

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS-UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

BERENICE CORÔA DE CARVALHO

O SUPLEMENTO LITERÁRIO DO CLUBE DA MADRUGADA
(1961-1970)

Manaus-Amazonas
Maio, 2015

BERENICE CORÔA DE CARVALHO

**O SUPLEMENTO LITERÁRIO DO CLUBE DA
MADRUGADA
(1961-1970)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes
da Escola Superior de Artes e Turismo da
Universidade do Estado do Amazonas.

Orientação: **Professor Doutor Allison Leão.**

Manaus, Amazonas
Maio, 2015

**O SUPLEMENTO LITERÁRIO DO CLUBE DA MADRUGADA
(1961-1970)**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre Profissional, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Escola Superior e Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, apreciada em 26 de maio de 2015.

Aprovada em 26 de maio de 2015

Banca Examinadora:

PROF. DR^a. LUCIANE PASCOA

PROF. DR. MARCOS FREDERICO KRÜGER ALEIXO

PROF. DR. VICENTE AGUIAR

Manaus, Amazonas
Maio, 2015

À minha mãe (em memória) e irmãos, em especial
ao Antônio, construtor de bibliotecas.

Agradeço aos bibliotecários por tornarem menos árdua a trilha para os arquivos.

Meus agradecimentos especiais à Prof^a. Dr^a.
Luciane Páscoa, que me indicou o caminho.

Sou grata, ainda, a Rômulo Nascimento,
cuja competência gráfico-editorial colaborou
para a edição do produto.

A memória é do passado.

Aristóteles, Da memória e da reminiscência

RESUMO

O Clube da Madrugada, movimento criado em 1954, em Manaus, congregando a intelectualidade amazonense, com o objetivo de transformar os paradigmas estéticos e literários até então em vigor, exerce o jornalismo literário, através do Suplemento Madrugada, publicado de 1961 a 1972, nas páginas de *O Jornal*. Através deste veículo de comunicação, o grupo difundiu propostas renovadoras, no campo das artes e da cultura. O presente trabalho propõe uma leitura do suplemento, observando aspectos formais e contedúísticos, a sua contribuição para a permanência do grupo, assim como o seu significado e contribuição para a vida cultural da cidade.

Palavras-chave: Jornalismo cultural, Arquivos literários, Clube da Madrugada, Amazonas.

ABSTRACT

The “Clube da Madrugada” (the Day-break Club), a movement created in 1954, in Manaus, by some Amazonian intellectuals, with the purpose of transforming the aesthetic and literary standards established up to then, it practices the literary journalism through the “Suplemento da Madrugada” (The Day-break Supplement), published from 1961 to 1972, on the “O Jornal” (The Journal). Through this vehicle of communication, it disseminated its new proposals on the field of the arts and culture. The present dissertation proposes and analyses of the supplements, observing formal aspects and contents, its contribution to the group’s existence as well as to its importance contribution to the cultural life of the city.

Key words: Cultural Journalism, Literary Archive, Clube da Madrugada, Amazonas.

LISTA DE FOTOS

Foto 1: O Folhetim de Alexandre Dumas.....	26
Foto 2: A ilustração da coluna "Theatro & Teatro"	29
Foto 3: Página Feminina do Suplemento de Variedades	31
Foto 4: Publicidade no Suplemento de Variedades.....	32
Foto 5: Publicidade no Suplemento de Variedades.....	32
Foto 6: Página inaugural do Suplemento Madrugada.....	36
Foto 7: Logomarca da página, de 1961 a 1965	37
Foto 8: A seção Notas	39
Foto 9: A seção Correspondência	40
Foto 10: Poema concretista de Jorge Tufic	47
Foto 11: Poema concretista de Ernesto Penafort	47
Foto 12: Poema-slogan, Poesia de Muro	48
Foto 13: Poesia de Muro	50
Foto 14: Poema de Tarcila Prado	52
Foto 15: Poema de Claudebára Soares.....	54
Foto 16: A coluna cinematográfica de José Gaspar	76
Foto 17: O espaço do soneto.....	80
Foto 18: Logomarca inicial da página Madrugada.....	81
Foto 19: Variação da logomarca da página Madrugada	81
Foto 20: Primeira ilustração da Página Madrugada	84
Foto 21: Ilustração associada a poema de Luiz Bacellar.....	85
Foto 22: Ilustração associada a conto	86
Foto 23: Ilustração autônoma: xilogravura de HannemannBacelar.....	90
Foto 24: Ilustração autônoma:xilogravura de Afrânio de Castro.....	91
Foto 25: Ilustração fotográfica:poema de Farias de Carvalho.....	93
Foto 26: Reprodução fotográfica de desenho: Horácio Elena.....	94
Foto 27: Primeira página do Suplemento de Variedades.....	106
Foto 28: A coluna O Rádio Ensina	107
Foto 29: Salas de exibição e programação de cinema, em 1964.....	108
Foto 30: Propaganda associada a poema	109
Foto 31: Primeira página publicada em formato tabloide	110
Foto 32: Editorial-bilhete ao leitor	111

Foto 33: Editorial argumentativo/opinativo	112
Foto 34: Retorno da página ao formato standard	113
Foto 35: A coluna Notas	115
Foto 36: Página dedicada ao poeta Manuel Bandeira	116
Foto 37: Poema concretista de Antísthenes Pinto	117
Foto 38: A Poesia e seus Mestres: Ezra Pound	118
Foto 39: A Poesia e seus Mestres: Apollinaire.....	119
Foto 40: A Poesia e seus Mestres: Rafael Alberti.....	120
Foto 41: A Poesia e seus Mestres: Bruno de Menezes.....	121
Foto 42: A Poesia e seus Mestres: Nazim Hikmet.....	122
Foto 43: Ilustração associada a texto não literário (artigo).....	123
Foto 44: Ilustração sem indicação de autoria.....	124

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: Gêneros no Suplemento de Variedades	28
GRÁFICO 2: A seção A Poesia e seus Mestres: tradutores	63
GRÁFICO 3: Temas da coluna Notas.....	114

Sumário

1. Considerações iniciais	12
2. O jornal e o Suplemento de Variedades	23
2.1. O Jornal.....	23
2.2. O Suplemento de Variedades.....	27
3. O Suplemento Madrugada.....	34
3.1. A poesia no Suplemento Madrugada.....	42
3.2. Vozes femininas.....	51
3.3. Uma seção especial: A Poesia e seus Mestres e a tradução.....	55
3.4. A crítica literária e cultural.....	63
3.5. As artes gráficas.....	79
4. Considerações finais.....	96
5. Referências.....	101
6. Anexos.....	105

1. Considerações iniciais

“Pois foi. Jovens se reuniram sob a fronde desta árvore, e aconteceu. Quando madrugada, o Clube surgiu. Era novembro, vinte e dois, 1954. E fez-se”.(Caderno Madrugada, 25.04.1965).¹ Esta inscrição figurava na placa afixada no tronco do mulateiro da Praça Heliodoro Balbi, local de nascimento do Clube, onde se reunia o grupo de jovens (estudantes de Ciências Sociais, Artes Plásticas, Direito, Filosofia) para discutir qualquer assunto (“em termos elevados”), nas madrugadas, indiferente à opinião da cidade adormecida.

A formação do Clube, como expõe o artigo publicado no Caderno, encontra-se na sociabilidade criada pelos grêmios literários que se organizaram nos colégios, entre 1945-49. O panorama cultural dominado pelo provincianismo, cujo reduto principal era a Academia de Letras, que cultivava uma expressão literária “decadentista”, excessivamente erudita, recusando e lamentando a “extravagância modernista”, influenciava a nova geração que surge com os grêmios que se filiavam ao romantismo, ao simbolismo e ao parnasianismo, como explicitam suas designações: Grêmios Castro Alves, Olavo Bilac, Álvares de Azevedo. As agremiações promoviam a leitura de poemas e contos e editavam jornais de efêmera duração (*O Eco, Amazonas Ilustrado*).

O desejo de romper o isolamento geográfico e de atualizar a cultura local faz com que os remanescentes destes grêmios, jovens de classe média, que constituiriam o núcleo fundador do Clube da Madrugada, se organizem em “caravanas”, para “conhecer o Brasil”. As “missões culturais” realizam-se entre 1951 e 1953 (Rio de Janeiro/Porto Alegre e Norte/Nordeste), possibilitando o contato com grupos de intelectuais, sobretudo no Norte (com o grupo que editava a revista *Norte* e seus fundadores Benedito Nunes, Rui Guilherme Barata, Mário Faustino e outros) e Nordeste (escritores reunidos no grupo *Clã*; o poeta Sebastião Norões fez parte de grupo e, posteriormente, integrou-se ao Clube da Madrugada).

O contato com outros espaços culturais estimula a disposição renovadora do grupo na efetiva deflagração do movimento que pretendia agitar, sacudir e subverter toda uma ordem de valores, compensando o atraso de 50 anos. Tratava-se de combater as posições dominantes na cultura e na literatura, fundando um bloco de resistência e um programa de luta que expressassem as posições da geração que rejeitava o estado

¹ O Caderno Madrugada era uma publicação avulsa, vendida separadamente do jornal, nas bancas ou através de assinaturas. Na Biblioteca Pública, consultamos a edição de 25.04.1965, que comemorava os dez anos do Clube da Madrugada e os quatro anos de publicação do Suplemento. Além de textos literários, publica síntese de dois capítulos do livro de Jorge Tufic, até aquele momento inédito (*Clube da Madrugada – dez anos de existência*), que abordam os antecedentes e a fundação do Clube.

das artes, da cultura e demais domínios do conhecimento até então presentes no espaço da região.

Assim, no local das frequentes reuniões do grupo, Praça Heliodoro Balbi (Praça da Polícia), na madrugada de 22 de novembro de 1954, fundava-se o Clube da Madrugada. Jorge Tufic (1984, 20-22) assim elabora a narrativa de fundação:

Certa noite – o relógio da igreja de São Sebastião anunciara uma nova madrugada – achavam-se no laguinho da praça, um tanto surpresos com o avançado da hora: Saul Benchimol, Francisco Ferreira Batista, Carlos Farias de Carvalho, José Pereira Trindade, Humberto Paiva, Raimundo Teodoro Botinelly de Assunção, Luiz Bacellar, Celso Melo, Fernando Colliyer e João Bosco Araújo. Entre outros. Conjeturavam 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 nas 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 quê? Aqui uma ponta de mistério começa a insinuar-se na história do movimento. Uns dizem que a resposta foi dada pelo próprio Saul; outros que o autor da ideia 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 Clube da Madrugada?

Além das palmas, o alvorecer ainda remoto azulando nas copas. Mas não foi lavrada, por supérflua, a competente ata de fundação.

A narrativa remete aos “tempos heroicos” da formação do grupo. Os nomes dos grupos ou escolas são marcas ou signos distintivos, produzidos pelos próprios artistas, nas lutas pelo reconhecimento, produzindo diferenças e semelhanças em relação a outros grupos. (Bourdieu,1996,187). A designação “madrugada” se reveste de um significado duplo: alude ao mesmo tempo ao novo, a algo que se inaugura, e ao estilo de vida boêmio, em geral associado aos artistas.

A informalidade, o comportamento boêmio e as propostas libertárias despertam a atenção dos jovens que se identificam com as propostas e aderem à agremiação. Atuando de maneira aberta, o espaço da praça se torna o local dos intelectuais que criam uma nova atmosfera cultural na cidade. Graças à modernização tardia, em Manaus, nos anos 50, a população não se tinha ainda desvinculado do espaço público da praça como instância de sociabilidade, como nota Aguiar (2002,73):

O lugar da Praça da Polícia juntamente com o Café do Pina passaram a se constituir em pontos significativos para os frequentadores, desde passantes ocasionais, aos frequentadores mais assíduos [...] A Praça e o Café deixaram

de ser apenas lugares comuns para constituírem-se em referências e abrigos dos grupos envolvidos com atividades culturais e políticas principalmente; representavam, sobretudo, a área de circulação de informações e formação.

Samuel Benchimol, um dos fundadores da agremiação, refere-se à postura informal do momento de fundação, ao declarar que “o Clube da Madrugada existia nas nossas noites; o Clube só existia na cabeça da gente”.² Para um de seus fundadores, o Clube surgiu num cenário adverso, numa cidade sem perspectivas. Manaus, em 1954, vivenciava um vazio cultural e econômico. No plano da cultura e da educação, a população não tinha muita escolha; existiam apenas dois cursos universitários (Direito e Serviço Social). A intelectualidade concentrava-se até então na Academia Amazonense de Letras. As alternativas para os alunos recém-saídos do ensino médio eram estudar fora ou cursar a Faculdade de Direito. As possibilidades de emprego reduziam-se ao desejado concurso do Banco do Brasil, seguir a carreira religiosa, tornar-se professor de latim e português ou seguir a carreira militar, no Ceará ou Rio Grande do Sul. No plano econômico, segundo Benchimol, no contexto do pós-guerra, o extrativismo da juta atendia às demandas internacionais; quanto a outros produtos, a cidade dependia de Belém. Nesse contexto, surge o Clube, pretendendo transformar não apenas no campo literário, mas atuar também no campo político, exercendo a crítica e despertando a atenção dos jovens para o conhecimento da região amazônica.

A formação de grupos culturais, por constituírem, em geral, grupos pequenos e não institucionalizados impossibilitam uma avaliação estatística. Seus membros representam uma fração de classe que assume uma posição contra-hegemônica em relação às experiências do passado. Unidos por relações de amizade e solidariedade, partilham ainda da “estrutura de sentimento”³, como o grupo Madrugada, resultante da interação entre os elementos culturais de uma época e a subjetividade de seus membros, adotando práticas e ideias comuns que permitiram assumir posições e apontar novos valores que influenciam sua formação.(Williams,2011,201).

Os jovens participantes da agremiação alinham-se à classe média, resultando dessa condição um comportamento “flutuado” diante das contradições políticas do seu tempo, marcadas pelo populismo, historicamente apoiado por essa classe, na história brasileira. (Souza, 2010,173). Culturalmente, entretanto, trata-se de uma fração que

² Anotações realizadas durante o VI Seminário de Letras e Artes da UEA, 60 Anos do Clube da Madrugada, 17 a 22 de novembro de 2014, no Auditório da Escola Normal Superior.

³ Segundo o autor, a estrutura de sentimento resulta de uma “sintaxe” entre elementos pessoais e sociais, subjetividade e convenções culturais, que emerge na luta contra-hegemônica com as experiências do passado. Afastando-se do instituído, grupos compartilham novos valores que emergem na cultura, movidos por uma consciência social e valores individuais (como as relações de amizade/solidariedade).

participa da tradição progressista da classe média, influenciada pelos aspectos ideológicos do pós-guerra e de suas demandas de modernidade e progresso, nos anos 50. Segundo Páscoa (2011,15), algumas práticas sociais do grupo, como a recusa do autoritarismo, a preservação da individualidade, a atitude de independência diante das instituições, assim como as propostas libertárias aproximam o ideário do Clube do comunismo anarquista⁴, ainda que não compartilhado por todos os seus membros.

Após a “fase descompromissada”, surge a necessidade de um manifesto que expressasse as posições e princípios que norteariam o grupo. Publicado um ano depois, na *Revista Madrugada 1* (novembro, 1955), é marcado pela retórica da negação das experiências do passado e pela crítica às condições da cultura local. Nega a produção literária da época (“Não há literatura no Amazonas”), considerando-a academicista e decadente, e propõe a demanda de um novo estilo que integrasse a produção literária do grupo aos paradigmas a ele contemporâneos. Quanto aos outros campos do saber, critica a posição dos intelectuais locais quanto aos compromissos com a ciência (economia, sociologia, filosofia), cujos modelos desatualizados, afastados da realidade local, seriam incapazes de renovar as perspectivas e realizar um trabalho verdadeiramente científico. (Tufic, 1984).

O que afirma, entretanto, o manifesto do grupo? A questão que sobressai no texto do manifesto é a da superação do “confinamento” cultural: diagnosticado o descompasso entre a cultura local e a produção dos centros mais cosmopolitas do país, o grupo propõe incorporar e incorporar-se ao cenário das transformações estéticas e políticas da vida nacional, marcada pelo projeto nacionalista/desenvolvimentista que impulsiona o aparecimento das vanguardas estéticas. O grupo pretende-se acertar o descompasso temporal em relação à cultura e à literatura pelo diálogo entre a produção local e a que se fazia no espaço nacional/transnacional, incorporando assim a dialética cosmopolitismo x localismo (Cândido, 1976), uma constante da cultura brasileira que se consolida de maneiras diversas no contexto das dinâmicas sociais. O manifesto expressa ainda a intenção política de formar uma elite intelectual local “iniciada nos assuntos da ciência do homem, em vista das necessidades amazônicas, a fim de que seja encarada a verdade social das nossas populações”. (Tufic, 1984,29).

⁴ Nascido com a Revolução Francesa e o desenvolvimento industrial, seus princípios evoluem graças a novas elaborações teóricas e práticas, no decorrer da história, aproximando-se do comunismo. Pensadores como Proudhon, Baukinin, Stirner, Malatesta, Kropotkin e Tolstoi expressam as divisões fundamentais do pensamento anarquista. De modo geral, o anarquismo significa a libertação de todo poder superior, fosse ele de ordem ideológica, social ou até jurídica. A estes motivos se junta o impulso geral para a liberdade, da qual todo homem tem o direito de usufruir. BOBIO, Norberto et al. *Dicionário de Política*. Tradução de João Ferreira. Brasília: Editora UNB, 1995, p. 23-24.

“Perau raso, perau fundo” é a expressão utilizada por Tufic (1984,86) ao referir-se à trajetória oscilante que marca o percurso do grupo. O momento inicial é entusiástico e boêmio, marcado pelas forças da afetividade e proximidade entre os membros; entretanto à falta de “unidade pensamental”, surgem contradições, na tentativa de encontrar “o ângulo certo para ver a região amazônica” e de afinar as posições estéticas. (Tufic, 1984,46). Apesar das divergências, a partir de 1957 o grupo se consolida e se institucionaliza, convertendo o entusiasmo inicial em disciplina e reflexão, resultando, na mesma data (1961), os Estatutos do Clube da Madrugada e o Suplemento Literário. O estatuto confere certa organicidade às iniciativas do Clube e, ao mesmo tempo, regula suas práticas sociais, sem, entretanto, perder de vista “o aspecto libertário do grupo, que traz consigo propostas culturais e educativas”, como nota Páscoa (2011,113). O Suplemento, por sua vez, realiza a mediação entre a produção do Clube e o público local, além de possibilitar o diálogo com grupos constituídos em outros espaços culturais; graças a essa estratégia, o Suplemento Madrugada tem suas páginas “reproduzidas nos suplementos literários dirigidos por artistas jovens”, em diversas regiões. (Tufic, 1984, 58). Através dele, o grupo interfere no espaço da cultura local e nacional. Trata-se do momento de afirmação da identidade do grupo e de maior visibilidade no espaço local.

Em 1965, a coesão do grupo se enfraquece diante do embate político e simbólico: “ocorre a primeira cisão do movimento com a instalação da União Brasileira de Escritores, Seção do Amazonas, trazida de São Paulo e composta, na sua origem, por membros do Clube da Madrugada”. (Tufic, 1984,50). As diferentes posições se traduzem na recusa (sob o argumento da preservação da autonomia da produção local) ou adesão (por vislumbrar-se a possibilidade de reconhecimento para além do espaço amazônico) às propostas externas. A segunda posição prevalece. A dissolução do grupo ocorre nos anos 70, momento da repressão da ditadura e de censura à imprensa que diluem a proposição comunicativa do Suplemento e em que, ao mesmo tempo, se esboçam iniciativas de oposição por parte grupos pertencentes à outra geração (Idem, 56), mais alinhada às propostas vanguardistas da época.

O Suplemento Madrugada surge, assim, no momento em que, no plano local, o grupo consolida suas posições e, no contexto nacional, a indústria cultural se expande, em razão do projeto desenvolvimentista/industrialista do governo de JK, que repercute sobre a imprensa, transformando suas estruturas empresarial e gráfica. Na esfera da cultura local, o livro não alcançava grande parte dos possíveis leitores, não sendo o

veículo de comunicação mais eficiente para divulgar as propostas do grupo. A necessidade de romper o isolamento, comunicando-se com um público mais amplo, faz com que os interesses do grupo se voltem para o jornal, mais barato que o livro, como dispositivo de renovação estética e formação ideológica, como esclarece Páscoa (2011,102):

O interesse em publicar nos suplementos dos jornais acontecia porque eles sabiam que o jornal tinha uma penetração social muito maior do que o círculo estreito da Praça da Polícia. O jornal de domingo, especialmente, era muito lido e procurado, pois, na época, não havia televisão.

Na sociedade brasileira, a origem do jornalismo ligado à cultura foi primordialmente literária. No século XIX, os escritores se incorporaram à imprensa, impondo aos jornais a linguagem literária. Naquele momento, a literatura constituía a centralidade da vida cultural da nação. (Cândido, 1976). Essa dominância do campo literário sobre o jornalístico se estende ao século posterior e permanece atuante até os anos 40, quando o jornalismo americano torna-se hegemônico, na imprensa brasileira e no mundo, e a presença de escritores nos jornais vai decrescendo. A objetividade discursiva do modelo americano, pautada pela lógica da concisão, aliada à gestão comercial/empresarial dos jornais vai gradativamente afastando a participação dos escritores na imprensa. Costa (2005,100) observa que a adoção do *lead*⁵ provoca um impacto semelhante ao da Semana de Arte Moderna:

A partir da importação do novo modelo, promovida por jornalistas brasileiros que passaram temporadas nos Estados Unidos, como Danton Jobim, Samuel Wainer e Alberto Dines, a técnica jornalística e a arte literária começariam a se afastar definitivamente.

Para Sodré (2011), os “famigerados suplementos”, separados do jornal, expressam o processo de autonomização da imprensa, sua independência dos modelos literários. Por serem publicados aos domingos, minimizam a importância da arte, associando-a ao lazer domingueiro, ao tempo de ocioso da pausa do trabalho. Não se comprometem com as questões que afetam a sociedade e o jornalismo, espaço da polêmica: “nada perturba a santa paz da consciência, não toca nas causas sagradas, não bate com os santuários do pensamento e também não exige ginástica nenhuma de raciocínio, é tudo muito plano, muito chão, muito domingueiro, muito plácido”. (Apud Abreu, 1996, 20).

⁵ *Lead* ou lide, abertura de uma notícia, reportagem, etc., onde se apresenta sucintamente o assunto ou se destaca o fato essencial, o clímax da história. Resumo inicial, constituído pelos elementos fundamentais do relato desenvolvido no corpo do texto. Possibilita ao leitor, que dispõe de pouco tempo, conhecer o elemento fundamental da notícia, de forma rápida e condensada. RABAÇA, C.A & BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1978, p.278.

A perda de espaço, prestígio e função da literatura no campo jornalístico é um índice do processo histórico de *desliteraturização* que marca a história da imprensa no Ocidente. (Santiago, 2004,158). No século XX, os meios de comunicação se aperfeiçoam, novas formas artísticas surgem, a televisão se impõe como veículo dominante, o livro se torna mais acessível ao público burguês e o espaço da literatura nos jornais se especializa, através dos suplementos literários semanais, cuja lógica remete à inessencialidade do produto, uma espécie de bônus ofertado ao leitor:

Complemento é parte de um todo, o todo está incompleto se falta o complemento. Suplemento é algo que se acrescenta a um todo. Portanto, sem o suplemento, o todo continua completo. Ele apenas ficou privado de algo mais. A literatura (contos, poemas, ensaios, crítica) passou a ser algo mais que fortalece os jornais, através de matérias de peso, imaginosas, opinativas, críticas, tentando motivar o leitor apressado dos dias de semana a preencher o lazer do weekend de maneira inteligente.

Em permanente deslizamento de sentido, as definições do gênero “jornalismo cultural” particularizam aspectos diversificados. Os sentidos polissêmicos de cultura, formulados nos marcos da antropologia e dos estudos culturais, referem-se a valores e práticas de uma sociedade. Entretanto, o jornalismo cultural associa a noção de cultura à educação, à ilustração, às práticas artísticas e intelectuais. De outro lado as expressões *jornalismo literário/jornalismo cultural*, parecem remeter a marcos históricos diferenciados: a primeira designação é dominante até os anos 50, indicando as estreitas relações entre jornalismo e literatura; a segunda se faz presente a partir dos anos 60/70, apontando para o processo modernizador da imprensa, que a distancia das imposições do discurso literário. Também não é incomum o uso indiferenciado dos termos.

Tubau (1982) compreende o gênero sob a perspectiva da difusão dos produtos culturais de uma sociedade, através dos meios massivos de comunicação. As diferentes concepções de cultura adotadas por cada jornal impõem posições diferentes em relação aos fenômenos culturais. As páginas diárias que tematizam a cultura enfatizam, em geral, a novidade, a noticiabilidade, percebendo a arte pela ótica do espetáculo ou do personalismo/biografismo. Os suplementos semanais, entretanto, opinam e analisam em profundidade os fatos culturais.

Faro (2014,34) observa a complexidade do gênero sob o paradigma das transformações, considerando o modo como os jornalistas o atualizam, observando as mudanças estruturais da sociedade, que pouco a pouco se afasta da cultura escrita. Apesar da tendência analítica e opinativa do gênero, a cultura de massa e suas imposições mercadológicas, ao privilegiar a imagem, atinge a crítica cultural dos periódicos, reduzindo o espaço da literatura. Afetado mais recentemente pelas mídias

digitais, o espaço da cultura escrita nos jornais experimenta as tensões presentes no campo jornalístico entre o mercado e os temas de natureza estética, matéria-prima do jornalismo cultural:

[...] a identidade do Jornalismo Cultural é um terreno contraditório e complexo; de um lado, trata-se de uma instância da produção jornalística reiterativa dos signos da cultura de massa, espaço em que se torna possível sua verificação como produto mercadológico e disseminador dos padrões da indústria cultural; de outro, como outra instância, a de trânsito de produção e reflexão contra-hegemônica, cuja identificação escapa à lógica linear das relações discursivas consagradas nos demais setores da produção jornalística e cuja incidência reflete os contextos político-ideológicos que cercam, em cada situação histórica, a prática dos profissionais da imprensa.

Desenhando um painel histórico das relações entre os intelectuais e a imprensa desde o início do século XX, Costa (2005,346) observa as transformações do jornalismo literário, a partir da reflexão de escritores e jornalistas (e de escritores-jornalistas), sob a ótica da progressiva autonomização dos campos a que pertencem. Às mudanças da linguagem jornalística correspondem, paralelamente, transformações da linguagem literária; ao mesmo tempo, constata que os escritores brasileiros são historicamente híbridos, jornalistas/escritores ou vice-versa, atuando na fronteira das duas profissões que se contaminam mutuamente, impossibilitando hierarquizações e respostas fechadas às tensões entre as linguagens:

Ao mesmo tempo que o talento para escrever é visto como atividade rentável é, como arte, um dom inegociável. Dividido entre essas duas grandes forças, o escritor jornalista sente-se como se fosse obrigado entre a prostituição e o monastério. Quando se mistura aos que vendem o seu talento por mil-réis ou reais, desvirtua-se. Caso ceda aos apelos ciumentos da arte pura e virginal, arrisca-se a viver à margem da sociedade de consumo, preso a um modelo romântico de artista que se sacrifica por seu ideal tal qual um monge por sua fé. Mas arte e mercado [...] revelam-se como duas faces da mesma moeda. Diferentes como cara e coroa, mas interligadas. Isso porque as condições estruturais que permitiram a profissionalização do trabalho intelectual no Brasil, nos últimos cem anos, desenvolveram-se paralelamente à massificação dos meios de comunicação.

O conceito de jornalismo cultural é afetado por compreensões opostas sobre os valores (simbólicos x mercadológicos) que deve difundir, como enuncia Piza (2011). A crise de identidade do jornalismo cultural, no século XX, é parte da crise da história da imprensa da qual faz parte. A ampliação do acesso a produtos culturais, a concorrência com outros meios de comunicação de massa e a especialização da linguagem jornalística contribuem para diminuição do senso crítico, tornando indistintos produtos culturais e interesses do mercado. A sobrevivência do jornalismo ligado à cultura implica a rejeição às oposições fáceis: elitismo x populismo (cultura erudita/cultura “fácil”), entretenimento x erudição e nacional x internacional (valorização

nacional/submissão cultural). O afastamento dos dualismos possibilitaria ao jornalista de cultura “recuperar pelo menos parte do papel que costumava ter, o de ‘fazer cabeças’, no bom sentido, incitando o leitor a ter opiniões e usar melhor o seu tempo”. (Idem, p.68).

O jornalismo literário é um gênero em si, na compreensão de Pena (2011), cuja competência genérica é relativa e transitória, pois é afetado pelas condições históricas. Surge do diálogo entre os gêneros jornalístico e literário, cujos domínios específicos se tangenciam pela atitude narrativa de ambos, também em permanente metamorfose. A partir desse discurso intergenérico, o autor reconhece a existência de subgêneros que ampliam ou transgridem os limites dos dois campos: o folhetim do século XIX, a crítica veiculada nos jornais, o *new journalism* dos anos 60, as biografias, o romance-reportagem e a ficção-jornalística.

Abreu (1996, 28) considera que os suplementos literários formaram redes de sociabilidade, que, juntamente com os cafés, revistas e editoras, colaboraram para a estruturação do campo intelectual. Através deles, manifestavam-se amizades e antagonismos, trocas de informação e a inserção de jovens que buscavam reconhecimento na esfera literária. Seus editores e colaboradores eram, em geral, os chamados “intelectuais criativos” (poetas, cronistas, ensaístas, críticos, historiadores); ao lado deles, colaborava ainda o intelectual jornalista, que se distinguia através da linguagem objetiva e por privilegiar a informação. Observa ainda a ausência de cientistas nos suplementos, considerando a especialização de suas linguagens e o menor reconhecimento social, nas décadas de 50/60; ressalta que muitos suplementos abrigavam, embora com menor participação, intelectuais políticos, voltados para formulação de projetos e programas para o país. Assim, os suplementos contavam com a participação da “*intelligentsia*”⁶, isto é, do estrato social que se via investido da missão histórica de transformar e modernizar a sociedade”.

Assim, o conceito de jornalismo literário/cultural, em trânsito permanente entre dois campos da produção simbólica, entre arte e mercado, consigna seu estatuto de complementariedade, nos termos propostos por Derrida (1973), de algo que se insinua em lugar de, constituindo um adjunto, uma estrutura aberta e vazia cujo sentido só se realiza pela presença do outro. Atuando entre linguagens, situações históricas e campos diferentes, o sentido de jornalismo literário cultural desliza entre polos opostos, como

⁶ Para a autora, a *intelligentsia*, enquanto grupo, caracteriza-se por atitudes mentais específicas, por sua vontade de engajamento; considera-se investida de uma missão histórica, de funções emancipadoras.

uma estrutura aberta e polissêmica, disseminado significações múltiplas, na impossibilidade de uma essência.

Analisando o *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo* (1956-1973), Lorenzotti (2007) conclui que ele desenhou o panorama cultural de uma geração que cultivava o espírito humanista, a literatura e a arte, tornando-se parte de um passado que deve ser lembrado e contado. Para a autora, o(s) suplemento(s) constituiria(m) o legado de uma geração às gerações posteriores, um signo de algo existente no passado a ser reencenado na história, uma reminiscência a ser assimilada “no momento de um perigo”, como propunha Benjamin (1985,224).

Os suplementos literários são arquivos que alimentam a história da literatura e da imprensa, tanto no sentido proposto por Foucault (2012,157), de “formações discursivas”, de “conjunto de enunciados”, articulados de forma descontínua, apoiados no sistema de formação das regularidades discursivas, quanto no significado de documento, sob o paradigma do registro arquivístico que se consolida pela escrita.

Assim, como enunciamos na epígrafe, evocando Aristóteles, “a memória é do passado”: os suplementos pertencem ao momento do “jornalismo empresarial” dos grandes grupos que dominavam, ou dominam ainda, o mercado e suas técnicas tipográficas. Derrida (2001,29), associando o conceito de arquivo à tipografia, ao *imprimente*, suporte externo das inscrições que possibilitam a leitura, afirma que o arquivo não conserva apenas o conteúdo do passado, mas a estrutura técnica do arquivo:

[...] a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação.

Assim, o *Suplemento Madrugada* inscreve em suas páginas, de um lado, a memória da modernidade amazônica que, a partir de meados do século XX, questiona a relação com o passado e instaura a ruptura da convenção estética então em curso e, de outro, o momento de autonomização do jornal, dispositivo informacional que se legitima pela demanda de objetividade e cuja matriz tipográfica impõe sua forma aos textos criativos, numa relação dinâmica que os transforma e é transformado por eles.

A partir dessas perspectivas, pretendemos observar o *corpus* do Suplemento Madrugada, acompanhando sua publicação de 1961 a 1970, na cidade de Manaus, através de *O Jornal*, procurando compreender de que modo ele atualiza o espaço da cultura local, como pretendia o grupo ao qual se articula. Além destas considerações iniciais e das finais, estruturamos o texto em duas partes: inicialmente procuramos

traçar o perfil do jornal que mantém em suas páginas, durante um período considerável, dois suplementos, o *Madrugada* e o de *Variedades* (*O Jornal e o Suplemento de Variedades*), observando como essas vozes se inserem na cultura local; em seguida, a atenção se volta para o *Suplemento Madrugada*, observando sua estrutura editorial e, ao mesmo tempo, analisando a maneira como a poesia, as vozes femininas, a tradução, a crítica e as artes gráficas são atualizadas pelo grupo de intelectuais que o produziu. Segundo Ricoeur (2007,179), como escrita, o arquivo é um documento aberto a todos os que sabem ler, é um documento público que não se dirige a interlocutor específico. Assim, a coleta de dados foi realizada no espaço da Biblioteca Pública do Amazonas, guardiã dos originais dos suplementos.

2. O Jornal e o Suplemento de Variedades

2.1. O Jornal

O *Suplemento Madrugada* é publicado durante onze anos (1961-1972) em *O Jornal*, pertencente ao primeiro conglomerado de mídia fundado no Brasil, primeiro veículo de uma série, de propriedade de Assis Chateaubriand, que se consolidaria depois nos Diários Associados, cuja matriz era publicada no Rio de Janeiro (1925-1974), expandindo-se posteriormente para diversas regiões do país, adotando o mesmo título da matriz.

Criado para apoiar a campanha de Getúlio Vargas e da Aliança Libertadora Nacional, expande-se pelos Estados e, na década de 30, estabelece-se no Amazonas, tendo como editor-responsável Huascar de Figueiredo, jornalista, procurador fiscal da Fazenda Pública e membro da geração que fundou a Academia Amazonense de Letras. A partir de 1934, a gráfica e o jornal são arrendados à família Archer Pinto, que se transfere do Rio de Janeiro para Manaus, à época governada por Álvaro Maia.

Começa a ser publicado no momento em que a cidade vivenciava a crise do extrativismo, que incide profundamente sobre o funcionamento do Estado e provoca uma significativa redução populacional. Afastada dos centros de decisão do país, com um sistema de comunicações ainda precário, o periódico transforma-se em ponto de referência dos acontecimentos da vida local e nacional. “As notícias chegavam com atraso de semanas e, quando havia alguma anormalidade na vida política do país uma sirene chamava a população para a porta de *O Jornal*, onde um boletim era afixado”. (Souza, 2010,65).

Nos anos 30, abaixo do título do periódico, publica-se apenas o nome do fundador (Henrique Archer Pinto). Na década de 40, embora ainda não publique um expediente que informe sobre a equipe de redação, na parte superior da primeira página, à esquerda, um box informativo torna evidente o empreendimento familiar, uma constante do jornalismo brasileiro : Fundação: Henrique Archer Pinto; Direção (1942-1966): Aguinaldo Archer Pinto e Maria de Lourdes Archer Pinto; Gerência: Aloysio Archer Pinto.

O periódico se mantém na liderança da imprensa amazonense por trinta anos. Associando-se, depois, aos fundadores da Rádio Rio Mar, a empresa vai constituir um poderoso complexo de comunicação, ligado à vida política local. Além do matutino (*O Jornal*), publicava também o vespertino *Diário da Tarde*. Ao final dos anos 60, experimenta severa crise financeira e as dificuldades se acumulam. A redação sofre

esvaziamento, com a debandada de jornalistas renomados, como Phelipe Daou, Heliandro Maia e Correia Neto. A impossibilidade de modernizar o parque gráfico, a concorrência com outros jornais que se firmavam no cenário jornalístico da cidade, assim como as mudanças estruturais dos jornais que, gradativamente, se afastavam do modelo de gestão familiar, adotando o formato empresarial, concorreram para o seu fechamento. Em 1972, o periódico só não encerra definitivamente suas atividades graças à interferência do grupo TAA, que, com aporte de capital estrangeiro, consegue sustentá-la até 1976, momento em que a liquidação da empresa se torna inevitável. Ajuricaba Almeida (1977), que trabalhou como repórter do jornal, testemunha:

Para muitos, o jornal já não mais existia, antes que ele cerrasse as suas portas. Havia desaparecido das bancas há tempos, pois os poucos exemplares do dia eram destinados a assinantes, a todos os órgãos oficiais e a comprovante de publicidade.

Lobo (1994,141) observa que o projeto modernizador da Zona Franca achava inútil guardar papéis velhos. Assim, grande parte da coleção dos jornais se perdeu, na época em que o jornal declarou falência:

Com a bancarrota da empresa Archer Pinto, suas coleções foram colocadas na calçada em frente ao prédio, para serem levadas pelo caminhão coletor de lixo e uma ou outra coisa se salvou por conta de algum transeunte mais sensível, que, ao passar pela Eduardo Ribeiro, resolvia levar como lembrança um ou outro caderno embaixo do braço.

Examinando exemplares do periódico em diferentes décadas (40 e 60), observamos que alguns aspectos gráficos se mantêm. O exemplar de 1946 (1º de janeiro) é publicado em formato standard, com periodicidade fixa (matutino/diário), adotava um sistema de venda avulsa e assinaturas e não apresentava indicações sobre serviços gráficos, tiragem, nem expediente indicativo da colaboração jornalística, características que se mantêm nos exemplares dos anos 60.

Em ambos os períodos examinados, o jornal é regulado pelo padrão informativo das manchetes, submanchetes, adotando um slogan que se manteve até o final de sua publicação: *Matutino de maior circulação do Estado do Amazonas*, adaptação local do slogan adotado na matriz carioca: *Matutino de maior circulação no Brasil*. Nos anos 40, as manchetes principais refletem os impasses da Era Vargas: *O Momento Político Nacional*, impresso em tipos extragrandes, por exemplo, é a manchete que se repete em dez exemplares, indicando a intensidade da crise do governo Vargas que, deposto em 45 e eleito senador em 46, articulava o retorno ao poder através da Constituinte. As submanchetes referiam-se ao contexto do pós-guerra, especulando sobre o destino de

Hitler, em tom sensacionalista (*Hitler terá deixado dois filhos*). Alimentado por agências nacionais/internacionais, poucos acontecimentos locais estão presentes nos exemplares dos anos 40, assim como poucas fotos. Nos anos 60, a fotografia se faz mais presente, graças aos avanços técnicos, sobretudo na primeira página; as manchetes nacionais acompanham as crises políticas que marcam o período (*Uruguai ainda indeciso no caso Brizola*). As notícias locais e regionais já ocupam a primeira página (*Transfere-se hoje para Manaus a sede da SPVEA*), referindo-se ao cotidiano da cidade, que vai ser abordado de modo mais sistemático, provavelmente graças a mudanças na redação propiciada pela profissionalização dos jornalistas. Surgem algumas colunas assinadas (*Sociedade*, *Betina*), uma página dedicada ao futebol, além do *Suplemento de Variedades*.

Entretanto, o perfil de jornal de anúncios oficiais e classificados de serviços se mantém nas duas décadas. A notícia tinha menos valor que a publicidade (oficial ou oficiosa) que ocupa quase todos os espaços das páginas, reduzindo a matéria jornalística e causando uma entropia gráfica, se podemos classificar assim. A publicidade sustentava, em grande parte, os jornais dos Diários Associados, desde a década de trinta, como estratégia do fundador da rede, Assis Chateaubriand, como informa Morais (1944,141):

Familiarizado com a imprensa estrangeira, Chateaubriand sabia que, para dar lucro, um jornal deveria ter, além dos leitores, anunciantes. “Temos uma das mais pobres e mesquinhas imprensas do mundo”, ele repetia para quem aparecia na sua sala de trabalho. “E sabem por quê? Porque possuímos uma indústria e comércio que não anunciam”.

A diferença entre os períodos de publicação observados está na representação da literatura e da cultura. Nos anos 40, o jornalismo literário se expressa, em *O Jornal*, através do folhetim do século XIX. O leitor amazonense da década consumia o folhetim francês de Alexandre Dumas, *Os Mohicanos de Paris*, publicado em capítulos, no rodapé da página. Trata-se de uma paródia do romance de Fenimore Cooper que, segundo Benjamim (1989, 39), ofereceu ao leitor francês “uma perspectiva da vida selvagem na cosmopolita Paris”. Sua publicação evidencia a presença da “literatura industrial” do folhetim e a influência da cultura francesa, talvez um rastro do esplendor regional da próspera *belle époque* da borracha no século XIX, conduzida pelas mesmas estratégias de mercado do século anterior. Revela ainda a existência de um público leitor-consumidor de folhetins, que acompanhava as peripécias narrativas publicadas durante a semana.

a mudança de cenário midiático, as interferências políticas e as transformações econômicas da cidade, com o advento da Zona Franca e, no plano nacional, a falência dos Diários Associados, aliada a novas configurações políticas, contribuem para que o jornal encerre seu ciclo.

2.2. O Suplemento de Variedades

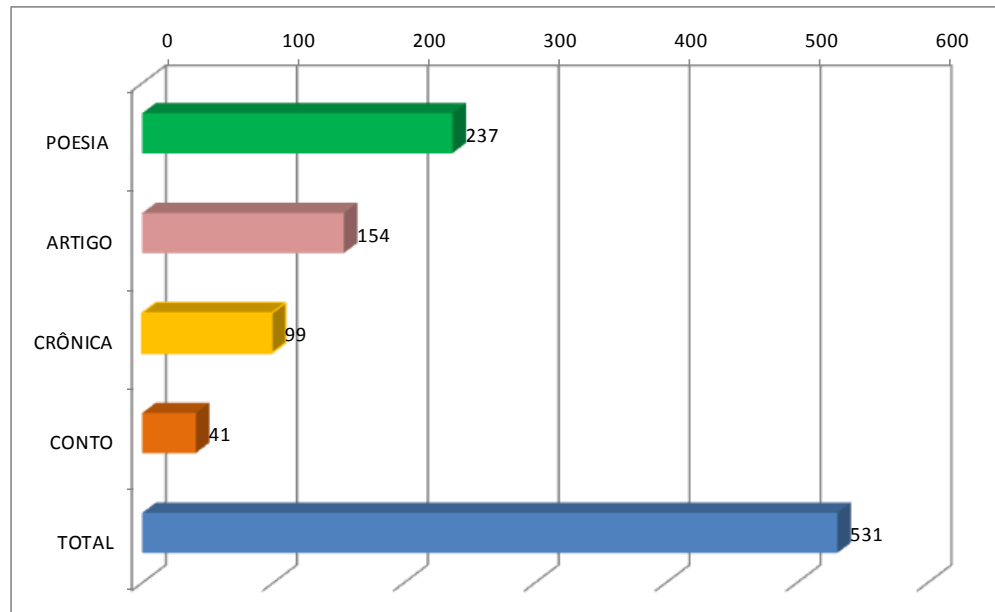
Não existe um consenso quanto à definição de Variedades. Marques de Melo (2009,27) afirma que as variedades estão ligadas à demanda de uma classe média emergente, mais influenciável aos apelos da mídia e do entretenimento. Outros autores tomam como ponto de partida para definir “variedades” os temas e conteúdos mais frequentes que costumam figurar nesse tipo de produto jornalístico: passatempos, curiosidades, colunas de consulta, informações meteorológicas, miscelâneas. Piza (2011, 53) identifica um hiato entre as variedades ligadas ao entretenimento e as que se voltam para as “artes e espetáculos”, divulgando e comentando livros ou artigos científicos ou culturais. Assim, o gênero variedades é um produto híbrido que se situa na fronteira entre o entretenimento e a informação cultural, numa compreensão mais contemporânea.

Entretanto, o *Suplemento de Variedades* de *O Jornal* se distancia dos paradigmas mais atuais, aproximando-se do jornalismo literário e cultural. Acompanhando o formato standard do jornal, com quatro ou seis colunas, contendo 8, 12 ou 16 páginas, constitui um caderno. As matérias referentes ao entretenimento e às amenidades são raras e tematizam, em geral, eventos locais, como festival folclórico, paradas militares e competições escolares. Como o jornal ainda não adotava a lógica das editorias independentes, tendência que se acentua nos jornais dos anos 60, tudo ou quase tudo encontra espaço na publicação, da agricultura à literatura, caracterizando-se como um produto heterogêneo no qual as diversas vozes da cultura local se articulam.

A primeira página (**Anexo 1**) privilegia a produção literária e crítica de autores nacionais e estrangeiros já consagrados. Talvez por abrigar a literatura tem certo apuro gráfico na diagramação, o que não se observa nas páginas internas. A produção local está, em geral, nas páginas internas, nas quais são publicados artigos, contos, crônicas, além de textos poéticos, juntamente com a publicidade. O espaço do rodapé é invariavelmente ocupado pelo artigo semanal do Padre Nonato Pinheiro, “da Academia Amazonense de Letras”, como enfatiza o subtítulo. Simbolicamente, a tradição acadêmica ocupa um lugar de destaque, na primeira página.

Observados os exemplares publicados durante o ano de 1961, verifica-se algumas tendências quanto aos gêneros, que se estendem aos demais anos de publicação do caderno, como apresentamos no gráfico:

GRÁFICO 1: Distribuição de gêneros no Suplemento de Variedades



Fonte: **O Jornal**, Suplemento de Variedades, 1961

Os gêneros literários, como a poesia e o conto (275) são tão numerosos quanto os gêneros jornalísticos, como a crônica e o artigo (253). A quantidade significativa de artigos jornalísticos (154) expressa as múltiplas vozes que interferem na opinião pública, em geral assinados por membros de instituições de prestígio local, a Igreja, a Academia Amazonense de Letras, como o Padre Nonato Pinheiro e Mavignier de Castro, e o IGHA, com João Nogueira da Mata e Waldemar Batista Sales. Outros artigos são assinados por críticos literários nacionais consagrados: Eugênio Gomes, Afrânio Coutinho, Álvaro Lins, M. Cavalcante Proença e Otto Maria Carpeaux. Esse aspecto contribui para que os artigos tematizem prioritariamente a literatura. A linguagem e a religião (pela presença constante do Padre Nonato Pinheiro) ocupam a segunda posição quanto ao tema. Os demais assuntos, como comportamento, cultura, Amazônia, história, são tratados com menor frequência.

As formas fixas são dominantes nos textos poéticos publicados no *Suplemento de Variedades*, como o soneto (em maior número), a elegia, a ode, o acróstico e as trovas, indicando a permanência da poética da Geração de 45 na produção literária da época. Ressalte-se que a maioria dos poetas, em geral acadêmicos, que escrevem artigos e crônicas e, eventualmente, poesia, não pertencem ao Clube da Madrugada, ainda que

alguns posteriormente se integrem ao clube, como Max Carpentier. A preferência pela temática do sofrimento amoroso se evidencia nos títulos: *Confidência, Súplica final, O infeliz, Meu pranto, A alguém que partiu, Saudades*, etc..

O espaço da crônica, publicada nas páginas internas do *Suplemento de Variedades*, pertence a André Jobim, que assinava a seção intitulada *Velhos Tempos*. A quase totalidade das noventa e nove crônicas publicadas em 1961 traz a sua rubrica e reflete o aspecto histórico-documental a que se filia. Resgatando o passado através da seção, o leitor é informado sobre história da cidade e de seus personagens, assim como sobre eventos traumáticos que marcaram a nação. “Lembramos do passado com justa e altruística razão, porque nunca chegou a esta babel de anarquia, transformada em reforma de base, ou melhor, sem base alguma”, escreve ele a respeito do governo Jango, em fevereiro de 1964, revelando o alinhamento ao discurso antijanguista que domina a imprensa brasileira no período.

Os contos estão presentes em menor número (41). A produção local é sempre publicada nas páginas internas, estratégia editorial do suplemento. Alguns futuros colaboradores do *Suplemento Madrugada* publicam contos no *Suplemento de Variedades*, como Getúlio Alho (*A garrafa*) e Afrânio de Castro (*O neurastênico*). Os mesmos autores dos artigos também escrevem e publicam contos, com exceção do Padre Nonato Pinheiro, que publica alguns sonetos. Os escritores nacionalmente consagrados colaboram com a página publicando 13 contos: Guimarães Rosa (7), Breno Acioly (1), Brito Broca (1), Heloneida Studart (1), Dalton Trevisan (1) e Elisa Lispector (1), em 1961.

Gebes Medeiros é o responsável pela coluna de teatro, cujo título é ilustrado:

Foto 2: A ilustração da coluna Theatro & Teatro



Fonte: O Jornal, Suplemento de Variedades, 1961

Gebes Medeiros, advogado e radialista, funda, em 1957, o Teatro Escola do Amazonas, grupo de amadores que contava com incentivo oficial para a montagem de suas peças e se mantém atuante até 1967. O grupo pertence a um momento da história do teatro amazonense que oscila entre a qualidade estética e o mercado, segundo Souza (2010, 244):

[...] quer um pouco do brilho de Paschoal Carlos Magno, mas não consegue desvencilhar-se desse outro teatro comercial e medíocre. O surgimento do Teatro Escola do Amazonas e o desfile de seu repertório são suficientes para explicitar essa vacilação

A coluna, informativa e opinativa, fornece um panorama da atividade teatral na cidade. O grupo encena *A farsa da boa preguiça* e *O auto da Compadecida*, ambas de Ariano Suassuna. Outros grupos amadores também são atuantes à época, conforme indica a coluna: o do Teatro do Luso Sporting Clube (*Cidadão Zero*) e o da Escola de Bombeiros Voluntários (*A raposa e as uvas*, Guilherme Figueiredo). Noticiando a programação do Teatro Amazonas, destaca o trabalho das companhias que visitavam a cidade (*As mãos de Eurídice*, com Rodolfo Mayer no elenco) e as estreias nacionais (*Dona Xepa*, de Pedro Bloch, *Um estranho bate à porta*, de Mel Dinelli, com Sérgio Cardoso). Algumas referências da coluna estão ligadas ao Teatro Popular do Nordeste, fundado em Recife por Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, voltado para os temas sociais, dominantes na produção teatral dos anos 60.

O *Variedades* publicava eventualmente uma coluna sobre rádio, *O rádio ensina* (**Anexo 2**), transcrevendo aulas de francês comercial, antes ministradas oralmente, sob a responsabilidade do professor M. Duarte. Nesta única referência sobre rádio, o leitor interagia com o caderno respondendo os exercícios e concorrendo ao prêmio de cinco mil cruzeiros, ofertados por Jacob Benoliel, se as respostas estivessem corretas. A inusitada estratégia do curso rádio/jornal certamente não conseguia concorrer com as novelas radiofônicas, o produto de maior audiência das rádios manauaras, facilitada pela portabilidade dos rádios de pilha, que permitia sua recepção em qualquer lugar, nas ruas, nas praças ou nos ônibus.

A seção *No mundo do cinema* era alimentada pelas agências internacionais ligadas às corporações do cinema americano. Privilegiava as notícias ou fofocas sobre a vida das celebridades (*O futuro de Elizabeth Taylor, Janet Leigh e Tony Curtis: divórcio à vista*), no momento em que a exibição de filmes norte-americanos ocupava a maioria das salas de exibição na cidade (**Anexo 3**). Estava a serviço do *star system* hollywoodiano, ampliando o consumo em massa dos filmes americanos que impunham seus códigos temáticos e formais além de suas fronteiras.

A *Página Feminina* também integrava o Suplemento de *Variedades*, adotando tendência presente desde os anos 30 no jornalismo brasileiro, de explorar um setor específico do público, editando páginas que atingissem consumidores interessados em determinados produtos. O processo de urbanização vai deslocando paulatinamente o

papel social ocupado pelas mulheres nos anos 60, que vão gradualmente se profissionalizando e se dividindo entre a vida doméstica e a participação no mundo do trabalho, constituindo uma categoria de novos leitores que interessavam às mídias em expansão.

Entretanto, a *Página Feminina*, dominada pelas amenidades (as receitas, a última moda em roupas e penteados, as regras de etiqueta, às vezes, os moldes de roupas), apresenta uma concepção de mundo feminino típica de publicações do gênero, que associa a mulher à futilidade, à vida doméstica. Parece dirigir-se a uma leitora dos anos 40/50, ligada aos afazeres domésticos, à família, interessada em curiosidades.

À leitora o *Suplemento de Variedades* reservava o apelo ao consumo. A “mulher moderna” deveria adotar o estilo Chanel, no cabelo e nas roupas, as novidades da moda e preocupar-se com a decoração da casa. Para ela, o novo não era a vanguarda artística ou mesmo a anti-vanguardista poesia do *Variedades*, mas o que estava ligado ao consumo. Configura-se assim uma divisão: para o leitor, a poesia, a vida intelectual; à leitora média, entre móveis e modas, os serviços e as amenidades, como se pode observar:

Foto 3: Página Feminina do Suplemento de Variedades



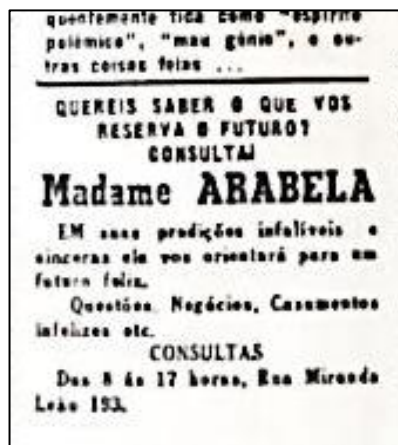
Fonte: O Jornal, Suplemento de Variedades, 08.03.1964

À “frágil” leitora, que provavelmente ignora os assuntos políticos ou econômicos, se dirige, subliminarmente, a propaganda anticomunista, antes do golpe de 64. Do box à esquerda, no rodapé da página, sob o título LIBERDADE, transcrevemos,

como comprovação: “Liberdade na Rússia não existe. Tudo é controlado pela polícia. Aos visitantes estrangeiros só é permitido conhecer o que estiver no programa de seu acompanhante, que geralmente é um oficial ou espião do Partido. Se é tão bom, por que não deixar ver tudo livremente?” A advertência à margem da página traduz o recorte ideológico do jornal, revelando sua posição conservadora nos embates políticos da época. Submissa e superficialmente informada, a mulher deveria ser defendida da influência das ideias esquerdizantes que dominavam a cultura dos anos 60.

A publicidade ocupa um espaço significativo, na primeira (espaço nobre) e nas demais páginas do caderno de variedades, revelando ao mesmo tempo a estrutura intertextual e a importância do balcão de anúncios para a manutenção do suplemento e do jornal. Convivem com poemas, contos e crônicas anúncios de produtos variados: terrenos, máquinas de escrever, livrarias, fogões, máquinas de costura (Vigorelli), objetos perdidos, elixires milagrosos e videntes. Alguns anúncios remetem à origem do campo publicitário, que se inicia no século XVIII, com a Revolução Industrial, graças à expansão da imprensa, cujos métodos de persuasão, segundo Williams (2011,244), se caracterizam pela “grande promessa, a qualidade maravilhosa” do produto, que se confunde com o charlatanismo, como se pode constatar:

Foto 4: Publicidade



Fonte: O Jornal, Sup. de Variedades, 08.07.1962

Foto 5: Publicidade



Fonte: O Jornal, Sup. de Variedades, 25.11.1962

O material publicitário se expressa, em geral, através do desenho, que ilustra o produto de modo realista, ao qual se associa a escrita, com seus recursos de ênfase (o negrito, o tamanho e tipo da fonte, etc.), lembrando estampas. Em alguns momentos, o espaço da publicidade de canetas ou máquinas de escrever cria, pela proximidade, uma analogia com o texto literário, ao aludir aos instrumentos da escrita, como recurso

metalinguístico (**Anexo 4**). As poucas fotos presentes no *Variedades* registram grandes eventos (como o festival folclórico), ligados à reduzida pauta de diversão presente no caderno.

A origem dos suplementos literários, como o do Clube da Madrugada, em muitos jornais brasileiros da década de 60, está nestes cadernos híbridos, que contextualizam múltiplos discursos e práticas culturais. Predominantemente literário e opinativo, as outras manifestações estéticas raramente participam da pauta do periódico. Com colaboradores e abordagem acadêmicos dos temas culturais, sua estrutura, entretanto, se afasta das pautas do jornalismo de variedades tal como praticadas na contemporaneidade, mais informativas e utilitárias, voltadas para o lazer e a informação.

No ainda incipiente desenvolvimento da indústria cultural no espaço da cidade, no qual o rádio é a mídia dominante até o final dos anos 60 e a presença avassaladora da televisão ainda não pautava a agenda do jornalismo de variedades, a publicação procurava manter a audiência atendendo aos interesses de grupos variados de leitores. Pelo espaço significativo ocupado pela matéria literária, aproxima-se de um suplemento literário; ao abrigar uma multiplicidade de formatos, gêneros e temas, aproxima-se do conceito de variedades, apesar da quase ausência de matérias voltadas para o entretenimento.

A diversidade de propósitos editoriais do *Suplemento de Variedades* permite sua configuração como um produto híbrido, heterogêneo. Embora legitime um modelo de literatura e de cultura já consagrado (os intelectuais ligados à academia e outras instituições dominam espaço do caderno), indiferente às transformações das produções contemporâneas à sua publicação, a presença de escritores no espaço jornalístico fortalece a esfera cultural, colaborando para que novos protagonistas realizem a ruptura com o modelo de jornalismo cultural até então praticado, através da Página Madrugada que integrará o caderno posteriormente, como suplemento do suplemento.

3.O Suplemento Madrugada

Tufic (1984) designa os anos 60, para o clube, como “campo de batalha”: aprovando e reformando estatutos, realizando eventos culturais (I Feira de Artes Plásticas, recitais de música) e assumindo a direção do *Suplemento Madrugada*. Se o manifesto da agremiação, publicado numa revista que não passou do primeiro número, marcava posição diante dos que produziam literatura/cultura na cidade, contestando os valores estabelecidos, em busca de distinção, o suplemento expressa o desejo de submeter-se a uma audiência heterogênea, formada por público consumidor de jornais.

Sob a presidência de Aluísio Sampaio, em 1961, inicia-se a publicação do suplemento dominical, em *O Jornal*, iniciativa que assegura a visibilidade das propostas do grupo, cujos membros já atuavam na imprensa amazonense, de forma esporádica (algumas colunas no *Jornal do Comércio* e em *A Gazeta* e contribuições ao *Suplemento de Variedades*). É ainda no *Variedades* que, em março de 1961, Jorge Tufic, em artigo intitulado *Início de conversa*, tematiza a preocupação de escritores e jornalistas da cidade quanto à qualidade dos suplementos publicados nos jornais. Expressando as opiniões divergentes que circulavam na esfera cultural, o artigo propõe mudanças, argumentando contra os que temiam que o despreparo do público impossibilitasse a aceitação de uma página com diretrizes de vanguarda:

Acreditamos que a mudança para melhor é que há de proporcionar melhora no gosto literário do público. Sem essa iniciativa altamente saneadora, e louvável, o estágio atual em que se encontram as nossas folhas suplementares corre o risco de permanecer no que está, criando assim uma concepção negativa a respeito da arte e da literatura [...] Falamos assim porque à imprensa e ao jornal sempre coube a missão de educar, formando inclusive a chamada “opinião pública”. Mas este trabalho não tem sido completo, feito que é unilateralmente, de modo errôneo e falso, no que concerne à cultura, sob todos os ângulos, já que os “aprendizes de feiticeiro” tomam os lugares destinados àqueles para quem o risonho amadorismo já é fase ultrapassada. Eis aí, em síntese, porque somos contra a hipótese de que o povo não sabe e não deve exigir além de “pão e circo”. Basta dar-lhe algo melhor que isso, educando-lhe o gosto estético. E para esse fim podem dispor de pessoal habilitado. Gratuitamente. (**O Jornal**, Suplemento de Variedades, 12.02.1961).

Naquele momento, os suplementos literários publicados na grande imprensa nacional expandiam-se em bases regionais, com a ampliação do mercado de bens culturais e o crescimento urbano. O artigo de Tufic indica que o processo de negociação com o periódico, com vistas à obtenção de um espaço específico para o grupo nas suas páginas já estava em andamento. Demonstra, de forma clara, a intenção de aproximar a

produção literária do grupo de um público mais amplo, obtendo prestígio sem remuneração. Revela, ainda, a compreensão iluminista do papel da imprensa, à qual caberia divulgar a produção estética como um bem simbólico que educaria o “gosto” do público, transformando o estatuto de recepção das obras literárias.

Elson Farias, poeta e um dos editores da página, recorda que, apesar da colaboração em outros periódicos, *O Jornal* era o veículo desejado, por ser o periódico “de maior circulação no Amazonas”⁷; integrando a mídia impressa, a produção do clube não ficaria à margem, tanto sob a perspectiva estética quanto política. De outro lado, o jornal se qualificaria junto aos leitores, ao aproximar-se do campo intelectual mais contemporâneo, consolidando a expansão comercial e ampliando o número de leitores e exemplares vendidos.

A primeira página do Clube da Madrugada é publicada a 23 de abril de 1961, como um suplemento do *Suplemento de Variedades*, do qual incorpora alguns traços. Na página inaugural, que estabelece um contrato com o leitor e define uma estratégia, há de início uma hesitação que aproxima os dois suplementos quanto ao formato. Sua identidade só vai se definir posteriormente. Como no *Suplemento de Variedades*, os poemas, contos e crônicas disputam o espaço com a pequena publicidade (a manteiga de qualidade, os acordos publicitários da Academia de Acordeon Mascarenhas). Até Madame Arabela, a pitonisa sempre presente no *Variedades*, anuncia seus poderes mediúnicos e endereços variados na página. Adotando o mesmo formato standard⁸ e diagramação do jornal, não busca o diálogo direto com leitor, pois o bilhete-editorial ainda não se faz presente. Essa oscilação nos permite afirmar que, na edição de estreia da página, já é *Madrugada*, mas ainda é *Variedades*.

Formalmente semelhante, mas afastando-se da heterogeneidade do *Suplemento de Variedades* e, como este, publicado aos domingos, seu eixo é a produção literária. Na página inaugural, estão quatro poemas, um conto, duas crônicas e um artigo, indício de que a poesia será numericamente dominante no suplemento, como se observará posteriormente.

Sonetos (*Ciclos da Poesia*, Farias de Carvalho e *Soneto azul*, Elson Farias) e acrósticos (*Acróstico pensando em Gabriela*, Tiago de Melo), as formas fixas convivem com o poema de Benjamin Sanches (*Pássaro murcho*), que ocupa o centro da página, abandonando o verso tradicional e a linearidade discursiva, aproximando-se dos

⁷ Em entrevista escrita com Elson Farias (29.04.2014), o *slogan* do jornal é retomado.

⁸ Formato *standard*: segundo o Manual de Redação do jornal Folha de São Paulo, a mancha gráfica ou área de impressão mede 54x23 cm.

procedimentos da estética concretista. Indícios da oscilação que o leitor vai observar, no percurso de publicação do suplemento, no que toca à produção poética: entre a poética da Geração de 45, a vanguarda concretista e o engajamento político dos anos 60. As crônicas ocupam o rodapé da página e tematizam o cinema (*Carlitos*, Jefferson Peres) e, com toques de humor negro, o pesadelo (*Pesadelo*, Afrânio Castro) O conto de Jorge Tufic (*Retorno*) trata da diluição/permanência da imagem na memória.

O artigo de Luiz Ruas (*Em torno de uma reportagem cínica*), no alto da página, em tom indignado, protesta contra o teor de uma reportagem publicada na revista *O Cruzeiro*, que desqualificava a direção musical do Teatro Amazonas. Como a intervenção cultural e política é uma das propostas da página e do Clube, o articulista defende os valores locais, qualificando a reportagem como cínica (no título) e “safada”, no corpo do texto. Assim, a página oferece ao lazer domingueiro do leitor, a poesia, o conto, a crônica e, às vezes, a polêmica, como se pode notar:

Foto 6: Página inaugural do Suplemento Madrugada



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 23.04.1961

A preocupação com a “depuração artística” da página, presente em inúmeros editoriais, revela o desejo de criar uma identidade própria. Assim, em outubro de 1961,

o Suplemento passa por uma reforma gráfica, adotando o formato tabloide⁹ (**Anexo 5**), inserindo-se na parte central do *Suplemento de Variedades*, ainda sem a logomarca que a identificará até 1965, criada pelo artista plástico Óscar Ramos:

Foto 7: Logomarca da página, de 1961 a 1965



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 1961/1965

O suplemento não tem título, como era comum às publicações da época. É identificado pela logomarca do Clube da Madrugada. Sua estrutura é composta de seções diversas, fixas ou eventuais. Como se observa acima, o editorial-bilhete-ao-leitor é uma seção presente em quase todos os números. É o gênero jornalístico que convive com os textos criativos, produzindo a metalinguagem da página. Nos números iniciais, apresenta uma configuração gráfica elaborada (cercaduras, bordas, letra capitular) e é assinado pela “Equipe”, expressando opiniões e pontos-de-vista coletivos (**Anexo 6**). Dirige-se ao leitor: “Não é preciso dizer que esta página é sua, leitor. Nos dois sentidos, para ler e dispor de suas colunas.”(05.11.1961). Fornece um roteiro da página, informações sobre lançamento de livros e comentários sobre questões ligadas à cultura da cidade, numa linguagem coloquial, bem próxima à informalidade e simplicidade do bilhete. Em poucas ocasiões é predominantemente argumentativo, como o de 11 de fevereiro de 1962, cujo tema é a Nova Crítica, de Afrânio Coutinho (**Anexo 7**).

Em julho de 1965, o suplemento tem sua publicação interrompida por carência de papel e de material de estereotipia, problema que já se anunciava em maio do mesmo ano, quando, em nota ao público, o jornal esclarece o motivo da redução do número de páginas da edição de domingo:

⁹ Formato tabloide: segundo o manual já mencionado, a mancha gráfica ou área de impressão tem, aproximadamente, a metade do formato *standard*: 32x35 cm.

O JORNAL está circulando, hoje, com 16 páginas, somente, quando as nossas edições de domingo são, habitualmente de 24 páginas. Houve que sacrificar a sempre excelente página do Clube da Madrugada e mais matéria outra importante e atualíssima. É que estávamos na dependência de despachar, nos serviços competentes, material de estereotipia, imprescindível para o trabalho de confecção técnica deste matutino. (**O Jornal**, Primeira página, 09.05.65).

Os dois suplementos, o *Variedades* e o *Madrugada*, com o agravamento do problema, deixam de ser publicados. Em janeiro de 1966, apenas o *Suplemento Madrugada* volta a circular. No retorno, poucas edições contêm o editorial; o espaço passa a ser ocupado por textos poéticos, pequenas notas ilustradas por fotografias ou avisos que atestam o recebimento de correspondências; enfim, pelas ocorrências do cotidiano. A página retoma o formato standard original, modificando sua logomarca (**Anexo 8**).

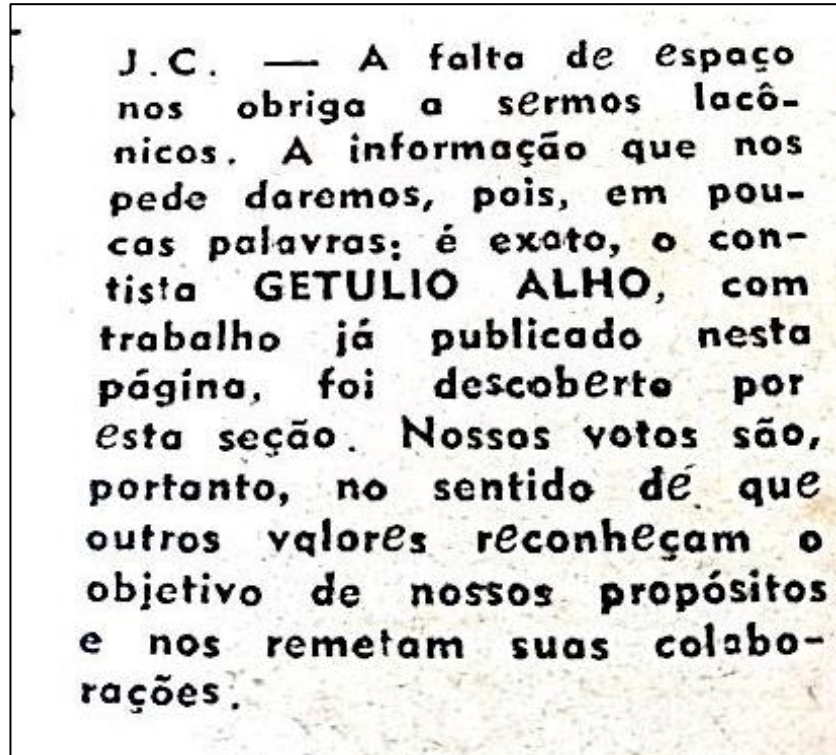
As *Notas*, gênero jornalístico marcado pela brevidade que, em geral, relata um acontecimento em processo, estão presentes desde o primeiro número da página até o final de sua publicação. Aborda os mais diversos assuntos e temas: exposição de artes plásticas, lançamento de livros e homenagens a um escritor. Em 1962, focaliza, de preferência, as atividades culturais do Clube da Madrugada e o lançamento de livros, no âmbito local e nacional, como se pode observar nos **Anexos 9 e 10**. Representam as “novidades” do mundo editorial local e nacional. Pertencem à esfera da noticiabilidade jornalística do suplemento, no qual a reportagem praticamente inexistente, focalizando prêmios e concursos literários, consagrações acadêmicas, lista dos livros mais vendidos durante o semestre ou ano e o movimento editorial de outros países. Resíduos de notícias semanalmente atualizadas, as *Notas* mantêm o leitor informado sobre o mercado editorial.

A seção *Correspondência* também compõe a estrutura da página, influenciada pela seção de nome e objetivos semelhantes publicada no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, com o qual o Clube da Madrugada mantém constante intercâmbio. Com forte sentido pedagógico e participativo, a seção recebe, critica e publica as contribuições mais qualificadas dos leitores, com a finalidade de revelar novos escritores, no âmbito local, como esclarece um editorial:

A seção CORRESPONDÊNCIA continua recebendo trabalhos em verso e prosa de autores novíssimos, os quais, se aprovados, passarão a figurar neste Suplemento [...] novos escritores, poetas e ensaístas poderão surgir no cenário promissor das letras amazonenses. (**O Jornal**, Suplemento Madrugada, 18.06.1961).

A falta de espaço impede a publicação mais frequente da seção, que não acompanha a sequência de edições da página. Muitas vezes, desaparece por semanas e as solicitações se acumulam, fazendo com que as *Notas* sejam utilizadas para responder às demandas:

Foto 8: A seção Notas



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 01.10.1961

Nem sempre a seção recebia textos para avaliação. Às vezes, os leitores, indicados pelas iniciais do nome, remetiam outras produções artísticas para avaliação, como se pode perceber pela resposta:

P. de S. Agradecemos a colaboração que nos enviou e, desde já, adiantamos que iremos fazer o possível de oportunamente publicar a gravura de sua autoria, ilustrando uma publicação sobre Euclides da Cunha, que será escrita pelo clubista Bacellar (O Jornal, Suplemento Madrugada, 01.10.1961).

A promessa não se cumpriu. A seção destinava-se à produção literária e, além de Getúlio Alho, que se torna, posteriormente, colaborador da página como contista e ilustrador, revela alguns novíssimos escritores, cujos textos são publicados na seção-resposta, *O melhor da semana*, algumas vezes acompanhados de breve apreciação. Os comentários, às vezes, são ácidos, revelando a disposição de por ao alcance do leitor apenas os textos considerados de excelência. Os autores de textos recusados têm sua identidade preservada, como se observa:

Foto 9: A seção Correspondência

CORRESPONDENCIA

M. B. — Seu soneto "Casca-Nave" reúne já apreciáveis qualidades, que nos deixam entrever as possibilidades que V. terá nos domínios da poesia, marcadas por sua sensibilidade no tratamento da matéria poética. Certo que lhe falta "um certo toque" de atualidade, no que respeita, inclusive, à "independência" do verso no texto poemático. O tempo, todavia, traduzido em aplicação (pesquisa e pesquisa) resolverá a questão. A peça em referência vai publicada em outro local do suplemento. Envie-nos mais alguns trabalhos, dispondo amplamente desta seção.

M. A. S. — Gostaríamos de receber mais alguns trabalhos seus. O soneto ("Dia dos Namorados") que V. nos remeteu, deixa de ser estampado, não só pela falta de oportunidade, dada a circunstância que ditou o cometimento, senão também pelo tratamento-chapa-batida, que obviamente o invalida. Procure ler os bons poetas, isto é os antípodas dos pégas e "chorões".

A.O. — Há jorros de inspiração na seu poema ("A Alma do Musa"). Mas, na mesma proporção em que escasseia a contensão verbal. Procure dizer apertadamente o imprescindível. Policie a muse, não permitindo que ela lhe saia desgobernada e ébria. Aplique-se conscientemente ao poema. Reformule-se. E volte.

J.O. — Você volta a merecer, com "Casca-Nave" o destaque de o MELHOR DA SEMANA.

CASCA-NAVE

JACOB OHANA

Vela à casca, sela ao vento...
to...
vento o traze, cuaco o vela:
rio abaixo, rio acima,
rio em baixo, rio em cima,
casca-nave dos meus ecos
mouraja no rio de pedra
da noite que lhe abascece
fragil carga de silêncio,
colhida no fruto seca,
na folha d'árvore morta,
casca-nave no naufracio
atira o silêncio à praia,
(carga causa do destino),
que o vento veloz a traze
vai veloz última incicia
da barca sempre partida,
da carga nunca chegada:
risa, pranto, canto e eco...

Correi, vento que me passa,
levei a carga ao destino
ao pórtico que tanto bu cam
no tempo-nave da vida...

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 19.07.1964

A seção publica textos de Mário Ypiranga (*Cobra-verde*¹⁰, 23.07.1961), Bráulio Arruda, (*Poema*, 06.05.1962), Auri Braga, (*Paisagem e Poema*, 13.01.1963), Tarcila Prado (sem título, 31.03.1963), Claudebara Soares (*Quem sou eu*, 29.09.1963), Etivaldo Paes Barreto (*Poema*, 10.05.1964), Max Carpentier, (*Broche de sons e Lua, quinta fase*, 17.05 e 21.06.1964), Jacob Ohana (*Casca-nave e Soneto*, 17.05 e 19.07.64), Aldísio Filgueiras (*Cantiga do jarro*, 07.03.1965) e Nereide Santiago (*Da prisão*, 04.07.1965).

¹⁰ O editorial comenta o texto de Mário Ypiranga: "[...] embora apresente como novidade (de certo modo pelo menos em nosso meio literário) a redação toda feita em letra minúscula, inclusive o nome dos personagens, estrutura-se nos moldes tradicionais da narrativa curta. [...] O que porém nos parece ponto negativo no trabalho do sr. Mário Ypiranga é a intromissão de elementos extra-ficcionais [...] esses elementos de natureza puramente ensaística de há muito foram abolidos por estranhos e incompatíveis à ficção". (*O Jornal*, Suplemento Madrugada, 23.07.1961).

A seção estabelece vínculos estreitos com os que produzem literatura, na cidade. O ideal iluminista de manter viva a experiência poética, aprimorando pela crítica a experiência do leitor e a do próprio poeta que responde às solicitações, serve de norte para a intenção pedagógica seção. As respostas-comentário-crítico buscam a modernização dos discursos, insistindo na pesquisa estética permanente e na contenção da linguagem, evitando assim que a “musa ébria” conduza o texto, transformando-o em simples autoexpressão, em “lira apaixonada e suspirosa”. A seção talvez constitua a pré-história dos *blogs*, o novo espaço do jornalismo ligado à cultura, cuja interatividade funciona como caixa de ressonância das questões culturais, no espaço virtual.

O leitor, entretanto, nem sempre acatava de forma elegante a recusa do seu texto e contra-argumentava, às vezes de forma pouco polida, como se deduz pela resposta:

Recebemos sua carta, vazada em linguagem erudita, onde você faz alusão ao prestígio que alcança a seção CORRESPONDÊNCIA [...] Sua carta logo se transforma em látego ferino que açoita às escuras, cometendo as mais absurdas injustiças. Se não publicamos as suas estrofes, se em última instância o comentário que lhe fizemos deixa a desejar, atribua esse feito ao pouco espaço de que dispomos [...] Seu pseudônimo, aliás original, não chegou a impedir a identificação do remetente, o que muito nos surpreendeu, pois se trata de pessoa educada e culta, capaz dos melhores triunfos na carreira que abraça. (**O Jornal**, Suplemento Madrugada, 11.06.1961).

Alcançando grande êxito nos meios estudantis, recebia, entretanto, colaborações de leitores/escritores já consagrados, que desejavam ver seus nomes inscritos no suplemento, lugar de prestígio, mesmo os que não compartilhavam dos princípios propostos pelo Clube da Madrugada, como Mário Ypiranga Monteiro, intelectual já consagrado nos círculos acadêmicos da cidade.

Democrática, propondo a participação, a seção conduz à reflexão sobre o leitor dos suplementos. Bourdieu (1982) refere-se a um público médio, de formação social heterogênea, consumidor da arte média divulgada através da imprensa, que tardiamente compreenderia as inovações estético-estilísticas propostas pela arte erudita. Os estudiosos de comunicação referem-se também ao leitor médio, definido pela classe social, faixa etária e local. O comprador de jornal pertenceria, assim, à classe média ou alta, que formariam a opinião pública, cuja existência imprescindível sustenta os jornais. Eco (1979) também aponta o leitor médio como alvo a ser atingido pela previsibilidade da linguagem jornalística.

Os suplementos culturais dirigem-se, entretanto, aos leitores mais qualificados, não à multidão de leitores comuns. Seu público habita as cidades, vive “dentro do bem-estar, do lazer e das comodidades educacionais inerentes à classe média, classe esta

privilegiada por todos os milagres brasileiros desde os anos 30”. (Santiago,1979,163). Privilegiando a literatura e o livro, para Travancas (2001,27) os suplementos atingem “um público específico e segmentado, um público considerado leitor em potencial dos livros ou já leitor”, difundindo um conceito particular de literatura.

O leitor do suplemento parece remeter à noção de leitor-produtor de Benjamin (1985,184). Resultante da sofisticação técnica do mundo do trabalho, que impõe o domínio da linguagem escrita, assume um comportamento ativo ao participar da estrutura dos jornais. Manifestando, no caso da *Correspondência*, suas experiências estéticas, afastando-se da recepção passiva da informação jornalística ou estética. Transformando-se em leitor/escritor, indica que entre o leitor e o autor as diferenças são contingentes e funcionais.

3.1. A poesia no Suplemento Madrugada

No prefácio da *Pequena Antologia Madrugada* (1958,9), Jorge Tufic, referindo-se às oscilações políticas da sua geração, usa o termo “flutuada” como metáfora da hesitação ideológica entre posições esquerdizantes e conservadoras. Talvez seja também um caminho para compreender a produção poética do Clube da Madrugada, publicada no suplemento¹¹, que se situa num lugar entre o modernismo, a geração de 45, a vanguarda concretista e a poesia política dos anos 60.

O processo de “confinamento” cultural da geração Madrugada, o descompasso entre a “novidade” nacional/universal e o “atraso” local faz com que o desejo de ruptura tenha como alvo principal da crítica do grupo a produção academicista local. Contra ela se insurge o Manifesto de 61, como observa Leão (2011, 132): “Neste primeiro momento, o que há de beligerante no CM volta-se para outra tradição, uma que está no seu próprio quintal”. A relação com a tradição modernista, àquela altura da fundação do clube já incorporada ao cânone, se realiza pela postura oscilante, aproximação/afastamento:

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

¹¹ Entre 1961 e 1970, nas edições a que tivemos acesso, o suplemento publicou 511 textos poéticos; 376 de autoria de membros do Clube da Madrugada ou de poetas pertencentes ao espaço da cidade que, de algum modo, dialogavam com o Clube ou com a página.

Os paradigmas da “fase heroica” modernista (experimentalismo, nacionalismo, coloquialismo, paródia, liberdade métrica, criticismo) tinham já atravessado a complexidade histórica e estética dos anos 30/40 (regionalismo/Estado Novo/ 2ª Guerra) e se institucionalizado. Assim, o diálogo se estabelece com os modernistas da consolidação. O suplemento revela uma rede de referências aos poetas e textos pertencentes à produção que “estabiliza” o modernismo, através de diferentes estratégias, como: a intertextualidade (*Variações sobre um tema de Manuel Bandeira*, Farias de Carvalho, 30.04.196); poemas dedicados aos mestres da geração (*Ao poeta de óculos*, Elson Farias, 14.05.196; *Soneto para Jorge de Lima*, 21.04.1963) e homenagens (*Homage*, Jorge Tufic, 29.07.19, dedicado a Carlos Drummond de Andrade). Essas homenagens e retomadas de textos indicam filiações estilístico-temáticas, num procedimento mimético/dialógico que exercita o próprio fazer poético. O poeta Manuel Bandeira concentra as preferências estético-literárias (poemas-carta, dedicatórias, variações temáticas, crônicas): duas páginas celebram sua presença literária. **(Anexo 11)**. O apelo à atualização estética e à pesquisa também são temas constantes de artigos, comentários e editoriais que remetem a propostas modernistas, assim como o intercâmbio com as outras artes, sobretudo as visuais, como nota Páscoa (2011,95):

O Clube, porém não se restringiu apenas ao âmbito literário, mas também possui uma atuação rica e diversificada na área das artes plásticas. Desempenhou um papel importante na cidade ao opinar sobre questões vigentes na época, pois debruçou-se sobre assuntos sociais, econômicos, filosóficos, artísticos e literários.

Entretanto, sob a perspectiva do Suplemento, observa-se que a poesia do Clube inscreve-se nos paradigmas propostos pela Geração de 45¹². A esta linhagem integra-se a maioria dos 376 textos poéticos dos membros do Clube publicados pela página. Trata-se de uma produção voltada para a realização formal da poesia, retomando as formas fixas e clássicas, aliadas à problemática existencial; “inspiração e artesanato”, como afirma Tufic (1984). O suplemento divulga uma coleção de textos elaborados segundo modelos das espécies líricas clássicas: odes, canções, baladas, sextilhas, trovas, romances, madrigais, rondós e sonetinhos. O soneto, nas suas realizações tradicional e moderna, ocupa um espaço privilegiado na página, notadamente naquelas diagramadas

¹² Nascida no contexto da crise internacional dos anos 40, especialmente na fase final da Segunda Guerra (1944-45), afetada ainda pela crise interna do país com a situação do Estado Novo getulista, a Geração de 45 compreende a poesia de forma especial. Contestando a “libertinagem” modernista, retorna às formas clássicas, afasta-se do nacionalismo e da oralidade, buscando uma atmosfera de transcendência. Universalismo e artesanato expandem, para alguns, o espírito moderno; para outros, revelam um recuo ideológico. Dialogam com arquivos variados: Rimbaud e os surrealistas, Fernando Pessoa e Jorge Guillén, Rilke e Valéry, assim como Pound e Eliot. Não constituem um grupo orgânico, nem publicam manifesto. Divulgam suas ideias através de revistas, congressos e clubes de poesia, como o Madrugada. STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

em formato tabloide, talvez por adequar-se à estrutura minimalista do espaço. Assis Brasil (1999,17) refere-se à tradição do soneto, na literatura brasileira e amazonense, lembrando que os grêmios que precedem a formação do Clube da Madrugada, cultuando os poetas românticos (Castro Alves, Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias, entre outros), exploravam frequentemente o potencial do soneto. Deste modo, a numerosa presença do soneto dá continuidade a uma tradição local e, simultaneamente, inscreve as influências poéticas de 45.

Os aspectos temáticos da poesia Madrugada, no entanto, não realizam integralmente a fórmula transcendental/universalista da Geração de 45. Incorporando temas e motivos ligados à cultura local, torna mais acessível ao leitor o reconhecimento das mensagens, procedimento transculturador que, sem se distanciar das influências universais/nacionais daquela geração, revela a ambivalência e o trânsito entre as poéticas. Retomando muitas vezes os mitos amazônicos, assim como sua natureza, tematizando a cidade (“os contrastes entre a natureza que recua e a cidade que avança”, na declaração de Tufic(1984,48)) e seus personagens, grande parte da produção poética do Clube repousa na emergência de imaginários e dicções locais. Rama (2001), observando o processo histórico de democratização latino-americano, associa o poeta à imagem do bufão/comediante, cujo mascaramento é um “oportunismo” necessário ao processo de inclusão cultural. As máscaras formais da Geração de 45 propiciam a inserção do espaço local, dos signos da regionalidade na produção poética, rasurando arquivo original. Esse procedimento já realizado pelo romantismo e modernismo, ao atualizar os arquivos europeus sob o signo do espaço local, ocorre agora com mais desenvoltura na produção contemporânea, mais aberta à multiplicidade de informações, inclusive a dos jornais.

Segundo Mendonça Teles (2002,110), a Geração de 45 percebeu-se emparedada entre a continuidade e a renovação da tradição literária modernista, entre a rejeição ao “desvairismo” e a demanda de uma nova concepção criadora em arte. Talvez se deva a essa cristalização, a esse endurecimento de posições, a recepção crítica desfavorável de sua poética, que torna impraticável o diálogo com as práticas culturais que se transformavam, no processo desenvolvimentista/industrialista dos anos 50. A “flutuação”/ambivalência da Geração Madrugada, aliada ao desejo de atualização, permite uma posição mais flexível e aberta às inovações estéticas e culturais. Relendo a tradição, estabelece, entretanto, conexões com o presente, como com a vanguarda concretista.

A partir de 1956, dois anos depois da fundação do Clube da Madrugada, no contexto do otimismo nacionalista que discutia a superação do subdesenvolvimento e no momento em que se consolidava a cultura de massa (bossa nova, cinema novo, televisão), aparecem os primeiros manifestos concretistas¹³. Criticando a geração de 45, da qual se afasta, os concretistas aproximam-se das correntes experimentalistas das artes plásticas, deslocando a poesia para o campo visual. Inicialmente coeso, divide-se depois em grupos (paulista: Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari; e carioca: Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e José Lino Grunewald), que assumem posições políticas diferentes quanto aos rumos da poesia concreta e da função social do fazer poético. Desta dissidência surge a poesia neoconcreta. Em 1958, a publicação do Plano Piloto da Poesia Concreta, alusão intencional ao Plano Piloto para a Construção de Brasília (Lúcio Costa e Oscar Niemeyer) evidencia a relação entre concretismo e o período desenvolvimentista do governo JK. O grupo concretista divulga seus princípios através das páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1958-1961), com o qual o Clube mantinha um diálogo permanente. A extinção do suplemento cessa a influência criadora do concretismo sobre o Clube: “a experiência concretista, apesar de benéfica, não conseguiu sobreviver por muito tempo, no caso particular do Amazonas, devido, sem dúvida, à extinção daquele Suplemento artístico”. Tufic¹⁴ (1984,48).

A relação entre o Grupo Madrugada e o Concretismo é polêmica: há, de um lado, uma tentativa de assimilar seus procedimentos; de outro, resistência, que se evidencia na reduzida produção poética feita nos moldes dessa vanguarda, publicada nas páginas do Suplemento. O editorial da página (06.05.1962), escrito após uma semana de conferências sobre poesia, realizada ao final de abril, dimensiona o debate e a posição dos participantes:

Durante a Semana de Conferências do Clube da Madrugada, ficou mais ou menos notório que há divergências no grupo, todas situadas no terreno da pesquisa (...) e de formas, predominando, até agora, a corrente bastante numerosa dos que não aceitam o movimento concretista, salvo como simples movimento de REFERÊNCIA, numa hora de quase estagnação dos valores literários. Esse ecletismo, acreditamos, pouco tem favorecido, em termos de coesão, o trabalho de uma equipe que já firmou seu passo, abrindo caminho para a compreensão de problemas hoje de pleno alcance do público, mas que

¹³ Retomando o experimentalismo modernista rejeitado pela Geração de 45, os concretistas questionam a unidade rítmica e formal do verso, que reformulam em diversos níveis. Propõem uma poética visual reduzida e simplificada, a que denominam de “escritura icônica”, na qual forma e conteúdo se fundem, como resposta à crise do verso. Influenciados pelas técnicas de comunicação de massa, sobretudo dos jornais, exploram configurações similares na página poética, explorando a diagramação como um signo, em busca de uma sintaxe verbal/visual, entre outros procedimentos. AGUILLAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira. As vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

¹⁴ O relato de Tufic revela o intercâmbio entre os suplementos, as trocas de artigos, poemas, ensaios contos, etc., assim como a correspondência mantida entre eles. Antísthenes Pinto, Benjamin Sanches e Jorge Tufic publicam suas experiências concretistas no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*.

deve ser ajudado e comprovado pelos mesmos artistas e escritores, sobretudo os novos, a cargo dos quais está o alevantamento das nossas artes e letras [...]

Articula-se assim uma cruzada anticoncreta que se expressa nos suplementos. Em 1961 (10.12), em entrevista concedida à Página Madrugada, por ocasião do lançamento de seu livro (*Plenitude*), questionado sobre as novas propostas estéticas, o Padre José Lindoso responde: “Gosto da arte moderna, mas acho que certas formas estéticas (como o concretismo) fogem do seu conteúdo humano e se assemelham mais a uma argamassa de cimento armado”. O conservador Suplemento de Variedades alinha-se também à orquestração anticoncreta, expressando sua posição ao publicar artigo (03.06.1962), de Carlos Maul¹⁵ (*Concretismo ou concretinismo?*):

O escritório de propaganda e expansão cultural do Brasil em Lisboa acabou de divulgar um caderno de poesias concretas, que vêm merecendo a aceitação das jovens correntes literárias portuguesas, despertando a mais viva curiosidade [...] Um comentário humorístico será oportuno: o Brasil, ao invés de exportar batatas que se comem, exporta-as em papel impresso [...] a missão de um escritório comercial que nos custa os olhos da cara é apenas a de mostrar aos estrangeiros mercadorias que lhe interessam e que nos rendam divisas.

A radicalidade da proposta concretista, ao propor a abolição do verso, não encontra seguidores entre o grupo, como esclarece Elson Farias (2006, 98) nas suas memórias:

Jamais me furtei a conversar sobre esses temas, sem jamais aderir às correntes que visassem, em última análise, principalmente o concretismo, a detonar o verso em favor do visual, por um grafismo que isolava o poema do aspecto semântico da palavra.

Os argumentos assimiladores têm por fundamento a valorização da pesquisa formal proposta pelos poetas concretos, capaz de superar o ecletismo e os impasses da poética do Clube, que vivenciava certa estagnação. Alguns poetas se mostram permeáveis à proposta vanguardista dos concretos, como Jorge Tufic, Antísthenes Pinto (**Anexo 12**) e Ernesto Penafort. Os dois primeiros já tinham divulgado, em 1959, antes mesmo do início da publicação do *Suplemento Madrugada*, suas experiências concretistas, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, porta-voz da nova poética. Pertencem a eles os poemas concretistas que observamos no suplemento:

¹⁵ Carlos Maul (1887-1974). Poeta carioca descendente de colonos alemães, nos anos 60 foi redator do *Correio da Manhã* e da *Gazeta de Notícias*. Membro atuante da Sociedade Brasileira de Geografia e Filosofia, publicou seu primeiro livro em Portugal, *Estro*, em 1910, Fonte: www.rioeduca.net/blogViews.php. Acessado a 12.03.2016.

Foto 10: Poema concretista de Jorge Tufic

ODE**CAMPO****BODE****Jorge Tufic**

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 5.11.1961

Foto 11: Poema concretista de Ernesto Penafort

LUME**LODO LEME****LIMO LAMA****ernesto penafort**

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 6.8.1961

A vanguarda concretista não se legitima integralmente no movimento literário local, apesar da tentativa de assimilação feita por poucos poetas. Lembramos que a recepção do concretismo foi problemática, não apenas no plano local, mas no contexto nacional. A politização da cultura, nos anos 60, não oferecia um ambiente propício para a sua aceitação. O extremo formalismo, a aproximação da mídia, por meio da homologia entre a página jornalística e a página do livro, o diálogo entre estrutura publicitária e estrutura poética, através da valorização do espaço, despertavam desconfianças ideológicas, alimentando a polêmica entre cultura popular, considerada instrumento de conscientização, e a cultura erudita, vanguardista e alienante, fora do alcance das massas. Anti-eloquente e antissubjetiva talvez a poética concretista não pudesse encontrar lugar na cultura local, que conservava ainda traços da tradição verborrágica e declamatória.

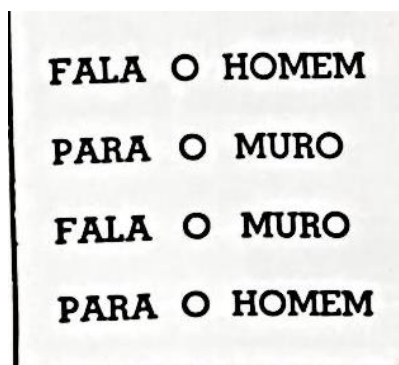
Em 1966, o movimento oscilatório da poesia Madrugada direciona-se para a lírica social, no momento em que a cultura do país é dominada pela temática política, em termos populistas ou vanguardistas. Nacionalismo, democratização, engajamento x alienação, “atitude revolucionária” são as palavras que mobilizam a efervescência cultural da época, dominada pela relativa hegemonia cultural das esquerdas, que apostavam no potencial revolucionário das artes. É o contexto em que surge a Poesia de Muro, que tem o Suplemento como veículo privilegiado de difusão e, talvez, único arquivo.

A edição de 4 de setembro de 1966 explica sua origem aos leitores:

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

A mesma edição do Suplemento publica o poema-slogan da Poesia de Muro, criado por Aluísio Sampaio:

Foto 12: Poema-slogan



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 04.09.1966

Naquele momento, a sociedade brasileira vivia a repressão da ditadura militar instaurada em 1964. A cultura de esquerda, que desde meados de 50 efetivara uma política de alianças de classe, de feição democrática, nacionalista e popular, experimenta o impacto das sanções ditatoriais, inaugurando um período de lutas políticas e culturais de contestação do regime. Na pauta dos debates estavam a relação cultura e ideologia, a ascensão da sociedade de massa e a superação do subdesenvolvimento. Em 66 a censura ainda não tinha revelado sua face mais dura. Instaura-se assim um espaço de resistência democrática, com significativa participação da classe média urbana. Os gêneros públicos, como o teatro e a música popular, assumem posição de destaque. Sussekind (2004,24) avalia que nos primeiros anos de

ditadura militar consolida-se a “sociedade do espetáculo”, via televisão, como estratégia do regime para silenciar a contestação da cultura esquerdizante:

[...] deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores já tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em plateia consome o espetáculo em que se transforma o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os *media* e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém ouvia. A não ser outras cassandras idênticas.

À poesia, que passa de protagonista aos bastidores da cena política diante da dominância dos gêneros ligados ao espetáculo, cabia por em xeque os princípios construtivos da vanguarda (concretista), empenhar-se politicamente e buscar maior comunicação com o público.

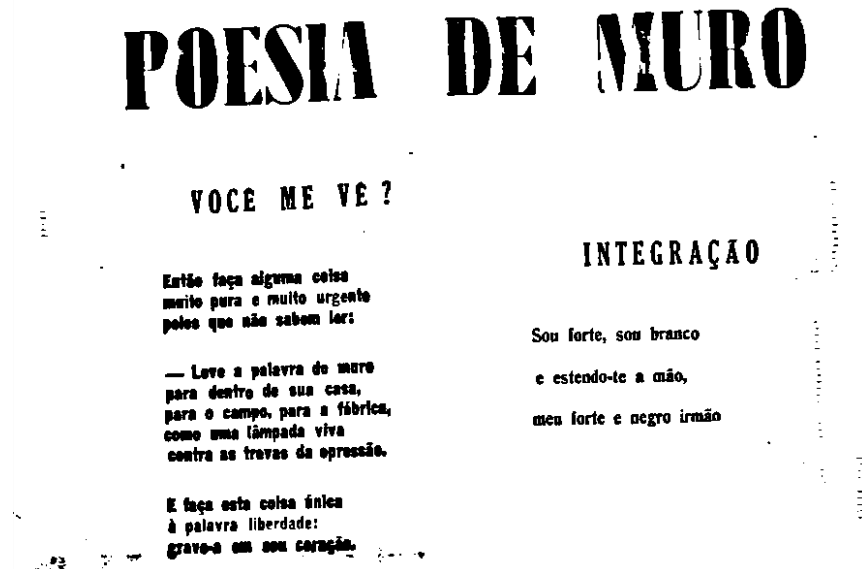
Esse contexto de crise política e estética propicia a criação da Poesia de Muro, metáfora da poesia engajada da década de 60, no plano local. Uma série de artigos presentes no Suplemento fundamenta os seus propósitos, que tentaremos sintetizar. A “poética do muro” procura a linguagem direta, dispensando a “interferência do verso”; para atingir o grande público, deve aproximar-se das estratégias da publicidade, veiculando, entretanto, conteúdo poético, com a intenção de desalienar/conscientizar os leitores, “viciados pelos jargões que lhe impingem os instrumentos de propaganda”; busca o esclarecimento coletivo, o diálogo com a cidade e seus habitantes. Privilegia os temas amazônicos e procura dialogar com as artes visuais e gráficas, na apresentação dos poemas. Rasurada a autoria (os poetas não assinam seus textos), afasta-se do “personalismo autoral”, alienante, optando pela expressão de um trabalho coletivo. O poeta Luiz Ruas resume essa configuração, em artigo publicado a 23.10.1966: “Um aspecto deve ser levado em conta neste empreendimento é o fato de que ele tem sido considerado por todos quantos se empenham no estudo e na produção da poesia de muro como um feito do Clube da Madrugada e não deste ou daquele de seus membros”.

Alguns procedimentos aproximam-se do concretismo: a abolição do verso, a aproximação com as artes plásticas, a identidade com o design publicitário. O suporte dessa produção seriam os murais de poesia, como revela a entrevista de Guimarães de Paula, concedida a Arlete Nogueira da Cruz, publicada em jornal maranhense (*Jornal do Dia*) e transcrita no Suplemento (30.04.1967):

Se quadros e gravuras podem ser expostos em murais, a poesia também pode e deve ser exposta. Esta foi a ideia inicial que levou o Clube da Madrugada a lançar-se em novo movimento, expondo seus murais poéticos em Manaus.[...] Porém, melhor do que ouvir dizer o que ela é, é vê-la.

Assim, entre o muro (a metáfora) e o mural, real suporte da palavra poética de muro, que remete ao poema-cartaz do concretismo, a poesia Madrugada busca engajar-se à denúncia dos problemas sociais, voltando-se com mais ênfase para o espaço amazônico. Afastando-se da página do livro e propondo o muro/mural como espaço do poema, a poesia se aproximaria ou incluiria o leitor no seu universo, incorporando uma função social. Entretanto, entre projeto e execução dessa poesia útil há uma contradição: sua realização nem sempre corresponde ao que foi proposto no plano teórico. A abolição do verso (e da rima), o apagamento do sujeito lírico em nome da criação coletiva e a valorização espacial do poema não se consolidam nos termos propostos:

Foto 13: Poesia de Muro



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 18.09.1966

A palavra empenhada aniquila as trevas da opressão social e racial, temática que os textos acima expressam. Como não reconhecer, entretanto, a presença da rima e da redondilha, de certo ritmo gonçalvino, e dos traços da lírica de Farias de Carvalho, no poema *Integração*? Apesar do desejo de visualidade, o elemento discursivo ainda predomina, neste como em outros poemas de muro. Considerada uma criação genuinamente amazônica, na qual “pulsam e se impõem a presença e os anseios dos criadores da terra”, a lírica participante almeja integrar-se ao contexto nacional, marcado pela politização da cultura e pela consolidação do crescimento dos meios de comunicação que vão afetar as práticas de leitura e de criação poética.

Este é o panorama poético do Clube da Madrugada, observado a partir do Suplemento. Gênero dominante, superando os gêneros narrativos, como o conto e a crônica, movida pelo desejo superação do descompasso cultural, a criação poética é flexível, *flutuada*, assumindo posições diferentes, circulando entre formas e influências, incorporando o novo, o diferente; talvez se configure como estratégia das modernidades alternativas das regiões afastadas do centro para suprir o descompasso temporal-espacial.

3.2. Vozes femininas

Há uma assimetria na distribuição de gênero na produção da geração Madrugada, que se reflete no Suplemento. Aos inúmeros poetas, contistas e críticos publicados pela página Madrugada corresponde um número reduzido de colaborações de autoria feminina.

Apesar de, nos anos 60, se observar a onda feminista, que mudou radicalmente os costumes e a imagem das mulheres, a cultura patriarcal ainda dominante na sociedade brasileira contribui para que a produção poética de autoria feminina não se efetive de maneira mais significativa. A educação feminina ainda não possuía, à época, a relevância social da educação masculina. Os homens dispunham de melhores condições de acesso à formação profissional, podendo assumir posições mais destacadas, sobretudo nos serviços públicos. Prevalecia (ou prevalece) a divisão histórica entre o público, compreendido como espaço de atuação masculina, e o privado, esfera feminina e íntima, sujeita a sanções e regras específicas, sobretudo nas sociedades periféricas, onde as dificuldades materiais e imateriais da condição feminina são imensas.

A participação feminina no Suplemento reflete essas condições estruturais, que se define pela quase ausência produção literária feminina. As vozes femininas, quase inaudíveis, se inserem nas margens da página. Poucas escritoras e raros textos estão presentes. Percebe-se que não há nenhuma assinatura feminina no manifesto fundador do movimento. Na página, a seção *Correspondência* abrigava esporadicamente escritoras reconhecidas ou iniciantes, como: Auri Braga (*Poema*, 13.01.1963) e Nereide Santiago (*Da prisão*, 04.07.1965). O intervalo temporal é significativo: somente dois anos depois o leitor encontra um texto poético feminino, o que pode indicar, além de sua reduzida participação, restrições à qualidade dos textos, uma vez que a seção filtrava os textos mais significativos para publicação.

Interessante observar os comentários que acompanham os textos: sobre o poema de Auri Braga destaca-se o “intimismo”, a sensibilidade, a “leveza e simplicidade do seu temperamento poético”, como se a criação literária feminina não mobilizasse signos, produzindo um material simbólico, que testemunha afetos e emoções; a percepção presente afirma o poético como resultante de um temperamento, de uma essência feminina e não do trabalho com a linguagem. O poema de Santiago, que alude à atmosfera repressiva pós-64, não é agraciado com um comentário, talvez porque a temática política não componha o “temperamento poético” feminino, sempre associado à suavidade, à leveza e à certa melancolia. As observações que acompanham o poema de Tarcila Prado, além de constatar a quase ausência da produção poética feminina no suplemento do Clube, se estruturam nessa chave argumentativa da simplicidade e leveza tipicamente femininas:

Foto 14: A poesia de Tarcila Prado

Correspondência

Há muito não saia, nesta página, esta seção. A falta de material forçou-nos a suspendê-la por algum tempo. Agora Tarcila Prado manda-nos um poema e aqui o estampamos. Sem dizer mais nada, em nossa opinião, o poema é bom, porque simples e leve, autêntico. Lembra-lo e surge logo as mãos da mulher no desenhado destas palavras. Poesia intimista, mas de que se deve fazer. Sem pretensões técnicas que, quando não bem assimiladas, podem frustrar a expressão poética, resultando disso uma sofisticada arremação de palavras. Esperamos receber outros poemas desta colaboradora. Sentimos que está aí, em vivo nascimento, uma figura que nos tem faltado na geração nova de artistas amazonenses: a presença feminina. O poema está sem título e assim o publicamos suprimindo, no entanto, um verso que achamos supérfluo na estrutura geral do poema.

espero-me
insinuando o meu riso
morto
há não sei quanto tempo.

mil jogadas de velas bebidas de vento
e um canto de chegada
na noite da praia
hoje inexistente.

quero amar e amor puro
com estrêlas desmaiadas nos olhos
e não saber do mundo
até que tu me acordes.

buaco-me
infinitamente lixe
para o meu retrato.

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 30.01.1963

A premiação é uma das formas de acesso e consagração no campo literário. Por essa via, outro nome feminino se inscreve no *Suplemento Madrugada*: Geralda de Souza Guimarães, classificada em segundo lugar, juntamente com Erasmo do Amaral Linhares, no Prêmio Cidade de Manaus para conto e crônica. O conto premiado é publicado na página, como previam as regras do concurso, intitulado *Holocausto* (09.07.1967). O conto tematiza a experiência feminina da gravidez e do incesto. Interessante observar que a comissão julgadora (Pe. Luiz Ruas, Benjamin Sanches e

Alencar e Silva) premia, com exceção da contista, outros participantes que pertencem ou estão vinculados ao Clube da Madrugada, um dos promotores do concurso.

Apenas uma escritora pertence oficialmente ao Clube da Madrugada, Astrid Cabral. Em 1963, publica *Alameda*, uma coletânea de contos que introduz um recorte de gênero num espaço literário em que a autoria feminina é invisível e/ou pouco valorizada. Primeira ficcionista do Amazonas, seu livro aborda a experiência feminina em relação à representação da natureza, “mas num tom diferenciado [...] o que implica um conceito de feminino que extrapola o fato de a autora ser uma mulher” (Leão, 2011:191). Apesar do reconhecimento nacional e local e da significativa produção poética, a escritora tem apenas dois contos do livro publicados no Suplemento (*A Poda*, em 1964, e *Queixa contra o vento*, em 1969), nenhum poema.

Neide Ferreira de Souza, professora do Colégio Estadual do Amazonas e, posteriormente, da Universidade Federal do Amazonas, foi colaboradora do *Suplemento Madrugada* como poeta, ensaísta e tradutora. Na seção *A poesia e seus mestres*, traduz do francês (Jacques Roumain e Guillaume Apollinaire) e do inglês (Edna St. Vincent e Emily Dickson), realizando o trabalho quase invisível destinado ao tradutor. Publica ainda ensaios sobre poetas franceses da modernidade, praticamente desconhecidos do leitor brasileiro.

Cabe ainda notar que *O Suplemento de Variedades* também acolhia a produção poética feminina, privilegiando autoras já consagradas nacionalmente, como Heloneida Studart, Elisa Lispector e Adalgisa Nery. Nele encontra-se, entretanto, uma extensa entrevista (15.12.1963) concedida por Astrid Cabral a Edna Savaget, escritora e jornalista que, à época, apresentava as escritoras brasileiras ao público televisivo. As entrevistas eram transcritas posteriormente e publicadas em *O Globo*. Destacamos o trecho final da entrevista, no qual a escritora amazonense reporta-se ao processo de criação de *Alameda*, lançado naquele ano:

Alameda foi escrito em períodos diferentes. O primeiro conto data de quatro anos antes dos outros. E foi praticamente o germe de todo o livro. Quis inventar um mundo à parte, como o que tive na infância. Aliás, há muitas reminiscências e transposições de experiências pessoais nessa *Alameda*. Meu maior pecado foi o de ter feito concessões de cunho realista e não me haver restringido à ficção pura.

O *Variedades* também publica um poema de Violeta Branca, em maio de 1962, na edição comemorativa do Dia das Mães. Claudebara Soares¹⁶ é uma colaboradora

¹⁶ Poucas informações existem sobre a escritora que, nascida no Amazonas, radicou-se em Brasília. Publicou os seguintes livros: *Êxtase*, *Rascunho*, *Divagações e Reminiscências*. Também desconhecemos a data de publicação dos livros.

assídua desse suplemento, construindo sua trajetória à margem do Suplemento do Clube da Madrugada, talvez por sua produção poética acadêmica. Ao aproximar-se procedimentos estéticos menos formalistas, mais de acordo com os critérios da seção *Correspondência*, a Página Madrugada seleciona para o leitor seu texto que revela uma mudança de perspectiva que a integra aos valores da nova geração:

Foto 15: Poema de Claudebara Soares

CORRESPONDÊNCIA

Estamos publicando hoje o resultado objetivo da correspondência mantida (particularmente) entre esta página artística e os jovens poetas da novíssima geração amazonense. Trata-se do poema (QUEM SOU) de autoria de Claudebara Soares, um valor que estuda e se preocupa com a poesia. Em CS: a pujança lírica e imaginativa a serviço

de temas que, se aproveitados com a necessária contenção verbal, se evitados os lugares-comuns, nos dariam margem

para situá-la ao lado de nossos melhores poetas. O poema abaixo, nos dá uma idéia bem nítida de suas possibilidades e de seus vãos pelo espaço ilimitado da poesia, enquanto verso.

O MELHOR DA SEMANA

QUEM SOU

CLAUDEBARA SOARES

*Sou uma estrela errante na madrugada
Sou um rastro de lua deitado na janela
Sou uma trova triste, apaixonada.*

*Sou pétala de rosa abandonada
Num solo poente de jardim sem vida,
—Sou uma poesia simples, rascunhada.*

*Igual a um triste adeus, um lenço branco
Sou um abraço perdido
um beijo dissipado,
Sou carta posta a um canto, abandonada.*

*Sou alma já em farrapos convertida,
Sou a imagem da dor, que sofre e sonha
—Sou um retrato rasgado.*

*Sou eu uma noite eterna mas cumprida
Repleta de saudosas serenatas
Amanhã serei morte hoje sou Vida.*

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 09.09.1963

As poucas vozes femininas ecoam no momento em que o horizonte da luta feminista se centrava no questionamento da dominação masculina. A problematização das formas e modos do fazer literário feminino ainda não participava dos debates da época. Sob uma perspectiva generalizante, as escritoras publicadas no suplemento se voltam para a possibilidade de expressar-se, sem a preocupação de pertencer ou alinhar-se às múltiplas tendências literárias da década, sem a ansiedade do cânone; algumas, como Astrid Cabral, constroem uma obra que se desenvolve a contrapelo do cânone regionalista local. Assim, à margem, num espaço reduzido e disperso dos suplementos,

as escritoras, ensaístas e tradutoras inscrevem seu exercício intelectual no espaço da cultura periférica.

3.3. Uma seção especial: A Poesia e seus Mestres e a tradução

Publicada de 20 de maio de 1962 a 09 de fevereiro de 1964, a seção está voltada para a divulgação de textos de autores estrangeiros, traduzidos e na língua original. Cinquenta e quatro das 69 edições trazem a rubrica do poeta Sebastião Norões; as demais são assinadas por Jorge Tufic, Elson Farias e Oswaldino Marques. Os textos são precedidos de breve resenha, com informações biográficas e comentário a respeito das obras. O editorial que anuncia a publicação da seção esclarece seus propósitos: “aproximar os leitores de fenômenos estéticos fora do alcance do grande público ou revelar aos leitores o modo de ser, fazer e pensar daqueles que mais próximos ficam de nossas experiências no terreno da arte concreta”. (*Suplemento Madrugada*, 13.05.62). Considerando o teor do editorial, pretende-se aproximar o leitor do suplemento das experiências da arte de vanguarda, alinhando a produção do Clube às rupturas da poesia concretista.

Vinte e dois anos depois, no livro que relata a fundação e trajetória do Clube da Madrugada, Tufic (1984,50) assim se reporta à seção: “De grande atualidade, e não menos útil para o conhecimento de autores estrangeiros que, embora catalogados entre os inventores, são pouco divulgados em língua portuguesa”. A referência à experiência concretista desaparece, na visão retrospectiva. Considere-se que o editorial foi escrito no “calor da hora”, no momento em que a intelectualidade local debatia a recepção do concretismo. A visão distanciada, talvez já filtrada pela crítica, está mais próxima do que efetivamente foi publicado na seção, na qual não se observa nenhum texto elaborado segundo os paradigmas da arte concreta.

A seção demonstra o intenso diálogo dos poetas do Clube da Madrugada com o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, ao manifestar propósitos estético-pedagógicos semelhantes aos da página *Poesia Experiência*, mantida por Mário Faustino, naquele jornal, entre 1956-59. Faustino, discípulo de Ezra Pound, publicou semanalmente a página, oferecendo ao público criações de excelência em termos de linguagem poética. A seção *Fontes e correntes da poesia contemporânea* aliava ao discurso crítico a tradução, reavaliando contribuições individuais e estimulando valores

que poderiam contribuir para a renovação poética, como Boaventura (2009,440) observa:

[...] era uma seção de crítica baseada na discussão dos padrões criativos que deveriam estimular e favorecer a renovação; Faustino apresentava, com pequena introdução crítica, poemas (ou alguns trechos) traduzidos, dispostos lado a lado com o original, de autores que, desde Edgar Alan Poe, contribuíram para a formação da poesia moderna.

O *Suplemento Madrugada* publicava somente o texto traduzido, impossibilitando uma comparação com o original. Entretanto, oferecia também uma perspectiva sincrônica, um recorte horizontal que permitia a escolha dos mais diversos movimentos poéticos pertencentes a múltiplas temporalidades. O título da seção evoca Pound¹⁷ (1976, 35) e sua distinção de três tipos de poetas: os inventores (descobridores de um modo ou processo), os mestres (além de inventores, assimilam invenções anteriores), os diluidores (epígonos, produzem sentido em menor grau). A seção do Suplemento privilegia os *mestres*, poetas que propuseram novos caminhos para o desenvolvimento da linguagem poética.

É, pois, sob o emblema poundiano que a primeira edição da seção publica o *Canto 45* dos *Cantares* de Ezra Pound. (**Anexo 13**). Mestre de Mário Faustino e integrante do *paideuma*¹⁸ concretista, sua escolha indica a intenção de aproximar-se da estética vanguardista então vigente, como o editorial já citado esclarece, em outro trecho:

[...] trazemos hoje a lume a introdução ao livro CANTARES, de autoria de Ezra Pound, traduzido pelos irmãos Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari [...] traduzidos numa hora em que os textos estrangeiros serviam para consolidar o movimento concretista iniciado – em 1956 – no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil” (13.05.62).

O comentário que acompanha o texto desta primeira edição da seção reproduz alguns tópicos da apresentação do livro de Ezra Pound, escrita por Haroldo de Campos (*pound paideuma*), publicado em 1960, única obra do poeta até então traduzida no Brasil.

¹⁷ Segundo Mário Faustino, Pound torna-se conhecido no Brasil graças ao Suplemento do Jornal do Brasil; antes “pouco passava de um nome [...] a obra, poética e crítica, de Pound só começa a atrair a atenção e a exercer alguma influência entre nós, após o trabalho de divulgação deste Suplemento (particularmente através desta página e das traduções e artigos de Pignatari, dos irmãos Campos e de José Lino Grünwald), iniciado há cerca de dois anos. Paralelamente, tem ecoado, no Brasil, os noticiários sobre os movimentos pró-libertação de Pound, e da própria libertação que sobreveio. Ezra Pound tornou-se, de repente, no Brasil, um tema de discussão [...] Agora todo mundo o discute, embora, como geralmente acontece, poucos o leiam”. NUNES, Benedito. *Poesia experiência*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977, p.139.

¹⁸ Para Pound, *paideuma* opõe-se ao espírito de época (*zeitgeist*), consistindo num elenco de autores escolhido por suas qualidades estéticas. (POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1976,40). Em grego, *paideuma* significa ensino, aprendizagem, aquele que se educou. Retomando a proposta poundiana, o termo para os concretistas significa aqueles poetas com os quais se pode aprender. (AGUILAR, Op. cit., 2005,66).

São publicados 29 poetas (e 39 textos), em 1962 e 1963, traduzidos da língua inglesa: Ezra Pound: *Canto 45*, tradução de Haroldo de Campos; Williams Carlos Williams: *Entre muros/Nantucket/A jângal*, tradução Haroldo de Campos; e.e. cummings: *a, xll, and*, tradução de Judith Grossmann, *brilha, bRilha*, tradução de Augusto de Campos; Kenneth Fearing: *C de Civilização*, tradução de Mário Faustino; Robert Stock: *Poema sobre o sábado de aleluia*, tradução de Mário Faustino; Edith Stiwel : *Canção sombria/ Canção*, tradução de Oswaldino Marques; William Blake: *O Tigre*, tradução de Oswaldino Marques; John Donne: *Comunidade*, tradução de Oswaldino Marques; Dylan Thomas: *O morro das samambaias/Em meu ofício ou arte insatisfeito*, tradução de Bezerra de Freitas; Stephen Spender: *Penso constantemente naqueles*, tradução de Bezerra de Freitas; William Shakespeare: *Sonetos 27 e 29*, tradução de Oswaldino Marques; W. A. Auden: *Cativo tempo*, tradução de Manoel Ferreira; Rudyard Kipling: *Se...* , tradução de Guilherme de Almeida; T.S. Eliot: *Os homens ocos*, tradução de Bezerra de Freitas; Theodore Roethke: *Um campo de luz*, tradução de Jorge de Sena; Emily Dickson: *Se me é possível/ Nunca vi um campo de urzes*, tradução de Neide Ferreira de Souza; Edwin Markhan: *Um homem com a enxada*, tradução de Oswaldino Marques; Edgar Allan Poe: *O corvo*, tradução de Machado de Assis; Kenneth Patchen: *Repousa coração do exausto mundo*, tradução de Jorge de Sena; James Weldon: *Mãe preta/ Para América*, tradução de Oswaldino Marques; Karl Shapiro: *O minuto*, tradução de Jorge de Sena; Archibald McLeish: *Chartres/ 1829...* , tradução de Manuel Bandeira; Robert Frost: *Depois da colheita da maçã*, tradução de Miguel Ferreira; Carl Sandburg: *A grade/ Dezesseis milhões de homens*, tradução de Oswaldino Marques; Robinson Jaffers (1887-1962): *O falcão cruel/ Tempo encoberto*; tradução de Jorge de Sena; Vachel Lindsay: *Tolstói continua lavrando a terra*, Oswaldino Marques; Edna St Vincent: *Canto fúnebre sem música*, tradução de Neide Ferreira de Souza; Langston Hughes: *Eu também canto a América*, tradução de Oswaldino Marques; Walt Withman: *E ouço a América cantando/ Para ti, democracia*, tradução de Oswaldino Marques.

O inventário expressa o diálogo privilegiado os poetas da vanguarda americana do pós-guerra, com fortes vínculos com as artes visuais (Pound, Williams Carlos Williams, e.e.cummings, Kenneth Fearing e Robert Stock), referências da vanguarda concretista, presentes em grande parte na seção assinada por Mário Faustino. A presença do poeta e tradutor Robert Stock indica, entretanto, o intercâmbio com intelectuais que se reuniam em torno da revista *Norte* (Benedito Nunes, Max Martins,

Orlando Costa), publicada em Belém, em 1951-52. O comentário-testemunho de Tufic, que assina a seção, revela as trocas inter-regionais:

Não o conheci pessoalmente, embora por volta de 56, ele, o poeta, estivesse em Belém e eu me encontrasse de passagem pela vizinha capital marajoara. Na República da Rua da Estrela, no entanto residência de Angelita Silva, no apurado círculo literário onde se reuniam, entre outros, Benedito Nunes, Max Martins, Ruy Guilherme Barata, Alonso Rocha e Simão Bitar, o nome de Robert Stock, sua poesia e a existência errática, profundamente introspectiva, que arrastava pelos subúrbios de Belém constituía a maior parte de nossos diálogos, quando estes incidiam sobre a nova poesia norte-americana. [...] As últimas notícias que tivemos do poeta falam de sua volta aos Estados Unidos, onde se empenha em divulgar autores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade, Mário Faustino, João Cabral de Melo Neto e outros. A tradução de Mário Faustino está bem de acordo com as lições de Pound [...] merecendo salientar que devemos sua publicação nesta página ao filósofo e crítico literário Benedito Nunes. (**O Jornal**, Suplemento Madrugada, 24.06.1962)

O *paideuma* Madrugada integra também poetas pertencentes à tradição ocidental, os já consagrados clássicos: Shakespeare e John Donne, assim como a romântica Emily Dickson e o inclassificável William Blake. Entre eles está presente Kipling, com seu já banalizado *If/Se...*, na já banalizada tradução de Guilherme de Almeida, com sua forma e moral convencional, indicando que nem sempre a seção se norteava por critérios estéticos de excelência, mas pela urgência de ocupar o espaço da página, próprio do jornalismo

Apenas seis textos são traduzidos da língua francesa: Saint-John Perse: *Amers*, tradução de Mário Faustino; Guillaume Apollinaire: *Mira*, tradução de Neide Ferreira de Souza; Ronsard: *Rosa esotérica*, tradução de José Guilherme Merquior; Jacques Roumain: *Os negros sujos*, tradução de Neide Ferreira de Souza; Phillipe Toby-Marcelin: *Entrever o inexprimível/ Caetano Mattaco*, tradução de Neide Ferreira de Souza.

A dominância de textos traduzidos da língua inglesa acompanha a tendência cultural da época, focada na literatura norte-americana. Indica ainda que a tradição francesa, o “formulário europeu” a que se refere Tufic (1984,12), afastado da realidade local e presente na tradição acadêmica que antecede o Clube, deixa de ser referência e seus arquivos são em parte desconsiderados. Apesar da presença de clássicos franceses (Ronsard) e do pré-vanguardista Apollinaire (**Anexo 14**), provavelmente escolhido por sua experimentação gráfica grata aos concretistas, os outros poetas traduzidos da língua francesa pertencem à modernidade periférica que põe em questão a influência europeia, como Jacques Roumain.

Os textos traduzidos da língua espanhola são em número ainda menor, apenas quatro: Federico Garcia Lorca (poeta e dramaturgo espanhol, vítima da Guerra Civil Espanhola): 2 poemas do *Romanceiro gitano*, tradução de Afonso Félix; Jaime Torres Bodet (diplomata e poeta ligado à modernidade mexicana): *Dédalo*, tradução de Manuel Bandeira; e Mariano Brull (associado ao movimento simbolista cubano): *Marinna*, tradução de Manuel Bandeira.

Trinta e oito textos poéticos são publicados na língua original, o espanhol, supondo o domínio ou aproximação do leitor desse idioma. A sequência de textos (à exceção de Rafael Alberti (**Anexo 15**), poeta espanhol pertencente, como Lorca, à Geração 27, exilado na América-Latina e na Europa, em razão da Guerra Civil) parece desenhar um mapa da poesia ibero-americana: Rafael Alberti (Espanha): *A Siqueiros em prisión*; Salvador Novo (México): *Elegia*; Manuel Maples Arce (México): *Y nada de hojas secas...*; Manuel del Cabral (República Dominicana): *A Concho primo*; Domingo Moreno Jimenez (República Dominicana): *Urania e Maestra*; Federico Bermudez (República Dominicana): *Atrio e Simbolo*; Vigil Díaz (República Dominicana): *Timpano de la montaña*; Mariano Lebron Saviñon (República Dominicana): *Mi duelam estes hombres*; Lucas Barceno (Panamá): *Mastil e Marina*; Tobias Díaz Blaitry (Panamá): *Elegia a um muerto e El rey esta llorando*; Ricardo Bermudez (Panamá): *Todavía mas fuerte que yo mismo e Rojo ha de ser el estupor naciente*; Rogelio Sinan (Panamá): *Los ojos em la calle bajo la lluvia e La pesca milagrosa*; Demetrio Herrera (Panamá): *Nocturno de las calles*; Alfonso Cortês (Nicarágua): *Yo e La danza de los fistros*; Joaquin Pasos (Nicarágua): *Construccion de tu corpo*; Pablo Antonio Cuadra (Nicarágua): *La vaca muerta*; Ruben Dario (Nicarágua): *Yo persigo una forma e Cleopompo e Heliodemo*; Eugenio Florit (Cuba): *Martírio de San Sebastián*; Regino Pedroso (Cuba): *Tierras e Hombres van passando*; Marcelino Arozarena (Cuba): *Caribe*; Jose Manuel Poveda (Cuba): *Julian del Casal*; Nicolas Guillén (Cuba): *Elegia a Emmet Til e Balada de Simon Caraball*; Porfirio Barba Jacob (Colômbia): *Canción de la vida profunda*; Julio Florez (Colômbia): *Por que se mató Silva?* Carlos Castro Saavedra (Colômbia): *Pregaria desde America*; Luis Carlos Lopez (Colômbia): *Noche del Pueblo e Tarde de Verano/Tedio de la Parroquia*. A maioria dos poetas divulgados pela página está associada à modernidade tardia latino-americana, a movimentos estéticos que, em cada espaço, buscavam a ruptura com a tradição europeia ou assimilá-la de forma crítica, como: Salvador Novo e Jaime Torres Bodet (ultraísmo), Manuel Maples Arce (estridentismo), Manuel del Cabral (nativismo), Domingo Moreno Jimenez

(postumismo), Vigil Díaz (vendrinismo), Mariano Lebron Saviñon (“poesia sorpreendida”). Grande parte dos poetas é praticamente desconhecida do leitor médio brasileiro (e talvez do mais especializado), tornando efetiva a intenção crítico-pedagógica da seção de ampliar o horizonte estético do leitor; outros, entretanto, já pertenciam ao cânone latino-americano, tendo alcançado a consagração nos centros cosmopolitas (Rafael Alberti, Alfonso Reyes, Ruben Darío, Nicolas Guillén).

Existem ainda os mestres em língua portuguesa, que evidenciam a visada sincrônica, uma vez que pertencem a múltiplas temporalidades: Cláudio Manuel da Costa: *Soneto*; Fernando Pessoa: *D. Sebastião*; Ricardo Reis: *Ode (Para ser grande, sê inteiro...)*; Álvaro de Campos: *Ah, um soneto*; Alberto Caeiro: *Fragmento 8º*, de *O Guardador de Rebanhos*; Antônio Botto: *Já não tenho mais orgulho* (de *Curiosidades estéticas*), *Morrer jovem* (de *Pequenas esculturas*) e *Anda um ai na minha vida* (de *Dandysmo*); entre eles encontra-se o poeta Bruno de Menezes (*Batuque*), representando os mestres do espaço amazônico e membro do Clube da Madrugada. (**Anexo 16**).

O poeta turco Nazim Hikmet¹⁹ (**Anexo 17**), traduzido para o espanhol (Amaro Villanueva e Julio Meiramo) é a nota dissonante nessa coleção de textos traduzidos de preferência dos arquivos poéticos do continente americano. Pertencendo a um espaço cultural distanciado do horizonte dos leitores brasileiros, sua inserção talvez tenha sido motivada por questões políticas e estéticas; sua figura libertária se projeta na sua obra poética inovadora, como enfatiza a apresentação escrita por Sebastião Norões, ao referir-se à atualização que a poesia de Hikmet faz da tradição persa e ao seu engajamento político. O texto chega ao leitor “hispanizado”, despido da estranheza da língua e da cultura original.

A significativa presença de textos traduzidos da língua inglesa (39) e de “intraduzidos”, publicados na língua espanhola original (38), parecem indicar a necessidade de polifonia e solidariedade com os poetas da América, como se todos pertencessem a um só continente. A alusão de Tufic (1984,50) à “sequência admirável” de textos poéticos que compõem a seção talvez possa ser traduzida como desejo de

¹⁹ Nazim Hikmet (1902-1963) foi o mais consagrado poeta turco do século XX. De família aristocrática, estudou na Rússia, onde viveu o período revolucionário ao lado dos amigos Maiakóvski e Meyerhold. De volta à Turquia, filia-se ao Partido Comunista e participa da luta pela independência do seu país, denunciando o genocídio dos armênios. Preso várias vezes por acusações forjadas; com a morte do primeiro Presidente da República Turca, é enviado para a penitenciária de Bursa, onde fica de 1939 a 1950, apesar dos apelos internacionais por sua libertação. Na prisão, escreve o livro que o consagra internacionalmente, *Paisagens humanas de meu país*, composto por cerca de 20 mil versos nos mais diferentes registros: diário, história, conto, roteiro cinematográfico, canção, etc. Após sua libertação, passa a viver na União Soviética, onde morre de ataque cardíaco fulminante. Em 2015, a Editora 34 publica o seu livro, traduzido do original por Marco Sirayama de Pinto, vencedor do Prêmio Jabuti na categoria tradução, naquele ano. Fonte: <http://brasileiros.com.br/hf24W>. Acessado a 21.07.2015.

integração e pertencimento a uma área cultural comum, filiando, de certa forma, a produção literária do Clube a esta linhagem. Essa “pulsão americanista”, presente na tradição literária brasileira desde o século XIX, com o Romantismo, que assimilava a tradição europeia, embaralhando, no entanto, seus dados, em busca de uma originalidade impulsionada pela natureza do Novo Continente, toma novas configurações no Modernismo, sob o signo da devoração, como afirma Monegal (1986,13), “os antropófagos brasileiros dos anos vinte encontrarão escritores hispano-americanos dignos de serem salvos da panela do guisado”, ao referir-se aos artigos de Mário de Andrade sobre a nova literatura argentina. O cubano Lezama Lima (1988,139), nos anos que precediam a revolução, compreendia a América como unidade anterior às tempestades da história, como natureza única, incluindo a América do Norte no seu mapa cultural e reconhecendo a mestiçagem e o barroco como “protoplasma incorporativo” das influências do outro:

No banquete literário, o americano vem cumprir a função daquele que realiza a prova maior. Depois das bandejas que trazem os assados, as frutas sorridentes e o costelame auroral do crustáceo, vem a perinha postreira, como poderia ter sido o confeito ou o creme para repassar com o azeite ou o bolinho, que serve de intermediário entre o fogo e o estufado. O ocidental, treinado na boca do alambique, acrescenta a moagem da essência do café, trazida pela magia das culturas orientais, que oferece o deleite de algumas overtures à turca realizadas por Mozart, ou a referência que já fizemos a algumas cantatas alegres em que se entretinha o majestoso divertimento bachiano. Era essa essência, uma espécie de ponto a mais na doçura do creme, um luxo ocidental que ampliava com essa gota oriental as variantes metafísicas do gosto. Mas essa perfeição do banquete que leva assimilação à cultura, corresponderia ao americano o primor inapelável, o rotundo ponto final da folha do tabaco. O americano trazia a esse refinamento do banquete ocidental o outro refinamento da natureza. Um terminar com um sabor de natureza, que recordava a primeira etapa anterior às transmutações do fogo. Com a natureza, que brinda um fumo, que traz o louvor e a oferenda essencial da evaporação.

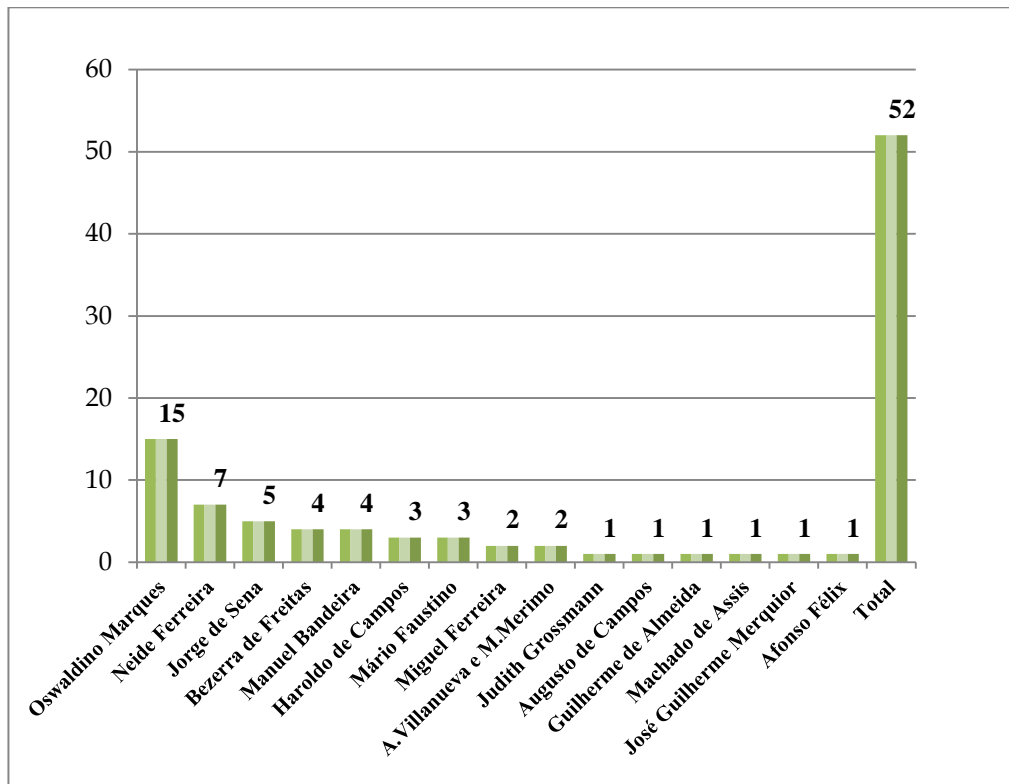
Através da imagem do banquete carnavalizado/antropofágico e da rede de analogias, Lima compreende a poesia americana como “fábula intertextual”, resultante do diálogo entre textos e culturas diversas, como um procedimento tradutório voltado não apenas para os textos, mas para as festas, os costumes, a música e as práticas sociais. É também sob o signo da antropofagia que Santiago (2000) avalia o vazio do entre-lugar do discurso latino-americano: considerando o escritor latino-americano como devorador de livros da cultura hegemônica, deglutindo-os e reinventando-os segundo suas intenções ideológicas, oscilando entre a assimilação e a rebeldia, realiza o ritual antropofágico que expõe as lacunas, os espaços, as fissuras nas quais pode atuar.

A seção dedicada à tradução expressa assim um desejo de integração a uma área cultural comum, com identidades e histórias semelhantes de colonização e imposições linguísticas, construídas através da assimilação fragmentária da alteridade. No momento de publicação da página, na década de 60, manifestava-se um interesse acentuado do mercado editorial e da academia pela cultura ibero-americana. De certa forma, o *Suplemento Madrugada* antecipa a intensa divulgação da obra de escritores latino-americanos através dos suplementos, nos anos 70, sobretudo os associados ao “realismo mágico” (Gabriel Garcia Marquez, Carlos Fuentes, Julio Cortazar, Alejo Carpentier, entre outros), favorecida por circunstâncias históricas semelhantes, decorrentes da resistência aos regimes autoritários que irmanava a América Latina. Assim a feição amazônica do Suplemento se abre às experiências criativas de diferentes culturas, pela tradução e publicação de textos na língua original que, embora não traduzidos, se deslocam dos seus espaços culturais.

Ricoeur (2011,22) afirma que os tradutores são os mediadores que atuam na diversidade das línguas, suplementando o desconhecimento do leitor a respeito do outro e de seu contexto histórico. No universo literário, eles são sempre esquecidos. Invisíveis na sua tarefa de buscar a unidade entre as línguas são, no entanto, fundamentais para a história da literatura, ao realizar a travessia das fronteiras culturais, linguísticas e políticas, tornando-se essencial para a história do texto.

A maior parte dos textos traduzidos do inglês deve-se ao trabalho do poeta, tradutor e professor Oswaldino Marques, também colaborador do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, na seção mantida por Mário Faustino a que já nos referimos. Reconhecido como tradutor de Walt Whitman para o português (*Cantos de Walt Whitman*, 1946), organizou duas antologias de textos traduzidos do inglês (*Videntes e sonâmbulos, antologia bilíngue da poesia americana* (1955) e *Poemas famosos da língua inglesa*, em 1956). Acreditamos que essas obras podem ter servido de fonte para grande parte dos textos traduzidos do inglês publicados no Suplemento. A colaboração da professora Neide Ferreira de Souza, professora de francês do Colégio Estadual e, posteriormente, da Universidade Federal do Amazonas, foi significativa para a tradução dos textos em francês, como mostra o gráfico a seguir:

GRÁFICO 2: A Poesia e seus Mestres (1962-1964): tradutores



3.4. A crítica literária e cultural

Ao lado da publicação de textos criativos, o projeto do *Suplemento Madrugada* contempla a crítica literária e cultural, com o propósito de levar ao público não especializado as manifestações mais significativas na área.²⁰ Destacaremos aqui a crítica literária e a cinematográfica, cuja produção é numericamente mais expressiva.

No entendimento dos membros do Clube, a tradição crítica local norteava-se pela “falsa compreensão do fenômeno literário” por investir no eruditismo e no biografismo, revelando-se incapaz de avaliar a nova poética posta em curso pelo movimento. Além da crise da crítica, a problemática recepção da poesia do grupo por parte dos leitores que, talvez afeitos a padrões estéticos mais conservadores, estavam impossibilitados de compreender as inovações, gerava o desânimo, como reconhece Tufic (1984, 15):

[...] a falta de leitores para este gênero de poesia inoculava o desânimo, enquanto as opiniões se dividiam em dois grupos irreconciliáveis: o dos acadêmicos e dos “futuristas”, como eram erradamente considerados aqueles que procuravam reagir ao “pieguismo dos românticos e ao formalismo dos parnasianos”.

²⁰ Além da crítica literária e cinematográfica, o Suplemento publica, embora em menor número, resenhas sobre música popular (Jamil Reston, Djalma Dutra) e erudita (Pedro Amorim, Ernesto Renan Freitas Pinto).

Apresentava-se assim a necessidade de ampliar o “horizonte estético” dos leitores, exercendo a militância crítica, como instância mediadora do discurso poético do grupo, inscrevendo sua diferença e atualidade. E o Suplemento seria o espaço público ideal para expressar o debate, como anuncia o editorial:

Uma nova seção será inaugurada nesta página, provavelmente a partir do próximo domingo. Trata-se da introdução, em caráter permanente, de uma coluna (possivelmente em “rodapé”) destinada à crítica literária e de artes plásticas. Referente seção, que será alimentada, em sistema de rodízio, por nomes representativos da melhor vanguarda intelectual de nossa terra, virá preencher não apenas uma lacuna, terá também uma finalidade da maior importância a ser cumprida pela orientação desta página, tendo em vista a necessidade sobejamente conhecida de uma militância efetiva nesses domínios. (**O Jornal**, Suplemento Madrugada, 02.06.1963)

Assim, em “sistema de rodízio”, quase todos os poetas, investidos na condição de críticos, avaliam e comentam as obras de seus pares, com exceção de Luiz Bacellar e Ernesto Penafort. Luiz Ruas analisa *Lunamarga*, de Alencar e Silva, *Chão sem Mácula*, de Jorge Tufic e *Sol de Feira*, de Luiz Bacellar. Jorge Tufic avalia *Barro Verde*, de Elson Farias, *Ossuário*, de Antísthenes Pinto e *Ciclo das Águas*, de Elson Farias. Alencar e Silva também avalia vários poetas: *Elson Farias: um intérprete da Amazônia*, *Jorge Tufic: um itinerário do signo à imagem* e *Luiz Bacellar: os muitos rumos de um poeta*. Antísthenes Pinto volta-se para a obra de *Jorge Tufic: a nova poesia amazonense*, de *Elson Farias: o poeta do Ciclo das Águas* e de Farias de Carvalho, *A essência espiritual de Farias de Carvalho*. Guimarães de Paula dedica-se à obra de Alencar e Silva, *Lunamarga*. Observa-se que o obstáculo à recepção se concentra na produção poética, universo autossuficiente e fechado, comparado à abertura e linearidade da prosa, cuja leitura requer o especialista, o poeta-crítico. Na recepção da poesia, o grau de novidade e o sentido instável das palavras oferecem sempre certa resistência à fruição imediata do leitor, que necessita superar dificuldades análogas à da criação. (Paz, 1982,53).

Segundo Perrone-Moisés (1998,11), o escritor-crítico é uma marca da modernidade e de seu tropismo pela novidade, que acabou por deslegitimar a crítica acadêmica, adotando o livre-arbítrio das posições críticas. Sintoma do “mal-estar da avaliação” e da desconstrução da autoridade crítica: “na prática, o exercício da crítica pelos escritores se deve, em grande parte, ao fato de os princípios, as regras e os valores literários terem deixado de ser, desde o Romantismo, pré-determinado pelas Academias ou por qualquer autoridade ou consenso”. O poeta-crítico do Suplemento transforma-se em leitor, mas não no abstrato leitor comum dos jornais, presente nas estatísticas, mas o

leitor que define valores e manifesta a intenção pública de opinar sobre as obras, assumindo a dimensão política do contradiscurso, para defender a produção poética do grupo de ataques externos, como se observa no artigo de Jorge Tufic, ao rebater a crítica negativa que deslegitimava *Frauta de barro*, de Luiz Bacellar:

[...] as suas contradições são inumeráveis, começam pelo título do artigo – onde classifica “Frauta de Barro” de “Tumulto em Poesia”. Que entende o sr. Crítico Literário por tumulto em poesia. Que afinidade tem “Frauta de Barro” com “Poesia em Pânico”, do paulista Mário de Andrade? Que entende o sr. Crítico Literário por cultura naquela passagem do seu artigo em que transcreve a opinião dos senhores Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e José Paulo Moreira da Fonseca sobre a poesia de Luiz Bacellar? Por que o sr. Crítico Literário não transcreveu na íntegra o parecer da Comissão de Críticos? Pelos mesmos motivos por que o Diabo só deve citar a Bíblia para o seus fins.

Mas o primarismo do Crítico Literário não fica por aí. Vai ao ponto de confessar que a sua tarefa destruidora, de verdadeira saúva literária “requer trabalho crítico de maior profundidade”[...] Como pode admitir, linhas antes o seu desvalor e a sua inexpressividade? O que entende o sr. Crítico Literário por extralinguístico, diagramal, ideogramado. Chegaria ele — como chegou — ao absurdo de afirmar que o poeta utiliza o ideograma em seu livro? O que entende o sr. Crítico Literário por Linguagem? (**O Jornal**, Suplemento Madrugada, 27.12.1964).

Como se observa, essa “crítica interna”, cujo objeto é a produção poética do grupo, é intuitiva, centrada na sensibilidade, às vezes apologética, embora em alguns momentos considere aspectos estruturais do texto, como a temática e a linguagem. Em geral, pouco eloquente, por contestar a tradição crítica local, seus paradigmas aproximam-se da “crítica de rodapé”, nos termos propostos por Sussekind (2003, 16):

[...] uma crítica ligada fundamentalmente à *não-especialização* da maior parte dos que se dedicam a ela, na sua quase totalidade “bacharéis”; ao meio em que é exercida, isto é, o jornal – o que lhe traz, quando nada três características formais bem nítidas: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápido leitores e antagonistas, e a adaptação às exigências (entretenimento, redundância e leitura fácil) ao ritmo industrial da imprensa [...]

À diversidade de leituras corresponde a diversidade de estratégias críticas: observamos a presença da crítica subjetiva e anárquica de Farias de Carvalho (cujo tom lembra a irreverência oswaldiana, ao aconselhar um autor a entregar os originais à Editora Vecchi, famosa por publicar revistas sentimentais que alimentavam o público feminino, para ser publicado “com uma foto colorida de uma atriz de rádio-teatro”), ao lado do exercício crítico mais sistemático de Arthur Engrácio, para quem o regionalismo constituía o valor mais significativo da literatura amazônica.

O *Suplemento Madrugada*, entre 1961 e 1970, publica 31 textos de Engrácio, cuja temática é variada. Dezoito avaliam a criação literária; os restantes abordam assuntos ligados à história (4), à economia (2), às artes plásticas (2) ou à própria crítica

(5). Grande parte dos artigos foi publicada no livro *A Berlinda Literária*, em 1976. Contista e romancista²¹, seu exercício crítico se volta de preferência para a prosa de ficção.

Engrácio tinha entre suas principais referências Álvaro Lins, que militou como crítico na imprensa carioca por mais de vinte anos. Em *Álvaro Lins e a função do crítico*, evidencia o decálogo ser seguido por todo grande crítico: ampla cultura literária e geral, sobriedade e simplicidade, coragem intelectual e honestidade. Além disso, o estilo, a “prosa simples, rigorosamente correta e desataviada”. No artigo, ao enaltecer Lins, não perde a oportunidade de fazer um contraponto com a crítica local, sem valor, marcada pelo elogio gratuito, cuja prática é “quando muito, a de um apologista, um distribuidor de elogios – mas nunca um verdadeiro analista, um exegeta, como se entende o estudioso desse gênero. Desta última classe, infelizmente o nosso meio literário anda cheio”. (Suplemento Madrugada, 07.03.1965).

Como Lins, autodidata e personalista, embora um tanto avesso aos manuais e regras, não desconsidera os elementos intrínsecos da obra. Adaptado ao ritmo da escrita jornalística, comunicando-se facilmente com o público, a crítica de Engrácio buscava o convencimento dos leitores quanto aos valores regionais, uma posição que se cristaliza, fazendo-o recusar os influxos nacionais ou cosmopolitas, em favor da valorização local, sobretudo quanto ao concretismo, como observa Leão (2011, p.147):

[...] Engrácio queixava-se que, de forma generalizada, a crítica literária brasileira estava baseando seus critérios em um padrão formal, estritamente técnico, resultando naquilo que ele chamava de “terrorismo” e “ditadura das letras”. Para Engrácio, o ditador tinha nome: chamava-se concretismo, que funcionaria como um apêndice à crítica formalista, hipoteticamente vinculada a esse movimento.

O crítico recusava as formas e temas da narrativa tradicional anterior, centrada na descrição do ambiente natural, reconhecendo seu valor documental, mas não ficcional. Criticava o “extrativismo literário” que, ajustado ao modo de produção dominante, criava uma narrativa de “cenas” ou “causos”, tendendo para o descritivismo, que impedia o fluxo narrativo e a configuração estética do romance como gênero. Analisando *Beiradão*, de Álvaro Maia, e esclarecendo que não se trata de uma atitude hostil à tradição narrativa amazônica, afirma que sua estrutura tende ao histórico e ao

²¹ Arthur Engrácio (1927-1997) publicou as seguintes obras, além da *Berlinda literária* (1976): *Histórias do submundo* (1960), *Restinga* (1976), *Ajuste de contos* (1978), *Contos do mato* (1981), *Estórias do rio* (1984), *20 Contos amazônicos* (coletânea), 1986, *Outras histórias do submundo* (1988), *A vingança do boto* (coletânea), 1995. Romance: *Áspero chão de Santa Rita* (1986). TELLES, Tenório & KRÜGER, Marcos Frederico. *Antologia do conto amazonense*. Manaus: Ed. Valer, 2009.

jornalístico e que “não corresponde aos modernos conceitos de entendimento da obra ficcional”.

Sua avaliação adotava uma estratégia: iniciava com observações de caráter geral (qualificando-se perante os leitores); em seguida, isolava um elemento da estrutura do texto, comparando-o a outros, para apontar as falhas que comprometiam as obras, suas qualidades e defeitos. Com intenções didáticas e políticas, seu rodapé crítico procurava o efeito sobre o leitor, norteador escolhas, separando o joio do trigo; por essa razão, não hesitava em opinar, em “formar opinião”, articulando em seu discurso a vibração jornalística, como se pode observar na avaliação da *Seleta literária do Amazonas*, organizada pelo professor José dos Santos Lins; de início, constata que o organizador da seleta não possui as qualidades exigidas de um bom antólogo, a saber: familiaridade com a literatura, gosto literário e razoável senso crítico. E prossegue:

Cid Lins forma na linha dos autores que a nosso ver, não deveriam estar incluídos na seleta. Sua presença constitui-se uma nota destoante, ameaça quebrar o espírito da obra [...] outra falha também é o fato de o professor José Lins não ter procurado ater-se sobre apenas a faceta mais representativa do autor antologado [...] um simples ajustamento de palavras mais ou menos dispostas em forma de crônica e poesia, pelo fato de se acharem escritas, não justifica o fenômeno literário. Há muito verso sem poesia, muito romance sem ficção, enfim. Isto é literatura? Absolutamente!

É de lamentar-se, desta forma, que na seleta do professor José Lins enxameiem exemplos destes “romancistas”, “poetas” e “cronistas”. Achamos que eles não têm por que figurarem aí. São simples quistos, excrescências que sem nada acrescentarem de meritório à obra, nela comparecem somente para engrossar o volume. (**O Jornal**, Suplemento Madrugada, 17.07.1966).

Aluísio Sampaio, apesar de poucos textos críticos publicados no Suplemento, declara-se, ainda no *Suplemento de Variedades*, favorável à Nova Crítica, liderada por Afrânio Coutinho, como explicita o artigo que traz sua rubrica, *Mensagem ao crítico*:

O movimento, entre nós liderado pelo prof. Afrânio Coutinho, de renovação da mentalidade crítica literária, vai ganhando cada dia maior proporção e mesmo aqueles que lhe fazem algumas restrições não têm faltado com seu aplauso e solidariedade. É preciso, pois, que daqui, da distante e esquecida província, alguém lhe transmita o nosso inteiro apoio, para dizer-lhe que não estamos alheios ao seu importante e oportuno trabalho de revisão dos processos e métodos da exegese literária... A oportunidade dessa mensagem surge em razão de uma compreensão que se faz sentir já amadurecida dos elementos da nova geração de escritores, poetas, prosadores, artistas em geral, que vivem neste extremo norte do território brasileiro. (**O Jornal**, Suplemento de Variedades, 26.01.1961).

Ressoa, assim, no espaço da cultura amazônica, a querela instaurada desde os anos 50 entre o rodapé e a cátedra, que se desenrola através dos jornais, espaço em que as posições antagônicas de Álvaro Lins e Afrânio Coutinho se confrontam entre a crítica

acadêmica, feita por especialistas, e o método personalista do rodapé. Os paradigmas da Nova Crítica, originada na cultura americana do pós-guerra, momento em que se consolidava o poder capitalista dos Estados Unidos como nação hegemônica, juntamente com a fobia anticomunista da guerra fria, afirmavam a absoluta autonomia do texto literário, que deveria ser analisado de forma intrínseca, o *close reading*. Essa leitura desconsiderava a filosofia, a história ou qualquer outro conhecimento que não fosse a linguagem do poema, gênero sobre o qual incidiam os textos críticos. Observa Ahmad (2002,63) que essa prática de leitura

[...] mostrou-se completamente hegemônica nos estudos literários norte-americanos por um quarto de século ou mais e provou ser extremamente útil como ferramenta pedagógica na sala de aula norte-americana exatamente porque exigia do aluno pouco conhecimento de qualquer coisa que não a estritamente “literária”.

Coutinho, que frequentara as universidades americanas na década de 40, retorna ao Brasil com o projeto de reformar a crítica brasileira e de institucionalizar os cursos de Letras, formando especialistas que reconfigurassem a crítica em outros termos. Como nota Sussekind (2002, 22), seu alvo era o mais consagrado crítico de rodapé, Álvaro Lins:

Tratava-se de um dos mais poderosos críticos da época. Atingi-lo era então acertar em cheio nos próprios mecanismos de qualificação intelectual vigentes. Era abalar o sistema literário que fizera dele o “imperador”. E com isso se abriria um espaço para um outro tipo de critério de avaliação, profissional, para uma substituição do jornal pela universidade como “templo da cultura literária”[...]

O processo iniciado nos anos 50 chega ao final com a derrota do rodapé, progressivamente abandonado pelos que exerciam a militância crítica nos jornais, gerando um vazio que a crítica especializada, com sua linguagem objetiva e técnica, não preencheu, acabando por afastar os leitores do jornal. Como evoca Santiago (2008,163), os críticos autodidatas, que se comunicavam “em estilo elegante e opinativo, com leitores curiosos das coisas literárias, foram direta ou indiretamente formados pelo pensamento vivo do Modernismo e, sobretudo, por uma intensa ‘vida literária’[...].”

A adesão de Sampaio aos princípios da Nova Crítica parece mais epidérmica que profunda e, ironicamente, se expressa pelo jornal, até então espaço do rodapé. Se observarmos a leitura de *Beiradão* (1958), de Álvaro Maia, realizada pelas duas figuras críticas do Suplemento, Aluísio Sampaio e Arthur Engrácio, notaremos que embora se aproximem de pressupostos diferentes, ambos apontam o mesmo problema em relação à técnica ficcional do autor: a tendência documental e jornalística que domina os valores dessa narrativa. Chegam ambos a conclusões semelhantes a respeito da obra, adotando

estratégias não tão significativamente diferenciadas: a obra não corresponde aos paradigmas da ficção moderna, estando associada a uma tradição que deve ser renovada. Talvez a adesão de Sampaio se deva à novidade que representava a Nova Crítica, à “síndrome de atualização” que acometia a cultura a cultura periférica, na demanda de novos paradigmas que pudessem fornecer instrumentos para a compreensão da cultura amazônica. Assim, o sistema crítico construído pelos integrantes do Clube assume a dimensão estética e ideológica de preservar os valores da regionalidade e defender seus discursos de outros discursos e do esquecimento.

*

Os “clubes de cinema”, como aparato de legitimação e difusão da cultura cinematográfica, surgem nos anos 40, graças ao interesse de intelectuais pelo filme estrangeiro, foco dos debates dessas instituições culturais, num momento em que o filme brasileiro era considerado à margem, até o aparecimento da produtora Vera Cruz e seu projeto de produzir cinema em moldes industriais. A crítica cinematográfica no *Suplemento Madrugada* está associada à essa dinâmica social que aponta para formação de cineclubes como agentes coletivos de aprendizagem e fruição da produção cinematográfica, nos anos 60, ampliando um espaço já consolidado em torno da sétima arte, integrada à vida cultural da cidade, a partir dos anos 50. Como nota Aguiar (2002), nesta década, talvez pela ausência da TV, o cinema constituía o único meio de diversão audiovisual acessível ao público que se dividia entre as inúmeras casas exibidoras da cidade: Guarany, Politeama, Avenida, Odeon, etc. Na década de 60, outras vozes se associam à sedução pelo cinema, representadas agora pelas transformações culturais decorrentes do surgimento do Cinema Novo e do movimento cineclubístico, propondo uma estratégia mais reflexiva em relação à recepção da produção cinematográfica nacional.

A fundação do Grupo de Estudos Cinematográficos, em 1962, mobiliza jovens estudantes, amantes do cinema, como Cosme Alves Neto; tinha o objetivo de atualizar os repertórios e formar espectadores mais críticos da obra cinematográfica, como nota Souza (2015):

O GEC era um cineclube. Ele tinha ciclos, como o do cinema japonês, por exemplo. Então nesse ciclo havia uma pessoa que hoje consideráramos como o curador. O Cosme, como presidente, era o encarregado de viabilizar e trazer os filmes que ainda eram em 35 mm, quando muito em 16 mm. Era muito caro. Num ciclo desses, você trazer dez filmes, cada filme com dez latas... Para isso ele usava o dinheiro da empresa do pai dele. Uma pessoa ficava responsável por coordenar as apresentações do ciclo, então antes da exibição do filme essa pessoa explicava a técnica do diretor, quem ele era, e aí passava o filme para depois ter um debate sobre as obras.

Essa dinâmica exibição/debate que marca a sociabilidade dos cineclubes envolvia também a mediação da crítica cinematográfica, publicada nos jornais e revistas. A programação do GEC contemplava os clássicos do cinema mundial e o nascente Cinema Novo brasileiro, contrapondo-se às casas exibidoras, que investiam na produção da indústria americana, como observa o editorial da Página Madrugada referente a uma das sessões do cineclube, realizadas no Palácio Rodoviário do Amazonas²²:

[...] todos os notáveis efeitos visuais, sem referir-nos aqui às comédias dos clássicos o Gordo e o Magro, constituem o acervo do GEC e são projetados na pequena tela do Palácio Rodoviário do Amazonas e comentados com admirável desenvoltura pelos cineclubistas Cosme Alves Neto, Ivens Lima e Helena Albernaz. A iniciativa artística e cultural do GEC visa, em primeiro plano, a educação e o apuro do gosto popular, hoje em perigo de sofrer uma deturpação irremediável, imposta pelos industriais e comerciantes da sétima arte [...] que somente servem para embotar e envenenar a mentalidade do público. (**O Jornal**, Suplemento Madrugada, 05.08.1962).

Dessa intensa colaboração entre a página Madrugada e a militância cineclubística, cujas iniciativas atraíam o público estudantil e outros segmentos da sociedade, surge a crítica cinematográfica no Suplemento, revelando o momento da diversificação e descentralização do saber centrado na literatura.

No panorama do cinema mundial dos anos 60, o Neorealismo italiano afirmava-se como um cinema tipicamente nacional, preocupado em representar a realidade social italiana do pós-guerra, num momento em que a nação expurgava as marcas do fascismo. Filmando em cenários reais, com enquadramentos que lembram os documentários e recusando efeitos visuais, os cineastas italianos abordavam, geralmente em tons cinzentos, os temas-denúncia: o subdesenvolvimento, o desemprego urbano, a condição feminina, o descaso com a velhice, os problemas sociais do campo. Esse movimento certamente abre caminho para a “nouvelle vague” francesa, que propõe um cinema autoral, utilizando câmeras leves, inscrevendo uma ruptura análoga à do Neorealismo em relação ao cinema americano, entretanto com uma linguagem diferenciada, na qual a montagem acelerada e/ou descontínua e o congelamento da imagem, por exemplo, constroem uma nova sintaxe narrativa, cujos polos temáticos oscilam entre a introspecção e o não conformismo em relação às questões da sociedade francesa.. As poéticas sociais dessas filmografias influenciam o cinema latino-americano dos anos 60, como o Cinema Novo brasileiro que, numa espécie de retomada das propostas antropofágicas do modernismo, absorve essas estéticas, atualizando-as na produção de

²² No local, hoje funciona a Faculdade de Medicina da Universidade do Estado do Amazonas.

seus filmes, que se pretendiam, ao mesmo tempo, autorais e populares. Autoral, no sentido de recusar os esquemas de produção hollywoodianos, e popular na intenção de denúncia da condição colonial da sociedade e da produção fílmica, que fizesse emergir uma consciência revolucionária. “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”: é a proposta de Glauber Rocha, cineasta da utopia cinemanovista, configurando um cinema tecnicamente pobre e ideologicamente comprometido, com o propósito de denunciar ao espectador a sua própria miséria, numa missão revolucionária, inscrita no seu mais conhecido manifesto (*Uma estética da fome*, 1965). Afirmava o cineasta: “Se cada país do Terceiro Mundo tiver uma produção sustentada por seu próprio mercado, nascerá um cinema revolucionário tricontinental”. (Fonseca, 1987,99).

Essas ideias se desenvolviam num contexto favorável, interna e externamente: “cinemas novos” surgiam em quase toda a América Latina, em oposição à produção hollywoodiana; internamente, a cultura brasileira vivia um momento de vigor e liberdade que se estendia da música ao cinema às novas experiências educacionais. A bossa-nova e o concretismo igualavam o país aos centros mais industrializados, enquanto o nacionalismo desenvolvimentista projetava o “país do futuro”. Como avalia Hollanda (2004,21), reportando-se à poesia do período, mas extensiva a outras manifestações estéticas, como o cinema:

[...] a produção cultural, largamente dominada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja no nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fê no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.

Nesse contexto de transformações nacionais e locais, GEC, Cinema Novo e a crítica cinematográfica se inscrevem no *Suplemento Madrugada* (ou nos suplementos publicados no país; o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, por exemplo, foi um dos primeiros a dar voz às propostas de Glauber Rocha). Um das questões da crítica cinematográfica do período diz respeito à maneira de estabelecer a mediação crítica, considerando a existência de um público formatado pelo cinema americano hegemônico, graças ao poder da publicidade, que não conhecia o cinema brasileiro que, na realidade, não existia ainda nos paradigmas propostos pelo Cinema Novo. O público conhecia a chanchada, os melodramas e *westerns* americanos, alvos das críticas cinemanovistas; além disso, a compreensão do cinema está/va associada ao lazer e ao entretenimento (“Cinema é a maior diversão”, era/é o *slogan* de uma distribuidora de filmes estrangeiros). O Cinema Novo atraía a atenção de um público restrito, em geral

amantes do cinema, passando ao largo das plateias numerosas, que não se identificavam com a realidade projetada na tela. E uma filmografia se constitui pelo diálogo com o público. Assim, para o cinema brasileiro, a conquista de um público era um problema que não se restringia ao apelo comercial, mas se transformava numa questão cultural e artística, que mobilizava os cineastas-críticos, quase todos ligados ao Cinema Novo, em torno da legitimação de suas obras.

Naquele momento, a produção da crítica cinematográfica experimentava os mesmos impasses do cinema e do público. Alguns críticos mais elitistas valorizavam as produções estrangeiras, tomando como objeto de apreciação e valor obras distanciadas da realidade nacional, realizadas nos paradigmas da narrativa clássica, já consagradas pelo público; em geral formalistas, esses críticos estavam ligados a cineclubes. A essa “crítica de fruição”, mais formalista, opõe-se uma crítica mais engajada, combativa, como a dos cineastas-críticos e dos críticos que defendiam as posições da vanguarda cinemanovista. A partir da dialética alienação/desalienação, recorrente na cultura esquerdizante dos anos 60, designando o desconhecimento/superação das contradições de classe do subdesenvolvimento, surge a crítica mais empenhada, que privilegia não apenas os aspectos formais do filme, mas procurando compreender em que medida representa as questões da sociedade, impondo ao crítico um perfil mais comprometido, como indica Bernardet (1978, 22):

Diante de um filme estrangeiro, o crítico tem, em geral a responsabilidade de ser um bom crítico, nada mais; diante de um filme nacional tem a responsabilidade de um homem que participa ativamente da elaboração de uma cultura. A atitude desse crítico diante do cinema do seu país é obrigatoriamente combativa, e sua responsabilidade é direta, não só diante dos filmes, mas também diante da realidade abordada, diante do público e dos cineastas.

Assim, nos marcos da contradição entre formalismo/engajamento, entre esteticismo e resistência, se esboça o panorama da crítica cinematográfica presente no *Suplemento Madrugada*. Trinta e quatro artigos sobre cinema formam a coleção crítica da publicação, trazendo a rubrica de cineclubistas, como José Gaspar (19), Luiz Ruas (5), Márcio Souza (5), Cosme Alves Neto (3), Ivens Lima (1), Guanabara Araújo²³(1) e do cineasta Carlos Diegues (1).

Os três²⁴ artigos de Cosme Alves Neto revelam a posição do crítico comprometido com a defesa do Cinema Novo. Em *O Pagador de Promessas*²⁵: *Cinema*

²³ Guanabara Araújo divulgava seus artigos mais frequentemente nas páginas do jornal. O *Suplemento Madrugada* publica apenas um artigo do crítico: *O Pagador de Promessas* (10.03.1963).

²⁴ *Cinema brasileiro: definição e esboço histórico* (03.06.1962); *O Pagador de Promessas: Cinema Novo* (25.11.1962); *Esboço genético dos vampiros* (06.01.1963).

Novo, argumentando sobre as origens nordestinas do Cinema Novo, cuja cultura em transe fecundaria a revolução, insere o filme nos paradigmas do novo cinema, apesar da estrutura clássica da narrativa se afastar do experimentalismo da linguagem cinemanovista, baseado numa homologia temática com as propostas da vanguarda:

O Pagador de Promessas identifica-se imediatamente com o Cinema Novo brasileiro, quando dominado por uma cor local autenticamente nacional, universalista, a partir de um incidente trivial e individual, a impossibilidade, no quadro da realidade brasileira, do diálogo entre poder e povo, denunciado o primeiro em nome do segundo. (Suplemento Madrugada, 25.11.1962).

Na mesma linha argumentativa se desenvolve a crítica de Guanabara Araújo sobre o mesmo filme, ressaltando a premiação da obra no Festival de Cannes, em 1962, assim como sua intenção de esclarecimento das plateias, que o afasta da recepção voltada para o entretenimento:

O Cinema Novo ou o Moderno Cinema Brasileiro, como melhor diríamos, hoje não é uma arte que procura apenas divertir, ela apura o espírito crítico das plateias, aprofundando os problemas de nossa gente, ao mesmo tempo que lhes mostra, com a força comunicativa que a imagem cinematográfica imprime, a realidade política e social do povo, com todas as suas cambiantes contradições. (Suplemento Madrugada, 10.03.1963).

O Pagador de Promessas, pela premiação em Cannes, desperta a atenção da crítica nacional e internacional, por representar uma possibilidade de afirmação da cinematografia brasileira. Situa-se, entretanto, no polo oposto das propostas do Cinema Novo, quanto à produção, escolha do elenco (profissionais reconhecidos) e estruturação da sintaxe narrativa, encontrando-se na fronteira entre a produção da Vera Cruz e o Cinema Novo. José Gaspar parece reconhecer esses aspectos, ao comentar ironicamente, em uma crônica-crítica, a acomodação do diretor, Anselmo Duarte, diante do prestígio do filme, nada mais produzindo, apenas colhendo louros da vitória, no país e no exterior, enquanto *Couro de gato* (1962), produzido independentemente por Joaquim Pedro de Andrade e depois anexado como um episódio ao filme de Carlos Diegues, *Cinco vezes favela*²⁶ (1962), não obteve a merecida atenção da crítica, talvez por expressar as divergências entre o grupo cinemanovista e a produção cepecista. O

²⁵ *O Pagador de Promessas*, Brasil, 1963. Direção e roteiro de Anselmo Duarte. Argumento: adaptação da peça teatral homônima de Dias Gomes; fotografia: Chick Fowle; montagem: Carlos Coimbra; música: Gabriel Miglioli; produtor: Osvaldo Massaini; produtora: Cinedistri; elenco: Leonardo Vilar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Norma Bengell. Vencedor da Palma de Ouro, Cannes, 1962, na categoria melhor filme. Fonte: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

²⁶ *Cinco vezes favelas*, Brasil, 1962. Produtor: Leon Hirszman, Marcos Farias. Produtora: Centro Popular de Cultura da UNE, Tabajara Filmes e INL. Episódios: 1. *Um favelado* (Marcos Farias); 2. *Zé da Cachorra* (Miguel Borges); 3. *Esola de samba Alegria de Viver* (Carlos Diegues); 4. *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade); 5. *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). Fonte: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

crítico associa o diretor, na sua caminhada pelo Brasil e pelo exterior, ao personagem do filme:

[...] o Brasil via seu cinema comentado e propalado: Anselmo Duarte viu e ouviu seu nome em toda parte; “o pagador” iniciou o seu calvário glorioso. Tudo aconteceu num instante.[...] Anselmo Duarte, após a colhida dos louros, acomodou-se à sombra da Palma, descansado; só “o pagador” ficou no terreiro... Há um ano que não para! Hoje aqui, amanhã acolá, ele passa carregando a sua cruz. E onde quer que passe o povo sai à rua a aplaudi-lo, a sentir o seu drama, a chorar com ele! [...]
— Tiveste um companheiro chamado “Couro de Gato”. Mas esse, coitado, não foi longe. Ninguém o amparou, ninguém lhe deu caminho. (Suplemento Madrugada, 19.05.1963).

Márcio Souza²⁷, por sua vez, escolhe *Vidas secas*²⁸ (1963) como objeto de sua crítica, analisando além do filme as condições de produção do Cinema Novo, comparando-as a uma aventura de amadores, movida pelo desejo de transformar a realidade, que concorre de modo desigual com o cinema industrial. Observa o estranhamento do público, educado pelo cinema americano, diante da linguagem do Cinema Novo, com a qual não se identifica. Em *Aspectos históricos do Cinema Novo* (1966), defende os pressupostos estéticos e ideológicos do movimento, cuja originalidade estaria na denúncia de problemas sociais arcaicos, ligados ao subdesenvolvimento e ao colonialismo; seu discurso é o da militância crítica associada ao Cinema Novo:

Neste sentido, dessa condição histórica do mundo, o cinema novo iniciou uma batalha de morte contra as investidas da estrutura, contra a censura policialesca e hipócrita e contra a própria mentalidade do público, intoxicado por um cinema pernicioso, industrializado e evasivo, de acordo com os interesses dos dominadores. (Suplemento Madrugada, 10.04.1966).

A contribuição de José Gaspar para a crítica cinematográfica se destaca pela pluralidade de temas, estéticas e métodos com os quais avalia os filmes para o leitor do jornal. Os 19 artigos²⁹ publicados entre 1963-64 transitam entre a sociologia e a

²⁷ A crítica de Márcio Souza no *Suplemento Madrugada: O Eclipse*, Itália, 1962, Michelangelo Antonioni (27.12.1964); *Chaplin, o gênio polêmico* (07.12.1965); *Vidas secas, estética da libertação*, Brasil, 1962, Nelson Pereira dos Santos (06.06.1965); *Aspectos históricos do Cinema Novo* (10.04.1966); *Viridiana e o mundo da hipocrisia*, Espanha, 1961, Luis Buñuel.

²⁸ *Vidas secas*, Brasil, 1963. Roteiro e direção de Nelson Pereira dos Santos; fotografia: Luís Carlos Barreto; música: Leonardo Alencar. Adaptação do romance do mesmo nome, de Graciliano Ramos, publicado em 1938. Elenco: Átila Iorio (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Jofre Soares (fazendeiro), Genivaldo Lima e Gilvan Lima (os meninos). Fonte: RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

²⁹ A sequência de artigos de José Gaspar: *Os amantes*, França, 1958, Loius Malle (24.03.1963); *Nunca aos domingos*, Grécia, 1960, Jules Dassin (07.04.1963); *A primeira missa*, Brasil, 1961, Lima Barreto (14.04.1963); *Cinco vezes favela*, Brasil, 1962, Carlos Diegues (12.05.1963); *Ainda no caminho de o “pagador”* (19.05.1963); *A aventura*, Itália, 1960, Michelangelo Antonioni (30.06.1963); *Mandacaru vermelho*, Brasil, 1961, Nelson Pereira dos Santos (14.07.1963); *Raízes*, México, 1954, Benito Alazraki (28.07.1963); *Kanal*, Polônia, 1957, Andrzej Wajda (11.08.1963); *Juventude transviada*, USA, 1955, Nicholas Ray (25.08.1963); *Entre Deus e o pecado*, USA, 1969, Richard Brooks (01.09.1963); *O filme* (15.09.1963); *Exodus, redução cinematográfica do valor de uma epopeia*, USA, 1960, Otto Preminger (06.10.1963); *Sonho de amor*, USA, 1960, Charles Vidor/George Cukor (13.10.1963);

sensibilidade estética, entre o domínio da linguagem cinematográfica e o conhecimento da história do cinema, sem descartar as questões relativas à produção e ao sentido ético e político das obras avaliadas. Familiarizado com o cinema europeu e americano, volta o olhar para o Cinema Novo, a *Nouvelle Vague*, o Neorrealismo (segundo o crítico, “a maior expressão cinematográfica que o mundo já viu”) e o quase desconhecido cinema polonês, indicando uma abertura para filmografia mundial, cujo conhecimento não é secundário para a compreensão da produção nacional, uma vez que a linguagem de um filme se estrutura através do diálogo com o que já foi feito, no passado ou no presente.

É sob essa perspectiva aberta que analisa, entre outros filmes, *Exodus* (1960)³⁰, dirigido por Otto Preminger, alegoria da criação do Estado de Israel, sob o prisma da adaptação da literatura para o cinema, apontando para o diálogo sempre tenso entre as duas linguagens e antecipando uma vertente dos atuais estudos cinematográficos. Orientado pelo paradigma da fidelidade, considera que a releitura do romance de Leon Uris para o cinema desvirtua a narrativa épica do livro, ao ser traduzido. As diferenças entre linguagens e suportes exigiriam do diretor a capacidade de síntese, que não houve, para acompanhar a trama narrativa. A adaptação configura-se assim como uma perda, uma banalização, no plano político e estético, da obra literária, por não conseguir recriar o tom épico da narrativa de fundação da nação, ao concentrar-se no mito do herói: “a luta judaica milenar por um território pátrio requeria maior sobriedade, maior ênfase. Que se fez, no entanto? O mito do herói”. Tomando o mito do herói como elemento estruturador do filme, o diretor faz uma concessão ao público do cinema americano que alimenta o aparato industrial. Apenas a trilha sonora premiada consegue captar o sentido da luta coletiva, sendo o único aspecto a merecer o elogio do crítico: “a partitura musical de Ernest Gold, é a única coisa que, realmente, traduz todo o sentimento da epopeia judaica.”. Frequentemente ilustrada por fotogramas dos filmes comentados, a coluna de José Gaspar apresenta, nesta ocasião, uma diagramação especial, em que a tipografia extra-grande, diagramada no centro da página, alude à solenidade épica do filme:

Assalto ao trem pagador, Brasil, 1962, Roberto Farias (27.10.1963); *Eva, suprema revelação artística*, França/Itália, 1962, Joseph Losey; *Hiroshima, meu amor*, França/Japão, 1958 (28.06.1964); *Quando irmãos se defrontam*, USA, 1963, George Englund (19.07.1964); *Dois destinos*, Itália, 1962, Valerio Zurlini (26.07.1964).

³⁰ *Exodus*, USA, 1960. Direção de Otto Preminger; roteiro: Dalton Trumbo; trilha sonora: Ernest Gold. Adaptação do livro homônimo de Leon Uris. Elenco: Paul Newman, Eve Marie Saint, Ralph Richardson, Peter Lawford, Lee J. Cobb, Sal Mineo e John Derek. Vencedor do Oscar 1961, na categoria trilha sonora. Judeus sobreviventes do holocausto tentam chegar à Palestina, controlada pelos britânicos que restringem a migração e decretam o confinamento dos passageiros do navio (*Exodus*) no Chipre. Os passageiros recusam o confinamento e decretam greve de fome. Com a repercussão dada pela mídia internacional, Ari Ben Canaan é enviado para fazer o possível para que os 611 passageiros cheguem à Palestina. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Exodus>. Acessado a 12.09.2015.

todos os possuem a mesma qualidade estética. *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade), para o crítico, apresenta um nível de realização superior:

Não se pode furtar, quem vê esse curto filme, de se sentir tocado pelo lirismo, pela beleza trágica da história, a tragédia dos gatos, pobres bichos, cujos couros são cobiçados, e dos garotos, tristes garotos, que em vez de escolas já arrastam a miséria pelas ruas, ganhando míseros cruzeiros a engraxar sapatos. Está nesse episódio o maior, o mais sentido momento do filme: é lírica a cena em que, no cimo do morro, o garoto brinca e reparte o seu miserável farnel com o bicho felpudo [...] a favela ali e a grande metrópole embaixo. (Suplemento Madrugada, 12.05.1963).

Luiz Ruas, poeta e cronista, aproxima-se de uma compreensão mais filosófica, pedagógica e política do cinema. Em *Cinema burguês*, espécie de crítica-crônica, refere-se ao cinema burguês, produzido nos centros hegemônicos, voltado para o entretenimento e, por isso, dominado por certos procedimentos formais que alienam o espectador, problema já experimentado pelo teatro, que se agrava no cinema, uma vez que este atinge a multidão:

Sendo o cinema uma arte eminentemente popular, não me parece justo e verdadeiro que ele fuja da realidade. A realidade é sua grande missão de educador das massas populares. Já estabelecemos a distinção entre diversão e educação. Mas pelo aspecto social próprio do cinema, cremos que mesmo o seu aspecto de diversão lhe comporta o papel educativo. (Suplemento Madrugada, 09.02.1964)

Em *O cinema dos outros* (15.03.1964), estabelece a oposição entre o cinema burguês e o cinema-testemunho, que se volta para a realidade social e convoca à participação, pois “no mundo em que vivemos, de dimensões internacionais e universais, não há lugar para um cinema alienado”. O cinema dos outros, para o autor, é o cinema das sociedades periféricas (cujas plateias consomem acriticamente a produção dominante) que desejavam afirmar-se, através do Cinema Novo, no caso brasileiro. Reconhece no novo cinema que despontava a influência do Neorrealismo italiano, tanto nos aspectos formais como de produção, além dos aspectos nacionalistas, instrumento de afirmação da identidade e de independência cultural.

Seus artigos e crônicas sobre cinema são atravessados pela admiração incondicional por Charles Chaplin, a quem dedica um poema: *Para a reprise de Luzes da Ribalta*, (26.07.1970). Resenhando a biografia do artista (*Chaplin – uma história inacabada*, 16.01.1966), recém-lançada, expressa uma compreensão religiosa da arte e do artista (o anti-burguês por excelência), que se multiplica para se repartir entre a humanidade e, graças à liberdade da arte, também se torna livre: o artista “é alguém que não se pertence a si mesmo, mas que nasceu para se repartir como pão para todos os famintos de beleza”.

O percurso da crítica cinematográfica na imprensa brasileira sempre apresentou uma tendência ensaística, que se reduziu, à medida que o espaço jornalístico vai adotando uma lógica mais mercadológica, que determina a superficialidade das resenhas. Formalista/esteticista ou comprometida, a crítica cinematográfica mediada pelos jornais formou o gosto do público dos anos 60, num momento em que se exigia um novo comportamento do crítico e do espectador, diante das novas formas que narrativa e cultura assumiam na época. Ainda distanciado da academia, o crítico era antes de tudo um fã do cinema, um espectador privilegiado que organizava suas reflexões para fornecer uma chave de leitura ao público, adotando múltiplas perspectivas estéticas ou ideológicas. A questão da identidade nacional, trazida de forma visceral pelo Cinema Novo, perpassa as críticas que o elegem como objeto. A crítica cinematográfica do Suplemento expressa as perplexidades e projetos libertários que fundamentavam o cinema brasileiro da época. Como se sabe, esses projetos são abortados pelo autoritarismo do período ditatorial, que elege as formas e conteúdos do novo meio de comunicação, a TV, para difundir seus conceitos de povo, cultura e identidade nacional.

Cabe, assim, mencionar a única crítica-crônica sobre televisão publicada no Suplemento e assinada por Roberto Kahané. Em *TV, o monstro que surge*, o título já indica seus pressupostos. Trata-se de uma espécie de libelo irônico contra a chegada da televisão na cidade, graças à modernização conservadora do período ditatorial e sua proposta integracionista para a região. Segundo o cronista, a TV “americanizaria” os costumes manauras, ameaçando o movimento cinematográfico da cidade:

Senhores e senhoras. Jovens puros e crianças inocentes desta “pacata e ordeira cidade”. Cultores da pureza intelectual, intelectuais boquiabertos e homens de governo. O monstro se aproxima para devorar emoções, cultivar novas éticas e novos padrões de vida. Surgirá, dentro em breve, do fundo da sua amarga gestação, a televisão amazonense. Cuidado! Ela poderá trair esposos, tomar namoradas e seduzir crianças. Seu poder de persuasão transcende o homem da província e Manaus, se não tomar cuidado, impondo a sua situação de cidade em desenvolvimento, será mais uma capital flutuante do consumo de si mesma, e a sua primeira estação de TV será a grande responsável pela vitória do “supermercado”.(Suplemento Madrugada, 17.08.1969).

À visão apocalíptica da cultura de massa (Eco, 1970), o articulista opõe a “pureza cultural” da elite; a vulgaridade da multidão integrada pela TV, através da qual os bens simbólicos estariam, de certa forma, à disposição de todos, transformaria a sociabilidade provinciana e o consumo, transformando a cidade num supermercado.

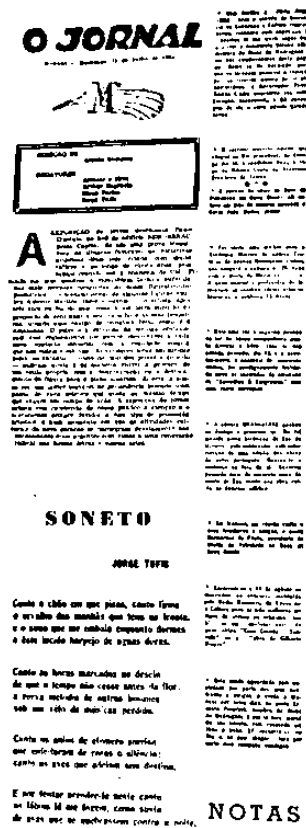
3.5. As artes gráficas

Um dos emblemas do jornalismo cultural é a adoção de recursos visuais que se incorporam ao projeto gráfico-estético da(s) página(s). Sob este aspecto, o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (1956), um dos mitos do jornalismo ligado à cultura, influenciou considerável parte dos suplementos publicados no país, como o do Clube da Madrugada. Espaço das propostas vanguardistas do concretismo e da arte concreta, Reynaldo Jardim e Amílcar de Castro inscrevem na página uma diagramação arrojada, ao adotar procedimentos similares aos da arte concreta e da poética concretista, valorizando o espaço em branco como signo integrado à composição da página. O *Suplemento Madrugada* mantinha um intenso diálogo e colaboração com a publicação: poetas e contistas amazonenses estamparam suas criações no suplemento carioca, como Benjamin Sanches e Jorge Tufic; Assis Brasil, escritor e chefe de redação daquela página, também publicava frequentemente textos críticos ou criativos nas páginas do suplemento amazonense, entre outras colaborações. A intenção de criar uma identidade visual para a página Madrugada nasce desse intercâmbio, motivando o empenho do grupo em transformá-la em “página artística”, como a designavam seus editores.

A adoção de formatos variados, tabloide (1961-65) e *standard* (1966-70), implica o uso de designs diferenciados, dadas as diferentes espacialidades dos formatos. Os clubistas propuseram-se a renovar não só a criação poética, mas também a maneira de se comunicar com os leitores, ao adotar um projeto gráfico experimental e vanguardista para a página.

No período em que elegem o formato tabloide, em que pese o espaço reduzido, a diagramação da página é mais criativa, comportando inovações e procurando padrões de legibilidade para se comunicar com o leitor. Neste formato, em que predomina a horizontalidade, o ângulo esquerdo superior é ocupado por certas constantes: o logotipo do jornal (em corpo menor que o da primeira página), a data e a logomarca do Clube; segue-se, então, um box, indicando os editores do Suplemento, e a seção fixa bilhete-ao-leitor-editorial. Abaixo deste texto, publica-se, com uma frequência significativa, um soneto, cujas dimensões sintéticas se conformam às proporções reduzidas do espaço. O soneto é a espécie lírica mais cultivada pelos poetas do movimento; a página reserva um espaço especial para sua divulgação junto ao público, como se pode constatar:

Foto 17: O espaço do soneto



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 21.07.1963

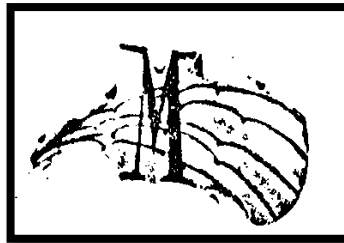
Esta parte fixa da diagramação corresponde às expectativas do leitor, cujas constantes espera encontrar. A parte central e o ângulo direito da página são variáveis. A multiplicidade de seções e colunas implica variações das disposições gráficas, orientadas vertical ou horizontalmente. Num procedimento semelhante ao do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, a diagramação suprime os fios que separam as matérias, valorizando o espaço em branco, criando assim uma identidade visual inusitada, que distingue a página do jornal. Esta sintaxe inovadora não se faz presente nas páginas publicadas em formato *standard*, que se aproximam da diagramação convencional do periódico.

As logomarcas que identificam a página apresentam variações estilísticas, ao longo das edições. Criada por Óscar Ramos³², a primeira, publicada de 1961-65, está

³² Óscar Ramos (1938): desenhista, pintor e diretor de artes cinematográficas, participou do Clube da Madrugada, transferindo-se, nos anos 50, para o Rio de Janeiro, onde estudou com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna. Seus desenhos ilustrativos apresentam uma tendência geométrica e construtivista. Na pintura, nota-se a influência cubista e expressionista. PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas, o Clube da Madrugada*. Manaus, Ed. Valer, 2011, p. 279.

historicamente ligada às Edições Madrugada; lembrando um monograma, apresenta uma feição simbólica (os “raios da madrugada” atravessam a letra serifada) e conceitual. À mudança de formato da página correspondem variações da logomarca, que se apresenta menos rebuscada, mais despojada, investindo no tamanho e volume da letra, permitindo talvez uma identificação e memorização mais instantâneas. Essas variações estabelecem uma homologia com a produção poética do Clube: a primeira logomarca está associada ao artesanato poético da Geração de 45, presente na página; as variações posteriores, por outro lado, aproximam-se da visualidade da poética concretista, pela natureza da plástica da forma geométrica e pela semelhança significante/significado que se aproxima da metáfora, como se nota:

Foto 18 : Logomarca inicial



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 1961-1965

Foto 19: Uma variação da logomarca



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 1966

Entretanto, é a presença da ilustração que confere à página a qualidade artística. No sentido dicionarizado, a palavra “ilustração” refere-se ao ato ou efeito de ilustrar; qualidade do que é ilustre; publicação que contém estampas, desenhos ou imagens que acompanham um texto. Elucidando o sentido de um texto, a ilustração se situa na fronteira entre duas linguagens, a verbal e a visual, numa espécie de síntese imagética que busca as possíveis correspondências com a palavra escrita.

Retomando a tradição horaciana do *ut pictura poesis*, a ilustração aproxima a literatura das artes visuais e gráficas. Praz (1982, 3) observa que o diálogo entre essas artes está enraizado na percepção humana, desde a mais remota antiguidade à arte

moderna, inaugurando a prática das correspondências, que mobilizou pintores e poetas das mais diversas épocas: “aqueles iam buscar, para as suas composições, inspiração em temas literários, e estes tentavam por diante dos olhos dos leitores imagens que somente as artes visuais poderiam adequadamente oferecer”. Souriau (1983), adotando uma perspectiva comparativista, refere-se a “correspondências funcionais” entre as artes que, embora se fundamentem em elementos e percepções diferenciadas, se aproximam através do princípio que comum que estrutura sua criação, tornando possível o diálogo entre elas.

A interface entre palavra e imagem está presente desde as mais antigas civilizações: do *Livro dos Mortos* da cultura egípcia aos baixos relevos e pinturas de vasos da Grécia Antiga. Na Idade Média, o livro e o texto desempenharam um papel relevante na cultura; a Bíblia deveria ser ilustrada de maneira didática e caberia às imagens divulgar as concepções religiosas. Muitos estudiosos da ilustração consideram as iluminuras medievais como as primeiras ilustrações da arte ocidental.

A concepção moderna de ilustração, entretanto, está associada à evolução da imprensa e das artes gráficas. Benjamin (1985,167) refere-se aos avanços das técnicas que possibilitaram à gravura³³ reproduzir-se simultaneamente à reprodução da escrita pela imprensa, massificando sua recepção e tornando possível o registro imagético do cotidiano. O advento da fotografia acelera a reprodutibilidade das imagens, tornando-as tão recorrentes quanto a expressão oral: “Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia.” A ilustração dos jornais através da gravura inscreve-se na relação histórica entre a imprensa e as artes gráficas, presentes na cultura ocidental, na medida em que a atualização das técnicas reprodutivas promove o valor de exposição das obras, aproximando-as o público.

Na cultura brasileira, desde o aparecimento da imprensa, no século XIX, o potencial da xilogravura foi percebido por anunciantes e impressores, que a utilizavam para promover espetáculos, leilões ou ilustrando notícias. Nas “revistas amenas” e nos jornais, a gravura, ainda que produzida em condições precárias, facilitava a

³³ Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, ou às vezes dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagens, em matriz de uma forma criada para ser reproduzida um certo número de vezes. Dependendo da matriz e das técnicas, configura-se em: xilogravura (madeira), litografia ou litogravura (imagens gravadas na pedra, com material gorduroso, a que se aplica ácido para gravar a imagem), gravura em metal (as matrizes podem ser placas de cobre, zinco ou latão). Todas essas técnicas e matrizes dependem de uma prensa para reproduzir a imagem. A serigrafia adota diversas técnicas de gravação; geralmente, as imagens são gravadas numa tela de poliéster e utiliza-se um rodo com tinta para transferir a imagem para o papel. FERREIRA, Orlando Costa. *Imagem e letra. A imagem gravada*. São Paulo: EDUSP, 1994,p.29.

compreensão da notícia e seduzia um público não muito afeito à prática da leitura. Essa tradição se mantém nos jornais até a metade do século XX, quando o projeto modernizador da imprensa privilegia a instantaneidade da representação fotográfica como procedimento mais apto a ilustrar a notícia. As imagens da gravura sobrevivem, entretanto, nos suplementos literários publicados pelos jornais.

No *Suplemento Madrugada*, a ilustração privilegia a gravura para construir o diálogo entre escrita e imagem. Como parte do projeto de renovação cultural, as artes e os artistas plásticos acolheram as propostas do Clube da Madrugada e nele assumiram uma atitude vanguardista, como reconhece Tufic (1984,99): “Com maior intensidade do que na própria literatura, as artes plásticas exerceram no Clube uma posição constante de vanguarda e dinamicidade”. Patrocinando salões e exposições individuais em galerias, realizando Feiras de Artes Plásticas, integrando artistas plásticos à agremiação, o movimento associa-se aos artistas que representavam a vanguarda das artes visuais da época. Assim, a ilustração da página reproduz a obra dos artistas plásticos que propuseram novas formas de representação visual para a região. A participação dos artistas visuais como ilustradores vai proporcionar à página uma nova dinâmica de leitura, afastando-a do modelo livresco inicial, dominado pelo texto verbal. Com a ilustração, o leitor é convocado a perceber não apenas a escrita, mas a estabelecer correspondências entre as linguagens, para perceber a mensagem.

A maior ocorrência de gravuras ilustrativas acontece de 1961 a 1965, no momento em que a página era publicada em formato tabloide: 37 ilustrações estão presentes. Ao retornar ao formato *standard*, a frequência de textos ilustrados pela gravura diminui sensivelmente, dando lugar à fotografia, que melhor representa a velocidade das notícias.

A primeira ilustração publicada na página não dialoga, entretanto, com o texto literário, nem é assinada por artista plástico, mas pelo poeta Luiz Bacellar. Trata-se de desenho em bico de pena³⁴, com dedicatória, associado à notícia do lançamento do livro do poeta Elson Farias, *Barro verde*. O desenho também ilustra a primeira edição da obra:

³⁴ Bico de pena: técnica de desenho que utiliza pena de bico fino; obra realizada com essa técnica. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001, p.449.

Foto 20: Primeira ilustração da página



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 11.06.1961

Numa perspectiva geral, observamos que a página publicou 48 ilustrações, assim distribuídas, segundo sua relação com textos: 31 associam-se a textos literários; 9 estabelecem correlações com textos não literários. As ilustrações autônomas são 8. As ilustrações associadas a textos literários privilegiam a dialética entre poesia e imagem: 19 ilustrações recriam a produção poética de escritores do Clube da Madrugada. Nove contos são traduzidos pela ilustração e apenas três crônicas são ilustradas. Entre os poetas do Clube, Luiz Bacellar é o que tem o maior número de ilustrações associadas a seus textos: são oito.

Ocupando disposições variadas no Suplemento, quando associadas à criação poética, sua orientação espacial era determinada pelo texto, procurando criar uma gestalt que permitisse ao leitor uma apreensão imediata dos dois códigos. Frequentemente, a ilustração se correlaciona ao texto poético através de uma relação de redundância: a imagem busca uma identidade com o texto, escolhendo sugestões visuais que possam estabelecer uma convergência entre os discursos, criando uma zona de conforto para leitor. Segundo Linden (2011,120), no campo da ilustração, a redundância constitui uma espécie de grau zero da correlação texto/imagem por não produzir significados suplementares, uma vez que os conteúdos se sobrepõem. O sentido principal está presente nas duas mensagens, sem comprometer a qualidade estética de ambas, como no poema de Luiz Bacellar ilustrado por Álvaro Páscoa:

Foto 21: Ilustração associada a poema de Luiz Bacellar

ELEGIA A UMA JOVEM LIBÉLULA

LUIZ BACELLAR



Ilustração de ALVARO PASCOA

COm as léguas suas etéreas,
 felizes de mim e arcádica,
 ela boiava e boiava
 sobre as águas
 (Ai, nunca porvia algumas
 estalou tão leves folhos
 em "prouettes" - grãis - jêlés".
 Como era subtil! Adorno,
 ao seu perfil delicado,
 sua leve dança aérea.)
 Ai, não de equilíbrio!
 por sobre uma haste delgada
 de gramineo,
 com a diáfana maromba
 ritada e adomada
 de suas asas.
 (foi talvez por ser tão fino
 que lhe chamaram lacina...))
 E os grandes olhos notáveis
 de adolescente incompleto
 de vertes reflexos vagos...

Ai! como a vi debater-se,
 no modo brutal do garço,
 que a prendere!
 (Seu captor fascinante
 de beleza!)
 Não intencio e canhestro
 que num gesto de impaciência
 lhe aplacou
 a etérea fênix das águas
 e o verde brilho dos olhos
 facetados.
 Ah pobre objeto "paco"
 — farrapo de loggare,
 incolore!
 (Ino sómen-te festou
 do seu perfil peregrino,
 duro, aéreo, cristalino.)
 Não mais o esveltez de passas
 no seu palco de água clara
 e de ar
 em tomo do seu nebuloso
 "partenaire".

Vai, sem fêretro, alto,
 frio, límpido, tranquilo,
 levada ao solo da terra
 por longo prático fêmeiro
 de formigat.

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 02.07.1961

As artes plásticas, nos anos 60, estão envolvidas no debate entre figurativismo e abstracionismo, estimuladas pelo contexto das transformações no campo das artes visuais que questionam o sistema de representação. O dinamismo das relações culturais do período desenvolvimentista, as modificações da paisagem urbana, o aparecimento de uma sociedade de massa, paralelo ao processo de industrialização, exigiam uma revisão da criação artística e da crítica. Arte concreta, neoconcreta e tendência construtivista, entre outros, são projetos de vanguarda que surgem da crise de representação da arte e que afetam as formas de representação da gravura e da ilustração. Assim, observa-se a presença de ilustrações que tendem ao figurativismo (Álvaro Páscoa³⁵ e Afrânio de

³⁵ Álvaro Reis Páscoa (Portugal, 1920-Manaus, Brasil, 1997): escultor, entalhador, gravurista e professor, realizou sua formação acadêmica e artística em Portugal, participando da cultura portuguesa no momento em que surgia o movimento neorrealista na literatura e nas artes plásticas. Ao chegar ao Amazonas, integrou-se à vida cultural, em especial ao Clube da Madrugada. Influenciado pelo Neorrealismo e Expressionismo, sua produção artística é marcada pela observação dos costumes e traços físicos da população cabocla. Introduce a técnica da xilogravura no Amazonas, depois adotada por outros artistas. PÁSCOA, Luciane, Op. cit., p.259-60.

Castro³⁶, por exemplo), ao lado de representações voltadas para a expressão abstrata. Getúlio Alho³⁷, contista e ilustrador, representa essa segunda vertente da ilustração, mais ligada à representação abstracionista, que desreferencializa a imagem, impondo outra instância interdiscursiva. Ilustrando seus contos ou criações de outros escritores, a cooperação entre texto e imagem, neste caso, exige do leitor um esforço de identificação, pois o sentido repousa na compreensão dos procedimentos de cada código, emergindo da relação entre ambos, graças à percepção do leitor, como se nota:

Foto 22: Ilustração associada a conto



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 20.05.1962

Observa-se que a ilustração se posiciona no meio do conto, sem moldura, interrompendo o fluxo narrativo. O narrador recorda desordenada e emocionalmente a cena da personagem (Marisa) assassinada em um quarto escuro e pobre. A ilustração afasta qualquer identificação fácil com o impulso emotivo que mobiliza o texto. Percebe-se assim que a função da ilustração não é apenas criar uma contrapartida visual esclarecedora de um texto escrito. Linden (Op.cit., 122) refere-se às instâncias prioritárias e secundárias relativas à colaboração entre texto e imagem, tomando como parâmetro a leitura. A instância prioritária é lida antes e prepondera no âmbito espacial e semântico. Diagramada no meio da narrativa, a ilustração funciona como instância

³⁶ Afrânio de Castro (Manaus, Amazonas, 1932-1981): pintor, escultor, ilustrador e poeta, sua produção transitou entre a figuração naïf ingênua e o abstracionismo lírico. Influenciado pelo Expressionismo, apresenta na poesia e nas composições plásticas a temática regional. PÁSCOA, Luciane, Op. cit., p.214.

³⁷ Getúlio Alho (1941): arquiteto, desenhista, artista gráfico e escritor, publicou vários contos no Suplemento Madrugada, de 1961 a 1965. Destaca-se pelo apuro técnico do desenho e pelos traços expressionistas da xilogravura. PÁSCOA, Luciane, Op. cit., p.173.

prioritária, pois é lida/percebida antes do texto escrito, que funciona como uma espécie de contraponto para a imagem geométrica. Imagem e texto compartilham a mesma mensagem, entretanto a imagem tangencia em apenas um ponto a escrita, quebrando as expectativas do leitor ao omitir informações essenciais. Esse estranhamento desautomatiza a percepção do leitor pelo uso não explicativo ou esclarecedor da ilustração, obrigando-o a uma percepção afastada da rotina ou do hábito.

Quatro ilustradores dialogam com os textos literários: Álvaro Páscoa (8 poemas); Getúlio Alho ilustra seus contos (7), poemas (3) e crônicas (2); Óscar Ramos associa sua criação visual a um poema e uma crônica, ambos de Jacob Ohana, e Afrânio de Castro ilustra sua criação poética (1). A xilogravura e o desenho são as técnicas dominantes utilizadas pelos artistas ilustradores. As ilustrações relacionam-se ainda a textos não literários, como à notícia, ao artigo e ao editorial (**Anexo 18**). Notamos ainda a presença de 7 ilustrações que dialogam com textos literários, cuja autoria, no entanto, não pode ser estabelecida. (**Anexo 19**).

Jakobson (1989, 64) distingue três maneiras de traduzir um signo verbal: a tradução intralingual ou reformulação (os signos verbais são interpretados por signos da mesma língua, como no processo sinonímico), a interlingual, a tradução propriamente dita (os signos de uma língua são traduzidos por outra língua) e a tradução intersemiótica ou transmutação: “a interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não-verbais”. A ilustração associada ao texto pode ser compreendida como um processo de transmutação ou tradução intersemiótica.

Para Eco (2011,17), traduzir significa *dizer quase a mesma coisa*, pois se trata de um procedimento realizado sob o signo da negociação. Neste processo, o tradutor, como o ilustrador, é um negociador de sentidos, “renunciando a alguma coisa para obter outra – e no fim as partes em jogo deveriam experimentar uma sensação razoável e recíproca de satisfação”. Para o autor, a tradução modifica, transforma ou amplia o original; nesse processo, alguma coisa se perde ou se acrescenta, de modo a questão da fidelidade ao original é apenas uma tendência que se apoia na crença da reversibilidade total de um texto em outro dispositivo (verbal ou não-verbal). A tradução, no entanto, implica gradações, obedecendo a uma escala de aproximação máxima ou mínima. Considerando, como Jakobson, tradução propriamente dita apenas a interlingual, designa a semiótica entre sistemas de signos ou materiais diferentes como transmutação ou adaptação, pressupostos que tangenciam o diálogo entre imagem e texto realizado pela ilustração.

Ainda segundo os pressupostos de Eco, a tradução entre línguas pode ocorrer em presença ou ausência do texto original; já a transmutação só se sustenta em presença do texto-fonte, como a ilustração. Como só pode ser lido num contexto dialógico, o projeto do ilustrador não possui total liberdade criativa, uma vez que sua mediação interfere na interpretação do destinatário/leitor. Isso não impõe, entretanto, fidelidade ao texto original: como tradução, no processo de negociação, terreno incerto e sensível, o ilustrador, como produtor de sentido ou coautor, transfere suas marcas culturais e expressivas para as representações que elabora; ainda que se pretenda fiel e respeitoso ao texto, acaba por rasurar o seu sentido.

Concordando com as propostas de Eco, Plaza (2010,35) afirma que a tradução intersemiótica é avessa à ideologia da fidelidade: realizando escolhas dentro de um sistema de signos estranhos ao original, tende a formar novos objetos e sentidos, afastando-se do original por suas próprias características estruturais. Ao propor o estatuto da tradução intersemiótica como transparente em relação ao original, “que não oculta nem lhe rouba a luz”, aproxima-se dos propósitos da ilustração, cujo projeto é “iluminar” o texto escrito, expandindo e complementando seus sentidos, sob o signo da “fidelidade na liberdade”. Segundo seus postulados, a tradução sintetiza, simultaneamente, leitura, crítica e análise. A leitura é movimento hermenêutico através do qual o tradutor escolhe e é escolhido, pois não se traduz qualquer coisa, mas aquilo que provoca empatia ou o que afeta a sensibilidade ou a consciência do tradutor, como “afinidade eletiva”. Neste primeiro movimento tradutório, tem-se a qualidade de sentimento provocada pelo signo original. O segundo movimento envolve resistência e reação; trata-se do choque entre o eu (interior) e o signo (exterior) ou experiência real com o original e os efeitos produzidos pela leitura. Por fim, num momento de síntese, o processo se torna consciente, resultando na escolha de um interpretante, que não é único nem final, mas um entre muitos possíveis dentro do processo infinito da semiose: “propor a existência de um interpretante final para a leitura presume que essas leituras são homogêneas e uniformes e, sobretudo, objetivas, o que não corresponde à realidade da criação, como deslocamento constante de signos à procura de um sentido”.

Benjamin (1979, 38-44) também se ocupou da tradução, concebendo-a como forma: “e concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina e contém a ‘traduzibilidade’ da obra”. Ultrapassando a informação/comunicação inessencial, cabe ao tradutor buscar o que há de inapreensível, misterioso e poético no original, afastando-se da objetividade, e

privilegiando algo que se localiza na sua própria essência, nas entrelinhas e dobras do texto. E o que se oculta nas entrelinhas é a Língua Pura, a convergência entre as línguas, análogas naquilo que pretendem expressar, mas inatingível isoladamente. A tarefa do tradutor seria a de resgatar do cativo a língua original, aproximando-a pela tradução da verdade da Língua Pura, anunciadora das afinidades entre as línguas. Segundo Plaza (Op. cit. 29), nessa relação íntima entre as línguas,

Benjamin deixa entrever uma relação íntima que também pode se dar entre sistemas de signos os mais distintos. Por se tratarem também de códigos de representação, os sistemas de signos podem se aparentar na empresa comum de aludir a um mesmo referencial icônico. [...] O que é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica.

O ilustrador como tradutor não se limita a comunicar ou construir uma representação apenas documental. Busca, na variedade de meios ou códigos, uma identidade estrutural entre imagem e texto que expresse um entendimento do que subjaz por trás das aparências das coisas, correspondendo a um processo de interpretação da cultura. Transforma o original, acrescentando significados, construindo um espaço de jogo como contraponto às imposições da língua, que impõe uma ordem, instaurando assim a pluralidade e a criatividade. Borges (1985,71), referindo-se ironicamente às transformações infinitas da escrita, afirma que uma das suas vicissitudes está representada em suas traduções. As numerosas traduções da *Ilíada*, para o autor, são experimentos de omissões e ênfases, de tal forma que não se pode mais perceber o que pertence ao poeta e o que pertence à linguagem. Qual delas é a mais fiel ao original? Todas e nenhuma, considerando as intenções do autor, pois não existem senão rascunhos:

Pressupor que toda recombinação de elementos é obrigatoriamente inferior ao seu original, é supor que o rascunho X é obrigatoriamente inferior ao rascunho Y – já que não pode haver nada mais que rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço.

Oito ilustrações não estão associadas a textos literários, sendo publicadas de forma autônoma. Incorporam-se ao projeto gráfico da página, dialogando com o discurso jornalístico, como se pode observar na xilogravura de Hannemann Bacelar :

Foto 23: Ilustração autônoma, xilogravura de Hannemann Bacelar



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 31.03.1968

A ilustração é acompanhada da legenda, a lenda (*Xilogravura de Hannemann Bacelar; Motivo colhido na parte interior do mercado público. A nova experiência do jovem artista (gravação em tacos³⁸ de madeira) não modificou a temática social de seus quadros a óleo, antes nos revela uma sequência de “descobertas” devidamente afinadas ao seu talento e sensibilidade. O autor prepara-se também para estar presente à I Feira da Cultura, julho de 1968, Manaus*). A legenda, que usualmente acompanha a fotografia jornalística, acentua a carga dramática da temática social presente na gravura, além de descrever, informar e opinar sobre a obra e a técnica do artista. Assim, o duplo discurso, jornalístico (legenda) e estético (a ilustração), associado à noticiabilidade e à visibilidade, engendra uma simbiose quase didática: o paratexto, redundante e metalinguístico, busca o consenso por parte do leitor, ao explicar, esclarecer o significado da gravura, indicando um procedimento inverso, através do qual a legenda ilustra/esclarece o sentido da imagem.

A ilustração possui assim uma dupla natureza: de um lado, submete-se ao texto-fonte, associando-se ao registro escrito, de outro, busca a expressão autossuficiente, reinventando-se em novos usos, como na ilustração de Afrânio de Castro:

³⁸ À matriz em madeira se aplica também o espanholismo “taco” e, às vezes, bloco, que também serve para a pedra. COSTA FERREIRA, Orlando da. Op. cit., 1994, p. 35.

Foto 24: Ilustração autônoma, xilogravura de Afrânio de Castro



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 08.05.1966

Emoldurada no centro da página, a imagem da gravura impõe sua independência e dominância em relação aos textos verbais que a circundam, indicando que esta forma de arte gráfica, nos anos 60, buscava reconstruir-se como arte autônoma, deixando de ser explicativa ou pragmática ao assumir uma função sugestiva ou imaginária. Como se fosse um quadro (renascentista?), a composição adota uma perspectiva central, para representar a cena da madona indígena ou cabocla com seu filho, em primeiro plano, que homenageia o Dia das Mães. Os sulcos vigorosos e o jogo de luz e sombra conferem certa dramaticidade expressionista ao motivo regionalista e popular, que integra à representação o tipo amazônico.

Como arte de reprodução, a autonomia da gravura se deve à crise instaurada pela expansão da reprodutibilidade técnica da fotografia, que atinge o estatuto da representação imagética face à expansão e refinamento dos recursos técnicos. O aperfeiçoamento da capacidade reprodutora da câmara permite captar a realidade visível

com fidelidade. Benjamin (1985) já percebia que a reprodutibilidade técnica da fotografia afetaria os valores estéticos; o que passa a contar não é mais a originalidade ou o valor de culto, mas o valor de exposição; afetando inicialmente a pintura, a reprodutibilidade das fotos rasura o estatuto do original, ao substituí-lo por uma matriz que permite sua reprodução ao infinito. A produção “artesanal” da gravura também é afetada pela velocidade com que o dispositivo técnico da máquina fotográfica é capaz de captar a imagem, reproduzi-la e ampliar seu alcance junto à massa de indivíduos modernos, levando as artes reprodutivas a procurar novas dimensões que a aproximem do signo estético.

Respondendo às imposições estéticas (realismo) e econômicas do século XIX, na sociedade europeia, a velocidade de apreensão da imagem, assim como sua semelhança com o referente fazem com que a fotografia se integre à legibilidade da imprensa, potencializando a difusão da notícia, graças às descobertas de novas técnicas de impressão. No início do século XX, a fotografia já está presente em jornais e revistas publicados no Brasil, associando-se à notícia e ilustrando os periódicos que se integravam às propostas modernizadoras. Entretanto, é a década de 50 que vai constituir um marco decisivo na transformação da visualidade dos jornais brasileiros, no momento em que se consolida o fotojornalismo. Ao lado da autonomização do campo jornalístico em relação ao literário e da mítica da objetividade da linguagem, o fotojornalismo se impõe como espelho do real, como a face imagética da pretendida neutralidade/verdade objetiva que se instaurava no discurso verbal.

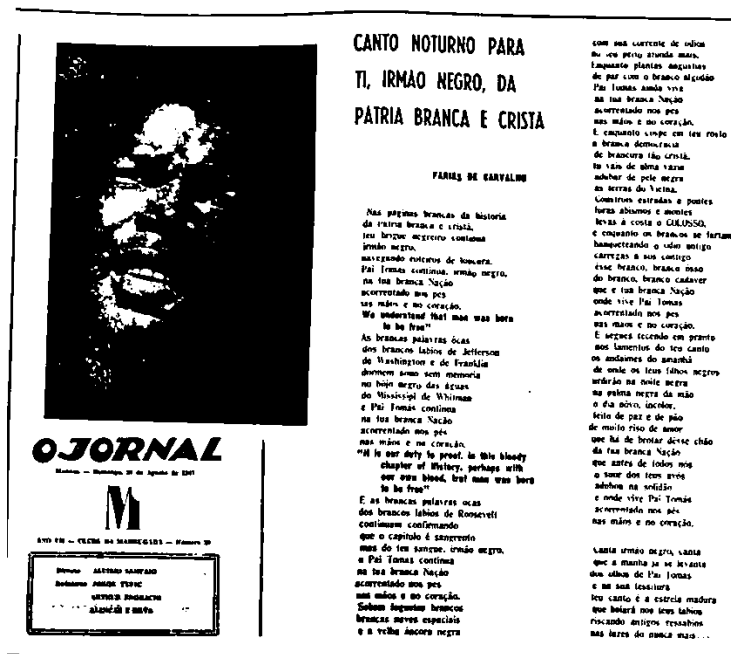
Publicados nesse momento de transformações dos paradigmas da imprensa, o jornal e o Suplemento passam a contar com a ilustração fotográfica, antes praticamente ausente. O *Suplemento Madrugada* publica, de 1961 a 1970, cento e setenta e seis fotos. Estão geralmente ligadas ao aspecto noticioso da página, associando-se à reportagem, à entrevista, à notícia e ao editorial; ilustram ainda, em poucas ocorrências, a crítica cinematográfica, reproduzindo fotogramas dos filmes comentados. Benjamin (1985) comenta que os gêneros jornalísticos, como a notícia e a reportagem, suscitam apenas associações linguísticas no leitor; as fotos associadas a estes gêneros noticiosos, revelando imagens efêmeras, necessitam da legenda para amenizar o choque associativo e construir um sentido completo. Desta forma, as legendas acompanham grande parte das fotos, tornando explícito o *flagrante* das ocorrências visualizadas: *Flagrante da exposição de pintura de Afrânio de Castro*. (10.03.1963). As fotos possuem, assim, um

valor documental que, segundo Santaella (2012,70), transforma a fotografia em versão sofisticada do espelho:

Enquanto a pintura pode simular uma realidade não existente, não há foto sem algo real colocado diante da câmera. [...] Aquilo que vemos em uma foto não é uma imaginação, mas a realidade em seu estado de passado. Disso decorre a função da fotografia como documento daquilo que passou e que a evanescência do tempo levou. Ela registra o fato, o acontecimento. Sem o registro, um acontecimento deixa de existir, perde-se nas brumas e poeiras do tempo.

Apenas em duas ocorrências a fotografia se afasta da estrita referencialidade documental. Na primeira, ilustra o único texto poético que dialoga com a fotografia e não com a gravura, como se observa:

Foto 25: Ilustração fotográfica de Farias de Carvalho



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 20.08.1967

O poema homenageia o mito do pugilismo americano, Cassius Clay/Muhammad Ali-Haj que, tendo perdido o título de campeão em 67, mesma data de publicação do texto, foi proibido de lutar por três anos, por se recusar a combater na guerra do Vietnã: “nenhum vietcongue me chamou de crioulo, por que eu lutaria contra ele?” O retrato do lutador, valorizando a expressão dramática do rosto, associa-se à dicção engajada do poema que critica o racismo da sociedade americana. A foto não possui legenda nem indicação de autoria; provavelmente foi resgatada de jornais ou revistas. Observa-se uma espécie de simbiose entre o registro documental, uma vez que a foto parece captar a singularidade de um instante, como testemunho de uma presença histórica, e a atemporalidade do discurso poético.

Em outra ocorrência, a fotografia reproduz a criação estética de Horácio Elena³⁹, associando-se à notícia:

Foto 26: reprodução fotográfica de desenho de Horácio Elena

EXPOSIÇÃO DE ELENA
AMANHÃ NA GALERIA JC



DESCANSO é o título do desenho que ilustra esta página e faz parte dos trabalhos a serem expostos pelo artista argentino Horácio Elena, no próximo dia 13, às 19:30 horas na galeria "Jornal do Comércio", promovida pelo Clube da Madrugada. Esta exposição se desenvolverá por três dias, até o dia 15 de julho, e será aberta às 19:30 horas, com o encerramento por volta das 22:00 horas. O espaço se encontra no 10º andar do edifício do Clube da Madrugada, perto da estação de metrô. A entrada é gratuita. A galeria JC, localizada na rua da Assembleia, nº 100, é o espaço onde se encontra a exposição. Para mais informações, consulte o telefone (51) 322-1111.

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 12.07.1964

A fotografia torna reproduzível o desenho, integrando-o ao espaço da atualidade, demonstrando os múltiplos usos da fotografia, sua ubiquidade e nomadismo, uma das tensões, segundo Benjamin (1985), entre arte e fotografia presente na origem da fotografia, que rasurava a unicidade e originalidade da obra pela possibilidade de reprodução quase infinita. De outro lado, o perfil fotográfico do artista é replicado verbalmente, através da nota informativa que o acompanha: “DESCANSO” é o título do desenho que ilustra esta página e faz parte dos trabalhos a serem expostos pelo artista argentino Horácio Elena, no próximo dia 13, às 19:30 horas na galeria “Jornal do

³⁹ O Clube da Madrugada, sobretudo na presidência de Aluísio Sampaio, transformou o hall do edifício onde funcionava o Jornal do Comércio em galeria de arte. Alguns artistas estrangeiros, como Horácio Elena (1940), expuseram suas obras, tanto na Galeria como na Pinacoteca do Estado. O artista realizou sua exposição de 13 a 18 de julho de 1964, período em que se comemorava o 10º aniversário do Clube. O artista plástico estudou arquitetura e pintura com Alfredo Kleiner e Héctor Cartier em Buenos Aires, e integrou o Grupo Si de La Plata. PÁSCOA, Luciane, Op. cit, 2011, p.125.

Comércio”, promovida pelo Clube da Madrugada. Essa exposição se estenderá até o dia 18 do corrente mês e está sendo aguardada com real interesse por parte dos interessados em arte. A exposição se constituirá de vinte e cinco desenhos realizados com uma técnica mista de nanquim, pastel e guache. A maioria dos desenhos foram feitos (sic) já em Manaus. É de se salientar que o pintor Elena procura fixar figuras do cotidiano dramático, com violência, força e audácia. As suas figuras são carregadas de uma substância composta de angústia, abandono e solidão, notando-se sempre acentuada presença do artista, analisando uma realidade. As suas figuras não retratam um homem, certo personagem, sim um “status” social abalado pela fome, pela miséria.

O projeto ou design da página Madrugada incorpora imagens artesanais (como a gravura e uma das suas mais populares realizações, a xilogravura, cuja dominância, na imprensa, se observa desde o século XIX) e tecnológicas (como a fotografia), em busca de uma conexão com o contexto ao qual está relacionada. Buscando uma identidade visual, cria logotipos, vinhetas, ilustrações e uma diagramação vanguardista e experimental, tendo como fundamento critérios estéticos e pragmáticos, estes claramente associados ao uso da fotografia que, embora mais numerosa que a gravura, não apresenta o mesmo valor estético. A gravura associada ao texto literário leva o leitor mais qualificado à dupla fruição dos signos estéticos em conjunção; a fotografia parece dirigir-se à recepção mais imediata do público leitor médio, que busca nos jornais a efêmera novidade do acontecimento.

4.Considerações finais

O Clube da Madrugada manteve o suplemento literário e cultural durante onze anos em *O Jornal*, órgão conservador da imprensa amazonense de ampla audiência junto ao público. A duração da publicação indica a aceitação dos leitores e, ao mesmo tempo, o risco do investimento cultural, que dependeu do acordo e da compreensão do grupo em relação às possibilidades de legitimar-se e de obter ganhos simbólicos no espaço da cultura amazônica. Profundamente ligado ao pensamento regional, do qual se pretendeu um dos porta-vozes, o Suplemento se configura como uma das faces do ativismo cultural do grupo, no processo de atualização da cultura local. Estimulando o debate sobre temas literários e artísticos, permitiu aos leitores inteirar-se de questões que mobilizavam a dinâmica cultural do país e da cidade.

A abordagem da literatura privilegia, naturalmente, a produção do Clube, ainda que incorpore a participação de intelectuais pertencentes a outros espaços culturais, sobretudo ao amazônico, com os quais os editores estabelecem conexões valiosas, na intenção de superar o isolamento de que se ressentiam os intelectuais locais. Como relata Farias (Op.cit.,96), os clubistas realizavam intenso intercâmbio

por meio de correspondência ou de trocas de suplementos culturais com outros centros do país. Nessa época, no Rio de Janeiro, o Jornal do Brasil publicava o seu famoso suplemento literário, com a página Poesia Experiência, responsável pelo surgimento de novas correntes literárias, como o concretismo e o neoconcretismo.

Nasce do diálogo entre suplementos a polêmica em torno do concretismo e de sua integração ou não aos paradigmas estéticos do Clube. Note-se ainda o intercâmbio com grupos do Nordeste e do Norte, como o *Clã*, grupo concretista de Fortaleza, através da integração ao Clube de Sebastião Norões e da participação de José Alcides Pinto, que publica textos concretistas no periódico, além de escrever prefácios e apresentações de edições de autores amazonenses e clubistas, como *Chavascal*, de Antísthenes Pinto (1963). O produtivo intercâmbio com o Grupo Norte (que publicava um suplemento no jornal *A Província do Pará*), de Belém, assim como com a geração posterior ao grupo, se manifesta pela presença do poeta modernista Bruno de Menezes (sagrado cavaleiro de todas as madrugadas, ao integrar-se ao Clube), que merece uma página especial a propósito de seu falecimento em Manaus, assim como pela colaboração significativa de Max Martins e João de Jesus Paes Loureiro. Do Maranhão surge a voz poética de José Chagas, assim como a de Laís Correa de Araújo, de Minas Gerais, responsável pela coluna *Correntes Cruzadas*, publicada no suplemento do jornal *O Estado de Minas*

Gerais. Esses diálogos ou trocas simbólicas entre suplementos e espaços culturais criam uma rede de sociabilidade externa que divulga o periódico amazonense; é possível assim que a poesia do Clube da Madrugada também esteja presente nesses outros espaços de cultura.

A seção dedicada à tradução articula o suplemento a múltiplos espaços geográficos e literários, ultrapassando as fronteiras linguísticas. Publicando a tradução de textos canônicos da literatura universal, a perspectiva cosmopolita procura familiarizar o leitor com as rupturas e continuidades das vanguardas estéticas. Como propõe Casanova (2002,170), para as culturas afastadas do centro, “a tradução é uma maneira de agrupar recursos literários, de importar de certa forma grandes textos universais para uma língua dominada (portanto, para uma literatura desprovida), de desviar um legado literário.” Importando a produção de textos dos espaços hegemônicos, a página integra a modernidade dos centros à produção periférica, divulgando e universalizando suas normas. Por outro lado, no espaço do intraduzível, a página Madrugada privilegia textos na língua original, o espanhol. Essa estratégia demonstra, além do deslocamento em relação à cultura dominante, a demanda por referências na cultura latino-americana, uma intenção de integrar e integrar-se à cultura ao mesmo tempo tão próxima e tão distante das fronteiras da Amazônia. Aproxima-se de outro de cosmopolitismo, concebido por Santiago (2004), o “cosmopolitismo do pobre”, que recusa a cultura universalista, buscando na pluralidade e nas formas de expressão das culturas à margem os valores identitários, ao voltar-se para as transformações da cultura nas áreas pós-coloniais.

A mediação da crítica, literária e cinematográfica presentes na página se destaca pela intenção de conquistar novos leitores/espectadores, considerando que suas histórias percorrem um caminho comum, pois ambas nascem no jornalismo impresso. Afastam-se assim do discurso especializado, obedecendo em geral à dinâmica jornalística objetividade/opinião. Procuram informar e formar públicos, para o livro e para o filme, distanciando-se dos projetos e das polêmicas travadas nacionalmente, no caso da crítica literária, entre o rodapé e a nascente crítica especializada ou universitária, embora esta se insinue pelas margens, mais pela “ansiedade de atualização”, como já frisamos, do que por uma prática efetiva, pois a estrutura universitária da qual é fruto só se consolida posteriormente, no período ditatorial. O deslocamento dos textos analíticos/avaliativos da literatura para o cinema demonstra, entretanto, que a formação do leitor se faz não apenas através do texto literário, mas

também do filme, cuja leitura amplia os horizontes culturais, como afirma Canclini (2013,24), referindo-se à perda da influência da escola frente às mídias,: “Também se aprende a ler e a ser espectador sendo telespectador e internauta”. Essa intersecção entre os campos, resultante do processo tecnológico, no plano local, se limita ao leitor/espectador: os suportes da cultura de massa, como a televisão e o ciberespaço, ainda não estavam disponíveis na estrutura da cidade, como, de resto, no país. O cinema, por outro lado, participava da vida cultural de Manaus, como referência, diversão e convívio social que a televisão, de início, não conseguiu superar, como escreve Peres (Apud, Aguiar, 2002,133):

Dizer que nenhuma diversão ultrapassava o cinema naquele tempo não era um simples *slogan* de propaganda, mas uma verdade incontestável. Não tínhamos televisão, que nos distraísse com sua variedade de programas e ainda nos desse oportunidade de assistir a qualquer filme em nossa própria casa. Ou íamos aos cinemas, ou não os veríamos jamais. Uma superprodução, precedida de ampla publicidade, gerava uma expectativa que se prolongava por vários meses, tempo que medeava entre o lançamento no sul do país e a estreia em Manaus.

Diversão, para o grande público, e arte, para os críticos-cinéfilos, que fundavam cineclubes e realizavam sessões especiais, questionando a linguagem e a mensagem dos clássicos ou dos filmes brasileiros. Assim, ambas as críticas assumiram uma postura política: a literária, ligada ao Clube da Madrugada, propondo um novo tipo de expressão que compreendia a regionalidade revisitada como forma de progresso estético e político, rejeitando a tradição, por não corresponder mais às transformações do espaço social e adotando o suplemento como espaço de luta e legitimação de uma nova retórica; e a cinematográfica, composta pelos colaboradores eventuais do suplemento, empenhada na legitimação do Cinema Novo como expressão das transformações culturais e políticas do país, nos anos 60.

Nas vozes femininas, título em que ecoa a polifonia bakhtiniana, se revelam os obstáculos políticos à igualdade. Em que medida essas vozes revelam as imposições do momento histórico dos anos 60, no qual o feminismo iniciava, no país, a crítica à sociedade patriarcal? É uma questão para a qual não se tem uma resposta imediata. Talvez, numa leitura antecipatória, a página integra essas vozes latentes na cultura, sem desconstruir o discurso hegemônico masculino. Deste modo, o breve contracanto feminino expressa as ambiguidades e precariedades que afetam/afetavam a expressão literária feminina, realizada ainda nos marcos dos cânones literários e culturais dominantes.

A ilustração através da gravura e o conjunto de imagens fotográficas presentes na página são vestígios não escritos do passado. Marques (2004, 46) considera o arquivo como um “conjunto heteróclito de textos, objetos e documentos (livros, cartas, fotografias, pinturas, objetos de uso pessoal, etc.), marcados frequentemente pelo descontínuo, pelo aleatório, pela fragmentação”. Assim as gravuras, associadas a textos literários ou autônomas, são testemunhos não escritos do campo das artes plásticas amazônicas, numa temporalidade específica. Refletem uma prática comum aos artistas modernos e contemporâneos que percebiam o jornal impresso como veículo da mensagem estética que alcançava mais facilmente o espectador/leitor, realizando um percurso diferente das galerias e museus, que implicavam o deslocamento físico-espacial. O leitor dos jornais recebia a produção estética no ambiente privado da casa. Benjamin (1985) refere-se às possibilidades de reprodução da obra de modo a ser percebida numa situação diversa de sua criação original. A gravura, arte reproduzível e sem aura, torna possível a posse do objeto ou sua reprodução pelo leitor, atitude a que não resiste indivíduo moderno. A fotografia não apresenta interesse estético no suplemento. Seu valor é documental, ligada, como afirma Barthes (1984,12) à “contingência soberana”, aos eventos irrepetíveis para os quais aponta e imobiliza. A caricatura é uma ausência no suplemento (e no jornal), embora, continuando uma tradição do século XIX, esteja presente na imprensa dos anos 60, com sua deformação humorística e intenção política, graças à dinâmica cultural politizada. Talvez à “geração ensimesmada”, preocupada com uma poética existencial, o humor e o riso não compartilhassem das demandas culturais do grupo.

Os suplementos literários pertencem ao passado. Pertencem ao momento em que os jornais, como afirma Santiago (2004), se *desliteraturizam*, e a criação literária passa a ser uma adição, um suplemento. É nessa condição singular que os escritores, antes numa posição hegemônica nas redações dos jornais, vão atuar, na modernidade tardia: pressionados, de um lado pela objetividade jornalística e, de outro pela consolidação da indústria cultural, que impõe novos padrões de consumo simbólico. No espaço amazônico, entretanto, o jornal, à época, era a única mídia ao alcance dos escritores, constituindo o local de consagração e legitimação dos valores concernentes às práticas estéticas e políticas que pretendiam divulgar. O empenho do grupo em conseguir uma página na imprensa, escolhendo o periódico de “maior circulação”, aponta para a utopia de que o número massivo de leitores corresponderia à recepção mais efetiva e democrática das obras. A cultura da modernidade, contudo, esteve ao

alcance de uma minoria, sobretudo numa sociedade heterogênea, como a amazônica, onde sobrevivem culturas étnicas que preservam em parte seus valores orais e não se integraram incondicionalmente ao espaço da cultura nacional. Como avalia Canclini (2013,155), desconsiderar a heterogeneidade da cultura significa suprimir diferenças e marcar outras:

Divulgar massivamente o que alguns entendem por “cultura” nem sempre é a melhor maneira de fomentar a participação democrática e a sensibilização artística. Porque a divulgação massiva da arte “seleta”, ao mesmo tempo que uma ação socializadora, é um procedimento para assegurar a distinção dos que a conhecem, dos que são capazes de separar forma função [...]. Os mecanismos de reforço da distinção costumam ser reforço para produzir hegemonia.

Vinculado ao poder da imprensa e à cultura letrada, aliado à vocação clubística, suporte das alianças fraternas e simbólicas, o movimento Madrugada busca, em primeira instância, o reconhecimento dos pares. Não esqueçamos que, fundado em 54, o suplemento só se consolida seis anos depois, em 61. A ampliação do público através do suplemento minimizou a competição com os grupos que se opunham ao movimento, notadamente os acadêmicos. O exercício do jornalismo cultural repercutiu, de forma mais extensa as transformações estéticas propostas pelo grupo, conferindo notoriedade a seus produtores. Assim a atuação na imprensa não foi apenas uma estratégia para difundir ideias ou educar o gosto do público, mas um modo de legitimar-se intelectual e politicamente, adotando novas formas de produzir e divulgar a literatura. Por outro lado, essa atuação propiciou também certa vigência ao grupo, um período de permanência no espaço cultural da cidade homólogo à publicação do suplemento, em que pese as polêmicas internas, presentes em todo grupo, diante das diferenças de posição sobre questões estéticas e políticas, como a relativa ao concretismo.

Jornais e suplementos são fontes primárias dos arquivos literários. E todo arquivo está impregnado de uma nostalgia da memória original, no qual o documento é funciona como *hupomnema*, um suplemento, uma representação da memória, no sentido proposto por Derrida (2001,22). Lugar de informação e de memória e, paradoxalmente, de esquecimento e destruição, os arquivos permitem conhecer e refletir sobre o sistema cultural de uma determinada época e espaço. O Suplemento Madrugada, produção de uma geração que, nos anos 60, pretendia superar os descompassos da modernidade tardia, teve a capacidade de expandir os horizontes culturais, suprindo as carências locais, configurando-se como um arquivo da história literária da Amazônia. Nele convivem o cotidiano da informação, os recursos criativos da arte e mesmo a oralidade, assim como as diferentes vozes da memória.

5. REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira Alves de (org.). *A imprensa em transição*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- AGUIAR, José Vicente de Souza. *Manaus: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60*. Manaus: Ed. Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2002.
- AHMAD, Aijaz. *Linhagens do presente*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- ALMEIDA, Ajuricaba. *O fim de O Jornal (minha pior reportagem)*. *A Crítica*, 8.12.1977. In: urlm.com.br/www.catadordepapeis.blogspot.com.br. Acessado a 23/03/2014.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- _____. *A Tarefa do Tradutor*. Revista Humboldt n. 40. Munique, Bruckmann, 1979. Tradução de Fernando Camacho.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *Editar Mário Faustino*. In: SOUZA, Eneida Maria de & MARQUES, Reinaldo (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- BOBIO, Norberto. *Dicionário de política*. Tradução de João Ferreira. Brasília: Ed. UNB, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *As versões homéricas*. In: *Discussão*. Tradução de Cláudio Fornari. São Paulo: Difel, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- _____. *As regras da arte*. Lisboa: Editorial Presença, 1996,
- _____. *Sobre a televisão seguido de A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2013.

- _____. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel, escritores jornalistas no Brasil, 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COSTA FERREIRA, Orlando da. *Imagem e letra*. São Paulo: EDUSP, 1994
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- _____. *Mal de arquivo Uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.
- _____. *Quase a mesma coisa. Experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- FONSECA, Cristina. *O pensamento vivo de Glauber Rocha*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.
- GADINI, Sérgio Luiz. *A cultura como notícia no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003.
- GOLIN, Cida & CARDOSO, Everton (et al). *Economia da arte e da cultura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1989.
- LEÃO, Allison. *Amazonas natureza e ficção*. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2012.
- LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- LINDEN, Sophie Van der. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo; Cosac Naify, 2011.
- LOBO, Narciso Júlio Freire. *A tônica da descontinuidade. Cinema e política em Manaus nos anos 60*. Manaus: Editora Universidade do Amazonas, 1994.
- LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento literário. Que falta ele faz!* São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

- MELO, José Marques de. *Jornalismo – compreensão e reinvenção*. São Paulo: Ed. Saraiva, 2009.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Blanco/Branco: Transblanco*. In: PAZ, Octavio & CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco (em torno de Blanco de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986.
- MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- NUNES, Benedito. *Mário Faustino – Poesia experiência*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.
- PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas. O Clube da Madrugada*. Manaus: Ed. Valer, 2011.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Ed. Contexto, 2011.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIZA, Daniel. *Jornalismo cultural*. São Paulo: Ed. Contexto, 2011.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Carlos Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1978.
- RABAÇA, C. & BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. CODECRI, 1978.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: ART Editora, 1987.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Jornalismo, literatura e política*. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 200, n. 31.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alan François [et.al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- _____ *Sobre a tradução*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- SANTAELLA, Lúcia. *Leitura de imagens*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012
- SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____ *Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista)*. In: Discurso, n. 10. São Paulo: Livraria Editora de Ciências Humanas, maio de 1979.

_____ *Uma literatura nos trópicos. Ensaaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SODRÉ, Néelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Intercom; Porto Alegre: Edipucrs, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de & MARQUES, Reinaldo (org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense*. Manaus: Ed. Valer, 2010.

_____ Entrevista concedida a Cineset, 11.02.2015. www.cineset.com.br/entrevista-marcio-souza. Acessado a 30.04.2015.

SUSSEKIND, Flora. *Papeis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2012.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Contramargem: estudos de literatura*. São Paulo: Ed. Loyola, 2002.

TELLES, Tenório & KRÜGER, Marcos Frederico. *Antologia do conto do Amazonas*. Manaus: Ed. Valer, 2009.

TUBAU, Iván. *Teoria y practica del periodismo cultural*. Barcelona: Editorial ATE, 1982.

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

WILIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ANEXOS

Anexo 2

Foto 28: A coluna O Rádio Ensina

O RÁDIO ENSINA

FRASES COMERCIAIS. Verbo VENDRE (Vender)

INDICATIV

Présent	Imparfait	Passé Composé
Je vends	Je vendais	J'ai vendu
Tu vends	Tu vendais	Tu as vendu
Il vend	Il vendait	Il a vendu
Nous vendons	Nous vendions	Nous avons vendu
Vous vendez	Vous vendiez	Vous avez vendu
Ils vendent	Ils vendaient	Ils ont vendu
Futur	Conditionnel	IMPÉRATIF
Je vendrai	Je vendrais	Vends, vendens,
Tu vendras	Tu vendrais	vendez
Il vendra	Il vendrait	PARTICIPE
Nous vendrons	Nous vendrions	Présent. Vendant
Vous vendrez	Vous vendriez	Passé. Vendu
Ils vendront	Ils vendraient	

Como VENDRE se conjugam os verbos terminados por *andra, andre, ondre, erdre e ordre*, exceptuam-se *prendre e seus compostos*.

FRASES

On vend des fleurs. Ici on vend à bon marché. Il ne vend pas cher. Si vous voulez je vous vendrai cette maison. Vendez-moi du pain. Qu'est-ce que vous vendez?

GRAMÁTICA. Revisão dos artigos contractos e partitivos.

Artigos CONTRACTOS ou CONTRAÇÕES: AU (ao). Mas, À L' antes de vogal ou M mudo. Ex. AU professeur. À L'élève. AUX (aos, às). Ex. AUX hommes. AUX femmes. DU (do). Mas DE L' antes de vogal ou H mudo, Ex. DU professeur. DE L'élève. DES (dos, das). Ex. DES hommes. DES femmes.

ARTIGOS PARTITIVOS. Empregam-se quando não se determina a quantidade. Não se traduz em português DU, ou DE L'. Ex. Je mange DU pain, DE L'annanas. DE LA, ou DE L'. Ex. Je mange DE LA viande, DE L'orange. DES. Ex. Je mange DES pains, des viandes, des fruits.

EXERCICE

Substitua os traços pelo ARTIGO PARTITIVO.

Il fait ... commerce. Nous avons gagné ... argent. Notre ville a ... raisons sociales importantes. Cette maison a ... affaires. Voulez-vous acheter ... viande?

Conjugue o verbo PERDRE nos tempos e modos em que se conjugou o verbo VENDRE.

Remeta as respostas deste exercício ao Pro. M. Duarte (Eduardo Ribeiro, 718) que lhe dará direito a concorrer ao sorteio de prémios no valor de Cr\$ 5 000,00, oferecido pelo Sr. JACOB BENOLIEL, digno proprietário da DROGARIA UNIVERSAL.

Fonte: O Jornal, Suplemento de Variedades, 02.02.1964

Anexo 3

Foto 29: Salas de exibição e programação de cinema, em 1964

Cartaz do Dia

ODEON
 Matinal às 9 horas — Em Pré-Patria — Entradas 150,00 — Est. 75,00
GATILHO BELANFAGO
 Filme de Glenn Ford

CENSURA: — 10 anos.
 Sessões às 12,30 — 14,15 — 16 — 17,45 — 19,30 e 21,15 horas
 Entradas 150,00 — Estudantes 75,00
PIRATAS DO RIO SANGRENTO
 Filme de aventura.

CENSURA: Diurnas: 10 anos — Nocturnas: 14 anos.
POLITEAMA
 Matinal Especial às 9 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 60,00
PIRATAS DO RIO SANGRENTO
 Filme de aventura.

CENSURA: — 10 anos.
 Sessões às 12,30 e 20 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 60,00
IVANHOE — O VINGADOR DO REI
 Filme Histórico.

O INSPECTOR
 Filme de suspense.
 CENSURA: As 12,30 hs.: 10 anos — As 20 hs.: 14 anos.

Vespertal Especial às 18,30 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 60,00
IVANHOE — O VINGADOR DO REI
 Filme Histórico.
 CENSURA: — 10 anos.

EDEN
 Sessões às 12,30 e 20 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 75,00
SUAVE É A NOITE
 Filme de amor

CENSURA: — 14 anos.
 Vespertal Elegante às 18,30 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 75,00
SUAVE É A NOITE
 Filme de amor

CENSURA: — 14 anos.
POPULAR
 Sessões às 12,30 e 20 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 60,00
O TIRANO DA FRONTEIRA
 Filme com Victor Mature

A HORA DO DIABO
 Filme com Frank Sinatra.
 CENSURA: As 12,30 hs.: 10 anos — As 20 hs.: 14 anos.

Vespertal Elegante às 18,18 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 60,00
O TIRANO DA FRONTEIRA
 Filme com Victor Mature
 CENSURA: — 10 anos.

AVENIDA
 As 9 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 75,00
ROMANOFF E JULIETA
 As 12 e 20 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 75,00
OS GUERRILHEIROS DO GRAN KHAN
 As 16 e 20 horas — Entradas 200,00 — Estudantes 100,00
EL CID
 Somente a noite até 14 anos.

GUARANI
 As 8 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
OS GUERRILHEIROS DO GRAN KHAN
 As 12 e 45 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
OS GUERRILHEIROS DO GRAN KHAN
ROMANOFF E JULIETA
 As 16 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
OS GUERRILHEIROS DO GRAN KHAN
 As 20 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
OS GUERRILHEIROS DO GRAN KHAN
ROMANOFF E JULIETA
 Imporpria até 14 anos.

IPIRANGA
 As 9 horas — Entradas 100,00 — Estudantes 50,00
ATLANTIDA CONTINENTE DESAPARECIDO
 As 12 e 45 horas — Entradas 75,00 — Estudantes 37,50
ATLANTIDA CONTINENTE DESAPARECIDO
OS GUERRILHEIROS DO GRAN KHAN

As 16 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 75,00
QUANDO CALIENTA EL SOL
 As 20 horas — Entradas 150,00 — Estudantes 75,00
ROMANOFF E JULIETA OS GUERRILHEIROS DO GRAN KHAN
 Imporpria até 14 anos.

VITORIA
 As 8 horas — Entradas 100,00 — Estudantes 50,00
JOSE VENDIDO NO EGITO
 As 12 e 45 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
ATLANTIDA CONTINENTE DESAPARECIDO
 As 16 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
ATLANTIDA CONTINENTE DESAPARECIDO
 As 20 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
QUANDO CALIENTA EL SOL
ATLANTIDA CONTINENTE DESAPARECIDO
 Imporpria até 14 anos.

IDEAL
 As 9 horas — Entradas 100,00 — Estudantes 50,00
O FUGIATE
 As 12 e 45 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
JOSE VENDIDO NO EGITO O GRITO DO GOLGASO
 As 16 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
SEN HUR
 As 20 horas — Entradas 120,00 — Estudantes 60,00
SEN HUR
 Imporpria até 14 anos.

Fonte: O Jornal, Suplemento de Variedades, 02.02.1964

Anexo 4

Foto 30: Propaganda associada a poema



para competir com as melhores do mundo

o Brasil produz agora as modernísimas canetas

Johann FABER

Em modelos, cores e tipos de pena à sua escolha. Apolo, Diadema, Regent e Estudante são canetas de uso durável e elegante.


Produzido e vendido exclusivamente por
L. F. JOHANN FABER LTDA.
SÃO CARLOS - SÃO PAULO

CREPÚSCULO
AFRANIO CASTRO

O sol deflora violento
sanguineo
a tarde vencida de desejos

Esperma rubro
mancha o lençol branco
do lago

Cigarras
cristalizam
o templo alado do canto
na floresta
incendiada de verão

A cabocla nua
banha a virgindade
em sangue borbulhante
de núpcias

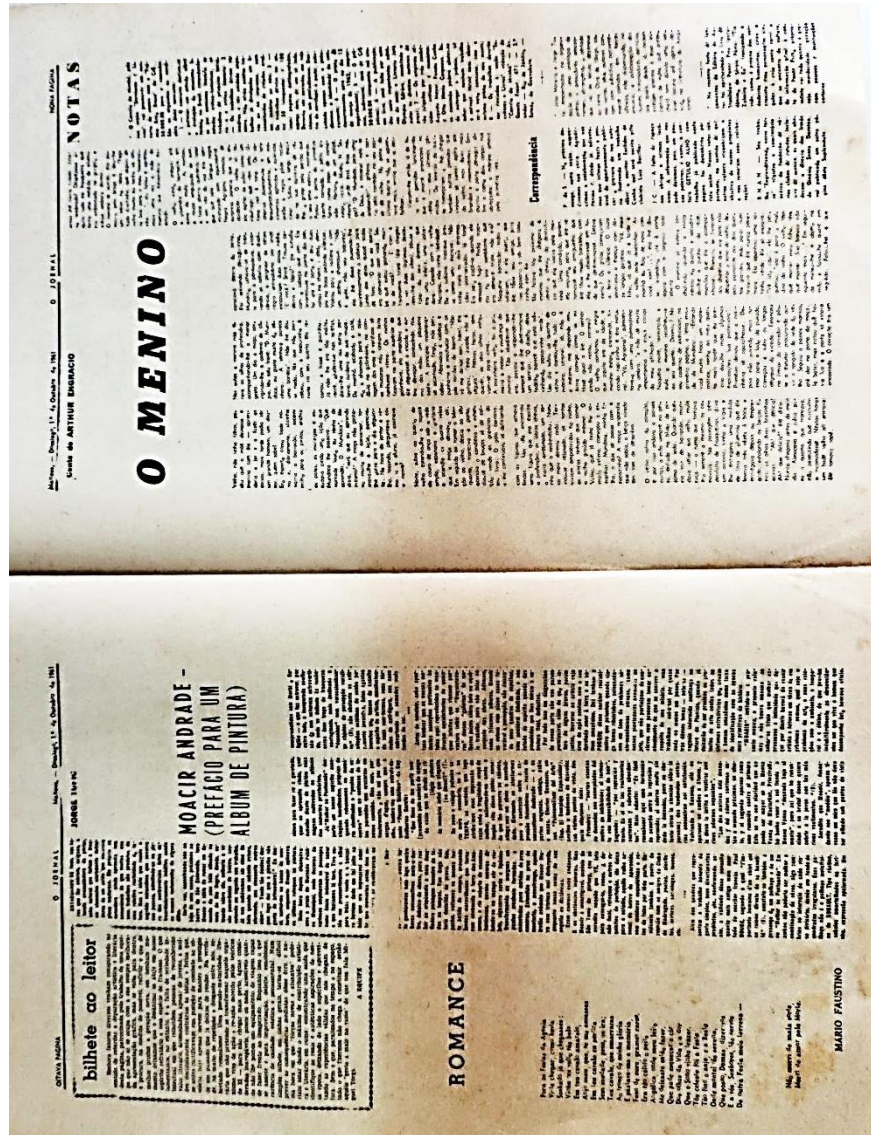
Castiga o silêncio
a vastidão do Ermo

A noite sonha estréias
e encanera o natal
da Eternidade . . .

Fonte: O Jornal, Suplemento de Variedades, 01.10.1961

Anexo 5

Foto 31: Primeira página do Suplemento Madrugada em formato tabloide



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 01.10.1961

Anexo 6

Foto 32: Editorial-bilhete ao leitor

bilhete ao leitor

Depois de uma estréia inegavelmente válida no conto, prepara agora o escritor Arthur Engrácio a sua incursão pelo romance, dando-nos dentro em breve "Cacaia", obra de cunho regionalista que procura dar visão mais extensa aos costumes e particularidades da nossa vida hinterlandina, onde prevalece ainda hoje aquêl mesmo clima de hostilidade e carrancismo implantado pelos famosos "coronéis de barranco". O excerto que trazemos nesta página diz bem da força que caracteriza a prosa dêsse jovem ficcionista que, prosseguindo numa linha temática estreitamente vinculada às suas vivências, e, sobretudo, aos fatos que desenrola como de um denso novelo emotivo, utiliza pari-passu uma linguagem social que o coloca ao lado de grandes nomes da moderna novelística brasileira.

Nesta página: ensáio de L. Ruas: "A criação artística"; entrevista concedida a Francisco Vasconcelos por dona Maria do Carmo, relembrando o poeta Quintino Cunha; e um poema de Jorge Tufic.

A EQUIPE

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 15.10.1961

Anexo 7

Foto 33: Editorial argumentativo/opinativo

Bilhete ao Leitor

O escritor Afrânio Coutinho, comenta no Anuário da Literatura Brasileira (Nº. 2), o ano cultural de 1960, e ressalta como um dos pontos altos das letras nacionais nesse ano, o I Congresso de Crítica e História Literária, realizada em Recife, sob os auspícios daquela prospera cidade do Nordeste. Um ponto que gostaríamos de salientar no relatório do ilustre crítico brasileiro, é aquele no qual ele acentua a maneira como se fazia literatura no Brasil em tempos ainda não muito distantes. Diz ele, com a autoridade que lhe é devida e dentro de um estilo combativo característico de seus escritos, que os escritores brasileiros eram adolescentes das nossas Faculdades, principalmente das de Direito, exercendo o trabalho literário como simples passa-tempo ou levados pelos primeiros impulsos do contacto com o mundo. Passada a fase do entusiasmo fácil e logo abandonavam as letras, as quais ficavam relegadas à procura de profissões mais rendosas, na advocacia, na engenharia, na medicina e em outras atividades liberais.

Ora, o que se observa é que a arte da palavra (poesia, prosa de ficção e até a crítica) era executada improvisadamente, no mole verdor dos anos (...), sem aquela marca necessária de maturidade que sobretudo exige a atividade artística, seja de qualquer ordem, plástica ou musical. Daí vinham então os diletantes, os boêmios de que ficaram cheias as nossas letras em um certo período de nossa história, em que o poeta era apenas um sujeito curioso e simpático, que vivia espalhando espirituosidades pelas esquinas, nas redações dos jornais e nos salões onde se realizavam os saraus e as incríveis sessões litero-musicais. O cronista ou o romancista eram também outros tipos "esquisitos", revestidos de atitudes excêntricas e insólitas, e isto, se desejassem que seus escritos fossem lidos e admirados por um público também mal informado.

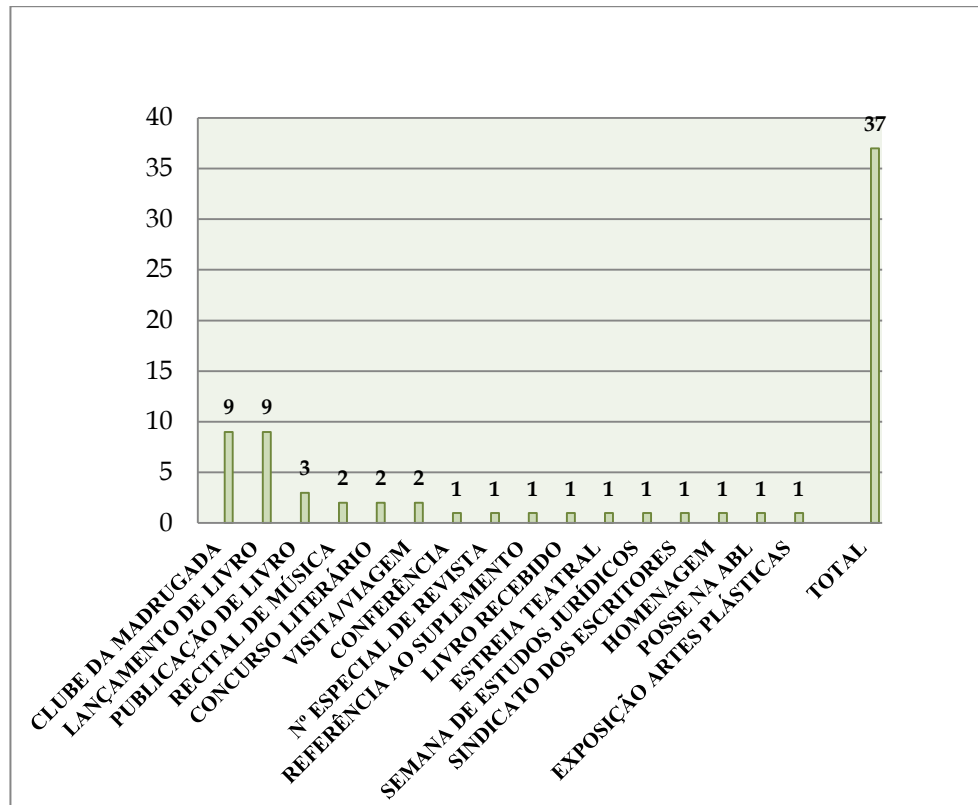
Qualquer de nós censuraria essa maneira de encarar a atividade literária. Sabemos que é necessário que se assumam outras posições ante esse problema. É preciso que se crie uma nova mentalidade mesmo por parte do leitor comum, a fim de que se faça algo de válido e duradouro e que se contribua de modo eficaz para a construção de uma literatura, quando não genial, pelo menos de nível que se possa nela tomar pé para novos avanços de pesquisa e estudo.

Subscrevemos daqui o nosso apoio à posição tomada por essa corrente da nova literatura brasileira, da qual o Sr. Afrânio Coutinho tem sido um dos mais ardorosos propagadores, objetivando também a nossa posição nesta página que, apesar de tudo, pretende enectar um movimento vivo e dentro daquelas normas exigidas para a construção de uma Literatura autêntica.

A EQUIPE

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada 11.02.1962

Anexo 9

GRÁFICO 3: Temas da coluna *Notas*, em 1961

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 1961

Anexo 10

Foto 35: A coluna Notas

NOTAS

* Estamos publicando nesta página um dos capítulos do romance "ANDIRÁ" (inédito), de autoria do juiz Paulo Jacob. Tratando-se de um estreado no difícil gênero da ficção, o autor merece nosso estímulo, pelo que apresenta de vigor narrativo e, até certo ponto, convincente concepção romanesca. Oportunamente, em torno do livro, o crítico Aluisio Sampaio tecerá considerações.

* Realizou-se, às 16 horas de ontem, no Centro de Estudos e Debates da Faculdade de Filosofia, a conferência do deputado federal ALMINO AFONSO, versando sobre assuntos econômicos atinentes às chamadas "reformas de base". Numerosa foi a assistência que lotou aquele estabelecimento de ensino superior, atraída naturalmente pela importância e oportunidade das questões ali abordadas e discutidas, pelo brilhante e culto conferencista.

* Continua bem vendida a "Pequena Antologia Madrugada", seleção de poemas de autoria de vários poetas pertencentes ao quadro associativo do C.M. Dessa forma, dá o público amazonense atestado eloquente de sua evolução e interesse pelas coisas da arte e cultura de nossa terra.

* Dia 25 do mês de agosto p. passado, o clubista JEFFERSON PERES realizou na sede da Associação Atlética do Banco do Brasil, a convite de sua presidência (atualmente exercida pelo clubista Francisco Vasconcelos, importante conferência para seus associados que versou a respeito de assuntos econômicos da maior importância para nosso momento político e social. O conferencista é professor da Faculdade de Ciências Econômica do Amazonas.

Anexo 12

Foto 37: Poema concretista de Antísthenes Pinto

Viz uma viagem para fugir do
 retrato e dos meus olhos
 abertos pela parede nua e
 extinta. não há paredes na
 realidade. o que há é o rei-
 to. e as estrelas moribundas.
 senti-me na rede. meus pés
 pítarem no rabe felpudo do
 cachorro. o cachorro existe
 de muitas vezes. e quando
 também existem. que angús-
 tia. calor. silêncio. nem as
 mãos latiam. as estrelas de-
 aparecerem. e janela estu-

e noite e venceria os horos.
 agora eu sentia mais unida-
 de em mim. não havia mais

um. comprimi-o entre os de-
 dos. enfiou os dedos na boca.
 rosnou-a.
 não havia cigarro.

JORNAL

Manaus — Domingo, 2 de Julho de 1961

negro jazz negro jazz negro
 jazz negro jazz negro
 jazz negro jazz negro
 jazz negro
 jazz
 antísthenes pinto

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 02.07.1961

Anexo 13

Foto 38: A Poesia e seus Mestres: Ezra Pound

A POESIA E SEUS MESTRES

EZRA POUND

HAROLDO CAMPOS

ideia" do autor de *Un Coup de Dés* (poema que Valéry — visivelmente — chama de "époulatelo ideográfico numa crise de avidez intelectual"). Hugh Kenner (*The poetry of Ezra Pound*) escreve, embora sem fazer em profundidade a comparação, esse campo de batalha: "A importância da ideia estética em imagens alométricas, teoria iniciada por Mallarmé, foi uma descoberta cuja importância para o artista corresponde — da física nuclear para a física". Ambos se inspi-

raram em estruturas musicais. Mallarmé fala da "música ouvida em concerto", onde se encontram "vários mitos" por ele utilizados, por lhe terem parecido "pertencer às letras"; refere-se a "motivo preponderante, secundário e motivos adjacentes" e a "contraste prosódico", a organização semelhante à da sintona (prefácio a "Um Lance de Dado"). Pound compara os cantos à fuga; toma um fugat, toma, resposta, contra-tema. Não que ele pretenda uma exata analogia

de estrutura" (carta de 1927 a J. L. Brown, *the letters of...*).

Os Cantos são uma "épica sem arredo" (H. Kenner). Já se prestam ao ordenamento lógico cronológico de princípio-metódio. Não possibilitam o traçado de um fio histórico-narrativo. Os elementos dos Cantos, através do ideograma (princípio que Eisenstein, por sua vez, aplicou à montagem cinematográfica), se calam em torno das focos de interesse" subordinados a uma hier-

arquia geral de valores (hierárquico-estético, estético-estético, estético-estético), o ideograma é a força que, como um ímã, organiza a rede na "luz da consciência". Um esboço arrastado a tônica do bigtime de Mallarmé, um sistema extraído dos anáforos de Sôfocles, exortos da correspondência de Jefferson ou de John Adams, reminiscências pessoais do poeta como as do seu aproximadamente no campo de Pisa, interagem polarizados em cadeias de relações, desenhado o organismo geral do poema.

O texto de Pound é um ídolo de objetividade. Pound não lida com a metáfora para ou de tipo gongórico. Não espelha com abstrações (como Mallarmé). Sua linguagem é direta. Tem a vivacidade do coloquial. A partir dos Cantos Pisanos (principalmente) ganha a exatidão com que os pensamentos se articulam no cérebro: seu poema passa a ser uma epíca da memória. "Dichtung = condensa" é o postulado válido para o ídolo poundiano: uma língua de "essências e medulas", de "definições precisas". A extrema síntese de sua dicção pode incidir em sua despojamento elíptico; nada mais distante, porém, do "automatismo psíquico" dos surrealistas, da linguagem onírica, lacunosa, vaga. As sequências mnemônicas dos Cantos Pisanos se integram nas linhas de força do poema: são coagulações de discurso, distorções e cortes de dicção objetiva, gravitando, em constelações semânticas, em torno dos eixos das ideias mestras, cuja "visão atrativa" domina a obra inteira.

A obscuridade de Pound não é de palavras. É uma obscuridade de referência. O melhor interprete de E. P. é sua obra paralela aos cantos (seus ensaios, seus traduções, seus palestras, sua correspondência). Pound opõe a ambigüidade do tipo surrealista.

Pound pode ser considerado um poeta espacial. A disposição dos blocos de ideias em cada segmento dos Cantos (com especial intensidade a partir dos Pisanos) responde a uma função técnica também visual: contribui para a fixação sensível da estrutura ideogramática. Através de cor, po dos Cantos a composição tipográfica é invadida pela tipografia cônica, com função semântica: "trazer ao foco" determinados grupos de ideias, mediante a ativação direta do olho (o processo — que tem os exemplos dos E. P. — é o do mesmo mecanismo gráfico, a lastura material do poema — reproduz-se na "associação periférica de ideias" — rock-droll, cantos 85 e 86, onde aparecem, inclusive, com analogia funções, hieróglifos egípcios e, um preto e vermelho, os mapas do barão). Com razão observou H. Kenner: "Pound atingiu, durante anos nos cantos, uma exatidão parca retrórica, alcançando novas altitudes nas sequências mais recentes, nas quais a dis-

45

Com USURA

Com usura nenhum homem tem casa de boa pedra

Blocos lisos e certos

que o desenhc possa cobrir,

com usura

nenhum homem tem um paraiso

pintado na parede de sua igreja

harpes et luthes

ou onde a virgem receba a mensagem

e um halo se irradie do entalhe,

com usura

ninguém vê Gonzaga seus herdeiros e concubinas

nenhum quadro é feito para durar e viver conosco,

mas para vender, vender depressa,

com usura, pecado contra a natureza,

teu pão é mnis e mais feito de panes podres

teu pão é um papel seco,

sem trigo do monte, sem farinha pura

com usura o traço se torna espesso

com usura não há clara demarcação

e ninguém acha lugar para sua casa.

Quem lava a pedra é afastado da pedra

o tecelão é afastado do tear

COM USURA

A la não chega ao mercado

a ovelha não dá lucro com a usura

A usura é uma praga, a usura

embota a agulha nos dedos da donzela

tc e a pericia da fiandeira. Pietro Lombardo

não veio da usura

Duccio não veio da usura

nem Pier della Francesca, nem Zuan Bellini veio

nem Usura pintou "La Colunna".

Angelico não veio da usura; Ambrosia Praedis não veio,

Nenhum igreja de pedra lavrada, com a inscrição:

(Adamo mo fecit

Nenhuma St. Trophimo

Nenhuma Saint Hilare,

Usur enferruja a cinzel

Enferruja a arte e o artezão

Roi o fio no tear

Mulher alguma aprende a urdir o ouro em sua trama;

A usura é um cancer no azul; o carmezin não é bordado

O esmeralto não encontra um Memling.

Usura mata a criação no ventre

Dotém o galanteio do moço

Elo

trouxe a paralisia ao leito, jaz

entr. o novo e a noiva

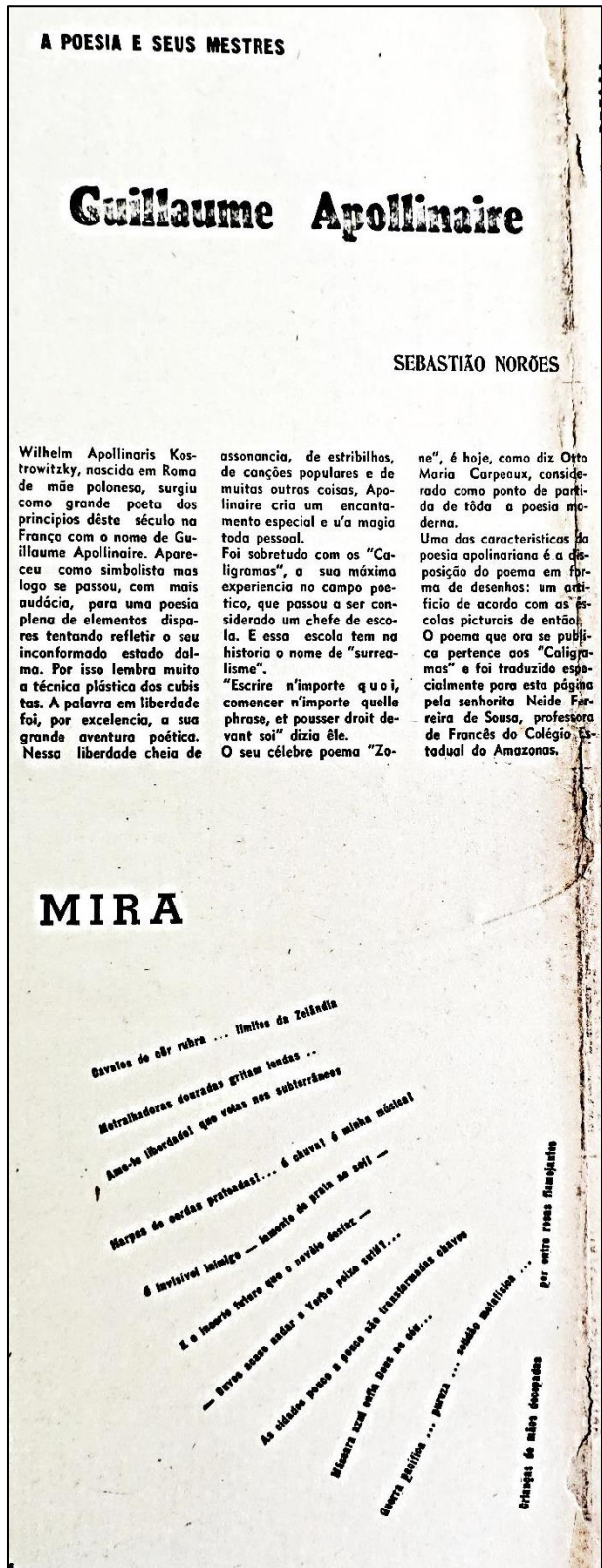
CONTRA NATURAM

They have brought whores for Eleusis
Cadáveres no banquete
a comando da usura.

Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 20.05.1962

Anexo 14

Foto 39: A Poesia e seus Mestres: Apollinaire



Fonte: O Jornal, Suplemento Madrugada, 22.07.1962

Anexo 15

Foto 40: A Poesia e seus mestres: Rafael Alberti

A POESIA E SEUS MESTRES

RAFAEL ALBERTI

SEBASTIÃO NORÕES

Esta secção estava começando a apresentar uma série de grandes poetas norte-americanos. Mas hoje vai interrompê-la para prestar a um europeu uma homenagem toda especial. É que no dia 15 deste mês transcorreu o sexagésimo aniversário de nascimento do maior poeta vivo de Espanha: Rafael Alberti. E a homenagem não é só desta secção, é também e principalmente da unanimidade dos membros do "Clube da Madrugada".

Rafael Alberti foi e é ainda um poeta profundamente revolucionário. Combateu o fascismo que minava sua pátria. E, sobretudo, o cantor da liberdade e da democracia.

Uma das notícias do Sul vem com estas palavras: "Rafael Alberti formou nas primeiras filas dos combatentes da Espanha, trazendo à mão uma arma poderosa e invencível: a poesia. Recitou seus poemas na frente da luta contra o fascismo, nas minas das Asturias, na Catalunha heróica, em Madrid sob a cerco inimigo. Amigos seus, dos mais queridos, tombaram: Garcia Lorca sob o fuzil assassino dos franquistas; Antonio Machado num campo de concentração. Para Alberti a luta iria continuar. Exilado, a Espanha está no seu coração, em sua poesia combatente, em sua atividade cotidiana".

Rafael Alberti nasceu em Puerto de Santa Maria, Cadix.

Viveu sempre em Espanha, mas depois da derrota dos republicanos de sua terra, teve que emigrar para a França a fim de escapar do ódio de morte que lhe votou o caudilho Franco. Da França passou à Argentina, onde vive atualmente e onde fez o poema que ora se estampa nesta página.

A obra de Rafael Alberti abrange várias correntes estéticas e escolas poéticas. A sua última fase é quase totalmente social. Seu primeiro livro, "Marinheiro em Terra", é de 1921 e com ele o poeta alcançou um grande prêmio nacional. Os seus livros mais destacados são: "La Amante", "Cal y Caneta", "Campesinos de Estremadura", "El Poeta en la Calle", "Ora marítima", "Entre el clave y la espada", e "Baladas y canciones del Paraná".

Sua poesia é bastante conceituada na Europa e nas Américas. O nosso Manuel Bandeira fez uma belíssima tradução do seu célebre "O touro da morte":

Negro touro saudosos de feridas,
Chifrando-lhe á água azul suas paisagens
E revisando cortas e equipagens
Aos trens que partem rumo das corridas:

Que sonhas em teus cornos, que escondidas
Ansias lhes arrebolam as viagens,
Que sistema de regos e drenagens
No mar ensaiam tuas investidas?

Nostálgico de um homem com espada,
De sangue femoral, gangrena feia,
Já ninguém há a deter-te o passo forte.

Corre, touro, ao oceano, investe, nada.
É a um toureiro de espuma e sal e arcaia,
Já que intentas ferir, fero e dá morte.

Alíma a imprensa metropolitana que os intelectuais da Europa e das Américas prestaram significativas homenagens ao poeta pelo seu sexagésimo aniversário. Os brasileiros enviaram a seguinte mensagem: "Intelectuais, escritores, artistas brasileiros, solidarizam-se com seus colegas de vários países da Europa e das Américas nas homenagens que serão prestadas a Rafael Alberti pelo seu sexagésimo aniversário. O poeta de tão grande valor, o homem que representa a verdadeira Espanha e que continua lutando

pela liberdade de sua pátria, o escritor cuja obra é hoje um patrimônio universal, tem em cada um de nós um admirador e um amigo". Assinam este documento dignos representantes do Brasil, como Cassiano Ricardo, Ferreira Gullar, Edson Carneiro, Anibal Machado, Jorge Amado, Di Cavalcanti, Paulo Mendes Campos, Dias Gomes e outros.

O CLUBE DA MADRUGADA se associa ás manifestações a Rafael Alberti nelo evento que o nosso e saudá o destemido lutador e poeta emérito.

A SIQUEIROS, EN PRISION

Cuando el pincel es machete
cuando el color un disparo,
cuando el dibujo, la línea,
una tralla, un latigazo;
cuando el mural es un grito,
cuando es un puño cerrado,
cuando es cadena que pende
de unos pies o de unas manos;
cuando se pinta al que llora,
al que pena, levantados,
cuando en vez de las rodillas
se saltan los hombros altos;
cuando las vientos oscuras
se lidian con vientos claros
cuando al pájaro más negro
se opone un pájaro blanco;
cuando un hombre no se calla
ni esta de brazos cruzados
cuando ante las muchedumbres
agita la luz del rayo;
cuando pinto lo que mira
y no lo que no ha sonado,
cuando es verdad la verdad
y el engano es el engano;
David entonces, se llama,
David el encadenado,
David Alfaro Siqueiros,
solo, sin flecha ni arco,
solo, entre muros tapados,
cuatro muros vacíos
cuatro sombras, sin espacio.
Abrid las puertas, abridlas!
Ah! Qué es esto? A donde vamos?
Es de noche y sin estrellas?
No hay día? El sol se ha apagado?
Están los pechos inmóviles?
Estamos muertos, o acaso
a un hombre en prison ya nadie
ni nada puede salvarlo?
Empujad! Abrid las puertas,
que estamos vivos, que estamos
vivos, que no sepultados,
con su nombre en la garganta,
con su vida entre los labios!
Las puertas! Pronto! Y la luz
se abra de nuevo en sus manos.

Anexo 16

Foto 41: A Poesia e seus Mestres: Bruno de Menezes

A POESIA E SEUS MESTRES

Subsídio literário

Interrompe-se aqui, para chamar a atenção de apresentação de poetas dominicanos, para uma homenagem especial. E' que, dia atrás, morreu a cidade o poeta Bruno de Menezes, integrante do grupo de Madruga e personalidade avulsora da literatura amazônica.

Bruno de Menezes era paranaense e completara aos 43 anos de profícua atividade literária. Foi figura de proa do modernismo da sua terra. O seu poema intitulado "Josefina Baker", da primeira fase modernista, foi consagrado como uma das jóias da poesia e publicado pelas principais revistas do movimento em vários Estados da Federação.

Comçou a ter renome e quando da publicação do seu primeiro livro ("Crucifixo") em 1920. A sua obra capital é, sem dúvida alguma, "Batúque" que já teve quatro edições e onde se encontram grandes poemas de temática negra e folclórica.

Conquistou, concorrendo com outros nacionais, o 1º Prêmio em concurso de poesias para as chaves da Academia de Letras de Almeida, realizada pela Academia de Letras de Ilhéus em 1960.

A sua íntima qualidade de poeta almeja também a de folclorista e como tal reconhecido por altas figuras da folclorologia nacional.

Obras publicadas: "Crucifixo" (1920); "Balada Lunar" (1924); "Batúque" (1931); "Forma para Fortaleza" (1957); "Oito poemas" (1960).

BATUQUE

—"Nega qui tu tem?
—Maribondo Sinhá!
—"Nega qui tu tem?
—Maribondo Sinhá!"

*Nega e batuque na confusão alucinada
de pingo de sangue no rosto que amara.
Desalignamentos bambuleios repetidos,
cubinder cantando lundus dos cubatas.*

*Patichonalis cupo-canga e progressos,
beunilha pã-roca arca jamaica.
Catorzinha rucunda aborvia ao meio,
Cruceiras meladas gente posam.*

—"Nega qui tu tem?
—Maribondo Sinhá!
—"Nega qui tu tem?
—Maribondo Sinhá!"

*Sufocancia baculata menfom-se intubaciones
no furtum das suavemente corpos lina lustrados.
Ventres estagnam-se no arroyo da aratigada,
as pulvras batem o compasso da toada.*

—"Eu toco no minha raça
Maribondo me mordoe...!"

*O' príncipes Isabel! Patricinhas! Nabalca!
Venceda de Rio Branco!
Luzes de Queiroz!*

*E o batuque batendo e a cantiga cantando
lançaram na noite morna o fragor da ruça!
Jesu Cristo deus sangue branco e preto "Sinhá me-
[pe]..."*

—"Maribondo de meu corpo!
—Maribondo Sinhá!"

*Recepça de renda a luz lava no terreno,
um choro forte de rezacas monálgicas
vem de flarato e entre nós corpos em requêres.*


—"Nega qui tu tem?
—Maribondo Sinhá!
—Maribondo nem dáis
Nega trabuché...!"

*E tola e roada e pinga e tonda e fonga e samba,
e onde que atunda na cadência amoral.
O batuque rebato rufando bucaetas,
as corvas retorcem as danças carnal!...*

—"Maribondo de meu corpo!
—Maribondo Sinhá!
—É por conta é por haze!
—É por todo lundá!"

**CM REVERENCIOU
A MEMÓRIA DE
BRUNO DE MENEZES**

**RENOMADO POETA, AUTENTICA EXPRESSÃO
DO FOLCLORE NA AMAZONIA**



SE DIRETOR PROVISÓRIO DO PARLAMENTO
BELEM - PA

ANEXO SOB IMPACTO INDEFERIDO FALCIONEM-
TO ELEGIMOS POETA BRUNO DE MENEZES VO
CONFERIR PRIMEIRAS HORAS MANTEN DE NOITE
VO EM MANAUS VO CONFERIR CONFERIR MIO-
CARLOS VO TEMPO DO LUSTRE DEUS EXPRESSES
VIGILANCIA E TUDO COMPARTICION VO LUGAR JOR-
NALISTAS DO URASTE ET INERACIVEL EMBE-
SINDIDA VO AS NAIS IDENTIFICAS CONVICIADAS DE
DEUS AMORIS IN CLUBE DA MADRUGADA VO DE
QUE ILUSTRE MORTO ERA DICIANO PT

**ALCIDIO SAMPAIO
PRESIDENTE**

FAMILIA BRUNO DE MENEZES
BELEM - PA

PROFUNDAMENTE CONSTATADO PELO INVER-
PENSO PARLAMENTO TUDO ILUSTRE MORTO ET
MOROS INTERLOCUCION AMICO ET COMPANHEIRO
BRUNO DE MENEZES VO INFERIR PRIMEIRAS HO-
RAS MANTEN DE NOITE VO EM MANAUS VO EX-
PROGRAMAR FAMILIA INFERIR AS NAIS SENTI-
PROGRAMAS DE TUDO INTERLOCUCION DE
DEUS AMORIS VO INFERIR INTERLOCUCION
SUDE CALTE PT

**ALCIDIO SAMPAIO
PRESIDENTE**

SE PRESIDENTE ACADEMIA PARANENS DE LETRAS
BELEM - PA

COMPROVADO INFERIR INTERLOCUCION VO
SINDIDA VO QUALITATIVAS INTERLOCUCION VO
PARANENS VO AS NAIS IDENTIFICAS CONVICIADAS VO
EM MANAUS VO INTERLOCUCION CLUBE DA MADRUGA-
DADA VO PELA INTERLOCUCION FAMILIA INTERLOCUCION
DA PARLAMENTO ORACION ILUSTRE MORTO DEUS
MANTEN VO INTERLOCUCION PRIMEIRAS HORAS MA-
NAN DE NOITE VO EM MANAUS PT

**ALCIDIO SAMPAIO
PRESIDENTE**

Fonte: O Jornal, Suplemento Madruga, 07.07.1963

Anexo 17

Foto 42: A Poesia e seus Mestres: Nazim Hikmet

A POESIA E SEUS MESTRES

NAZIM HIKMET

SEBASTIÃO NORÕES

Domingo passado apareceu nesta seção Garcia Lorca. Nenhum poeta melhor para figurar hoje, em seguida a Lorca, do que esse grande poeta turco Nazim Hikmet, que, como o célebre granadino, sofreu muita perseguição política e esteve preso durante doze anos. Ele segue a linha de Maiakovski e do autor de "Romancero Gitano". Soube o poeta de

Stambul expressar em versos candentes as aspirações de seu povo. A coragem com que tem combatido a injustiça, mesmo na cárcere, lhe tem dado uma posição de imensa simpatia e popularidade entre os seus compatriotas. Tristan Tzara vê a poesia de Hikmet nos seguintes termos: "Exaltando as esperanças do povo turco, a poesia de Nazim Hikmet abarca a

expressão profundamente humana das aspirações comuns a todos os povos. Neste sentido, a poesia de Nazim pertence ao domínio cultural do homem moderno e pela amplitude de sua autenticidade histórica, adquire o valor de uma verdade permanente". A sua poesia é de uma tocante originalidade e, dentro dos cânones atuais, ele sabe continuar uma tradição que tem raízes na poesia persa da idade medievá. Fazendo da terra natal o tema por excelência de sua arte, ele é, sobretudo, um épico. Os doze anos de prisão em Brusa, foram doze anos de poesia de revolta e de amor à liberdade.

"Sin jactarme, querida,
Pose como una bola estas
... (doze años de encarcelamiento :)
Pues tengo, como entonces,
(salvo este mal al hígado),
El mismo corazón y el mismo pensamiento".

A sua voz saída da prisão foi tão forte, sua poesia tão boa, que conseguiu interessar a indignação do mundo europeu. E os protestos junto ao governo turco valeram a Nazim escapar do morto lento que lhe estava reservada. Foi Louis Aragon quem, em 1934, apresentou ao público francês a poesia de Nazim. Os seus poemas estão vertidos para quase todos os idiomas europeus. Amara Villanueva afirma que Hikmet é, para a literatura turca moderna o que Dante foi para a Itália do Renascimento. Nascido em 1902, já aos 18 anos, escrevia contra os invasores da Turquia. E desde essa idade vem publicando uma poesia que serve à causa de seu povo e, como diz Gureh, "em la lengua fresca e expressiva de los masas".

A tradução em língua espanhola é de autoria de Amara Villanueva e Julio Malraux.

ANGINA DE PECHO

*Si la mitad de mi corazón está aquí, doctor,
La otra mitad está en China,
Con el ejército que baja hacia el río Amarillo.
Además, doctor, todas las mañanas,
Todas las mañanas, al amanecer,
Mi corazón es fusilado en Grecia.
Además, cuando los presos se hunden en el sueño,
Cuando los últimos pasos se alejan de la enfermería,
Mi corazón, doctor, se va...
Se va hasta una vieja casa de madera, en Stambul
Además, doctor, estes diez años
Con las manos sin nada que ofrecer o mi pobre pueblo.
Apenas una manzana,
Una manzana roja, mi corazón,
Es por todo eso, doctor,
Y no por la arteriosclerosis, la nicotina, la prisión,
Que tengo esta angina de pecho,
Y miro la noche a través de los barrotes
Y, a pesar de todos estos muros que me oprimen el pecho
Mi corazón palpita como la estrella más lejano!*

SOBRE MI POESIA

*Yo ensillo mi caballo con apero de plata
Mi dispongo de rentas de quien sabe qué origen.
Yo no tengo ni bienes ni dominios:
No tengo más que este tazón de miel.
De miel color de fuego.
Este es mi único bien.
Y, sin embargo,
Tengo que defender contra la sobandija
Mi bien y mi dominio,
Vale decir, este tazón de miel.
Hay que tener paciencia.
Tener paciencia, hermana:
"Siempre que tengas miel en tu tazón,
Su abeja llegará desde Bagdad"*

ADQUIRA SUA "PEQUENA ANTOLOGIA MADRUGADA" —
COLETÂNEA DE POEMAS DE POETAS PERTENCENTES AO
CLUBE DA MADRUGADA

Anexo 18

Foto 43: Ilustração de Afrânio de Castro, associada a texto não literário
(artigo)

Esbôço Genético Dos Vampiros

Gosme Alves Neto

"No Algeiri existiu no mundo história garanhida e provada, a Aquela dos vampiros. Nada falta: relatores oficiais, testemunhos de pessoas de eredito, sacerdotes, médicos, justizes. A evidencia é completa" Jean-Jacques Rousseau.

Projeção dos temores coletivos de homem, fantasmas, lobisomens e vampiros ressurge periodicamente a cada grande colapso da humanidade, desde as pestes negras às grandes guerras de hoje, absorvendo fadas, gnomos, elfos e outras figurações universais da conciliação social. (1)



Ilustração de AFRÂNIO CASTRO

Dotando o vampiro de uma peculiaridade existencial, a evolução lendária atinge rapidamente os quadros de um realismo fantástico, onde encontramos a intrusão brutal do mistério no quadro da vida real, ligado geralmente aos estados mórbidos da consciência que, nos fenômenos do pesadelo e delírio, projeta diante de si as imagens de suas angústias e de seus terrores. (2)

Definição que situa imediatamente um mundo existencial, cujo equilíbrio é súbitamente rompido pelo fato impossível, cuja logicidade somente se explica em termos para-naturais. Estamos longe do mundo dos contos infantis, onde os epifenômenos maravilhosos intervem como dado natural e previamente admissíveis.

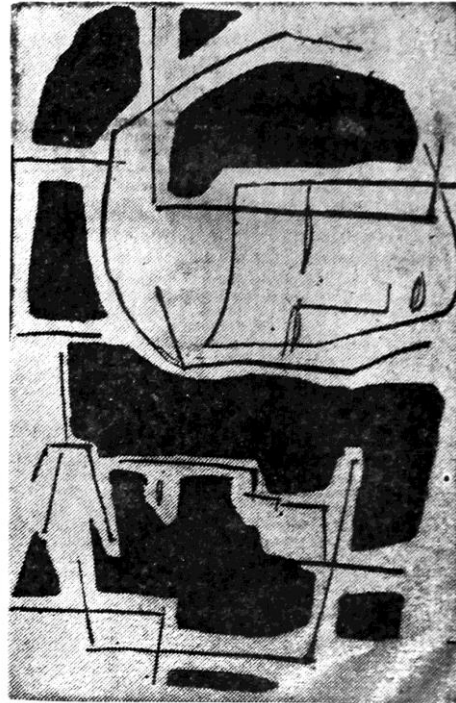
Na fixação genética do vampiro, as pesquisas de Calmet e os relatos de Tournfort (3) apontam a região balcânica como seu "habitat" natural. A herança "folclórica" desta região, que se estende pela Polónia, Hungria e Turquia é rica na descrição das atividades destes semi-mortos, cuja definição mais precisa é registrada no Dictionaire Infernal de Collin de Plancy: (4)

"Denominam-se *spters* ou *spires* e mais geralmente vampiros (no Ocidente), *hucoliques* (na Grécia) e *ka-sakhanes* (no Celião) a seres humanos, mortos e enterrados há vários anos, que voltam à vida, em corpo e alma, fazendo, andando, infestando as aldeias, maltratando os homens e animais e, sobretudo, sugando o sangue de seus semelhantes, esgotando-os e levando-os à morte. Para livrar-se de seus perigosas visitas, há que exumá-los, cortar-lhes a cabeça, arrancar-lhes o coração ou queimá-los. Os que morrem *demônios*" (5).

CONTTO

RODRIGUES MARQUES

LEMBRANÇAS DO HOSPÍCIO SEM PLACA



Meu tio gritou que respal-
tássemos o luar e todas as
ficamos imóveis, uns obocha-
dos, as mãos pesando sobre
o peito, outros de pernas para
cima, o sangue descendo para
o cabeça.

Como ninguém quisera, feiz
o silêncio que vinha dos olhos
do tio, frei da sacola meu
molejo e comeci a imitar
uma locomotiva fugindo de um
oduz para outra estação.

— Respeitem o luar, gritava
meu tio.

Foi no instante do segundo
grito que tive a impressão de
que minha alma estava engor-
çando, virando uma matrona
de olhos mais brilhantes que
virides. Essa impressão se mi-
turava com o cheiro de tinta
das árvores e pedras que es-
tavam nascendo. (Dificilmente
nascem árvores e pedras no
pamar, que tinha uma cárca
de vidro e um espantalho que
chupava uvas e, à noite, era
pósto num colchão de molas.)

Havia também uma noiva,
noiva que era minha e que
tomava veneno de cinco em
cinco horas.

— Você assim acaba comi-
go, Noemia.

Era Noemia o nome e nos
seus lábios havia dois tempos;
um, dos queíamos amorosos;
outro, dos sorrisos que ninguém
sabia porque.

— Você assim acaba comi-
go, eu sempre lhe dizia pen-
sando em mim. Morrer eu
pouco me importava que ela
morresse, pois precipitamos

criar um feriado. Eu precisava
criar esse feriado. Vejamos, se
Noemia morresse haveria pri-
meiro o vôlôto. Todas nós,
com o uniforme, cor de chum-
bo, iríamos esperar a noite
crescer dentro da dormitório,
onde ficaria o corpo de Noe-
mia. A diretora acharia tudo
muito triste, porque Noemia
nunca fez mal a ninguém e
dava feriado no outro dia.

Um feriado era a coisa mais
engraçada deste mundo: cedo,
muito cedo, em dois minutos
lá de cima em cima avisar
que podíamos dormir até mais
tarde. Depois, cada um tinha
direito a olhar o céu, contar
as lírias, riscar as paredes.

Meu amigo Lin, que era muito
chines e muito estouvado, apa-
ria uma bandeira e, em segui-
da, se atirava no rio.

— Naura — a diretora me
diz — tome conta do Lin,
que ele não sabe nadar.

Então eu ficava olhando Lin
mergulhar no rio. Uma vez
mandei que ele atravessasse
para a outra margem e meu
amigo chinês virou só lem-
brança para todas nós. Lem-
brança sem feriado, porque a
diretora era muito patriota e
não achou justo dar um fe-
riado chinês. Mesmo assim eu
toquei nolejo. Isso sempre foi
o minha maneira de ocultar
minhas alegrias e muitas tra-
tezas.

— Naura — a diretora me
ordinava — pára cên usas.

O que ela chamava de isso
era minha música, que era pa-
sado uma gangalhada, era um

grito de conjuja.
Como eu nunca tive vontade
de abandonar o ninguém
continuava a soprar meu no-
lejo. O nolejo era lembrança
de um grego que visitou o
Hospício.

— Menino, gesto de misa-
co?
— Gasto, senhor.

— Então, menino, aprende
a tocar, fica nolejo.
Diz dois dias depois, quando
que o grego da vez amarelou
havia morrido na guerra. Omi-
da a guerra eu nunca soubei
mas fiquei muito admirado de
um homem que sabia música
morrer na guerra.

Despertei, alta noite, com a
impressão muito quente de que
o céu estava verde e as nu-
vens comprando passagens de
tram. Uma tristeza tinha que
me perseguir e Noemia, pela
primeira vez, abandonou as
obusticas. Para todos — a
mesmo para mim — a
morte estava escondida no
meu nolejo. Era eu boiar
a cabeça e ela deslizar pelo
corpo todo, apodecer meu no-
lejo.

Um luar filtrava o miste
que invadia o dormitório, mas
meu tio já não era mais est-
gente.

— Perguntaram se eu tinha um
último desejo.

— Quero experimentar-me ao
sol.

Era noite e tivemos que ter
ventar um sol muito pallido
que funcionava com um grego
das

Anexo 19

Foto : Ilustração sem indicação de autoria