

Dossiê - Linguística e Literatura Marginal: linguagens em disputa

Revista Fios de Letras  
ISSN: 2966-0130  
v. 3, n. 06, e062606, jan-jun, 2026

## Jorge Tufic e o Clube da Madrugada: entre a margem e o cânone

*Jorge Tufic and the Clube da Madrugada: Between the Margins and the Canon*


DOI: 10.59666/fiosdeletras.v3i06.5325

Informações sobre os autores:

**1** Professor da Secretaria Municipal de Educação de Manaus (SEMED-Manaus), na área de Língua Portuguesa. Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura amazônica, modernismo brasileiro e crítica literária.

Diogo Sarraff Soares <sup>1</sup>

 Secretaria Municipal de Educação de Manaus

 diogosarraff@outlook.com



**Resumo:** Este artigo analisa a trajetória poética de Jorge Tufic e a atuação do Clube da Madrugada a partir da noção de marginalidade geográfica, entendida como a condição de autores e movimentos literários produzidos fora dos principais centros de legitimação cultural do país. Fundado em Manaus em 1954, o Clube da Madrugada representou um marco no processo de renovação estética da literatura amazonense, buscando romper com o academicismo predominante na região e inserir sua produção nos debates da modernidade literária brasileira. Com base na análise de *Varanda de pássaros* (1956), *Chão sem mácula* (1966) e *Faturação do ócio* (1974), argumenta-se que a poesia de Jorge Tufic se constrói por meio de uma negociação constante entre a busca por legitimidade literária e a condição periférica de sua produção. Demonstra-se que a recusa da cor local, o diálogo com o cânone brasileiro e lusófono, a valorização do rigor formal e a incorporação de procedimentos da lírica moderna constituem estratégias de inserção no sistema literário nacional. Evidencia-se também que essa aproximação com o cânone não implica o apagamento da experiência amazônica, que permanece atuando de forma indireta na configuração de sua escrita. Por fim, sustenta-se que a formulação da Poesia de Muro representa o momento em que essa negociação passa a produzir uma contribuição estética própria, convertendo a marginalidade geográfica em potência criadora. Desse modo, o artigo propõe ampliar as discussões sobre literatura marginal no Brasil ao considerar as formas de marginalização produzidas pelas assimetrias regionais do campo literário nacional.

Fluxo editorial:

Recebido: 10/06/2026

Aceito: 16/06/2026

Publicado: 16/06/2026



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

**Plagius**

Verificador de Plágio

**Palavras-chave:** Jorge Tufic; Clube da Madrugada; marginalidade geográfica; literatura amazonense; modernismo brasileiro.

**Abstract:** This article analyzes the poetic trajectory of Jorge Tufic and the role of the Clube da Madrugada through the notion of geographic marginality, understood as the condition of authors and literary movements produced outside the main centers of cultural legitimation in Brazil. Founded in Manaus in 1954, the Clube da Madrugada played a key role in the renewal of Amazonian literature, seeking to challenge the prevailing academicism of the region and insert its production into the debates of Brazilian literary modernity. Based on an analysis of *Varanda de pássaros* (1956), *Chão sem mácula* (1966), and *Faturação do ócio* (1974), the article argues that Jorge Tufic's poetry is shaped by a continuous negotiation between the search for literary legitimacy and the peripheral condition of its production. It demonstrates that the rejection of local color, the dialogue with the Brazilian and Lusophone canons, formal rigor, and procedures associated with modern lyric poetry function as strategies for insertion into the national literary system. The study also shows that this engagement with the canon does not erase the Amazonian experience, which continues to operate indirectly in Tufic's writing. Finally, it argues that the formulation of *Poesia de Muro* represents the moment when this negotiation begins to generate an original aesthetic contribution, transforming geographic marginality into a productive creative force. In doing so, the article expands discussions of marginal literature in Brazil by considering forms of marginalization produced by regional asymmetries within the national literary field.

**Keywords:** Jorge Tufic; Clube da Madrugada; geographic marginality; Amazonian literature; Brazilian modernism.

## Introdução

Em 1982, Jorge Tufic transformou em título de conferência uma pergunta que atravessa boa parte da história intelectual da região Norte do Brasil: Existe uma Literatura Amazonense? A formulação não se restringia a uma indagação sobre produção literária, tampouco se limitava à busca de características capazes de definir uma identidade regional. A pergunta colocava em evidência um problema mais amplo: as dificuldades históricas enfrentadas por escritores amazônicos para conquistar reconhecimento em um campo literário nacional estruturado a partir de centros de legitimação localizados majoritariamente no eixo Rio de Janeiro–São Paulo.

É a partir desse problema que este artigo se organiza. Mais especificamente, procura-se examinar a trajetória poética de Jorge Tufic e a atuação do Clube da Madrugada como expressões de uma condição de marginalidade que não deriva da posição social de seus autores, mas da localização geográfica e cultural de sua produção. Fundado oficialmente em Manaus em 22 de novembro de 1954, o Clube da Madrugada representou a principal tentativa de atualização estética da literatura amazonense na segunda metade do século XX, propondo a superação do academicismo então predominante na região e a aproximação com os debates literários modernos que já circulavam em outras partes do país.

Nas últimas décadas, a categoria “literatura marginal” passou a ser associada principalmente à produção oriunda das periferias urbanas brasileiras. Autores como Ferréz, Sérgio Vaz e Allan da Rosa transformaram a experiência da exclusão social em fundamento de uma poética que reivindica a margem como espaço de fala, identidade e resistência. Nessa perspectiva, a marginalidade constitui uma posição assumida e convertida em projeto estético.

O caso de Jorge Tufic e do Clube da Madrugada conduz a uma situação distinta. Aqui, a marginalidade não resulta da recusa do centro, mas da dificuldade de acesso a ele. Trata-se de uma marginalidade geográfica e cultural, produzida pelas assimetrias históricas que marcaram a formação do campo literário brasileiro. Nesse contexto, a exclusão não se manifesta pela oposição deliberada ao cânone, mas pela necessidade constante de disputar legitimidade dentro dele. O problema deixa de ser a afirmação da diferença e passa a ser a luta contra a invisibilidade.

Essa distinção é fundamental para compreender a singularidade do projeto madrugadense. Enquanto a literatura marginal urbana frequentemente constrói sua força estética por meio da ruptura com as normas legitimadas, o Clube da Madrugada buscou inserir-se nas tradições modernas da literatura brasileira e ocidental. O objetivo não era permanecer à margem, mas demonstrar que a produção amazônica possuía condições de participar, em igualdade de valor estético, das discussões literárias nacionais. A marginalidade, nesse caso, não constitui um programa estético, mas uma condição histórica que precisa ser enfrentada.

A trajetória de Jorge Tufic oferece um observatório privilegiado para a análise desse fenômeno. Publicados entre 1956 e 1974, os livros *Varanda de pássaros*, *Chão sem mácula* e *Faturação do ócio* registram diferentes momentos de uma mesma negociação: de um lado, a busca por legitimidade mediante o domínio dos códigos do modernismo brasileiro, o diálogo com a tradição lusófona e a recusa do regionalismo pitoresco; de outro, a consciência de que essa disputa se realiza a partir de um lugar específico, marcado por condições históricas, culturais e institucionais distintas das existentes nos grandes centros literários do país.

A hipótese que orienta este trabalho é que a originalidade da poesia de Jorge Tufic emerge precisamente dessa tensão. Sua obra não se organiza em torno da exaltação da Amazônia como tema nem da construção de uma identidade regional explícita. Ao contrário, caracteriza-se pela adoção de uma dicção frequentemente universalizante, marcada pelo rigor formal, pelo hermetismo controlado e pelo diálogo constante com a tradição literária moderna. Entretanto, essa aparente recusa da cor local não elimina a condição marginal de onde a obra é produzida. Pelo contrário, transforma-a em elemento estruturante de sua própria elaboração estética.

A reflexão desenvolvida neste artigo dialoga especialmente com a noção de “tradição da ruptura”, formulada por Octavio Paz (1984), segundo a qual a modernidade literária se constitui pela sucessiva negação das tradições anteriores. Contudo, argumenta-se que a experiência amazônica acrescenta uma dimensão específica a essa formulação. Em regiões situadas fora dos principais centros de legitimação cultural, a ruptura não se apresenta apenas como questão estética. Ela envolve igualmente a disputa por visibilidade, reconhecimento e pertencimento ao sistema literário nacional.

A partir dessa perspectiva, busca-se analisar como a poesia de Jorge Tufic transforma a condição de marginalidade geográfica em princípio produtivo de criação. Mais do que responder à pergunta formulada pelo próprio autor em 1982, interessa compreender como sua obra evidencia as tensões que cercam a produção literária realizada fora dos centros tradicionais de consagração e de que maneira essas tensões contribuíram para a formação de uma das experiências poéticas mais significativas da literatura amazônica do século XX.

### **1. A consciência da margem**

Existe uma palavra que aparece com frequência nos relatos dos fundadores do Clube da Madrugada quando descrevem a situação cultural do Amazonas na primeira metade do século XX: isolamento. Não apenas isolamento geográfico, embora a distância física em relação aos grandes centros do país fosse um fator concreto e determinante. O isolamento de que falam era também intelectual, institucional e simbólico. Tratava-se da percepção de que a produção artística local permanecia afastada dos principais debates estéticos que transformavam a literatura brasileira desde a Semana de Arte Moderna de 1922.

Quando se afirma que o Modernismo chegou tardiamente ao Amazonas, não se está apenas registrando uma defasagem cronológica. Trata-se de reconhecer a existência de um campo cultural que reproduzia modelos já superados em outras regiões do país. Enquanto o Modernismo brasileiro avançava por diferentes fases e reformulava continuamente seus próprios pressupostos, a literatura amazonense permanecia fortemente vinculada a paradigmas românticos, simbolistas e parnasianos. Jorge Tufic descreveu esse cenário como dominado por “uma falsa compreensão do fenômeno estético, que difundia através dos suplementos literários ideias contaminadas de ranço e bolor acadêmico, no pior sentido de fórmulas importadas” (Tufic, 1984, p. 12).

A observação é importante porque desloca a discussão para além da questão regional. O problema não era a existência de uma tradição local, mas a permanência de uma tradição que já não correspondia às transformações da literatura brasileira. Os grêmios literários que floresciam nos colégios de Manaus tomavam como patronos autores românticos e parnasianos, enquanto a Academia Amazonense de Letras funcionava como principal

instância de legitimação cultural da região. O resultado era a consolidação de um ambiente em que a repetição de modelos importados do século XIX coexistia com uma reduzida abertura para experiências estéticas mais recentes.

Tentativas de renovação haviam ocorrido anteriormente. Em 1929, Clovis Barbosa lançou a *Revista Equador*, publicação que se apresentava como modernista e declarava não ter vergonha “do jacaré e do boi-bumbá”, propondo o combate ao passadismo literário. Entretanto, como observa Márcio Souza (2003, p. 228), a revista não conseguiu realizar plenamente o programa modernista que pretendia defender, publicando simultaneamente textos de orientação tradicional e moderna. De modo semelhante, Violeta Branca publicou, em 1935, *Ritmos de inquieta alegria*, livro que, segundo Tenório Telles (2014, p. 27), rompeu com a metrificação e os processos rítmicos convencionais. Embora importantes, essas iniciativas permaneceram isoladas e não chegaram a constituir um movimento capaz de alterar estruturalmente o cenário cultural amazonense.

O que se modifica a partir do final da década de 1940 é o surgimento de uma consciência coletiva acerca dessa condição. Em 1949, um grupo de jovens escritores, artistas e intelectuais passou a reunir-se regularmente no porão da residência do pintor Anísio Mello, em Manaus. Entre eles estavam Jorge Tufic, Alencar e Silva, Guimarães de Paula, Farias de Carvalho e Antísthenes Pinto. Mais do que encontros de sociabilidade literária, essas reuniões representavam a construção de um diagnóstico comum sobre a situação cultural da região.

A percepção do atraso e da marginalização cultural aproximava-se daquilo que Octavio Paz (1984) identifica como condição necessária para o surgimento da ruptura. Para o ensaísta mexicano, a crítica da tradição começa pela consciência de pertencer a uma tradição. Antes de negar determinado modelo cultural, é preciso reconhecê-lo como tal. Os futuros integrantes do Clube da Madrugada perceberam que estavam inseridos em uma tradição que já não respondia às exigências de seu tempo e que a permanência nesse quadro implicava a manutenção da invisibilidade cultural da região.

A formulação de Paz ganha contornos ainda mais específicos quando observada a partir da realidade amazônica. A ruptura pretendida pelo grupo não se dirigia apenas contra formas literárias consideradas ultrapassadas. Ela era também uma reação contra a naturalização da posição periférica ocupada pelo Amazonas no interior do sistema literário brasileiro. Nesse sentido, a ruptura possuía simultaneamente uma dimensão estética e uma dimensão política.

Ivan Junqueira observa que os movimentos modernistas surgem menos como negação abstrata da tradição do que como reação a situações de “marasmo e acomodação” (Junqueira, 1993). A observação descreve com precisão o contexto amazonense. A crítica

dos jovens madrugadenses não se dirigia apenas ao passado, mas ao conformismo cultural que transformava o isolamento em destino inevitável. A marginalidade geográfica deixava de ser percebida como uma fatalidade histórica para tornar-se um problema a ser enfrentado.

É nesse contexto que se compreende uma das decisões mais significativas tomadas pelo grupo: viajar. Em 1951, uma primeira caravana dirigiu-se ao Rio de Janeiro. Em 1953, uma segunda expedição percorreu o Nordeste brasileiro. As viagens tinham como objetivo estabelecer contato com intelectuais, conhecer outras experiências culturais e romper o isolamento que limitava a circulação de ideias na região.

Alencar e Silva descreve essas iniciativas como realizadas “no afã de superar as angustiosas contingências locais, que a ausência da universidade superlativara, encurralando a juventude entre a debandada e a aceitação pacífica do *status quo*” (Alencar e Silva, 2011, p. 147). A formulação é reveladora porque evidencia que a marginalidade percebida pelo grupo não era apenas literária. Ela estava associada também à precariedade institucional da região, marcada pela ausência de estruturas capazes de sustentar um debate intelectual contínuo.

As caravanas revelam um paradoxo que acompanharia toda a trajetória do Clube da Madrugada. Para afirmar uma literatura amazonense, foi necessário inicialmente sair do Amazonas. A aproximação com outras regiões do país não significava rejeição da identidade local, mas tentativa de construir instrumentos capazes de fortalecê-la. Antes de reivindicar um lugar próprio no campo literário nacional, era preciso conhecer as regras que organizavam esse campo.

A oficialização do Clube da Madrugada, em 22 de novembro de 1954, simboliza a consolidação desse projeto. A placa de bronze afixada no tronco do mulateiro da praça Heliodoro Balbi registrava o acontecimento nos seguintes termos: “Pois foi. Jovens se reuniram sob a fronde desta árvore, e aconteceu. Quando madrugada, o Clube surgiu. Era novembro, vinte e dois, 1954. E fez-se” (Alencar e Silva, 2004, p. 30).

O tom aparentemente simples da inscrição não deve ocultar seu significado histórico. A placa representa um gesto de autoafirmação cultural. Ela marca simbolicamente a entrada em cena de uma geração que recusava a invisibilidade e reivindicava para si o direito de participar dos debates literários nacionais. O próprio nome do movimento carrega essa dimensão simbólica. A madrugada é o momento anterior ao amanhecer, o intervalo entre a escuridão e a luz. Designa um tempo de preparação, expectativa e transformação. Ao escolher essa imagem, os fundadores do grupo reconheciam sua posição marginal, mas também afirmavam a possibilidade de superá-la.

Sob essa perspectiva, o Clube da Madrugada pode ser compreendido como uma resposta amazônica à tradição da ruptura descrita por Octavio Paz. Assim como o Modernismo brasileiro nasceu da contestação de modelos considerados esgotados, o movimento amazonense surgiu da recusa em aceitar tanto o academicismo local quanto

a condição periférica imposta à produção cultural da região. Sua singularidade reside justamente no fato de que a ruptura estética e a luta contra a marginalização geográfica aparecem indissociavelmente articuladas.

É nesse ambiente de transformação que Jorge Tufic publica, em 1956, *Varanda de pássaros*, primeiro livro de poesia lançado pelas Edições Madrugada e marco inaugural de uma trajetória que transformaria a experiência da margem em uma das questões centrais da literatura amazonense do século XX.

## 2. A recusa da cor local como estratégia

Quando Alencar e Silva escreveu, na contracapa da primeira edição de *Chão sem mácula*, que a poesia de Jorge Tufic se caracterizava “difusamente pelo universal e pela ausência de cor local” (Alencar e Silva, 2004, p. 10), sua observação não possuía sentido depreciativo. Ao contrário, identificava uma das escolhas mais significativas da dicção tufiquiana. A aparente ausência da Amazônia em seus poemas não decorre de desconhecimento do espaço regional nem de rejeição de sua origem cultural. Trata-se de uma estratégia estética que responde diretamente à condição de marginalidade geográfica enfrentada pelos escritores amazônicos na segunda metade do século XX.

À primeira vista, o procedimento parece paradoxal. Jorge Tufic participa ativamente do Clube da Madrugada, movimento que procurava renovar a cultura amazonense e afirmar a existência de uma literatura produzida na região. Entretanto, seus poemas raramente se organizam em torno da paisagem amazônica, dos rios, da floresta ou dos temas tradicionalmente associados ao regionalismo. A contradição, porém, é apenas aparente. O que está em jogo não é a recusa da Amazônia, mas a recusa de uma expectativa historicamente imposta às literaturas produzidas fora dos centros culturais do país.

Desde o século XIX, parte significativa da crítica brasileira reservou às chamadas literaturas regionais a função de representar paisagens, costumes e particularidades locais. Esperava-se que escritores amazônicos escrevessem sobre a floresta, assim como se esperava que escritores nordestinos escrevessem sobre a seca ou que escritores gaúchos escrevessem sobre o pampa. A consequência desse enquadramento era a transformação da produção regional em documento cultural ou curiosidade etnográfica, frequentemente secundarizando suas qualidades propriamente literárias.

Nesse contexto, a opção de Tufic pela universalização de sua linguagem pode ser lida como uma forma de resistência. Em vez de assumir o papel de intérprete exótico da Amazônia para leitores situados nos grandes centros, o poeta busca inserir-se diretamente na

tradição moderna da poesia brasileira e ocidental. Seu objetivo não é provar que a Amazônia possui temas literários, mas demonstrar que dela também pode surgir uma poesia capaz de dialogar com as principais correntes estéticas do seu tempo.

A estratégia torna-se evidente já em *Varanda de pássaros* (1956), obra inaugural do Clube da Madrugada e primeiro livro de poesia publicado pelas Edições Madrugada. Ao comentar a recepção da obra, Antônio Olinto observa a presença de uma dicção marcada pela sugestão simbólica e pela ampliação dos sentidos. O crítico diz que

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

Olinto identifica em *Varanda de pássaros* traços herdados dos simbolistas e de seus desdobramentos modernos. O crítico percebe ainda a influência de Carlos Drummond de Andrade e destaca a maturidade formal de um poeta que, embora estreante, já demonstrava domínio expressivo de recursos sofisticados da linguagem poética (Olinto, 1959).

A observação de Olinto é particularmente relevante porque desloca a leitura da obra para além do contexto regional. O que chama sua atenção não é o fato de Tufic escrever a partir de Manaus, mas a qualidade estética dos poemas. Essa mudança de perspectiva corresponde exatamente ao movimento que a própria poesia tufiquiana procura realizar: ser lida como poesia moderna antes de ser lida como poesia regional.

O poema “Os barcos”, presente em *Varanda de pássaros*, exemplifica de forma precisa esse procedimento:

Antigos barcos de bojo humano  
de novos rumos abertas proas  
voltam de novo para este porto  
como quem volta para trazer  
ilhas perdidas no vago oceano  
noites pressagas e nada boas  
o marinheiro no convés (morto)  
e uma vontade de não saber  
se esta cidade que desconhecem  
tem alguns nomes na tatuagem  
de algum marujo que se perdeu;  
barcos humanos, tantos esquecem  
que sois dos homens fiel imagem  
e onde estejais também ’stou eu.  
(Tufic, 1980, p. 19)

Formalmente, trata-se de um soneto eneassílabo construído com rigor estrutural. Contudo, o aspecto mais significativo do poema encontra-se na natureza de suas imagens. Não há qualquer referência explícita ao espaço amazônico. Os barcos, o porto, o oceano e o marinheiro pertencem a uma geografia simbólica muito mais ampla. O poema constrói uma experiência de deslocamento, perda e retorno que poderia ocorrer em qualquer parte do mundo.

Essa característica aproxima a obra de Tufic daquilo que Hugo Friedrich identifica como uma das marcas centrais da lírica moderna. Segundo o crítico, a poesia moderna não busca reproduzir a realidade de forma descritiva, mas transformá-la por meio de processos de estranhamento, fragmentação e deformação. Ao tratar “das coisas e dos homens”, a poesia moderna “nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os” (Friedrich, 1978, p. 16).

É exatamente esse movimento que se observa em “Os barcos”. As imagens não obedecem a uma sequência narrativa linear. Elas surgem fragmentadas, frequentemente associadas por conexões mais simbólicas do que lógicas. A inversão sintática, a interrupção do fluxo discursivo e a multiplicidade de sentidos afastam o poema do descritivismo tradicional. A paisagem deixa de ser geográfica para tornar-se mental. O espaço do poema não é o Amazonas, mas a própria linguagem.

Essa opção estética aproxima Jorge Tufic de uma tradição moderna que, desde o simbolismo, valoriza a sugestão em detrimento da representação direta. Ao mesmo tempo, demonstra o esforço do poeta para inscrever-se num horizonte literário mais amplo que o regional. Sua preocupação principal não é representar um território, mas explorar as possibilidades expressivas da palavra poética.

Nesse ponto, a reflexão de Silviano Santiago ajuda a compreender a natureza da operação realizada por Tufic. Para o crítico, a modernidade literária brasileira não se constitui por uma ruptura absoluta com a tradição, mas por um processo contínuo de negociação entre permanência e transformação. Há, segundo Santiago, uma “permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo” (Santiago, 2002, p. 110). Em outras palavras, a modernidade não elimina o passado; ela o reelabora.

A poesia de Tufic exemplifica esse processo. Embora vinculada às experiências modernas, sua escrita preserva elementos tradicionais como o soneto, o rigor métrico e a elaboração formal cuidadosa. A inovação não ocorre pela destruição da tradição, mas pela reorganização de seus elementos em novas configurações estéticas. Esse equilíbrio entre herança e renovação constitui uma das marcas mais consistentes de sua dicção.

A consolidação dessa postura torna-se ainda mais evidente em *Chão sem mácula* (1966). Se em *Varanda de pássaros* predominava a experimentação inicial de um poeta que buscava sua voz, no segundo livro observa-se uma dicção mais segura e consciente de

seus procedimentos. O padre L. Ruas descreveu essa poesia como “despojada, desnuda, exorcizada, hieratizada”, afirmando tratar-se de “um livro difícil” porque construído por meio do trabalho rigoroso da linguagem (Ruas, 2010, p. 140).

A dificuldade apontada pelo crítico não deve ser entendida como obscuridade gratuita. Ela decorre do elevado grau de elaboração formal que caracteriza a poesia tufiquiana. Trata-se de uma escrita que exige do leitor uma participação ativa, recusando soluções fáceis ou efeitos imediatos. A postura dialoga diretamente com uma concepção moderna da poesia como construção intelectual e não apenas como expressão espontânea da subjetividade.

Tenório Telles identifica nesse processo a influência de João Cabral de Melo Neto. Segundo o pesquisador, Tufic assimilou do poeta pernambucano a compreensão de que “a poesia é antes organização do texto, ação do ser racional do criador sobre os seus versos” (Telles, 2014, p. 39). A aproximação é significativa porque João Cabral representa, no contexto brasileiro, uma das formulações mais rigorosas da poesia moderna como trabalho consciente da linguagem.

A presença dessa herança cabralina reforça a hipótese central deste artigo. Ao privilegiar o rigor formal, a elaboração intelectual e a inserção em tradições modernas amplamente reconhecidas, Tufic constrói uma estratégia de legitimação que responde à sua condição marginal. A recusa da cor local não significa abandono da Amazônia, mas tentativa de escapar ao enquadramento regionalista que frequentemente limitava a recepção dos escritores amazônicos.

Paradoxalmente, é justamente essa recusa que evidencia a condição histórica de onde sua poesia emerge. Quanto mais busca o universal, mais revela a necessidade de disputar um espaço que não lhe era espontaneamente concedido. A universalidade, nesse contexto, deixa de ser apenas uma escolha estética e torna-se uma forma de intervenção no campo literário nacional. A marginalidade geográfica não desaparece; ela se converte em força organizadora da própria escrita.

### **3. O diálogo com o cânone como negociação**

Se a recusa da cor local constitui uma das estratégias por meio das quais Jorge Tufic procura escapar ao enquadramento regionalista, o diálogo constante com a tradição literária representa o segundo movimento fundamental de sua poética. Ao longo de sua obra, o poeta amazonense estabelece interlocuções explícitas com autores, formas e temas pertencentes ao cânone brasileiro e lusófono. Esses diálogos não devem ser entendidos como simples homenagens ou exercícios de erudição. Eles desempenham uma função mais profunda: constituem mecanismos de negociação simbólica com um campo literário nacional do qual a literatura produzida na Amazônia historicamente participou em posição desfavorável.

A marginalidade geográfica discutida neste artigo não produz apenas dificuldades de circulação ou reconhecimento. Ela afeta também os mecanismos de legitimação cultural. Em um sistema literário organizado em torno de centros de consagração, dialogar com o cânone significa disputar um lugar dentro dele. A poesia de Tufic revela clara consciência dessa dinâmica. Sua obra não procura construir uma tradição paralela nem reivindicar autonomia em relação à literatura brasileira. Ao contrário, procura demonstrar que a produção amazônica é capaz de participar plenamente das grandes tradições literárias que estruturam a modernidade ocidental.

Berenice Carvalho observa que o diálogo dos escritores do Clube da Madrugada com os modernistas brasileiros ocorria por meio de diferentes estratégias, entre elas a intertextualidade, as homenagens e os poemas dedicados a autores consagrados (Carvalho, 2015, p. 44). O procedimento não se restringe às páginas do Suplemento Literário do Clube da Madrugada. Ele atravessa toda a produção poética de Jorge Tufic e constitui uma das marcas mais persistentes de sua escrita.

Um exemplo significativo encontra-se nos poemas dedicados a Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, presentes em *Chão sem mácula*. As dedicatórias funcionam como gestos de filiação literária. Ao inscrever os nomes desses autores em seus poemas, Tufic estabelece publicamente sua participação em uma determinada linhagem da poesia brasileira moderna. Não se trata de um gesto passivo de admiração, mas de uma reivindicação de pertencimento.

Essa estratégia torna-se particularmente evidente em “Tarefa”, poema dedicado a João Cabral de Melo Neto, transcrito abaixo:

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

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

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

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

A composição apresenta rigor formal extremo: estrutura sonetística, versos decassílabos e cuidadosa organização sonora. O procedimento aproxima-se do ideal cabralino de construção racional do poema, entendido como artefato verbal submetido ao controle consciente do autor. A escolha não é casual. João Cabral representava, naquele momento, uma das formulações mais exigentes da poesia moderna brasileira. Dialogar com sua obra significava demonstrar domínio de um dos códigos de maior prestígio no campo literário nacional.

Entretanto, a relação de Tufic com a tradição não se limita ao modernismo brasileiro. Ela se estende também à tradição lusófona. Nesse ponto, o poema “Menina de olhos verdes”, transcrito a seguir, publicado em *Varanda de pássaros* e retomado em *Chão sem mácula*, ocupa posição privilegiada.

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

(Os poetas querem bailar  
com os peixes de teu vestido  
e as luas de teu olhar)

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

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

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

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

O texto dialoga diretamente com uma longa tradição literária que remonta à poesia medieval portuguesa e alcança autores como Camões, Gonçalves Dias e Lygia Fagundes Telles. O motivo dos olhos verdes atravessa séculos de literatura como símbolo do mistério, do desejo e daquilo que escapa à posse. Harri Meier observa que os olhos verdes constituem uma convenção literária peculiar, pois correspondem menos a uma realidade física do que a uma construção simbólica associada ao extraordinário e ao incomum (Meier, 1973).

Ao retomar esse motivo, Tufic insere-se conscientemente numa tradição que ultrapassa fronteiras nacionais e regionais. O procedimento demonstra que sua poesia não pretende construir uma identidade amazônica fechada sobre si mesma. Ao contrário, procura estabelecer pontes com um patrimônio literário mais amplo, reivindicando para si a possibilidade de participar dessa herança.

Contudo, a operação realizada pelo poeta não elimina completamente o lugar de onde escreve. Pelo contrário. É justamente nesse ponto que emerge uma das tensões mais interessantes de sua obra. Embora os olhos verdes pertençam a uma tradição lírica secular, é difícil ignorar a ressonância que a imagem adquire quando produzida por um poeta amazônico. O verde, cor predominante da paisagem regional, surge no poema não como representação direta da floresta, mas como presença deslocada, simbólica e indireta.

A Amazônia, portanto, não desaparece. Ela retorna sob formas oblíquas. Em vez de surgir como tema explícito, manifesta-se como horizonte silencioso da enunciação. Essa presença indireta reforça a hipótese central deste artigo: a recusa da cor local não significa apagamento da experiência amazônica, mas reformulação de seus modos de presença na linguagem poética.

Essa dinâmica aproxima-se daquilo que Silviano Santiago identifica como uma das características fundamentais da modernidade literária brasileira. Segundo o crítico, a tradição não desaparece no interior da escrita moderna. Ela permanece como elemento ativo, constantemente reelaborado e reinterpretado. Há uma “permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo” (Santiago, 2002, p. 110), o que significa que toda inovação se constrói sobre formas anteriores que continuam a exercer influência.

A poesia de Tufic confirma essa formulação de maneira exemplar. Sua escrita não se organiza em torno da ruptura absoluta. Ela se desenvolve por meio de negociações sucessivas entre herança e inovação. O poeta dialoga simultaneamente com Camões, com Drummond, com João Cabral, com o simbolismo, com a Geração de 45 e com as vanguardas concretistas. Sua obra constitui um espaço de convivência entre tradições diversas que raramente aparecem como elementos excludentes.

Esse aspecto torna-se ainda mais evidente em *Faturação do ócio* (1974), livro que representa um momento de inflexão na trajetória do autor. Enquanto *Varanda de pássaros* e *Chão sem mácula* revelavam um poeta empenhado em consolidar sua dicção dentro dos parâmetros da modernidade literária, *Faturação do ócio* apresenta uma pluralidade formal significativamente maior.

O livro reúne poemas líricos, textos metalinguísticos, composições de caráter discursivo, experimentações visuais e poemas-de-muro. Trata-se da obra mais heterogênea da trilogia e, justamente por isso, a que melhor evidencia o percurso realizado pelo poeta ao longo de quase duas décadas de produção.

A heterogeneidade observada por Tufic não constitui um fenômeno isolado. Ela corresponde a transformações mais amplas ocorridas na poesia brasileira das décadas de 1960 e 1970. Octavio Paz observa que a tradição moderna da ruptura chega, ao longo do século XX, a um processo de desgaste. A negação constante converte-se em procedimento previsível; a rebeldia transforma-se em convenção; a ruptura torna-se tradição (Paz, 1984).

Antonio Candido identifica fenômeno semelhante ao analisar a literatura brasileira produzida nesse período. Segundo o crítico, a pluralidade de tendências passa a substituir os grandes programas estéticos unificadores, resultando em uma produção marcada pela fragmentação e pela coexistência de diferentes procedimentos formais (Candido, 1977).

É precisamente nesse contexto que deve ser compreendida a contribuição mais original de Jorge Tufic: a Poesia de Muro.

A Poesia de Muro nasce inicialmente de uma proposta de Alúcio Sampaio, mas encontra em Jorge Tufic seu principal formulador teórico. Ao longo da década de 1960, o poeta publica ensaios, participa de exposições e desenvolve reflexões que buscam definir os fundamentos dessa nova prática poética. O projeto consiste em levar a poesia para fora dos livros e revistas especializadas, transferindo-a para espaços públicos de circulação cotidiana.

Em termos formais, a Poesia de Muro dialoga diretamente com o concretismo. Assimila sua valorização da espacialidade, da visualidade e da síntese verbal. Entretanto, o movimento amazonense produz um deslocamento significativo em relação ao projeto concretista original.

Enquanto o concretismo paulista foi concebido principalmente para circuitos intelectuais especializados, a Poesia de Muro procura estabelecer contato direto com o espaço urbano e com leitores que normalmente permaneciam afastados dos meios literários tradicionais. Como registra o Suplemento Literário do Clube da Madrugada, a proposta era “conduzir a poesia às ruas, ao povo, a exemplo do que se vem fazendo com as artes plásticas, o teatro, os livros, a música” (Carvalho, 2015, p. 48).

A mudança é profunda. Durante as décadas de 1950 e 1960, o Clube da Madrugada havia investido grande parte de seus esforços na aproximação com os centros de legitimação cultural do país. A Poesia de Muro representa uma inversão desse movimento. Depois de dominar os códigos do centro, o grupo passa a produzir algo que responde diretamente às necessidades de seu próprio contexto.

Nesse momento, a marginalidade geográfica deixa de ser apenas um problema a ser superado. Ela transforma-se em condição produtiva de criação. A experiência amazônica passa a gerar soluções formais que não surgem como mera adaptação de modelos externos, mas como resposta original a circunstâncias locais específicas.

Por essa razão, quando Jorge Tufic define a Poesia de Muro como uma contribuição amazônica à teoria concretista brasileira (Tufic, 1984), sua formulação talvez seja mais significativa do que aparenta à primeira vista. Não se trata apenas de uma contribuição regional a um movimento nacional. Trata-se do momento em que uma tradição literária situada à margem deixa de apenas absorver influências e passa a produzir conhecimento estético próprio.

A trajetória examinada ao longo deste artigo encontra aqui seu ponto de convergência. O poeta que inicialmente precisava negociar seu ingresso no campo literário nacional por meio do diálogo com o cânone termina participando da ampliação desse mesmo campo. O movimento que nasceu para combater o isolamento cultural termina produzindo uma experiência poética que ultrapassa os limites da região onde surgiu.

Sob essa perspectiva, a obra de Jorge Tufic permite compreender que a marginalidade geográfica não constitui apenas uma posição de desvantagem. Ela pode também funcionar como ponto de observação privilegiado, capaz de produzir respostas estéticas que dificilmente emergiriam dos próprios centros de legitimação cultural. A margem não aparece apenas como lugar de carência, mas como espaço de invenção. É precisamente nessa transformação da marginalidade em potência criadora que reside uma das contribuições mais originais do poeta e do Clube da Madrugada para a literatura brasileira do século XX.

### **Considerações finais**

Ao longo deste artigo, buscou-se examinar a trajetória poética de Jorge Tufic e a atuação do Clube da Madrugada a partir de uma perspectiva que privilegia a noção de marginalidade geográfica. Diferentemente das formas de marginalidade que têm ocupado posição central nos debates recentes sobre literatura marginal no Brasil – geralmente associadas às periferias urbanas e às experiências de exclusão social –, o caso analisado remete a outra configuração histórica: a de escritores que produzem fora dos principais centros de legitimação cultural do país e que, por essa razão, precisam negociar continuamente sua inserção no campo literário nacional.

A análise permitiu observar que a condição marginal experimentada por Jorge Tufic não se converteu em recusa do cânone nem em afirmação programática da diferença regional. Sua resposta foi distinta. Em vez de construir uma poética fundada na oposição ao centro, o autor procurou disputar legitimidade por meio do domínio dos códigos reconhecidos pela tradição moderna da poesia brasileira. A presença do rigor formal, do hermetismo controlado, da intertextualidade e do diálogo constante com autores como Camões, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto evidencia essa estratégia de inserção.

Nesse sentido, a recorrente ausência de referências explícitas à paisagem amazônica não deve ser compreendida como negação de pertencimento regional. Ao contrário, constitui uma escolha estética vinculada às condições históricas de produção da obra. Ao evitar o regionalismo pitoresco e as representações que frequentemente reduzem a literatura amazônica ao exotismo, Tufic reivindica para si o direito de participar das tradições universais da poesia moderna sem abrir mão do lugar a partir do qual escreve.

A trajetória analisada revela, contudo, que essa negociação não se encerra na busca por reconhecimento. Em seu desdobramento mais significativo, ela conduz à formulação da Poesia de Muro, experiência que sintetiza o percurso realizado pelo poeta e pelo Clube da Madrugada. Nela, a margem deixa de ser apenas espaço de disputa e converte-se em espaço de criação. A literatura produzida em Manaus já não aparece apenas como receptora de influências externas, mas como capaz de formular respostas próprias aos desafios colocados pela modernidade literária brasileira.

Sob essa perspectiva, a contribuição de Jorge Tufic ultrapassa os limites da história literária amazonense. Sua obra evidencia que a marginalidade geográfica não constitui apenas uma condição de exclusão, mas também uma posição crítica capaz de gerar soluções estéticas originais. Ao transformar a experiência da periferia cultural em ponto de observação e produção simbólica, o poeta demonstra que a margem não é apenas o lugar para onde o campo literário empurra determinadas vozes. Ela pode ser, igualmente, o lugar a partir do qual novas formas de pensar a literatura se tornam possíveis.

O caso de Jorge Tufic e do Clube da Madrugada sugere, portanto, a necessidade de ampliar o debate sobre literatura marginal no Brasil. Se a crítica literária reconheceu a relevância das produções oriundas das periferias urbanas para compreender as desigualdades que atravessam o campo cultural brasileiro, torna-se igualmente necessário considerar as formas de marginalização produzidas pelas assimetrias regionais que historicamente estruturaram esse mesmo campo. Ignorar essa dimensão significa reproduzir, no interior da crítica, o apagamento que movimentos como o Clube da Madrugada procuraram enfrentar.

Mais do que responder definitivamente à pergunta formulada por Jorge Tufic em 1982 – “Existe uma Literatura Amazonense?” –, a trajetória aqui analisada demonstra que a questão continua produtiva precisamente porque remete a disputas ainda em curso. Sua permanência revela que a literatura produzida na Amazônia continua a desafiar os limites das cartografias culturais brasileiras, reivindicando não apenas visibilidade, mas reconhecimento como participante ativa da construção da literatura nacional.

**Referências**

- ALENCAR E SILVA, Joaquim. *Jorge Tufic: as tendas do caminho*. Fortaleza: Coleção de Textos Madrugada, v. 3, 2004.
- ALENCAR E SILVA, Joaquim. *Quadros da moderna poesia amazonense*. Manaus: Editora Valer, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *A literatura brasileira em 1972*. Revista Iberoamericana, Pittsburgh, v. XLIII, n. 88-89, p. 5-16, Janeiro-Junho 1977.
- CARVALHO, Berenice. *O suplemento literário do Clube da Madrugada (1961-1970)*. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes), Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Modernismo: tradição e ruptura*. In: Poesia Sempre. Ano 1, nº 1 (jan.1993). Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do livro, 1993. pp. 153-168.
- MEIER, Harri. *Ensaio de filologia românica*. Juiz de Fora - MG: Grifo, 1973.
- OLINTO, Antonio. *Cadernos de crítica*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1959.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RUAS, L. Chão sem mácula: O Jornal, 2 de outubro de 1966. In: MENDONÇA, Roberto. *Cinema e crítica literária de L. Ruas*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, EUA, 2010. P. 131-142.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. Manaus: Editora Valer, 2003.
- TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada: presença modernista no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2014.
- TUFIC, Jorge. *Chão sem mácula*. Manaus: Edições Madrugada, 1966.
- TUFIC, Jorge. *Clube da Madrugada: 30 anos*. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas, 1984.
- TUFIC, Jorge. *Varanda de pássaros*. 2. ed. Manaus: Fundação Cultural do Amazonas, 1980.