na história. Isto acontece por meio de gerações que na maioria das vezes se opuseram às tradições cujos valores do ideário poético eram regras e convenções. A lógica do ensaísta pressupõe que a ruptura enquanto tradição estaria também sujeita à transmissão de valores, criando novamente uma atmosfera de continuidade, agora com valores novos. Por este motivo, ainda que afirme a continuidade, a tradição da ruptura deve sempre contestá-la. Fazendo isto, ela se torna descontínua, ao contrário das tradições antigas, que sempre propagavam a continuidade do mesmo.

No entanto, na idade moderna, enquanto a ruptura destrói o vínculo que nos une ao passado, também constrói fundamentos novos. Paz diz que no processo de negação a idade moderna observa o passado, tanto é que ela o considera plural (PAZ, 1984). Ivan Junqueira compara a ruptura com uma ponte que se lança entre o antigo e o novo no momento em que “se harmoniza e articula todo um processo de transição de valores, de reavaliação estética relativamente àquilo que não mais interessa, seja porque já está morto, seja porque o mau uso o tornou imprestável” (JUNQUEIRA, 1993, online).

Desta maneira, a ruptura requer a análise do passado de modo a estabelecer os fundamentos da mudança. De acordo com Junqueira, “ao contrário do que quase sempre ocorre, ruptura não é demolição pura e simples” (JUNQUEIRA, 1993, online), mas também diálogo com a tradição anterior. Se fosse apenas destruição sem renovação, a modernidade estaria condenada ao nada, pois a ruptura não teria respaldo. Junqueira cita o caso das vanguardas, dizendo que “ao romper indiscriminadamente com toda uma escala de valores e nada repor em lugar do que foi destruído, [...] [as vanguardas] nos remetem ao oposto do que pretendiam, tornando-se não raro autofágicas e epigônicas” (JUNQUEIRA, 1993, online).

No Brasil, um ato de negação foi o Modernismo³, cujo marco mais importante foi a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo. O movimento surgiu como crítica à estética parnasiana inteiramente importada que, antes de 1922, por aqui triunfava e, perto desta época, já estava desgastada. Nessa época, os fundamentos da poesia moderna já haviam se instaurado e se tornado uma tradição desde a segunda metade do século XIX em quase todo o ocidente. Somente em princípios do século seguinte chega ao Brasil, quando um grupo de iconoclastas se opôs ao passado para projetar uma literatura genuinamente brasileira. Esta atitude partiu da consciência de que as fórmulas alheias e gastas necessitavam ser superadas para ceder lugar a um ideário novo. Junqueira explica que isto se afigura mais como contestação do comodismo do que como negação da tradição. Segundo ele,

a ruptura modernista reage assim não tanto contra uma tradição envelhecida, mas antes contra uma situação de marasmo e acomodação, característica, aliás, de povos que mal saíram de sua infância colonial e do parasitismo a que foram sujeitos pelo colonizador, como era o caso do Brasil. (JUNQUEIRA, 1993, online)

A teoria da tradição moderna, de Octavio Paz, afirma que toda ruptura origina sua própria tradição que, no que lhe concerne, pode ser interrompida em diversos aspectos. Com a ruptura das fórmulas parnasianas e o advento do movimento modernista brasileiro, sucederam-se diferentes rupturas. Junqueira diz que uma delas, e talvez a principal, consistia no afastamento dos modelos de importação que sufocavam a capacidade criadora do artista nacional. Outra dizia respeito à temática cujo resultado é a exploração de temas tipicamente brasileiros. Por último, ao comportamento psicológico e social do homem brasileiro, o qual surge com suas fraquezas e vícios, características opostas às quais anteriormente era apresentado (JUNQUEIRA, 1993).

É desta maneira que ocorre a ruptura na tradição moderna, isto é, contestando valores obsoletos e interrompendo a sua continuidade. De acordo com Paz, isto vem se repetindo desde que o Romantismo iniciou a tradição moderna. Todavia, depois de ter sido transformado em regra, parou de surpreender. Este ritual se tornou previsível e começou a perder a força. No século XX, como não havia mais ao que recorrer para inovar, a tradição da ruptura se aprofundou em seu esgotamento (PAZ, 1984). No Brasil, logo que a modernidade foi implantada enquanto

³ Ressalta-se que toda vez que aqui se referir ao Modernismo, trata-se do movimento brasileiro. Segundo Silviano Santiago (2002), este termo consiste em um conceito menos abrangente e mais localizado. Esta pesquisa segue esta linha conceitual, assim como a de Paz, que considera o Moderno ou a Modernidade termos universais e mais abrangentes. Historicamente, o teórico diz que a Modernidade é uma época em que a tradição da mudança foi iniciada, que começa no Romantismo ou em finais do século XVIII.

movimento artístico e político, a mesma instalou sua tradição e, depois de um tempo, chegou à exaustão. Assim também aconteceu com os outros movimentos menores que se espalharam pelas regiões do país.

1.1.1 NOTÍCIA SOBRE O CLUBE DA MADRUGADA

Em 1954, isto é, dois anos antes do aparecimento de Grande Sertão: Veredas, de João Guimaraes Rosa e do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB) e da projeção de vanguarda da poesia concreta, simultaneamente no Rio e em São Paulo, espraiando-se depois pelo país, surgia em Manaus o Clube da Madrugada, entidade de arte e literatura que marcou época e que continua a perturbar o “indiferentismo” de certos “idealistas” ortodoxos que por aqui pervagam.

Antísthene Pinto

No Amazonas, o Modernismo se constitui como uma das várias repercussões periféricas do movimento brasileiro divulgado em São Paulo. Ele surgiu como reação a um passado envelhecido e acomodado, assim como ocorreu com o movimento principal, mas agora específico da região Norte. Nos anos de 1950, pouco mais de três décadas após o início oficial do movimento nacional com a Semana de Arte Moderna, a região Norte se encontrava em um cenário de isolamento não apenas geográfico e cultural. No que diz respeito ao aspecto cultural, havia uma regra de ordem vigente e imperante na época, a qual era determinada pela Academia Amazonense de Letras. Por exemplo, na literatura, nunca se havia superado a negação do academicismo, com exceção do surgimento de raríssimas obras que valoravam o verso livre.

No século XX, a produção cultural do Amazonas ocorria em função de um frequente entusiasmo que fomentava a criação nos colégios de Manaus de grêmios literários, grupos que publicavam em revistas e jornais de circulação restrita. Todavia, a situação literária era apática e pacífica. Não se pensava em novidade, pois só se propagavam modelos europeus camuflados de regionalismo. Estes grupos conduziam a literatura e a arte conforme os paradigmas das escolas romântica, simbolista e parnasiana. Por isso, até a metade do século passado, o Amazonas ainda se situava em uma posição retrógrada, visto que este seu ideário era ultrapassado para a época. Ora, o restante do país já desfrutava as conquistas do Modernismo e em algumas partes do ocidente a modernidade já se encontrava no esgotamento.

Este panorama despertou a atitude de jovens da região que se viram vinculados a uma tradição alheia e quiseram se mover para sair dela. Segundo Paz, “a crítica da tradição se inicia com a consciência de pertencer a uma tradição” (PAZ, 1984, p. 25-26). Em 1949, ao notar que pertenciam à tradição, os jovens começaram a se reunir com a intenção de projetar essa mudança. Os jovens, dentre eles Alencar e Silva, Guimarães de Paula, Farias de Carvalho, Antísthenes Pinto e Jorge Tufic, encontravam-se no porão da residência do pintor Anísio Mello na cidade de Manaus. Os encontros eram uma espécie de “boêmia literária” e pretendiam elaborar mecanismos que atingissem a Academia de Letras. Além de superar o isolamento geográfico, eles queriam propor a negação do academicismo literário e a renovação estética com a introdução de novos valores artísticos e literários.

Nas reuniões, eles debatiam a respeito do recente ideário estético brasileiro como possível solução para fugir de expressões locais importadas e renová-las. Eles também conversavam sobre como se aproximariam das outras partes do país. Assim, somente após um pouco mais de três décadas da inserção do Modernismo, os jovens amazonenses perceberam a necessidade de mudança frente ao estado de comodismo pelo qual passavam. Um dos objetivos do grupo foi logo alcançado quando decidiram se dirigir ao sudeste e ao nordeste do país para estabelecer contato com intelectuais que produziam em outras regiões, rompendo as limitações que os isolavam. Sobre as viagens, Alencar e Silva relata:

Foi nos anos de 1951 e 1953 que se realizaram aquelas viagens [...] em que andamos os brasis sulinos, no afã de superar as angustiosas contingências locais, que a ausência da universidade superlativara, encurralando a juventude entre a debandada e a aceitação pacífica do *status quo* (ALENCAR E SILVA, 2011, p. 147).

Ao todo foram duas caravanas. Na primeira, viajaram Farias de Carvalho, Alencar e Silva, Antísthenes Pinto e Jorge Tufic, que os levou para o Rio de Janeiro, viabilizando o contato com os intelectuais do sudeste do país. Já a segunda, como sintetiza Tufic, “teria um caráter mais amplo e mais objetivo, pois visava conhecer de perto o Nordeste, sua gente simples, seus costumes, seu folclore variadíssimo, seus problemas sociais” (TUFIC, 1984, p. 16). Na segunda caravana, na qual embarcaram os quatro poetas da excursão anterior e mais Guimarães de Paula, os viajantes conheceram a realidade econômico-social do país. De tal modo, deu-se início ao primeiro processo de ruptura em terras amazonenses, o da condição de isolamento. Concomitantemente, iniciou-se o projeto de combate à posição dominante da Academia Amazonense de Letras e de subversão à ordem de valores literários.

Com isto, começou também a ganhar forma o Clube da Madrugada⁴, grupo que somente se tornou oficial em 22 de novembro de 1954. Nesta data, para legitimar solenemente o início das atividades do grupo escreveu-se uma placa de bronze, afixada no tronco do mulateiro da praça Heliodoro Balbi, com os seguintes dizeres: “Pois foi. Jovens se reuniram sob a fronde desta árvore, e aconteceu. Quando madrugada, o Clube surgiu. Era novembro, vinte e dois, 1954. E fez-se” (ALENCAR E SILVA, 2004, p. 30). Além de representar um importante marco para a história do Amazonas e para a construção de sua identidade literária e artística, esta agremiação consiste em uma ruptura de um período ultrapassado. No entanto, como toda ruptura, concebe também sua própria tradição, que se desconstruirá tão logo chegue o seu esgotamento.

Com o Movimento Madrugada, o anseio de romper e renovar daqueles jovens se tornou possível à medida que o grupo passou a atuar na região realizando eventos, produzindo obras e ensaios, em livros e na imprensa. Outros fatos relevantes sobre a história do CM serão expostos no capítulo seguinte. Antes, porém, será apresentado o primeiro livro lançado pelo clube, o qual possui dicção moderna. Em seguida, será analisada, sob o foco das tendências modernas, a contribuição de Jorge Tufic, neste primeiro momento, para combater e negar o academicismo até então imperante na região.

1.2 VARANDA DE PÁSSAROS: APRESENTAÇÃO E RECEPÇÃO CRÍTICA

Na varanda de pássaros, o vulto / acontece com
rosas, e o perfume / longe, preso na aurora que lhe
brota / em sangue da manhã que fora um dia /
vigília. Os jarros enchem-se de cores / Lábio após
lábio as pétalas rescendem / a convite. Por dentro as
fontes descem / relva e cristais sonhados em
miragem. [...]

Jorge Tufic

Em 1956, dois anos após a inauguração do CM, é publicado um livro que introduz a linguagem modernista, o pioneiro do clube a incorporar a novidade como valor de afirmação na região. Chama-se *Varanda de pássaros*⁵, de Jorge Tufic, a obra que dá início à nova fase da expressão da literatura produzida no Amazonas. Este é o primeiro lançamento do gênero que

⁴ As demais referências ao Clube da Madrugada serão feitas através da sigla CM.

⁵ As demais referências ao livro *Varanda de pássaros* serão feitas com as iniciais VP.

se encontra na égide do Movimento Madrugada, o qual se adentra em valores que para este momento literário e artístico ainda eram concepções estéticas novas.

Entretanto, antes da atuação do CM, foram publicadas algumas poucas obras que abrigavam traços modernistas. Márcio Souza registra a existência da Revista Equador, de Clovis Barbosa, destacando-a, ainda que em sua versão provinciana, como uma das primeiras aparições do movimento em Manaus. Segundo Souza,

Clovis Barbosa fizera publicar o único número de sua revista modernista, animado por Raul Bopp. Equador, editada em 1929, sete anos depois da Semana de Arte Moderna, trazia um editorial inflamado contra o passadismo, declarava “não ter vergonha do jacaré e do boi-bumbá”, e queria destruir a “velha sensibilidade do bacharel, do literato fofo e palavroso”, enfim, contra todas as “quinilharias cretinas”. (SOUZA, 2003, p. 227)

A revista tinha o objetivo de exibir o “Panorama Literário do Norte de Hoje” desde os escritores românticos até os modernistas. Todavia, pelo fato de possuir poucos colaboradores e de ter uma ideia do Modernismo aquém do sentido paulista, foi contraditória, pois seus editoriais se estruturavam na retórica parnasiana. Por causa disso, para Márcio Souza, a revista não conseguiu acompanhar o programa modernista de São Paulo de libertação da inteligência brasileira. Ele diz que nela se “publicava colaborações de passadistas, fetichistas e modernos” (SOUZA, 2003, p. 228), tornando-se estagnadas as suas experiências formais.

Esta revista é também analisada pelo professor Narciso Lobo, mas sob a perspectiva de recuperação de um momento da imprensa no Amazonas. Para ele, ela se estabelece no tempo em que o jornalismo era praticado com emoção e exibe um Clovis Barbosa amadurecido. Lobo diz que a revista revela um “intelectual entusiasta do movimento modernista de 1922, mais próximo das preocupações de ordem literárias que políticas” (LOBO, 2002, p. 11). Ao contrário de Souza, o pesquisador considera a escrita do autor da revista como um processo inovador e que, por isso, comunica-se com as tendências modernistas de 1922.

Outros dois casos de inspiração modernista que apareceram no Amazonas antes de o CM ter surgido são registrados por Tenório Telles. O primeiro é Pereira da Silva, poeta que, após ter notícias do modernismo de 1922, tentou lançar aqui os paradigmas do movimento paulista, que também não vingou. A segunda é Violeta Branca que, com o livro *Ritmos de inquieta alegria*, publicado em 1935, faz uso do verso livre em seus poemas. Para Telles este livro é modernista porque segue novos mecanismos poéticos, interrompendo a continuidade das normas clássicas. De acordo com ele, a poetisa,

em que pese o caráter intuitivo e intimista de sua poesia, rompe, em seus textos, com os aspectos formais da elaboração poética, abolindo os processos rítmicos e a metrificação, o que evidencia a sua opção por procedimentos estéticos mais afeitos a uma dicção poética modernista. (TELLES, 2014, p. 27)

No entanto, apesar da sua importância, nenhuma das obras supracitadas se ligava a qualquer movimento cujo interesse fosse o de renovar os paradigmas da literatura na região. Pelo contrário, procuravam seguir o movimento nacional, mas confundiam o amplo conceito de modernidade e desconheciam os reais objetivos do Modernismo paulista. Por isso, elas foram insuficientes para romper a tradição imperante no tempo em que acontecia o Modernismo em São Paulo. O período que precede o CM, de acordo com o relato de Jorge Tufic⁶, é marcado pela proliferação de “uma falsa compreensão do fenômeno estético, que difundia através dos suplementos literários ideias contaminadas de ranço e bolor acadêmico, no pior sentido de fórmulas importadas” (TUFIC, 1984, p. 12). Aludindo à revista Equador, o crítico apreende que as tentativas de implantação do Modernismo que precederam o CM foram contraditórias, sendo contestadas pela tradição, que continuava a ser soberana.

A tradição desta época estava sob o domínio da Academia Amazonense de Letras, que manipulava a produção cultural com o ideal academicista. Os grêmios literários surgidos nos colégios de Manaus recebiam em seus nomes referência a poetas brasileiros consagrados, como Castro Alves, Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias. As agremiações organizavam suas produções artísticas e literárias conforme os paradigmas das escolas a que pertenciam, sobretudo a romântica, a simbolista e a parnasiana. Por esta razão, a literatura ainda era dominada por modelos europeus, que aqui se regionalizavam. Através do pieguismo e do formalismo, as produções apresentavam o drama do homem da região, seu meio físico, as condições etnológicas e a riqueza do solo (TUFIC, 1984). Isto indica que na Academia Amazonense de Letras só proliferava uma cultura ultrapassada, motivo pelo qual os jovens do CM se opuseram à entidade.

Contudo, isto durou somente até a década de cinquenta, quando integrantes do CM, como Jorge Tufic, começam a publicar obras que exerceram a renovação estética da literatura e da arte pela expressão modernista. Com *VP*, o poeta estreia na literatura com apenas vinte e seis anos. Embora jovem, ele “aparece como uma das vozes mais representativas, graças [...] à

⁶ O poeta Jorge Tufic, também ensaísta, publica, em 1984, o ensaio intitulado *Clube da Madrugada: 30 anos* para comemorar o aniversário de trinta anos do Clube da Madrugada, livro que conta a história do movimento desde a sua fase de surgimento, dando seu testemunho e visão sobre a instituição que deixou seu legado para a literatura no Amazonas.

dualidade de antagonismos e que pode ser interpretada pelas forças da razão e da ilogicidade, como tendências naturais de nosso tempo” (PINTO, 1992, p. 15). Disto apreende-se que o Modernismo se instala no Amazonas a partir da década de cinquenta, sendo *VP* o livro que inaugura o Movimento Madrugada, torna-se precursor de muitas outras obras que desenvolveram aqui a poesia moderna.



Figura 1 – Varanda de Pássaros (TUFIC, 1956).
Fonte: Fotografia de Diogo Sarraff.

A primeira edição de *VP* foi da editora de Sérgio Cardoso. Nela, observa-se uma capa mais informativa do que ilustrativa, com destaque ao nome do autor, bem como ao título do livro. Além desses, outro detalhe que chama atenção é a logomarca do CM, uma gravura constituída por alguns segmentos, uma espécie de raios de sol que se sobrepõem a letra M, fazendo alusão à madrugada. Esta logomarca foi utilizada nas publicações de literatura e, na década de sessenta, na página jornalística do grupo. Abaixo disso, nota-se o segmento “Edições Madrugada”, que corresponde a coleção de livros que o grupo começou a publicar dos escritores que participaram do movimento. Assim, *VP* não apenas introduziu tendências modernistas no Amazonas, como também foi o primeiro livro desta coleção a ser lançado.

Em 1980, o livro foi reeditado pela Fundação Cultural do Amazonas e publicado no ano seguinte, em uma edição comemorativa para homenagear o autor pelos seus 25 anos de poesia. Na parte inicial há a apresentação de Elson Farias e, no final, um segmento intitulado “Juízos Críticos”. Aí encontram-se os primeiros comentários da obra tufiquiana, realizados por Benedito Nunes, Jamir Firmino Pinto, Mário Faustino, Antônio Olinto e Genesino Braga.

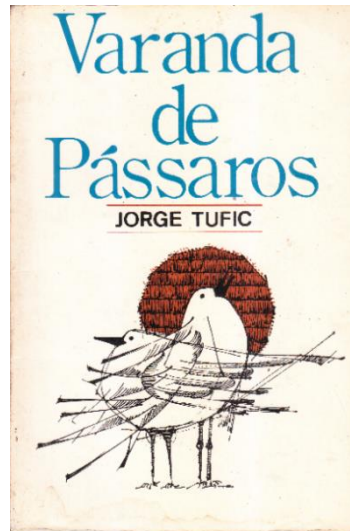


Figura 2 – Varanda de Pássaros (TUFIC, 1980, 2ª edição).
Fonte: Fotografia de Diogo Sarraff.

A capa da segunda edição possui o desenho de duas aves sobrepostas a um círculo que aparenta ser a típica janela de uma casa de pássaros, que estão desenhados sob um fundo branco. O desenho é do artista plástico Van Pereira e representa a aurora em relação à claridade que aponta o início da manhã, que pode ser interpretada como as primeiras evidências da dicção moderna no Amazonas. Os pássaros estão cantando e, junto com o delineamento de suas asas, que sugerem movimento, anunciam o nascer do novo dia. Este novo dia é a idade moderna que chega às terras amazônicas. Do mesmo modo, o poema que dá título ao livro, “Na varanda de pássaros”, propõe o nascimento de um novo momento, conforme o seguinte fragmento,

Na varanda de pássaros, o vulto
acontece com rosas, e o perfume
longe, preso na aurora que lhe brota
em sangue da manhã que fora um dia

vigília. [...]
(TUFIC, 1980, p. 31)

A terceira edição também é comemorativa. Em 2004, por ocasião do cinquentenário do CM, a Editora Valer preparou, com mais onze títulos de obras dos autores do movimento, uma nova edição do livro, lançado no ano seguinte. Esta terceira edição conta com uma breve apreciação crítica sobre o movimento, uma introdução a respeito da poesia tufiquiana feita pelo editor Tenório Telles. Ao final do livro há novamente a apresentação à primeira edição, escrita por Benedito Nunes.

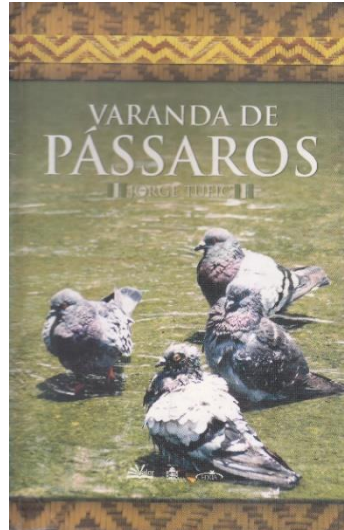


Figura 3 – Varanda de Pássaros (TUFIC, 2005, 3ª edição).
Fonte: Fotografia de Diogo Sarraff.

Esta capa é parte da proposta editorial da Editora Valer para as 11 publicações comemorativas e possui traços em comum com as demais obras da coleção da citada editora. A fotografia localiza-se no centro do projeto gráfico do livro, em cima da qual se tem o título da obra e o nome do autor. Esta foto dialoga tanto com o poema que dá título à obra quando com as capas das edições anteriores. Isso ocorre porque os primeiros elementos que se notam são os três pássaros, que estão em um campo, a varanda. O campo agora sugere a liberdade formal pretendida pelos modernistas, visto que os pássaros não se encontram presos em gaiola. O contraste da foto imprime uma claridade sobre os pássaros, indicando o amanhecer, que pode representar, assim como na capa da edição anterior, o surgimento de um novo momento para a literatura.

Esta obra é dividida em três segmentos, a saber, “Varanda de Pássaros”, “A Estátua do Tempo” e “Episódio”. Em cada um deles, de acordo com a crítica que fez as primeiras leituras, se sobressaem algumas tendências modernas que constituem a dicção do poeta. Na primeira parte, onde há nove poemas, dentre os quais cinco são sonetos e quatro são construídos sem uma base formal definida, o poeta utiliza linguagem hermética e sugestiva. Antônio Olinto diz que neste segmento há “alguns trabalhos em que a dissociação dos significados se aproxima da enigmática vagueza preconizada pela escola simbolista” (OLINTO, 1959, p. 210). Assim, o crítico caracteriza o poeta como um escritor neossimbolista, apesar de também destacar nele a procura de uma determinada realidade.

Na segunda, que se constitui de oito sonetinhos, Tufic dá voz a um sujeito poético que retrata sua visão sobre elementos do cotidiano e sobre a figura de uma mulher. Além disso, executa seus versos por um processo rímico rigoroso. Nesta parte, Olinto diz que o lirismo do

poeta amortece “e, por estranho que isso venha a ser, amplia o sentido dos símbolos. Mesmo porque aí, o poeta procura mais exatidão da palavra e o enxuto da construção dos versos” (OLINTO, 1959, p. 212), passando do recurso da sugestão para o da exatidão.

Já na parte final do livro o poeta procura retratar algumas cenas. Segundo Olinto, aí ele reuniu “alguns trabalhos a que chamaríamos de circunstanciais [...] coisa que não [...] preocupara muito o poeta nas partes anteriores – de busca de sentidos para os episódios” (OLINTO, 1959, p. 213). O crítico diz que nesta parte há um poema – o primeiro de “Os poemas” – em que se sente uma influência de Carlos Drummond de Andrade. No entanto, além deste, observam-se também processos intertextuais e referências a outros poetas no poema “Menina de olhos verdes”, que retoma uma temática recorrente na literatura lusófona no período medieval.

1.2.1 ELEMENTOS DA TRADIÇÃO MODERNA

Nesses primeiros momentos de libertação e de euforia, a poesia modernista pouco tem de reflexiva, de grave meditação sobre o sentido da vida ou do tempo. Ela é, acima de tudo, descritiva, pitoresca e anedótica [...]. Inspira-a o automatismo psíquico que permite a apreensão imediata e sintética de breves momentos de exaltação lírica. E o apelo do subconsciente, método muito explorado pelos surrealistas franceses e que os levou à técnica da escrita automática.

Ivan Junqueira

No Brasil, se a poesia do século XX passou por diferentes estágios, vivendo, em alguns momentos, a reflexão sobre o sentido da vida ou do tempo e, em outros, a exaltação lírica e o apelo ao subconsciente, o livro *VP* traz para o Amazonas um repertório modernista, que consiste numa herança da linguagem da idade moderna que, desde o Romantismo, afirmou diversos protocolos de mudança e que, repetidas várias vezes, tornou-se tradição. Apesar de nos três seguimentos do livro os poemas se agruparem por unidades líricas, cada trabalho designa uma estrutura estética específica, nova e que aponta para a renovação. Disto, apreende-se que Jorge Tufic, em sua primeira obra, submete-se à experiência de diversas estruturas poéticas e introduz na região uma expressão que dialoga com a linguagem moderna.

Uma das vertentes experimentais dos poemas de Tufic é o hermetismo. Em *VP*, as leituras de alguns trabalhos são bastante densas, sobretudo dos que fazem parte do segmento

inicial do livro. Isso ocorre devido à maneira como o poeta lida com a linguagem ao retratar os recortes de sua realidade. O poema “Os barcos”, transcrito a seguir, possui linguagem hermética no sentido de criar imagens enigmáticas, fragmentadas e não familiares, e de tornar as palavras signos que provocam alusões confusas.

Antigos barcos de bojo humano
de novos rumos abertas proas
voltam de novo para este porto
como quem volta para trazer

ilhas perdidas no vago oceano
noites pressagas e nada boas
o marinheiro no convés (morto)
e uma vontade de não saber

se esta cidade que desconhecem
tem alguns nomes na tatuagem
de algum marujo que se perdeu;

barcos humanos, tantos esquecem
que sois dos homens fiel imagem
e onde estejais também ‘stou eu.
(TUFIC, 1980, p. 19)

O poema é um soneto eneassílabo, o que sinaliza uma das características da dicção poética de Jorge Tufic: o rigor formal. Entretanto, o que mais se destaca neste trabalho é a materialização de uma situação em torno de barcos que se assemelha a uma sucessão de pensamentos, pois o evento se desenrola através de uma sequência de imagens fragmentadas. No primeiro quarteto, uma situação em torno de uma ação começa a ser contada: “Antigos barcos de bojo humano / [...] voltam de novo para este porto”. Contudo, este sintagma, que corresponde ao primeiro e ao terceiro verso, é cortado por este outro: “de novos rumos abertas proas”. Este consiste no segundo verso do poema e indica um elemento do barco que é descrito através de uma inversão sintática. Interrupções e inversões são as marcas da linguagem neste poema, no qual existem poucos períodos com ordem sintática direta.

Hugo Friedrich entende que as tradições poéticas da idade moderna se constituem como práxis fundadas no Romantismo e que o poeta moderno ressalta mais a sonoridade de seus versos, a sugestão das coisas que as imagens que formam. No entanto, segundo ele, quando se refere aos conteúdos “das coisas e dos homens – [a poesia] não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Jorge Tufic possui esta dicção da tradição

moderna de fragmentação das imagens, de deformação e estranheza. Por isso sua linguagem tem uma tendência ao hermetismo.

As imagens criadas neste poema são enigmáticas e desassociadas. O sujeito poético se reporta tanto às “ilhas perdidas no vago oceano” como ao “marinheiro no convés (morto)”. Estas imagens aparentemente distantes se relacionam porque o título e as palavras “proas”, “porto” e “convés” fazem referência aos barcos. Portanto, o poema se desenrola de modo a descrever imagens do inconsciente, registradas pela escrita automática, método criado por André Breton na segunda década do século XX que se tornou uma tradição no surrealismo. Por não haver uma sequência sintático-semântica alinhada com a gramática tradicional no poema “Os barcos”, há o hermetismo. Quando analisa este poema, Olinto diz que ele possui sentido amplo e sugestivo. Entretanto, o crítico não realiza uma leitura profunda por acreditar que o poeta “utiliza, até determinado ponto, o indistinto, o fluido, o que escorre, o que não se agarra, como elementos de multiplicação da força poética das palavras” (OLINTO, 1959, p. 210).

Tanto a obra de Jorge Tufic é caracterizada pela vagueza, estranheza, quanto provoca, muitas vezes, uma reflexão acerca do sentido da vida e do tempo. Por este motivo, alguns leitores afirmam que a poesia reflexiva é outra vertente herdada da idade moderna que o poeta experimenta em *VP*. Tenório Telles escreve que a obra tufiquiana se consubstancia na “margem reflexiva, identificada com a dimensão transcendental da existência, marcada por forte conteúdo subjetivo, existencial” (TELLES, 2014, p. 39). Desta forma, o poeta tem qualidades surrealistas, por recorrer ao inconsciente, e metafísicas, por buscar respostas existenciais. Falando de *VP*, Antísthenes Pinto também afirma que o poeta

constrói a sua arte partindo da exploração do inconsciente, do absurdo, do antirracional, buscando através dos estados da alma compreender pela intuição a própria vida cheia de absurdidade em que vivemos (PINTO, 1992, p. 17).

No poema que abre o livro, cujo fragmento é transcrito a seguir, a trajetória da vida de um homem parece incidir sobre a sua própria visão, resultando em uma reflexão sobre o sentido da própria existência. Este poema se intitula “Homem” e, assim como “Os barcos”, situa-se no campo da fragmentação de imagens, cabendo ao leitor ampliar os sentidos que o sujeito poético insinua.

Trajetória de sombra dispersada
Das mãos lhe escorre o tempo que sonhou.
Quantas almas possui na alma pisada?
Qual dentre todas a que mais amou?

Seus passos abrem sulcos de alvorada.
 Por estrelas errantes se enredou.
 Onde a sua face ausente procurada
 E as ilhas de além-mares que fundou?
 [...]
 (TUFIC, 1980, p. 15)

A trajetória, introduzida no primeiro verso, consiste na vida de um homem, como é indicado no título. Através de uma alegoria e com linguagem um pouco rebuscada, o poema imprime uma vida trivial. Como pressupõem os versos um e dois dos quartetos, este homem pouco aproveitou a vida, desperdiçou sonhos e fez escolhas erradas. Estas ideias são indicadas por verbos, como “enredou” e “fundou”, os quais aludem a momentos que agora pertencem ao passado e que voltam através de *flashbacks*, permitindo ao sujeito poético, que observa as perdas e as realizações do homem, sugerir o estágio da vida e o local onde o homem se encontra. Assim, no momento em que essas lembranças aparecem, infere-se que o homem pode ter idade avançada e se encontrar quase no fim da vida, bem como em uma situação em que já espera a morte. Salienta-se tal condição porque, neste jogo de *flashbacks*, a retórica do poema oferece um discurso de imposição e denúncia. Diante disso, as lembranças denunciam alguém que viveu na trivialidade.

As lembranças que se tornam imagens são impostas ao homem e se tornam conjeturas de uma voz que conduz o poema. Conclui-se isto porque as categorias gramaticais – “lhe”, “escorre”, “seus”, “passos”, “sua” e “face” –, em terceira pessoa, implicam na ação de um locutor. Sendo assim, quem pode retomar lembranças? O subconsciente é uma entidade constituída pelo conjunto dos fatos ou vivências que estão fora do limiar da consciência atual ou aos quais ela não pode ter acesso. Portanto, é deste ser a voz que aparece no texto e que interroga o homem: “Quantas almas possui na alma pisada?” E “Qual dentre todas a que mais amou?”. Nestes dois trechos, ele interroga o homem a respeito de suas convicções em relação ao amor, denunciando-o no que diz respeito às pessoas que feriu e as que deixou de amar. Do mesmo modo, acusa-o no trecho “Por estrelas errantes se enredou.”, reafirmando que sua vida foi construída na efemeridade.

No que diz respeito à reflexão existencial observada nestes primeiros poemas tufiquianos, o processo retórico que assinala estes atributos aos poemas de VP é decorrente dos influxos de alguns poetas modernistas brasileiros da Geração de 30, como Jorge de Lima e Murilo Mendes. Há comunicação também com escritores modernos precursores da magia da linguagem, da sugestão, da ilogicidade e do absurdo, como os poetas e críticos Baudelaire,

Rimbaud e Mallarmé. Gilberto Mendonça Teles, ao estudar a obra deste último, faz as seguintes considerações:

Foi aí que sua poesia se tornou cada vez mais obscura, chegando a um rigoroso hermetismo que exige a participação do leitor, o qual, a partir da sugestão linguística, terá que participar também da criação, recriando à sua maneira o objeto que existe apenas como signo de uma realidade espiritual e realidade difícil de ser totalmente apreendida. (TELES, 1992, p. 66)

Para Teles, o poema de Mallarmé consiste no signo de uma realidade espiritual e, por ser hermético, é uma realidade difícil de ser apreendida. Por isso, seu leitor não é inserido apenas na busca de significados, mas também participa da criação do próprio poema enquanto elemento que sintetiza, suscita, ressuscita, apresenta, cria e recria o próprio poema.

Em outro poema de *VP*, manifesta-se o ilogismo: “O peixe” expressa conteúdos sonambúlicos oriundos do inconsciente.

Sem querer desenho um peixe.
Quase igual, na cor extinta do mergulho,
aos que ficaram sob a areia cansada
de um rio.

Como outros tem a cauda velejante
e caminha por dentro, esguio,
de toda coisa branca
onde a luz não penetra.

Para distrair quem o contempla
(pois não pediu que o inventassem)
ele se veste de turvo
e percorre, caladamente,
de uma a uma as paredes do silêncio
feito onde lâmpadas apodrecem...

Às vezes no passeio distraído,
uma ou outra criança,
chega os olhos ao vidro renitente.

E é quando todos os rostos
se banham
numa difusa claridade
de aquários inviolados.
(TUFIC, 1980, p. 29-30)

Quando o sujeito poético profere “Sem querer desenho um peixe”, tem-se uma ação involuntária, decorrente do inconsciente. A lâmpada e os aquários indicam a carga sombria à descrição – “onde a luz não penetra” e “feito onde lâmpadas apodrecem” –, como se os aquários

limitassem a existência dos seres aquáticos ou tirassem a sua liberdade. A descrição mostra a realidade sonambúlica, que começa com o desenho do peixe e finaliza com o olhar das crianças, direcionado ao animal nos aquários. Depois de ter sido inventado, o peixe ganha vida e passa a ser alvo de todos os olhos, que parecem multiplicar a sua imagem, como se fossem aquários cheios de segredos inviolados.

Ao estudar os poetas do século XIX, Hugo Friedrich dá ênfase à dicção dos três mais notáveis, a saber, Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Segundo o teórico, esses poetas e críticos constituem a base da poesia da idade moderna, iniciando e aprofundando alguns valores modernos que foram transmitidos para o século XX.

Observa-se essa dicção no poema “O peixe”, por meio do processo que Friedrich chama de alógico, dos conteúdos sonambúlicos e alucinantes. Para o teórico, estes processos “nascem – ou querem nascer – da semiconsciência e do inconsciente” (FRIEDRICH, 1978, p. 190), e apresentam um conjunto de imagens insólitas, descontínuas. Com essa dicção, no aspecto formal inventa-se o sonho, associado ao inconsciente, promovendo reflexões em torno das estéticas tradicionais.

O simbolismo foi retomado várias vezes, por diversos escritores e em diferentes âmbitos artísticos, chegando também a se tornar tradição na idade moderna. A obra de Jorge Tufic, conforme ressalta Antônio Olinto, utiliza processos retóricos neossimbolistas (OLINTO, 1959), verificados nas imagens que sugerem estados alucinantes, ilógicos e descontínuos. O crítico escreve:

a insistência no caráter de sugestão da poesia feita pelos simbolistas e seus herdeiros, surgia em grande parte de uma falta de confiança na palavra. E vinha também, por outro lado, da convicção de que “o sentido” de um bom poema é amplo e acaba por ser intuído, gostado, de inúmeros modos diferentes, por diferentes pessoas. (OLINTO, 1959, p. 210)

A convicção na amplitude do sentido do poema e a falta de confiança na palavra podem resumir o que o crítico denomina, respectivamente, qualidades e defeitos da poesia dos últimos anos. No entanto, em *VP* se observa que há mais convicção do que insegurança na palavra, pois o livro reflete a consciência de que a linguagem funciona como um artifício poético. Tenório Telles fala sobre a percepção da linguagem de Jorge Tufic, afirmando que ele “assimilou da poesia de João Cabral de Melo Neto a consciência de que, embora o poeta seja uma realidade subjetiva, a poesia é antes organização do texto, ação do ser racional do criador sobre os seus versos” (TELLES, 2014, p. 39).

Sobre a consciência da linguagem, a concepção moderna se volta para a linguagem antes de se voltar para a expressão. Salette de Almeida Cara diz que “ao contrário do poeta romântico, que acreditava na poesia como expressão do ‘eu’, o poeta moderno sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem” (CARA, 1989, p. 40). Jorge Tufic é um artista da linguagem que dialoga com outros poetas, textos, diferentes linguagens e ainda com a sua própria produção. Por este motivo, quando utiliza qualquer processo ilógico que imita o subconsciente e o inconsciente, Tufic se detém nos modelos linguísticos que reproduzem estas realidades. Ao mesmo tempo, conversa com os poetas da tradição moderna que também as reproduziram. Por este motivo, os poemas tufiquianos não se baseiam nos sentimentos de um eu lírico, mas na consciência da linguagem.

Outro caso em que a consciência da linguagem ocorre na poesia de Jorge Tufic pode ser visto em seus poemas metalinguísticos com frequência. Nestes, o conteúdo que o poeta expressa é ilustrado por meio da linguagem em seus diferentes níveis. Há sempre um diálogo entre os aspectos rítmico, sonoro, lexical, sintático e semântico do poema, o que permite observar que a linguagem poética tufiquiana é conscientemente construída. O poema “Caminhando” aponta para esta qualidade.

Morro a cada minuto e nos teus olhos
 (mas de que vale ao mundo e à sua engrenagem
 morte particular, serenamente,
 morte de rosa ou ritmo que a iguale?)

Penso enquanto caminho; as horas cruzo
 quando em meu ser suas lâminas sem gume
 furam fundo a epiderme. (Inutilmente,
 pois quem há que suspeite a dor que tenho?)

Fronte erguida, inclusive, sobre os ombros
 papéis que serão nulos, versos brancos,
 pelas ruas conduzo (alheio à realidade?

a tudo mais alheio?) Não. Apenas
 sou poeta, igual na essência atribulada
 ao mundo onde o meu sonho despetalo...
 (TUFIC, 1980, p. 27)

Este poema sugere significados, desde o título, os quais dialogam com os recursos sonoros e com o ritmo da sua leitura. No nível lexical, o sintagma verbal do título carrega os sentidos de percorrer, seguir e andar, de movimento. Além disso, algumas palavras contribuem para reforçar esta acepção, como “engrenagem”, “caminho” e “cruzo”. Se o jogo lexical revela uma linguagem inteiramente literal, a palavra “morro” segue uma operação antitética. Ora, esta

palavra deixa de ter o significado original de falência do movimento vital para indicar, assim como as outras, um organismo vivo, que é o poema. A antítese ocorre também no plano da expressão quando o sujeito poético fala em “papéis que serão nulos” e em “versos brancos”. Estas partes podem sugerir um texto sem os recursos poéticos tradicionais, bem como uma anulação de ritmos. Todavia, não é isso que acontece, visto que o ritmo do poema se realiza por movimentos alternados.

O segundo verso oferece leitura rápida no início e lenta no final. De “mas” até “sua”, as palavras são monossílabas e dissílabas, sendo que na passagem de uma para a outra ocorre elisão, que possibilita uma leitura mais acelerada. Já o termo que finaliza o verso, “engrenagem”, por ser o único com mais sílabas entre os demais, torna lenta a parte final da leitura. Este movimento que se alterna também é notado no terceiro verso quando o poeta usa uma palavra de duas sílabas, seguida de uma de quatro e outra de cinco. Aí ocorre uma gradação crescente, a qual termina de maneira branda, pois a última palavra, “serenamente”, consiste em um sintagma circunstancial.

Este recurso de sugestão de movimentos ocasionado pela sonoridade dos versos, como já se percorreu, consiste em uma das prioridades da poesia moderna, que prefere sugerir pela assonância dos versos. Friedrich cita Poe cujo trabalho contém o princípio “de esboçar a poesia partindo do poder sonoro da linguagem, anterior ao sentido, para só então atribuir-lhe um significado, significado este que permanecerá sempre secundário” (FRIEDRICH, 1978, p. 182-183). Este padrão moderno observado em Poe também pode ser visto na obra de Jorge Tufic. No poema “Caminhando”, percebe-se que o poeta amazonense, consciente da linguagem, dá importância ao movimento e à sonoridade de sua obra-prima enquanto elementos fundamentais para a construção semântica do poema.

No poema “Caminhando” o leitor é o grande responsável pela ampliação dos sentidos que são sugeridos. Observa-se que neste poema existe a tentativa de uma conversa entre um interlocutor do sujeito poético que parece ser o leitor da obra-prima. Isto acontece no primeiro verso, em “nos teus olhos”, quando o sujeito poético apresenta a pessoa com quem fala através do uso do sintagma pronominal em segunda pessoa. Isso pode ser concluído também porque a retórica do poema é marcada por questionamentos acerca da presença de poesia na obra, das dores do poema e do interesse do leitor pelo trabalho poético, que aparecem entre parênteses. Com a introdução do leitor, justifica-se a presença de um destinatário para as indagações do sujeito poético, cabendo-lhe respondê-las e refletir sobre o seu papel no poema. Além disso, com o teor das perguntas, entende-se que o sujeito poético conversa com um leitor que não se interessa pelos processos rítmicos, tampouco pelas dores e pela realidade do poeta.

Este poema, portanto, pode ser considerado como um metapoema, cujo referente é a criação do poeta através da qual o sujeito lírico fala ao seu interlocutor. Por isso, a complexidade de sua fatura convida o leitor a compreender a essência de seu trabalho, para que perceba que o poema é um organismo vivo. Ora, o sujeito lírico parece falar com alguém que não se importa com as minúcias de seu trabalho – que é o desdobramento da linguagem poética –, nem com as suas dores e vicissitudes.

Este tópico mostrou que Jorge Tufic se alinha às propostas da poesia modernista. Por este motivo, é possível visualizar em seus poemas a temática existencial, bem como o sonho, através de processos poéticos que imitam o consciente e o subconsciente. Estes processos e técnicas sempre vão ser responsáveis pela construção de significados dos poemas, que pouco falam das elucubrações do sujeito poético. Com isso, é nítida em sua obra a presença de poetas que inauguraram ou foram conhecidos através destas dicções e temáticas. Portanto, de acordo com estes poemas analisados, Jorge Tufic é um poeta que dá continuidade a uma tradição moderna, dialogando com outros poetas modernos, bem como com diferentes linguagens.

1.2.2 O RIGOR FORMAL E A EXPERIMENTAÇÃO

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. [...] A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, comparação e metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável.

Hugo Friedrich

Quando o CM se propõe a resistir à tradição academicista com a reinvenção do ideário artístico e cultural das vanguardas, o Modernismo brasileiro já havia se consolidado. Na década de cinquenta, as fases iconoclasta e reflexiva tinham sido superadas e a literatura brasileira praticava o rigor formal e buscava a significação máxima da palavra. Por ser uma repercussão periférica e atrasada do movimento que começou em São Paulo, o Modernismo no Amazonas, operado pelo Movimento Madrugada, agarra-se aos diferentes aspectos de cada fase e os executa, ainda que de maneira assistemática, não dogmática, empregando seus elementos em outras combinações ou propósitos. Diante disso, é válido afirmar que na região amazônica o

Modernismo consiste na apropriação de algumas tradições que marcaram os artistas de 1922, de 1930, de 1945 e as tradições seguintes.

Em outros termos, o CM foi para o Amazonas o que Paz chama de tradição da ruptura (PAZ, 1984). O movimento nega uma tradição e, em seguida, dá lugar a outras. A tradição que recusa é a local, passadista, imperante. A que coloca em seu lugar é a tradição moderna, marcada pela crítica e autocrítica estética, sobretudo depois que a produção cultural e intelectual do CM começa a se tornar pública. Por este motivo, a década de cinquenta no Amazonas é a década da negação da tradição.

À vista disso, um traço herdado da tradição modernista brasileira presente na nova fase da literatura no Amazonas é o rigor formal. Em *VP*, ele se junta às qualidades reflexiva, existencial e de meditação sobre o uso da linguagem. O rigor formal se verifica quando o poeta utiliza os padrões convencionados na poesia clássica e quando varia na utilização dos elementos tradicionais, experimentando-os. De acordo com Tenório Telles: “a outra margem do discurso poético de Jorge Tufic se fundamenta nas preocupações formais e no caráter experimental de seu processo de criação” (TELLES, 2014, p. 41). Em resumo, com esta outra faceta, o poeta realiza a dicção clássica, problematiza sua concepção poética e atualiza a linguagem da poesia tradicional.

Sobre os poemas de forma fixa do livro, todos são sonetos, e a maioria deles se constitui de sintagmas melódicos com ritmo marcado e versos regulares. O poema “Homem” é um exemplo da ação de exercitar a feitura de sonetos clássicos, uma vez que tem quatorze versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Sua métrica é regular, pois se compõe de versos decassílabos, e suas rimas, alternadas nos quartetos – ABAB. Além disso, o poema desempenha, em seu verso final, outro aspecto importante da forma. Segundo Hênio Tavares, é “a chamada ‘chave de ouro’, que deve conter em si a essência da ideia geral do poema” (TAVARES, 1996, p. 305). Para análise, são escritos apenas os tercetos do poema “Homem”:

[...]
 Mascara leve lhe recobre a fronte.
 (O silêncio por trás constrói o mito)
 Traz nos ombros a sombra do horizonte.

De fundas cicatrizes cava o mundo.
 E, sendo humano, um pouco de infinito
 Guarda no peito como em céu profundo.
 (TUFIC, 1980, p. 15)

Como foi mencionado anteriormente, este poema delinea a existência trivial de um homem por meio da designação alegórica de uma trajetória. Nesta atmosfera, o primeiro terceto cria um cenário sinestésico, impondo a sensação de silêncio e sugerindo que a vida do homem seja um mito. O sujeito poético evoca, então, a consciência mítica do ponto de vista antropológico e filosófico que, segundo Massaud Moisés,

remete [...] a um tempo fora da marcação oferecida pelo relógio e o calendário e mesmo pela “duração” bergsoniana; espécie de intemporalidade absoluta, na qual os seres humanos, desconhecendo que imergiam numa continuidade composta dos sucessivos ciclos temporais in natura, vagavam “num tempo imperecível, perenemente presente”. (MOISÉS, 1999, p. 342)

Com isso, a indeterminação temporal esboçada nos versos iniciais é retomada na parte final. O último verso indica que a dificuldade de entender o tempo deste recorte da vida do homem é a essência do soneto. No terceto final, quando o sujeito poético fala “*E, sendo humano, um pouco de infinito / Guarda no peito como em céu profundo*”, o discurso mítico – presente no verso final – de que o tempo é imperecível, eterno, desenrola-se através da ideia de infinito, sensação carregada dentro do homem. Assim, além de executar a sugestão e uma reflexão de base existencial, neste poema Jorge Tufic reproduz as convenções canonizadas da poesia, as mais exigentes e tradicionalmente transmitidas junto ao soneto clássico.

No Amazonas, tão logo surgiu o Movimento Madrugada, disseminou-se uma tendência a posições mais equilibradas com a instituição de formas fixas. Ativou-se um discurso da tradição enquanto conservação dos clássicos, igualmente como ocorreu com os escritores brasileiros que amadureceram após 1930 e, sobretudo, os da Geração de 45. No entanto, a discussão sobre o emprego da tradição sempre esteve presente na campanha do modernismo brasileiro, até mesmo na geração de 1922. Silviano Santiago conta que, em 1924, em uma viagem feita a Minas Gerais por alguns modernistas da primeira geração houve uma tentativa de restaurar elementos do passado e da tradição mineira. O teórico conta que Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars, um poeta suíço radicado na França,

estavam todos imbuídos pelos princípios futuristas, tinham confiança na civilização da máquina e do progresso e, de repente, viajaram em busca do Brasil colonial. Depararam com o passado histórico nacional e com – o que é mais importante para nós –, com o primitivo enquanto manifestação do barroco setecentista mineiro. (SANTIAGO, 2002, p. 121)

Nesta viagem, a visão deles era de um modernismo paradoxal, visão conhecida como neoconservadorismo. Através de uma crônica escrita por Mário de Andrade após a viagem,

Santiago revela que Tarsila do Amaral, ao se deparar com a imagem setecentista de Minas, desejou voltar a Paris. Ela não queria saber da última moda, mas sim aprender a restaurar quadros. Quanto ao autor da crônica, ele faz uma crítica à arquitetura moderna de São Paulo, preferindo aproveitar as velhas mansões setecentistas às casas complicadas, monstros de estações balneárias e exposições internacionais.

Na dicção de Jorge Tufic, quando lança mão das estruturas formais da poesia clássica, ele retoma o soneto como ativação do discurso da tradição no Modernismo. Isso ocorre também com os demais poetas do CM, pois a maioria deles aderiu à forma como uma das maneiras de se expressar. Sobre o contexto de estreia de Tufic, Telles diz que ela aconteceu “sob os influxos da tendência espiritualista do Modernismo” (TELLES, 2014, p. 39). Esta tendência surgiu no Rio de Janeiro por volta de 1920 e que, além de se direcionar para o interior do ser humano e afirmar valores espirituais do homem, enfatizava o retorno à tradição poética. Todavia, ao entender que o CM se incorpora às diversas tradições do modernismo brasileiro, com esta adesão unânime à tradição, a obra dos poetas do grupo se comunica com a Geração de 45. Ora, a terceira fase do Modernismo brasileiro pode ter suas ideias assim resumidas, de acordo com Luciana Stegagno Picchio:

O pessoal de 45 propunha-se a conjugar, em literatura, uma visão universalista a um rigoroso artesanato. [...] O seu retorno à rima, aos metros clássicos, o controle obstinado e estetizante da página escrita, a rejeição do “prosaico e do excrescente” assim como do nacionalismo literário de qualquer matriz, o hermetismo inicial pareceram aos demais um salto para trás no tempo (PICCHIO, 1997, p. 591,592).

Entretanto, ao exercitar a feitura de sonetos, o poeta diversifica e produz também sonetinhos, extrapolando os limites da fatura do modelo clássico. Ao teorizar o poema de quatorze versos, Glauco Mattoso considera o sonetinho como uma das formas que pode ser acrescentada às várias maneiras de experimentação mais recentes do soneto (MATTOSO, 2009). Isto quer dizer que quando escreve “A Estátua do Tempo”, segunda parte de *VP*, que é composta por oito sonetinhos, Jorge Tufic realiza a experimentação do soneto. O seguinte poema é o primeiro que aparece nesta parte do livro.

No meio claro do sonho
 ganhas postura de estátua.
 Paisagens duras do encanto
 descerram-se de teus lábios.

Querem a solidão e o
 exato acontecimento

das coisas: submissa fonte
raiada às águas do tempo.

Não és, no entanto, a figura
do matinal complemento
partida em faces iguais.

Anseio enxuto de pranto
só o verso, a flor e o silêncio
podem tocar o teu cerne.
(TUFIC, 1980, p. 37)

Este poema é um “soneto com versos heptassílabos, conhecido como sonetinho” (TAVARES, 1996, p. 305). A forma é uma variação do soneto clássico que, apesar de possuir quatorze versos distribuídos em quatro estrofes, constitui-se de versos de medida curta, geralmente redondilhas. Como se observa neste poema, quartetos e tercetos estabelecem métrica regular com versos de sete sílabas poéticas, sendo, portanto, versos heptassílabos ou redondilha maior. Neste poema, Jorge Tufic realiza experimentação porque não segue o cânone no tocante à rima e a medida tradicional dos versos do soneto clássico, que geralmente são decassílabos.

No campo da expressão, o poeta volta a discorrer sobre as questões existenciais e a mostrar a concepção mítica a respeito da imperecibilidade do tempo. Neste poema ele utiliza uma linguagem exata e procura levar o leitor a ver como ocorre à apreensão de um instante, pois demonstra, através da poesia, a captação de imagens como no processo de fotografia. As imagens evocadas se encontram na atmosfera de paisagens e a apreensão do instante ocorre pela utilização intencional dos conceitos que abarcam os termos “estátua”, “exato” e “figura”, respectivamente em cada uma das três estrofes iniciais. Quando utiliza este processo para mostrar que é possível representar instantes da existência pela poesia, o poeta pretende eternizá-los para que a sua duração, como o tempo, seja perpétua.

Além da experimentação com a variação da forma fixa, o poeta também se expressa pelos sonetos em verso livre, bem como por formas que não apresentam rimas nem ritmo. “O soneto”, o último poema de quatorze versos do livro, consiste em outro caso alternativo de experimentação do soneto no ideário moderno, como se observa em seus versos iniciais.

Quanta angústia atravessa esta tarde
vinda com setas revezadas
a impedir na garganta as pala-
vras de há muito retidas em

silêncio. Varou a tarde esta
seta e o travor de seu caule te

recua sobre a página plana
 que reténs indeciso e a repousas
 [...]
 (TUFIC, 1980, p. 67)

Este soneto se estrutura à maneira habitual da idade moderna, pois dispensa o decassílabo e os processos rítmicos tradicionais. Tavares ensina que “a estrutura do soneto não é rígida em relação à métrica e a rima” (TAVARES, 1996, p. 305). Isso quer dizer que os sonetos modernos se desprenderam de esquemas tradicionais. Neste poema, é o sujeito lírico que determina o ritmo da leitura, que permanece contínua por longo período por causa do *enjambement* que é utilizado desde o começo do primeiro quarteto e até o início segundo. A leitura é interrompida apenas por “palavras”, sintagma que está estruturalmente quebrado. Ele inicia no terceiro verso do quarteto inicial, na forma “pala-”, e é completado apenas no quarto, na forma “vras”. Este sintagma aparece no contexto do verbo “impedir”, cumprindo a função de enfatizar, no plano visual do poema, o significado proposto pelo sujeito poético. Com este processo metalinguístico, é possível observar o caráter experimental deste poema.

Diante disso, em *VP* o soneto aparece no molde clássico com os decassílabos, nas formas experimentais com os heptassílabos e com versos sem medida. Sobre esta peça poética, Jorge Tufic defende a tese de que no Amazonas o poema de quatorze versos passou por uma evolução desde a sua implantação por Tenreiro Aranha. O poeta e ensaísta mostra os modelos experimentais pelos quais o soneto passou na produção modernista local. Ele também diz que a partir da segunda metade do século XX,

o processo aclimativo de soneto feito por nossos poetas, traciona o conjunto de maneiras que vai do clássico ao incompto, do incompto ao neoparnasiano e, finalmente, deste ao sonetinho e ao soneto sem rimas, isto é, da miniatura à opção menos rigorosa do soneto pelo meio-soneto. (TUFIC, 1982, p. 88)

Assim, o soneto no Amazonas se transforma da forma tradicional em um processo de reescrita da tradição e escrita da modernidade. Isto pode ser explicado se se considerar que em toda obra de arte há um elemento capaz de transformar os demais componentes de toda uma estrutura, conforme a concepção teórica de Roman Jakobson⁷. Em sua teoria, chamada “O Dominante”, o teórico diz que as obras de arte se constituem de vários elementos. Para ele apenas um elemento, o dominante, desempenha o papel de especificar os traços da linguagem

⁷ Trata-se de um ensaio, apresentado por Roman Jakobson em 1935, numa palestra pública na Masaryk University, em Brno, República Checa, onde apresenta o conceito do “dominante”, um conceito que desde os anos 1920 já circulava nos debates e análises literárias e poéticas dos Formalistas Russos.

de toda a obra. Por isso, na obra de arte este elemento “atua como seu constituinte obrigatório e inescapável, dominando todos os elementos e exercendo influência direta sobre cada um deles” (JAKOBSON, 2002, p. 513).

Daí se vê que os elementos da poesia clássica presentes em *VP*, como o metro, a rima e a própria forma, não se constituem como componentes capazes de dominar a estrutura de toda a obra, visto que variam entre uma composição e outra. Quando os versos são regulares, o metro pode se apresentar como decassílabo, eneassílabo ou heptassílabo. Entretanto, em “O soneto” há versos livres. Quanto às rimas, não há um processo que seja constante, pois a maioria dos poemas se constitui de versos brancos. Quanto à forma, os poemas fixos se configuram apenas como sonetos e sonetinhos.

De acordo com Jakobson, é necessário analisar o verso com a finalidade de conhecer a retórica padrão que orienta os procedimentos estéticos de uma obra. Verifica-se, então, a marca inalienável que ele possui, uma vez que para cada período literário existe um ideal poético diferente e, conseqüentemente, diferenças valoradas no poema. Assim, para definir o padrão de uma obra poética, examina-o, já que, para Jakobson,

o verso é em si um sistema de valores; e como em todo sistema de valores ele detém uma hierarquia própria na qual existem valores superiores e inferiores e um valor primeiro entre todos, o dominante, sem o qual (no interior da trama de um dado período literário e uma determinada vertente artística) o verso nem pode ser concebido nem avaliado como verso. (JAKOBSON, 2002, p. 513)

Diante disso e com relação à análise do verso em *VP*, garante-se que nesta obra de Jorge Tufic está imbricado o ideário poético moderno com o discurso da tradição, de conservação dos modelos clássicos. Entretanto, sua predileção ao soneto e, algumas vezes, ao verso decassílabo não é suficiente para associar o poeta a um estilo de época classicizante. Como comprova Tavares, “os clássicos deram preferência aos sonetos decassílabos com rimas opostas e paralelas nas quadras”, (TAVARES, 1996, p. 305). Apesar de em certos momentos os versos tufiquianos apresentarem o rigor das convenções clássicas, isto não é predominante. Portanto, a marca inalienável da estética de Jorge Tufic é a experimentação, dentro das seguintes categorias que se revezam: com relação ao verso, é livre ou metrificado; com relação à forma, é livre ou fixa e, quando fixa, pode apresentar transgressão aos padrões tradicionais.

No aspecto formal, constata-se que a transgressão da forma fixa é uma característica que se repete ao longo da obra. Verifica-se esta ocorrência em outros poemas que ele produziu. Na década de cinquenta, o poeta escreve haicais e, em 1998, seleciona cinquenta deles e os publica em *Sinos de papel*, em Fortaleza. Em alguns poemas, ele segue rigorosamente as normas do

haikai clássico, em outros, transgride os padrões japoneses e aqueles que viraram tradições quando esse poema chegou ao Brasil.

(As quatro estações)

Só pétala de rã.
Tonteia o ar que semeia
a nova manhã.

(Outono)

A chuva miúda desce.
quando anoitece
o hai-kai se muda.
(TUFIC, 1998, p. 4,18)

O haikai é um poema da tradição japonesa de forma fixa, composto por 17 sílabas distribuídas em três versos de 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente. Além disso, sua temática deve nascer de uma estação do ano e fazer referência à natureza ou ao ambiente onde se encontra o poeta durante a sua produção. Com esta medida rigorosa, diferente e sem rima, a forma não produzia efeito rítmico quando chegou ao Brasil adequada ao projeto modernista. Como informa Paulo Franchetti, “Guilherme de Almeida inseriu [...] duas rimas: uma a unir o primeiro com o terceiro verso, e a outra interna ao segundo verso, ocupando a segunda e a última sílaba” (FRANCHETTI, 2012, p. 202). Esse modelo que acabou se tornando habitual na escritura de alguns poetas brasileiros que aderiram à pequena forma nipônica.

No primeiro poema, Tufic segue a fórmula de Almeida, isto é, divide a pequena forma em três versos de 5, 7 e 5 sílabas cada e faz rimas externas (*rã/manhã*) e internas (*tonteia/semeia*). Já no segundo isto não acontece, porquanto o poema não contém 17 sílabas e o efeito rítmico se realiza de outro modo. Todavia, em ambos os casos o poeta faz referência às estações do ano, a fenômenos da natureza, citando a fauna e a flora.

Não se pode passar deste ponto sem recapitular as estruturas modernas importantes que se encontram na obra de Jorge Tufic neste primeiro momento. A respeito de sua expressão, os recursos utilizados nos poemas se justificam pela consciência de que o poeta é um agente da linguagem. Acerca das formas fixas, a preferência pelo soneto, consiste em um instrumento para se escrever as linhas da modernidade, o discurso da tradição clássica, bem como os novos rumos da literatura no Amazonas.

2. DÉCADA DE 1960: A CONSOLIDAÇÃO DA TRADIÇÃO

2.1 CLUBE DA MADRUGADA: MANIFESTO, SUPLEMENTO E ESTATUTO

No momento em que o Brasil sofre uma crise total em todas as suas forças intelectivas, morais, educacionais, econômicas, sociais, a mocidade consciente do Amazonas, agrupada sob a égide do Clube da Madrugada, une-se para defender esta herança social inesgotável que herdamos de nossos antepassados, em cujas causas concernentes à debacle, atuam grupos de caráter negativo anacrônicos, divorciados da realidade brasileira e defensores de posições cômodas e de princípios apátridas.

Manifesto do Clube da Madrugada

Tendo como data de nascimento o dia 22 de novembro de 1956, o CM foi criado com o perfil semelhante ao dos grêmios que se instalaram nos colégios de Manaus durante da segunda metade do século XX. Estas agremiações foram formadas como grupos culturais dirigidos por artistas cuja intenção principal era promover a arte e a literatura. Quando foi formado, a maior finalidade do grupo era fomentar obras artísticas e literárias, ainda que sob o pretexto de atualizar a cultura da região com a propagação do ideário modernista.

Entretanto, em outro aspecto, o clube se diferenciava destes grêmios. Estes tinham como reduto a Academia Amazonense de Letras e eram filiados às tradicionais escolas europeias, tendo, por isso, um caráter provinciano, além de expressar uma cultura alheia e ultrapassada. O CM, no que lhe concerne, opôs-se à entidade literária máxima do Amazonas e combateu as gerações dominadas pelo academicismo. Essa ação foi realizada através da difusão das novidades e da inserção da linguagem modernista nos meios culturais. Jorge Tufic classifica o clube como um movimento predominantemente literário. Segundo o poeta e ensaísta, o grupo reúne “diversas e variadas tendências de pesquisa e renovação estética, mas em cujas atividades [...] sobressaem os valores da forma literária na exposição de seus temas e suas ideias” (TUFIC, 1982, p. 33).

Conforme uma distinção elaborada por Jorge Tufic entre entidades literárias, movimentos culturais e movimentos literários, o CM pode ser caracterizado como um movimento cultural mais abrangente. Segundo ele, estes movimentos “surgem trazendo um manifesto de renovação tanto para a literatura quanto para as artes, e muitas vezes introduzindo novos métodos de pesquisa no campo social e antropológico” (TUFIC, 1982, p. 33). Nesta definição, o ensaísta classifica a Semana de Arte Moderna como um movimento cultural, posto

que influenciou na arte, na literatura, na música, entre outros. Quanto ao CM, o movimento aderiu aos influxos do Modernismo Brasileiro, não se restringindo, portanto, à literatura, pois também adentrou aos diversos campos da arte e da ciência, bem como a Semana de 22.

Assim como outros movimentos culturais, o CM teve seu Manifesto, o qual foi publicado em novembro de 1955 na Revista *Madrugada I* em uma edição única e comemorativa do primeiro ano de existência do grupo. O documento preconizou a análise das contribuições do passado e a transformação de valores em diversos domínios da sociedade. O poeta e ensaísta Jorge Tufic salienta o processo de escrita do Manifesto e a sua finalidade:

Durante uma noite quase inteira, seu manifesto foi elaborado [...] e, pela primeira vez na história do Estado, põe-se em análise a contribuição do passado. E desta, em síntese, nasce o Manifesto [...]. Trata-se aqui de uma declaração de princípios que, abordando as áreas de literatura, sociologia, economia, filosofia e outras, declarava ao mesmo tempo o ecletismo do grupo, suas dúvidas e angústias, conceituados na postura de muitos à espera de uma vertente onde a cultura dinâmica se opusesse à cultura reflexa. Ou seja, à espera ou à procura de uma Universidade. (TUFIC, 1982, p. 38)

As propostas do Manifesto mostravam um programa de luta e buscavam romper com a mistificação do homem da região, pois seu conteúdo tinha caráter contestador. Além disso, o documento foi uma necessidade para que o grupo expressasse as posições e princípios que o norteariam. O texto começa separando dois grupos que faziam parte de um Brasil estagnado: a mocidade do Amazonas, que se levantava para defender uma sociedade em crise e os grupos retrógrados, que defendiam posições cômodas e princípios apátridas. Os autores apresentam o desejo daquela geração de procurar um novo alicerce da cultura e refletir sobre os problemas sociais daquele tempo. Além disso, alertam para que aquela mocidade se defendesse dos grupos retrógrados, visto que a sociedade era dirigida por uma elite intelectual que possuía apatia criminosa quanto a renovação de valores. Os membros do CM, contrários à estagnação, foram impulsionados a propor uma restauração da sociedade local, apresentando um programa de ação cuja finalidade era elevar os padrões morais, econômicos e sociais do país. Como este programa abarca vários âmbitos, abaixo cita-se um pequeno fragmento do texto concernente apenas à literatura, conforme a observação feita por Tenório Telles:

Fácil será observar o que acontece na esfera convencionalizada chamar-se acadêmica, onde campeia a servidão a estilos e ideias antiquadas, importadas diretamente da Europa, no século passado. Desconhecem francamente, por meio de um indiferentismo olímpico, a existência de uma literatura puramente nacional. Tal ignorância redundante, conseqüentemente, numa arrogante indiferença diante dos próprios valores da terra. Porque estes procuram renovar ideias e conquistar formas novas de expressão e não encontram apoio

numa crítica evoluída. Disto resultou o êxodo anual de moços em direção ao Sul do país. (TELLES, 2014, p. 195)

Neste trecho, observa-se a repulsão do CM para com a Academia Amazonense de Letras, esfera que, segundo o grupo, alienou por longo período a cultura da região por meio da insistente reprodução de moldes literários obsoletos. Essa situação fez com que os intelectuais não se ligassem às produções artísticas da época que estavam sendo feitas no âmbito nacional e desprezassem os valores da terra. Antes disso, o texto afirma que no Amazonas não há literatura e mostra que o distanciamento dos valores nacionais provocou uma postura acomodatória e individualista nos intelectuais da região. No final, os autores indicam o caminho por onde a situação podia ser reestabelecida. Eles aludem ao Modernismo enquanto fonte teórica para fazer uma literatura própria, além de ser uma ferramenta para renovar ideias e difundir novas formas de expressão.

Em resumo, o texto do Manifesto pressupõe o rompimento das estruturas tradicionais para dar lugar ao novo, assim como ocorreu com as ações que marcaram a “fase heroica” do Modernismo. Esta teoria é defendida por Paz com o nome de tradição da ruptura, e levantada como hipótese por Allison Leão quando se refere aos padrões do CM aproximados aos dos iconoclastas que iniciaram o movimento modernista brasileiro. Para ele,

novidade e ruptura são marcadamente paradigmas para o CM, o que o aproxima bastante o movimento ao pensamento modernista. E sem dúvida o modernismo será uma referência recorrente na produção de vários de seus membros... (LEÃO, 2011, p. 132)

Nunca se havia publicado no Amazonas um documento como este, que objetivava alertar a imposição da permanência de padrões artísticos por parte da elite cultural e denunciar o comodismo dos próprios amazonenses. A Revista Equador, anteriormente citada, visava propagar os modelos modernistas em terras amazônicas, mas não criticava diretamente o passado nem denunciava a elite conservadora. A publicação do Manifesto pelo CM é lançada como um ato de negação e busca pela renovação, uma atitude crítica de intelectuais de diversas áreas. Os motivos que levaram esta elite intelectual a se levantar no Amazonas se assemelham àqueles citados por Paz quando trata sobre o radicalismo dos movimentos revolucionários do século XIX e da primeira metade do século XX. Segundo o teórico,

a rebelião dos jovens é um movimento de justificada negação do presente, porém não é uma tentativa de se construir uma nova sociedade. Os moços querem acabar com a situação atual porque é um presente que nos oprime em nome de um futuro quimérico. Esperam instintiva e confusamente que a

destruição deste presente provoque o aparecimento do outro presente e seus valores corporais, intuitivos e mágicos. Sempre a procura de outro tempo, o verdadeiro. (PAZ, 1984, p. 195)

Para Paz, a rebelião não traduz mais os anseios de uma luta de classes nem é um movimento de tipo universal, mas sim uma luta de grupos minoritários em busca de sua identidade. Pode-se entender que a atitude dos jovens do Amazonas, no que diz respeito à fundação do CM e à publicação do seu Manifesto, é equivalente ao conceito de rebelião de Paz. Ora, estes jovens, além de terem sido indiferentes diante da maneira como vislumbravam o futuro, buscavam a construção de uma identidade cultural própria para o Amazonas.

Entretanto, logo após o nascimento do CM e a publicação de seu Manifesto, o grupo experimentou um período de dispersão antes mesmo da década de cinquenta se completar. A consolidação do grupo ocorreu por intermédio das atividades desenvolvidas entre os primeiros anos da década até o ano de 1956. Nesse período, seus fundadores debatiam e trabalhavam para que suas atividades fossem originais, de qualidade e diferenciadas de outros grêmios que surgiram na mesma época em Manaus. Em 1957 aconteceu uma drástica decadência na execução das atividades que os dirigentes propunham, como se o grupo, ainda tão jovem, passasse a viver uma fase de abatimento. Sobre este ano, Tufic relata:

Por motivos pessoais, vários de seus fundadores abandonaram o Clube. As sessões de sábado à noite, foram ficando vazias. Dava-se o pânico, algo parecido com o final de um ciclo, dominando talvez o receio de estarem repetindo um fracasso. Pois, lamentavelmente na Amazônia, ninguém mais acreditava em sociedades desse tipo, mesmo que funcionassem depois da meia-noite. (TUFIC, 1984, p. 23,24)

Segundo Jorge Tufic, o CM sobrevivia dentro de uma circunstância oscilante, *perau raso, perau fundo*, (TUFIC, 1984). Era ocasionada pela aproximação boêmia e afetiva entre os seus membros e, simultaneamente, pelo distanciamento oriundo da divergência de opiniões dos mesmos. Isso resultou na crise do final da década passada e na desvinculação de alguns membros integrados.

Além disso, desde que foi fundado, o grêmio se caracterizou pela informalidade, e os fatos que validam essa suposição dizem respeito: à sede, pois não havia um local oficial onde fossem executadas as ações do grupo, pois seus membros se reuniam em um banco, o “banco dos patos”, localizado nas proximidades da árvore de mulateiro da praça Heliodoro Balbi; ao Estatuto, uma vez que não existia nenhum documento que autenticasse o funcionamento da entidade e indicasse as especificidades da agremiação; e ao presidente, visto que não possuía

uma só pessoa que os dirigisse, pois todos se consideravam praticantes de tal função. A atmosfera criada pela ausência de regularidade teve como consequência uma série de avanços e retrocessos que, ao invés de imprimirem o enraizamento absoluto das diretrizes do movimento, abriam margem para um processo de declínio.

Contudo, com o objetivo de acabar com a inconstância e com o estado informal, os mentores do movimento propuseram o implemento de protocolos ainda ausentes na agremiação. Por isso, em 1959 elegeram oficialmente um presidente, Aluísio Sampaio, que foi responsável por organizar as atividades culturais e formalizar o grêmio. Sampaio recebeu a primeira nomeação legítima para estar à frente do CM e teve uma presidência bem-sucedida e duradoura. Bem-sucedida porque trouxe novidades e o retorno das atividades culturais que haviam diminuído, e duradoura porque começou em 1959 e finalizou em 1971. Alencar e Silva resume o que foi a atuação do primeiro presidente do clube:

Aluísio Sampaio viria como que a encarnar a alma de Clube como força coesiva e dinâmica que lhe comunicaria novo ânimo e o faria projetar-se, em cena aberta, para reafirmar e mostrar, em toda a sua extensão, a que vinha. Isto se fez não só através da publicação de livros – o que já vinha ocorrendo desde a década anterior – mas, principalmente, do espaço gráfico de toda uma página semanal do “O Jornal”, na qual se estampava a produção cultural do grupo e dos novos valores que começavam a surgir. (ALENCAR E SILVA, 2004, p. 31)

Em 1961, Aluísio Sampaio organizou um suplemento para o CM, o qual possuía edições semanais publicadas nas manhãs de domingo em *O Jornal*. O suplemento se chamava Caderno Madrugada e, segundo Berenice Carvalho, “era uma publicação avulsa, vendida separadamente do jornal, nas bancas ou através de assinaturas” (CARVALHO, 2015, p. 12). Na página, mantida sem interrupção pelo período de 12 de maio de 1961 a 11 de julho de 1971, publicaram-se as produções culturais do grupo. Eram textos literários e teóricos, que expressavam as propostas modernistas através dos novos valores que o grupo estava aderindo.

Berenice Carvalho⁸ observa que Jorge Tufic é o único membro do grupo que atua desde o início até o fim das publicações do Suplemento Literário em 1972, assinando, direta ou indiretamente, a maioria dos textos. A pesquisadora diz que consultou a edição do suplemento de 25 de abril de 1965, onde nota que, além de textos literários, é publicada a síntese de dois capítulos de um livro de Jorge Tufic (CARVALHO, 2015). Inédito até aquele momento,

⁸ Berenice Carvalho, professora da Universidade do Estado do Amazonas, pesquisou em seu Mestrado o jornalismo literário do CM, publicando, em 2015, uma Dissertação em que lê e observa aspectos formais e de conteúdo do Suplemento Madrugada, destacando a sua contribuição para a permanência do grupo e o seu significado para a vida cultural da cidade de Manaus.

nesse ensaio o escritor que aborda a fundação do clube e o período que o antecedeu. O título foi lançado somente em novembro de 1984 com o nome *Clube da Madrugada: 30 anos*⁹.

Outra iniciativa executada pelo presidente Aluísio Sampaio foi a elaboração de um estatuto que regulasse as práticas do movimento. No dia 20 dezembro de 1961, o Estatuto do CM tornou-se público no Diário Oficial do Estado do Amazonas. O documento estabelecia as propostas libertárias do movimento no que diz respeito ao desenvolvimento e à divulgação de atividades nos diversos ramos da cultura, ciência e educação. Tinha como projeto a realização de conferências, seminários, palestras e debates sobre assuntos de caráter científico, literário, artístico ou outros que atendessem ao interesse geral. Além disso, visava não se restringir ao âmbito da agremiação, mas também levar ao povo, através do trabalho escrito, oral ou divulgado, o conhecimento do que estava sendo realizado em torno da cultura geral. Sobre o Estatuto, Carvalho diz que ele “confere certa organicidade às iniciativas do Clube e, ao mesmo tempo, regula suas práticas sociais, sem, entretanto, perder de vista o aspecto libertário do grupo, que traz consigo propostas culturais e educativas” (CARVALHO, 2015, p. 16).

Assim, na década de sessenta, com a presidência de Aluísio Sampaio, o CM se reergueu após uma pequena crise iniciada em 1957. Com a criação do Suplemento Literário, o grêmio passou a dialogar e a compartilhar as suas ideias com outras entidades literárias, escritores e editoras do Brasil e do exterior em um processo de intercâmbio cultural. A partir deste processo, os seus mentores passaram a visualizar o panorama de repressões e lutas que estava em voga em âmbito mundial. Além disso, foram incentivados pela revolução artística a protestar por meio da arte. Já com o Estatuto, uma parte do texto regulamentava as atividades que o grêmio deveria organizar. Assim, através destes dois documentos, idealizou-se e se concretizou diversas atividades no campo da literatura, da arte, da música, do teatro, do cinema, do rádio e do jornalismo. Foram realizadas feiras de exposição de artes plásticas, festivais de cinema amador e de filmes de curta-metragem, programas radiofônicos e exibição de obras artístico-literárias em praças públicas da cidade de Manaus. Um exemplo destas ações constitui-se na “Poesia de Muro”, uma concepção de poesia que será abordada com mais aprofundamento no terceiro capítulo deste trabalho. Os eventos supracitados contribuíram para que o grupo, na década de sessenta, tivesse maior visibilidade no espaço local e chegasse ao período de afirmação de sua identidade.

O CM se equiparou ao programa de ação modernista e era marcado, como já se sabe, pelo paradigma de novidade e ruptura e pela crítica. Parafraseando Allison Leão, isto indica

⁹ TUFIC, Jorge. **Clube da Madrugada: 30 anos**. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

que, ao propor a ruptura da estética antiga, o Modernismo no Amazonas deveria olhar com desconfiança para tradições literárias do modernismo nacional. Ora, em 1954 muitos autores já estavam consolidados no cânone modernista (LEÃO, 2011). Para Paz, esse olhar se chama crítica da própria modernidade, que “rege-nos na medida em que se desdobra e se constitui como objeto de análise, dúvida, negação” (PAZ, 1984, p. 46). Leão se baseia na teoria da tradição da ruptura de Paz para dizer que o Movimento Madrugada, entendido como uma repercussão do modernismo nacional, precisaria negar o próprio modernismo. Segundo Leão,

naquela altura da história, para seguir o modelo modernista baseado na ruptura, era necessário, paradoxalmente, negar, sob vários aspectos, o próprio modernismo. Afinal, não se trata mais do modernismo, mas de uma de suas várias repercussões periféricas no Brasil. (LEÃO, 2011, p. 132)

Assim, de modo equivalente ao programa de ideias do modernismo, o CM funciona como uma vanguarda. Segundo Paz, a vanguarda “rompe com a tradição imediata – simbolismo e naturalismo em literatura, [...] – e essa ruptura é um prosseguimento da tradição iniciada pelo romantismo” (PAZ, 1984, p. 145). Igualmente, o CM rompe com a tradição local academicista para, em seguida, dar lugar às tradições modernas. Allison Leão confirma ao dizer que “o modernismo, para as circunstâncias amazonenses que se seguem a 1954, vai gradativamente se tornando uma dessas tradições” (LEÃO, 2011, p. 132). Sendo assim, o modernismo no Amazonas, em teoria, consiste em uma continuidade de diversas tendências modernistas com a alcunha de renovação da expressão artística e protesto das estéticas ultrapassadas.

2.2 CHÃO SEM MÁCULA: APRESENTAÇÃO E RECEPÇÃO CRÍTICA

Este é o meu porto / sob a noite branca: / verbo,
jasmineiro / ardendo na areia / que a fome soletra. /
Diante desse porto / vejo o mar por sobre / falas de
moluscos. / Vejo o mar por sob / sono flama sono,
uno bloco a leste / – por escudo a morte.

Jorge Tufic

No capítulo anterior, discorreu-se sobre a busca de renovação da linguagem literária a partir da admissão de valores modernistas na dicção poética amazonense. Mostrou-se também que Jorge Tufic estreia com *VP*, a obra inaugural deste programa, pois trouxe para a poesia do Amazonas tendências poéticas que ainda eram incomuns por aqui.

Após o lançamento do primeiro livro de Tufic, deu-se sequência a uma sucessão de publicações de expressão lírica em Manaus que, assim como *VP*, valoram a estética modernista e se encontram sob a égide do CM. As obras publicadas por este grêmio fazem parte das “Edições Madrugada”, uma espécie de coleção de livros criada para legitimar a seriedade do movimento, segundo o que se interpreta da fala de Tufic:

O lançamento das Edições Madrugada, em 1956, abre caminho a uma série de publicações, as quais, pelo volume que apresentam, somente validam a premissa de que toda iniciativa pioneira, quando bem-intencionada, jamais será inferior aos embaraços criados pelo meio. Estas edições contam, atualmente, com cerca de trinta títulos publicados, entre Manaus e Rio de Janeiro. [...] as Edições aparecem, também, sob outros títulos como Coleção Madrugada e Casa Editora Madrugada. (TUFIC, 1984, p. 50)

Tufic enumera alguns destes trinta títulos, dentre os quais há livros de poesia, romances, contos, crônicas e ensaios. Dos integrantes do movimento, ele cita os escritores mais representativos da primeira geração do CM, de cuja seleção se cita os seguintes poetas: Jorge Tufic que, após *VP*, lançou *Pequena antologia madrugada*, em 1958, e *Chão sem mácula*, em 1966; Farias de Carvalho com *Pássaro de cinza*, em 1957; Antísthenes Pinto com *Sombra e asfalto*, em 1957, e *Ossuário*, em 1963; Alencar e Silva com *Lunamarga*, em 1965; e L. Ruas com o livro *Aparição de Clown*, em 1958. Com estas obras, o modernismo no Amazonas ganhou vez e voz, pois os poetas e prosadores, influenciados pelo novo e motivados pelo espírito crítico, prepararam uma dicção que desfez a mentalidade extrativista e acadêmica. Desse modo fala Tenório Telles sobre os aspectos que os jovens amazonenses adotaram para anular os padrões estéticos do passado.

Na década de sessenta, o projeto político-ideológico programado pelo Manifesto do CM e já em vigor, resume o panorama de mudança que estava dando certo. A renovação da literatura acontecia, e as tendências implantadas deram sequência à obra dos poetas como artifício de produção do bom poeitar. A antiga tradição imperante havia sido, pois, praticamente superada.

É neste cenário histórico que nasce a segunda obra mais importante de Jorge Tufic, *Chão sem mácula*¹⁰, publicada em 1966¹¹. Depois de dez anos desde que o seu primeiro livro foi lançado, neste outro o poeta consolida a sua dicção, reproduzindo as tradições de afirmação modernista e fazendo referência aos poetas do cânone moderno.

¹⁰ As demais referências ao livro *Chão sem mácula* serão feitas com as iniciais *CSM*.

¹¹ Antes de *CSM*, Jorge Tufic organiza e lança, em 1958, um livro chamado *Pequena antologia madrugada*, que reúne poemas dos poetas mais representativos do CM. Uma vez que neste livro há obras de vários autores, ele não faz parte dos *corpora* deste trabalho.

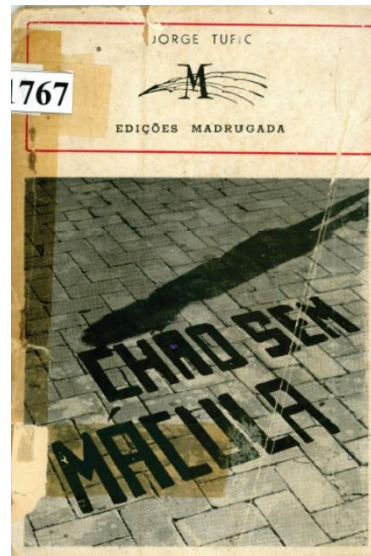


Figura 4 – Chão Sem Mácula (TUFIC, 1966).
Fonte: Fotografia de Diogo Sarraff.

Com este livro, o autor estabelece outro marco na história da poesia modernista no Amazonas. Na década de sessenta, diversas crises decorrentes de questões financeiras fizeram com que algumas editoras e livrarias parassem de funcionar, como a Livraria Brasil e algumas editoras que publicavam as Edições Madrugada. Contudo, em 1966, com o patrocínio que Aluísio Sampaio lutava para conseguir, houve a reativação das Edições Madrugada. Depois disso, o livro *CSM* foi o primeiro a ser publicado, fato que foi comemorado em uma reunião especial do grupo, que contou com o lançamento da obra e a reinauguração da coleção. Por isso, assim como em *VP*, na parte superior da capa do segundo livro de Tufic, se observa o nome do poeta e, logo abaixo, o nome da coleção do grupo, bem como a logomarca que eles utilizavam para identificar as suas publicações.

Sobre esta capa, observa-se a imagem de uma superfície limpa, na qual se sobrepõe o título do livro. No entanto, apesar de parecer um local em que não há marca de sujeiras, é possível visualizar, em uma parte da extensão, a presença de uma sombra. Isto indica que o chão não está livre de qualquer mancha ou imperfeição.

De maneira analógica, pode-se dizer que a dicção modernista não está livre do discurso das tradições passadas. Para Paz, a tradição moderna é heterogênea, ela ressalta as diferenças entre o passado e o hoje e “afirma que este passado não é único, mas plural” (PAZ, 1984, p. 18). Essa característica da heterogeneidade não faz com que o discurso do modernismo propague somente o novo, mas também repita as tradições do passado. Paz afirma que “há novidades que não são modernas” (PAZ, 1984, p. 18) e Silviano Santiago concorda. Este diz que “há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo” (SANTIAGO, 2002, p. 110).

Em *CSM*, isso ocorre quando Jorge Tufic reafirma a dicção que surgiu em *VP*. Como no primeiro livro, os poemas de sua segunda obra projetam a expressão dos conteúdos da poesia desta época pela estética modernista, tanto é que Alencar e Silva diz que a poesia deste autor se caracteriza “difusamente pelo universal e pela ausência de cor-local” (ALENCAR E SILVA, 2004, p. 10). Antes, é caracterizada pelo hermetismo, sugestão, vagueza e intertextualidade. Além disso, quando o sujeito poético realiza reflexões de caráter existencialista, quando experimenta a forma e se coloca como um agente da linguagem, Tufic propaga o novo, repetindo as tradições fundadas pela idade moderna. Ao falar dos livros publicados depois de *VP*, Antísthenes Pinto reproduz algumas das qualidades do poeta surgidas no primeiro livro.

Os livros posteriores nasceram para ser lidos e amados e por quem tem sensibilidade estética. Há poemas simples, outros difíceis de penetração, mas todos eles atingem o objetivo para o qual surgiram. Quanto a aceitá-los ou não, talvez seja uma questão de dar tempo ao tempo. (PINTO, 1992, p. 19)

Os primeiros leitores de *CSM*, isto é, os que apreciaram a obra criticamente, foram o poeta Alencar e Silva e o padre L. Ruas. Aquele, por solicitação dos editores da obra, escreveu seu primeiro olhar a respeito da poesia presente no livro, texto que foi inserido na contracapa da primeira edição. Este, em sua fala pronunciada naquela sessão do CM em que celebrou o lançamento do livro e a reaparição das Edições Madrugada¹², discursou a respeito da proposta da poesia tufiquiana e do fenômeno continuidade/ruptura dos modelos tradicionais que estava presente na poesia do Amazonas. Os dois críticos pioneiros de *CSM*, os quais dizem que os poemas de Tufic são difíceis de serem lidos, também exaltam a sua poesia através de análises que coincidem em alguns pontos.

Na contracapa da primeira edição, Alencar e Silva já adverte os leitores do livro que a poesia tufiquiana requer máxima cautela na hora da leitura, já que é de difícil acesso, pois é uma “poesia que não se despe aos primeiros olhos, antes, com seu poder de encanto e de mistério, nos subjuga e obriga a desnudá-la para só então entregar-se em plenitude às grandes efusões” (ALENCAR E SILVA, 1966). Por este motivo, o livro confere ao leitor a tarefa de abstrair-se do hábito de buscar por significados na superfície dos poemas, exigindo dele uma atenção detalhada para a leitura de uma poesia aprimorada.

¹² O discurso do padre L. Ruas sobre o livro *CSM* foi posteriormente transcrito na edição de 2 de outubro de 1966 de *O Jornal*. Hoje o texto pode ser encontrado em *Cinema e crítica literária de L. Ruas*, obra que se compõe de textos do padre organizados por Roberto Mendonça e publicado pela Editora da Universidade Federal do Amazonas em 2010.

O padre L. Ruas, no que lhe concerne, declara que o livro inaugura em Tufic um antilirismo baseado no roteiro dos poetas da Geração de 45. Em seu discurso, o padre observa as virtudes do autor na construção de seus versos. Ele repassa que a dificuldade de leitura é resultado da dedicação da mão de um legítimo poeta modernista. Sobre *CSM*, L. Ruas diz:

estamos diante de um livro difícil. Difícil porque verdadeiro, difícil porque não transgride, difícil porque é arte no verdadeiro sentido da palavra; é trabalho, é esforço, é pesquisa, é análise, é auto-sacrifício, é disciplina. (RUAS, 2010, p. 140)

Quando a crítica fala sobre uma “poesia que não faz concessão a nada que não lhe seja essencial” (ALENCAR E SILVA, 1966), logo se entende que a poesia tufiquiana possui finalidades estéticas, que as técnicas utilizadas pelo poeta possuem sempre uma intenção. A estética e a forma dos poemas são, portanto, unidades significativas que estabelecem conexão entre si, ideia confirmada pelo padre L. Ruas. Ele diz que Jorge Tufic utiliza os recursos do poema conscientemente, que “o poeta consegue o equilíbrio na difícil e essencial tarefa de ‘arrumar as palavras’” (RUAS, 2010, p. 139). Por esta razão, ele reproduz nas letras de expressão amazonense a concepção da poesia moderna, para a qual, conforme Hugo Friedrich, a interpretação “se vê obrigada a demorar-se muito mais no estudo da técnica de expressão que em seus conteúdos, motivos, temas” (FRIEDRICH, 1978, p. 149-150).

A poesia de *CSM* que, segundo L. Ruas (2010), é despojada, desnuda, exorcizada, hieratizada. É resultado de uma série de transformações que já haviam ocorrido na poesia brasileira com a repercussão da terceira geração modernista, cujos preceitos chegaram ao Amazonas tardiamente, sendo aproveitados com mais labor somente na década de sessenta. É, inclusive, a partir deste momento literário e desta obra que Jorge Tufic se inscreve no roteiro dos poetas da Geração de 45, na linha de João Cabral de Melo Neto, como afirma L. Ruas (2010) em seu discurso.

Antônio Olinto, ao comentar sobre o início de carreira de Jorge Tufic, certificou-se das qualidades poéticas do autor na sua obra de inauguração. O crítico prenunciou que, ao desenvolvê-las, seria necessário trabalhar muito e abdicar as tradições já deslocadas:

Nesse início, já bem firme, de caminho, Jorge Tufic revela qualidades que devem ser desenvolvidas. É insistir nelas. É trabalhar muito. É viver. É não se deixar levar pelas partes mortas de uma tradição recente. O resto virá com o tempo. É como a severa e, ao mesmo tempo, livre disciplina de quem tem algo a dizer e procura aperfeiçoar seus instrumentos de comunicação. (OLINTO, 1959, p. 213)

O livro *CSM*, publicado em uma única edição até a presente ocasião, constitui-se de trinta e quatro poemas configurados sob as mais diversas formas, dentre os quais dez são sonetos. É dividido em cinco segmentos, a saber, “Brasão”, “Túnica de Nesso”, “Chão sem mácula”, “Elegia diuturna” e “Pequeno roteiro”. Nele, o poeta compõe poemas breves e longos, sonetos à Petrarca e à Shakespeare, versos decassílabos e livres, versos rimados e brancos, entre outros. Diante desta proposta de poesia, o livro representa a diversidade poética que Jorge Tufic e os seus colegas do CM estavam aderindo.

Na década de sessenta, a literatura no Amazonas já havia superado o provincianismo literário, aquele que sofria a influência direta do espírito acadêmico, ligado aos obsoletos moldes europeus (TUFIC, 1984). Havia, portanto, modificado as estruturas passadistas de uma fase que somente desempenhava o papel de externar sentimentalismos e fórmulas legadas pela tradição. Esta superação foi decorrência dos discursos modernos que reinventam elementos da tradição e apareceram como consequência das publicações CM. Como se viu em *VP* e como se verá, a seguir, em *CSM*, o discurso de que vida e arte devem se fundir, de que a ideia de tempo é o agora, de que o escritor deve ter um compromisso com os poetas mortos, renovam-se, tomando lugar do velho academicismo.

2.2.1 TRADIÇÃO LUSÓFONA E PROCEDIMENTOS MIMÉTICOS

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos grecolatinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações.

Leyla Perrone-Moisés

Como já foi pontuado, no modernismo do Amazonas os escritores do CM ativaram o discurso da tradição por meio da adoção de uma postura conservadora. Tal situação estabelece um discurso de diálogo com o passado. Isso distancia os escritores amazonenses do ideário da fase heroica do Modernismo, mas os aproxima dos intelectuais das tendências conservadoras, como os do Movimento Espiritualista e os da Geração de 45. Este discurso acontece de diferentes maneiras. Uma delas consiste na referência tanto a poetas dos mais variados cânones

quanto às obras de tradição. No modernismo, além do caso da viagem a Minas Gerais feita pelos modernistas da primeira geração, outro caso acontece com um poeta da segunda geração que, já maduro, revela-se como um atualizador de tradições. Citado por Silviano Santiago, este poeta é Carlos Drummond de Andrade. Segundo ele,

o poeta do tempo presente, da vida presente, dos homens presentes – estará fazendo, em 1949, um *remake* do tema clássico da máquina do mundo. O canto nono de *Os lusíadas* trata da máquina do mundo e Vasco da Gama, e Drummond faz o que talvez seja o primeiro grande *remake* do modernismo. (SANTIAGO, 2002, p. 112)

Silviano se refere ao poema “A máquina do mundo” de Drummond, cuja fatura remete à tradição clássica da poesia e estabelece uma intertextualidade com a epopeia de Camões. Com este exemplo, o teórico volta a afirmar que no Brasil o modernismo andou junto com as tradições do passado. Drummond foi o poeta que começou o discurso da tradição no modernismo pela referência à obra lusitana. Isto quer dizer que os poetas modernos, que geralmente dialogam uns com os outros em um processo de intertextualidade, ativam o discurso da tradição pela obra luso-brasileira.

No modernismo amazonense, o discurso da tradição também ocorre pela intertextualidade com o cânone lusitano. Jorge Tufic, assim como Drummond, dialoga com Camões e com temas da tradição lusófona. O poeta português tem um poema chamado “Menina dos olhos verdes”, que trata dos olhos verdes, um tema que adquiriu caráter de tradição nas literaturas popular e clássica desde o período medieval. Este tema foi recorrente nas cantigas portuguesas, e já apareceu em “Otelo” de William Shakespeare, no poema “Olhos verdes” de Gonçalves Dias, e no conto “Emanuel” de Lygia Fagundes Telles. Em cada um destes textos o verde dos olhos, geralmente de uma mulher, provoca diferentes situações, como ciúmes, morte e mistério. Em Camões, representa o desejo não atendido, como se observa no fragmento do seguinte vilancete:

MOTE ALHEIO

Menina dos olhos verdes,
Por que não me vedes?

Voltas

Eles verdes são,
E têm por usança
Na cor esperança
E nas obras não
Vossa condição

Não é de olhos verdes,
Porque me não vedes.

[...]

Verdes não o são
No que alcanço deles;
Verdes são aqueles
Que esperança dão.
Se na condição
Está serem verdes,
Por que me não vedes?
(CAMÕES, 1977, p. 21)

Neste poema, o sujeito poético cria a imagem de uma mulher que é caracterizada a partir da descrição de seus olhos, como se eles fossem um espelho da alma. A imagem criada por ele, um homem observador, retrata a mulher medieval, casta, pura e virtuosa. Neste poema, existe algumas situações em torno da relação entre a menina e o seu observador. Segundo Chevalier e Gheerbrant, isto ocorre porque “as metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 653). A situação decorrente do olhar do observador para com a menina é a de desejo. O sujeito poético não só a deseja, como quer ser correspondido. Por entender que o verde indica esperança, o observador parece contemplar a menina esperando ser retribuído, o que não acontece. Já o olhar da menina parece não se firmar ao olhar dele. Assim, o poema é marcado pela negação. Logo na primeira estrofe, o sujeito poético, fazendo alusão ao verde que simboliza esperança, diz que a condição dos olhos da menina “não é de olhos verdes”. Depois, a negação aparece ao final de cada estrofe, no verso que se repete: “Por que me não vedes”. No sintagma que termina o poema este verso aparece em tom interrogativo, que corresponde ao verso final do mote do vilancete. Uma vez que o vilancete requer essa repetição, a carência de reciprocidade da mulher para com o seu observador é reafirmada em cada estrofe.

Quanto a Jorge Tufic, quando introduz em sua dicção um discurso da tradição em um processo de intertextualidade com a poesia de Camões, ele também realiza uma leitura a respeito do desejo não atendido. Assim, o poeta amazonense dá sequência a uma tradição luso-brasileira no modernismo através de um poema cujo título é semelhante ao do poeta português, “Menina dos olhos verdes”, publicado inicialmente em *VP*, o qual é transcrito a seguir:

Menina de olhos verdes
os poetas querem bailar
com as cores de teu vestido

(Os poetas querem bailar

com os peixes de teu vestido
e as luas de teu olhar)

Menina de olhos tristonhos
mais tristes que os da sereia
por noites claras de luar.

(Os poetas querem teus lábios
feitos de sonho e coral
Os poetas querem tuas mãos
para colher búzios do mar)

Menina dos olhos verdes
vestida de algas e luar
os poetas querem teus sonhos
e um pouco de teu olhar

Meninas de olhos tristonhos
os poetas querem bailar.
(TUFIC, 1980, p. 55,56)

Neste poema, o sintagma “os poetas” pressupõe a existência de um observador, assim como em Camões. No entanto, no poema de Tufic, este é um poeta que se dirige à menina e a trata com cortesia, pois é cativado por sua beleza e seduzido por seu olhar. Entretanto, quando fala acerca dos olhos, também não é correspondido, visto que os olhos da menina exprimem tristeza. Conforme Chevalier e Gheerbrant, o olho “é [...] um órgão da visão interior e, portanto, uma exteriorização do olho do coração” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 654). O poeta descreve os olhos fazendo alusão às características interiores, assim como se fazia nas cantigas medievais. No entanto, no poema acima, os olhos da menina denunciam sua tristeza. Em contrapartida, o poeta observador evoca o desejo de tê-la para realizar alguns de seus sonhos. Isso se confirma nos seguintes versos: “os poetas querem bailar”, “os poetas querem teus lábios”, “os poetas querem tuas mãos” e “os poetas querem teus sonhos”. Assim, esse poema é uma releitura do vilancete camoniano.

Outro fator que aproxima o poema de Tufic ao de Camões é o mistério em torno da cor verde. O etimologista Harri Meier, que discorreu sobre as origens dos olhos verdes na literatura, apresenta a tese de que, segundo os dados da moderna oftalmologia, os olhos perfeitamente verdes não existem em humanos. Segundo ele, entende-se que

as Literaturas romântica e pós-romântica apliquem a designação de olhos verdes ao quererem dar a noção de enigmático, mágico ou exótico, ou representar os olhos de seres não humanos, tal como a Literatura medieval do bom grado atribuía a dragões e gigantes olhos vermelhos. (MEIER, 1973, p. 214)

Assim, Meier diz que na literatura o olho verde é utilizado com o propósito de aludir a algo misterioso. Ele explica que este ideal de beleza nasceu na França por um equívoco devido ao emprego de uma palavra homônima (MEIER, 1973). A partir daí a ideia foi tornada uma tradição na literatura. Entre Camões e Tufic também se percebe esta relação de intertextualidade que extrapola os olhos humanos, uma vez que este ideal de beleza é alheio tanto à região de Portugal quanto ao Amazonas. Assim, em Camões, pode simbolizar o Mar, elemento que desperta o fascínio dos poetas portugueses. Já em Tufic, pode aludir ao próprio Amazonas, retratando a cor predominante na natureza, por meio da qual a região é caracterizada.

No que tange ao aspecto formal, o poema de Camões consiste em um vilancete perfeito. Essa forma se compõe de redondilha menor, com quatro voltas e de um mote no início, que é constituído por dois versos, sendo o último um verso que se repete no final de cada das estrofes. O nível fônico é caracterizado pela alternância dos sintagmas “verdes” e “vedes”, os quais rimam com “terdes” e “credes”. O jogo destes sintagmas, que se repetem ao longo das voltas do poema, acusa um retorno sonoro ao final de cada uma, o que faz com que seja fácil de se musicar esta forma poética. Já o de Tufic se constitui por seis estrofes, cujo número de versos em cada uma delas varia entre dois e quatro, os quais não possuem métrica regular. Entretanto, o nível fônico é caracterizado pela repetição dos sintagmas “bailar” e “olhar”, os quais rimam com “luar” e “mar”. Assim como os vilancetes podiam ser adaptados para música, o poema de Tufic foi musicado e gravado no disco “O canto da Amazônia”, pelo Museu da Imagem e do Som, do Rio de Janeiro. Em 1969, é interpretado por Maria Lúcia Godoy.

Diante disso, assim como no Modernismo brasileiro, a adoção de discursos da tradição pela intertextualidade à obra lusófona se espalhou e esteve presente nos locais onde o movimento era uma repercussão periférica. Logo, no Amazonas, este discurso não se realizou apenas pela disseminação das tradições modernas, mas também por meio do diálogo, da intertextualidade e de outros procedimentos que se tornaram habituais dentro do CM. Berenice Carvalho, que analisou os poemas publicados no Suplemento, destaca os outros procedimentos que os poetas utilizaram na página jornalística do grêmio e elucida os poetas brasileiros com os quais dialogaram. Segundo ela,

o diálogo se estabelece com os modernistas da consolidação. O suplemento revela uma rede de referências aos poetas e textos pertencentes à produção que “estabiliza” o modernismo, através de diferentes estratégias, como: a intertextualidade [...]; poemas dedicados aos mestres da geração [...] e homenagens [...]. (CARVALHO, 2015, p. 44)

A pesquisadora não analisa os livros de poemas, apenas o Suplemento do CM. Entretanto, ela observa que Manuel Bandeira concentra as preferências estético-literárias dos poetas do grupo. O poeta brasileiro aparece ao longo de duas páginas através de poemas-carta, dedicatórias, variações temáticas, crônicas que celebram sua presença literária.

Já nos livros que foram publicados no Amazonas a partir da década de cinquenta, observa-se o uso destes procedimentos por parte dos poetas do CM para aludir e imitar às técnicas e preferências de poetas do modernismo brasileiro. Na obra de Jorge Tufic, o qual utiliza a intertextualidade, a dedicatória e a homenagem, isso começa desde *VP*. Nesta, aparecem elementos que indicam referências aos procedimentos que atualizam a estética literária. Segundo Olinto, no poema I, de “Os poemas”, “se sente ligeira influência de Carlos Drummond de Andrade” (OLINTO, 1959, p. 213).

Em contrapartida, em *CSM* o poeta amazonense faz uma alusão a Drummond tanto pela postura de lhe dedicar um poema, quanto pela imitação de um procedimento que o poeta do brasileiro já havia feito no modernismo. A seguir, tem-se um fragmento de um poema que Jorge Tufic dedica a Carlos Drummond de Andrade:

POEMA PARA CARLOS DRUMMOND
DE ANDRADE

Como és
ou a forma que tomas quando em verso,
de pouco vale aos que pensam no
mais.

(Somente abres tuas mãos
para que delas pássaros
sujos de medula
partam.

E não mais elas alcançam
tuas mãos
esse voo longo que
se espalha em nós).

[...]
(TUFIC, 1966, p. 47)

Por que Jorge Tufic dedicaria este poema a Carlos Drummond? Primeiro, como diz Carvalho, porque as homenagens e retomadas de textos eram executadas para indicar “filiações estilístico-temáticas, num procedimento mimético/dialógico que exercita o próprio fazer poético” (CARVALHO, 2015, p. 44). Este fragmento, que consiste apenas na primeira de três partes, fala do ato de criar, um conteúdo já conhecido e corriqueiro da obra tufiquiana. Quando

lança uma homenagem a Drummond com um poema que trata do fazer poético, o poeta amazonense alude a um procedimento que ele explorou bastante no modernismo. Entre os anos de 1922 e 1945, o poeta brasileiro escreveu cinco livros¹³, os quais tratam, entre outros assuntos, a respeito da função, de conceitos e de ideias da poesia.

Com isso, o poeta amazonense exercita um procedimento que é comum entre a obra de Drummond e a sua. Falando sobre a forma do verso, Tufic também cria uma concepção poética. No poema acima, o elemento de sua metalinguagem é a palavra antes de receber a forma poemática, a qual é representada por um pássaro que sai das mãos do poeta para não mais voltar. A concepção poética de Tufic gira em torno da ideia de que o poeta tem dificuldades de escrever. Os parênteses, que fecham duas estrofes deste poema, indicam palavras presas e uma metáfora que se isola do sintagma inicial. De maneira metafórica, o poeta alude ao verso, dizendo que este recurso poético “de pouco vale aos que pensam no / mais”.

No primeiro poema de “Os poemas”, de *VP*, o poeta esboça uma concepção parecida, cuja origem é a ausência de interesse do leitor quanto a apreciação do trabalho poético. Ao dizer, neste outro, “Mas as traças são cegas. / Cega a vontade de morrer / mais cega a de escrever” (TUFIC, 1980, p. 61), intensifica-se a ideia de que o poeta trabalha com certa dificuldade no processo de composição do poema. Ao mesmo tempo, ele se preocupa em ser lido. O poeta e crítico Zemaria Pinto diz que a obra tufiquiana gira em torno de uma reflexão a respeito do fazer poético, pois, para ele, a poesia se encontra no dia-a-dia e Jorge Tufic escreve sobre o cotidiano. Pinto explica que

a poesia, o poema, o poeta são temas caros de Jorge Tufic, não como busca de elaborações conceituais – ele que também se aventura pelo árido território da teoria –, mas como uma forma lúdica de compreender esses fenômenos que se complementam no fazer poético: a poesia está em toda parte e o poema é o registro da poesia do cotidiano, feito pelo poeta-operário. (PINTO, 2014, p. 92)

O segundo motivo pelo qual Jorge Tufic dedica este poema a Drummond consiste em uma postura mimética. Isto é possível porque nos livros de Drummond supracitados em nota ele dedica alguns poemas a poetas e escritores de diversos cânones, como a Osvaldo Alves, a João Cabral de Melo Neto, entre outros. Em *CSM*, além do poema dedicado a Drummond citado anteriormente, Tufic faz outras homenagens, dedicando suas obras ou fazendo referência ao fazer poético de Wladimir Dias Pinto, de João Cabral de Melo Neto, de Jorge Lima e de Ricardo

¹³ Os livros são estes: *Alguma poesia*, em 1930, *Brejo das almas*, em 1934, *Sentimento do mundo*, em 1940, *José*, em 1942 e *A rosa do povo*, em 1945.

Reis. Nos poemas tufiquianos, os nomes de seus homenageados figuram ora em dedicatórias abaixo do título ora são citados no próprio título do poema. No entanto, além dos poetas mencionados, Tufic dedica um poema ao pintor Giorgio Morandi e outro ao político Jefferson Péres. O poema “Retrato” é dedicado especialmente à sua mãe, a dona Faride Awayjen Alaúzo. O poema dedicado a João Cabral de Melo Neto, cujo título é “Tarefa”, é transcrito a seguir:

Qual um rio, deflui nossa memória
 – aves, áreas de assombro e a solidão
 na tarefa de amar, força incorpórea
 da semente brotando em nossa mão.

Qual num rio, seguro ao seu timão
 levo-a, barco de Ulisses, – trajetória
 da escura larva ao luminoso grão,
 de antemã calada a essa estertória

fonte que se disfarça. (Ânsia em captá-la
 a boca se contorce e determina
 o sal do verso, a ponto de ser fala).

Ávido cumpro a noite sobre as tábuas
 deste vago marear; lâmina fina
 é a quilha do meu barco, entre 2 águas.
 (TUFIC, 1966, p. 22)

Este poema é um soneto clássico, composto em versos decassílabos e com rimas paralelas nos quartetos e nos tercetos (ABAB-CDC). É um dos poucos poemas tufiquianos que cumpre, rigorosa e simultaneamente, os padrões tradicionais do soneto no que se refere à metrificação e ao esquema rímico. Em outros poemas, quando metrificadas, geralmente possuem versos brancos ou não recebem rimas no estilo clássico. Dedicado a João Cabral de Melo Neto, este é mais um caso de filiação estilística, em que o processo de construção consiste em uma mimese ao estilo do poeta brasileiro. Ora, João Cabral costumava ser rigoroso com seus poemas, apresentando-os com estrutura fixa e versos rimados. O esquema rímico deste poema de Jorge Tufic é tão primoroso que chega a ter rimas ricas (determina / fina, memória / incorpórea), preciosas (captá-la / fala) e puras (tábuas / águas).

No que diz respeito ao conteúdo, este poema não expressa sentimentos. Pelo contrário, revela as percepções de um sujeito lírico que navega em embarcações por longos períodos. Elementos que retratam os barcos desencadeiam uma temática que se repete na poesia tufiquiana. Neste poema, sintagmas que se referem aos barcos são “rio”, “timão”, “barco de Ulisses” e “quilha”. Talvez isto seja recorrente para retratar as sensações pelas quais o poeta passou ao viajar com os primeiros integrantes do CM com o propósito de romper o isolamento

do Amazonas. No entanto, também é utilizada com a possibilidade de gerar uma assimilação de viagem, travessia ou trajetória. Em “Tarefa”, o sujeito poético manifesta o anseio do fim de viagem. O sintagma “levo-a [...] trajetória / da escura larva ao luminoso grão” refere-se ao tempo que parte do início até o seu fim. Para o sujeito lírico, passar pela noite é um período cruciante, a partir do qual desperta na memória “aves” e “áreas de assombro”. Por este motivo, ele tem “ânsia em captá-la”. Tanto é que, na última estrofe, quando diz “Ávido cumpro a noite sobre as tábuas / deste vago marear”, o desfecho do poema consiste na superação do período noturno. Assim, no aspecto temático, o poema também é uma mimese à poesia de João Cabral de Melo Neto, pois o estilo da obra cabralina é objetivo e racional. O poeta de renome nacional buscava descrever as percepções do real, colocando de forma concreta as sensações e fugindo do sentimentalismo e do romantismo.

2.2.2 EXPERIMENTAÇÃO: A HARMONIA ENTRE POESIA E CONTEÚDO

– Sabes que poesia é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é poesia, de modo que as confecções de todas as artes são poesias, e todos os seus artesãos poetas. – É verdade o que dizes. – Todavia, continuou ela, tu sabes que estes não são denominados poetas, mas têm outros nomes, enquanto que de toda a poesia uma única parcela foi destacada, a que se refere à música e aos versos, e com o nome do todo é denominada. Poesia é com efeito só isso que se chama, e os que têm essa parte da poesia, poetas.

Platão

Ao se comparar as duas publicações iniciais de Jorge Tufic, percebe-se que os primeiros livros do poeta revelam alguns traços semelhantes. O hermetismo, a distorção de imagens, a sugestão de sons, a subjetividade, dentre outros aspectos, constitui parte do estilo do poeta que são afins em *VP* e em *CSM*. Daí a consolidação, neste último, da dicção poética que surgiu no primeiro. Além disso, o discurso da tradição através da restauração de formas antigas, como o soneto, e a experimentação destas formas também convergem em ambos os livros. Em *CSM*, observa-se um aprimoramento das técnicas que surgiram em *VP*, que é consequência das transformações da época e do estilo sempre multifacetado do poeta.

Uma das qualidades de Jorge Tufic, a qual Arthur Engrácio (1978) elenca comum tanto a *VP* quanto a *CSM*, é o hermetismo, característica que eleva o trabalho do poeta para a

dimensão da dificuldade de leitura. Em VP, a linguagem hermética discorreu sobre o mistério da existência humana. Já em *CSM*, o poeta envereda-se para as questões de ordem metafísica, detendo-se em profundas reflexões sobre a razão do ser, havendo, portanto, uma mudança na utilização desta linguagem. O que permanece constante, entretanto, é a forma. Mais uma vez o hermetismo de Jorge Tufic aparece em uma forma pré-definida, o soneto. O poema seguinte, cujo título é “soneto (introdução) à ‘grande natureza morta metafísica’, de giorgio morandi”, é um trabalho que elucida este caso:

de lado, como o sol na veneziana
 teu busto colhe a nesga de mistério
 e forma, no desnudo instante vivo
 que te mostra, espacial, contrito gesto

errando à luz alegre do suposto
 jarro, guardião feliz em meio a sala
 em meio à chuva rente que te envolve
 e lenta, lenta, a solidão modela

algo assim que a percorre como o raro
 amor cuja medida se consome
 antes de, amor, ganhar-se em consistência,

assim te vejo, imagem da criadora
 força máscula, plástica e divina
 porque aspira a matéria, e se eterniza.
 (TUFIC, 1966, p. 21)

Como o título sugere, este poema faz menção ao pintor italiano Giorgio Morandi e à sua obra no aspecto em que mais se destacou, isto é, em pinturas que tratam da natureza-morta. Na obra deste artista, a natureza-morta é uma maneira de ser, um filtro através do qual a realidade é lida, interpretada e sublimada. O artista resgata a vida silenciosa da matéria inanimada em cada obra. Ele transmite a sensação de que se está diante de algo único e absoluto, em uma tentativa de conservar a permanente alusão a uma realidade além das aparências.

O poema consiste em uma reprodução desta concepção artística, pois retrata, pela poesia, a essência de um objeto inanimado, o jarro. No primeiro quarteto, quando o sujeito poético utiliza a segunda pessoa – “teu busto”, “te mostra” –, o leitor chega a presumir que esteja falando sobre alguém. Entretanto, evoca um “desnudo instante vivo”, declarado no quarteto inicial. Este instante é obscuro, pois consiste em uma declaração intimista em decorrência da noção de natureza-morta. Além da descrever um ambiente nas duas quadras, a única coisa revelada é um “suposto jarro”. O objeto absoluto deste ambiente é o jarro, um “guardião feliz em meio a sala / em meio à chuva”. Este estilo de linguagem foi manifesta por

notáveis poetas do cânone moderno, como já foi falado neste trabalho. Enquanto tradição da poesia moderna, Hugo Friedrich a chama de lírica/poesia obscura, que recebeu na Itália a designação de hermetismo. O teórico a conceitua da seguinte maneira:

A lírica obscura fala de acontecimentos, de seres ou objetos, dos quais o leitor desconhece a causa, lugar ou tempo e nem virá a ser informado dos mesmos. As afirmações não são completas, mas, ao contrário, interrompidas. Muitas vezes, o conteúdo consiste só de movimentos variáveis da linguagem que deslizam, brusca – apressada – ou suavemente, para os quais os acontecimentos, concretos ou afetivos, são apenas materiais, sem sentido decifrável. (FRIEDRICH, 1978, p. 178)

Por que este poema fala através de um discurso hermético? Porque é um poema denso, através do qual se chega a uma interpretação muito mais pelo estudo das técnicas utilizadas do que pela expressão de seu conteúdo. Certifica-se, por exemplo, que o poema se volta para o jarro porque os sintagmas emitem ações por ele realizadas, como em “teu busto colhe a nesga de mistério / e forma”. Estes sintagmas verbais dão o poder de personificar o jarro, de modo que o leitor reflita não sobre a sua aparência, mas a respeito da importância desta matéria no ambiente delineado no poema. Por exemplo, entre a segunda e terceira estrofe percebe-se um ambiente de solidão, circunstância a partir da qual o jarro é modelado pelo amor, um substantivo que pode qualificá-lo. Outros substantivos possuem a mesma função no poema. Ainda no primeiro quarteto há “mistério” e “forma”. Sobre o último, durante a apreciação o leitor pode pensar que este seja um sintagma verbal, mas é um substantivo. Segundo Tenório Telles, o uso dos substantivos na obra de Jorge Tufic soa como um símbolo em suas poesias (TELLES, 2014). Neste trabalho, além de singularizar o objeto, propõe uma densidade poética, um conteúdo subjetivo e, como se trata da personificação de uma matéria inanimada, uma carga existencial.

Este poema faz a assimilação de uma pintura, consolidando o poeta a sua dicção a respeito da demonstração da paisagem do instante em sua poesia. Além de evocar a natureza-morta de Giorgio Morandi, o autor ainda cita a metafísica. Ele faz referência ao movimento de Pintura Metafísica que Morandi participou, que defendia a tradição clássica italiana contra os movimentos de vanguarda. O poeta faz essa alusão quando compõe um soneto cujos quatorze versos são distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. Foge aos modelos clássicos, pois não é decassílabo e nem possui rimas, mas conserva, em seu terceto final, a chave do poema, como nos sonetos clássicos. Nesta estrofe, o poeta transmite a sensação de que se está diante de algo único e absoluto, evoca a noção de natureza-morta. O sujeito poético, que se encontra a observar

o jarro, diz que a imagem dele consiste em uma “força máscula, plástica e divina”. Em outras palavras, ele chega a absorver a matéria para, então, eternizá-la.

Por fim, além da ausência de métrica e rima, a experimentação neste soneto ocorre, em primeiro lugar, no título do poema. É um título longo, o qual o poeta apresenta com letras minúsculas – até mesmo os substantivos próprios –, utiliza parênteses, vírgula e aspas, o que se distancia totalmente dos padrões clássicos. Distancia-se também dos padrões do estilo do próprio poeta que, em *CSM*, estabelece títulos de poemas com apenas um termo, como “Brasão”, “Tarefa”, “Interfúgio”, “Janela”, “Aquário”, entre outros. Em segundo lugar, ocorre no corpo do texto, quando os períodos não possuem pontuação, com exceção do ponto ao final do poema. Possuem, em contrapartida, muitas vírgulas, algumas até gratuitas. Enquanto o uso desta pontuação, no título, é necessário de acordo com a norma-padrão, nos versos que finalizam cada estrofe há vírgulas que são opcionais. O caso da terceira estrofe é o menos aceitável, visto que a vírgula, gratuita, aparece entre uma preposição e um substantivo.

O uso desta pontuação no poema ocorre para que a leitura não seja contínua, mas flua de maneira “lenta, lenta”, como sugere a repetição deste sintagma no verso oitavo. Além disso, é a técnica utilizada pelo poeta para produzir um efeito sonoro, em função do mesmo não possuir metrificação que determine uma melodia regular. Assim, com este poema se observa mais uma vez que a dicção de Jorge Tufic promove a reflexão, a partir de suas conscientes escolhas formais. Estas escolhas, como diz Socorro Santiago, “não lhe são impostas, mas brotam de uma necessidade gerada no processo de criação do poema” (SANTIAGO, 1987, p. 17). Daí uma dicção poética constituída pela possibilidade de experimentar as formas fixas, variando-as, uma vez que na obra tufiquiana o uso de normas e convenções não é uma questão imperativa. Em *CSM*, no poema “Oferta”, transcrito a seguir, é outra forma corresponde este mesmo princípio.

Deste vinho eu bebo
 neste canto escorro
 desta luz eu morro.
 (TUFIC, 1966, p. 8)

Este pequeno trabalho é um haicai, mas se realiza esteticamente diferente do padrão que Jorge Tufic herdou de Guilherme de Almeida. Ora, possui um esquema rímico, mas desobedece às regras das duas rimas, uma que une o primeiro ao terceiro verso, e outra interna, no segundo verso, que liga a segunda sílaba à última. Além disso, este haicai possui métrica regular, mas também se distancia das 17 sílabas poéticas da forma oriunda da tradição nipônica. Isso ocorre

porque possui cinco sílabas nos três versos, totalizando 15 sílabas poéticas e sendo, portanto, uma redondilha menor.

Este poema consiste em uma experimentação do haikai, cuja beleza se encontra na dissonância dos versos. Ao falar sobre a estética moderna, Friedrich apresenta as noções de dissonância. Segundo ele,

a poesia pode comunicar-se, antes de ser compreendida [...]. Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais a inquietude que à serenidade. (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

Assim como alguns outros poemas de forma fixa em que Jorge Tufic infringe as normas, este provoca uma estranheza para quem já conhecia um poeta que se dedica ao verso decassílabo e à prática do bom poetar. Apesar de ser incompreensível – pois os substantivos “vinho”, “canto” e “luz” possuem distribuições semânticas distantes –, há um processo harmônico neste poema. Os versos mantêm uma relação um com o outro, mas por causa do efeito sonoro. Os três versos iniciam com sintagmas que possuem homofonia interna – “deste”, “neste”, “desta”. A repetição desta homofonia desencadeia uma circunstância e um cenário: a situação de alguém estar bebendo vinho em um local bem iluminado. Já nos dois últimos versos, há homofonia externa – “escorro”, “morro” -, ocasionando a rima. Esta rima proporciona um efeito de causa-consequência, como se o morrer fosse resultado do processo de escorrer. O título também enfatiza esta interpretação, pois “Oferta” consiste em uma parte estrutural dos poemas, geralmente a última estrofe. O sujeito lírico, portanto, encontra-se em seu estágio final de vida.

Conforme Socorro Santiago, é verdade que “Jorge Tufic sempre emprega com sabedoria crítica os materiais léxicos e sintáticos” (SANTIAGO, 1987, p. 17). Ora, ele é um poeta moderno, possui consciência da forma e a sua assonância é oriunda da congruência entre os impulsos da língua e da matemática. Isso explica o fato de a obra deste poeta lograr-se dos recursos de elementos da tradição e de experimentação, mesmo nos trabalhos em que ele parte de formas pré-definidas.

Em “Oferta”, Tufic não se submete aos modelos tradicionais do haikai, mas propõe uma sugestão sobre o conteúdo do poema através de uma convenção da poesia clássica, a rima. Isso quer dizer que as opções estéticas do poeta, mesmo nos poemas em que ele infringe as normas clássicas, abre as possibilidades de interpretação do tema do texto. Esta é uma qualidade abrangente em boa parte da obra tufiquiana, que é também encontrada nos poetas modernos, para os quais a forma dialoga com o conteúdo. Tanto é que à fascinação da estética destrutiva,

do rompimento às regras, da abolição do verso concorda com a poesia cuja finalidade é repassar a aflição, a inquietude, o sofrimento. Assim, em “Oferta”, o rompimento dos traços tradicionais do haicai pode simbolizar o desejo de morte do homem que é expresso no texto por meio do esquema rímico.

A professora Socorro Santiago fala que a harmonia entre a estética e o conteúdo é uma característica da poesia do século XX, daquela classificada como pós-romântica por se aproximar esteticamente do Romantismo. No entanto, de acordo com Santiago, há predomínio do conteúdo na poesia da idade moderna, ao qual a forma é submetida. Nas palavras da professora,

o romântico usa de grandiloquência, isto é, o discurso predomina sobre este conteúdo, enquanto o poeta contemporâneo mesmo vinculado ao Romantismo, valoriza o predomínio do conteúdo sobre o continente, ou seja, o tema é sempre o mais importante e impõe o emprego da forma linguística adequada à sua melhor expressão. (SANTIAGO, 1987, p. 17)

Em outras palavras, para o poeta moderno a forma é um dos elementos da expressividade do poema, que resulta do assunto abordado no texto, adequando-se ao estado de espírito do poeta. Sendo assim, na obra tufiquiana a experimentação é recorrente e advém de técnicas, como ausência de esquemas rítmicos, fragmentação, inversões sintáticas, pontuação anômala, sugestões sonoras. No que lhe concerne, a linguagem só pode expressar conteúdo do homem moderno, como inquietude, angustia, dúvida, morte, trivialidade. Desta maneira, a forma dialoga com o conteúdo, a poesia anda em consonância com o coração do poeta.

De modo contrário, Hugo Friedrich afirma que, no século XIX, “assim como a poesia separou-se do coração, também a forma separa-se do conteúdo” (FRIEDRICH, 1978, p. 40). O teórico, que começou seus estudos pelos poetas do século XIX, diz que estes se distanciam do Romantismo, afirmando que eles situam a linguagem como salvação da poesia e deixam o conteúdo em segundo plano. Segundo ele,

apenas no século XIX, quando o sofrimento com uma finalidade passou a sofrimento sem finalidade, à desolação e, por fim, ao niilismo, as formas tornaram-se, tão imperiosamente, a salvação – conquanto fechadas em si e repousantes – entrando em dissonância com os conteúdos inquietos. (FRIEDRICH, 1978, p. 40)

O teórico usa o exemplo do primeiro livro de Baudelaire para dizer que os poetas modernos se preocupam antes com a construção arquitetônica de seus poemas do que com o conteúdo. Para ele, a força formal do “ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho,

construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua” (FRIEDRICH, 1978, p. 39). Daí mais um motivo pelo qual se pode justificar a presença do discurso da tradição nos movimentos de carácter modernista. Mesmo abordando as inquietudes de seu estado de espírito, o poeta pode se voltar às formas clássicas da poesia, meditadas, metrificadas. Em “Ode amarga ao espelho” – transcrito a seguir –, publicado em *CSM*, o sujeito poético aborda as agitações internas de um homem por uma forma clássica sem infringir os padrões que a caracterizam, mas ainda assim, realizando experimentação em seus versos:

Que me respondes, amigo
do quanto em mim desposso,
de quanto mordo, de quanto
meu ser desfruta e não vê?

Que te impede, superfície
de aço polido, coberta
por algas virgens e noites
de me falares falando?

Deixo rolar, cristalino
maduro fruto de pranto
sobre teu peito – e te quebras
com certo estranho fragor.

(Junto do chão teus pedaços
como quem junta a si mesmo
junto vigílias, e o tempo
de que refaço meus olhos.)

E ainda agora não falas.
Mas dessa extinta couraça
geras a esfinge perfeita
que um ar de espelhos devolve.
(TUFIC, 1966, p. 32)

A ode é uma forma poética clássica que marca o terceiro período da literatura grega. Era composta para ser entoada com música e coros e tradicionalmente era configurada com estrofes de versos com medida igual, sempre de tom alegre e entusiástico. Segundo Tavares, “a ode é mais solene no estilo e mais profunda no tema, pois visa reproduzir com entusiasmo e arrojo os sentimentos mais ardentes e recônditos, sejam de alegria, sejam de dor” (TAVARES, 1996, p. 291).

Esta ode de Jorge Tufic conserva o tom solene da forma, ora, ela se realiza sublimemente sobre versos metrificadas em redondilha maior. Transmite, por isso, a tradição da forma clássica no aspecto formal. Todavia, no que diz respeito ao conteúdo, expressa mais versos duros do

que alegres. Desde o título, nota-se que há uma ruptura quanto ao caráter entusiástico da forma, pois o poema é uma “ode amarga”. Ainda sobre o título, é uma ode que se dirige “ao espelho”.

Na primeira estrofe, o sujeito poético é uma pessoa que tenta dialogar com este objeto, tratando-o como amigo. Isto implica em uma afinidade entre os dois, capaz de intuir que ambos devem se conhecer intimamente, ou que o espelho reflete o interior desta pessoa. É por isso que nas estrofes iniciais, onde o espelho é descrito como “superfície / de aço polido, coberta / por algas virgens e noites”, ele é interrogado. Essa retórica acontece para que o espelho revele ao locutor o “quanto em mim desposuo, / de quanto mordo, de quanto / meu ser desfruta e não vê”. O que esta pessoa deseja? Duas coisas: que o espelho fale e que revele os motivos pelos quais se encontra com o coração agitado e abalado. Por esta razão, na segunda estrofe a interrogação permanece. A repetição revela um clima de impaciência. No entanto, aí se observa que apenas o sujeito lírico fala, algum mistério impede que o espelho responda.

Na terceira estrofe, confirma-se que o espelho reflete o próprio ser do sujeito poético, tanto no plano espiritual – “maduro fruto de pranto” –, quanto no material – “sobre teu peito” –, onde o espelho é personificado. No sintagma “Deixo rolar”, entende-se o sujeito poético se encontra limpando o espelho, até o ponto em que este se quebra. A demarcação desta quebra é o travessão, sinal de pontuação que origina uma sensação sinestésica, a partir da qual se ouve um “certo estranho fragor”. Apesar da quebra, a quarta estrofe, na qual o sujeito junta os estilhaços do espelho – que são também as suas adversidades interiores –, está presa entre dois parênteses. Essa é mais uma confirmação de que sujeito poético e espelho, neste poema, são uma pessoa só. Na conclusão, que consiste na última estrofe, mesmo depois da quebra, o espelho não fala, mas gera “a esfinge perfeita / que um ar de espelhos devolve”. Isto é, provoca um enigma ou mistério – representada pela esfinge perfeita –, cuja origem é o reflexo do espelho.

Combinado em uma forma clássica, este poema esboça o lirismo de Jorge Tufic, que se movimenta em torno do eu, elemento que está preso na alma do sujeito lírico e deseja se libertar. Esta espécie de conteúdo, com as formas meditadas, repete-se na poesia desde o início do século XIX. Hugo Friedrich os chama de conteúdos negativos, explicando que “eles oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação” (FRIEDRICH, 1978, p. 39). Segundo o teórico, eles podem estar envoltos por uma composição meditada. Na poesia tufiquiana, geralmente o conteúdo obscuro peculiar do poeta moderno justifica a presença dos traços destrutivos dos poemas. Todavia, em “Ode amarga ao espelho” a forma nobre é exaltada, ao mesmo tempo em que se constitui como uma das alternativas de expressão da dicção de um poeta multifacetado.

3. DÉCADA DE 1970: O DESDOBRAMENTO DA TRADIÇÃO MODERNA

3.1 O CONTEMPORÂNEO TOMA O LUGAR DO MODERNO

Toda manifestação da arte chega fatalmente a se empobrecer, a se esgotar; então, de cópia em cópia, de imitação em imitação, o que foi pleno de seiva e de frescura se desseca e se encarquilha; o que foi novo e espontâneo se torna o vulgar e o lugar comum.

Gilberto Mendonça Teles

Conforme a demarcação cronológica empreendida pelas reflexões de Paz em *Os filhos do barro*, a poesia chega a um ponto em que se dissocia daquela estética e ideologia da época moderna, a qual se iniciou com o Romantismo. De acordo com as reflexões do teórico, o Romantismo é vanguardista e as vanguardas são românticas. Em outras palavras, a ato de negar, tanto dos românticos quanto dos vanguardistas, visava a aproximação da arte e da vida, inscrevendo-se, assim, na tradição das rupturas (PAZ, 1984). O teórico ainda acrescenta que o Romantismo iniciou esta tradição e as vanguardas a terminaram. É por isso que, transformada em regra e repetida tantas vezes, a ruptura chegou ao momento em que parou de surpreender e inovar, tornando-se um ritual previsível. Segundo o teórico,

hoje somos testemunhas de outra mutação: a arte moderna começa a perder seus poderes de negação. Há anos suas negações são repetições rituais: a rebeldia convertida em procedimento, a crítica em retórica, a transgressão em cerimônia. A negação deixou de ser criadora. Não quero dizer que vivemos o fim de arte: vivemos o fim da ideia da arte moderna. (PAZ, 1984, p. 189,190)

Para Paz, o ato de negar pela estética da ruptura se enfraquece no período do final do século XX, quando a história da arte moderna começa a perder a força (PAZ, 1984). A estética moderna no Brasil, enquanto demanda de autonomia, experimentalismo formal e ruptura com a tradição, foi implantada segundo os preceitos modernistas, com pretensão ao universal e ao universalizante, harmonizados com o nacional. Estas demanda e pretensão da estética moderna foram idealizadas por aqueles artistas e escritores que visavam articular a arte com a vida. Este processo que se repetiu várias vezes até chegar ao Brasil, um pouco depois, no princípio do século XX e foi apresentado oficialmente em 1922, na Semana de Arte Moderna. No Amazonas, este ideário chega mais tarde ainda, três décadas depois que o Modernismo se instalou em São Paulo, movimento que o CM teve como referência. Quando se inicia em

Manaus, a tradição da ruptura contemplava seu período de força maior e, logo em seguida, passaria para o seu momento de enfraquecimento.

Segundo Paz, “a idade moderna é concebida como revolucionária” (PAZ, 1984, p. 50). Ela consiste em uma “ruptura violenta da ordem antiga e estabelecimento de uma ordem social mais justa e racional” (PAZ, 1984, p. 50). A tradição da ruptura, motivada pelo espírito das rebeliões, inicia no século XVIII com o Romantismo. É por causa delas que também se enfraquece e termina no final do século XX. O teórico articula a propagação da tradição da ruptura com a ocorrência de algumas revoluções durante a modernidade. Como já foi abordado, diversas rebeliões ocorreram entre o final do século XIX e início do século XX, com a finalidade de negar um presente opressor. Segundo Paz, a passagem da década de 1970 para a década de 1980 foi o período em que as classes minoritárias começaram a trabalhar coletivamente em busca de seu reconhecimento. Sobre isso, o teórico fala:

Negros e minorias marginalizadas lutam pelo reconhecimento de sua identidade. O que ocorre também nos movimentos de liberação das mulheres e nos movimentos de liberação das minorias sexuais: não se trata da construção da cidade futura, mas da ascensão, dentro da sociedade contemporânea, de grupos que buscam a sua identidade ou que brigam pelo seu reconhecimento. (PAZ, 1984, p. 195)

A partir do final da década de 1970, quando as lutas destes grupos minoritários haviam chegado ao apogeu, tornando-se autoritárias, passaram a ser infrutíferas. Segundo Paz, “a base geral dessas rebeliões é a mudança da sensibilidade da época” (PAZ, 1984, p. 196). Isso ocorre num período em que houve “o desmoronamento da ética protestante e capitalista, com moral da poupança e do trabalho” (PAZ, 1984, p. 196). No que diz respeito à cultura brasileira, esta vivenciou nas últimas décadas do século XX um período de acentuado desenvolvimento tecnológico e industrial. Dentro desse prisma de transformação, o empenho revolucionário passa pelo estágio de amortecimento, porquanto eram estabelecidas as várias formas de inscrição numa democracia neoliberal globalizada.

Se as transformações da época ocasionaram interrupção dos movimentos revolucionários, elas também atingiram a tradição da ruptura que, em termos estéticos, deu lugar a diversos estilos que não conseguiram firmar sua hegemonia. No entanto, antes de tratar das implicações literárias, discorre-se a respeito do modo como as mudanças do final do século XX atingiram a cidade de Manaus e o CM.

No Amazonas, o CM teve seu auge na década de sessenta, mais precisamente até 1971, quando o presidente Aluísio Sampaio deixa o comando em sua participação mais duradoura. É

o mesmo ano em que o Suplemento Literário do grupo também tem suas publicações encerradas. As produções na página de *O Jornal* foram cortadas ainda no início da década de setenta por causa da falta de financiamento. Por isso, a partir da segunda metade da década seguinte, em contraste com as circunstâncias proveitosas da década anterior, o Movimento Madrugada perde a força. De acordo com Tenório Telles,

o ciclo vital do Clube da Madrugada, ainda que muitos de seus autores sigam produzindo e participando da vida cultural do Amazonas, experimentou, a partir da segunda metade dos anos de 1970, um evidente processo de enfraquecimento. (TELLES, 2014, p. 181)

Diferentes foram as causas que levaram ao enfraquecimento do movimento. Na história da capital do Amazonas é registrada, nesta época, uma série de mudanças sociais e na infraestrutura na cidade de Manaus. A implantação da Zona Franca, que promoveu a oferta de emprego, mas também a migração de homens do interior para a capital, fez com que se transformassem os hábitos populares da sociedade. Muitos destes hábitos impediram a continuidade das reuniões do grupo e possibilitaram a necessidade de acompanhar a nova realidade da época. Jorge Tufic registra o impacto desta época de mudanças. Segundo ele,

setenta acreditamos ter sido a década de maior transição nas lides prioritárias ao movimento madrugada. A Universidade e a Zona Franca de Manaus, muito contribuíram para o desenvolvimento dos meios necessários à fixação do homem numa terra e num clima como o nosso, tradicionalmente caluniado. (TUFIC, 1984, p. 127)

O poeta e ensaísta enumera diversos problemas sociais decorrentes da fixação na capital do Amazonas do homem do interior, como: a fome, o desemprego, a miséria, a invasão ao centro da cidade pelo comércio, e o planejamento viário. Este último foi responsável pela transformação das praças, recantos, monumentos, ruas, travessas e logradouros da cidade de Manaus (TUFIC, 1984). Isto resultou em mudanças de hábitos do cidadão de Manaus. Passaram a morar em conjuntos residenciais longe do centro da cidade, a enfrentar os congestionamentos de trânsito e a sofrer ameaças de assaltos, o que interrompeu o costume dos encontros vespertinos e noturnos.

O CM, então, se dispersou, o que levou alguns de seus integrantes a se dedicar somente à carreira pública ao invés de continuar contribuindo para a produção cultural amazonense. Tufic registra que alguns deles passaram a se dedicar “ao magistério, ou procuravam novos rumos – numa faixa de resistência em defesa dos valores locais e eternos” (TUFIC, 1984, p. 128). O próprio Jorge Tufic passou a colaborar em órgãos culturais do Estado, como no

Conselho Estadual de Cultura e na Superintendência Cultural do Amazonas. Entretanto, ao contrário de alguns, ele não parou de escrever.

No livro que relata o seu depoimento sobre a história do CM, Jorge Tufic trata, no segmento chamado “Transição e vida nova”, sobre o contexto da década de setenta. Ele justifica a questão da transição acima mencionada, dizendo que ela se justifica na necessidade que se impunha de acompanhar aquele tempo (TUFIC, 1984). Dizendo de outro modo, a mudança de hábitos decorrente das transformações sociais e da infraestrutura na cidade de Manaus fez com que também se modificasse as atividades realizadas no CM pelos seus integrantes. Assim, já não era mais possível, por exemplo, reunirem-se nas madrugadas no centro da cidade. Apesar disso – e da desintegração de alguns membros –, o grupo não se desfez, uma vez que até a década de 1980 outros escritores e artistas ainda se integravam ao grêmio.

No que diz respeito à produção do CM no Suplemento Literário, após o encerramento das publicações em *O jornal*, em 1971, o grupo não teve um veículo jornalístico que divulgasse os seus textos durante os quatro anos seguintes. Entretanto, a sua página dominical foi reativada em 1975, na revista *Vida*, de Humberto Calderaro. Esta outra página, de caráter nacional, colaborou para a divulgação da literatura produzida no Amazonas por nove anos, até 1984, ano em que o movimento completou trinta anos de existência. Neste período, a força da tradição da ruptura já era nula no contexto nacional, bem como frágeis os valores modernos, os quais cederam lugar a várias tendências literárias que brotaram do interior do modernismo.

Celia Pedrosa fez um estudo sobre a poesia e crítica de poesia. Ela avaliou a produtividade do uso das noções de “crise” e de “expansão” em algumas leituras da produção poética brasileira a partir dos anos 1980. No entanto, a pesquisadora começa este estudo situando a poesia no contexto anterior à década de oitenta, demonstrando as transformações que a produção poética sofreu. Causa disso foi o esgotamento do empenho revolucionário, o crescimento das indústrias da informação, da cultura e do desenvolvimento tecnológico. Segundo ela,

a produção poética [...] passa a se caracterizar também pela pluralidade de discursos e tendências. Mas nenhum deles consegue se tornar hegemônico, principalmente em função da perda de legitimidade das noções de excepcionalidade da arte e do artista, seja em suas manifestações institucionais ou marginais, seja nas eruditas ou populares. (PEDROSA, 2015, p. 232)

Em outras palavras, em um contexto literário e histórico, desde que no Brasil se suspende o lançamento de obras com o discurso singular e valores semelhantes, quando se para de revelar artistas excepcionais e obras modelares – como foi, para o modernismo, a obra

Macunaíma, de Mário de Andrade –, a poesia produzida no Brasil se torna plural e com discursos e tendências instáveis, isto é, que não conseguiram amparar uma influência que fosse contínua e uniforme.

Este período histórico, isto é, o final do século XX, consiste na origem da poesia contemporânea, a qual, para Octavio Paz, chama-se pós-modernismo. No livro em que fala sobre a tradição da ruptura, o teórico compreende este novo momento da literatura como uma consequência da exaustão da força de negação do passado que amparava o modo de criação moderno (PAZ, 1984). Isto quer dizer que o pós-modernismo, segundo Paz, surge dentro da modernidade, e não em oposição a ela. Afinal, se assim fosse, seria executada a tradição da ruptura, ou haveria um novo movimento de vanguarda, visto que existiria novamente uma crítica do passado em nome da produção do futuro. O pós-modernismo consiste, portanto, na crise do moderno, que, de acordo com Pedrosa, é “sinônimo de esgotamento da originalidade e da representatividade que o poético antes exercitava através de obras-primas exemplares em termos simultaneamente nacionais e universais” (PEDROSA, 2015, p. 233). Além disso, caracteriza-se por uma pluralidade de tendências que, embora a maioria delas contenha uma série de aspectos em comum, variam significativamente de uma para outra.

No Brasil, estas novas tendências continuavam a designar o novo e eram norteadas pela multiplicidade poética. A partir daí se observa a mistura de gêneros, de concepções artísticas, de temas, de técnicas experimentais e de recursos gráficos, como montagens e colagens junto com o texto poético. A propósito disso, Antonio Candido, em *A literatura brasileira em 1972*¹⁴, faz um levantamento sobre o momento contemporâneo da literatura nacional, a respeito dos livros lançados naquele ano e nos momentos que o precederam e das tendências que surgiram após o esgotamento das publicações regulares de boa qualidade.

Neste artigo, ele fala sobre o aparecimento de alguns poetas que são os mais interessantes dos últimos anos, os chamados escritores criativos. Candido explica que estes se formaram a partir das discussões sobre a renovação dos meios poéticos, tendo como pontos de referência alguns suplementos e revistas que deram origem a muitas tendências, como o Concretismo e o Neoconcretismo (CANDIDO, 1977). Ele diz que, apesar de diferentes, estas tendências podem se caracterizar, principalmente, pela supressão dos nexos sintáticos e consequente descontinuidade do discurso. Podem também se caracterizar pela ordem espaciotemporal, não-linear e pela substituição da metáfora pela paronomásia. Assim, segundo o crítico,

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *A literatura brasileira em 1972*. Revista Iberoamericana, Pittsburgh, v. XLIII, n. 88-89, p.5-16, 1977.

estas características representam o elemento inovador e experimental no panorama poético, e acabaram em muitos casos penetrando na própria poesia de cunho mais tradicional. Contribuíram, sobretudo, para levar às últimas consequências certas tendências que vinham do Modernismo dos anos 20, como a estética do fragmento, as intenções anti-líricas e um certo gosto pela desarticulação do poema. (CANDIDO, 1977, p. 7)

Estes poetas e tendências delinearam propósitos equivalentes à ideologia moderna, que era de inserir elementos inovadores na arte por meio da experimentação na linguagem tradicional. Daí se observa, por exemplo, o aparecimento do Concretismo, que tem seus marcos iniciais a partir de 1956 com a Revista *Noigrandes* e com a publicação do “Plano-Piloto para a Poesia Concreta”. Eram poetas críticos e inovadores, cujas obras-primas se caracterizavam pela linguagem direta, objetiva, não-discursiva, supressão do verso e da estrofe, ligação entre os elementos gráficos, sonoros e semânticos, entre outros. No entanto, apesar de terem surgido na segunda metade do século XX, só foram manifestos depois de duas décadas, já no período em que a estética moderna não mais introduzia a novidade. Chegaram, portanto, a inovar a expressão artística, ainda que seus princípios não tenham conseguido ser uniformes, capazes de constituir o ideário de um tempo.

Desta mesma forma também ocorreu no Amazonas quando os poetas do CM criaram uma teoria concretista, que ficou conhecida como Poesia de Muro. A ideia dessa poesia foi concebida por Aluísio Sampaio e passou por um largo estágio de teorização por Jorge Tufic, sendo praticada posteriormente pelos dois poetas, e, mais tarde, por Farias de Carvalho. Registrada por Berenice Carvalho, a edição do Suplemento de 4 de setembro de 1966 explica a origem e o desígnios desta poesia:

A ideia de uma “Poesia de Muro” foi obra de um encontro fortuito entre Aluísio Sampaio e vários outros membros do Clube da Madrugada, e teve como ponto de partida a necessidade, em ritmo sempre elevado, de conduzir a poesia às ruas, ao povo, a exemplo do que se vem fazendo com as artes plásticas, o teatro, os livros, a música. (CARVALHO, 2015, p. 48)

A Poesia de Muro é concretista e, ao mesmo tempo, versa sobre um trabalho em equipe, cujo processo experimental necessita da participação de poetas e artistas plásticos. Neste aspecto, ela se comunica com o Poema Processo, onde a experimentação consiste na mistura de diferentes linguagens. As exposições da Poesia de Muro, que era um de seus propósitos, foram realizadas nas décadas de 1960 e 1970 com a participação dos poetas Alencar e Silva e Jorge Tufic e dos artistas plásticos José Maciel e Van Pereira, chegando ao público através de *stands*

e cartazes na Praça da Polícia e depois nos altos da Biblioteca Pública, onde funcionava a Pinacoteca do Estado.

Em síntese, a Poesia de Muro possui uma dicção discursiva e outra não-discursiva. A primeira se concentra na forma do poema, possui crítica e engajamento social e propõe uma reflexão metalinguística, em que “muro” e “poesia” são elementos da mesma arte. A segunda consiste na versão concreta da poesia, cuja forma e princípios são semelhantes aos do Concretismo e do Poema Processo, onde são elaboradas obras-primas que possuem linguagem direta, objetiva, que prezam pela supressão do verso e da estrofe, que trabalham o espaço poemático, e em que os elementos gráficos, sonoros e semânticos são interligados, ou que misturam linguagens e são produzidas em conjunto com artísticas, entre outros aspectos.

Os poetas que escreveram a Poesia de Muro em seu viés concreto também não alcançam um discurso supremo. Ora, a aceitação dessa poesia não foi unânime por parte dos membros do CM, dada a radicalidade dos seus princípios, o que possibilitou o retorno da linguagem discursiva. Jorge Tufic explica que a Poesia de Muro foi uma contribuição amazonense para a teoria concretista brasileira (TUFIC, 1984). A mesma foi divulgada por todo o Brasil e teve Tufic, no Amazonas, como um dos principais teóricos e produtores.

3.2 FATURAÇÃO DO ÓCIO: APRESENTAÇÃO E RECEPÇÃO CRÍTICA

No entanto, há carência de poesia. / Sobretudo daquela soma de mortes em / que o mundo futuro apareça limpo dos / enigmas que circulam entre um / verso e outro verso / entre uma palavra e outra palavra / entre um sonho comum de paz e uma / vontade comum de reconstruir o / homem a partir de seus destroços / – além da nossa fome cotidiana.

Jorge Tufic

A década de setenta, apesar de refletir um contexto de enfraquecimento das atividades do CM e de transformações na cidade de Manaus, é um momento em que a poesia de Jorge Tufic se modifica esteticamente. O poeta passa a utilizar a linguagem não-discursiva, propondo ainda a ruptura das estéticas convencionais. A terceira publicação do escritor, *Faturação do ócio*¹⁵, de 1974, comunica-se com as anteriores por causa do diálogo entre tradição e experimentação, mas se diferencia por causa de uma postura mais revolucionária, devido à

¹⁵ As demais referências ao livro *Faturação do ócio* serão feitas com as iniciais FO.

supressão do verso que se observa em alguns dos seus poemas, e agora do novo contexto literário. Essa é a época em que Jorge Tufic atualiza a sua linguagem poética, propagando na região uma concepção vanguardista que ainda não se havia feito por aqui: o Concretismo. O poeta, acompanha a estética que estava sendo realizada na literatura brasileira.

Além da estética que apresenta elementos conservadores existentes em *VP* e *CSM*, no seu terceiro livro o poeta também trabalha com uma linguagem prosaica, bem como com a linguagem não-discursiva, direta, objetiva, com a supressão do verso e da estrofe e com a união entre os elementos gráficos, sonoros e semânticos. Ele adota uma postura parecida com a dos poetas contemporâneos e a do grupo de estudiosos brasileiros da Poesia Concreta surgida em 1956. Estes possuíam ideias voltadas para a arte do experimental e do revolucionário, em desfavor dos movimentos institucionalizados e acadêmicos da época. Com mais esta tendência, a crítica reconhece o aprimoramento da dicção de Jorge Tufic. É por isso que, ao analisar a obra tufiquiana, L. Ruas, que escreveu o prefácio de *FO*, assim o resume:

A poesia que nos é oferecida em “Faturação do ócio” é uma poesia amadurecida, uma poesia equilibrada. Isto se manifesta de maneira clara em dois elementos: os poemas longos e os versos longos o que raramente encontramos em suas produções anteriores. E tudo isto sem quebra de outros elementos que estabelecem as verdadeiras proporções poéticas da criação artística de Jorge Tufic: o uso parcimonioso e bem elaborado da palavra-instrumento; a estruturação perfeita do poema; a musicalidade rítmica dos versos; o conteúdo simbólico das imagens; a ascese do verso e da palavra. (RUAS, 1974, p. 18)

Este é um livro em que a poesia tufiquiana continua sendo, sobretudo, uma reflexão em torno da função poética, agora não com a intenção de elaborações conceituais, mas com um propósito crítico e engajado. Isto é realizado pela expressão de uma crítica social e pela fatura de negação dos padrões clássicos, os quais o poeta havia se dedicado anteriormente. Continua exigindo a participação do leitor, ainda que pela ironia, que agora tem de lidar com versos curtos, longos, sem a métrica regular, com tom prosaico e outros sem versos. Alguns destes últimos solicita do leitor a realização de análises que vão além do espaço verbal. Quanto ao aspecto temático, os trabalhos poéticos tufiquianos vão trazer, segundo o próprio autor,

os ventos dando na cara, a vida suja das ruas incorporando a inocência ao vício de ser homem, e as notícias. [...] Depois, a reflexão madura sobre a idade do mundo-homem, as tarefas que nele ainda se executam como se nada tivesse acontecido em dois mil anos. O açougue. A rua que passa através de uma cerca medieval. As grandes energias telúricas sem aproveitamento adequado, áreas povoadas de assombro, folclore primitivo, superstições. Os velhos convecionismos (sic.) desdentados. A impossibilidade de amar. O mistério. (TUFIC, 1974, p. 95)

Em síntese, assuntos que se reportam à tradição, como o cotidiano, a trivialidade, o assombro, o mistério e a tradição popular do mito e do folclore. Sobre esta última, observa-se que a partir da década de setenta, Jorge Tufic passa a se interessar por assuntos de caráter telúrico, o que, com a mitologia, vai ser uma abordagem aprofundada em *Os mitos da criação e outros poemas*, livro de gênero lírico subsequente a *FO*, publicado em 1980¹⁶. Se antes desta década Tufic ainda não tinha escrito sobre os valores da terra, nem tinha a qualidade de regionalista, é só quando passa dos vinte anos de carreira que ele se dedica aos elementos peculiares de sua região. Ressalta-se, entretanto, que os poemas de *FO* que serão analisados posteriormente se direcionam aos processos experimentais tufiquianos. Logo, são os trabalhos que, em sua grande maioria, retratam a metalinguagem e a crítica social.

Sobre a data de lançamento e a estrutura de *FO*, Gaitano Antonaccio fala:

Em 1975 o poeta entrega aos seus leitores *Faturação do ócio* em louvor aos seus 20 anos de vida poética no mais completo sentimento. Nessa obra Jorge Tufic repete alguns poemas de livros anteriores e complementa com novas poesias, onde se faz presente uma técnica mais rebuscada. (ANTONACCIO, 2005, p. 40)

Na verdade, esse livro foi publicado no ano de 1974, após exatamente 18 anos desde que o poeta surgiu na literatura com *VP*. Ele consiste em uma edição comemorativa, onde se insere uma nova edição de seu primeiro lançamento, dos poemas que o autor publicou em *Pequena antologia madrugada*¹⁷ e dos poemas de *CSM*. Cada um destes livros se tornou um segmento de *FO*, os quais recebem os mesmos títulos dos livros. No entanto, além destes, o livro possui as seguintes partes: “Fonte submissa”, “Poesia de Muro”, “Faturação do Ócio”, “Sonetos” e “Ciclo final”. É apenas nas duas últimas partes que há poemas inéditos. No início, possui a apresentação feita pelo padre L. Ruas e, antes das partes “Poesia de Muro” e “Faturação do Ócio”, há comentários de Jorge Tufic, retirados de ensaios que havia publicado anteriormente.

Este livro, cuja edição pertence à Fundação Cultural do Amazonas, traz inovações não só na concepção de poesia, mas também na elaboração do projeto gráfico do suporte. Com a

¹⁶ Entre a publicação de *Faturação do ócio* e de *Os mitos da criação e outros poemas*, Jorge Tufic realiza uma série de publicações: *O outro lado do rio das lágrimas* (1977), *Tio José* (1977), *Os filhos do terremoto* (1978), *Literatura amazonense* (1978), *Os códigos abertos* (1978), *Américo Antony – o guru da Amazônia* (1978), *Lâmina agreste* (1978) e *O poeta é transparente* (1980). Estas publicações correspondem a diversos gêneros, como contos, crônicas, ensaios e até poesia. No entanto, não foram publicadas como livros completos, mas como “livrornal”, uma espécie de livro em jornal, limitado a poucos exemplares, criado e editado por Jorge Tufic.

¹⁷ TUFIC, Jorge. **Pequena antologia madrugada**. Manaus: Ed. Madrugada, 1958.

capa de Aluísio Sampaio, o formato de encadernação do livro é original. A contracapa é mais extensa, a qual se sobrepõe, pelo seu tamanho, à capa e funciona, na parte externa, como capa principal, onde se observa o título da obra. A parte traseira consiste em uma foto do autor, cuja ilustração é de Anísio Mello, como mostra a seguinte figura.

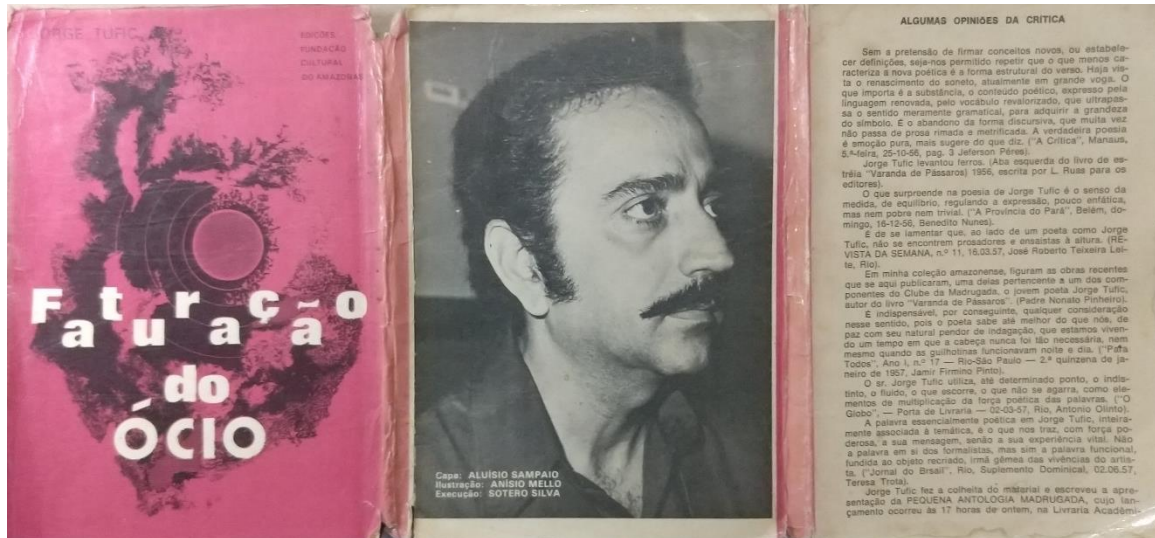


Figura 5 – Faturação do Ócio (TUFIC, 1974).

Fonte: Fotografia de Diogo Sarraff.

De acordo com o material gráfico que esta obra apresenta há experimentação na forma física do livro, porquanto ele difere da arquitetura gráfica dos livros comuns. Em um contexto de inovação vanguardista, isto pressupõe que desde a preparação do material gráfico até o conteúdo do mesmo, existem elementos inovadores. Na capa principal, na qual se encontra o título da obra, outro fato sugere os mecanismos novos que o poeta utilizou para compor este livro, principalmente o ideário concretista. O sintagma “faturação do ócio” da capa é formatado como um poema concreto, dividido em dois elementos. O primeiro, o termo “faturação”, coloca-se de modo não linear a partir de letras que se alternam, uma na linha de cima, outra na linha de baixo. Já o segundo, “do ócio”, difere-se do anterior porque apresenta dois termos de maneira linear, um abaixo do outro, e ambos abaixo do primeiro elemento.

No que diz respeito à parte interna, a capa do livro se estende e se estabelece como orelha, onde são inseridos uma série de fragmentos de comentários de diversos jornais, poetas, escritores e outros intelectuais. Além dos já citados, outros autores que comentaram a obra de Jorge Tufic são Jeferson Péres, José Roberto Teixeira Leite, Padre Nonato Pinheiro, Teresa Trota, Milton de Godoy Campos, Anísio Mello, Ramayana de Chevalier, entre outros. Estes reconhecem o seu primoroso trabalho, elogiam-no pelo seu talento e o diferenciam dos outros poetas da época. A seguinte figura mostra uma parte destes comentários.

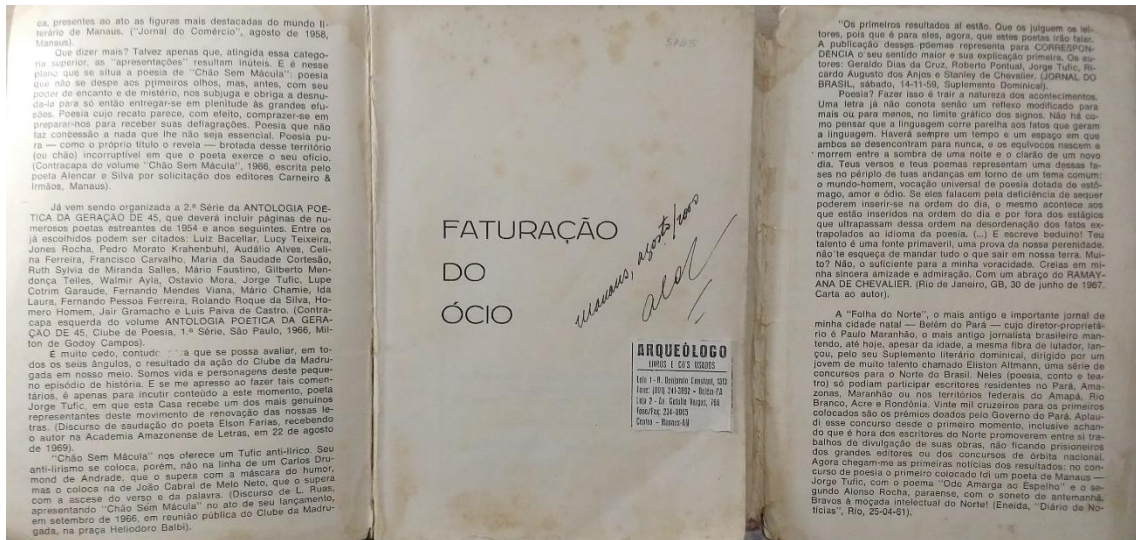


Figura 6 – Parte interna do livro Faturação do Ócio (TUFIC, 1974).

Fonte: Fotografia de Diogo Sarraff.

Diante disso, a capa do livro já anuncia que o terceiro lançamento de Jorge Tufic se compõe de poemas concretos, os quais se apoiam na palavra. Contudo, há também a presença da linguagem não-discursiva, o que promove dinâmica e sugere movimentos visuais, sonoros e semânticos. A crítica resume a diversidade poética presente no livro, considerando as experiências concretistas do poeta um trabalho mais aprimorado. Antonaccio (2005) o chama de técnicas rebuscadas, e Alencar e Silva (2004), de limites extremos (sic.) da palavra. Este último sintetiza o ideário concretista presente no livro:

sobre as muitas faces da sua poesia, a começar por alguns aspectos formais de sua experiência concretista e sua concepção da Poesia do Muro. Na área do concretismo, por exemplo, depois de levar seus experimentos aos limites extremos da palavra, [...] Jorge Tufic leva tais experimentos ainda mais longe, mediante à inclusão de elementos extraverbaais no texto poemático. (ALENCAR E SILVA, 2004, p. 28)

Assim, Alencar e Silva separa o Concretismo da Poesia de Muro. O primeiro é caracterizado pela estruturação do texto a partir do espaço da página do livro, onde o poeta busca a superação do verso como unidade rítmico-formal. Caracteriza-se também pelo uso de elementos de outras linguagens, pelo exercício gráfico da criação de composições abstratas, muitas vezes sem nenhuma palavra. Dentre cinco poemas concretos do livro, apenas um deles mistura outro tipo de linguagem com a linguagem verbal, o qual se chama “A solução da Enigmáquina”, que será analisado posteriormente. Já a Poesia de Muro é aquela que se configura pela linguagem discursiva. Comparada aos poemas concretos, possui valor tradicional, determina-se pelo caráter de sensibilização do leitor e pelas suas próprias concepções em torno da arte e da função poética.

Com isso, o poeta Jorge Tufic, que desde às formas clássicas foi adepto ao rigor formal, também teve um momento em que aderiu às concepções da Poesia Concreta. Essa adesão iniciou no ano de 1965, quando ele começou a teorizar os princípios da Poesia de Muro, publicando-os como ensaios no suplemento jornalístico do CM. Parece que depois de teorizar a poesia concretista amazonense, o poeta passou um longo período se empenhando na produção de poemas concretos, ou poemas-de-muro, e publicando-os, como já se falou nesta pesquisa.

O interesse de Jorge Tufic pelo concretismo durou quase uma década, período que vai desde quando começou a escrever os ensaios sobre a Poesia de Muro, entre 1965 e 1966, até a publicação de *FO*, quando volta a escrever em linguagem discursiva. Isso ilustra também o intervalo entre o lançamento de *CSM* (1966) e *FO* (1974), um período de oito anos. No que diz respeito à produção e publicação poética, entende-se que nesta ocasião o poeta se absteve da linguagem discursiva, priorizando os poemas-de-muro. Estes foram expostos como obras artísticas apenas na Praça da Polícia e na Biblioteca Pública da cidade de Manaus. Essa explicação é possível porque em *FO* o poeta se refere ao retorno da linguagem discursiva, em um texto introdutório do segmento “Faturação do ócio”, onde fala sobre a linguagem e os temas abordados nesta parte. Ele diz: “De repente, a volta do discursivo. Crise ou simples concessão?”, justificando que, no livro, “o discurso é o meio” (TUFIC, 1974, p. 95).

Apesar disso, neste livro não há somente poemas discursivos, o poeta reserva um segmento inteiro onde tem suas amostras de poemas-de-muro. O segmento é nomeado como “Poesia de Muro” e se compõe de dez poemas, dos quais cinco estão em linguagem discursiva e cinco em linguagem não discursiva. Embora seja uma mostra pequena, destes trabalhos se observa a contribuição prática do poeta para a concepção do concretismo brasileiro, bem como as características que compreendem esta faceta de sua dicção.

Alencar e Silva fala a respeito desta fase experimental que constituiu a Poesia de Muro no Amazonas. Segundo ele,

a Poesia de Muro constituiu realmente uma experiência significativa, levada a cabo, no âmbito da criação literária, pelo Clube, vindo ela a coroar uma fase marcadamente experimental, em que o grupo, uma vez deflagrada a ideia, se engajaria como um todo num processo criador de envergadura. (ALENCAR E SILVA, 2004, p. 32)

No terceiro lançamento de Jorge Tufic, a experimentação poética ocorre em função da valorização dos poemas concretos, os quais se manifestam em diferentes tendências e se desviam dos padrões estabelecidos nos limites da linguagem discursiva. Deste modo, a supressão dos nexos sintáticos, a descontinuidade do discurso, a paronomásia e a dinamicidade

visual, fônica e semântica, foram as técnicas que levaram o poeta ao ápice de experimentação. Sabendo que, da década de cinquenta à década de setenta, na obra tufiquiana há a tradição e a experimentação, o livro *FO*, em relação à *VP* e *CSM*, supera os demais no que diz respeito à prática experimental, uma vez que, dada a radicalidade dos princípios que norteiam o Concretismo, os poemas concretos rompem totalmente as noções da poesia tradicional.

Em relação à parte tradicional de *FO*, este outro aspecto aparece na parte final do livro, nos segmentos “Sonetos” e “Ciclo final”. São as outras duas partes em que se apresentam poemas que ainda não tinham sido publicados em uma obra tufiquiana de gênero lírico e que se compõem de sonetos, totalizando doze poemas de forma fixa. Destes, cinco se configuram na forma italiana, nos quais, de acordo com Renira Lisboa de Moura Lima, “os 14 versos [...] se distribuem numa estrutura tetraestrófica: dois quartetos [...] seguidos de dois tercetos” (LIMA, 2007, p. 12). Os outros sete sonetos são configurados na forma inglesa, pois “o soneto inglês se apresenta tipograficamente como um conjunto fechado, aparentemente monostrófico” (LIMA, 2007, p. 34). Estes sonetos de Jorge Tufic expressam memórias, sonhos, existência, mas desconstroem as formas canônicas no que diz respeito ao número e distribuição das rimas, bem como a regularidade na métrica dos versos¹⁸.

Através desta reedição dos primeiros livros de Jorge Tufic, em *FO* é possível observar, como em um panorama, todas as direções que tomou a poesia do poeta desde o seu aparecimento na literatura de expressão amazonense. É possível também constatar que em três volumes ele realizou uma obra madura desde o primeiro título, na qual o diálogo entre a tradição e a experimentação sempre foi predominante.

3.2.1 POESIA DE MURO E POEMAS PROSAICOS

Fala o homem / para o muro / fala o muro / para o homem.

Alúcio Sampaio

Em *VP* e *CSM*, as experiências de Jorge Tufic eram sempre articuladas às formas regulares, gerando diversas possibilidades poéticas a partir da poesia tradicional que, em nome da linguagem moderna, atualizavam e rompiam os padrões classicistas. Eram, portanto,

¹⁸ Esta parte de *FO*, embora se constitua de poemas inéditos em relação aos outros segmentos do livro, não receberá maior atenção na presente pesquisa, já que não apresenta novidade formal nem temática além daquelas já demonstradas neste texto, decorrentes, sobretudo, dos sonetos de *VP*.

modificações nas estruturas da metrficação, do esquema rímico e da própria forma, que se ligavam à intenção semântica do poema e à temática quase sempre obscura. Em *FO* também existem experiências, mas, ao contrário das publicações anteriores, são menos vinculadas aos elementos formais da poesia. Os recursos estilísticos não parecem ser neste lançamento os alvos principais do poeta. Nesta obra, Jorge Tufic passa a valorar versos não-discursivos, vertente de sua dicção que será demonstrada no tópico final dessa pesquisa. Valora também a linguagem discursiva, mas através de recursos e temas que ainda não havia usado, como a poesia engajada, os poemas com expressão objetiva e os versos prosaicos.

Se nas duas publicações iniciais de Jorge Tufic havia a liberdade criadora, mesmo quando se partia das formas regulares, em *FO* há liberdade de expressão, espontaneidade e ironia. Tais qualidades estão presentes, especialmente, nos poemas que, desvinculados dos modelos clássicos, falam criticamente acerca dos antigos valores. São os poemas-de-muro, obras que, sem o rigor das formas regulares, teorizam uma nova poesia cujo caráter é a crítica social. Estas pertencem ao seguimento do livro chamado “Poesia de Muro”, e se dividem em dois caminhos: o poema discursivo e o não-discursivo. Contudo, antes das obras-primas há um texto introdutório do autor, onde explica que

os trabalhos aqui reunidos trazem naturalmente defeitos e qualidades inerentes a todo princípio de conversa. Pois eles tiveram quase que exclusivamente, este propósito franco. Conversas com os leitores, passando a limpo o resultado de muitos diálogos com o grupo madrugada [...] A persistência em colocar o muro como temática faz parte daqueles defeitos, perfeitamente aceitável no período que marca as primeiras colheitas deste gênero. (TUFIC, 1974, p. 81)

O autor faz alusão ao momento em que os membros do CM pesquisaram e projetaram uma poesia que depois fosse levada às ruas, quando discutiram-na através das publicações do primeiro suplemento jornalístico em meados de 1960. Depois deste texto, os trabalhos denominados poemas-de-muro aparecem em *FO*, primeiro os estruturados em linguagem discursiva, depois os não-discursivos, entre os quais há outras categorias de linguagem além do sistema léxico.

Em seu *Curso de arte poética*¹⁹, Jorge Tufic fala que a Poesia de Muro foi lançada “em Manaus pelo Clube da Madrugada, em 1965, ao criar e pesquisar uma linguagem específica do muro, sem a tematização do suporte, não limitada aos fatos que lhe deram origem” (TUFIC, 2002, p. 35). Além disso, neste trecho o autor fala de sua temática, que é o muro. Essa é uma

¹⁹ TUFIC, Jorge. **Curso de arte poética**. Fortaleza: Ed. Livro Técnico, 2002.

grande metáfora que relaciona a linguagem e a função poética aos elementos que fazem parte da natureza do muro, como o tijolo, a pedra, o limo, o lodo, entre outros.

Na obra de Jorge Tufic, a temática é o muro, de onde se origina o conteúdo social e a crítica ao lirismo passadista. O seguinte fragmento é do primeiro poema inédito de *FO*, o qual abre segmento “Poesia de Muro”:

Antes desta poesia
feita só de muro
e suor, o que havia?
Muita coisa bela,
triste mas distante
– pássaro no voo
– livro em sua estante.

Antes desta poesia
muita coisa tola,
muito anúncio cor de
escândalo fulgia.
Muro agora é muro
que se cobre também
de luta e de poesia. [...]
(TUFIC, 1974, p. 83)

No plano da expressão, estes versos ironizam os poemas do passado, dos que censuravam os problemas sociais a partir de muitos adornos poéticos. Tomando como referência a poesia contemporânea, ele fala dos antigos poemas nos quais haviam “muita coisa bela” e “muita coisa tola”. Fala daqueles que retratavam temas, como “– pássaro no voo”, de maneira que “muito anúncio cor de / escândalo fulgia”. Este poema possui linguagem acessível, porque os versos são claros e curtos e cumprem a finalidade de definir os princípios da Poesia de Muro. Assim, há nele um fundamento teórico: de que esta nova poesia é “feita só de muro / e suor”. “Muro” porque extrapola o suporte do livro, ora, como já se falou, este tipo de trabalho foi produzido em conjunto com artistas plásticos e divulgado em praças públicas. E “suor” porque corrobora o engajamento social.

Esta poesia, “feita só de muro”, expressa, no plano visual, a matéria com a qual se constrói os muros, que é a linguagem. Quanto aos versos, os quais não têm metrificação regular, eles são arquitetados para ter, visual e não silabicamente, quase o mesmo tamanho, como se o poema materializasse um muro construído.

Diante disso, o que é a Poesia de Muro? Conforme a estrofe final do fragmento citado, a Poesia de Muro é

Matéria, linguagem

de muro: fala densa
 que adere ao tijolo
 e ao musgo da fome,
 fome que decifra a
 máscara do algoz,
 fome que se agrava
 na pedra, como um
 látigo de fogo que
 ganhasse voz.
 Esta agora a poesia,
 matéria, linguagem
 de uma nova alegria.
 (TUFIC, 1974, p. 83)

Esta estrofe pressupõe que o muro seja o portador da poesia. Com o emprego de metáforas e comparações, o sujeito poético diz que a linguagem se constitui como um dos elementos que faz parte da natureza do muro. A fala densa se “adere ao tijolo / e ao musgo da fome”. O sintagma “fome” revela o desejo ardente de a linguagem ser muro. O mesmo sintagma se repete nos versos “fome que decifra a / máscara do algoz, / fome que se agrava / na pedra”. Por este motivo, entende-se que “muro” e “poesia” correspondem, respectivamente, a “matéria” e “linguagem”, como indicam o primeiro e o penúltimo verso. Dizendo de outro modo, poesia é muro e muro é poesia. A seguir, escreve-se o fragmento de outro poema em que a linguagem poética tem como suporte o muro.

Sou contra a
 paz sem pão
 Sou contra a
 rima em ão
 se ela não brota
 do coração.

Sou contra a
 fala que não
 venha do
 lodo,
 sou contra a
 parte que não
 lembre o
 todo.

[...]

Sou contra o
 poema que
 não seja
 muro,
 sou contra a
 fala que

morre no
 escuro.
 (TUFIC, 1974, p. 85)

Neste e nos demais poemas-de-muro até aqui apresentados, percebe-se que este estilo de poesia não é apenas uma estética, mas uma teoria em cuja prática há crítica e metalinguagem. Este poema, diferente dos outros, apresenta rimas em todas as estrofes, recurso que, com os versos curtos, oferecem ritmo harmônico. Entretanto, no plano da expressão, o sujeito lírico, ironicamente, refere-se a dois elementos poéticos: primeiro à “rima em ão”, uma espécie de rima pobre; depois, à ausência de uma figura de linguagem, a metonímia, nos versos “sou contra a / parte que não / lembre o / todo”. O sujeito lírico revela ser desfavorável o emprego destes recursos, mas, ao tempo em que censura, o poeta os utiliza na primeira estrofe desta obra-prima. Portanto, se neste poema há reflexão e um discurso crítico sobre poesia do passado, há também metalinguagem.

Haroldo de Campos diz que “crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte” (CAMPOS, 1992, p. 11). Neste poema também se observa que muro e linguagem se fundem. Ao dizer “Sou contra a / fala que não / venha do / lodo”, o sintagma “fala” remete à linguagem e “lodo”, ao muro. No final, o sujeito lírico reafirma este princípio quando diz, na estrofe de conclusão, que é “contra o / poema que / não seja / muro”. Deste modo, a poesia não é a lira sobre o muro, mas se resume no próprio muro. Diante disso, o muro é uma obra de arte, constituído por tijolo, pedra, limo, lodo e poesia; por fim, é também a linguagem-objeto, o meio pelo qual se faz teoria e crítica e por meio do qual a metalinguagem se manifesta.

Com estes poemas-de-muro, visualiza-se em Jorge Tufic uma qualidade dos poetas contemporâneos. Essa qualidade Antonio Candido havia observado nos poetas vanguardistas que surgiram próximo ao ano de 1972 a partir do teor ensaístico e crítico das suas obras de ficção. Segundo Candido, no final do século XX,

há um notório refinamento e progresso na crítica literária em geral. Os próprios escritores criativos vão se tornando cada vez mais críticos, e as vezes escrevem poemas e romances como quem apresenta uma demonstração prática das suas ideias. [...] Antes, era frequente vermos a mentalidade e o estilo dos gêneros criativos contaminarem a crítica; agora, parece que a mentalidade e o estilo da crítica estão contaminando a ficção e a poesia. (CANDIDO, 1977, p. 5,6)

Na obra tufiquiana, os poemas-de-muro abordam o conteúdo engajado, principalmente por meio do muro e da metalinguagem. Todavia, são também trabalhos em que o poeta busca

a qualidade artística, usando recursos poéticos como a metáfora e a ironia, figuras de linguagem por meio das quais capturamos algum aspecto surpreendente do real. Assim, através destes poemas ele faz críticas sociais e políticas, ao tempo em que fala sobre o tijolo, a pedra, o limo, o lodo, a poesia, a rima e o lirismo. Diante disso, Jorge Tufic aspira tanto uma qualidade poética quanto um comprometimento crítico social com ampla lucidez de que a sua poesia engajada não desconfigura o seu trabalho de arte.

Dos trabalhos de *FO*, esta construção consiste em uma qualidade presente não apenas nos poemas-de-muro, mas também nas outras experiências que Jorge Tufic realiza. Quem reconhece esta qualidade na poesia tufiquiana é o professor e crítico Marcos Frederico Krüger Aleixo quando escreve uma resenha sobre *Os mitos da criação e outros poemas*²⁰, livro de poesia que Jorge Tufic lançou em 1980. O crítico sintetiza a obra deste poeta. Segundo ele, a obra “vai desde o mais subjetivo, onde o alto índice de imagens só a ele peculiares tornam a linguagem quase obscura, até o mais objetivo, quase prosaico, mas onde, paradoxalmente, existe poesia de rara beleza” (KRÜGER ALEIXO, 1980, p. 228). É possível afirmar que em *VP* e *CSM* o poeta utiliza uma linguagem mais obscura, subjetiva, enquanto em *FO* o objetivismo é valorado. Krüger Aleixo cita o poema “Em viagem ao Rio lendo Ezra Pound” para dizer que há beleza poética em poemas tufiquianos, mesmo naqueles cujos versos são quase prosaicos. Um breve fragmento deste poema é transcrito a seguir:

[...] A mentira adoece e atrofia. E quem
forja mentiras para dominar e anestesiar as
vontades, tem o coração mais próximo da
espada que leva na cintura, do que está de
seu gume a pele dos inimigos... Que os
nossos poetas transformem seu canto em
verdades que tenham a beleza deste verso:
“Melhor o temor de uma hora do que meses de paz”. [...]
(TUFIC, 1974, p. 104)

Neste poema, que é longo, em tamanho e número de versos – possui 133 versos no total, divididos em três partes –, o sujeito lírico se encontra lendo os *Cantos* de Ezra Pound desde o momento em que largou o barco das pedras na praia do Mercado. Da leitura, surge uma série de imagens poéticas, alusões metalinguísticas, sobretudo na segunda estrofe, feitas de metáforas e comparações, que resultam do processo de excitação causado pelo contato com a obra de Pound. A terceira estrofe, que foi reproduzida acima, é marcada pelo lirismo, e a beleza dos

²⁰ TUFIC, Jorge. *Os mitos da criação e outros poemas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980.

versos se encontra nas várias comparações, por meio das quais se sugere que uma pessoa que mente pode chegar a causar a morte. Ora, “a mentira adoece e atrofia”.

A comparação, figura recorrente nestes versos, utilizando as palavras de Krüger Aleixo (1980, p. 28), consiste em poesia de rara beleza, e é o recurso poético predominante no poema. No plano de expressão, o sujeito lírico deseja “que os / nossos poetas transformem seu canto em / verdades que tenham a beleza deste verso: ‘Melhor o temor de uma hora do que meses de paz’”. Em outras palavras, a beleza poética consiste no emprego da técnica da comparação, como no verso citado. Ao mesmo tempo, o poeta configura todo o poema com figuras de similaridade, como metáforas, comparações e alegorias. Assim, a tessitura deste poema evidencia que o poeta adota a linguagem prosaica com o signo metafórico para dar voz ao sujeito lírico que fala sobre o fazer poético.

O uso destas figuras de similaridade provoca a reflexão. Em todo o poema há a presença destes recursos. Na primeira estrofe, elas aparecem da seguinte maneira: “emerjo das entrelinhas como aquele papyrus de / carmim das entrelinhas do sangue e da sede / que embriaga de aflição aos arqueiros de Shu”. Determinado posicionamento é expresso através do recurso da comparação, neste caso o objeto metafórico a partir de um discurso orientado para a própria linguagem projeta o poema num nível metalinguístico. Assim, a reflexão sobre a própria criação se apresenta, principalmente, na terceira estrofe, bem como em “Poemática”, outro poema prosaico de *FO*, que tem um fragmento transcrito a seguir:

É bem uma farsa
a procura do tema
a busca da palavra
a salvação das coisas substantivas.

[...]

No entanto, há carência de poesia.
Sobretudo daquela soma de mortes em
que o mundo futuro apareça limpo dos
enigmas que circulam entre um
verso e outro verso
entre uma palavra e outra palavra
entre um sonho comum de paz e uma
vontade comum de reconstruir o
homem a partir de seus destroços
– além da nossa fome cotidiana. [...]
(TUFIC, 1974, p. 98)

Em “Poemática”, uma linguagem prosaica seria admitida se o poeta realizasse uma tessitura sem grandes adornos, ao contrário do que é dito pelo sujeito lírico. No plano

expressivo, o poema ocupa uma posição direcionada para a realidade do discurso prosaico a partir da segunda estrofe deste fragmento, onde se vê que “há carência de poesia”. Entretanto, como nos três últimos versos da primeira estrofe há a repetição do sintagma “a” e uma conseqüente progressão sintática, neste poema há abundância de poesia. Isso provoca ritmo constante durante a enumeração dos processos poéticos. Em outras palavras, pode não ter metáfora ou qualquer outra figura de similaridade, mas o ritmo peculiar e a repetição são as técnicas usadas como adorno poético. Além disso, o objeto do poema consiste no próprio poema, o que faz com que as técnicas poéticas não sejam gratuitas, mas usadas para validar o discurso poético.

Nestes dois poemas há a mistura de dois gêneros literários, a prosa e a poesia. Sobre estas duas características, Mário Faustino separa-os, propondo que a prosa é o discurso sobre o objeto, enquanto a poesia, um discurso do objeto. O teórico explica o primeiro como sendo um discurso predominantemente transitivo, isto é,

o arranjo de palavras em padrões (cuja forma gráfica, e cujo ritmo, mais ou menos irregulares [...]) que analisam, descrevem, ilustram, glosam, narram ou comentam o objeto: é prosaico o discurso sobre o objeto (ser, coisa ou ideia). (FAUSTINO, 1977, p. 62)

Diante disso, pode-se afirmar que Mário Faustino concebe como prosaica a literatura que se organiza sobre a referência. No poema “Em viagem ao Rio lendo Ezra Pound” e em “Poemática”, o discurso expressivo se centra no código, na função poética e na reflexão que se origina a partir dela. Por este motivo, são poemas que possuem dicção prosaica. Por outro lado, a poesia seria caracterizada como um discurso do objeto, no sentido de que se trata de um discurso que instaura referências. Para Faustino,

consideraria poético o arranjo de palavras em padrões (cujo aspecto formal – auditivo ou visual [...]) que sintetizam, suscitam, ressuscitam, apresentam, criam, recriam o objeto; é poético, o canto, a celebração, a encantação, a nomeação do objeto. (FAUSTINO, 1977, p. 62)

Apesar de serem poemas sobre o objeto, com linguagem analítica e objetiva, são também poemas do objeto. Eles que o criam e o recriam, pois se realizam pelos recursos estilísticos e sonoros, pelo uso de repetições e figuras de linguagem. Em *FO*, há, portanto, poemas que misturam prosa e poesia. É por este motivo que Krüger Aleixo, quando se refere ao poema “Em viagem ao Rio lendo Ezra Pound”, denomina-o como quase prosaico. Ora, o poema apresenta a qualidade descritiva da prosa e a linguagem conotativa das metáforas.

Nestes dois trabalhos, Jorge Tufic realiza a sua retórica a partir da aproximação entre dois gêneros literários, a prosa e a poesia. No entanto, em uma discussão a respeito do gênero, Stalloni afirma que “a poesia não constitui um gênero” (STALLONI, 2001, p. 129). Diante disso, o gênero lírico não pode ser considerado puro, pois, como a linguagem cotidiana, o mesmo se combina com outros e está em constante mutação. A multiplicidade de técnicas e a mistura dos estilos favorecem a presença da hibridização. De acordo com Todorov, esta possibilidade poética seria como “um signo da modernidade autêntica, de um escritor já não mais obedecer à separação dos gêneros” (TODOROV, 1972, p. 45). Logo, a hibridização é uma experiência poética presente em *FO*, por meio da qual o poeta transgredir as leis da poética tradicional, o que registra mais uma vertente da dicção tufiquiana em relação as diversas dicções de sua obra.

3.2.2 POESIA CONCRETA E POESIA DE MURO NÃO-DISCURSIVA

drummond perdeu a pedra: é drummundano / João
cabral entrou pra academia / custou mas
descobriram que caetano / era o poeta (como eu
dizia) / o concretismo é frio e desumano / dizem
todos (tirando uma fatia) / e enquanto nós entramos
pelo cano / os humanos entregam a poesia / na geleia
geral da nossa história / sousândrade kilkerry
oswald vaiados / estão comendo as pedras da vitória
/ quem não se comunica dá a dica: / tó pra vocês
chupins desmemoriados / só o incomunicável
comunica

Augusto de Campos

A poesia contemporânea, que tem origem dentro do modernismo, não consiste no rompimento dos modelos arcaicos do passado, tampouco na afirmação do novo, de uma estética original. É, na verdade, uma extensão da época moderna que a substitui, de modo que questiona e revisa a modernidade diante de seus principais conceitos, utopias, formas de representação e, principalmente, fracassos. Por isso, não se caracteriza pela superação de uma ordem anterior, mas pela reunião de muitas tendências, ainda que estas tenham sido reveladas sob o pretexto da busca da inovação e revolução.

Por exemplo, conforme as análises do tópico anterior, em uma das manifestações a poesia tufiquiana mistura o discurso poético com o prosaico. No entanto, isso acontece sem aquele subjetivismo que expressava mistério, como os poemas analisados no capítulo primeiro da presente pesquisa. Apesar disso, estes poemas não correspondem a modelos de inovação,

porquanto continuam repetindo discursos e gêneros passados, ainda que de forma híbrida. Além disso, não constituem o ideário de um tempo, mas apenas uma dentre muitas possibilidades de escrita dos finais do século.

Outro exemplo são os poemas-de-muro em sua vertente de experimentação, os quais podem agrupar, além da linguagem discursiva, vários processos num mesmo trabalho, como os já citado por Candido. Os poemas-de-muro de Jorge Tufic, aqueles arquitetados para serem lidos através da visualidade, recebem influxos de várias tendências da Poesia Concreta. Ainda assim, são produções diferentes, com características que se tornam peculiares do autor. O seguinte poema consiste no primeiro trabalho concreto que aparece em *FO*, composto por apenas três sintagmas:

ODE
CAMPO
BODE

(TUFIC, 1974, p. 83)

O poeta usa vocábulos que se aproximam. “Ode” se relaciona foneticamente com “Bode” por meio da reiteração sonora no final dos sintagmas. São vocábulos que possibilitam o uso estilístico da rima alternada e, por possuírem quase o mesmo tamanho em número de letras, ficam paralelos ao terceiro, que é proporcionalmente maior do que eles. “Bode”, no que lhe concerne, estabelece relação com “Campo” no âmbito semântico. Alencar e Silva já até havia falado que com este poema Tufic “pinta uma paisagem bucólica com apenas três vocábulos” (ALENCAR E SILVA, 2004, p. 28). Já o termo “Campo” se aproxima de “Ode” caso se pense em forma e território por meio dos quais o propósito comunicativo deste estilo de poema se realiza. Isto implica em dizer que há uma aproximação fônica, visual e semântica no poema.

Diante disso, há uma intenção formal neste poema, que resulta no aprofundamento temático do mesmo. Quando se analisa o termo “Ode”, fica explícito que este vocábulo pressupõe recursos estilísticos quanto a funcionalidade da forma de mesmo nome. Isso faz com que o poema seja um canto solene e profundo, mesmo com a supressão dos versos. Por este motivo, “Campo” e “Bode”, apenas dois termos, são sintagmas que realmente aglomeram um conjunto de imagens bucólicas, aprofundando a temática anunciada por Alencar e Silva. No

“Plano-Piloto para Poesia Concreta”, Augusto de Campos oferece algumas demarcações sobre esta tendência poética:

a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico [...] de método de compor baseado na justaposição direta – analogia, não lógico-discursiva – de elementos. (CAMPOS, 1992, p. 403)

Neste poema não há versos, nem uma estrutura sintática, tampouco desenvolve uma temática linear. É um ideograma, cujos sintagmas, situados um abaixo do outro, contam com o espaço oferecido pelo suporte da página do livro, para que os mesmos possam ser visualizados antes de serem lidos. Entendendo-os desta forma, o leitor consegue relacionar um vocábulo com o outro, sem obedecer a um esquema regular, e mesmo assim podendo desvendar sentidos válidos.

Podemos verificar ainda outro exemplo de Poesia Concreta de Jorge Tufic ao analisar mais um poema de *FO*:

V E R Ã O

V E R Ã O

V E R Ã O

(TUFIC, 1974, p. 89)

Assim como no poema anterior, este outro é constituído por apenas três vocábulos. São três termos diferentes porque a disposição espacial, bem como o tamanho dos mesmos é proporcionalmente desigual. Eles ocupam espaços paralelos entre si, mas de maneira crescente (ou decrescente, dependendo do ponto de onde se começa a ler o poema), possibilitando uma leitura progressiva. Além disso, o poema é constituído por termos homônimos perfeitos “verão” (substantivo) e “verão” (verbo), confirmando que são vocábulos diferentes. O terceiro “verão” pode ser entendido como um sintagma circunstancial que reforça a sugestão de “aumento” ou “diminuição”. Origina-se da disposição dos termos no espaço, e auxilia na significação dos outros dois enquanto categorias gramaticais que se intensificam.

Em termos concretistas, o poeta faz uso da paronomásia para dar expressão ao texto. Esta figura de linguagem, de acordo com Massaud Moisés, “consiste no emprego de vocábulos

semelhantes na forma ou na prosódia, mas opostos ou aparentados no sentido” (MOISÉS, 1999, p. 389). Neste poema, o poeta faz uso desta técnica, já que há o confronto de três palavras semanticamente diferentes, como já foi pontuado. Estas palavras, contudo, são similares do ponto de vista fônico, o que possibilita as recorrências fonéticas e grafêmicas nos três vocábulos que compõem o texto, que são homônimos perfeitos.

Há um movimento de “aumento” e “diminuição”, ou vice-versa, realizado em diversos níveis do poema. Primeiro, independentemente do sentido de leitura, este movimento ocorre no plano visual por meio da progressão no tamanho dos termos. Depois, no nível fônico também é possível ver a mudança de tom e ritmo de leitura, que obedece aos comandos da progressão espacial. No nível semântico, o primeiro “verão” (substantivo) consiste em uma estação do ano, conhecida por ser a mais quente. O calor, efeito climático típico desta estação, pode ser sentido devido à função circunstancial. Neste caso, a sinestesia do terceiro “verão” provoca a sensação de aumento ou de diminuição da temperatura, conforme a progressão dos vocábulos. Do mesmo modo, o segundo “verão” (verbo), por se constituir no futuro do presente do modo indicativo, provoca uma relação de distanciamento da ação. No entanto, o “verão” circunstancial provoca também a proximidade, devido seu poder movimento nos componentes semânticos. É por isso que neste outro poema há também associação nos níveis visual, fônico e semântico.

Estes dois poemas concretos de Jorge Tufic possuem algumas características comuns, como a inexistência de versos e o fato de serem compostos por apenas três vocábulos. Além disso, em ambos não existe sujeito lírico. A propósito, o desaparecimento deste elemento é uma característica da Poesia Concreta, que passa a contar com a plenitude da superfície gráfica e visual. O poeta concreto vê a palavra em suas dimensões gráfico-espacial / acústico-oral / semântica. Haroldo de Campos, que junto com seu irmão, Augusto de Campos, e Décio Pignatari, reuniu uma série de manifestos e artigos, bem como o panorama histórico sobre o concretismo, cita algumas outras características da Poesia Concreta²¹. Segundo ele,

a poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora, que atua sobre o material da poesia de maneira mais ampla e mais consequente possível: palavra, sílaba, fonema, som, fisionomia acústico-vocal-visual dos elementos linguísticos, campo gráfico como fator de estruturação espaciotemporal (ritmo orgânico), constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto de vista do material, em pé de igualdade com os restantes elementos de composição. (CAMPOS, 2006, p. 80,81)

²¹ Os textos podem ser encontrados de forma abrangente no livro *Teoria da Poesia Concreta*: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cópia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

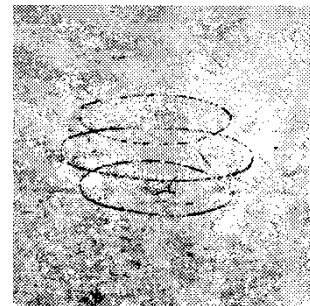
Nos dois poemas, percebe-se a consciência organizadora quando os vocábulos se colocam na estruturação espaciotemporal que influi no ritmo e na distribuição semântica dos mesmos. Se no primeiro os termos “Campo” e “Bode” estivessem distantes no espaço do texto, talvez a temática bucólica ainda existisse, o que não ocorreria com o paralelismo fônico procedente rima intencional do texto. Do mesmo modo no segundo poema, se não tivesse organizado com termos de maneira que a progressão os aumenta (ou diminui, dependendo do ponto de vista), os mesmos não seriam considerados vocábulos homônimos perfeitos. Além disso, o conteúdo não apontaria para um objetivo circunstancial e a leitura não possuiria efeito de movimento. A simples mudança de lugar dos vocábulos ocasionaria em leituras diferentes dos propósitos comunicativos proporcionados por estes poemas.

Na obra de Jorge Tufic, a poesia concreta ocupa os domínios teórico e prático, sendo esta mais uma das facetas de sua dicção. Ele mesmo comenta que “toda espécie de exercício poético, em matéria de verso, tem sido feita pelos componentes (poetas) do Clube da Madrugada” (TUFIC, 1984, p. 63). O concretismo é uma das experiências que eles exercitaram. No âmbito teórico, Tufic compreende esta ideologia, citando Haroldo de Campos, que diz que essa poesia consiste no “produto de uma evolução de formas. Implica uma dinâmica, não uma estática. Teoria e prática se retificam e se renovam mutuamente, num circuito irreversível” (TUFIC, 2002, p. 107). Em outros termos, Tufic concorda que, na poesia concreta, é errado paralisar para compreendê-la, que a sua compreensão é feita em progresso como uma dialética.

Uma criação e contribuição amazonense para a teoria concretista foi a Poesia de Muro, que utiliza a linguagem específica de muro para comunicar. Tem-se a seguir um exemplo desta poesia, de Jorge Tufic, do livro *FO*:

AÇO
 LUÇAO
 DA
 ENIG
 MÁQUINA

(TUFIC, 1974, p. 91).



(TUFIC, 1984, p. 65)²².

Esse poema possui uma chave léxica e um signo que a ela se associa. O signo, segundo Luiz Angelo Pinto e Décio Pignatari, é “toda a coisa que substitui outra para o desencadeamento

²² Esta figura consiste na parte do signo do poema “A solução da Enigmáquina”, mas ela não aparece no livro *FO*. No livro consta apenas a parte léxica do mesmo. No entanto, em *Clube da Madrugada: 30 anos*, Jorge Tufic apresenta o poema completo, exatamente como foi divulgado nas exposições do final dos anos de 1960.

de um mesmo conjunto de reações” (PINTO e PIGNATARI, 1992, p. 417). A parte do poema composta por linguagem verbal serve para facilitar a leitura e compreensão. Ela não pode ser lida sem que haja a ampliação de seu significado por parte do signo, que consiste no conteúdo não verbal do poema.

O título já nos abre caminho para a compreensão do núcleo ideativo do poema, de onde flui um pequeno bloco poético, “aço lução da enig máquina”. Para o autor, ele pode ser traduzido como “A solução da Enigmáquina” (TUFIC, 1984). Os sintagmas “aço”, “da” e “máquina”, os únicos grafados inteiramente, indicam que o poema trata da máquina que pode substituir o homem para resolver seus problemas. O signo ao lado do conteúdo léxico consiste nos três elementos deste poema, a saber, o aço, o enigma e a máquina, forma-se por três aros e representa os inúmeros melhoramentos realizados pelos meios mecânicos. Sobre o poema, Jorge Tufic explica que

a solução da Enigmáquina, onde a engrenagem Aço = Enigma = Máquina apresenta a solução final de todos os enigmas racionalizados pelo infundável poder de sua funcionalidade a serviço do homem. A escultura do recorte (montagem) significa o estágio último de seu aperfeiçoamento – que nos lembra um artefato espacial, semelhante aos anéis de Saturno. (TUFIC, 1984, p. 64).

No que diz respeito ao aspecto visual, este poema imprime movimento, como se a parte léxica, distribuída de cima a baixo no espaço poemático, estivesse funcionando como uma máquina, produzindo um efeito mecânico. O trabalho que esta máquina executa está em fase de conclusão, embora já se conheça o seu resultado. Percebe isso também no nível fônico. Assim, têm-se os vocábulos quebrados “-lução” e “enig-”, os quais se completam foneticamente com outros termos do próprio poema. O primeiro se completa com o fonema /ço/ de “aço”, e o segundo com o fonema /ma/ de “máquina”. Tem-se, assim, a preexistência dos vocábulos “solução” e “enigma”, que fazem parte do núcleo ideativo do poema. Este efeito sonoro é mecânico. Ora, apesar dos termos estarem pela metade, na leitura ouve-se os mesmos como se estivessem inteiros. Por fim, isto consiste na solução sugerida por este recurso gráfico e sonoro, reforçando um dos propósitos semânticos do poema, que é solucionar os enigmas.

Sobre o signo que aparece ao lado da parte léxica, Tufic diz no comentário anterior que ele significa o último estágio do aperfeiçoamento humano pela máquina. Daí surge a imagem do aço, que pode conceber a força, a rigidez, a resistência e o vigor do homem por meio da máquina. Tal proposição faz com que a máquina seja a solução de tudo, e uma solução

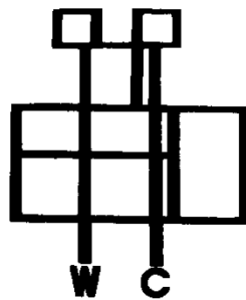
infindável, já que este signo, representado por um artefato espacial, semelhante aos anéis de Saturno, não possui ponto final.

Todorov, que já havia discutido sobre a hibridez dos gêneros literários, tratando acerca da pureza do poema e da possibilidade de uma poesia além do verso, fala também sobre a existência de diversas concepções poéticas. Ele afirma que “a poesia não existe, mas que existem e existirão concepções variáveis da poesia, não só de época para época, ou de país para país, mas também de texto para texto” (TODOROV, 1972, p. 138-139). Por exemplo, neste último poema se nota uma leve mistura de linguagens, o que diferencia dos outros trabalhos que Jorge Tufic já havia produzido. Todavia, não deixa de ser um poema, embora seja diferente da concepção clássica, segundo a qual os gêneros literários são perfeitamente demarcados e passam a valer como norma para a produção e recepção de textos.

A Poesia de Muro, que tem uma linguagem específica de muro, propõe uma poesia não-discursiva que pode até mesclar os elementos de diversas linguagens. Partindo desse pressuposto, esta teoria concretista do Amazonas dialoga com a teoria do Poema Processo, concepção poética que tem como meta o trabalho ao nível de linguagem universal. Wladimir Dias-Pino, um de seus divulgadores, explica alguns detalhes desta teoria:

A consciência diante de novas linguagens, criando-as, manipulando-as dinamicamente e fundando probabilidades criativas. Dando a máxima importância à leitura do projeto do poema (e não mais à leitura alfabética), a palavra passa a ser dispensada, atingindo assim uma linguagem universal [...] não pelo sentido estritamente humanista, mas pelo sentido da funcionalidade. (DIAS-PINO, 1992, p. 424,425)

Diante disso, é possível dizer que Jorge Tufic tem um poema-de-muro como um Poema Processo, o qual foi publicado em *FO*, mistura pelo menos duas linguagens e se desprende totalmente da concepção poética tradicional. O poema é exposto abaixo:



(TUFIC, 1974, p. 93).

Este poema foge completamente a qualquer conceito tradicional de poesia, pois se constitui da mistura de duas linguagens. Por isso, pode se comunicar com a ideologia do Poema

Processo. Há uma figura que representa a linguagem não verbal, e duas letras, que correspondem a um signo linguístico. Ambos mantêm relação entre si. A figura sugere o esboço da planta de uma casa, projeto arquitetônico desenhado com a finalidade de se projetar a construção de uma habitação. Já o signo linguístico, as letras “WC”, representa, em inglês, uma sigla referente a “banheiro público”. Desta leitura, apreende-se que o núcleo ideativo do poema esteja relacionado aos elementos de uma casa. Neste caso, trata-se da família, já que tanto a figura quanto o signo linguístico pressupõem a substância interna de uma casa, que pode ser lido também como o lar.

Jorge Tufic nomeia este poema, dizendo que “a figura montada sobre as letras WC poderia receber o título proibitivo de ‘Família e Propriedade Privada’” (TUFIC, 1984, p. 64). Esta alcunha, que defende a instituição familiar, pode ser confirmada com a análise da figura. Nota-se que o desenho pode ser dividido ao meio, na linha que fica entre as letras “W” e “C”. A partir daí se vê dois elementos, os quais, apesar de semelhantes, possuem diferenças. Isto pode representar homem e mulher, onde os membros superiores de seus corpos são os quadrados da parte inicial da figura e os inferiores, as letras “W” e “C”. No contexto familiar, estes elementos são o pai e a mãe, os quais estão ligados entre si, para dar garantia ao título “Família e Propriedade Privada”. A partir disso, observa-se a parte que se sobressai do desenho, os objetos retangulares que ficam entre os quadrados e os signos linguísticos. Estes objetos podem representar os filhos, os quais também estão interligados à família e protegidos pelos pais. Este conjunto constitui o lar tradicional.

Este poema é uma proposta não-discursiva de Jorge Tufic, que não se limita à literatura, mas se apoia na radicalização da visualidade e na semiótica, e ainda explora a linguagem universal. A universalidade deste poema ocorre, principalmente, porque ele é constituído por uma figura, que consiste na representação visual de uma forma inspirada na realidade. Esta forma é a planta de uma casa, um objeto comum a qualquer leitor. O signo linguístico do poema, no que lhe concerne, também contém caráter universal, porquanto consiste em uma sigla da Língua Inglesa que provém da expressão *Water Closet*, que significa, em uma tradução literal para a Língua Portuguesa, “gabinete de água”. Assim, todo leitor que associar a figura à habitação e relacionar o signo linguístico ao único referente que propõe, faz uma leitura análoga à casa ou à família.

Com estes poemas, fica evidente que Jorge Tufic tem a poesia não como uma concepção isolada, a partir da qual existem modelos que delimitam o padrão a ser adotado. Assim, de modo análogo ao discurso de Todorov, o poeta entende que a poesia é feita de concepções variáveis e, além disso, domina-as. É por isso que sua poesia varia. Só na vertente concretista é

possível identificar a presença da Poesia de Muro, da Concreta e do Poema Processo. Já em *FO* estas tendências se multiplicam. Ora, o livro também é feito de poemas engajados, discursivos e metalinguísticos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise dos livros de Jorge Tufic, percebe-se que em *VP* emerge um universo poético, que é consolidado em *CSM* e alargado em *FO*, e identifica-se entre eles uma propriedade que tende para o mesmo ponto. Assim, nota-se que mudam os momentos históricos e sempre aparecem novas concepções poéticas, mas na obra tufiquiana permanece uma unidade nos trabalhos que faz com que as diferenças de cada livro convirjam para um único propósito. Essa unidade é a realização da linguagem que, sendo autocrítica ou crítico-criativa, redimensiona o mundo da criação poética e leva o poema a existir a um só tempo.

A experimentação sobre a forma, processo presente desde *VP*, desenvolve um cordão de isolamento em volta de cada poema, o que o torna individual e faz com que se assinale as diferentes facetas que compõem o universo poético de Jorge Tufic. Sublinha-se que uma delas pode ser visualizada em “O soneto” de *VP*, onde o jogo “fazer” um poema e “dizer” o que é um poema torna-se instrumento de autoconhecimento. Outra se vê no “Poema para Carlos Drummond de Andrade” de *CSM*, com o qual o poeta, além de exercitar um procedimento e falar sobre o fazer poético, elabora conceitos que exprimem a sua dificuldade de criar poesia. Mais uma pode ser vista em “Poemática” de *FO*, trabalho que exerce a função poética encadeando o “fazer” e o “dizer”, mas sem o auxílio de muitos adornos. Estes poemas têm em comum uma proposta metalinguística, mas ainda assim são diferentes: uns se subtraem e outros se acrescentam de elementos metalinguísticos; um é um soneto, o outro, uma forma não-fixa e o último, um poema híbrido.

Desde o primeiro momento, declarou-se o caráter multifacetado da obra de Jorge Tufic, conforme demonstrado nessa pesquisa. Sendo assim, existem tendências diversas nesta obra: uma delas consiste no soneto como uma das muitas possibilidades de realização da poesia moderna, ainda que algumas vezes ele esteja próximo de suas categorias convencionais. Para isso, o poeta utiliza vozes poéticas de diferentes tradições, dentre as quais algumas podem até mesmo pertencer a algum cânone esteticamente superado. Outro movimento em Tufic são as vozes associadas às vanguardas do final do século XX, em especial o Concretismo. Este é incorporado junto à Poesia de Muro e se apresenta de diferentes maneiras e com o estilo peculiar.

Todavia, a sua poesia nunca se limita a esses movimentos, apenas os utiliza como diretriz para perfazer releituras e composições. Assim, na obra pesquisada neste trabalho, observa-se que Jorge Tufic, além de proporcionar a continuidade de diferentes tradições

literárias, tem atenção direcionada aos experimentos com a linguagem. Com ela, cria-se imagens que se movimentam, ou instantes que se eternizam, mas que podem dialogar com Jorge de Lima, João Cabral, Drummond, o medievalismo, entre outros. Estes, contudo, são apenas referências para as múltiplas vozes da obra tufiquiana, pois a sua lírica híbrida decorre de sua mentalidade madura e moderna. De tal modo, o conteúdo de sua poesia subsiste, como a poesia da época moderna, “graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou ao seu jogo irreal de sonho” (FRIEDRICH, 1978, p. 144). É por isso que sua linguagem, quando hermética, manifesta crises existenciais e reproduz o consciente, o subconsciente, o sonho. Já quando objetiva, utiliza-se de figuras de linguagem para propor a crítica social, restando ao leitor ser obrigado “a demorar-se muito mais no estudo da técnica de expressão que em seus conteúdos, motivos, temas” (FRIEDRICH, 1978, p. 149-150).

Isso não quer dizer que em sua obra, Jorge Tufic não dê valor ao aspecto temático. Muito pelo contrário, como afirma Socorro Santiago, “pode-se dizer que Tufic explorou todos os grandes temas líricos: Deus, a pátria, o amor, a morte, o universo e elegeu outros decorrentes de sua vivência” (SANTIAGO, 1987, p. 12). Conforme esse comentário, entende-se que a obra tufiquiana também possui múltiplas vozes no tema. É possível que os temas sejam decorrentes não apenas de suas experiências enquanto poeta moderno, mas também sejam frutos de sua vivência como homem, filho, marido, amigo, cidadão, entre outros. Arthur Engrácio também considera a obra tufiquiana por este viés, declarando que ela “está na razão direta do seu viver comum, da sua aventura humana, das suas agruras e vicissitudes” (ENGRÁCIO, 1976, p. 143). Deste modo, verifica-se que essa obra fornece mais alguma matéria para o debate acerca do eixo temático. Por conseguinte, apresenta ainda muito assunto para a elaboração de estudos mais aprofundados, os quais talvez não tenham sido suficientemente debatidos no decorrer desta pesquisa.

Como se viu no presente trabalho, dos escombros do academicismo histórico que perdurou no Amazonas até meados do século XX, ergue-se um marco na história da literatura da região; dos escombros da poesia classicista, surge a poesia moderna. A dialética negação e afirmação bem presente neste contexto expôs uma crise de concepção estrutural, que abalou a forma com que o poema era escrito e mudou a mentalidade e o pensamento da sociedade brasileira. No Amazonas, os moços do CM incitaram esta crise para logo em seguida contraírem esta nova mentalidade. Inserido neste processo, Jorge Tufic é um desses moços que possui mentalidade moderna, participando de sua poesia “como inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer” (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Crê-se, portanto, que, diante de múltiplas vozes, a realização da linguagem se constitui como elemento essencial dos livros *VP*, *CSM* e *FO*, aproximando-os. Observando por este ângulo, apreende-se que é uma obra universal e atemporal: é universal porque, mesmo particular, comunica a todos em todo o lugar e não se limita a tradições, nem a regiões, tampouco a linguagem verbal; é e atemporal porque alcança diversos cânones, ideários e concepções. Ora, a poesia de Jorge Tufic consiste na arquitetura do texto, no projeto poético, na preocupação formal e pode, bem como deve, ser eternizada e lida em qualquer tempo, pois existe a um só tempo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR E SILVA, Joaquim. “Jorge Tufic”. In: TUFIC, Jorge. **Chão sem mácula**. Manaus: Edições Madrugada, 1966.

_____. **Jorge Tufic: as tendas do caminho**. Fortaleza: Coleção de Textos Madrugada, v. 3, 2004. 50 p.

_____. “Jorge Tufic: as tendas do caminho”. In: ALENCAR E SILVA, Joaquim. **Quadros da moderna poesia amazonense**. Manaus: Editora Valer, 2011. p. 123-153.

ANTONACCIO, Gaitano. **Jorge Tufic: um peregrino das letras**. Manaus: Editora Travessia, 2005.

CAMÕES, Luís Vaz. **Lírica: redondilhas e sonetos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1977.

CAMPOS, Augusto de. “Plano-Piloto para poesia concreta”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais poemas, manifestos prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 11ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992. p. 403-405.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. “Evolução de formas: poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 77-87.

CANDIDO, Antonio. **A literatura brasileira em 1972**. Revista Iberoamericana, Pittsburgh, v. XLIII, n. 88-89, p. 5-16, Janeiro-Junho 1977.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Berenice. **O suplemento literário do Clube da Madrugada**. Manaus: Universidade do Estado do Amazonas, 2015.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain *et al.* **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 14ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DIAS-PINO, Wladimir. “Poema processo: proposição”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais poemas, manifestos prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 11ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992. p. 422-425.

ENGRÁCIO, Arthur. **A berlinda literária: ensaios**. Manaus: Prefeitura Municipal, 1976. P. 143-147.

- FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FRANCHETTI, Paulo. **Haikai**: antologia e história. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JAKOBSON, Roman. “O dominante”. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. L, 2002.
- JUNQUEIRA, Ivan. **Modernismo**: tradição e ruptura. Desenvolvida por Antônio Miranda (Ed.). Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/modernismo_tradicao_e_ruptura.html>. Acesso em: 01 mar. 2018.
- KRÜGER ALEIXO, Marcos Frederico. **Os mitos da criação e outros poemas**. Encontros com a civilização brasileira, Rio de Janeiro, v. 23, p. 227-229, 1980.
- LEÃO, Allison. **Amazonas**: natureza e ficção. São Paulo: Annablume, 2011.
- LIMA, Renira Lisboa de Moura. **A forma do soneto**. Maceió: EDUFAL, 2007. 273 p.
- LOBO, Narciso. **Entre as décadas de 1920-1930**: três momentos da imprensa no Amazonas com Redenção, Equador e A Selva. Congresso anual em Ciências da Comunicação. Salvador: Núcleo de Pesquisa Jornalismo. 2002.
- MATTOSO, Glauco. “Apontamentos de Glauco Mattoso”. In: FILHO, Cruz. **O soneto**: história e teoria do soneto. Rio de Janeiro: Editora Elos Rio, 2009. p. 207-319.
- MEIER, Harri. **Ensaio de filologia românica**. Juiz de Fora - MG: Grifo, 1973.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 14^a. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- OLINTO, Antonio. **Cadernos de crítica**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1959.
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Celia. **Poesia e crítica de poesia hoje**: heterogeneidade, crise, expansão. Estudos Avançados, São Paulo, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015.
- PEREIRA, Benayas Inácio (Ed.). **Tufic neles!** 2016. Disponível em: <<http://jorge-tufic.blogspot.com/2016/01/tufic-neles.html>>. Acesso em: 13 ago. 2018.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- PINTO, Antísthenes. **Oito poetas amazonenses**: impressões de leitura. 2^a. ed. Manaus: [s.n.], 1992. P. 13-19.

PINTO, Luiz Angelo; PIGNATARI, Décio. “Nova linguagem, Nova Poesia”. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 11ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992. p. 417-421.

PINTO, Zemaria. **Lira da Madrugada**. Manaus: Corell e Jiquitaia, 2014.

RUAS, Luiz. “Prefácio”. In: TUFIC, Jorge. **Faturação do ócio**. Manaus: Edições Fundação Cultural do Amazonas, 1974. p. 15-18.

_____. “Chão sem mácula: O Jornal, 2 de outubro de 1966”. In: MENDONÇA, Roberto. **Cinema e crítica literária de L. Ruas**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, EUA, 2010. P. 131-142.

SANTIAGO, Socorro. “Um poeta da geração madrugada”. In: TUFIC, Jorge. **Poesia reunida**. Manaus: Editora Puxirum, 1987. p. 11-17.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOUZA, Márcio. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. 2ª. ed. Manaus: Editora Valer, 2003.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários**. São Paulo: Difel, 2001.

TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 11ª. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 11ª. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

TELLES, Tenório. **Clube da Madrugada**: presença modernista no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2014.

TODOROV, Tzvetan. “Gêneros do discurso”. In: **Os formalistas russos**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TUFIC, Jorge. **Varanda de pássaros**. Manaus: Edições Madrugada, 1956.

_____. **Chão sem mácula**. Manaus: Edições Madrugada, 1966.

_____. **Faturação do ócio**. Manaus: Edições Fundação Cultural do Amazonas, 1974.

_____. **Varanda de pássaros**. 2ª. ed. Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1980.

_____. **Existe uma literatura amazonense?** Manaus: UBE - União Brasileira de Escritores, v. VII, 1982.

_____. **Clube da Madrugada**: 30 anos. Manaus: Imprensa Oficial, 1984.

TUFIC, Jorge. **Sinos de papel**. Fortaleza: Haikais, 1998.

_____. **Curso de arte poética**. Fortaleza: Ed. Livro Técnico, 2002.

_____. **Varanda de pássaros**. 3^a. ed. Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas / Edua / UniNorte, 2005.