

I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial

Realização: FCRB · UFF/PPGCOM · UFF/LIHED

8 a 11 de novembro de 2004 · Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro – Brasil

O texto apresentado no Seminário e aqui disponibilizado tem os direitos reservados. Seu uso está regido pela legislação de direitos autorais vigente no Brasil. Não pode ser reproduzido sem prévia autorização do autor.

Artes Gráficas e Renovação Cultural: A Presença d'O Gráfico Amador no Cenário Cultural do Recife (1954-1964)

Flávio Weinstein Teixeira¹

Universidade Federal de Pernambuco/Departamento de História; Universidade Federal do Rio de Janeiro/Programa de Pós-Graduação em História (Doutorado).

Resumo

O Gráfico Amador, ainda que tenha tido uma existência relativamente curta, trouxe importante contribuição no campo das artes gráficas. Mesmo que não seja suficientemente conhecido, este é um aspecto acerca do qual não há discussão. O que tem permanecido encoberto é sua importância em articular uma série de intelectuais em torno de si, servindo ao mesmo tempo como núcleo de sociabilidade e plataforma para a projeção desses intelectuais nos debates culturais da cidade do Recife nos finais dos anos 50. O objetivo desta comunicação é destacar essa faceta d'O Gráfico. Para isso, acompanha a penetração e o escopo dos debates que o grupo formado em torno d'O Gráfico promoveu no cenário cultural da cidade. Este texto constitui uma seção da tese de doutoramento que venho desenvolvendo junto ao PPGHIS/UFRJ.

Palavras-chave

Gráfico Amador; Recife; Sociabilidades; Intelectuais

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da UFRJ, Professor Assistente do Departamento de História da UFPE.

O Gráfico Amador marcou época no ambiente cultural do Recife. E não apenas pelo interesse despertado pelas pequenas e preciosas peças de arte gráfica que produziu. Seus livrinhos não eram apenas belos e inventivos. Eles cumpriram um papel de grande importância para a intelectualidade local. Se publicar um livro é algo que vai mais além do simples ato de editar uma obra, pois é sempre um trazer a público idéias antes guardadas, furtadas a esse debate público; então o Gráfico precisaria ser duplamente reconhecido. De um lado porque ampliou as possibilidades de publicação que, numa cidade como o Recife dos anos 50, não eram muitas; de outro, porque, entre os autores por ele publicados, estão alguns dos nomes mais importantes da moderna poesia brasileira (para não falar dos autores já consagrados dos quais editaram obras).

Porém tão ou mais relevante que suas atividades editoriais foi o fato de que se constituiu, ainda que à sua revelia, em um importante espaço de interação intelectual. Sobre essa sua dimensão de núcleo de socialização intelectual, muito pouco se conhece. Por isso mesmo, vale a pena explorá-la um pouco mais, posto que ela pode abrir algumas janelas que permitem compreender o papel que desempenhou, servindo como uma “espécie de matriz da qual derivaram vários produtos diferentes”². Ou, mais especificamente, do quão foi importante sua contribuição no sentido de renovar o ambiente artístico-intelectual do Recife naqueles anos.

Por natureza, perspicaz em suas apreciações, José Laurenio de Melo (um dos quatro fundadores d’O Gráfico Amador, ao lado de Aloísio Magalhães, Gastão de Holanda e Orlando da Costa Ferreira) chama a atenção para um aspecto importante relativo ao Gráfico: o fato dele ter-se constituído à margem do *establishment* cultural da cidade. Segundo suas palavras:

O *establishment* cultural do Recife... nós não éramos propriamente desse *establishment* – a gente circulava em torno, à margem dele. O *establishment*, na verdade, era o pessoal da academia, os professores universitários, e nós não tínhamos essa coisa. [...] não tínhamos cargos, não tínhamos posição de destaque em órgãos ou entidades culturais. Conhecíamos todos (Gilberto Freyre, Mauro Mota, etc), mas não convivíamos com eles. Nosso círculo era outro.³

Realmente, visto sob este prisma o Gráfico surge como espaço marginal àqueles tidos por predominantes no sistema cultural local: as escolas superiores, os jornais, as academias, os órgãos de fomento. A DDC (Diretoria de Documentação e Cultura), por

² Luiz Costa Lima, conforme depoimento cedido em 06/05/02.

³ Conforme depoimento cedido em 30/06/2002.

exemplo, da qual faziam parte dois deles (José Laurenio e Aloísio Magalhães), tinha, é verdade, uma presença muito ativa na cidade promovendo diversas ações culturais. Os cargos que os membros do Gráfico ocupavam, entretanto, dentro da hierarquia do órgão, não os autorizavam a falar em nome do mesmo. Analogamente, publicavam frequentes artigos nos cadernos culturais dos jornais, mas a não ser em momento posterior nunca foram mais do que colaboradores eventuais. Quando, finalmente, tiveram condições de intervir na orientação dos cadernos culturais, já o Gráfico havia encerrado as suas atividades e, como se apontará adiante, esta nova condição em boa medida de deveu ao próprio prestígio adquirido com o Gráfico.

Quanto às academias e instituições universitárias, três deles viriam a fazer parte (Aloísio, Gastão e Orlando), porém, também aqui, somente nos anos subsequentes. De modo que, quando criaram o Gráfico, não participavam mais que marginalmente das esferas culturais. Tinham alguma reputação já adquirida como literatos (Gastão e José Laurenio) e artistas plásticos (Aloísio Magalhães), mas nada muito além disto⁴. Para isto contava, em parte, a pouca idade. Aloísio Magalhães e José Laurenio, os mais novos, ambos nascidos em 1927, estavam na casa dos 27 anos quando o Gráfico foi fundado. Gastão e Orlando eram 10 (o primeiro) e 12 (o segundo) anos mais velhos. Porém, mais importante era o fato de que a inquietação intelectual que partilhavam pouco ou nada demandava por cargos para ver-se realizada. Não tinham vocação para o mandarinato⁵.

Todavia, é preciso que se entenda que esta condição marginal ao sistema cultural da cidade não implicava estar à parte, excluído dele. Antes, a exclusão observada era em relação às instituições e entidades que compunham o seu estrato dominante. Afinal de contas, ainda que subalternamente, participavam aqui e ali. Sobretudo, conviria dar atenção ao fato de que, na condição de literatos e artistas, seu reconhecimento era já respeitável⁶. Se isso, por si só, já possivelmente os projetavam no cenário cultural da cidade, com mais facilidade ainda se daria com a fundação do Gráfico. Malgrado suas modestas dimensões, o Gráfico era uma casa editora. Suas edições, bem ou mal, tinham uma visibilidade que ultrapassava em muito a que, à primeira vista, se atribuiria a uma

⁴ Dos quatro, Orlando era o que tinha despontado mais tarde no circuito cultural da cidade, sendo por isso mesmo o menos reconhecido.

⁵ Aloísio Magalhães, o único deles que ocupou posição de destaque na hierarquia da burocracia pública, o fez menos pela sedução do cargo que pela ambição da obra que vislumbrou realizar. De qualquer forma, sua incursão nas ante-salas do poder se deu somente dos últimos anos de sua vida.

⁶ Gastão de Holanda havia ganhado o prêmio de melhor romancista no concurso constituído pela comissão do IV Centenário de São Paulo, José Laurenio e Aloísio Magalhães tinham seus poemas e pinturas/gravuras sendo objeto de repetidos elogios.

oficina amadora. O Gráfico, portanto, amplificou a reputação e reconhecimento que inicialmente dispunham⁷.

Respeitante a isto é preciso que se sublinhe o fato de que em torno do Gráfico sempre gravitou, desde seu início, um conjunto significativo de artistas e intelectuais locais. Atraídos pelas atividades que lá se desenvolviam, e pelas conversas que lá se podia ter, muitos deles o freqüentavam com uma assiduidade incompreensível, senão sob a ótica de que lá, mais que em qualquer outro lugar, eles se sentiam entre os seus. Visto sob este ângulo, o Gráfico era muito mais que os seus quatro fundadores. Ariano Suassuna, um destes freqüentadores contumazes, chamava a si e aos demais como ele de “mãos limpas”. Não participavam do processo de produção dos livros, a não ser na forma de palpites, mas sentiam-se igualmente como integrantes do Gráfico. O depoimento de Ariano é, a propósito, bastante revelador. Para Ariano, pertencer ao Gráfico como “mãos limpas”, era algo tão intenso como se fosse do grupo executor. Em sua fala não aparecem locuções como “freqüentar o Gráfico”, ou “ser sócio do Gráfico”, ou coisa que o valha. Seu sentimento é de haver pertencido: “Quando nós fundamos o Gráfico...”, “É um resquício do velho Gráfico Amador que fui”⁸.

O que está implícito em sua fala é que para ele, assim como para os outros que pensam de modo igual, o Gráfico era muito mais que um grupo de impressores amadores. Ele teria se constituído em algo como um *momento* da produção cultural da cidade. Afirmava-se, é certo, por suas publicações, mas ninguém discordava de que suas qualidades de fórum de debates, de centro socializador de intelectuais que, de algum modo, comungavam de um horizonte semelhante de idéias e pensamentos, era da mesma forma parte constitutiva de sua identidade. “Era um lugar de reunião de vanguarda. De artistas de vanguarda”, diz Ariano, e nisto sintetiza a centralidade do Gráfico para toda uma geração.

Lugar, portanto, onde questões relativas ao campo das artes e da cultura, de um modo geral, eram discutidas, onde concepções artístico-culturais eram afirmadas, trocadas, redefinidas. Enfim, um lugar onde a condição intelectual podia ser exercitada na plenitude. Tudo isto constitui uma dimensão importante do Gráfico, na medida mesmo em que, para todos os outros que não os “mãos sujas”, era o que definia

⁷ O fato de suas tiragens não ultrapassarem uma centena, uma centena e meia, não era empecilho para travar o debate público. Aqueles poucos que tinham acesso a seus livros eram, simultaneamente, assíduos colaboradores dos jornais, a partir de onde repercutiam e atingiam um público mais vasto.

⁸ Conforme depoimento cedido em 18/05/04.

pertencer ao grupo. Importante também porque permitiu ao Gráfico atrair para si, para sua área de influência, um número significativo de novos intelectuais emergentes.

Se, então, quando de sua fundação os membros do Gráfico podiam colocar-se como estranhos ao *establishment* cultural, o mesmo já não cabia ao fim dos sete anos e meio de sua existência. Não apenas começaram a entrar nas instituições culturais estabelecidas, na qualidade de professores de cursos superiores, por exemplo, como, principalmente, alcançaram um respeitabilíssimo reconhecimento nos meios intelectuais da cidade. Deve-se, em grande parte, a este novo *status* conquistado o convite recebido por Orlando da Costa Ferreira para dirigir o caderno cultural dominical do mais importante jornal em circulação na cidade naqueles anos, o *Jornal do Commercio*. Entre junho de 1963 e abril de 1964, quando foram todos afastados, o segundo caderno do JC se tornou uma espécie de extensão do Gráfico Amador. Desde a paginação e diagramação, até os articulistas e colaboradores, tudo ganhou a feição do Gráfico⁹. Uma feição substancialmente distinta da que anteriormente tinha – mais limpa na apresentação gráfica, menos paroquial nas colaborações.

O próprio Orlando se encarregou de esclarecer a tônica que procurou dar ao suplemento literário durante o curto período em que permaneceu à frente. Do ponto de vista gráfico, tudo o que desejava alcançar, afirmou, era “clareza e simplicidade”. E, por meio disto, o fundamento maior do ofício de tipógrafo. “Não acredito em tipografia sem legibilidade. A legibilidade é a barra fixa que garante a geometria de qualquer malabarismo”. É óbvio que a execução desse objetivo escondia uma infinidade de dificuldades, a começar pelo padrão de diagramação então vigente nos jornais brasileiros, com suas colunas coleantes, de tamanhos irregulares, dispostas segundo uma lógica absolutamente aleatória, ditada unicamente pelo propósito de aproveitamento máximo do espaço disponível. Mas não só. Por trás disto, havia todo um *modus operandi* próprio às oficinas gráficas, sobretudo às grandes, como eram as dos jornais,

⁹ O convite feito a Orlando havia partido de Renato Carneiro Campos que, por sua vez, havia sido incubido por Esmaraldo Marroquim, editor chefe do JC, de dirigir o segundo caderno. Ocorre que devido a pendências que tinha com a Sorborne (aonde deveria submeter um dossiê), Renato Carneiro Campos acabou por afastar-se do JC, deixando Orlando em seu lugar. De modo que entre 26/06/63 e 25/08/63 o segundo caderno esteve sob a direção de Renato Carneiro Campos, passando à de Orlando apenas nesta última data. Em 02/02/64 foi a vez de Orlando afastar-se da direção, deixando para substituí-lo João Alexandre Barbosa e Sebastião Uchoa Leite. Porém, não por muito tempo. Em abril de 64, em decorrência do golpe, são todos expurgados. Acaba-se aí, em definitivo, o período em que o Gráfico colonizou o suplemento literário do JC. Colonização, esta, diga-se de passagem, visível já sob a curtíssima direção de Renato Carneiro Campos: antes mesmo de assumir o seu lugar, Orlando já dava a tônica do Caderno. Acrescente-se que a essa altura O Gráfico Amador já havia encerrado suas atividades de grupo impressor artesanal, o que se deu em fins de 1961.

que precisariam ser alterados para se obter uma mera limpeza visual nas páginas impressas.

O desafio que se impôs, entretanto, na qualidade de editor, era ainda maior. Redefinir o caráter do suplemento literário, conferir-lhe mais substância, numa época de grande apelo populista – para não falar na imorredoura vocação bacharelesca –, envolvia outras tantas exigências. Tão ou mais difíceis de serem satisfeitas. Efetivamente, tudo quanto queria era revestir com o rigor que lhe era característico as páginas do jornal. Em suas próprias palavras:

A idéia que tenho de um suplemento literário como veículo é a de um desafio, isto é, que se deve oferecer com o jornal dominical, ao leitor comum de jornal, em forma de jornal, uma revista literária sem quaisquer concessões. Na minha opinião enganam-se os que pensam que um suplemento literário deve ser ‘popular’ e ‘movimentado’, quer dizer, informativo, noticioso e leve. Acho o povo não é uma espécie de [ilegível] a quem só se deve oferecer uma literatura amaciada. Acho também que não cabe aos periódicos uma função educativa, no sentido comum. Para isso há as escolas públicas e as Universidades [...]. É por essas vias que o povo chega ao nível daquelas publicações, como chegaram os que nela escrevem. O suplemento deve agir assim, como um estímulo permanente – este é o desafio de que falei.

E continuou:

Quanto à alegação de que o suplemento deva ser ‘movimentado’, creio que se pode recomendar às pessoas que assim pensam a leitura do próprio jornal, que o é em dose suficiente. Com isto não quero dizer que o suplemento que dirijo seja um órgão requintado e esotérico, pois não há um processo especial de iniciação às publicações de cultura; esta iniciação está aberta a todos: ela pode ser obtida, como já disse, nas escolas públicas. A literatura não tem mistérios¹⁰.

Para isso contou com valiosas colaborações. Em primeiro lugar, a daqueles jovens intelectuais que gravitavam em torno do Gráfico Amador – João Alexandre Barbosa, Sebastião Uchoa Leite, Gadiel Perruci, Luiz Costa Lima, Marcius Frederico Cortez, –, mas também, evidentemente, aquela advinda dos companheiros mais antigos: Gastão de Holanda, José Laurenio e Ariano Suassuna. Durante curtos nove meses o público leitor dos jornais de toda a cidade, e não mais um restrito grupo de

¹⁰ As citações constantes nesta página fazem parte de uma entrevista dada por Orlando a Sebastião Uchoa Leite na Rádio Universitária, em outubro de 63, e posteriormente transcrita no JC, a 16.02.64, p. 02/2º Cad., quando, portanto, Orlando já não estava mais à frente do suplemento. A publicação desta entrevista pode ser tomada como uma espécie de homenagem de Sebastião Uchoa Leite àquele que tinha redesenhado o formato do suplemento literário. Vale dizer que Sebastião Uchoa Leite publicou transcrições de mais de uma entrevista que realizou na Rádio Universitária, onde comandava um programa semanal, Arte e Espetáculo. A Rádio Universitária, por sua vez, era à época dirigida por José Laurenio.

frequêntadores, pôde compartilhar as preocupações e concepções estéticas, culturais e políticas próprias ao Gráfico.

Nesse particular, a essa temporada jornalística pode ser atribuída uma virtude a mais. Algo de todo nunca explicitado, mas que sempre rondou o Gráfico, foi a “acusação” de serem nefelibatas aqueles que o faziam. Para certos setores mais sectários da esquerda intelectualizada, era inconcebível que, em hora de tamanha urgência da luta social e política, se dedicasse tanto tempo e esforço a requintes literário-tipográficos. Inversamente, o que as páginas dominicais do JC mostraram foi um grupo de intelectuais profundamente comprometidos com a realidade político-social que os circundava. Como muitos deles colaboravam direta ou indiretamente com o trabalho que Paulo Freire vinha desenvolvendo através do SEC (Serviço de Extensão Cultural), da Universidade do Recife, pode-se concluir que o seu comprometimento político derivasse daí ou apenas sob este prisma fosse identificável¹¹. Isso, porém, seria um grande equívoco.

Podiam, na linha enunciada por Orlando de “não fazer concessões”, recusar o flerte com as diversas modalidades de arte engajada, então em voga. Eram, mesmo, críticos dela¹². Mas algo que não recusavam era considerar todo ato criador com um ato político. Ou, mais propriamente, como vários deles acreditavam, se a arte é sempre uma transfiguração do real, segundo seus próprios termos, então só seria ela bem entendida quando situada dentro desta mesma realidade em que se produziu. Arte é manifestação social. E como tal, melhor compreendê-la é melhor entender a própria sociedade da qual é uma expressão.

Consoante com esta perspectiva, Orlando escreveu uma série de artigos que, sob o dístico “Alfabeto e Imagem”, se propunha a penetrar mais a fundo na lógica constitutiva dessa estranha fauna de sinais, símbolos, letras e imagens. A operação

¹¹ Da comunhão de interesses de Paulo Freire com o reitor João Alfredo da Universidade do Recife nasceram três frentes de extensão universitária: o SEC, propriamente dito, a Rádio Universitária, e a revista Estudos Universitários. Luiz Costa Lima era o secretário (com funções de editor) da revista, na qual colaboravam Sebastião Uchoa Leite, Orlando da Costa Ferreira, João Alexandre Barbosa, Gadiel Perruci, entre outros. A formatação gráfica da revista fora feita por Orlando, auxiliado por Sebastião Uchoa Leite. A Rádio Universitária, era, como dito na nota anterior dirigida por José Laurenio que, na verdade, devido à experiência adquirida na BBC/Londres, presidiu todo o processo de estruturação do serviço radiofônico da Universidade. Sebastião Uchoa Leite, como consta na mesma nota, comandava lá um programa semanal. Também com o SEC, que promovia uma série de cursos para um público extra-universitários, vários deles colaboraram preparando/ministrando cursos e coisas do gênero.

¹² Ver, por exemplo, os artigos “Literatura a Serviço” (JC 23/06/63, pp. 01/03, 2º Cad.) e “Trosky: Arte e Marxismo” (JC 15/09/63 pp.01/03, 2º Cad.), ambos de Luiz Costa Lima.

intelectual que procede faz-se mediante uma incursão nos processos sócio-culturais que geraram essa economia das imagens. Uma verdadeira economia política da imagem é o que faz, por exemplo, na seqüência de quatro ou cinco artigos que escreveu estimulado pela leitura do livro *The Image*, do Professor de História Americana da Universidade de Chicago, Daniel J. Boorstin.

Nesses artigos, Orlando não se limita a desenvolver a idéia cara ao prof^o Boorstin de que a revolução da imagem teria reduzido a realidade a uma contrafação, ou pseudo-realidade, ou simulacro – como mais tarde ficaria consagrado pela literatura francesa.

Os pseudo acontecimentos que inundam nosso inconsciente – afirma o prof^o Boorstin – não são nem falsos nem verdadeiros no velho e familiar sentido. Os próprios avanços que os tornaram possíveis também fizeram com que as imagens, embora planejadas, inventadas e distorcidas, fossem mais vívidas, mais atraentes, mais impressivas e mais persuasórias do que a própria realidade.¹³

Aproveitando esse mote, Orlando se põe a pensar sobre os processos sociais que produzem – e infundem em nós – os sentidos das coisas, sentidos que a elas se atribui. Seu entendimento é de que estamos presos nesse circulo de giz. De que nunca poderemos apreender uma coisa em si. Esta será sempre uma operação segunda, se dará sempre através de uma mediação. Simplesmente, não há como “apreender a existência de uma imagem que não seja só a do seu arabesco (nesse sentido igual ao arabesco de letra) e que não seja também a do seu conteúdo (ou a sua ‘ilustração’, como diria Berenson), mas [com]o puro fenômeno”. A não ser – parece ir nessa linha sua sugestão –, que restituíssemos a condição original, do olhar inaugural, em que todas as camadas de sentidos sobrepostas pudessem ser identificadas e postas à parte.

A título de introdução quero fazer uma pergunta que sempre me fascinou: como veríamos Veneza (nome que escolho por ter acumulado em torno de si um volumoso acervo de informação textual e visual), como veríamos Veneza se

¹³ Citado em Orlando da Costa Ferreira “U.S.A ou –“, JC, 25/08/63, p.02/2º Cad. Para o autor americano, essa revolução da imagem decorria da revolução gráfica, que entre 1870 e 1940 teria gerado os fundamentos tecnológicos para a produção e reprodução das imagens, mecânica e eletronicamente falando. Como sublinhou Orlando da Costa Ferreira, no curto período de 70 anos teriam surgido as bases para que o homem vivenciasse uma “*science-fiction* às avessas: a verdadeira ciência criando uma vida de ficção”. Ou, como argumenta o prof^o Boorstin, deu-se aí uma profunda inversão nas “maneiras tradicionais de [se] pensar acerca da relação entre imagens e ideais”, pois “em lugar de pensar que uma imagem é somente uma representação de um ideal, chegamos a ver o ideal como uma projeção ou generalização de uma imagem”. O prêmio desta distorção, diz Orlando, ele já entrevia: “Os auxílios áudio-visuais que espalhamos pro todo o mundo auxiliam antes a crer na irrelevância, na arrogância, na rigidez e no orgulho da América”. Cf. Orlando da Cosa Ferreira, “ – ou uma nova iconomística”, JC 1/09/63 p. 2 / 2º Cad.

acaso nos pudéssemos nos despojar de todas essas informações, de todos esses subprodutos? Se de repente nos achássemos em Veneza sem jamais havermos lido uma linha ou visto uma só imagem daquele imenso acervo?¹⁴

Mesmo que sumária, essa exploração dos artigos escritos por Orlando para o suplemento literário permite vislumbrar a ambiência intelectual na qual estavam inseridos¹⁵. Permite também ilustrar algo afirmado atrás: que durante a fase em que o Gráfico Amador colonizou o caderno cultural do *Jornal do Commercio*, este ganha em substância o que perde em paroquialismo. Se não fosse por outras razões, esta já seria uma boa medida da contribuição que aqueles intelectuais deram ao ambiente cultural da cidade. Não obstante, ao lado da renovação que proporcionaram no campo das artes gráficas e desta outra, de fundo intelectual, haveria de se considerar o seu papel na renovação literária a partir dos livros que publicaram.

Esse é um assunto a respeito do qual cabe um esclarecimento preliminar. No modo de ver de José Laurenio, as pessoas que faziam o Gráfico não tinham nenhuma intenção nesse sentido. Para ele, o que, basicamente, o Gráfico se fixou como programa foi produzir livros com o máximo de apuro possível. Procurando, para tanto, publicar a boa literatura que os cercavam. Fosse ela produzida por autor já consagrado que eles respeitavam, fosse saída da gaveta de algum novato que, entretanto, tinha uma produção literária por eles admirada. Esse era, no fim das contas, o critério decisivo: atender aos requisitos do que entendiam ser a boa literatura. Ou antes: os trabalhos escolhidos tinham de adequar-se às reduzidas condições materiais de que dispunham. Conseqüentemente, não se publicava exatamente o que cada autor escolhido tinha de “melhor”, mas aquilo que melhor tinham, dado os limites inerentes a uma prensa manual¹⁶.

Um outro aspecto a ser considerado. Assim como não tinham preocupações de promover uma ruptura no padrão literário então dominante na cidade do Recife, também não se restringiam a publicar autores novos/inéditos, ou em obediência a algum critério

¹⁴ Orlando da Costa Ferreira, “A Imagem por trás da Imagem”, JC 15/09/63 p. 02 / 2º Cad.

¹⁵ Não é o caso de aqui proceder, mas quem se dispuser a acompanhar mais detidamente os artigos que para o mesmo suplemento escreviam Sebastião Uchoa Leite, João Alexandre Barbosa, Luís Costa Lima, etc., vai neles encontrar a mesma agudeza e refinamento intelectual, para não falar da desconcertante (e pouco comum) atualidade com as questões mais candentes de suas respectivas áreas de interesse.

¹⁶ Um exemplo, às avessas. Foi pedido a Ariano Suassuna que escrevesse uma pequena peça para ser publicada pelo Gráfico. A peça encomendada, *Auto da Compadecida*, saiu contudo muito extensa para os recursos deles, de modo que acabaram sem publicá-la. Apenas quando Gastão de Holanda constituiu a Editora Igarassu é que conseguiram publicar uma peça de Ariano, *O Casamento Suspeitoso*, com capa de Orlando e projeto gráfico de Gastão. Mas aí já num esquema industrial/comercial, e não mais amador/artesanal.

localista. Quer dizer, tanto publicaram autores já estabelecidos no mundo das letras como alguns outros externos ao universo cultural da cidade (destes últimos, em apenas um caso não se tratava de alguém com nome já firmado na praça). Enfim, a opinião de José Laurenio – de que não intencionavam revolucionar as letras locais, mas tão somente publicar a boa literatura que se encontrava surrupiada à apreciação pública – parece ser, nessa perspectiva, irretorquível.

Dá-se, porém, que sob esse critério de seleção pela qualidade ocultava-se um outro: o que para eles, no fim das contas, definia a boa qualidade literária? Se do cômputo geral das obras editadas considerarmos apenas as dos autores locais, ver-se-á que, dos 15 livros publicados somente dois deles eram de autores com carreira literária já consolidada (Mauro Mora e Luiz Delgado)¹⁷. Os demais, se não eram inéditos em livros, era quase como se o fossem. Ademais, se não se tratava de autores de manifesta preocupação por redefinir os padrões literários dominantes, seguramente poderia-se dizer que pelo menos desviavam-se de muitas de suas convenções. Principalmente, em se tratando dos poetas¹⁸.

Vistos, então, em conjunto, percebe-se que a qualidade almejada – ou, ao menos, a materializada por suas publicações – apontava para autores de escassa penetração no *establishment* cultural e que, simultaneamente, não exatamente compartilhavam os valores literários dominantes. Dentre estes, o que mais radicalmente se afastou das convenções foi Sebastião Uchoa Leite. Não tanto pela forma e muito mais pela agudeza com que feria temas tão áridos: o tempo, o silêncio, a existência, as abstrações das formas dos movimentos, e das formas do belo. *Dez sonetos sem matéria*, a matéria só pensamento, inteligenciada.

Dele escreveu João Alexandre Barbosa:

¹⁷ Entre os autores externos, como já foi dito, dava-se o inverso: apenas uma, Lélia Coelho Frota, não era já reconhecida. O critério na escolha desses parece claramente ter sido o de prestar homenagem a autores de sua predileção. Mesmo assim, considerando a argumentação que será desenvolvida nos parágrafos subseqüentes, cabe notar que entre eles predominava os praticantes de uma poesia de feição mais moderna. João Cabral e Carlos Drummond, entre os brasileiros (e também Vinícius de Moraes e Manoel Bandeira, na forma de volantes), e Mallarmé, Baudelaire e cia. entre os estrangeiros (Ovídio poderia ser a exceção, mas sua Elegia de forte colorido erótico e fina ironia, bem que poderia passar por obra modernista, por paradoxal que pareça). Na relação de 15 livros de autores locais, estou considerando apenas os de escopo literário.

¹⁸ A peça de José Moraes Pinho, *Mãe da Lua*, se situava bem dentro do gênero de teatro popular advogado pelo TEP. Na verdade, como dito no capítulo 2, foi a peça que ficou em segundo lugar no concurso promovido pelo TEP, atrás da peça de Ariano Suassuna, *Cantam as Harpas do Sião*. Compartilha, exatamente por isso, do mesmo universo do qual Ariano se serviu para escrever seus textos teatrais. Sendo, nesse sentido, tão renovadoras quanto seu teatro o foi.

Já o próprio título do livro indica uma intenção de despojamento de tudo o que não significar invenção lingüístico-poética, com o desprezo pela ‘matéria’ convencionalmente poética. [...] Por isso a sua matéria principal é o tempo; o tempo localizado na região intensamente vital das reconstruções incessantes do homem em luta com suas potencialidades destruidoras. O tempo renovado que o poeta só entende organizado, além de sua temporalidade, pela palavra que o redime¹⁹.

A poesia de Sebastião é um exercício de extração do recôndito das coisas. Sua matéria é o pensar.

Fácil esquema do belo! Gratuidade
das horas estivais do dia findo.
São coisas que abstraio se esvaindo
em termos mal feridos, sem verdade.

Belo é meu desencanto como um traço
de uma a toa e precisa rigidez.
Poesia, sabor do meu cansaço²⁰.

Luiz Costa Lima desde logo o situou como um fecundo e original descendente da linhagem de Valéry e Drummond, que assim como João Cabral pratica uma “poesia-ascese”. Sua opção é pela lucidez, pela contenção: a conquista através da reflexão. Poesia grave e meditativa.

Plenitude do ar, ceifa cruel
dom aos gênios do espaço assegurado.
Não sonhaste, abelhas, esse mel,
e como dói o belo insuspeitado²¹.

O entusiasmo de Luiz Costa Lima e João Alexandre Barbosa pelo livro de estréia de Sebastião Uchoa Leite não se restringe ao fato de ambos reconhecerem nele esse esmero reflexivo-vocabular – “compreendendo pela palavra o conjunto de idéias-em-expressão”, frisa Luiz Costa Lima. Ainda segundo este crítico, graças às suas “qualidades de contenção, de domínio verbal e de invenção criadora, Uchoa Leite é um poeta que, sob a aparência de estréia já surge *localizado*”. Seu lugar sendo em meio à “novíssima poesia nacional”²². Na mesma linha vão os comentários de João Alexandre Barbosa, ainda que mais adstrito à realidade local: “Por sua linha temática e pelas transformações lingüísticas de que se serviu para nela se situar poeticamente, parece-me ter ocorrido algo de muito importante, para o movimento cultural do qual fazemos parte eu e o poeta, com a publicação deste seu primeiro livro”.

¹⁹ João Alexandre Barbosa, “Sonetos, Poemas e Canções”, JC 25/12/60, pp 01/02, 2º Cad.

²⁰ Sebastião Uchoa Leite, *Dez sonetos sem matéria*, Recife: O Gráfico Amador, 1960, Soneto nº VIII, s/p.

²¹ Idem, Soneto nº IV, s/p.

²² Luiz Costa Lima, “Sebastião Uchoa Leite: sua poesia e a província” JC, 01/01/61, pp. 01/01, 2º Cad.

Sebastião Uchoa Leite foi talvez o que mais avançou no sentido de produzir uma literatura de ponta. Não teria muito cabimento estender este seu ímpeto ao conjunto maior de escritores lançados pelo Gráfico. Não obstante, a poesia de um José Laurenio, de um Jorge Wanderley, não desautoriza uma inferência nestes termos. De que o Gráfico abriu uma janela para um universo literário até então pouco freqüentado. Ou, como disse João Alexandre, dava para sentir que se estava vivenciando um momento especial, um “movimento cultural”, e que, não apenas graças à poesia de Sebastião, algo de muito importante estava se dando.

Referências Bibliográficas

CRENI, Gisela. *Os Artesãos do Livro como uma Alternativa no Mercado Editorial Brasileiro*; Dissertação de mestrado/FFLCH-USP, 1997.

LIMA, Guilherme Cunha. *O Gráfico amador. As Origens da Moderna Tipografia Brasileira*; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

UCHOA LEITE, Sebastião. *Dez Sonetos sem Matéria*; Recife: O Gráfico Amador, Vinhetas de Orlando da Costa Ferreira. (Cartas de Indulgência, 4), 1960.