



Universidade Federal do Amazonas – UFAM  
Instituto de Ciências Humanas e Letras - ICHL  
Programa de Pós-graduação em Sociologia – PPGS  
Mestrado em Sociologia

Quando Meu Barco Emergir do Profundo Lago do Desconhecido:  
Literatura e Sociedade na obra de Benjamin Sanches.

Alberto Souza Silva

Manaus – AM  
2016

Universidade Federal do Amazonas – UFAM  
Instituto de Ciências Humanas e Letras – ICHL  
Programa de Pós-Graduação em Sociologia – PPGS

Quando Meu Barco Emergir do Profundo Lago do Desconhecido:  
Literatura e Sociedade na obra de Benjamin Sanches.

Alberto Souza Silva

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Sociologia da  
Universidade Federal do Amazonas, como  
requisito para a obtenção do título de  
Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

---

Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho Paiva  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

---

Prof.ª Dr.ª Cássia Maria Bezerra do Nascimento  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Manaus - AM  
2016

## Ficha Catalográfica

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

S586q Silva, Alberto Souza  
Quando Meu Barco Emergir do Profundo Lago do Desconhecido :  
Literatura e Sociedade na obra de Benjamin Sanches / Alberto  
Souza Silva. 2016  
89 f.: 31 cm.

Orientador: Ernesto Renan Melo de Freitas Pinto  
Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do  
Amazonas.

1. Clube da Madrugada. 2. Benjamin Sanches. 3. Sociologia da  
literatura. 4. Crítica Cultural. I. Pinto, Ernesto Renan Melo de  
Freitas II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

## RESUMO

Este trabalho visa apresentar uma análise crítica do cenário sociocultural do Estado do Amazonas, mais especificamente da cidade de Manaus, entre as décadas de 50 e 60. O escopo da pesquisa será a reconstrução do ambiente intelectual do Estado no momento de surgimento do chamado Clube da Madrugada. Nosso intuito será através da análise da obra do escritor amazonense Benjamin Sanches (1905-1978), importante integrante do Clube da Madrugada, mensurar o alcance das transformações postas em prática pelos integrantes do referido clube. O Clube da Madrugada foi criado em 1954 por um grupo de jovens da classe média no intuito de suplantar o marasmo cultural que assolava o estado do Amazonas, especialmente em Manaus. Tendo em vista que o panorama sociocultural da cidade de Manaus do referido período ainda é academicamente pouco considerado e que as abordagens existentes são rodeadas por uma aura de mistificação, e dotadas mais de valor enciclopédico e informativo do que crítico, propomos aqui uma discussão do ponto de vista sociológico, a partir de uma mirada mais incisiva para averiguar os ganhos e limites desse movimento que foi muito importante para fortalecimento de uma intelectualidade amazonense e que pode contribuir imensamente também para a compreensão da formação sociedade e da diversidade sociocultural brasileira.

**Palavras-chave:** Clube da Madrugada, Benjamin Sanches, Sociologia da literatura, Crítica Cultural.

## ABSTRACT

This paper presents a critical analysis of the socio-cultural scenario of Amazonas state, specifically the city of Manaus, between the 50 and 60. The scope of the search will be the reconstruction of the state of the intellectual environment in the emergence of the moment called Madrugada Club. Our aim will be through the work of the writer's analysis Amazonas Benjamin Sanches (1905-1978), an important member of the Madrugada Club, measure the scope of the changes implemented by members of the club. Madrugada Club was created in 1954 by a group of middle-class young people in order to overcome the cultural stagnation that plagued the state of Amazonas, especially in Manaus. Given that the socio-cultural panorama of the city of Manaus that period is still academically little considered and that existing approaches are surrounded by an aura of mystification, and provided more than encyclopaedic and informative than the critical value, we propose here is a point of discussion sociological view, from a more incisive glance to determine the gains and limits of this movement which was very important for strengthening an Amazonian intellectuality and can contribute greatly also to the understanding of the formation of Brazilian society and socio-cultural diversity.

Key-words : Clube da Madrugada, Benjamin Sanchez, Sociology of literature, Cultural Criticism.

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO.....  | 07        |
| <b>CAPÍTULO 1 – O Clube da Madrugada – antecedentes, surgimento e uma análise crítica.....</b> | <b>14</b> |
| 1.1 Antecedentes.....  | 15        |
| 1.2 Surgimento.....  | 19        |
| 1.3 Uma análise crítica.....   | 20        |
| <b>CAPÍTULO 2 – O Lugar de Benjamin Sanches Na Literatura Amazonense.....</b>                  | <b>49</b> |
| <b>CAPÍTULO 3 – Benjamin Sanches – O barco emerge.....</b>                                     | <b>70</b> |
| 3.1 Considerações sobre a obra de Benjamin Sanches.....  | 73        |
| CONCLUSÃO.....   | 81        |
| REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....  | 85        |

*Que tipo de homem é preciso ser para  
adquirir o direito de introduzir os dedos  
nos raios da história*

(Max Weber)

## **Introdução**

O objetivo deste trabalho é realizar uma análise crítica sobre formação sociocultural do estado do Amazonas a partir do panorama artístico-literário da cidade de Manaus entre as décadas de 50 e 60. O estudo terá como escopo a reconstrução do ambiente intelectual do estado no momento de surgimento do chamado Clube da Madrugada, grupo formado por escritores e artistas que tentaram promover uma renovação do cenário artístico-literário do estado. Nosso intuito será, através da análise da obra do escritor amazonense Benjamin Sanches (1905-1978), importante integrante do Clube da Madrugada, mensurar o alcance das transformações postas em prática pelos integrantes do referido clube e, portanto, averiguar a importância do movimento para formação de uma identidade amazonense e de que forma essa contribui para a compreensão da formação e da diversidade sociocultural brasileira.

Certos de que o panorama sociocultural da cidade de Manaus do referido período ainda é academicamente pouco considerado e que boa parte das abordagens existentes são rodeadas por uma aura de mistificação, e dotadas mais de valor enciclopédico e informativo do que crítico, propomos aqui uma discussão do ponto de vista sociológico, a partir de uma análise mais incisiva, buscando averiguar os ganhos e limites proporcionados com o surgimento do grupo literário, tendo em vista que o Clube da Madrugada realizou importantes inovações não somente no campo das Letras, Artes e da Cultura amazonense em geral, mas também desempenharam papel importante na formação política ideológica da cidade.

Contudo, o fato é que o alcance das ideias e a vontade de mudanças do grupo foram limitados, perdendo fôlego na medida em que não chegaram a realizar uma ruptura mais consistente em relação ao cenário de resignação e conservadorismo que vigorava no ambiente provinciano, prevalecendo mais a conciliação com a ideologia conservadora da elite local, do que uma posição mais contundente e contestadora em relação às contradições locais e, conseqüentemente, perdendo de vista as possibilidades e ganhos estético-literários que se originaram com o início do movimento (SOUZA 2010).

A obra de Benjamin Sanches, portanto, se torna central neste estudo por tratar-se de um autor diferenciado diante do regionalismo exacerbado praticado pelos demais integrantes do Clube da Madrugada. Acreditamos que este autor foi um dos que mais



próximo chegaram de realizar as inovações propostas pelo projeto estético-literário do grupo.

Sanches em suas obras busca por em evidencia a vida do homem, a partir de enredos e personagens que remetem às contradições da vida moderna, com cenários apertados, opressores e muitas vezes inóspitos. Apartamento, quartos, escritórios, etc. por onde circulam personagens, solitárias, inseguras e angustiadas, descritas através de narrativas que vão do humor à ao drama, passando pela ironia, mas que em sua maioria atingem desfechos trágicos. Além disso, as temáticas abordadas pelo autor incluem motes como a religião, a solidão, exploração do homem, etc. o que demonstra Sanches como um escritor afinado com seu contexto histórico-social. Diferentemente de muitos de seus companheiros, como Arthur Engrácio, por exemplo, que cultivava uma literatura carregada de estereótipos regionais e que como disse Marcio Souza em prefácio de uma obra do referido autor, calcada em um contexto sociocultural que não representava mais a Amazônia<sup>1</sup>.

Porém, é importante enfatizar que observando atentamente, conclui-se que não há como dizer que Sanches não seja um escritor regionalista, pois fez parte de um grupo, de uma geração movida por um conjunto de ideias, pensamentos e visões de mundo com quem compartilhava mais ou menos um “algo em comum”. Ou seja, mantinham-se atrelados a uma tradição artístico literária correspondente ao contexto sociocultural no qual foram “forjados”. Contudo, indiscutivelmente no que diz respeito a Sanches, uma literatura pintada com contornos universais, onde as cores locais sem sombra de dúvidas estão presentes, mas não a ponto de turvarem a realidade com estereótipos culturais maçantes ou com os exotismos perdulários que em muitos casos marcam a literatura regionalista brasileira.

Além disso, podemos dizer que nosso interesse pelo autor parte também das particularidades que apresenta em suas obras, pela habilidade em explorar inventivamente os recursos técnico-literários a disposição em sua época. Ademais, trata-se de um escritor da periferia, o que acentua nosso enfoque, pois se torna extremamente interessante averiguar as “estratégias” utilizadas por um escritor ignorado e periférico na busca de seus objetivos, entre eles, a consagração.

A guisa do que foi proposto, portanto, será necessário analisar a posição periférica que a literatura amazonense ocupava (e ainda ocupa) no cenário literário

---

<sup>1</sup> Cf. prefácio do livro “Contos do Mato” de Arthur Engrácio editora Metro Cúbico e edição de 1981.

brasileiro, tendo em vista que essa foi a atmosfera criativa que envolveu Benjamin Sanches e seus companheiros do Clube da Madrugada, e que definitivamente repercutiu no caráter que suas obras possuem.

Sendo um cenário afastado dos grandes centros de efervescência cultural brasileiros, o que podemos pensar é que a região Amazônica e dentro dela Manaus, jamais foram considerados grandes polos geradores de manifestações artística, literária ou cultural com maior peso ou importância, sendo apenas receptoras do que era e é produzido em outras regiões, das quais também eram provenientes os modelos que influenciam e que são incorporados a nossa produção artístico-literárias, bem como a outras manifestações socioculturais existentes em nosso estado.

Porém, a verdade é que pensar relação entre “centro e periferia” é bem mais complexo do que parece, pois ao contrário do que convencionalmente se pensa, essa nunca é uma relação totalmente passiva, nunca é uma via de mão única do centro para periferia, mas sim uma relação de trocas, de intercâmbio onde ambas, em tese, poderiam se beneficiar.

Contudo, remontando à formação histórica da Amazônia, pode-se dizer que talvez seja a “mais oficial, a mais deformante, encravada na mais retrógrada e superficial tradição oficializante da historiografia brasileira” (SOUZA, 2010, p. 19), pouco estudada e documentada, é escrita a partir de preconceitos e distorções mentirosas que fazem do habitante da região desamparado quando se trata de situar-se no tempo e, conseqüente, em relação à compreensão das contradições do seu presente. Talvez aí, portanto, more uma das primeiras incoerências quando se trata de situar a Amazônia em relação à historiografia brasileira. O brasileiro destas partes do Brasil, parece ter poucos motivos para se sentir brasileiro, não porque não queira, mas pelo motivo de nele não encontrar seu lugar. Sem o conhecimento crítico de sua história, o amazonense está sempre pronto a aceitar a história oficial, a aderir ao beletismo que o encandeia e obnubila o seu protagonismo como povo, como cultura, relegando-o à “margens da história”.

A forma como o Brasil absorveu a Amazônia e o tratamento que lhe dispensa, podem ser muito esclarecedores quanto ao processo de modernização do país. Não é nenhum segredo que no Brasil, por exemplo, as injustiças sociais e a má distribuição de renda, são na verdade procedentes menos da pobreza das regiões, que forçam suas populações a abandoná-las, do que das opções políticas que muitas vezes tendem a

beneficiar os pequenos grupos detentores do capital, em detrimento de políticas públicas que pudessem proporcionar melhores condições de vida para a maior parte da população brasileira (SOUZA 2010).

Portanto, a mesma linha de raciocínio pode valer para se pensar como se dão as coisas no campo das manifestações socioculturais no Brasil, pois o que se percebe é que o cânone literário nacional satisfaz a critérios políticos-ideológicos, ou seja, serve ao que convém ao sistema dominante, e não a critérios exclusivos de qualidade artística e, portanto, quem tende a se beneficiar é a parte que se apresenta e se impõe como o “centro” no campo literário e das demais formas de manifestação artísticas, fazendo com que o “periférico” viva somente do seu reflexo (KOTHE, 2004).

Quanto ao processo de dominação que usurpa à arte de sua autonomia, vale muito levar em consideração a perspectiva do filósofo e sociólogo alemão Theodor W. Adorno. Pois, diferentemente de outros estudiosos, para os quais o assunto não vai além de um interesse secundário, para Adorno, talvez por sua experiência íntima como músico, o problema estético ganhou um destaque especial como objeto de estudo. Em seus escritos sobre música ou literatura, como os que tratam sobre a Lírica ou o Jazz, por exemplo, deixa transparecer a grande importância que à arte possui como dimensão social.

Em obras como “Teoria Estética”, “Introdução a Sociologia da Música”, “Notas de Literatura”, “Prismas”, etc., vemos com Adorno a concepção de que a arte não pode ser apartada de um compromisso social e, portanto, crítica artística e crítica social acabam por se confundir, uma vez que é através do fenômeno artístico contemporâneo que o autor busca denunciar a manipulação, a violência regulatória empreendida pelo capital em relação à arte e que tende a conformar o homem a formas homogeneizantes e a tolhê-lo da verdadeira liberdade.

Para Adorno, a existência da arte é pressuposto para a própria existência do que ainda resta de humano na humanidade, pois, é a única forma de se manter em evidência o que foi abstraído da vida humana pela técnica. Esta é a forma que a arte encontrou para se rebelar contra o *status quo*, as aparências estabelecidas. Nesse sentido, Adorno, considera a arte como um devir, algo ainda não formado, não completado, uma utopia, que foge da homogeneização do mundo regulado, e por isso, constantemente reprimida pelas convenções sociais e que não a querem em evidência.

Adorno considera a arte como uma “linguagem do sofrimento”, compartilhando com Hegel o pressuposto de que a “arte é a consciência da infelicidade”, mas uma consciência que não pode alcançar o conhecimento racional, tendo em vista, que tal conhecimento possibilita o desaparecimento do sofrimento e, portanto, sua anulação (SCHAEFER, 2012).

Por sua vez, o silêncio do sofrimento abre espaço para a irracionalidade imperar no mundo, emprestando a este um caráter sombrio que tende a contaminar também a arte moderna. A supressão desse sofrimento na obra de arte é o que provoca a alienação no homem moderno impedindo que este perceba sua real situação.

Por outro lado, quando o sujeito observador da arte percebe o sofrimento, por meio desta, abre-se caminho para a arte autêntica, pois, este se identifica com o sofrimento expresso na obra de arte. Portanto, para Adorno, a verdadeira arte, somente pode existir em oposição à arte formal, assim ela foge à ordem imperiosa do tecnicismo, da ordem conformista e revela uma faceta desfigurada, distorcida evocando o sofrimento como uma forma de resistência ao mundo tecnicamente ordenado. Portanto, esse é o verdadeiro caráter social da obra de arte.

Nesse aspecto, fica claro que a arte defendida por Adorno é uma forma de expressão das dissonâncias, da dor e sofrimentos acumulados ao longo da história humana, imprimidos pelo caráter totalitário da sociedade moderna. Tal concepção fica mais evidente quando atentamos para uma das frases mais significativas do autor, ou seja, quando diz que “escrever um poema depois do que se passou em Auschwitz, tornou-se um ato bárbaro<sup>2</sup>” (ADORNO, 1962).

É a partir dessas noções que passaremos a analisar o cenário artístico-literário por onde Benjamin Sanches se movia, e a partir da análise e interpretação de sua obra, bem como das obras de seus colegas do Clube da Madrugada, observar como esse cenário de contradições acima citado influencia e está articulado em seus projetos literários.

Como não poderia deixar de ser, esperamos que essa investigação lance luz sobre a discussão da formação sociocultural brasileira, buscando enfatizar que cenários considerados “periféricos” como a Amazônia, e mais particularmente como o

---

<sup>2</sup> Traduzido pelo autor do texto de seguinte trecho “(...) luego de lo que se pasó em el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema.” Cf. ADORNO, Theodor. **Prismas** – La Crítica de la Cultura y la Sociedad. Trad. Manuel San cristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962, pág. 29. Auschwitz situada na Polônia foi campo de concentração e de extermínio onde milhares de judeus foram executados em câmaras de gás.

Amazonas, bem como os autores ignorados, como Benjamin Sanches, são importantes para a compreensão do processo de modernização brasileiro. Buscaremos, através do que pretendemos aqui como uma crítica cultural, ampliar as discussões a respeito das contradições existentes na sociedade brasileira.

Deste modo, nossa proposta é iniciar este trabalho apresentando no **capítulo 1** uma discussão em torno do surgimento do Clube da Madrugada levando em consideração não somente o contexto histórico de Manaus, mas também aquele que corresponde surgimento do movimento modernismo no Brasil, bem como na Europa, tendo em vista que acreditamos ser importante pensar os movimentos culturais não só a partir do contexto local ou nacional onde ele surgiu, mas também a partir de uma realidade mais ampla. Sendo assim, buscamos mostrar como se dão o surgimento de grupos culturais que nasceram sob a influência do modernismo. Nesse sentido, serão de grande ajuda os estudos de autores como Raymond Williams, Antonio Candido, Benedito Nunes, Otávio Ianni entre outros que nos permitirão compreender a dinâmica dos grupos culturais na sua relação (muitas vezes contraditória) com a sociedade mais ampla. Veremos, por exemplo, a importância que o Bloomsbury group teve na Inglaterra no começo do século XX, influenciando decisivamente em muitos setores da sociedade inglesa daquele tempo. Além disso, veremos também, que o surgimento do movimento modernismo no Brasil e a sua importância para a conformação da ideia de “nação brasileira”, que por sinal, repercutiu em vários cantos do país, inclusive para o Clube da Madrugada, e mesmo para Manaus e a sociedade amazonense. Outro aspecto importante que iremos abordar será o processo de consolidação do movimento modernista como manifestação típica da era industrial, e as consequências não somente para a Europa, mas também para o mundo todo.

No **capítulo 2** buscamos mostrar o lugar que a literatura de Benjamin Sanches ocupa no campo literário amazonense, tendo como enfoque a recepção crítica da obra do escritor. Para tanto utilizaremos dois textos críticos referentes à obra de Sanches. O primeiro texto tratasse de artigo de Arthur Engrácio contido no livro *A Berlinda Literária* (1976), e o segundo trata-se do estudo de Paulo Graça a respeito da obra de Sanches e que está presente na segunda edição do livros de contos do escritor. Buscaremos mostrar a força da “tradição seletiva” que se instalou na literatura amazonense e que submeteu o nome de Sanches a um obscurantismo de mais de 30 anos. Além disso, buscaremos mostrar também, as estratégias das quais Benjamin

Sanches lançou mão para buscar seu lugar no campo literário local, levando em consideração as opções que o contista escolheu na tentativa alcançar a legitimação.

No **capítulo 3** apresentamos uma pequena mais significativa biografia de Benjamin Sanches, levando em consideração os poucos dados a respeito da vida do autor. Além disso, buscamos realizar a análise da obra de Sanches à luz de Raymond Williams e Carlos Antonio Guedelha. Nesse caso, o nosso enfoque se concentrou em verificar o modo como Benjamin Sanches constituiu suas obras. Procuramos mostrar seu estilo literários, as temáticas com as quais se identificava e o modo como as representou.

## **Capítulo 1 – O CLUBE DA MADRUGADA – antecedentes, surgimento e uma análise crítica.**

O Clube da Madrugada surgiu em 1954 quando um grupo de jovens, cansados do marasmo político cultural que vigorava no Amazonas, decidiram dar força a um movimento de superação do clima passadista e conformista que Manaus vivia, até então, desde os tempos idos da derrocada da Economia da Borracha. Isolada geograficamente e fragilizada economicamente, a cidade de Manaus estava entregue ao ostracismo cultural, principalmente se levarmos em consideração que no resto do país, tonificava a efervescência modernista, vivenciadas em suas diferentes fases, principalmente a partir da Semana da Arte Moderna de São Paulo, ocorrida em 1922, e que deu vida nova ao cenário político-cultural brasileiro.

Por sua vez, ainda nas décadas de 40 e 50 o cenário manauense comportava expressões artístico-culturais muito tímidas, as produções literárias ou artísticas eram ínfimas e praticamente inexistia um público consumidor que desse conta de fomentar um mercado receptor propriamente dito.

Carecendo de correspondência com as inovações modernistas e outras vanguardas realizadas pelo resto país e em outras partes do mundo, os escritores e artistas amazonenses tinham que se contentar com a rigidez das “formas e ritmos” dos academicismos provincianos, tradicionalmente de expressão eurocêntrica e que apenas cedia espaço a alguns poucos legitimados, em especial àqueles ligados à Academia Amazonense de Letras. Em contrapartida herética ou subversiva a esses primeiros, estavam os adeptos dos experimentalismos que surgiam como tentativa de rompimento com modelos importados e sacralizados, e de afinar-se à construção de uma “nova” identidade local ou regional.

Mas é lícito dizer também que o Clube da Madrugada não foi exatamente a primeira união de forças na tentativa de fuga desse marasmo cultural, político e social que Manaus amargava. Como veremos mais adiante, antecedendo as atividades do Clube, existiu uma meia dúzia de outros pequenos grupos que promoviam heroicamente um circuito artístico-cultural na cidade. Movidos principalmente pelo desejo de fazer literatura e arte, esses grupos promoviam edição de revistas literárias, publicações de obras, exposições artísticas, saraus, etc. Essas iniciativas partiam principalmente de jovens sedentos por mudanças no âmbito cultural e político amazonense. Reuniam-se

em casas de amigos, porões, bares e outros espaços públicos e privados, no intuito de trocar experiências, ideias, informações, e, principalmente, debater e buscar soluções para superar o atraso cultural da região e tentar inseri-la no chamado “mundo moderno”.

## **1.1 ANTECEDENTES**

O Clube da Madrugada, de forma geral, pode ser caracterizado como o movimento político-cultural mais importante que lutou pela superação do clima de desolação econômica, política e cultural que o Amazonas vivia desde o início da Primeira Guerra mundial. Um momento que marca também o fim do ciclo de ouro do que se convencionou chamar de “economia da borracha”, que proporcionou não somente ao estado do Amazonas, mas a toda região, um período de expressivo crescimento econômico e relativo desenvolvimento da política, da vida social, das artes e das manifestações culturais como um todo, fazendo com que cidades como Manaus e Belém experimentassem os louros da chamada “civilização moderna”, como jamais outras cidades até aquele momento, não apenas no Brasil, mas também no mundo (PIZARRO, 2012).

O “ciclo da borracha” trouxe incomparável surto de prosperidade para Manaus, assim como para outras capitais amazônicas como as vizinhas Belém, e Quito, no Peru. Para mensurar essa prosperidade basta dizer que a borracha seguiu o ritmo de crescimento da indústria europeia e norte-americana, onde os carros e as bicicletas figuravam como pontos altos do consumo do produto amazônico (PIZARRO, 2012).

Por outro lado, é fato também que trouxe grandes mudanças que viraram a região pelo avesso tanto no aspecto econômico, quanto no aspecto político-cultural, uma vez que a ganância arrivista característica do neocolonialismo tratou de recriar um cenário de opulência e consumo tipicamente europeu em Manaus e outras cidades e, conseqüentemente, competiu para um esfacelamento da identidade amazônica, separando-a da sua história e do seu passado que passou a ser encarado pelos amazonenses como algo vergonhoso, bárbaro e primitivo, do qual se alegraram em desvincular-se macaqueando os costumes da civilização europeia.

Com o fim do monopólio no início do século XX, iniciado anos antes graças ao contrabando de sementes realizado pelo aventureiro inglês Henry Alexander Wickhan, que possibilitou, por sua vez o desenvolvimento de seringais nas colônias britânicas da



Ásia, a Amazônia vê pouco a pouco o “ouro elástico” perder o valor, e fica evidente o quão artificial era a economia da borracha e com ela a toda ostentação e riqueza vivida pela capital amazonense. Com o auge da produção asiática, os anos de sobrevida da economia local não são longos, e logo a cidade se vê abandonada e empobrecida, os laços com a Europa são cortados, e é quando, portanto, o Amazonas começa a voltar os olhos para o Brasil que nesse momento fervilha com grandes transformações econômicas e culturais.

Além disso, a burguesia local mostrava-se incapaz de fazer frente aos desmandos das elites políticas locais. Os coronéis da borracha não passavam de uma classe incoerente com seus próprios interesses, tanto que tudo que lhes restou foi bater em retirada, no caso dos que ainda possuíam algum recurso, ou se recrudescer em suas terras do interior, onde regressaram ao extrativismo primitivo ou a agricultura de subsistência.

Essa incapacidade se torna mais evidente quando percebemos que as escassas tentativas de mudança da situação, aconteceram mais como solução desesperada do que por convicção ideológica.

Num período de crescente convulsão econômica alimentada pela inserção mais intensa do país no mundo capitalista, principalmente a partir da década de 30, com a instalação da economia industrial, sustentada principalmente por um excedente da produção agrícola, o Amazonas com uma economia baseada no extrativismo, encontrou-se em uma situação extremamente complexa, uma vez que os negócios da borracha eram realizados no âmbito do mercado internacional e a nascente indústria brasileira não tinha condições e muito menos interesse em absorver a produção da borracha amazonense.

Portanto, sem qualquer esboço de solução por parte do governo estadual e muito menos no que diz respeito ao governo federal, o descontentamento da população amazonense, mergulhada até o pescoço em uma aguda crise, só tendia a piorar, principalmente quando percebiam que os únicos privilegiados com a situação eram as oligarquias locais que se perpetuavam no poder através da corrupção e desmandos políticos.

Diante da conjuntura favorável, um dos movimentos mais emblemáticos em Manaus foi a chamada “revolta tenentista”. Esse movimento surgido a partir das forças armadas, comandado por jovens oficiais de baixa patente, durou de 1922 a 1934.

Elegendo como alvo a “velha política” que vigorava no Brasil, guiada pelos desígnios de uma oligarquia corrupta, despótica e por vezes truculenta, o tenentismo pretendia botar por terra as classe política que dominavam o país e se blindava no poder através das fraudes eleitorais, do voto de cabresto e barganhas entre as oligarquias regionais, constituindo a chamada “política café com leite”, onde políticos provenientes dos estados mais influentes dominavam a política nacional privilegiando os interesses de uma parcela restrita da população brasileira.

Em Manaus a figura mais importante do movimento foi o jovem tenente Alfredo Augusto Ribeiro Junior, que, assim como muitos outros militares, havia sido transferido em virtude de seu histórico subversão e atuação revoltosa no sudeste, mas que em Manaus encontrou cenário propício para dar continuidade às suas ações como “militar rebelde”, com o intuito de depois de perpetrá-las, expandi-las para outras regiões do país.

O levante contou com amplo apoio das camadas populares da sociedade manauense e, engrossada por funcionários públicos e miseráveis, as tropas do jovem tenente Ribeiro Junior depôs a oligarquia que comandava o governo local, ao mesmo tempo em que o novo governo formado, tendo Ribeiro Junior à frente, começou a implementar políticas que atendia aos anseios populares como: a expropriação de bens das elites locais, cobrança dos impostos atrasados de firmas inglesas, etc.

Uma característica distintiva do movimento em Manaus foi o fato de ser o único onde os revoltosos realmente atingiram o objetivo de tomar o poder e o domínio do governo estadual, que mantiveram durante um pouco mais de um mês quando forças nacionais restauraram a “ordem” com tropas vindas de Belém.

A atuação do movimento tenentista no Amazonas pode ser vista como o exemplo mais significativo da situação que vigorava em Manaus. Pois, enquanto em outras regiões do país, onde a revolta também foi deflagrada, havia um significado de transição da velha ordem comandada pelas oligarquias agrárias para uma nova ordem, marcada pela abertura ao capital, no Amazonas a revolta é vista como uma tentativa desesperada por mudança.

Contando a partir de um tempo um pouco antes desse período até a década de 50, quando do surgimento do Clube, somam-se aproximadamente 40 anos de um aparente obscurantismo cultural, onde quase nada ou muito pouco de relevante surgiu nos cenários, econômico, político e principalmente artístico-literário amazonense, e

muito menos algo que pudesse servir como um referencial e indicar o rompimento mais contundente com os anacronismos vigentes no campo literário amazonense, entre os quais, estilos literários que por aqui insistiam em perdurar muito além do seu tempo, justamente quando nos seus países de origem já figuravam no rol dos arcaísmos.

Assim sendo, até a metade do século passado, vigorava no Amazonas o provincianismo literário, e a Academia Amazonense de Letras, como principal instância de legitimação, figurava como o centro irradiador de uma tradição literária marcada pelo formalismo exagerado, pela erudição exacerbada e, como bem foi notado por alguns, uma espécie de “sacerdócio do ritmo”. Poetas românticos, simbolistas e parnasianos eram as principais referências, e, fosse prosa ou poesia, faziam as cabeças dos jovens que buscavam dedicar-se ao mundo das letras. Vigorava entre os legitimados da literatura amazonense completo alheamento em relação à realidade local, e minguadas eram as iniciativas que procuravam lançar um olhar crítico para questões que abrangessem a vida do homem amazônico e o ambiente que o cercava.

Essa era a atmosfera que envolvia Manaus e que ia perdurar por longas décadas a fio. Pois, foi somente com o impacto da Segunda Guerra Mundial que a cidade procurou dissipar o nevoeiro passadista e começou a aspirar os ares da modernidade.

E foi justamente por volta de uma década depois da Segunda Guerra que o Clube da Madrugada deu os primeiros sinais do seu alvorecer. E como toda associação de indivíduos, as origens do Clube se deu a partir de interesses e sentimentos compartilhados entre seus membros, ainda mais quando esses interesses e sentimentos surgem do descontentamento em relação à realidade que os cercam.

De acordo com Tufic (1984) data do ano de 1949 os primeiros encontros (mais significativos) que viriam a dar origem ao Clube da Madrugada. Encontros esses que ocorriam, por exemplo, em um porão do endereço 239 da rua Dr. Moreira, cômodo que servia também de residência ao pintor Anísio Mello, que, além disso, era também poeta e grande seresteiro.

Portanto, como era de se esperar, lugar extremamente propício para promover reunião entre aqueles que possuíam anseios artísticos. O “pequeno grêmio” assim improvisado era frequentado por nomes como: Alencar e Silva, Guimarães de Paula, Farias de Carvalho, Antônio Ventilari Corrêa, Antisthenes Pinto e Jorge Tufic, entre outros. O grupo publicava um “jornalzinho” chamado *O Eco*, e no mesmo período, Anísio Mello publicou a revista *Amazonas Ilustrado*, que contou com três números de

existência. Essas publicações podem ser consideradas como um esboço das atividades que o Clube da Madrugada viria amplificar de diversas maneiras (TUFIC, 1984).

Mas além deste havia muitos outros grupos ou grêmios literários, geralmente formados nos colégios de Manaus. Havia certo entusiasmo cultural e esses grupos publicavam periódicos de cunho artístico-literário (jornais e revistas) (PASCOA, 2005), tentavam reproduzir na cidade, mais pela via da imaginação do que da realidade, a efervescência cultural que acreditavam existir na capital federal, aquela dos fins do século XIX, famosa então pela “boemia literária”, um Rio de Janeiro das ruas estreitas, parques tranquilos, confeitarias e carros com tração animal.

Não há dúvidas que reinava o alheamento cultural, o atraso estético, o artificialismo e o isolamento geográfico. Por outro lado, existia um intenso amor pela literatura e pela arte, e uma grande vontade de estar a par das coisas do mundo, que existiam além do vale amazônico, como é típico dos espíritos jovens e livres.

## **1.2 SURGIMENTO**

Mas foi numa madrugada, perto do alvorecer do dia 22 de novembro de 1954, que nasceu o Clube da Madrugada. Na ocasião, sob o frondoso oitizeiro localizado na praça Heliodoro Balbi, achavam-se sentados alguns jovens que discutiam sobre a necessidade da criação de um grupo cultural que se integra-se em torno de ideais artísticos.

Porém, a exigência era que fosse um grupo, uma associação de homens de letras livre de qualquer protocolo. Portanto, era necessário escolher um nome que designasse uma associação sem normas que exigissem regulamento. Queria-se evitar com isso, o apego demasiado ao academicismo que dominava os círculos artístico-literários no Amazonas, mais especificamente em Manaus. Entre os integrantes do grupo ali reunidos, o maior defensor da ideia de adotar uma designação livre do engessamento burocrático foi Saul Benchimol, que, por sinal, contou com o aval dos demais integrantes quando sugeriu o termo “clube”. Escolhido assim o designativo da associação, faltava agora o nome para identificação do clube, que não tardou a surgir.

Muito provavelmente inspirado pelo avançado das horas, já há bastante tempo passado da meia noite, Luiz Barcellar despontou com a ideia do termo “Madrugada”. Reza a lenda, corroborada por Tufic (1984), que a aceitação do nome do clube foi

unânime e inquestionável, passando assim a designar o grupo de jovens “insubmissos” e “heréticos”, que ao longo de seu tempo de existência, prestou imensa contribuição ao campo sociocultural amazonense.

Achavam-se reunidos naquela madrugada nomes como: Saul Benchimol, Francisco Ferreira Batista, Carlos Farias de Carvalho, José Pereira Trindade, Humberto Paiva, Raimundo Teodoro Botinelly de Assunção, Luiz Bacellar, Celso Melo, Fernando Collyer e João Bosco Araújo, bem como outros (TUFIC, 1984).

Em termos de motivação, esses inspiravam-se no movimento iniciado em 1922, com os modernistas paulistas da Semana da Arte Moderna de 22. Os clubistas eram movidos pelo sentimento latente da busca por uma identidade, em vista do artificialismo e do academicismo reinante no Amazonas. Buscava-se sobretudo suplantar as várias décadas de atraso que colocaram o estado na retaguarda da renovação estética modernista (TUFIC, 1984).

Contudo, no que diz respeito ao aspecto político, o Clube da Madrugada estava mais alinhado à geração de 45, que eram imbuídos com o espírito de sublevação do pós-guerra.

Ainda ao que diz respeito aos direcionamentos políticos, havia também o caráter boêmio adotado pelos integrantes do clube em seus primeiros momentos, sendo crucial para a construção de uma identidade marcada pelo viés contestador da realidade provinciana que vivenciavam.

### **1.3 UMA ANÁLISE CRÍTICA**

Com o que observamos até aqui, acreditamos ser necessária uma análise crítica a respeito do grupo literário do qual Benjamin Sanches pertenceu e participou ativamente, colaborando com seu projeto de “modernização” estética e contribuindo para o estabelecimento de uma nova tradição literária e artística, sobretudo na cidade de Manaus.

De forma geral, podemos dizer que o Clube da Madrugada foi um movimento artístico-literário que contribuiu imensamente para a promoção de uma importante renovação do cenário estético-cultural, político e mesmo social no Amazonas e, sem sombra de dúvida que sem a sua atuação dificilmente haveria mudanças mais significativas no âmbito intelectual amazonense, até porque não havia, por parte das

classes dirigentes – e entre esta, a classe intelectual –, interesse em alterações na configuração do conveniente *status quo* – principalmente quando se tratava daqueles setores que correspondiam a áreas que sempre despertam interesses particulares, sejam eles no campo econômico, político, ou das letras.

Além disso, o movimento teve grande participação em uma maior projeção da literatura local no cenário literário brasileiro, e lançou nomes que posteriormente viriam figurar como estabelecidos do cenário intelectual do estado, não somente relacionados a aqueles campos com os quais o Clube é comumente identificado, isto é, o da literatura e das artes, mas também com nomes bastante influentes em outras áreas da intelectualidade amazonense, como a economia, a história e a política. E isso sem mencionar a influência que o movimento exerceu sobre as gerações seguintes.

Baseado na sua atuação como grupo e em seu discurso ideológico de renovação estética e de negação do academicismo ou de qualquer outra forma de tradição que, até então, vigorava como forma estética estabelecida, pode-se dizer que o Clube da Madrugada não difere muito de outros grupos que surgiram sob a égide do Modernismo e que a partir das últimas décadas do século XIX e ao longo do XX, promoveram consideráveis transformações na intelectualidade brasileira e, principalmente, na Europa.

Entre esses grupos, movimentos ou frações, podemos destacar como exemplos notórios, casos como o Grupo Bloomsbery, que entre outros, contava com nomes como Regina Woolf e Maynard Keynes, também o Grupo Clima, do qual o crítico Antonio Candido fez parte, e um caso bastante significativo para o surgimento do movimento Madrugada (uma vez que de acordo com muitos de seus integrantes, serviu de inspiração para os intelectuais amazonenses atuarem como um grupo literário), ou seja, o grupo que realizou a marcante Semana da Arte Moderna de São Paulo de 1922, e que contava com nomes que influenciaram decisivamente os contornos que o movimento modernista assumiu no Brasil, como Mario Andrade e Oswald de Andrade.

Mas mesmo no cenário provinciano amazonense, podemos dizer que o Clube da Madrugada não constituiu exatamente uma novidade quanto ao que diz respeito a formas de agremiação ou outro tipo de agrupamento de indivíduos em torno de um projeto intelectual mais ou menos definido. Apesar do discurso um tanto proselitista por parte de muitos de alguns integrantes do clube – a sentença “não existe literatura no Amazonas”, está expresso com todas as letras em seu manifesto – na realidade existiram

instituições que tinham como finalidade exclusiva promover a as artes e literatura locais, configurando o que Candido chamou de “sistema literário”.

Havia, por exemplo, a presença de entidades como a Academia Amazonense de Letras, e de alguns outros movimentos formados por “homens de letras” que publicavam livros, editavam revistas, e que cultivavam gêneros literários como a poesia e o romance, etc., ou seja, cultivam uma tradição artístico-literário que de uma forma ou de outra acabou por também influir nos padrões estéticos que viriam se conformar na tradição seguinte, isto é, a geração do Clube da Madrugada.

É notório, por exemplo, que apesar do discurso de negação em relação à tradição anterior, o Clube da Madrugada, principalmente no que se refere ao estilo literário de alguns de seus integrantes, conservou elementos ou apresentam resíduos de estilos literários que constituíam a tônica do paradigma literário que buscavam substituir. O cultivo da métrica rígida na poesia (sonetos, por exemplo), a forte presença da natureza nas narrativas, o tratamento da mulher na obra literária (ou construção das personagens femininas), são exemplos que evidenciam que muito da tradição artístico-literária precedente continuou subsistindo na tradição emergente. O que indica, portanto, que o Clube da Madrugada não exerceu completamente uma ruptura com essa tradição, mas em vez disso, mesmo que inconscientemente, encontrou meios para instituí-la como alicerce para o estabelecimento da tradição seguinte.

Diante do exposto, torna-se evidente que o Clube da Madrugada representou um fenômeno social extremamente significativo para a sociedade amazonense, e a partir de uma análise mais acurada das suas características como grupo cultural e das circunstâncias que possibilitaram o seu surgimento, poderemos chegar a muitas conclusões a respeito do contexto político, econômico e cultural no qual ele estava inserido.

Para tanto, o caminho a ser seguido nessa análise do Clube da Madrugada será aquele sugerido por Raymond Williams no seu artigo *A Fração Bloomsbury*, onde recomenda: “levar em consideração não apenas as ideias e atividades manifestas, mas também as ideias e posições que estão implícitas ou mesmo que são aceitas como um lugar comum” (WILLIAMS, 1999:142). Sendo assim, umas das coisas a ser evitada quando se realiza uma análise desse tipo, é cair na tentação de considerar majoritariamente o grupo em questão somente a partir das perspectivas e declarações advindas do próprio grupo, tendo em vista que esses aspectos, apesar de relevantes,

costumam fazer com que nos percamos em generalizações limitadoras e que amarram nossas conclusões a conceituações frágeis como os de “aristocracia ou minoria cultural” correndo assim o risco de falhar no alcance de seu verdadeiro significado.

Para Williams (1999), “o grupo, o movimento, o círculo, a tendência parecem ou muito marginais ou muito pequenos ou muito efêmeros para exigir uma análise histórica ou social” (p.140), até porque os princípios e valores que agregam os membros desses grupos, muitas vezes não estão codificados institucionalmente, não estão nos objetivos definidos em um manifesto, por exemplo, mas sim num *ethos* ou em num conjunto de práticas que esses membros compartilham entre si. Daí, portanto, a enorme importância da análise desses grupos como fato social, tendo em vista que as suas realizações podem nos dizer muito a respeito das sociedades em que estavam inseridos e com as quais estabeleceram relações, muitas vezes marcadas por interações ambíguas ou indefinidas (WILLIAMS, 1999; PONTES, 1996).

Em sua análise sobre a “a Fração Bloomsbury”, Williams (1999) percebeu que para além das formas como o grupo se autodefinia ou era representado, existiam ideias e práticas compartilhadas entre eles (os membros) que, apesar de parecerem sem importância ou com um sentido implícito, contribuíram diretamente para sua formação e distinção como grupo. Em uma de suas declarações a respeito da conformação do grupo, Woolf o define como:

O que veio a ser chamado de grupo Bloomsbury nunca existiu na forma dada a ele pelo mundo exterior. Porque Bloomsbury foi e é utilizado - geralmente de modo abusivo - correntemente como um termo aplicado a um grupo, em grande parte imaginário, de pessoas com objetivos e características também em grande parte imaginárias... Nós éramos e sempre permanecemos primeira e fundamentalmente um grupo de amigos. Nossas raízes e as raízes de nossa amizade estavam na Universidade de Cambridge (WOOLF citado por WILLIAMS, 1999, p.141).

De acordo com Williams as declarações de Woolf são bastante significativas, uma vez que, apesar de negar a existência da Fração Bloomsbury como um grupo formalmente definido, admite ao menos – mas quase que inconscientemente, é certo – a existência de um “grupo de amigos”, ou seja, a existência de um “grupo fechado” e um “mundo exterior”, e o mais importante, a existência de “fundamentalmente um grupo de amigos” cuja formação foi “mediada” ou “possibilitada” pela Universidade de



Cambridge, “uma instituição social e cultural altamente específica” (WILLIAMS, 1999, p. 192).

Portanto, foi na Universidade de Cambridge, muito antes dos encontros nas mansões burguesas, que surgiram os laços de amizade que foram atados mais firmemente anos depois. Daí, também, o porquê das descrições da Fração Blommsbury geralmente designarem algo como a existência de um grupo de intelectuais excêntricos, marcado uma profunda amizade e o cultivo do prazer estético. Porém, ainda assim, essas são características bastante gerais e que poderiam ser relacionadas a qualquer outro grupo de amigos com boa formação educacional em uma universidade de prestígio, sendo assim, ficam longe de definir especificamente o grupo que influenciou decisivamente a sociedade inglesa nas primeiras décadas do século XX.

A questão, dessa forma, nos remete a valores que foram cultivados de forma específica pelo grupo. De acordo com Williams (1999):

Havia uma ênfase sustentada na franqueza: pessoas deveriam dizer umas às outras exatamente o que pensavam e sentiam. Houve também uma grande ênfase na clareza: as afirmações sinceras, ou qualquer outro tipo de afirmação, deveria estar preparada para a seguinte questão: 'O que exatamente você quer dizer com isso?' (WILLIAMS, 1999, p.145-146).

Esse modo de agir e pensar foram cruciais para a conformação do grupo e, portanto, para o modo como cada um dos integrantes passaram a se posicionar tanto internamente quanto externamente. Dentro do grupo, a franqueza, a sinceridade, e a atitude auto-reflexiva, ainda que não livre de tensões, permitira o estreitamento da relação entre os membros, proporcionando uma amizade mais íntima, portanto, a quebra de barreiras e um sentido de liberação, inclusive na relação entre homens e mulheres, configurando “uma tolerância significativa nas questões sexuais e emocionais” (WILLIAMS, 1999, p.148), evidenciando um comportamento avançado para época. Fora do grupo, os reflexos dessa postura também foram notados, mas se no caso oposto ela foi responsável pelo estreitamento das relações, aqui a combinação de racionalidade e franqueza crítica competiu para uma relação irreverente para com as ideias e instituições estabelecidas na sociedade inglesa da época (WILLIAMS, 1999).

Outro aspecto bastante relevante para a compreensão do grupo pode ser expresso pelo seguinte conceito: “Consciência Social.” Contudo, não empregado de qualquer

maneira, até porque, ao que parece, tratava-se de uma noção bastante difundida entre seus integrantes. Num primeiro momento, por exemplo, ela poderia até ser considerada unicamente como fruto dessa irreverência em relação às convenções legitimadas na sociedade inglesa, mas uma análise mais acurada demonstram que a questão é mais complexa.

Embora Leonard Woolf (apud WILLIAMS, 1999) afirmasse em suas declarações que o Bloomsbury não possuía um sistema ou teoria em comum, a verdade é que seus integrantes “estavam carregados dos valores clássicos do iluminismo burguês”. Esse fato se torna mais evidente quando atentamos para a atuação de seus membros nas mais diferentes frentes da sociedade em que estavam inseridos. Tanto a atuação de Keynes na economia, como a de Leonard Woolf nas Nações Unidas (com um posicionamento anti-imperialista) ou a de Virgínia Woolf no Grêmio de Cooperação de Mulheres, por exemplo, estavam nitidamente associadas ao sentido de “preocupação com os injustiçados”.

A atuação dos membros do grupo era então voltada para a reforma sistemática ao nível das classes dirigentes, que era considerada, em sua maioria, desprovida de visão e estúpida. Era uma questão de “consciência social”, portanto, a realização de um trabalho de esclarecimento ao nível das esferas oficiais, ao mesmo tempo em que promoviam a conscientização e educação dos desprivilegiados, que eram considerados vítimas do sistema legitimado. Por outro lado, apesar desse forte sentimento de simpatia pelas parcelas inferiores da sociedade, os sentimentos de classe permaneciam basicamente inalterados. A associação do grupo em relação às classes inferiores não se dava no sentido de solidariedade ou afiliação, era na verdade uma posição particular do grupo, com um sentido de obrigação pessoal do que era a coisa certa e civilizada a fazer contra a estupidez e crueldade do sistema dominante, e a favor dos “desesperançados”. Ou seja, “era a única direção social aceitável”. Esse tipo de “consciência social” e as atitudes e reformas sociais e políticas dela decorrentes foram extremamente importantes o pensamento político-econômico da Inglaterra em determinado período, sendo influencia consensual entre partidos de esquerda, mas também com considerável penetração nas alas mais liberais de partidos conservadores.

Movidos pela razão iluminista, o Bloomsbury corresponde à mais perfeita combinação entre o bom senso burguês e o impulso civilizatório. Mesmo tendo alcançado um novo patamar nesse processo civilizatório, sua ação se deu

exclusivamente a partir de uma perspectiva elitista, desconsiderando completamente a “consciência social” surgida no nível das classes subordinadas, e por mais que suas ações viessem carregadas com as mais sinceras das boas intenções, o resultado mais promissor foi uma a reconfiguração do sistema dominante, sem, contudo, amenizar o caráter exploratório desse sistema “estúpido e cruel” (GLASER, 2008).

Essas definições iniciais, portanto, nos dão o tom da verdadeira importância social do Grupo Bloomsbury. Num primeiro momento, eles constituíram oposição em relação às ideias e valores da classe dominante, porém, sempre de dentro dela e sempre de forma condescendente, agindo como uma verdadeira fração das classes superiores inglesas e anunciando seu novo momento histórico. Mas para além das contradições apontadas nessas relações em um determinado momento particular, o que deve ficar evidente é a “função de tais relacionamentos e de tais grupos no desenvolvimento e adaptação, através do tempo, da classe como um todo.” (WILLIAMS, 1999, p. 151).

Nesse sentido, para efeito de comparação, Williams (1999) nos apresenta dois outros grupos culturais que tiveram atuação significativa em dois momentos específicos da história inglesa, o círculo de Godwin que existiu entre as décadas de 1780 e 1790 e a irmandade pré-Rafaelita no século XIX.

William Godwin e seu círculo, apresentavam notáveis semelhanças internas com o Bloomsbury, uma vez que “eles podiam discutir e tentar praticar os valores racionais de uma igualdade civilizada, encontrando-se inclusive em uma posição avançada no que se refere a igualdade sexual, uma vez que contavam com a participação de Mary Wollstonecraft entre eles” (WILLIAMS, 1999, p.152). Por outro lado, diferentemente do grupo Bloomsbury, eles não pertenciam à mesma classe ao qual se opunham, eram na verdade trabalhadores de recursos modestos e procedentes de uma *intelligentsia* pequeno-burguesa emergente, mas ainda sem grande influência política ou social.

Em sua tentativa de exercer seus valores racionais, foram fortemente rechaçados com processos, prisões e até mesmo o exílio pela classe dominante, que além de arrogante e cruel, temiam ainda os efeitos da Revolução Francesa. A opressão partiu de grupos que mal se preocupavam em responder seus argumentos, sentido-se ameaçados, eles simplesmente os puniam. “Num aspecto mais geral, e mais decisivo, este grupo não era uma ruptura da classe superior. Ele era um setor emergente de uma classe ainda relativamente subordinada, a pequena burguesia comercial independente” (WILLIAMS, 1999, p.152).

Quanto à irmandade pré-Rafaelita, a maioria de seus integrantes faziam parte de uma burguesia comercial e industrial que emergia como classe dominante na metade do século XIX. Eles foram fundamentalmente contra o filistinismo de sua época e pregavam uma "verdade pela arte", ao mesmo tempo em que negavam as convenções herdadas das gerações anteriores. Um dos pontos centrais de seu discurso era o retorno ao antigo (por isso pré-Rafaelita) como uma forma de alcançar algo novo. Já como grupo, eram dados à informalidade fácil e irreverente, inclusive empregando alguns aspectos específicos de linguagem (gírias) que os distinguiam como grupo. Com integrantes atuando em diferentes campos artísticos, opunham-se contra a burguesia comercial, mas ao mesmo tempo em que encontravam nela seu mecenas.

Mas em seu momento efetivo, com todas as dificuldades, eles os jovens irreverentes e rebeldes - mas um meio em direção ao necessário próximo estágio de desenvolvimento daquela própria classe. Na verdade isto está sempre acontecendo com as frações burguesas: um grupo se separa, como no caso da "verdade da natureza", em termos que realmente pertençam a uma fase daquela própria classe, mas uma fase que agora está sobrecarregada pelos bloqueios do desenvolvimento tardio. É então uma revolta contra a classe mas para a classe, e não surpreende que sua ênfase no estilo, mediada convenientemente, torne-se a arte popular burguesa do próximo período (WILLIAMS, 1999, p.154).

O que Williams nos permite vislumbrar, portanto, ao considerar os grupos precursores do Bloomsbury, é o processo de desenvolvimento da classe burguesa inglesa a partir de três momentos específicos de sua história. Num primeiro momento, temos seus ideais como classe subalterna, depois com o confronto desses mesmos ideais com sua nova realidade de classe dominante, e em seguida com a necessidade constante de mudança em vista do processo intenso de expansão do capitalismo (GLASER, 2008).

No que diz respeito ao grupo Bloomsbury, Williams nos dá a sua exata localização nesse processo de expansão do capitalismo. Para ele o seu surgimento se deve principalmente ao processo de modernização das universidades inglesas na metade do século XIX, que devido a maiores exigências na administração imperial e estatal, tiveram que ser reformadas e tornadas mais profissionais. Foi a partir dessa reorganização interna das universidades inglesas, especialmente Oxford e Cambridge, e de certa liberalização – permitindo assim o ingresso de novos recrutados, como Woolf – , bem como o incentivo ao mérito profissional e competitivo, que se tornou possível o

surgimento, na sociedade inglesa, de um setor profissional altamente educado, dotado com qualidades altamente específicas e que passaram a ocupar os cargos de maior importância na administração do império. Uma situação que foi reforçada pelo estreitamento do relacionamento entre esses profissionais através do casamento e da amizade, promovendo assim o que poderia ser considerado, em certo sentido, como uma verdadeira “aristocracia intelectual.”

O Grupo Bloomsbury foi um precursor de uma mutação mais geral dentro do setor profissional mais educado, e até certo ponto, para a classe dirigente inglesa no sentido mais geral. uma fração, como foi ressaltado, geralmente executa este serviço para sua classe. Havia então uma certa liberalização, ao nível do relacionamentos pessoais, do gosto estético e da abertura intelectual. Havia alguma modernização, ao nível das condutas semipúblicas, de mobilidade e contato com outras culturas, e de sistemas intelectuais mais adequados e mais amplos. esta liberalização e modernização eram, é claro, tendências muito genéricas, nas circunstâncias de mudança social e especialmente após os choques da guerra de 1914-18 e, mais tarde, na perda do Império. Não se trata de afirmar que o grupo Bloomsbury causou estas mudanças, mas apenas de dizer que (e isto não é pouco) eles foram proeminentes e relativamente coerentes como seus primeiros representantes e agentes. Ao mesmo tempo, a liberalização e modernização formam mais estritamente adaptações que mudanças básicas de classe, a qual, na sua função de dirigir as instituições centrais da classe dirigente, mesmo com todas as mudanças de costumes e após o recrutamento de outros em conformidade com seus hábitos, não apenas persistiu, mas permaneceu com sucesso devido a estas adaptações que tinham sido e continuavam a ser feitas. (WILLIAMS, 1999, p. 159-160).

O que Williams (1999) aponta, portanto, com o Grupo Bloomsbury, é o momento da emergência de uma nova “estrutura de sentimentos” da classe dominante inglesa, ou seja, manifestações que surgem em oposição a convenções e instituições que não deram mais conta de satisfazer ou explicar a complexidade da vida social, e que somente foram correspondidas quando do surgimento de novas instituições ou convenções, coerentes com os aspectos da vida social que exigiram transformações nas estruturas da sociedade.

É importante acrescentar a isso o fato de que as mudanças das estruturas de sentimentos são mais facilmente expressas como “consciência estética”, que consistem em um conjunto de respostas individuais que correspondem a uma visão de mundo, expressas geralmente, por artistas e escritores, através das obras de arte.

Nesse sentido, as mudanças das estruturas de sentimento são mais facilmente detectáveis através de determinados grupos ou formações de cunho artístico-literário, que de certa maneira conseguem dar forma e sentido às tensões geradas no bojo dessas transformações. E isso se deve principalmente ao fato de alguns grupos e formações estarem menos suscetíveis ao enrijecimento das convenções sociais formais, que, por sua vez, somente detectam essas transformações quando elas já alcançaram um significado social mais abrangente (PASSIANI, 2009).

A análise empreendida por Williams a respeito do Grupo Bloomsbury ofereceu-nos, portanto, uma importante ferramenta teórico-metodológica para compreender processos de mudança social a partir do estudo da arte ou da literatura. A sua concepção de “estrutura de sentimentos”, por exemplo, por se adequar melhor ao estudo de manifestações artístico-literárias emergentes ou que não correspondem exatamente grupo hegemônico ou que se opõem aos modelos literários ou artísticos estabelecidos, serão de grande serventia para a compreensão e definição do Clube da Madrugada.

Vemos com o Bloomsbury Group, portanto, que movimentos, frações, tendências etc. protagonistas de transformações num determinado lugar no tempo/espaço da história da sociedade, não são especificamente os causadores dessas transformações, mas sim os primeiros agentes a detectar e, portanto, oferecerem respostas práticas dotadas com algum significado a respeito dos efeitos que essas mudanças causaram (WILLIAMS, 1999).

Assim como o grupo inglês, o Clube da Madrugada, ainda que tardiamente, teve participação marcante nesses processos de mudanças e ajustes socioculturais que ocorreram principalmente ao longo do século XX, e ambos contribuíram imensamente para a ruptura dos antigos e o estabelecimento de novos paradigmas nos seus respectivos contextos histórico-sociais. Mas enquanto o Bloomsbury corresponde ao período de consolidação do movimento artístico-literário no qual foi criado, ou seja, o Modernismo, o Clube da Madrugada é marcado pelo anacronismo que caracteriza os movimentos situados em cenários socioculturais distantes dos grandes centros irradiadores de inovações e vanguardas, tendo em vista que em 1954, quando o grupo surgiu (oficialmente), o Modernismo era considerado um movimento estético que já havia vivido seu auge, não somente na Europa, onde teve sua origem e se disseminou para o resto do mundo, mas também na maioria dos grandes centros culturais brasileiros.

Na verdade o termo “moderno” já aparece desde o final do século XVI, quando era utilizado para assinalar distinção em relação ao período medieval. No século XVIII, em “Persuasão”, por exemplo, Jane Austen (com certo tom de ironia) o utiliza para descrever um “estado de mudança, talvez aperfeiçoamento” e entre seus contemporâneos já era corrente o uso das variantes “modernizar”, “modernismo” e “modernista” no sentido de inovação ou aperfeiçoamento. Porém, é somente a partir das últimas décadas do século XIX que o termo passa a designar, de forma generalizante, um “momento cultural” e, em certos aspectos, quase sempre em referência ao passado, enfatizando o caráter “moderno” do presente (WILLIAMS, 1989). Ao que parece, como em outras ocasiões Williams traça uma espécie de percurso histórico-semântico do termo “moderno” procurando identificar as diferentes variações de significado e poder que marcaram a palavra ao longo do tempo.

Nesse processo, portanto, definir o momento que consagra o Modernismo como movimento, torna-se uma tarefa bastante complexa, principalmente pelo fato de que ao longo da história a questão envolveu relações de força entre as diferentes formas de posicionamentos, discursos, interpretações e representações em torno da vida moderna que, diga-se de passagem, demonstra um caráter cada vez mais sem precedentes. Sendo assim, é preciso identificar o funcionamento do que Williams chamou de “tradição seletiva”, ou seja, os critérios de seleção e legitimação que vão possibilitar a consagração da ideologia do movimento modernista como a dominante.

Ao identificar-se com as aceleradas e impactantes mudanças sociais do *fin de siècle*, o modernismo elege como protagonistas aqueles nomes da literatura e arte que despontam quase que imediatamente à entrada do novo século, ao mesmo tempo em que suprime a relevância das inovações dos períodos anteriores. Mas ao desconsiderarem, por exemplo, a importância de grandes mestres como Flaubert ou Dickens, e as conquistas técnicas e estilísticas obtidas com o realismo social, fazem questão de ignorar que estes foram cruciais para o surgimento do período seguinte, portanto, para o aparecimento de nomes como Proust, Joyce e muitos outros. Portanto, o cânone modernista tende sempre a escolher, arbitrariamente, o grupo seguinte.

Acontece que a ideologia do movimento modernista se consolida no mesmo momento em que também estão em voga as teorias freudianas acerca do subconsciente, bem como o niilismo nietzschiano, o que significa, portanto, mais uma arma contra as

formas fixas do passado, contras as convenções, representações sociais e todo o incômodo cultural que reprime o indivíduo e o impedem de viver uma vida plena.

A crítica seletiva modernista põe em evidência o indivíduo autorreflexivo que toma a si mesmo como referência, subvertendo as antigas formas de representação, inclusive a própria linguagem. Em lugar das tramas sociais, entram em cena os dramas e problemas da vida do próprio escritor, este se faz presente em suas obras através de textos autorreflexivos, assim como os pintores em seus quadros.

A representação do artista passa a ser aquela do indivíduo solitário em meio a uma multidão (metropolitana) ou isolado em seu alojamento, cujo processo criativo é marcado por um estranhamento radical da realidade (sociedade) e que manifesta intenso desprezo pelo ambiente da cultura estabelecida representada pela autoridade das academias, pelo gosto burguês e pela necessidade de popularidade mercadológica (WILLIAMS, 1989; NUNES, 1993).

Porém, o que se mostrava ser a tônica da força transformadora do movimento modernista, acabou por revelar-se também a causa de suas frustrações.

A última década do século XIX corresponde ao momento das mudanças mais impactantes no que diz respeito à produção cultural, quando avanços decisivos nos campos da fotografia, cinema, rádio, etc, contribuíram sobremaneira para a rápida expansão de uma crescente indústria cultural que tomou como palco as grandes metrópoles do ocidente. Mas onde, em contrapartida, constituíram-se também grupos culturais autodefensivos (futuristas, surrealistas, formalistas, etc.) que procuraram se autopromover e enfatizar através dos “manifestos” (nas “novas revistas”) as suas próprias – e por isso mesmo, variadas – visões do novo momento que emergia. O momento, portanto, do novo imperialismo, onde as cidades mais importantes da Europa e Estados Unidos surgiram como as grandes capitais transnacionais de uma arte que se queria sem fronteiras, e para onde acorriam levas e levas de imigrantes, entre os quais, muitos artistas, emprestando às mesmas, a alcunha de “cidades dos estrangeiros”, o lugar ideal para a arte feita pelo artista exilado, internacional e antiburguês, que se movia pelas fronteiras, pelas grandes cidades da Europa, disseminando os ideais pós-revolucionários (WILLIAMS, 1989).

Porém, essa narrativa a respeito do escritor/artista que constantemente cruza os limites, que viaja por vários países, cidades, idiomas e linguagens, que contempla solitário a metrópole inescrutável da janela do seu quarto, sempre desajustado ao meio e



sem lugar no mundo, não passa de mito universal, e tanto quanto suas próprias narrativas são frutos do imaginário urbano/metropolitano no qual ele é forjado. Até porque o Modernismo, ao ser perscrutado acuradamente não se mostra dividido apenas em seus vários movimentos específicos, mas também dividido politicamente dentro deles. Pois, ao seguir sendo antiburguês, acolhe a antiga concepção aristocrática da arte pela arte, onde a mesma é posta acima do dinheiro e do comércio, ao tomar a posição revolucionária, acolhe a concepção da vanguarda como libertadora da consciência popular, e ao mesmo tempo em que muitos optam pelo apoio ao comunismo (Picasso, Brecht, Mayakovsky, etc.), outros fazem o mesmo em relação ao fascismo (Ezra Pound, Marinetti, D'Annunzio, etc.).

Mas o fato é que quando o Modernismo é canonizado como movimento, inclusive com o aval das academias, e os artistas e escritores outrora rechaçados tornam-se clássicos de leituras obrigatórias nas escolas ou das exposições nas grandes galerias metropolitanas, é o momento também em que a história atinge o seu “término”, e tudo que vem depois está à margem da evolução. Uma das maiores contradições, portanto, do Modernismo é o fato de que ele muito rapidamente perde sua postura crítica em relação sociedade e através de uma nova metamorfose ideológica, enquadra-se muito comodamente ao capitalismo internacional, que através da grande mídia transforma o comportamento dissidente, o modo de vida do emigrado, a capacidade renovadora e as mudanças de escolas, estilos, enfim, as diversas modas, em algo extremamente essencial à indústria cultural (WILLIAMS, 1989; GLASER, 2008).

As técnicas de desconexão significativa, conquistadas com dificuldade, são relocadas, com a ajuda da insensibilidade especial de técnicos treinados e confiantes, como modos meramente técnicos da publicidade e do cinema comercial. As imagens isoladas e alheias de alienação e perda, as descontinuidades narrativas, tornaram-se a iconografia fácil dos comerciais, e o herói solitário, amargo, sardônico e cético toma o seu lugar já pronto como estrela de um thriller (WILLIAMS apud GLASER, 2008, p.105-106).

Assim, para Nunes (1993), compartilhando do pensamento habermasiano, o que identificamos como “moderno”, “a modernidade”:

Jamais conseguiu neutralizar, na consciência do presente puro, porta de ingresso do futuro, em que implica o culto do novo, a consciência do passado, de que acabara se tornando presa. Ela e uma deriva do

projeto do Iluminismo - a ação conjunta das artes e das ciências a favor da libertação ou da emancipação do homem; esta estreitamente ligada quer a evolução da arte europeia quer as contingências da racionalização. Ela não é menos suportada pela autonomia do domínio estético; a contemplação desinteressada conteria a semente utópica, a "promessa de felicidade" que o surrealismo assumia. Tentando forçar a unificação da cultura, esse movimento experimentou um fracasso exemplar. Em tal sentido, a vanguarda nos propõe um falso ultrapassamento. A modernidade é um projeto inacabado; seu cumprimento, a ser conservado como horizonte valorativo, dependerá do rumo que tomar a modernização social (NUNES, 1993, p. 79).

No Brasil o Modernismo “surge” em meio a um quadro de reorganização nacional do pós-primeira guerra, quando o país é atingido em cheio pela crise de valores que toma o cenário europeu como palco. No momento em que ainda são recentes questões como escravidão, a monarquia, o colonialismo, a essência ideológica do movimento modernista cai como uma luva no que diz respeito a novas formas de pensar o Brasil, é preciso o estabelecimento de uma nova civilização brasileira, livre da influência estrangeira, da dependência cultural e da perspectiva europeizante segundo a qual a solução dos nossos problemas estava na observação e implementação dos modelos de civilização oriundos no velho mundo.

Agora a preocupação é a construção (reconstrução) de uma nação com o que ela tem de único e mais original, ou seja, seu povo, mas não exatamente com ideia de identidade fundamentada na concepção da “tríade racial” (índio, negro, europeu), mas sim em algo que expressasse uma “brasilidade pura”, uma síntese dos diferentes modos de ser do povo brasileiro (VELOSO, 1993).

Nesse sentido, a construção de uma identidade nacional torna-se o centro das preocupações da intelectualidade brasileira e para onde todas as energias dos literatos e “pensadores do Brasil” são canalizadas. Na literatura, na política, na economia, etc. os discursos enfatizam a importância cívica de um sentimento nacionalista, é preciso encarar com resignação e orgulho nosso sangue brasileiro.

Na literatura, por exemplo, o nível de engajamento e envolvimento em relação as coisas do Brasil definem a medida do sucesso e qualidade das obras. É o momento, portanto, da “Nação” tornar-se a protagonista dos enredos, das narrativas e dos versos. É mister que no lugar da autor-eferencialidade, dos assuntos de cunho pessoal e de interesse próprio, os intelectuais elejam a brasilidade como tema predominante (VELOSO, 1993, CANDIDO, 2006).

De acordo Veloso (1993) um exemplo notório dessa postura de intelectual ou escritor engajado em prol da causa nacionalista é encontrada na figura do poeta Olavo Bilac, que inclusive assinala a importância do Exército como única instituição capaz de instaurar a ordem no território nacional, através da união de intelectuais de inclinação militarista e oficiais do exercito, que como elementos de uma vanguarda social, tinham o dever cívico de assumir uma cruzada em nome de um patriotismo. Assim, de acordo com a autora:

Ao desembarcar da sua viagem à Europa, em 1916, Bilac pronuncia um discurso alertando para a urgência da mobilização intelectual em torno do ideal nacionalista. Duas questões adquirem relevo em seu pronunciamento: de um lado, a necessidade de se reformular a função da literatura na sociedade; de outro, o novo papel a ser assumido pelo intelectual. Assim, a literatura brasileira deve deixar de ser apenas um "templo da arte" para se transformar em "escola de civismo". Para levar a efeito tal princípio, o artista precisa abandonar sua "torre de marfim" e pôr os pés na terra, que é onde se decidem os destinos humanos. Porque dotados de dons divinatórios, os intelectuais são eleitos os "legítimos depositários da civilização", tornando-se, portanto, os mais indicados para ensinar o amor pela pátria. Nesta perspectiva, eles devem se transformar em educadores, exercendo uma função eminentemente pedagógica na sociedade (VELOSO, 1993, p. 02).

Apesar de vir através de um dos nomes icônico do parnasianismo brasileiro – movimento literário a essa altura taxado como passadista –, é essa postura sugerida por Bilac que vai culminar em seguida no caráter combativo do chamado modernismo da “fase heroica”, movimento que surge como tendência ainda na segunda década do século XX, mas que nos próximos anos se consolidará com a emblemática Semana da Arte Moderna de São Paulo de 1922, interpretada por uma parcela considerável da historiografia brasileira como o marco inicial da estética modernista no Brasil.

É a época, portanto, dos manifestos e das revistas literárias onde os diversos grupos modernistas que vão surgindo, principalmente em São Paulo, disseminam suas ideias a respeito do que almejam para o Brasil. Ainda em 1916 surge o grupo modernista Verde-Amarelo que parece ter seguido a risca as sugestões de Bilac. Menotti Del Picchia, fortemente influenciado pelas ideias do italiano Gabriele D’Annunzio, a quem chama de “poeta-soldado”, prega o engajamento do artista como mestre das multidões, a quem deve educar e liderar, principalmente no que diz respeito as crianças,

uma vez que somente assim será possível alcançar o progresso cultural que o Brasil tanto precisava (VELOSO, 1993).

Mas é somente no ano de 1917 que o “Modernismo brasileiro” começa a despontar como um movimento mais articulado. Nesse ano acontece a primeira exposição da artista paulista Anita Malfati que havia retornado recentemente de estudos na Europa e nos Estados Unidos. As obras expostas, principalmente as de cunho expressionista, chocam a sociedade local e despertam a ira dos críticos por apresentarem temáticas estéticas incomuns, entre os quais, imigrantes e os loucos (O japonês, A boba, etc.). Monteiro Lobato, por exemplo, o mais importante crítico paulista da época publica o artigo “Paranoia ou mistificação?” onde tece severas críticas contras as obras de sua conterrânea, as quais chama de “distorções de mau gosto”.

Essa é a deixa, portanto, para que os jovens modernistas paulistas comecem a agir como um movimento mais coeso. Nesse período São Paulo, apesar de ser a cidade mais rica do país, contava com poucas instituições culturais, e a maior parte dos intelectuais quando queriam divulgar suas ideias o faziam através da imprensa, o meio mais eficaz para atingir o grande público. E é daí que os ainda desconhecidos jovens modernistas se levantam contras às ideias tidas como passadistas e reacionárias e passam a defender Anita Malfati, bem como a articular um movimento mais amplo que aos poucos lhes permitirá conquistar mais espaço no campo intelectual paulista (SIMIONI, 2014).

Estamos no momento que corresponde à chamada República Velha ou “república café com leite” (1889-1930), quando as oligarquias dos estados de São Paulo (cafeeira) e de Minas Gerais (leiteira) dominam a política e revezavam-se no governo do país, impedindo que representantes de outros estados alçassem às instâncias máximas do poder.

Nesse período esses estados alcançam grande prosperidade econômica, com destaque para a cidade de São Paulo que sofre vertiginosas transformações em sua área urbana, com considerável expansão populacional devido a imigração e ao êxodo rural. É o momento também que sopra sobre a cidade os primeiros ventos da industrialização, acentuando ainda mais os ares de modernidade que os poetas paulistas tanto almejam respirar. A ironia, no entanto, é que um dos patrocinadores da Semana da Arte Moderna será o poeta Paulo Prado, que também era um rico cafeicultor, o que nos dá o tom das contradições que envolvem o evento paulista.

A Semana da Arte Moderna ocorreu entre os dias 11 e 18 de fevereiro de 1922, no tradicional Teatro Municipal, e contou com diversos eventos relacionados a literatura, música e às artes plásticas. Apesar de em sua maioria contar com intelectuais paulistas, e muitos deles nem ao menos adeptos do modernismo, o evento pretendeu servir como modelo para o resto do país. Buscavam mostrar o modernismo como movimento artístico-cultural dos novos tempos, essencialmente urbano e por isso mesmo promotor de uma liberdade criadora sem precedentes.

Uma vez que era o estado mais rico, São Paulo, através dos modernistas, almejava agora desbancar o Rio de Janeiro e consolidar-se como a capital cultural do Brasil. Para isso, vendiam a imagem de São Paulo como uma cidade do novo Brasil, uma capital moderna e de espírito pragmático, símbolo da racionalidade e do progresso, em crescente expansão industrial, e que em nada devia às grandes metrópoles europeias, em contraste com o Rio de Janeiro, que era a cidade que representava o Brasil ultrapassado, de um cosmopolitismo “dissolvente”, essencialmente boêmia, burocrática, com uma população pouco dada ao trabalho. É interessante enfatizar ainda, que a Semana da Arte Moderna contou com amplo apoio do governo estadual paulista, na época chefiado por Washington Luiz, o que indica, portanto, que além do apoio da oligarquia cafeeira, contava também com o aval da política local, grande feito para quem poucos anos antes ainda eram chamados de loucos.

Nos anos seguintes, ainda no encalço das ideias esboçadas na Semana da Arte Moderna, das novidades que os intelectuais paulistas trouxeram de repetidas viagens à Europa, e principalmente com as agitações sociais como a revolução tenentista (1924) – que provoca uma reorientação do seu projeto de cultura, ampliando seu alcance –, vieram os vários manifestos modernistas, entre os quais podemos destacar o Manifesto Pau-Brasil (1924) e o Manifesto Antropófago (1928), ambos de Oswald de Andrade, que buscou reforçar o caráter nacional (e, portanto, popular) do modernismo brasileiro e procurava incorporar a “riqueza profunda do povo, da herança total do país, na estilização erudita da literatura” (CANDIDO, 2006, p.171).

No outro lado do Atlântico Oswald de Andrade descobre o primitivismo em voga na vanguarda europeia, e se identifica de pronto, interpretando e assimilando “à sua própria obra as conquistas formais, as ousadias teóricas e o estilo de ação prática da literatura e da nova arte” (NUNES, 1979, p.24). “Somos primitivos de uma nova era” declara em algum lugar Mario de Andrade, até porque:

no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida quotidiana ou são reminiscências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. (CANDIDO, 2006, p.128).

Sendo assim, tanto o Manifesto Pau-Brasil quanto o Manifesto Antropófago, fundem e assimilam os estímulos que Oswald de Andrade recebeu no contexto intelectual europeu. Dessa forma, segundo Nunes (1979):

(...) exprimem a consciência de uma assimilação produtiva das contribuições do estrangeiro, que Gonçalves Dias e José de Alencar foram os primeiros a praticar. Oswald concebe essa consciência à primeira de um princípio ativo de nossa vida intelectual, que deveriam vigorar tanto no aproveitamento literários dos aspectos “bárbaros” da cultura brasileira, quanto na absorção poética dos aspectos ultracivilizados do mundo técnico-industrial (NUNES, 1979, p.28)

Temos, dessa maneira, um projeto de nação sob a perspectiva de Oswald de Andrade e, por extensão, dos demais modernistas paulistas, a construção de uma brasilidade que perpassa a reescrita da história através da subversão da linguagem, da incorporação das novas tecnologias e da consciência da singularidade do povo brasileiro, isto é, a Antropofagia. Configurando, portanto, o que talvez seja a maior contribuição do modernismo para a cultura brasileira, ou seja, a capacidade de “incorporação de outros universos culturais, marcada pela experimentação e o improviso, sem manter uma identificação estável e absoluta com qualquer repertório cultural, seja ele europeu ou, mais recentemente, norte americano”. (CANTARINO, 2012, p. 57).

Mas, como queriam os integrantes do movimento, nenhuma outra cidade brasileira poderia abrigar esses processos frenéticos e irrefreáveis da modernidade do que a *urbe* industrializada paulista. Pois, além de ser a mais moderna do país, a caótica capital bandeirante, segundo os modernistas, era a verdadeira síntese do caldeirão multiétnico brasileiro. A cidade dos imigrantes, dos ricos cafeicultores, dos operários das fábricas e de gentes de todas as partes do país que para aí afluíam para tornarem-se sujeitos e objetos da modernidade. Atributos que, portanto, qualificavam a metrópole paulista como liderança nacional rumo ao progresso brasileiro, em detrimento das

demais regionalidades ou regionalismos brasileiros (aspectos geográficos, históricos e culturais) considerados como “velhas pragas” antinacionais, contrários a uma “brasilidade” mais abrangente, e que, “convenientemente”, teria São Paulo como centro irradiador. Uma concepção que fica bastante clara com a seguinte comparação de Mário de Andrade entre São Paulo e a cidade do Rio de Janeiro, até então, capital federal:

São Paulo estava mais ‘ao par’ que o Rio de Janeiro. E socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo... São Paulo era muito mais moderna, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente... São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo... É mesmo de assombrar como o Rio mantém, dentro da sua malícia vibrátil de cidade internacional, uma espécie de ruralismo, um caráter parado tradicional muito maiores que São Paulo (ANDRADE apud PINTO, 2001).

O fato é que mesmo legitimada pela historiografia brasileira – quando, por exemplo, Antonio Candido afirma que “o Modernismo [assim como o romantismo] é de todas as nossas correntes literárias, a que adquiriu tonalidades especificamente paulistanas” – essa concepção não foge às contradições que caracterizam a ocorrência da modernidade em países subdesenvolvidos ou de periferia.

Ortiz (2006), lembrando as análises de Marshall Berman no livro *Tudo que é sólido desmancha no ar*, chama nossa atenção para as diferenças marcantes entre a modernidade nos países desenvolvidos e subdesenvolvidos, no caso, a Paris de Baudelaire e na São Petersburgo de Dostoievski. No primeiro caso temos Baudelaire “homem de seu tempo”, consciente das contradições e das consequências da modernidade, sabendo reconhecer benefícios advindos da sociedade industrial, mas ao mesmo tempo dotado com a visão crítica para perceber que a nova ordem que ela gera, traz também o caos. No outro polo temos São Petersburgo, a moderna cidade construída por Pedro I nos pântanos do rio Neva (lama) para servir como “uma janela para a Europa” e como “um novo princípio para a Rússia”, em contraposição à uma Rússia atrasada que tinha na mística e tradicional Moscou seu maior símbolo. Ou seja, “progresso gerado por forças conservadoras, ávidas pela última moda ocidental, e que tentam dar brilho à dura realidade local” (ORTIZ, 2006, p.34). Temos assim o que Ortiz (2006) identifica como ideia de “anteriordade”, que nos países periférico está atrelada ao projeto de construção de uma identidade nacional, ou seja, um desejo de

modernização ou progresso que, portanto, antecipa, nos países subdesenvolvidos, as forças socioeconômicas que as originaram na Europa.

Diferentemente da concepção de “cultura ornamental” analisado por Schwarz (onde o liberalismo servia às classes dominantes como ornamento civilizatórios, mas não possuía força histórica para transformar organicamente a sociedade como um todo), o modernismo brasileiro e seu projeto de nação visava um contexto mais amplo, ainda que “de cima para baixo”, e ainda que sob a força hegemônica de São Paulo.

No que diz respeito aos Amazonas, a década de 50 foi um momento crucial para incorporar Manaus às rápidas transformações que varriam o planeta no período de reestruturação econômica, política e social. Passados apenas alguns anos do término da Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos e União Soviética consolidavam-se como as duas grandes superpotências de um mundo geopoliticamente polarizado. Saindo de cena o imperialismo colonial, o palco agora era ocupado pelo capitalismo e o comunismo, que procuravam todos os meios para expandir e manter suas áreas de influência entre os países e regiões do globo.

Localizado na zona de influência norte-americana, o Brasil, assim como os demais países do continente, eram indiretamente, e às vezes diretamente, pressionados por Washington para a implantação e consolidação de uma política capitalista, em detrimento é claro, da sempre evidente e “ameaçadora” investida comunista na América Latina. Sendo o maior país da região e ocupando um espaço estratégico em relação ao hemisfério sul, o Brasil ganhou atenção especial da política expansionista norte-americana. O objetivo principal era evitar que o país se desprendesse de sua zona de influência e se tornasse um potencial concorrente do EUA, e, principalmente, que estreitasse relações com URSS. Ainda mais quando ali, logo abaixo de seu nariz, Cuba dava os primeiros passos para a implantação um regime declaradamente patrocinado por Moscou, o que realmente veio acontecer em 59, quando Castro finalmente conquista o poder na ilha.

Nesse sentido, uma das principais armas norte-americana na luta contra os avanços da “ameaça vermelha soviética” e ofuscar a influência da URSS no ocidente, era a intensificação da já utilizada e bem-sucedida estratégia contra expansão nazista antes e durante a Segunda Guerra Mundial. O *american way of life*, isto é, o “moderno” estilo de vida norte-americano que além da propaganda através do cinema e do rádio, contava agora com o longo alcance das ondas televisivas para difundir um modelo



cultural baseado principalmente em um modo de vida voltado para o consumo de ideias e produtos manufaturados.

Iniciada sutilmente antes da Segunda Guerra Mundial, e intensificada a partir das décadas de 40 e 50, a invasão cultural norte-americana mudou profundamente o modo de vida do brasileiro. Juntamente com os produtos de tecnologia, com a ciência e as manifestações artísticas, como o cinema e a música, importava-se também da América do Norte, o estilo de vida que aos poucos foi se consolidando como um padrão a ser seguido, principalmente pelas parcelas mais jovens da população que deixavam-se encantar pelo que consideravam um sinônimo de “liberdade” e “modernidade”, e entre os quais tornou-se comum, por exemplo, o figurino dos astros do Rock in Roll ou das estrelas do cinema, bem como seguir um padrão de comportamento marcado pela rebeldia, pela subversão dos valores ou costumes e, portanto, pela quebra dos paradigmas sociais vigentes.

Apesar do seu isolamento geográfico, Manaus não ficou alheia a toda essa agitação ou inovação cultural que percorria o mundo. Vencida as barreiras da distância através da disseminação dos meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema e televisão, aportou por aqui também o espírito de sublevação, de desconstrução das certezas e da dispersão dos valores arraigados. A bem da verdade é justo dizer que toda cidade possui um espírito boêmio latente, de subversão das regras estabelecidas, carregados por aqueles indivíduos que se sentem mais ou menos “desajustados” ao meio onde vivem, ou por aqueles indivíduos de mesma índole, que para esse meio acorreram, levando consigo essa fagulha de contestação, esperando o momento certo para que ela se liberte e expanda-se. Principalmente em uma cidade como Manaus, que contava com a experiência de ter vivido um passado glorioso, um “novo mundo” proporcionado pelas riquezas da borracha. Pode-se dizer que como no conto de Edgar Allan Poe, o relógio de Manaus já havia sido adiantado uma vez pelo “diabo da modernidade”.

E o Clube da Madrugada surgiu exatamente no bojo dessas transformações em andamento, na informalidade, na era do desregramento, que realizavam suas reuniões em praça pública, promoviam saraus em cemitérios, e batizaram o grupo com a hora preferida dos boêmios, ou seja, a madrugada.

Portanto, levando em consideração o que vimos até aqui, podemos constatar que o Clube da Madrugada, à época de sua criação em 1954, contava com aproximadamente 50 anos desde o surgimento do Modernismo na Europa, e um pouco mais três décadas a

partir do evento que convencionalmente passou a ser analisado como o marco inicial do movimento modernista brasileiro. Um espaço de tempo considerável, que no caso do Brasil, por exemplo, correspondem “surgimento” do Modernismo com a geração paulista em 22, a sua legitimação aproximadamente uma década depois, as mudanças de perspectivas estéticas/estilísticas com as chamadas segunda (Graciliano Ramos, Jorge Amado, etc.) e terceira (Guimarães Rosa, Clarice Lispector, etc.) gerações modernistas nos anos 30 e 40, e uma espécie de recalibragem do projeto de nacionalismo modernista a partir da década de 50, quando a crítica acadêmica, tendo na figura de Antonio Candido seu maior ícone, reconduziu a geração paulista ao centro do cânone modernista brasileiro.

A par desses detalhes, podemos verificar que o Modernismo no momento de surgimento do Clube da Madrugada já configurava um movimento estético há muito legitimado, uma tradição artístico-literária que já havia passado por diferentes fases e mudanças de perspectivas no que diz respeito ao seu projeto estético-ideológico, e que na década de 40 já fazia parte inclusive, da política cultural do Estado brasileiro, culminando no que talvez seja o maior símbolo de sua consagração institucional: a construção de Brasília.

Nesse sentido, pode-se dizer que a escolha do grupo amazonense pelo projeto de nação concebido pela geração modernista de 1922 foi, num primeiro momento, uma atitude estratégica, para não dizer natural, uma vez que, na ótica dos membros do grupo, além de representar uma espécie de “ponto de partida” das manifestações genuinamente brasileiras no campo da arte e da cultura (TUFIC, 1984), significava também a inserção da cultura amazonense como parte integrante dessa nova ordem cultural que vigorava no resto do país. Mas, sobretudo, foi uma escolha estratégica por oferecer ao grupo alcance crítico para contrapor-se ao *status quo* artístico-literário (e em certo sentido, também político) que vigorava no Amazonas.

Retornando, portanto, ao viés metodológico proposto por Raymond Williams, podemos perceber que o que aconteceu foi inserção do grupo amazonense na “estrutura de sentimentos” instaurado pelo cânone modernista brasileiro em oposição à tradição artístico-literária local que dominava o cenário cultural do estado e, por extensão, contra as políticas públicas voltadas para a cultura, tendo em vista que aí a produção cultural estava fortemente atrelada à máquina pública, onde muitos políticos se dedicavam a atividades literárias.

Nesse sentido, podemos dizer que o Clube da Madrugada surgiu como uma resposta às tensões e contradições existentes no campo cultural amazonense.

Como vimos com Tufic (1984), antes do Clube da Madrugada existiram vários outros grupos ou grêmios formados por jovens sedentos por fazer literatura, e que tinham como desígnio promover a literatura e outras atividades culturais em Manaus. Porém, grupos informais, pouco articulados e ainda bastante influenciados por estilos artístico-literários considerados ultrapassados, excessivamente acadêmicos, e pouco atinados com as temáticas locais. Tentavam, por exemplo, reconstruir nesses encontros aquela atmosfera que fantasiavam existir na Rua do Ouvidor em tempos da *belle époque*, naquela “Meca dos homens cultos” que era o Rio de Janeiro (TUFIC, 1984).

Por outro lado, a existência desses grupos, ainda que poucos coesos no modo de pensar e agir pressupõe a existência certa agitação política e cultural crescente na cidade de Manaus, ainda mais quando levamos em consideração que o contexto histórico dos 20 anos que antecederam o surgimento do Clube da Madrugada, foram marcados por tensões mundiais (Segunda-Guerra, Guerra Fria, etc.) que sem sombra de dúvidas tiveram reflexos nos mais remotos confins do planeta. Além, evidentemente do contexto político brasileiro, que desde as revoluções de 30 e 32, esboçavam o panorama de repressão que se confirmaria décadas depois. Assim, podemos dizer que houve um processo de amadurecimento das ideias estéticas e políticas que culminaram no surgimento do Clube da Madrugada, que representa, portanto, a versão mais articulada de uma “consciência prática” transformadora. Uma resposta ao processo de saturação das condições sociais de existência que vigoravam no Brasil.

Além disso, é evidente que existiram iniciativas literárias de forte inspiração modernista em várias regiões do Brasil, inclusive na Amazônia, mas que não obtiveram força política para contrapor à hegemonia do cânone modernista paulista, mas força o suficiente para impor seu estilo. O que quer dizer, portanto, que a receptividade ao cânone não se deu de forma passiva. É o caso, por exemplo, do “romance (nordestino) de 30”, da chamada segunda geração modernista, que conta com nomes como, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, etc. e que a partir do nordeste (regionalismo), modernizam o naturalismo, introduzem questões sociais e psicológicas como temáticas de suas prosas.

Situação que de certa maneira, também podemos notar a respeito do Clube da Madrugada, mas, em um sentido mais restrito, tendo em vista o limite do alcance da

literatura produzida a partir do grupo. É o que podemos notar, por exemplo, com Allison Leão Silva (2008), quando analisa a representação da natureza nas obras de Astrid Cabral, Erasmo Linhares e Arthur Engrácio. Em sua tese intitulada *Representações da Natureza na Literatura Amazonense*, Silva (2008) nos mostra que Engrácio, mesmo com intenções renovadoras em relação ao campo literário local (à aquela época caracterizado pelo passadismo), tece uma ficção excessivamente apegada às práticas regionalistas conservadoras de representação da natureza, apesar de buscar negá-las em seus discursos como crítico literário.

Em seus contos e romances, principalmente aqueles relacionados ao meio natural, predominam temas como extrativismo, exploração, e a vida difícil do caboclo, etc. Mas ao tentar fugir da tradição, dando ênfase à dimensão social, no intuito de evitar ou fugir daquela representação mais exacerbada da natureza, Engrácio acaba por reforçar ainda mais a representação de tipos humanos (estereótipos) comuns ao meio, indissociáveis da antiga tradição, emprestando, portanto, um caráter contraditório à sua literatura.

Diferentemente dos dois outros escritores, que apesar de inseridos nesse mesmo contexto de influência regionalista, questionam o conservadorismo, criando formas realmente inovadoras de representação da natureza em suas literaturas. Em Astrid Cabral, por exemplo, temos uma espécie de “reordenação” da forma de olhar para o mundo natural, invertendo o que (até então) seria o paradigma do olhar narrativo. Para autora o meio natural não é meramente uma paisagem de deleite ou perturbação, muito pelo contrário, pois no texto de Astrid, são os habitantes desse mundo vegetal (plantas, flores, semente, etc.) que assumem o papel de protagonistas das ações e reflexões (SILVA, 2008).

Configurando a nosso ver, o que Williams (1979) define como “residual”, ou seja, aquilo que “foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente” (WILLIAMS, 1979, p.125) através de “algumas experiências, significados e valores, que não podem ser verificados ou expressos nos termos da cultura dominante” (WILLIAMS, 2005 p.218), mas que são vividos e praticados sobre uma base residual, seja ela social ou cultural, de uma conformação social do passado. Verifica-se assim que uma cultura residual não possui a mesma potência social que uma cultura dominante ativa, mas a partir de alguns aspectos ou valores culturais específicos, ela

pode ser incorporada pela cultura dominante, principalmente se esses aspectos ou valores pertencerem a alguma esfera importante da conformação social anterior, onde a cultura dominante queira possuir algum significado.

Basta saber, no entanto, em que dimensão essa incorporação é possível, sendo importante fazer uma distinção entre aquela manifestação mais ativa do residual que foi incorporada (em grande parte ou totalmente) pela cultura dominante, daquele aspecto do residual que pode possuir uma relação alternativa ou oposta com a mesma. Em relação ao primeiro caso temos Arthur Engrácio, tributário de um estilo literário incorporado pelo cânone literário modernista como exotismo, que por vezes é utilizado para rechaçá-lo. Do outro lado temos Astrid Cabral, com uma literatura incorporada como um estilo modernista alternativo, mas ainda assim considerado regionalismo por enfatizar um ponto de vista periférico, portanto, um tanto depreciado.

É notório, portanto, que os integrantes do Clube da Madrugada, apesar de seguirem um “programa” de atividades e valores compartilhados, apresentam diferenças marcantes entre si evidenciadas principalmente através de sua produção literária. Enquanto uns estão mais atrelados a uma literatura marcadamente comprometida com o ideal de “construção de identidade” (local ou regional), outros conciliam sua literatura com dimensão mais universalizantes, mas não deixando de fazer o uso de matizes da cor local, contudo, com zelo. Características que com certeza coincidem em parte com o processo de canonização e institucionalização do Clube, quando num primeiro momento, ainda numa “fase heroica” de lutas mais acirradas para dissipar o caráter passadista, retrógrado da literatura local, tornou-se necessário assumir essa postura mais radical e ‘revolucionária” no que tange a implantação de uma nova visão de mundo.

Nesse aspecto vale ressaltar significativa importância de Arthur Engrácio como um dos maiores incentivadores da consagração de uma “nova literatura amazonense” e, portanto, para o estabelecimento de um cânone dessa literatura sob seu ponto de vista. É conhecida, por exemplo, sua conveniente atuação como crítico literário em um período em que está era realizada pela via jornalística, portanto, dada ao espírito do momento e utilizadas para realizar julgamentos apressados e sem fundamento metodológico. Silva (2008) nos mostra que Engrácio, como um dos dois únicos antologistas do Clube da Madrugada, apesar de usar palavras alheias sobre ele mesmo, tem a ousadia de incluir-se como um dos modelos da “nova literatura amazonense”, definindo o que seria essa

literatura, os temas a serem abordados, o que deveria ser evitado, etc., ou seja, instaurando uma espécie de “tradição seletiva” do modernismo amazonense.

Contudo, o grande agregador de seus integrantes com certeza eram as aspirações artísticas, pois toda e qualquer manifestação realizada pelo grupo era em prol e através da arte e da literatura.

Os clubistas, como alguns deles se identificavam, almejava a construção de uma nova sociedade amazonense, através da derrubada dos estereótipos, mistificações e falsas imagens com as quais geralmente a sociedade amazonense era identificada, principalmente no que diz respeito à literatura.

Aliás, pode-se dizer que os clubistas desejavam deitar por terra todos os tipos de preconceitos e incentivar a liberdades individuais. O próprio nome pelo qual o grupo é designado, “Clube da Madrugada” é um símbolo dessa aspiração por liberdade pela qual todo artista é desejoso, pois, o nome foi escolhido para enfatizar o descompromisso, a informalidade do grupo, livre de qualquer protocolo.

Conjecturavam sobre um nome que exprimisse a ideia de uma associação de homens de letras sem qualquer protocolo, ausente inclusive das normas que regulam o funcionamento de grêmios, academias, gabinetes, museus, etc. A solução para o caso era procurada em árvores, no vento, nas águas, nas lendas, em tudo. Saul externava-se contra as expressões modelo como grêmio, sociedade e outras. Ele tinha o apoio da maioria. Lembrou-se, então, de clube. Mas Clube de que? Aqui, uma ponta de mistério começa a insinuar-se na história do movimento. Uns, dizem que a reposta foi dada pelo próprio Saul; outros, que o autor foi Luiz Bacellar. Ambos, por sua vez, encerram o assunto atribuindo ao outro a paternidade do nome. Seja como for a presença atuante da madrugada deve ter exercido o poder de envolvê-los, para que a frase de todos pudesse ter sido pronunciada por um - este um que são todos: - nesse caso amigos, que tal chamar-se de Clube da Madrugada? (TUFIC, 1984, p.21-22).

Porém, talvez o que mais inspirasse esse instinto de liberdade do grupo e, portanto, de pronto os identificavam, eram as reuniões na popularmente conhecida “praça da polícia”, importante local de socialização e manifestação cultural da sociedade manauense localizada na confluência de três importantes pontos culturais da cidade: o ginásio Dom Pedro I, o café do Pina e o Cine Guarany.

Ali, portanto, onde os estudantes se concentravam antes ou depois das aulas no Ginásio, ou aqueles que esperavam para entrar no Cinema Guarany, e ainda os que saíam do trabalho direto para o Café do Pina todos presenciavam as reuniões dos

clubistas, as conversas sobre escritores e artistas, a leitura de contos e recitais de poemas, etc. isso com certeza instava aos observadores a curiosidade pelo que os clubistas faziam (AGUIAR, 2002). Porém, isso também fortalecia a identidade do grupo, que com certeza era diferente daquela imagem que os curiosos faziam deles, alguns os chamavam de loucos, outros olhavam com repeito e admiração (PASCOA, 2005), mas sem dúvidas não tinham como compartilhar a imagem que os clubistas tinham de si mesmos.

O clubistas se viam como um grupo de jovens cansados do provincianismo e visavam combater o marasmo intelectual que assolava a cidade. A Amazônia deveria ser estudada, o homem da região desmitificado, o pieguismo da literatura decadente, marcada pelo distanciamento da realidade, deveria ser combatida. Os clubistas, portanto, queriam sair do isolamento que caracterizava o cenário cultural amazonense, desejavam estar a par do que acontecia em outras partes do Brasil e no resto do mundo. Mas, mais do que isso, queriam romper com o atraso de meio século no qual estavam mergulhados, colocar Manaus, e a sociedade amazonense nesse novo mundo que existia além do vale amazônico, o mundo contemporâneo, moderno.

Para tanto, o caminho mais propício para atingir esse intento seria aquele da agitação cultural, O Clube da Madrugada, no enalço de vários outros movimentos de vanguarda que existiram ao longo do século XX, como o da Semana da Arte Moderna 1992, por exemplo, parte para ação, e passa a promover inúmeros eventos culturais em Manaus.

É assim, portanto que o grupo passa a ter importante papel na divulgação cultural, através de exposições ao ar livre, intervenção na imprensa através da criação de suplementos literários, conferências a respeito de estudos relacionados ao meio amazônico, exposição de arte, inclusive na praça da polícia e na praia da Ponta Negra, recitais de poesia, bem como a edição de livros e mais.

Os clubistas, portanto, passaram a lutar contra a mentalidade retrógrada, contra as velhas instâncias de consagração como a Academia Amazonense de Letras, principais cultivadores de uma literatura rebuscada e semeadora de estereótipos, que enterravam a região num mundo de mistificações.

Portanto, no intuito de suplantar essa mentalidade atrasada, o Clube da Madrugada desperta para uma “consciência social”. Na literatura passa a denunciar a desumanidade contra o homem amazônico que no interior das matas e nas margens dos

rios sofre com o descaso das autoridades públicas. Além disso, essa “consciência social” se faz sentir também através dos eventos artísticos que os clubistas promovem para um público mais abrangente, como as exposições nas praças e na praia da Ponta Negra, sem dúvidas, no intuito de despertar o gosto do público amazonense para manifestações artísticas mais sofisticadas, ou seja, a arte moderna.

Exatamente um ano depois da fundação do Clube é lançado na única edição da revista *Madrugada* o *Manifesto Madrugada*, no intuito de identificar os inimigos e reverberar a luta contra o passadismo, contra tradição dos “ritmos e formas”. Em campos como a literatura, a filosofia, a economia, sociologia, etc. o Clube da Madrugada vai elencando seus objetivos, porém, não sem antes negar as manifestações do passado, como é típico dos movimentos modernistas, como vimos anteriormente. Essas são as seguinte palavras iniciais do Manifesto Madrugada sobre a literatura:

LITERATURA. Não há literatura no Amazonas. Primeiro, fatores culturais e morais determinaram nos homens ditos de letras uma posição acomodatória, geradora de um individualismo exacerbado, que derivou no afastamento de valores que pudessem fazer perigar o seu totemismo aceito como absoluto. Segundo, fatores de ordem econômica contribuíram para que elementos de valor intelectual procurassem novos meios, onde espíritos mais esclarecidos lhes oferecia melhores oportunidades (...) (TUFIC, 1984, p.28).

Evidentemente que ao negar as manifestações artístico-culturais estabelecidas o Clube da Madrugada tomava para si o protagonismo como movimento cultural. Porém, a partir do momento que o Clube nega a existência de manifestações culturais anteriores, ao mesmo tempo em que nega as manifestações formais estabelecidas, nega também as manifestações populares (festas religiosas, festivais folclóricos, carnaval, etc.), pois não as considera em seu Manifesto, e é evidente que elas existiam. Dessa forma, ao passo que desconsidera (em seu Manifesto) as manifestações culturais o Clube da Madrugada automaticamente assume uma postura elitista, pois, acaba por assumir a mesma postura do grupo cultural anterior.

Portanto, uma questão a considerar é aquela que envolve o real alcance das inovações alcançadas e estabelecidas pelo Clube da Madrugada para o campo cultural amazonense.

A grande contribuição do Clube da Madrugada, a partir da renovação do campo cultural amazonense, foi o estabelecimento de uma nova visão de mundo. O Clube



contribuiu para que novas ideias e valores fossem introduzidas e aceitas na sociedade amazonense. Ideias e valores que foram cruciais para que o Amazonas alcançasse um novo patamar no irrefreável processo de modernização do mundo.

Aguiar (2002) nos mostra que foi na Manaus das décadas de 50 e 60 que transformações mais significativas começaram a acontecer na cidade. Transformações que aos poucos foram transfigurando locais que antes eram espaços de socialização. Alargamento de vias públicas para a passagem de automóveis mais velozes, construções militares em áreas que anteriormente apresentava-se festivais folclóricos ou construção de escolas técnicas aéreas que antes servia a comunidade.

É como disse Ortiz (2006), em regiões periféricas a modernidade chega sem o senso crítico que nos permite reconhecer seus ganhos e limites.

Portanto, é evidente que o Clube da Madrugada foi importante para dissipar a atmosfera de decadência que envolvia Manaus. Porém, sua função foi proporcionar a classe burguesa a oportunidade de atingir um novo estágio no processo de desenvolvimento do capitalismo. Com a maioria de seus membros pertencendo a classe média (burguesa), o Clube da Madrugada permitiu a atualização de sua classe para os novos tempos. A renovação do campo sociocultural, foi contra a sua classe, mas para sua classe.

## Capítulo 2 – O LUGAR DE BENJAMIN SANCHES NA LITERATURA AMAZONENSE

É curioso como a última edição do livro de Benjamin Sanches, *O outro e outros contos* lançada 1998 (mais precisamente a segunda edição do livro, pela série Resgate, da Editora Valer em parceria com as Edições Governo do Estado), despertou o interesse do meio acadêmico, de onde começam a emergir uma quantidade significativa de trabalhos sobre a obra do escritor, em sua maioria pequenos artigos, mas também trabalhos de destaque como o livro *Contos de Sagração* da professora universitária Nícia Zucolo e o estudo introdutório de Paulo Graça, presente no livro de Sanches.

Mas o que especialmente chama nossa atenção é o fato da “virada” interpretativa que surge com essa (depois de 35 anos) segunda edição da coletânea de contos do escritor amazonense. O próprio Paulo Graça, talvez o precursor desse novo interesse pela obra do escritor, admite uma espécie de “tomada de consciência” a respeito do valor estético-literário e crítico da obra de Sanches, depois de cometer uma “injustiça” por volta de 1978 – mesmo ano de falecimento do escritor – quando Graça, mesmo reconhecendo-lhe as qualidades como contista, o exclui de um estudo sobre a ficção amazonense, enquadrando-o como incapaz de “fugir de um certo tom livresco e de algumas impropriedades na expressão”.

Passados 20 anos à época da publicação da segunda edição, Graça condena seu julgamento célere e acredita entregar ao leitor um “labirinto de beleza e reflexão” que é o mundo de Benjamin Sanches.

Esse enunciado a respeito dos comentários que Graça tece sobre Sanches nos remete, portanto, aos questionamentos que Ronaldo Conde Aguiar faz no livro *O Rebelde Esquecido – tempo, vida e obra de Manoel Bomfim*, sobre o caráter excludente da história do pensamento social brasileiro que:

omite sistematicamente a importância de alguns autores do passado, e isso apesar da obra que escreveram ou do que fizeram em vida. São autores que, por uma razão ou outra, foram esquecidos. Como se nunca tivessem existido, ninguém fala neles. Não são citados. Não são lidos. Não figuram nas enciclopédias. Não constam nos compêndios. Seus livros somente são encontrados – *quando são!* – nas prateleiras mais recônditas, sombrias e empoeiradas dos sebos. Por quê? (AGUIAR, 2008, p.15).

Aguiar (2000) nos fala, portanto, de uma “hierarquia da relevância”, que seria uma espécie de estratificação dentro do campo intelectual, onde “determinados autores são reconhecidos e outros, no extremo oposto, são colocados de escanteio e, muitas vezes, esquecidos” (AGUIAR, 2000, p.15). Uma situação que se agrava pelo fato de que essa “escala de prestígio”, que admite alguns e exclui outros, não se altera, mas vai se perpetuando e reproduzindo, cristalizando julgamentos e valores (AGUIAR, 2000).

Apesar de referir-se especificamente ao campo das Ciências Sociais, acreditamos que os comentários de Aguiar possuem validade também para o campo literário, uma vez que obra de arte antes de atingir seu destino final, isto é, o receptor, também está sujeita “a inúmeros processos sociais de seleção e controle” (ADORNO, 2011, p.369), que vão, por exemplo, de critérios mercadológicos – levando em consideração os aspectos meramente econômicos – às instâncias autônomas de legitimação, representados pela figura dos diversos grêmios, academias, editoras e demais instituições dotados de poderes administrativos sobre o processo de produção, distribuição e recepção das obras literárias.

Ora, sendo administrados e selecionados a partir de critérios estabelecidos pelos detentores dos poderes de legitimação, a liberdade de escolha por parte dos receptores tende a diminuir muito e somente alcançam proeminência, e talvez a distinção, aquelas obras e seus respectivos autores que correspondem aos critérios de seleção estabelecidos, ou seja, a um cânone ditado pelo sistema dominante (ADORNO, 2011; KOTHE 2004).

O problema é que muitas vezes o cânone não prima pelas qualidades artísticas, mas pelo que convém para a manutenção de seu poder, e os atributos que seriam os mais relevantes para aferir valor a uma obra ou escritor, podem ser aqueles que relegam ao esquecimento, tendo em vista que muitos casos aqueles que alcançam a distinção, não estão ali exatamente pela qualidade artística de suas obras, mas por pura política, por conveniência ao cânone, ao sistema dominante (ADORNO, 2011; KOTHE 2004, BOURDIEU, 2007).

Não há dúvidas, portanto, que no caso de Paulo Graça em relação a Benjamim Sanches, é a força de uma “tradição seletiva” se fazendo sentir, mesmo que inconscientemente através do crítico. É evidente que Graça não foi “leviano” em seu julgamento, o que ocorreu foi que estava inserido em uma tradição literária com valores e práticas correspondentes a uma determinada visão de mundo. O próprio Graça

lamenta essa preponderância de um regionalismo que acaba por se legitimar como cânone, em detrimento de uma ficção que prometia muito à literatura amazonense, onde o livro de Sanches, ao lado de:

Alamenda, de Astrid Cabral [e de Mundo mundo vasto mundo, de Carlos Gomes, e O Tocador de Charamela, de Erasmo Linhares], formam o quarteto de excelência da contística amazonense, tanto por suas indiscutíveis qualidades técnicas quanto pelo aprofundamento da visão humana, pela construção de indivíduos representativos de um mundo (nem um pouco vasto, quase sempre mesquinho) cujas fraturas individuais e sociais se tornaram, pela arte, signos latejantes de um tempo. Esse veio problematizador e universalista do conto amazonense foi lamentavelmente substituído por inquietações regionalistas quase sempre sobrecarregadas de vícios e cacoetes muito pouco funcionais. Estamos falando daquela tendência de escrever sobre violência, a barbárie e as taras do homem interiorano, tendência que provem de Álvaro Maia e encontrou muitos cultores “modernos” – inexplicável desvio numa prototradução que muito prometia, como já foi dito, por sua modernidade estética e complexidade humana (GRAÇA, 1998, p.17).

Pode-se perceber, portanto, que uma obra de arte, por mais que possa estar vinculada a determinado meio social, não está presa a ele, pois ela pode perder ou ganhar um significado, tendo em vista a interpretação que dela possa se fazer ao longo do tempo e do espaço. De acordo com Candido (2006), a importância da obra de arte pode ser mensurada a partir de sua relativa intemporalidade e universalidade, ou seja, de sua capacidade de transpor os limites dos contextos de produção e da função social que originalmente ela exercia nesse contexto específico, passando, portanto, a representar algo transcendente, importante não somente para esse grupo social em determinado período, mas sim em algo que se inscreve como representativo para todo o gênero humano. Nesse sentido, obras como Dom Quixote ou artistas como Picasso, por exemplo, seriam representativos não somente para a tradição cultural em que surgiram, mas também para toda a sociedade humana.

Dessa forma, podemos dizer que, em relação a Benjamin Sanches foi preciso o amadurecimento não só do crítico, mas também do próprio campo literário amazonense para que o escritor começasse a ter o devido tratamento no que diz respeito ao reconhecimento do seu valor literário, quando agora livre dos preconceitos, da visão crítica embaçada, do julgamento célere, sua obra passa a fazer sentido. O tempo,

portanto, devolve a Benjamin Sanches o seu verdadeiro significado, é por isso que Graça (1998) nos diz que:

O leitor contemporâneo, sem informação, ao passar os olhos e a imaginação por esse conjunto de contos, julgará que se trata de um escritor de hoje. Sua atualidade é denunciadora, uma vez que muitos escritores que se lhe seguiram arcaizaram a literatura ao ponto da vulgaridade que consiste em tentar ser regional expondo o exterior da vida amazônica, como se frutas, rios, expressões e costumes fossem superiores à experiência humana, afinal, o fundamento de toda arte. Benjamin Sanches não negava nem rejeitava suas determinações regionais. Ao contrário, muitas de suas narrativas nascem de uma radical geofilia – seriam impossíveis a um escritor inglês, carioca, gaúcho. Contudo, nele, as determinações contingentes, as exterioridades superficiais, só ganham sentido se repercutirem os fatos luminosos e aterradores da experiência íntima e universal. Por isso, Benjamin Sanches continua sendo um escritor legível (GRAÇA, 1998, p.17).

Mas por que então um longo tempo mergulhado no esquecimento?

O fato é que apesar de uma ficção “empática e comunicativa”, como o diz Graça (1998), a literatura de Sanches não se entrega facilmente, sendo necessária certa dose de dedicação para desvelar seus significados. Por outro lado, podemos dizer que é por essa quebra de expectativa na leitura de seus textos que a sua literatura atinge uma dimensão social surpreendente, pois, ela tem o poder de nos despertar para a visão crítica da realidade, uma vez que nos leva a observa-la a partir de novos pontos de vista, novos ângulos que não aqueles onde, muitas vezes, encontramos-nos em estado de entorpecimento. É assim, por exemplo, em narrativas como “O estropiado”, conto onde Sanches narra os desatinos de Jerônimo, “matador de peixe” (como ele mesmo se identifica) que mesmo depois da perda das mãos em uma explosão, continua preferindo as bombas como forma de capturar peixes, em detrimento das formas convencionais de pesca que considera como “uma prática apoucada e cansativa” (SANCHES, 1998, p.25).

“Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma” nos diz Adorno (1970, p.16), pois, para o autor as obras que mais escancaram a condição humana, são justamente aquelas que de alguma forma causam desconforto em seus observadores, deixando-os desconcertados. Escritores e pintores como, por exemplo, Franz Kafka, Beckett e Picasso, eram artistas que mantinham certo afastamento no que diz respeito ao gosto dos grandes públicos em

virtude de sua arte não convencional, portanto, causando certo “estranhamento” e sendo por vezes acusados de “hermetismo”.

Nesse sentido, quando um escritor cria uma obra de arte, o que ele faz é colocar sua sensibilidade artística a serviço de uma sociedade a partir das condições sociais que determinam a sua posição. A obra de arte, portanto será “influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam” (CANDIDO, 2006, p.40), a partir do ponto de vista de quem a realiza. Portanto, de acordo com Candido (2006)

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra (CANDIDO, 2006, p.48).

Levando em consideração que à época de Sanches não havia exatamente um público leitor completamente formado, em Manaus – devido a inúmeros fatores, entre os quais o analfabetismo, a falta do hábito de leitura, mercado editorial reduzido, alto custo das publicações, etc. – e que a recepção das obras geralmente se restringia a um pequeno grupo de leitores, principalmente outros escritores (pares), pode-se dizer que a legitimação de uma obra estava, mais do que nunca, atrelada à posição que o escritor ocupava no campo literário. Sendo que, no caso de Sanches, que não estava inserido exatamente em uma posição central no Clube da Madrugada, que se firmava como instância de legitimação quando seu livro foi publicado, teve uma recepção bastante morna, uma vez que não correspondia de todo ao cânone regionalista que se perpetuava.

O exemplo mais notório dessa recepção morna, portanto, é a crítica que Arthur Engrácio publica no livro *A berlinda literária*, cujo texto específico sobre a obra de Benjamin Sanches é de 1965, mas que foi reunido com outros artigos em livro sob o título citado, em 1976. No início do texto intitulado *da Musa Constante ao Touro Guarujá*, Engrácio evoca da memória o surgimento literário de Sanches com o livro de versos *Argila* em 1957, que apesar de “não o envergonhar como estreante, colocado em confronto com os ‘novos’ que vinha surgindo a procura de um lugar ao sol nas letras regionais” (ENGRÁCIO, 1976, p.39), apresentava “qualidades mínimas”, portanto, era “uma obra sofrível”.

Quanto ao livro de contos, Engrácio não é menos rigoroso e apesar de reconhecer-lhe como digno de nota pelo seu caráter inovador no que diz respeito ao gênero literário, o julga apenas como um “bom” livro. Porém, a verdade é que a crítica de Engrácio nada mais faz do que soar contraditória, tendo em vista que, por exemplo, ao mesmo tempo em que admite que os contos de Sanches não comportam mais a estrutura clássica do gênero, e que “a estória curta para ele obedece, já, a outros moldes, a outros arranjos técnicos” (ENGRÁCIO, 1976, p.41), acusa-o em seguida de ser excessivamente apegado a inovações, apesar de preso ainda à clássica narrativa descritiva, por mais que Sanches, segundo ele, mantenha severa vigilância em relação a essa tendência.

O contraditório em Arthur Engrácio, como vimos com Silva (2008), é o fato de ele, apesar de incluir-se numa “nova literatura amazonense”, figura mais como um dos cultores de um regionalismo conservador que limitou em muito o alcance das inovações que escritores como Benjamin Sanches e Astrid Cabral introduziram no campo literário amazonense.

Na literatura perpetrada por Engrácio “o foco narrativo dos contos está com certeza nas relações de produção; mas a natureza espreita os personagens, observa-os a partir das sombras e, algumas vezes, entra em cena decisivamente” (SILVA, 2008, p.112). “A descrição [o que reprova em Sanches] da natureza, quando necessária, é menos adjetivada, mais dura, é o inimigo vigiado” e, portanto, o tema principal do escritor é a “impossibilidade dos personagens viverem nas misérias do extrativismo, impossibilidade do escritor mesmo, que por mais contido que se faça, sempre tropeça numa palavra mal colocada no caminho” (SOUZA, 2010, p.224). Cultor de uma literatura de viés brutalista, “Engrácio quer encerrar a literatura de repouso, desmascarar, surpreender pela dureza de uma tradição determinada pelo conformismo” (SOUZA, 2010, p.224), contudo, no intuito de desmistificar a vida amazônica, acaba por criar novas mistificações.

Mas o que também chama a atenção é a força que a “tradição seletiva” possui para legitimar qualidades convenientes ao seu “projeto político” e obscurecer aquelas qualidades que não correspondem exatamente aos seus interesses, bem como tomar parcialmente qualidades que possam servir-lhe de alguma maneira como forma de penetração em setores da sociedade em que ela não teria acesso livremente.

Ao entregar-se ao esforço de resignificação de uma identidade amazônica, sobretudo no que diz respeito à literatura, Engrácio faz uso de sua posição privilegiada de crítico para “administrar” valores literários, estabelecendo critérios para definir o que seria ou não uma literatura amazônica. Porém, no seu caso específico, uma literatura marcada pelo rancor, como nos diz Souza (2010), que explica o porquê:

Arthur Engrácio, que nasceu em Manicoré, no rio Madeira, é um homem que veio do interior: um sequestrado. Na capital, repetiu a jornada de problemas que todos os sequestrados repetem para se firmar. Conseguiu se educar, tornou-se jornalista e funcionário público. Qual o interiorano que não se contentaria com isso? Mas o escritor não se contentou, trazia muita ferocidade e só a literatura parecia oferecer uma perspectiva. *História do submundo* é a prova de que se agarrou a ela como alguém que se agarra ao inimigo: pelo pescoço. Quase asfiziada, sua literatura traz dramas protagonizados por suas memórias de infância, e os melhores contos são os que refletem diretamente este repertório (SOUZA, 2010, p.222-223).

Levando em consideração que parte considerável dos membros do Clube da Madrugada era oriunda de municípios do interior do Amazonas e do interior de outros estados da região, é compreensível que a temática utilizada por boa parte destes escritores em contos, romances e poesias estivessem diretamente atrelada a elementos do cenário natural como rios, igarapés e florestas, bem como tratassem de temas relacionados a esse meio, como o modo de vida dos caboclos ou ribeirinhos e, conseqüentemente, da sua interação com a natureza. Mas, além disso, é lícito dizer também que apesar de alinhados às proposições modernistas de renovação da literatura brasileira (principalmente as gerações de 22) e de se contraporem a uma tradição academicista passadista que vigorava até o surgimento do Clube da Madrugada, a verdade é que muitos de seus integrantes não deixaram de cultivar hábitos literários típicos dessas gerações anteriores, principalmente pelo fato de que foi dentro dessa tradição precedente que tiveram uma primeira formação como escritores, lembrando que o Clube da Madrugada foi gestado e se originou a partir dos diferentes grêmios literários em Manaus, onde seus membros foram atuantes.

Portanto, por mais que buscassem formas de romper com essa tradição, a verdade é que beberam nela, diferenciando-se apenas na forma de expressar as mesmas temáticas com as quais lidavam, onde enquanto os primeiros o faziam através de uma narrativa com linguagem rebuscada, suntuosa e por vezes impregnada com



artificialismos no que diz respeito às condições sociais, seus sucessores o faziam sem nenhum apreço ao formalismo, preferindo dar ênfase ao conteúdo, portanto uma literatura mais autêntica e atinada no que diz respeito ao contexto social do homem amazônico (SOUZA, 2010).

Sendo assim, podemos dizer que a adoção de um discurso do ponto de vista modernista se deu como uma estratégia na luta pela legitimação no campo literário amazonense. Como já havíamos dito a estética modernista não era uma novidade na literatura local e como diz Silva (2008), pelo menos meia-dúzia de obras pretensamente modernistas já haviam sido publicadas em Manaus até a década de 50. Mas a diferença crucial que o Clube da Madrugada estabelece em relação a essas primeiras manifestações modernistas no Amazonas, é o fato de ter se comportado como um movimento mais articulado e coeso em torno de um “projeto” de renovação do campo de produção cultural amazonense e de construção de uma nova identidade local. A esse respeito explicação oferecida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (1989) é essencial para um melhor entendimento:

As lutas a respeito da identidade (...) regional, quer dizer, a respeito de propriedades (estigmas ou emblemas) ligadas à origem através do lugar de origem e dos sinais duradouros que lhes são correlativos, como o sotaque, são um caso particular das lutas das classificações, lutas pelo monopólio de fazer crer e fazer ver, de dar a conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por este meio, de fazer e de desfazer os grupos. Com efeito, o que nelas está em jogo é o poder de impor uma visão do mundo social através de princípios de di-visão que, quando se impõem ao conjunto do grupo, realizam o sentido e o consenso sobre o sentido e, em particular, sobre a identidade e a unidade do grupo, que fazem a realidade da unidade e da identidade do grupo (BOURDIEU, 1989, p.113).

Para Bourdieu (1989), a classificação de um determinado espaço como região, ao contrário do que possa se pensar, não resulta exclusivamente de uma determinação científica (geográfica, econômica ou sociológica), ela é na verdade uma construção simbólica resultante da disputa de diferentes grupos, que lutam para ter o direito de definir a identidade de uma região.

Este conflito ou luta constante é o que mantém, de acordo com Bourdieu (1996), o campo em constante movimento e, portanto mantendo-se vivo. É a partir desses movimentos que se dão as mudanças dentro do campo de atuação, seja ele científico,

político ou artístico, isso não significa dizer que o que esteja em jogo seja a destruição do campo em si, muito pelo contrário, o que se busca é a dominação, o monopólio do poder, a autoridade, a prevalência do seu ponto de vista dentro desse campo (BOURDIEU, 1989).

Dessa forma, para Bourdieu (1996), compreender a gênese social de um campo é entender o funcionamento de um sistema que comporta um conjunto de mecanismos e conceitos intrínsecos a uma crença. Crença essa que por sua vez fundamenta o próprio campo literário, pois é em torno dela que se dá o que Bourdieu denomina de “campo de forças” que age de forma diferenciada sobre os que se encontram em seu domínio, levando em consideração a posição de cada agente do campo, provocando tensão e concorrências que “tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 1996, p.263). Ou seja, são essas tensões e concorrências que estruturam a dependência recíproca entre os comportamentos individuais e as instituições.

Em seu livro *As Regras da Arte* (1996) o autor constitui, através da análise do cenário literário da França do século XIX e da postura estéticas de autores como Flaubert, Baudelaire e outros artistas, o que se convencionou chamar de gênese do campo literário, ou o momento em que os mecanismos de legitimação e consagração de escritores deixam de ser estabelecidos por critérios externos ao meio literário – e onde os artistas/escritores eram considerados meros funcionários – e passa a ser regido por um conjunto de regras e procedimentos inerentes ao campo específico que se torna, portanto, a partir desse momento, autônomo.

Na pesquisa de Bourdieu sobre o campo literário francês o que o autor vislumbrou foi um momento de transição ou mesmo de revolução dentro de um campo específico, uma subversão dos cânones outrora estabelecidos. Comparada aos séculos anteriores – quando o cenário artístico e literário era dominado pela corte e pelo clero - a literatura do século XIX ganha novos contornos com a entrada em cena do homem burguês. A ascensão da burguesia industrializada e endinheirada traz consigo uma forma racionalizada de considerar as produções culturais (literatura, pintura, etc.) e os próprios produtores artísticos. Agora o valor das obras artísticas é atribuído de acordo com uma lógica mercantilista e, portanto, transformada em formas vendáveis. (BOURDIEU, 1996).

Desse modo, uma análise profunda dessa dinâmica social que se instaura no cenário literário francês foi essencial para que Bourdieu apreendesse os mecanismos de

legitimação no campo artístico em que se encontravam artistas como Flaubert e Baudelaire, bem como as nuances da relação indivíduo/sociedade que permearam os processos criativos desses autores, que envolvem questões como as convenções sociais, temperamento pessoal, preferências por certos temas, etc.

Uma perspectiva de abordagem muito semelhante a de Bourdieu encontramos em Norbert Elias com o livro *Mozart: sociologia de um gênio* (1995). Neste estudo, Elias busca compreender de que forma a vida de uma personagem histórica como Mozart é capaz de evidenciar as nuances de um contexto histórico-cultural de uma sociedade, no caso específico, uma “sociedade de corte”. A análise toma como objeto a biografia do músico austríaco, que buscando fazer música autoral num cenário artístico ainda muito atrelado aos costumes de corte (e, portanto, aos seus critérios de produção, distribuição e consumo da arte) não obtêm sucesso esperado, morrendo pobre e como um anônimo numa Viena, que alguns anos depois consagrariam Beethoven, já num contexto social bastante diferente e que comportava as inovações que Mozart tentou introduzir.

Mozart tentou realizar um projeto de carreira em um contexto sociocultural que não comportava ainda as bases para a sua consolidação. Como músico de corte, não contava com os espaços de possibilidades necessários para angariar capitais simbólicos, o campo musical ainda não havia conquistado sua autonomia plena e, portanto, encontrava-se bastante atrelado a forças motrizes externas que detinham os critérios de produção, avaliação e consumo, ou seja, a sociedade de corte. Sendo assim, podemos dizer que o campo musical em que Mozart estava inserido não possui a dinâmica necessária à sua manutenção como um campo autônomo, seus pares não estavam plenamente interligados, e dessa forma não poderiam provocar o tipo específico de tensão ou concorrência que é a geradora de transformações ou mudanças que poderiam culminar numa autonomia do campo artístico.

É notório, como mostra Souza (2010), o caso do artista amazonense Hahneman Barcelar, assim como outros artistas e intelectuais, que pensando e produzindo arte na província, não encontraram o devido reconhecimento, tanto pela falta de um cenário mais acolhedor, quanto pela inadequação ou mesmo incompatibilidade desses intelectuais ao ambiente decadente e insípido que a cidade lhes oferecia.

O que esperar, portanto de quem não valoriza seus próprios intelectuais e artistas, ou seja, o grupo de pessoas que configuram a força motriz dos pensamentos e

ideias que identificam uma sociedade? Dessa forma, podemos dizer o porquê da Amazônia ser encarada de forma deturpada e mesmo estereotipada, provocando em olhares exteriores um misto de encanto e descaso, uma vez que estes aprenderam a identificar a região como um lugar rodeado por mitos e mistérios, tanto que seus próprios habitantes parecem se verem com esses mesmos olhos aceitando tacitamente a imagem que lhes é imposta e que por sinal vem lhe cabendo muito bem, ou seja, uma região atrasada e consumidora de manifestações culturais importadas.

É notório, por exemplo, o prisma através do qual o escritor Euclides Da Cunha analisou e escreveu sobre a região, emprestando-lhe uma imagem de “paraíso perdido”, de uma terra sem história e onde o homem não passava de um intruso, instigando ainda mais, portanto, a tensão entre homem e natureza, luta que muitas vezes parece ser a marca registrada da região. Essa é uma perspectiva que irá repercutir fortemente na literatura regionalista da Amazônia e que se faz presente em diferentes gradações desde o início do século XX. Estereótipo do qual, acreditamos, Benjamin Sanches tenta e na maioria das vezes consegue se desvencilhar.

É importante asseverar, portanto, que não se trata de desvalorizar tal e qual estilo literário, o que se busca é enfatizar que “uma das tarefas do intelectual reside no esforço em derrubar os estereótipos e as categorias redutoras que tanto limitam o pensamento humano e a comunicação” (SAID, 2005), e é nesse aspecto que podemos afirmar que a literatura de Benjamin Sanches se insere, uma vez que põe abaixo preconceitos dos quais, boa parte da literatura que se faz na região, se tornou a maior fomentadora e, portanto, reprodutora de reducionismos, mitos e preconceitos, ao mesmo tempo em que extirpa as manifestações contrárias, relegando-as ao ostracismo.

As investidas pioneiras de Euclides da Cunha em buscar compreender a região de um ponto de vista mais científico e mesmo social, foi extremamente importante para chamar a atenção para a região, contudo, é um ponto de vista que perdurou muito mais que a sua validade como uma explicação, sem contar que o pensamento do autor enveredava por um viés racista.

Porém, podemos dizer que essa não é uma conduta exclusiva da Amazônia, não é somente aqui que podemos apontar casos em que uma mente arguta e certa caiu em ostracismo por ir de encontro com a corrente de pensamento ou se manifestar de forma diferente dos convencionalismos. Nesse caso, impossível não evocar novamente o estudo realizado por Aguiar (2000) a respeito do médico e sociólogo sergipano Manoel

Bomfim. Nesse estudo, Aguiar relata sua surpresa ao se deparar com a faceta excludente do campo intelectual brasileiro, dominado pela “hierarquia da relevância”, onde determinados autores são reconhecidos e outros, no extremo oposto, são esquecidos. (AGUIAR, 2000). O fato é que nesse caso, o que vigora são os direcionamentos dados pelas instâncias de consagração que ao escolher determinados autores de forma arbitrária, dão ênfase também a escolhas de certos temas e significados, tanto do ponto de vista intelectual como artísticos.

De acordo com Aguiar (2000), Manoel de Bomfim foi “um sociólogo inovativo, autor de obra vasta, sempre disposto a questionar por dentro, e com coragem, os cânones políticos e ideológicos do seu tempo. Um pensador rebelde, dotado de poderosa cultura humanista e extrema capacidade de argumentação” (AGUIAR, 2000, p. 17), como podemos perceber, Manoel de Bomfim, assim como Benjamin Sanches, foram figuras de exceção que não vingaram em seus respectivos redutos intelectuais por não compartilharem dos pontos de vistas dominantes e estereotipados, buscaram uma outra perspectiva para descrever o mundo e foram relegados injustamente ao limbo intelectual.

Portanto, rever os cenários por onde se desenharam essas trajetórias, o tempo em que viveram a atuaram intelectualmente e, principalmente, apreender as ideias e pontos de vistas que aderiram ou rejeitaram é importante para compreendermos como se deu a formação de um cenário literário e intelectual, pois, como Candido (1989), acreditamos que é “no passado imediato e remoto que percebemos as linhas do presente” (CANDIDO, 1989, p.160).

Em seu ensaio *Literatura e Subdesenvolvimento* Candido discute a respeito das características literárias da América Latina estabelecendo uma relação entre a América hispânica e portuguesa para estabelecendo os pontos comuns da literatura da América subdesenvolvida. Dessa forma o autor constata que:

Se pensarmos nas condições materiais de existência da literatura, o fato básico talvez seja o analfabetismo, que nos países de cultura pré-colombiana adiantada é agravado pela pluralidade linguística ainda vigente, com as diversas línguas solicitando o seu lugar ao sol. Com efeito, ligam-se ao analfabetismo as manifestações de debilidade cultural; falta de meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais); inexistências, dispersão e fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores (muito menor que o número já reduzido de alfabetizados; impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas

literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou meso amadorísticas; falta de resistência ou discriminação em face de influências e expressões externas. o quadro dessa debilidade se completa por fatores de ordem econômica e política, como os níveis insuficientes de remuneração e a anarquia financeira dos governos, articulados com políticas educacionais ineptas ou criminosamente desinteressadas. (CANDIDO, 1989, p.142).

É o caso de se pensar o quão agravante é a situação da Amazônia e, especificamente o caso de Manaus, tendo em vista que configuram uma espécie de periferia da periferia, ou seja, em relação aos grandes centros do Brasil que concentram os meios de condições de produção cultural, mas que, contudo, encontra-se à margem dos centros europeus.

É importante observar que na relação entre centro e periferia, o que é apresentado como “centro” ou canônico, às vezes, só o é porque se impõe, fazendo com que o tido como “periférico” viva de sua imitação, como mero reflexo das coisas criadas no centro (KOTHE, 2004). Porém, levando em consideração que a arte, é uma construção social, podemos dizer que o fazer artístico se dá por meio de uma “acumulação estética”.

Portanto, é lícito dizer que imitação pode ser sinônimo também de um aperfeiçoamento estético, assim sendo, mais importante do que saber quem é o “imitado”, o essencial é saber de que forma essa imitação foi feita, como foi realizada, é preciso saber como se deu a sua tessitura.

Em outras palavras, é preciso verificar se essa importação foi realizada de maneira adaptativa e criativa, portanto, é melhor e mais interessante, atentar para o consumidor, ou seja, não é unicamente importante saber se as influências vieram desse ou daquele determinado autor ou pensador canônico, mas sim saber que escritor utilizou essas ideias ou influências, em que contexto e com qual finalidade. (ADORNO, 2011).

Nesse caso, poderíamos tomar como referência o livro *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz a respeito da formação do que poderíamos chamar de primeiro romance brasileiro, onde analisa as primeiras manifestações de romances nacionais. O autor assevera que foi a partir de José de Alencar que surgiu uma primeira tentativa de autoria de uma literatura com temas genuinamente brasileiros. Contudo, o que em Alencar se configurou com uma tentativa, em Machado de Assis paulatinamente tornou-

se realidade, culminando em sua segunda fase como romancista, em uma literatura com motivos tipicamente nacionais.

Sua análise gira em torno do conceito de favor, que seria a forma de relação social estabelecida entre as classes que não a escrava, ou seja, os proprietários escravocratas e os demais homens livres. O autor verifica que foi com a literatura produzida por José de Alencar que a cultura do favor foi introduzida na literatura, contudo, configurando aí apenas um papel secundário. No romance *senhora*, por exemplo, a história se passa ao redor de um enredo moldado ainda ao modo europeu, ou seja, tendo as relações capitalistas como mote principal. Contudo, no Brasil as relações capitalistas eram praticamente inexistentes, não configurando uma característica que estivesse na ordem do dia, dando à literatura de Alencar a imagem de tentativa de imitação dos romances europeus.

Já em Machado de Assis, nos chamados romances de primeira fase, o que vai figurar como mote dos enredos principais é a questão da relação de favor, ou seja, a classe secundária da sociedade brasileira é posta em evidência nos romances machadianos, método no qual Machado de Assis alcançará a excelência, a partir dos chamados romances de segunda fase machadiana na qual inclui-se *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Nesse sentido, os romances de Machado darão o ponta pé inicial de uma literatura com motivos genuinamente brasileiros o que proporcionará um desvelamento da sociedade nacional.

Levando em consideração o ambiente de tensão que marca a relação entre os agentes e o campo literário, a tensão entre pares, bem como o ambiente de tensão político-cultural que vigorava no país, podemos inferir a “intencionalidade” da obra de Benjamin Sanches, lembrando que de acordo com Baxandall (2006, p. 81), a intenção é “uma relação entre um objeto e suas circunstâncias”. Circunstâncias que envolvem tanto disposição do autor a aderir a certas disposições institucionais, assim como, certas “disposições de espírito” ao qual esteve conectado por determinado período.

De acordo com essa concepção, podemos entender que as obras de arte não são frutos de uma disposição de espírito particular, ou de uma inspiração que a determinado momento toma de assalto seu autor, mas sim de um conjunto de predisposições que a determinado tempo estiveram em evidência e nas quais o escritor/artista tomou parte, mas não exatamente de forma consciente. Baxandall assevera ainda que qualquer declaração que o escrito/artista esboçar como explicação da pulsão criativa, só deve ser

tomada como evidencia se relacionada com a obra e ao contexto em que esta foi produzida (BAXANDALL, 2006). Assim, devemos levar em consideração que:

o autor de um fato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como ele é. Mas a reconstrução não refaz a experiência interna; ela será sempre uma simplificação limitada ao que é conceitualizável, mesmo que opere numa estreita relação com o quadro em si, o que nos proporciona, entre outras coisas, modos de perceber e sentir. Nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que o cerca, da relação entre nossa interpretação e a descrição de um quadro, da relação entre uma descrição e um quadro (BAXANDALL, 2006, p. 48).

O que o autor diz levando em consideração os quadros, acreditamos que serve em parte também para a literatura. Mas, outro ponto que Baxandall destaca é a “explicação” de que uma obra, diz respeito ao ponto-de-vista e do tempo pelo qual ela é encarada, ou seja, ao contemplarmos uma obra de arte tendemos sempre a construir um discurso carregado de convencionalismos de nossa época, e de nossa cultura, e impregnado de preconceitos pessoais. Daí, portanto, a importância de entender e encarar a obra de arte abalizados, não apenas da explicação da obra em si, mas também, relacionando a explicação da obra com o contexto específico em que ela surgiu.

Tratando-se da obra de Benjamin Sanches, uma referência indispensável é o livro *Contos de Sagração* (2011), de Nícia Zucolo. Para a autora, a narrativa de Benjamin Sanches flui como uma leitura cinematográfica onde o narrador-câmera segue as personagens, não da forma tradicional, e sim mantendo-se mais como um observador, onde as cenas e imagens se passam como que para entretecê-lo (ZUCOLO, 2011). Além disso, outro aspecto bastante presente na prosa do autor é a apelo ao pictórico, e em seus contos é possível perceber que:

Constroem-se imagens plásticas através de sua escrita, não só pela desenvoltura com que maneja as figuras de linguagem em geral, mas pelo universo humano ressignificado pela linguagem apresentada. A construção da imagem pela valorização do significante da palavra, rearranjada de forma a quebrar a expectativa do leitor desavisado, essa é a tônica da escrita benjaminiana (ZUCOLO, 2011, p.30).



Em muitos casos na obra do escritor, as palavras são usadas não apenas com o significado em si, mas também como recurso imagético onde são reagrupadas para tomar literalmente a forma do que querem significar. Sendo assim, em alguns casos, nos contos de Sanches podemos notar o reagrupamento das palavras como que para corroborar pictórica ou imageticamente o que querem dizer:

(...) abriu a janela e viu a vida borbulhando na rua.  
vida rua vida  
rua vida rua  
vidavidavida (SANCHES, 1998, p. 115)

Nesse caso, a personagem observa da janela e sua visão desce ou desliza para onde se encontra a vida como se descesse por uma escada.

Outro aspecto recorrente em Benjamin Sanches é a presença de elementos metonímicos, talvez pelo recurso do poema em prosa que permite maior liberdade sobre o papel, o que ao contrário do que possa se pensar, incute o leitor a uma atenção redobrada para não ser pego de surpresa tendo em vista que o autor não é dado a lugares-comuns, e sim com a quebra de expectativas no entrecho dos contos (ZUCOLO, 2011). Fragmentos como, “nunca havia visto um gato vendo um homem nu” (116), são um exemplo da engenhosidade do autor, e sem dúvida quebra a linha de pensamento do leitor apegado a leitura linear.

Portanto, é importante ressaltar também, que o primeiro livro que Benjamin Sanches publicou foi uma obra de poesia chamada *Argila*, de 1957. Não é difícil inferir, portanto, que seu estilo que mescla prosa e poesia tenha tido essa obra como uma preparação ou ensaio para a sua obra posterior, ao menos no diz respeito ao domínio do autor sobre os recursos poéticos empregados no texto.

O fato é que Benjamin Sanches produziu uma literatura condizente com seu tempo e aproveitou e realizou muitos experimentos com os recursos e inovações literárias que tinha a sua disposição, contudo, não de uma forma óbvia ou do modo que esses recursos permitiriam a um primeiro momento, mas sim de forma trabalhada e diferenciada fazendo com que o leitor, por sua vez, aguçe suas percepções no sentido de acompanhar as inovações propostas pelo autor.

Sendo assim de acordo com Zucolo (2011):

A leitura atenta da obra de Benjamin Sanches revela um texto, embora repleto de imagens, essencial, no sentido de que cada palavra corresponde a uma necessidade específica da mensagem: com a narrativa reduzida ao que traz de essência, todas as palavras passam a ter importância, provocando uma sucessão de estímulos ao leitor, em cada leitura efetuada. Esse efeito é alcançado graças a consciência do autor sobre a sua matéria prima, manipulada como tentativa de atualizá-la, equiparando-a às transformações ocorridas na sociedade, podendo-se citar Nelly Novaes Coelho (1971, p.19), a respeito da poesia de João Cabral de Mello Neto: “a reformulação da linguagem poética (...) impunha-se, pois, em fins da década de 1940, como uma necessidade quase agônica”, estendendo-se tal necessidade até a década de 1960, pelo menos. Benjamin Sanches estabelece uma espécie de lógica verbivocovisual (...), mas no referente a uma organização frasal concebida como um conjunto de sinais evocadores de imagens (ZUCOLO, 2011, p.59).

É notório, portanto que Benjamin Sanches vivenciou uma época de importantes inovações na literatura e de grandes acontecimentos que marcaram a sociedade brasileira em geral. Eferescência gerada principalmente pelo caminho aberto do pós-guerra, momento de importantes tensões políticas não somente no Brasil, mas no mundo todo, contudo, período também de transgressão dos convencionalismos e das tradições.

Nascido em Manaus em 1915, Benjamin Sanches vivenciou o ápice de sua carreira num período profunda estagnação econômica na cidade, motivo pelo qual muitos dos que almejavam uma carreira literária mais atinada com esses valores, mudaram-se para regiões mais favoráveis ao seu intento (TUFIC, 1984). Porém, podemos dizer que o aspecto econômico, apesar de ter a capacidade de organizar mais ou menos ao redor de si os outros aspectos da vida em sociedade em determinada região, não é requisito essencial para que se organizem movimentos culturais. Portanto, Manaus apesar do atraso lhe era atribuído, possuía movimento que fomentavam a produção artística, tendo como incentivo o fervor das inovações que ecoavam das regiões mais desenvolvidas cultural, política e economicamente.

Escritores como Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, e Graciliano Ramos foram importantes referências para Benjamin Sanches e outros escritores da sua geração. Contudo, ao contrario dos seus pares modernista locais, não era afeito ao regionalismo “exacerbado” característico da maioria dos escritores da região (GRAÇA, 1998).

Isso não quer dizer que em suas obras o escritor não tenha “pintado as cores locais”, nela há exemplos dos diversos elementos que dão o tom da literatura regionalista em voga, a floresta, os rios, o ribeirão, etc, estão todos lá, contudo, “pintados” de outra maneira, com perspectivas muito próprias do seu autor. Tanto que em contos como *O Estropiado* ou *O Tartaruga*, por exemplo, onde é possível observar já a partir do título, a presença da cultura local, notamos a utilização de temáticas como a fauna, a imensidão da natureza amazônica, a pesca, bem como vários componentes que estão presentes na literatura amazonense, mas que em Benjamin Sanches recebem o acréscimo do surreal da alegoria, fábula etc. que o com certeza quebra as expectativas do leitor de ontem e de hoje, acostumado aos clichês da leitura amazônica que já se tornou algo convencional. Sendo um cenário pertencente ao seu imaginário cultural, o escritor não se desvencilha dele, apenas o encara e nos apresenta de numa nova roupagem.

Porém, a preferência do autor é por uma narrativa urbana (não só local, mas também em outros locais, a cidade do Rio de Janeiro aparece numa ou outra narrativa), mais especificamente em casas, apartamentos ou quartos, compartimentos muitas vezes com uma atmosfera melancólica, angustiante e um tanto opressora.

Dentro dessa perspectiva, fica patente uma análise dos motivos que levaram Benjamin Sanches a construir seu projeto literário da forma que nos o concebemos.

Quando pensamos no processo de construção de uma obra literária, a lógica mais elementar que nos vem à mente é a do escritor preenchendo uma folha de papel em branco com uma narrativa oriunda do seu imaginário. Essa é a imagem mais genérica que podemos ter de um escrito ou mesmo de uma obra literária. Agora, quando complexificamos a questão, e nos interrogamos a respeito do gênero literário, do estilo, do enredo, etc. começamos a ter uma noção mais aprimorada do processo de construção da obra literária, pois, começa ser possível a identificá-la com um padrão, que se definirá ainda mais quando incrementamos o esquema com indagações a respeito do meio cultural, a localização do escritor no espaço/tempo, as correntes de pensamento aos quais estava ligado, etc. um conjunto de conceitos que gradativamente vão revelando um caso determinado.

Sendo assim, podemos dizer que Benjamin Sanches sendo um escritor de um campo literário periférico (e isso vale para seus companheiros do Clube da Madrugada) não possuía grandes chances de visibilidade no cenário literário nacional. Apesar do

momento em que viveu e circulou pelo campo literário ter sido uma época de incentivo ao regionalismo e, portanto, certo fortalecimento das manifestações culturais locais, um escritor, como podemos supor, deseja a consagração na maior escala possível e faz uso das “estratégias” que lhe deixe mais próximo possível desse objetivo. Isso fica evidente não somente com Benjamin Sanches, mas também com o movimento do Clube da Madrugada, tendo em vista que seus integrantes realizavam viagens para divulgar as manifestações culturais regionais e deixar o movimento a par das inovações culturais do resto do país. Ou seja, agir em grupo, compartilhar dos mesmos “ideais” e trabalhar para alcançá-los em grupo, é uma estratégia de fortalecimento para subverter mais facilmente as barreiras impostas.

Contudo, isso não quer dizer que mesmo dentro grupo não haja rumos diversos e, portanto, disputas. Muito pelo contrário, mesmo em escala reduzida os grupos como o Clube da Madrugada são campos de luta e aí se insere também estratégias, dessa vez individuais, para alcançar a legitimação. Em relação ao nosso exemplo notório, podemos notar que a estratégia adotada por Benjamin Sanches foi a de diferenciação quanto ao seu estilo literário. Talvez não de uma forma totalmente consciente mais sem dúvida carregada de “intencionalidades”.

Sabe-se que o clube da madrugada tinha como um de seus objetivos a renovação do modo de se fazer literatura no estado e que para isso buscou fora os modelos a serem seguidos, uma vez que o intento era buscar as inovações para tentar uma equiparação do cenário político-cultural do estado ao resto do Brasil. Sabe-se ainda, que tal clube foi mais ou menos moldado a exemplo do Movimento da Arte Moderna de 1922 (TUFIC, 1984).

Portanto, temos aí um período de 30 anos, partindo da década de 20 até década de 50 quando o Clube da Madrugada foi criado. Uma faixa de tempo considerável, que pressupõe uma gama importante de modelos que poderiam repercutir no projeto cultural do Clube e dessa forma, na concepção criativa de cada um dos seus integrantes. E isso sem mencionar as primeiras duas décadas do século XX, quando surgiram importante movimentos literários tendo a Amazônia como um de seus temas, inserido aí, nomes como Euclides da Cunha e Alberto Rangel, cujas produções literárias repercutiram na literatura local.

A essa altura, portanto, podemos enumerar as escolhas e não escolhas realizadas por Benjamin Sanches na construção de seu projeto literário. Dessa forma, temos:

Benjamin Sanches poeta e contista e não romancista; opção por explorar na maior parte das vezes cenários literários urbanos em vez do amazônico, bastante em voga entre seus pares regionais. Linguagem com elementos surrealistas, pictórico, metonímicos, etc.

A escolha do gênero conto se fez por esta ser a modalidade literária (assim como a poesia) com maiores chances de publicação por revistas ou suplementos literários de uma imprensa que nas décadas de 50 e 60 desempenhavam importante papel no cenário literário, o qual, como se sabe, era uma das vias mais importante de legitimação de escritores iniciantes ou pouco conhecidos. O livro de Benjamin Sanches, *O outro e outros contos* é uma coletânea de contos publicados separadamente por imprensa especializada, e teve como uma de suas poucas honrarias, a oportunidade de escrever para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (GRAÇA, 1998). Além disso, sendo esse período, um momento de forte experimentalismo na literatura, o contista que também era poeta, tomou parte nas inovações muito provavelmente por “estratégia” na luta por espaço no campo.

Sendo assim, características como o alinhamento dos parágrafos à direita do texto, início de frases com letras minúsculas, linguagem surrealista, recursos líricos num texto em prosa, bem como contos com uma narrativa angustiante, melancólica, nervosa e outras vezes irônica ou humorística, nos dão o tom de uma mistura realmente alquímica, portanto, sem dúvida frutos de uma grande ousadia. Dessa forma, emoldurar as narrativas benjaminianas com as configurações do gênero literário que habitualmente conhecemos como conto, ou seja, narrativa curta e enredo factual, teríamos algo destoante e provavelmente sem sentido. Pois, além do autor não se prender a um enredo específico, não faz dos desfechos que uma narrativa como o conto exige, pois as expectativas nos contos de Benjamin Sanches continuam mesmo depois das leituras, exigindo muito mais da sua compreensão do leitor. A solução que Benjamin Sanches engendrou, portanto, foi a utilização de uma linguagem “cinematográfica, empregando frases curtas e enquadramento sequencial, onde o “narrador-câmera” descreve a cena do modo como que a observa, incluindo aqui e ali toques de pura poesia que confere à narrativa maior fluidez (ZUCOLO, 2011).

Benjamin Sanches circulou pelo cenário literário em um período que comportou importantes transformações no meio artístico-literário, mas também, em outras esferas da vida social, como a política. Contudo, essa atmosfera de mudanças e inovações não seria muita coisa, para um escritor, sem um catalisador que ajudasse a fortalecer, ou

mesmo o imbuir a tomar parte nesse processo, que foi como acreditamos o papel que o Clube da Madrugada desempenhou. Assim como, as predisposições pessoais ou experiência social, que lhe guiaram e o levaram a tomar determinada direção, em vez de outras, que o incutiram a adotar determinadas estratégias para atender seus “interesses”, toda essa pulsão social imprimiu-se em suas obras.

### Capítulo 3 - BENJAMIN SANCHES – O BARCO EMERGE

Benjamin Sanches foi escritor amazonense, nascido em Manaus a 21 de abril de 1915. Integrante do Clube da Madrugada o autor publicou apenas dois livros, um de poemas, *Argila* (1957) e o livro de contos *O outro e outros contos* (1963). Além do fato de ser engenheiro agrônomo de formação, pouca informação biográfica se tem dele, as datas de nascimento e morte foram retiradas da súmula biobibliográfica, organizada por Arthur Engrácio, de onde também chegam as informações sobre sua profissão e sua participação no SDJB, suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Em seu livro *Argila*, uma dedicatória que nos deixa supor a origem imigrante de seus pais: “Aos meus pais: mudas viçosas, transplantadas dos bosques além-oceano, que aqui floresceram, frutificaram e cujo os corpos, hoje, integram o solo da pátria que amaram e me ensinaram a amar”.

Quanto às suas obras, *Argila* é um livro de poemas publicado em 1957, vindo depois de alguns primeiros exercícios em versos (sonetos) publicados no *Jornal do Comércio* sob o pseudônimo de Aziz. O livro que conta com aproximadamente 50 poemas entre versos livres, sonetos, trovas e até hai-kais, parece ter vindo para estabelecer o vínculo de Sanches com o mundo das letras, mas o título dá-nos a entender que se trata de uma espécie formação, não só da palavra, mas o próprio poeta/escritor que também está sendo moldado. Os versos são os de um estreante, um tanto ingênuos, não primam pela qualidade, apesar do poeta saber preencher bem a métrica. Os temas são variados e vão da evocação de lembranças da infância à poemas de cunho religioso, passando por alguns que cantam as virtudes humanas, entre outros. Provavelmente trata-se de poemas escritos por um homem ocupado, em intervalos do trabalho, pois assim se expressam os editores na orelha do livro: “Levando uma existência ocupada pelas lidas do comércio, onde as letras e números se misturam com as imagens poéticas quase sempre irrecuperáveis durante uma prestação de contas do poeta à poesia (...)”. Como uma prova desses versos de Benjamin Sanches temos aqui um fragmento do poema *A mão de Dirce*, que apresenta acentuado enfoque social:

A menina soluçava  
Ouvindo silenciosa  
Os gritos do seu Algoz,  
O dono do apartamento  
De onde roubara o pão.  
Furioso o homenzinho

Não parava de gritar  
Com seus olhos acesos  
Tamanho de duas luas.  
– Pequena ladra atrevida  
Vou mandar te encarcerar –  
E aqueles ossos pontudos  
Vazios de pensamentos  
Debaixo de sua roupinha  
Leve e esfarrapada,  
Nada podia dizer  
E não sabia sair  
Daquele pequeno Inferno  
De duras imprecações  
E a pobre Dirce chorava  
Lembrando sua mãezinha  
Doente e descarnada  
No seu leito de morte,  
Morrendo arrodada  
Pelos famintos filhinhos  
Choramando de fome.  
(SANCHES, 1957, p.33).

Apesar de publicado sob a égide do Clube da Madrugada (contando inclusive com uma ilustração do jovem artista Moacyr Couto de Andrade), para Engrácio (1976) os poemas de Sanches não “o identificavam com os valores integrantes da conhecida agremiação” (ENGRÁCIO, 1976, p.39). Por outro lado, acreditamos que o livro de estreia foi crucial para o salto qualitativo que Sanches obteve com a obra seguinte, principalmente pelo fato de que em seus contos, como já vimos com Zucolo (2011), Sanches emprega uma linguagem poética em sua contística, que somados a outros atributos de sua prosa, emprestam-lhe uma acuidade literária igualada por pouquíssimos na contística amazonense e mesmo brasileira.

No que diz respeito ao seu livro de contos é verificável a acuidade tanto pela linguagem, ou seja, forma como trata as palavras e lhes dá significado, quanto pelos temas escolhidos, que na maioria das vezes deslumbram-nos, como disse Graça (1998) com “situações inesperadas”, e através de cenários fantasmagóricos e episódios inusitados, nos chamam a atenção para certos significados da vida que não notaríamos sem o crivo de uma mente aguçada e inventiva como a do nosso escritor.

Quanto a esse aspecto, é impossível não se lembrar do diz Adorno (2012) quando assevera que a verdadeira arte tende a evocar circunstâncias da condição humana que se encontram latentes, que não emerge gratuitamente e, portanto, não são percebidas pela maioria das pessoas. Para Adorno, a verdadeira arte, somente pode



existir em oposição à arte formal, sendo assim, foge a ordem imperiosa do tecnicismo, da ordem conformista e revela uma faceta desfigurada, distorcida evocando o sofrimento como uma forma de resistência ao mundo tecnicamente ordenado. Portanto, esse seria o verdadeiro caráter da obra de arte.

Como, portanto, não inserir a literatura produzida por Benjamin Sanches nessa perspectiva, tendo em vista que o mundo literário que este construiu é fartamente povoada por personagens transfiguradas e deformadas, quando não no corpo, na mente ou na alma, e que em situações igualmente insólitas vivem de forma exagerada as agruras do nosso mundo e que fogem a nossa percepção devido ao caráter alienado da condição humana.

Nesse aspecto vale a pena observar os apontamentos de Graça (1998) a respeito de Sanches: “Por conta de certa vanguarda, invenção e experimentalismo acabaram se tornando expressões de tédio e da incomunicabilidade. Nada mais distante de Benjamin Sanches. Seus contos são empáticos e comunicativos. Raras vezes difíceis, quase sempre tem a generosidade de nos revelar mistérios” (GRAÇA, 1998, p.14)

E um achado em Sanches que difere bastante da maior parte dos seus pares do Clube da Madrugada, por exemplo, é a criação de personagens femininas. Em seus contos, a mulher é representada procurando dar evidencia inclusive àquelas meninas, moças, mulheres distintas dentro do próprio universo feminino, procurando dar voz, por exemplo, à prostituta Ilda do conto a “a pausa” que se entrega devaneios existenciais depois de ser preterida ao banho de igarapé (pelo qual é maluca) por estar menstruada, ou a moça estudiosa do conto “as unhas” que avessa aos padrões de beleza, vê-se obrigada a cuidar das unhas em um “instituto de beleza” para receber um diploma.

Sanches, portanto, nos permite observar a vida dessas personagens quase “kafkianas” que vivendo sua rotina são apanhadas de assalto nessas situações inusitadas

É, portanto, o que se pode dizer da literatura de Sanches, um mundo espelhado que reflete de forma ampliada não somente a tragédia de vidas humanas, mas também de animais humanizados como o pequeno inseto e o grande e imponente mamífero, dos contos “coágulo de sombras” e “touro Guarujá” respectivamente.

Sanches busca evidenciar suas personagens através de um prisma menos convencional sem, no entanto, deixar de ser criativa, fugindo do que seria o mais evidente. A literatura “benjaminiana”, como assinala Zucolo (2011), não é de contornos convencionais, portanto, requer leitura atenta e criteriosa, não é hermética, mas também

não se entrega fácil, exigindo somente respeito e argúcia para que se possa penetrar no mundo misterioso que toda boa literatura constitui.

### 3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE BENJAMIN SANCHES

No seu livro *Seis passeios pelo bosque da ficção*, Umberto Eco (1994) utiliza a palavra “bosque” como metáfora para designar o texto narrativo. A metáfora consiste no fato de que na leitura de qualquer texto narrativo, em nossos exercícios de interpretação, adentramos sempre em um bosque onde, mesmo que não haja trilhas bem definidas, a cada árvore que encontramos pela frente, temos a opção de seguir pela direita ou pela esquerda. Mas apesar de aparentemente sermos livres para trilhar nosso próprio caminho, a verdade é que somos sempre obrigados a escolher a direção que tomaremos. A cada árvore nos deparamos como um “caminho que se bifurca”, e o “bosque” consiste em um imenso “jardim de caminhos que se bifurcam”.

Mas, escolhas em relação a quê, então? Em relação à opção de seguir ou não as regras do jogo que a narrativa nos propõe. Toda narrativa, sobretudo as boas narrativas, procuram a melhor maneira de estabelecer uma conexão dialética com os leitores, e as mais bem sucedidas são exatamente aquelas que procuram fornecer o maior número de “pistas” de decodificação das regras do jogo para que esse diálogo funcione bem.

Eco (1994) nos propõe os conceitos de autor-modelo e leitor-modelo para explicar essa relação. O autor-modelo é o guia que nos leva pelo “bosque”, isto é, pelo texto narrativo. Diferentemente do autor-empírico que é na verdade o escritor em si, o autor-modelo é aquele “diz” no texto, aquele que estabelece as regras do jogo do texto narrativo e que convida o leitor-modelo a jogar, ou seja, a aceitar o mundo fictício proposto pelo autor. Por sua vez, diferentemente do leitor-empírico que encara o texto narrativo como um receptáculo de suas paixões e, portanto, um reflexo da sua própria experiência de vida, o leitor-modelo é aquele que usa sua experiência para compreender o texto, e que está ansioso para jogar, ansioso para seguir as trilhas do bosque, evidentemente que a partir do encadeamento de pistas deixadas pelo autor.

Porém, como o próprio Eco (1994) assinala, a verdade é que essa vertente interpretativa não está preocupada com o autor-empírico, ou seja, com a vida do escritor, tendo em vista que a preocupação do crítico italiano é voltada apenas para o que o texto em si pode nos dizer. O que, por outro lado, não impede que o texto

narrativo seja objeto de análise que levem em conta os fatores externo à obra, como o próprio Eco (1994) nos dá a entender.

No que diz respeito a narrativa de Benjamin Sanches, fazendo uso da expressão utilizada por Graça (1998), temos em evidência um “labirinto” literário, expressão que por sinal, vem a ser equivalente ao “bosque” borgeano (um outro autor labiríntico) utilizado por Eco (1994). Frutos de um homem de seu tempo, as narrativas de Benjamin Sanches – bem como a sua obra poética – são respostas ou solução propostas por uma “consciência estética” em vista dos problemas correspondentes a determinado momento cultural. Portanto, é evidente que nesse labirinto que é a obra de Benjamin Sanches, o autor-empírico deixa “piscadelas” que podem nos levar para muito além da interpretação textual.

Apesar de ser um escritor desconhecido, tanto no que diz respeito a suas obras e, principalmente, no que diz respeito aos aspectos biográficos, Benjamin Sanches pode ser reconhecido pelo modo como se faz presente em suas narrativas, pois, estas são postas como uma interpretação do mundo e expõem uma visão de mundo a partir das idiosincrasias de seu autor.

É evidente que não podemos reduzir o texto narrativo de determinado autor, utilizando-o como termômetro social de determinada época. Mas, é certo que um autor como Benjamin Sanches estava atinado com o ambiente político-cultural por onde se movia, portanto, sua obra pode ser considerada como representação de um momento histórico. As técnicas narrativas, aspectos estéticos da obra, as ideias, valores etc., contidos em suas obras podem muito bem nos dizer, mesmo que indiretamente, com quais correntes de pensamento, visões de mundo seu autor esteve relacionado.

Como vimos com Zucolo (2011), Benjamin Sanches viveu em uma época de intensas inovações no campo político-cultural, principalmente no que diz respeito ao campo da poesia brasileira, gênero literário com o qual, como sabemos, Benjamin Sanches inseriu-se no campo das letras e que sem sombra de dúvidas repercutiu decisivamente em seus textos narrativos.

Para a autora de *Contos de Sagração*, Benjamin Sanches como poucos na literatura amazonense consegue muito bem fugir do banal e do clichê que muitas vezes rodeiam a literatura local. Em sua literatura Sanches “não imita a natureza, sua arte reproduz a natureza, criando uma outra, a do universo humano” (ZUCOLO, 2011, p.18).

E ao falar em universo humano, podemos entender como uma espécie de apropriação inteligível das verdades humanas que através da sensibilidade do autor, gera uma nova realidade, isto é, a realidade da obra de arte, permitindo a nós leitores, através do crivo sensível do autor, o acesso “às verdades da condição humana” (ZUCOLO, 2011).

Porém, como vimos com Eco (1994), para que possamos ter acesso a essa nova realidade é indispensável que nós leitores, aceitemos as regras do jogo do texto ficcional, pois é essa reação dialógica positiva que torna possível vislumbrar e participar desse novo mundo que o autor nos propõe aceitar. Pois, literatura é muito mais do que apenas palavras, ela nos permite ultrapassar os limites da linguagem (ZUCOLO, 2001).

Portanto, essa recriação estética da realidade humana que Benjamin Sanches nos propõe, vai muito além da mera reprodução de uma realidade no qual o escritor estava inserido. A literatura de Benjamin Sanches instiga o leitor a redobrar a atenção quando este adentra o seu mundo ficcional, mas ao mesmo tempo em que mostra-se generoso com quem aceita as regras do jogo de sua narrativa, pode também mostrar-se mordaz com aqueles que não se guiam pelas pistas deixadas pelo autor.

Para compreender a obra de Benjamin Sanches, antes de mais nada, é preciso que tenhamos em mente que trata-se de um escritor desconhecido, pouco sabemos sua vida e, portanto, pouco sabemos sobre os motivos pessoais que lhe incutiram a adentrar o mundo da escrita.

Portanto, tudo que nos resta para decifrar a escrita do autor e averiguar suas preocupações, sentimentos, paixões, etc. são os textos narrativos e a poesia que nos legou. A maior parte do que conhecemos sobre Benjamin Sanches, portanto, é a sua escrita.

#### **a) A recriação da Natureza em Benjamin Sanches**

Apesar de em sua literatura, Benjamin Sanches preferir ambientar suas narrativas em cenários urbanos (especialmente em lugares fechados de uma casa ou apartamento, por exemplo), em alguns de seus contos estão presentes elementos naturais como rios, floresta e mesmo o modo de vida do homem amazônico, que evidencia, portanto, que Sanches não se isentou de praticar uma literatura atinada com os temas locais.

Sendo um escritor ligado a um grupo que tinha como meta construir uma “nova identidade” da literatura local, é evidente que Sanches era um escritor regionalista. Contudo, seu regionalismo, como já havíamos dito, busca fugir daquela representação da natureza convencional, onde geralmente o meio natural é colocado como uma espécie de ambiente opressor e que configura como o maior obstáculo para a vida do homem amazônico, que as vezes parece figurar mais como um intruso do que como um ser que também faz parte desse ambiente.

Em contos como *O estropiado*, *Touro Guarujá* e *O tartaruga*, é possível notar a forma criativa e inovadora com a qual Benjamin Sanches buscou representar o meio natural, o ambiente amazônico.

*O estropiado* é um conto onde Sanches narra os desvarios de Jerônimo, pescador que mesmo depois de ter perdido as mãos, prefere utilizar bombas para capturar peixes, em vez das formas convencionais como as redes, que considerava uma “prática apoucada e cansativa” (SANCHES, 1998, p.25). Este talvez seja o conto (juntamente com *O tartaruga*) onde mais podemos notar a presença da paisagem amazônica, estando presente aí elementos, modos de vida e práticas próprias da região como, o rio, a pesca, e o modo de vida do ribeirão.

Porém, diferente de outros casos da ficção local, em que o meio natural amazônico é representado como algo quase inóspito, Benjamin Sanches procura descrever o meio natural regional como um meio onde apesar das dificuldades que podem oferecer ao homem, também oferece os meios para sua sobrevivência.

No conto em evidência podemos notar que a natureza não configura um obstáculo em si, muito pelo contrário, é o homem que na tentativa de controlá-la, acaba por impor dificuldades a si mesmo. Pois, Jerônimo ao buscar formas mais contundentes e eficiente de controlar o meio natural (ou seja, pescar com bombas em vista da economia de tempo e trabalho na captura de peixes) inflige a si mesmo o sofrimento.

Aliás, é notável como as personagens masculinas de Benjamin Sanches estão sempre em busca de algo que não possuem, ou perdem aquilo que mais estimavam. Em contos como *O rigor*, *O vigia*, *O estropiado*, etc. Sanches põe em evidência homens que estão em busca de coisas banais ou amargam perdas por motivos banais. No conto *O rigor*, por exemplo, temos narrada a estória de Juvêncio que mostra-se menos triste com a morte de um amigo do que pelo fato do terno que ele precisava para uma conquista amorosa, ser enterrado junto com o amigo morto.

Em *O Estropiado* a angustia de Jerônimo se dá em torno da perda das mãos em uma pescaria com bombas, porém, não desiste de praticar essa modalidade de pesca perigosa. Para o personagem, ao que parece, o que importa é impor sua vontade à natureza, mesmo que não possa mais contar com suas ferramentas mais importantes, as mãos. No entanto, no conto, a natureza amazônica é descrita quase como uma simples paisagem. Aqui não é a natureza que aflige o homem, mas o homem que se torna algoz de si mesmo e da própria natureza.

Outro conto em que notamos a forte presença do meio ambiente amazônico, é *Touro Guarujá*. Contudo, diferente de *O estropiado*, aqui a natureza exposta não é aquela dos rios e florestas, mas sim a natureza que resta depois da intervenção do homem. No conto que mais parece uma alegoria e que narra as agruras da vida do touro Guarujá, a presença da natureza é notada através da vida do touro Guarujá.

No conto temos a narrativa da decadência da personagem citada, onde depois de anos servindo e enriquecendo o coronel, dono da fazenda, reproduzindo e defendendo o rebanho, Guarujá é castrado e posto para engordar, sendo posteriormente vendido em partes no açougue como carne de vaca.

Aqui novamente temos uma narrativa onde o meio natural não representa qualquer forma de empecilho à sobrevivência do homem. *Touro Guarujá*, que na verdade pode ser interpretada como uma alegoria da condição humana, é uma amostra da grande capacidade criativa de Benjamin Sanches. No conto temos o recurso narrativo da reversibilidade, ou seja, quando atribuímos qualidades humanas aos animais ou a animalização de personagens humanos.

A partir do ponto de vista de um animal, Sanches chama nossa atenção para questões da vida que não perceberíamos com a mesma facilidade se ao invés de um animal, tivéssemos em seu lugar uma personagem humana. No conto podemos notar questões que vão desde a exploração no trabalho ao modo como o ser humano trata aqueles que não mais atendem aos seus desígnios, bem como trata dos problemas existenciais que afligem a vida humana.

Outro conto com temáticas bastante semelhantes a esse, temos em *O tartaruga*, inclusive o recurso narrativo da reversibilidade só que aqui, diferentemente de *Touro Guarujá*, temos a animalização da personagem principal, que se sente muito mais à vontade entre as feras da floresta do que entre seus semelhantes, os seres humanos.

Aqui também, como em *O estropiado*, a presença da natureza, do ambiente amazônico é bastante forte, com a diferença de que em *O tartaruga* a presença mais marcante é a da floresta e suas feras.

No conto temos a narrativa sobre o Tartaruga, personagem de baixíssima estatura e que por isso mesmo recebe este apelido. Sentido-se acuado em meio aos seus semelhantes, que não o aceitam por ser “diferente”, Tartaruga um dia refugia-se na floresta, onde chega depois de cruzar o rio com uma canoa. Depois de um tempo passado em meio a selva, para onde correu depois que um grande jacaré tentava lhe atacar, e de uma forte chuva que o fazia tremer de frio, tartaruga adentra mais na selva.

Impedido de voltar para casa, portanto, Tartaruga é obrigado a passar a noite na floresta no alto de uma árvore preso com seu cinto. Quando acorda ao amanhecer, decide voltar para casa. Porém, ao lembrar-se do tratamento que recebia entre os “humanos”, decide voltar para a floresta onde entre as feras, sentia-se muito mais a vontade do que entre aqueles que jamais o chamaram pelo seu verdadeiro nome, isto é, Jorginho.

Nesses contos que buscamos expomos aqui rapidamente, podemos notar que em Benjamin Sanches o ambiente amazônico é exposto como algo ativo em suas narrativas. A natureza aqui, ao contrário de outros ficcionistas que buscaram representar a Amazônia e que pintavam-na como um cenário opressor, Benjamin Sanches a toma como um ambiente que não oferece maiores risco do que aqueles com os quais podemos lidar e que, portanto, torna possível uma convivência equilibrada.

## **b) As personagens femininas em Benjamin Sanches**

Outro aspecto importante que podemos notar na literatura de Benjamin Sanches é a criação de personagens femininas, uma vez que na ficção do escritor, diferentemente do que acontece com boa parte de seus companheiros do Clube da Madrugada, as personagens mulheres, na maioria das vezes são apresentadas com personalidades fortes e comportamento independente em relação aos homens. É lícito dizer que em Benjamin Sanches, as mulheres não são submissas e suas personagens femininas fogem dos tradicionais papéis de esposas, mães e filhas subordinadas, dependentes e resignadas.

Escrevendo entre as décadas de 50 e 60, é possível perceber que Benjamin Sanches estava atento às transformações que trouxeram as mulheres para uma vida mais ativa na sociedade tanto no Amazonas, quanto no Brasil e no resto do mundo.

Tendo sua atuação como escritor coincido com as inovações modernistas da geração pós 45, de onde surgiram nomes de mulheres importantes da literatura brasileira, com especial destaque para Clarice Lispector, Benjamin Sanches apresenta em suas narrativas mulheres que se destacam da forma convencional de representação feminina e destoam bastante dos velhos clichês e estereótipos com os quais a tradição amazônica acostumou-se a caracterizar a mulher local.

Em Benjamin Sanches não vemos a “mulher objeto”, a “mulher prêmio”, a esposa dedicada e submissa que cuida dos filhos enquanto os maridos saem para trabalhar. Muito menos apresenta personagens como a mulher de comportamento “degenerado”, infiel ao marido, que é o modo que convencionalmente se apresentam mulheres quando não se rendem às convenções.

Na verdade, Benjamin Sanches não julga suas personagens, apenas apresenta-as como pessoas que seguem suas vidas da melhor maneira que seja possível. É assim com a prostituta Ilda do conto *A pausa*, ou a garota atrevida do conto *Boneca volante*, ou ainda a moça “diligente” do conto *As unhas* que não se rende às “superficialidades” das modas.

No conto *A pausa*, por exemplo, temos a narrativa sobre Ilda, prostituta que ao ser dispensada por um cliente por estar menstruada, começa a pensar nas vicissitudes da vida. Quem disse que prostitutas não podem entregar-se a devaneios existenciais? É a questão que Benjamin Sanches parece ter colocado ao escrever o conto. Ilda parece ser uma mulher forte, sendo a primeira vez que foi preterida para o banho de igarapé (passatempo pelo qual era “maluca”), não se deixa abater. Além disso, parece ser uma mulher misteriosa, sendo que desperta a curiosidade do vizinho por vê-la num dia de domingo em casa, bem como pelo fato de não saberem sua origem, uma vez que parece não ter origem local.

Outra narrativa onde podemos perceber a insubmissão “das mulheres” de Benjamin Sanches é o conto *Boneca volante*, onde o escritor nos apresenta uma protagonista que não se submete aos intensos avanços de aliciadores. As palavras do título do conto, “boneca” e “volante”, nos dão a ideia de algo facilmente manipulável, manuseável, porém, Sanches cria uma personagem que em nenhum momento parece



ceder a uma negativa no que diz respeito a realizar sua própria vontade. Muito jovem ainda, quase menina, a protagonista, ao brincar de subir e descer as escadas do centro de compras, elabora um jogo com um misto de provocação e inocência, tendo em vista que não fica clara sua intenção, ainda mais quando Sanches deixa claro que há vários homens ao redor. Ao cair das escadas e ser amparada por uns dos vendedores da loja antes que chegue ao chão, a protagonista sente repulsa por ter sido posta muito próxima ao outro, se desvencilhado e enfatizando seu desagrado pela “gentileza”.

O outro conto onde podemos perceber essa característica insubmissa das personagens femininas de Sanches é o conto *As unhas*, onde encontramos uma personagem esperando a vez de ser atendida pela manicure em um salão de beleza. Sendo uma moça inteligente, figurando com as melhores notas da classe em todas as disciplinas, sente-se constrangida quando um de seus professores chama sua atenção para que cuide das unhas antes da formatura e do recebimento do diploma. Ao encontra-se no “Instituto de Beleza” e observar as mulheres que lá se encontra entre cliente e funcionárias do estabelecimento, não compreende seus esforços em prol da vaidade. Algumas alimentam-se com porções mínimas de comida, outras submetem-se ao desconfortável calor dos secadores, além é claro das longas filas e interminável espera para ser atendidas. Não suportando, portanto, o caráter superficial do ambiente e daquelas mulheres a protagonista sai e vai para sua casa.

Como podemos perceber, na literatura de Benjamin Sanches há uma superação dos estereótipos que geralmente ronda a representação da mulher na literatura, não somente no que diz respeito à literatura local, mas também nacional. Sanches, como bom observador da sociedade onde estava inserido, soube muito bem incorporar as transformações sociais que ocorreram no seu tempo, repercutido-as de forma inovadora em suas narrativas.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho procuramos realizar uma análise crítica sobre a formação sociocultural do estado do Amazonas tomando como referência o panorama histórico-cultural da cidade de Manaus nas décadas de 50 e 60, momento do surgimento do Clube da Madrugada. O escopo da pesquisa foi a reconstrução do cenário cultural da cidade no momento de atuação do referido clube, adotando como referência a obra do escritor amazonense Benjamin Sanches. Procuramos evidenciar o funcionamento da dinâmica interna do grupo, mostrando como se dava a relação entre seus integrantes, as ideias e visões de mundo que compartilhavam, as ações práticas que tomavam no intuito de levar adiante seu projeto de renovação do campo cultural, bem como a construção de uma nova identidade em vista do cenário de abandono e fragilidade socioeconômica que vigorava na região no referido período. Além disso, procuramos mostrar também a relação que o clube da Madrugada estabeleceu com a sociedade amazonense, e por extensão à sociedade brasileira, evidenciando as contradições existentes nessa relação e estabelecendo o alcance das transformações que elas causaram para a sociedade em geral.

No que diz respeito ao escritor Benjamin Sanches, buscamos mostrar sua postura como integrante do Clube da Madrugada, e de que maneira tomou parte no projeto de renovação sociocultural do grupo. Além disso, buscamos mostrar também, o lugar que coube à obra do escritor no campo literário amazonense, tendo em vista que em comparação aos outros membros do Clube da Madrugada, o nome de Benjamin Sanches parece ter caído no esquecimento, uma vez que, como buscamos demonstrar, sua literatura desvia dos critérios estético-literários estabelecidos pela “tradição seletiva” que emergia no campo literário amazonense. A respeito da obra de Sanches, procuramos por em evidência o caráter inovador da literatura que praticou, assim como a grande capacidade de realçar, através de suas narrativas, aspectos da vida social e da condição humana que dificilmente notaríamos sem o crivo sensível do artista que Benjamin Sanches foi.

O Clube da Madrugada foi um grupo cultural típico do movimento modernista, inserido no contexto de transformações socioculturais que varreram o mundo, principalmente na primeira metade do século XX. Tais grupos eram caracterizados por uma atuação visando a subversão de valores, das convenções sociais e contestação das

tradições vigentes em seus respectivos centros culturais. As atuações desses grupos se davam no sentido de superar as contradições correspondentes às inadequações entre as antigas condições sociais de existência e a multiplicidade de ideias e valores que se renovam incessantemente nesse turbilhão que conhecemos como “modernidade”.

Atuando intensamente entre as décadas de 50 e 60, o movimento Madrugada surgiu como uma alternativa ao cenário de marasmos e decadência político-cultural e econômica que vigorava no Amazonas desde o fim opulência proporcionada pela economia da borracha. Momento esse em que a cidade de Manaus, como poucas no Brasil, usufruiu dos louros que a modernidade podia oferecer (luz elétrica, por exemplo) e viveu a sua *belle époque*.

Criado oficialmente em 1954, o Clube da Madrugada é fruto de seu tempo. Ou seja, seu surgimento coincide com o exato momento em que a cidade de Manaus começa a sofrer mais intensamente com as transformações urbanas, sociais, econômicas e culturais que já haviam ocorrido em boa parte do Brasil, e que no Amazonas culminará, entre outras coisas, no surgimento da Zona Franca. Assim, quando dizemos que o Clube da Madrugada é fruto de seu tempo, queremos enfatizar o fato de que o grupo surge a partir de uma nova “estrutura de sentimentos”, o que significar dizer, portanto, que o movimento surge imbuído com uma nova visão de mundo que se manifesta através de uma “consciência estética”, isto é, manifestação artística-literária.

Vimos com Raymond Williams (2005, 1999, 1989, 1979) que grupos culturais, frações de classe etc. são os primeiros a detectarem as transformações socioculturais em curso em uma sociedade. Sendo assim, são os primeiros a articularem uma resposta em relação às contradições que essas transformações acarretam. Resposta essa quase sempre externada como “consciência estética”.

Nesse sentido, portanto, o movimento Madrugada, sem sombra de dúvida, teve papel crucial na renovação estético-cultural no Amazonas. É verdade que ainda na primeira metade do século XX o Modernismo já havia aportado em Manaus, onde surgiram pelo menos meia dúzia de obras literárias pretensamente modernistas. Contudo, trava-se de manifestações pouco ou nada articuladas para constituírem um movimento propriamente dito, e, portanto, não representaram mudança significativa no ambiente cultural da cidade. Ao contrário do Clube da Madrugada cuja atuação repercutiu significativamente na configuração orgânica do cenário sociocultural local.

Contudo, o movimento de renovação cultural levado a cabo pelo Clube da Madrugada não teve alcance crítico suficiente para realizar transformações mais contundentes no que diz respeito à alteração do *status quo* sociopolítico que vigorava no Amazonas. Baseados no que no que Raymond Williams nos deixou ciente a respeito das adaptações político-culturais realizadas à partir das atuação de frações ou grupos de classe, acreditamos que o Clube da Madrugada representou uma espécie de agente que realizou a atualização sociocultural necessária para que se alcançasse um novo estágio no processo de desenvolvimento da sociedade.

Oriundos da classe média amazonense (professores, estudantes, funcionários públicos etc.), os integrantes do Clube da Madrugada não sofreram maiores sanções dos grupos sociais contra os quais manifestavam seu descontentamento. Portanto, é lícito dizer que a ação do movimento madrugada enveredou pelo caminho da conciliação com as forças oligárquicas locais, tanto que não tardou muito para que o grupo se consolidasse como uma instância de consagração, estabelecendo-se como uma “nova tradição” artístico-literária, ainda que não descartasse por completo aspectos da tradição anterior.

Portanto, podemos dizer que as inovações levadas adiante pelo Clube da Madrugada como grupo, foram limitadas e somente chegaram ao limite da transgressão consentida, necessária para realizar os ajustes da sociedade amazonense aos novos tempos da modernidade.

Por outro lado, no que diz respeito ao aspecto individual, podemos dizer que alguns integrantes do Clube da Madrugada destacaram-se enormemente no que diz respeito à promoção de inovações no âmbito da contística amazonense. Entre estes, como tentamos mostrar ao longo desse trabalho, temos a presença marcante de Benjamin Sanches.

Ao contrário de muitos de seus pares do Clube da Madrugada que se entregaram a um fazer literário cheio de estereótipos e clichês, Benjamin Sanches buscou levar adiante uma literatura rica e inovadora, provando que não era preciso entregar-se aos cacoetes da literatura local para ser regional.

Estreando no campo das letras com o livro de poesia *Argila*, em 1957 (obra onde apesar da ingenuidade temática e estética dava provas de seu caráter criativo), é com a obra seguinte, o livro de contos *O outro e outros contos*, publicada em 1963, que Sanches vai mostrar todo seu potencial literário, oferecendo-nos narrativas que destoa

completamente da literatura regional que estamos acostumados. No que diz respeito ao aspecto formal, podemos dizer que as narrativas curtas de Sanches, sem enredo factível e sem o aspecto estrutural ancorado em um início, meio e fim, não se enquadra no que conhecemos convencionalmente como a forma “conto”.

No que diz respeito ao conteúdo, a ficção que Sanches nos oferece é marcada por uma profunda sensibilidade em relação à condição humana, presenteando-nos com narrativas que despertam nossa atenção para aspectos da vida que não perceberíamos sem o crivo sensível do artista. A literatura de Sanches, desde a escolha dos personagens, dos ambientes e das situações em que a narrativas se passam (de humor, às vezes bizarras e em outras dramáticas ou trágicas), como toda boa literatura, têm o poder de nos fazer refletir sobre nossa própria realidade, contuso, em Sanches, percebemos que a nossa realidade, como a do escritor, também é fragmentada.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2012.

\_\_\_\_\_. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas; tradução Fernando R. de Moraes Barros. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento** – fragmentos filosóficos. 1947.

AGUIAR, José V. S. **Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60**: Manaus: Editora Valer / Governo do Estado do Amazonas, 2002.

AGUIAR, Ronaldo Conde. **O Rebelde Esquecido**: Tempo, Vida e Obra de Manoel Bomfim. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: *a explicação histórica dos quadros*. tradução Vera Maria Pereira; introdução à edição brasileira Heliana Angotti Salgueiro – São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no ar** – uma aventura da modernidade: São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: *a gênese e a estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. A identidade e a representação; elementos para uma reflexão sobre a ideia de região In: **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa/Rio de Janeiro: Bertrand/Difel, 1989, p. 107-132.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira**. São Paulo: Humanitas, 1999

\_\_\_\_\_. Literatura e Subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CANTARINO, C. **O mito de origem do modernismo brasileiro faz 90 anos**. Cienc. Cult. vol.64 no.2 São Paulo Apr./June 2012.

CUNHA, Euclides. **À margem da história**. Departamento Nacional do Livro - Fundação Biblioteca Nacional, s/d.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

ENGRÁCIO, Arthur. **A Berlinda Literária**. Manaus: Edições Prefeitura Municipal, 1976.

GLASER, Andre Luiz. **Materialismo Cultural**. 2008, 239 f. Tese (Doutorado Literatura Inglesa e Norte Americana), Universidade de São Paulo, BR-SP, 2008.

GRAÇA, Antônio Paulo. Os *mistérios de Benjamin Sanches*. In: Sanches, Benjamin. **O outro e outros contos**. 2. ed. Manaus: Valer, 1998. p. 13-20.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. **Manaus de águas passadas**. A recriação poética de Manaus em *Visgo da terra*. Manaus: UFAM, 2001 (Dissertação de Mestrado)

KOTHE, Flávio. **Cânone Republicano II**. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

NUNES, Benedito. Fragmentos da Modernidade in: NUNES, Benedito. **No Tempo do Niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática 1993. p. 71-80

\_\_\_\_\_. **Oswald Canibal**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PÁSCOA, Luciane. **Álvaro Páscoa: O golpe fundo**. Manaus: EDUA, 2013.

\_\_\_\_\_. **As Artes Plásticas no Amazonas - o Clube da Madrugada**. Manaus: Valer, 2011.

\_\_\_\_\_. **50 anos do Clube da Madrugada: atividades de vanguarda I**. Manaus: Série Memórias/Governo do Estado do Amazonas, 2004.

\_\_\_\_\_. **50 anos do Clube da Madrugada: atividades de vanguarda II**. Manaus: Série Memórias/Governo do Estado do Amazonas, 2004.

PASSIANI, E. (2008). **Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociologias da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams**. Anais do XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo: USP.

PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Trad. Rômulo Monte Alto. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PONTES, H. (1996). **Círculos de Intelectuais e Experiência Social**. Anais do XX Encontro da ANPOCS. São Paulo: USP.

RABELO, A. R. & NASCIMENTO, C. M. B. **Construção da Identidade Pela Negação: Uma leitura da prostituta Ilda no conto "A Pausa" de Benjamin Sanches**. ABRALIC, Belem-PA. 2014.

SAID, Edward W. **Representações do Intelectual: as Conferências Reith de 1993**. Trad. Milton Hatoum. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SANCHES, Benjamin. **O outro e outros contos**. 2. ed. Manaus: Editora Valer, 1998

\_\_\_\_\_. **Argila**. Manaus: Sérgio Cardoso & LTDA, 1957.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**: *Forma Literária e Processo Social* nos inícios do Romance Brasileiro. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo**: Machado de Assis. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCHAEFER, Sérgio. **A Teoria Estética em Adorno**. 2012, 477 f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

SILVA, Allison Leão. **Representações da Natureza na Ficção Amazonense**. 2008, 194 f. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, BR-MG, 2008.

SIMIONI, A. P. C. **Modernismo brasileiro**: entre a consagração e a contestação. Perspective, 2014.

SOUZA, Márcio. **A Expressão Amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. 3 edição. - Manaus: Editora Valer, 2010.

TELLES, Tenório. **Clube da Madrugada** – Presença Modernista no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2014.

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

VELOSO, Mônica P. **A Brasilidade verde-amarela**: nacionalismo e regionalismo paulista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 89-112.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade** – De Coleridge a Orwell. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. **A fração Bloomsbury**. Revista Plural. São Paulo: USP, 1999.

\_\_\_\_\_. **Base e Superestrutura na teoria cultural marxista**. REVISTA USP, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005.

\_\_\_\_\_. **La política del modernismo** – contra los nuevos conformistas: Buenos Aires, MANANTIAL, 1989.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e Literatura**: Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 1979.



ZUCOLO, Nícia Petreceli. *Contos de Sagração*: Benjamin Sanches e a experimentação estético-formal. Manaus: Editora Valer, 2011.

\_\_\_\_\_. **O ignorado Benjamin Sanches e o Modernismo**. Uma leitura inicial de sua obra no contexto brasileiro ancorada no conto “A Gravata”. Somanlu, ano 5, n. 2, jul/dez. 2005.