

Leandro Pasini

Universidade Federal de São
Paulo – Unifesp
E-mail:
leandro.pasini@unifesp.br

**Na linha de equador:
Clóvis Barbosa e o polo amazonense
do modernismo brasileiro**

*In the line of equator
Clóvis Barbosa and the Amazonian pole of
Brazilian modernism*



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](#).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

*Dans la lignée de equador
Clóvis Barbosa et le pôle amazonien du
modernisme brésilien*

Pasini, L. Na linha de equador: Clóvis Barbosa e o polo amazonense do
modernismo brasileiro. *Revista Eco-Pós*, 28(3), 33–54.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i3.28443>

RESUMO

Este artigo tem como objetivo o mapeamento do polo modernista amazonense no fim dos anos 1920. Para isso, acompanha a atividade de editor, escritor e agitador cultural de Clóvis Barbosa, que esteve à frente de três revistas modernistas de volume único publicadas em Manaus em 1929: *Primeiro de Janeiro* (1929), *equador: cartaz de brasiliade* (1929), *equador: panorama literário do Norte de hoje* (1929). O estudo desse corpus demanda duas providências e proporciona ao menos uma conclusão original. As providências são um breve percurso histórico que retorna do Clube da Madrugada, nos anos 1950, à década de 1920 e a concepção do modernismo brasileiro como uma articulação autoconsciente dos diversos núcleos de produção cultural do País. A conclusão, por sua vez, apontará para a singularidade poética de Francisco Pereira como parte do projeto de Clóvis Barbosa.

PALAVRAS-CHAVE: *Modernismo Amazonense; Clóvis Barbosa; Modernismo Brasileiro; Francisco Pereira.*

ABSTRACT

This article aims to map the Amazonian modernist hub at the end of the 1920s. To this end, it follows the activity of Clóvis Barbosa as editor, writer, and cultural agitator, who led three single-issue modernist magazines published in Manaus in 1929: *Primeiro de Janeiro* (1929), *equador: cartaz de brasiliade* (1929), and *equador: panorama literário do Norte de hoje* (1929). The study of this corpus requires two measures and yields at least one original conclusion. The measures are a brief historical overview that traces back from the *Clube da Madrugada* in the 1950s to the 1920s, and the conception of Brazilian modernism as a self-conscious articulation of the various centers of cultural production in the country. The conclusion, in turn, will highlight the poetic uniqueness of Francisco Pereira as part of Clóvis Barbosa's project.

KEYWORDS: *Amazonian Modernism; Clóvis Barbosa; Brazilian Modernism; Francisco Pereira.*

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo el mapeo del polo modernista amazónico a finales de la década de 1920. Para ello, acompaña la actividad de Clóvis Barbosa como editor, escritor y agitador cultural, quien estuvo al frente de tres revistas modernistas de número único publicadas en Manaos en 1929: *Primeiro de Janeiro* (1929), *equador: cartaz de brasiliade* (1929) y *equador: panorama literario do Norte de hoje* (1929). El estudio de este corpus exige dos medidas y proporciona al menos una conclusión original. Las medidas son un breve recorrido histórico que regresa del *Clube da Madrugada*, en los años 1950, a la década de 1920, y la concepción del modernismo brasileño como una articulación autoconsciente de los diversos núcleos de producción cultural del país. La conclusión, a su vez, señalará la singularidad poética de Francisco Pereira como parte del proyecto de Clóvis Barbosa.

PALABRAS CLAVE: *Modernismo Amazónico; Clóvis Barbosa; Modernismo Brasileño; Francisco Pereira.*

Submetido em 06 de março de 2025.

Aceito em 14 de agosto de 2025.

“equador nasceu na hora de sol animadora duma consciência nova.”
Clóvis de Barbosa. *equador. panorama literário do Norte de hoje* (1929)

Introdução

Do Clube da Madrugada ao modernismo dos anos 1920

Como manifestação programática e coletiva, a ideia de modernismo no Amazonas se tornou indissociável do Clube da Madrugada, cujo manifesto, em 1955, afirmava: “Não há literatura no Amazonas” (Benchimol; Batista *et al.*, 1955, p. 5). Esse gesto fundacional, que contava com um grupo articulado de que faziam parte, entre outros, Jorge Tufic, Luiz Bacellar e Carlos Farias de Carvalho, além de uma revista própria (*Madrugada*, 1955) e de um espaço (a praça Heliodoro Balbi), representou um momento decisivo na construção de uma literatura amazonense. Conforme Telles (2019): “a produção intelectual do amazonense fratura-se em dois momentos: antes e depois do Clube da Madrugada” (Telles, 2019, p. 30). Com isso, a noção de modernismo fica aí imantada nos anos 1950, colocando a produção literária de Manaus no campo das configurações modernistas que transbordam dos anos 1920 para as décadas seguintes, como também é o caso do Mato Grosso, com a revista *Pindorama* (1939); do Paraná, com a *Joaquim* (1946-1948), e de Santa Catarina, com a *Revista Sul* (1948-1957).

O propósito deste texto, contudo, não é acompanhar esses desdobramentos nacionais do modernismo ao longo do século, mas, sim, recompor o mapa nacional do modernismo a partir de Manaus nos anos 1920. O intuito é colocar o foco de análise no momento em que a articulação entre os diversos polos de produção cultural do País se mostrava mais instável e dinâmica, tendo em vista a crise de legitimidade — em âmbito nacional — criada por um movimento artístico cuja origem simbólica não estava na capital da República, mas em uma de suas províncias (Pasini, 2022, p. 30). Para isso, no caso amazonense, é preciso fazer um caminho cronológico específico: retroagir do momento decisivo dos anos 1950, passando pelos anos 1930, marcados por uma revista importante, *A Selva* (1937-1938), e por um livro, *Ritmos de inquieta alegria* (1935), de Violeta Branca, para as tentativas dos fins de 1920. Aí encontraremos a figura de Clóvis Barbosa como um promotor do modernismo brasileiro em ao

menos quatro revistas: *Primeiro de Janeiro* (1929), *equador*¹: cartaz de brasiliade (1929), *equador*: panorama literário do Norte de hoje (1929) e *Redempção*, 2^a fase (1931-1932).²

A questão que se coloca, então, é histórico-literária, por um lado, e de geopolítica da literatura brasileira, por outro. A consistência estética e a intervenção coletiva do Clube da Madrugada marca qualitativamente o tempo histórico da literatura amazonense a ponto de Souza (2022) se perguntar: “É possível organizar um panorama sobre o Modernismo no Amazonas anterior ao Clube da Madrugada?” (Souza, 2022, p. 12). Em outros termos, Telles (2019) dirá que as expressões modernistas dos anos 1920 e 1930 em Manaus “tiveram um caráter assistemático”, pois as bases do modernismo no Amazonas: “só vão adquirir uniformidade e se constituir como proposta estética predominante – um grupo comprometido com a renovação e a pesquisa — com a fundação do Clube da Madrugada” (Telles, 2019, p. 27). Sem dúvida, esse processo local confirma a importância da ideia de grupo na consolidação de estéticas coletivas, no fomento à originalidade individual no interior tensionado do grupo, e na construção de temporalidades qualitativas na história literária³. De outro ponto de vista, no entanto, a consagração do Clube da Madrugada está vinculada a uma “produção literária regional” (Telles, 2019, p. 11), isto é, um processo literário com intersecções, mas relativamente autônomo em relação a um sistema literário nacional. Pela perspectiva deste texto, não se trata, no caso amazonense e em outros casos análogos, de uma demanda de autonomia cultural em relação à literatura brasileira como fenômeno nacional; antes, o que se vê de modo mais ou menos explícito é a denúncia de uma estrutura institucional restritiva que privilegia uns poucos espaços considerados *nacionais* e relega outros como *regionais*, ou seja, uma noção de literatura nacional insuficiente — ou incapaz — de absorver a própria diversidade para constituir o seu conceito, o seu *corpus*, a sua história e o seu circuito de difusão e recepção.

¹ O título da revista é sempre escrito em caixa baixa.

² As revistas *Primeiro de Janeiro* e *equador*: cartaz de brasiliade foram consultadas no Instituto de Estudos Brasileiros, vinculado à Universidade de São Paulo (IEB-USP). Exemplares em pdf de *equador*: panorama literário do Norte de hoje e de alguns números da primeira fase de *Redempção* foram cedidos gratuitamente pelo governo do estado do Amazonas — Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa, por meio de seu Centro de Documentação e Memória da Amazônia (CDMAM). Não foi possível consultar a segunda fase de *Redempção* (1931-1932), por isso, quando nos referirmos a ela, será com base na descrição detalhada presente em Freitas (2014).

³ Para uma abordagem recente da estética e da posição do Clube da Madrugada, ver Pinto (2024).

É por concebermos aqui a ideia de modernismo integrada à de literatura nacional interconectada — e não como uma série de consolidações de literaturas regionais — que vamos fazer o caminho de volta para os anos 1920. Aí, o modernismo causou uma breve crise de legitimidade institucional na literatura brasileira, o que proporcionou uma demanda crescente e multidirecional na elaboração de uma nova ideia de literatura nacional. Dois fatos conjugados — o modernismo programático partir de uma província cultural como São Paulo em tom de desafio e, de modo complementar e decisivo, Graça Aranha romper com a Academia Brasileira em 1925 — espalharam um desconcerto entre os demais núcleos de produção literária do País, sobretudo entre as frações inquietas e modernizantes desses núcleos. Após a Revolução de 1930, os esforços de centralização de Getúlio Vargas incluíram a renovação das instituições literárias, além de propiciar a migração em grande proporção dos intelectuais modernistas de todas as regiões para a então capital da República. Uma vez consolidada essa nova máquina estatal, a breve descentralização dos anos 1920 acaba e, em meados nos anos 1930, a literatura brasileira já está recentralizada no Rio de Janeiro.

Os anos 1920, então, representam um laboratório especialmente favorável à noção de uma literatura concretamente nacional em comparação com o seu funcionamento nas décadas anteriores e posteriores. Para chegarmos ao polo amazonense dessa quadratura histórica, é importante fazer uma parada nas realizações dos anos 1930 relacionadas ao movimento modernista.

1 A Selva (1937-1938) e Ritmo de inquieta alegria (1935)

Não iremos aqui explorar a singularidade da revista *A Selva* (1937-1938), dirigida por Clóvis Barbosa, mas, sim, apoiar-nos na conexão que, em seu primeiro número, de setembro de 1937, o editor estabelece com suas atividades modernistas anteriores. Na página 5 de *Selva* n. 1 (1937), encabeçada pelo título *Imagens do coração*, Barbosa reproduz uma série de cartas, em sua maioria para responder ao recebimento de uma de suas revistas modernistas de 1929. Um primeiro bloco, mais recente e protocolar, reflete o apoio de intelectuais amazônicos, como o de Álvaro Maia, datada de setembro de 1936, figura de corte conservador que escreve nos periódicos de Barbosa, e a do jornalista paraense Santana Marques, de abril de 1934, que tem uma foto estampada na margem direta, na parte de baixo, onde se informa que é Diretor-

Secretário de *O Estado do Pará*. Outro bloco trata do recebimento de revistas. Sem data e destinada a Braga Montenegro, uma carta de Rachel de Queiroz anuncia o recebimento de *Primeiro de Janeiro*. Aí ela estabelece o vínculo modernista Ceará-Extremo Norte. Após informar que distribuiu os exemplares entre os amigos, afirma: “foi unânime o entusiasmo pelo muito que vocês do Extremo Norte vão fazendo pelo [movimento] modernista” (p. 5).⁴ Demonstra curiosidade pelo movimento Flaminassu, de Abguar Bastos, e relata o envio de material do modernismo cearense: “Vae, neste correio, para você, um número de *Maracajá*, fundado agora, em Fortaleza” (p. 5). Nota-se, então, a presença de um circuito de divulgação e leituras modernistas Manaus-Belém-Fortaleza na carta de Rachel de Queiroz. Seguindo pelos grupos do Nordeste, de Maceió escreve Valdemar Cavalcanti uma carta datada de 1929, anunciando recebimento de *equador*. Pela descrição, trata-se do “cartaz de brasiliade”, e não do “panorama literário do Norte de hoje”, pois nota que é um volume fino (o “cartaz” tem 12 páginas, contra 200 do “panorama”) e cita “Black-Bottom”, conto de Clóvis Barbosa publicado no *cartaz*. Novamente, observa-se a conexão modernista, pois Cavalcanti, em primeiro lugar, afirma: “*equador* agradou muito à gente modernista daqui” (p. 5) e, em segundo, agradece a revista em nome de Jorge de Lima, de quem envia o poema *Joaquina Maluca*, além de dar continuidade aos diálogos modernistas: “Junto também vae um poema modernista de um dos mais interessantes poetas moços de Alagoas, o meu camarada Carlos Paurílio” (p. 5). Tanto Cavalcanti quanto Paurílio fazem parte do grupo modernista alagoano reunido em torno das revistas *Maracanan* (1928) e *Novidade* (1931).

A Fortaleza e Maceió une-se Salvador por meio de um bilhete de Eugênio Gomes, de 12 de dezembro de 1929, em que agradece o recebimento de alguns exemplares de *equador*. Ainda que muito breve, Gomes explicita a extensão das conversas entre os modernistas pelo País: “Mando-lhe juntamente um recorte do rodapé em que Chiacchio tratou de sua esplêndida revista. Vou escrever também sobre ela” (p. 5). A menção a Carlos Chiacchio deixa claro que a interlocução é feita com o grupo de *Arco & Flexa*. Por fim, em 2 de janeiro de 1930, Mário de Andrade também anuncia o recebimento de *equador*. Trata-se, também, do “cartaz de brasiliade”, pois é o volume que se encontra no IEB-USP (que não possui exemplar do “panorama literário do Norte de hoje”). Mário recorda-se do grupo literário que encontrou em

⁴ Esta e as demais menções à p. 5 se referem a trechos reproduzidos em Barbosa, 1937.

sua viagem (além de Clóvis, Da Costa e Silva e Araújo Lima) e demonstra curiosidade pela produção do interlocutor: “Você como vai? Sempre às voltas com as revistas, isto vejo, mas prepara algum livro?” (p. 5) e comenta sobre seus estudos de folclore, afinal “por aqui a literatura resolveu dormir um bocado ao ruflar brabo da política” (p. 5). Além dessa carta, na margem inferior esquerda, há um quadro trazendo a imagem de Mário de Andrade com a seguinte legenda: “O primeiro desenho que se publica em Manáos de Torbas Andreas. Este é o Mário de Andrade, lá de S. Paulo, o autor de *Macunaíma* e o mais brasileiro dos nossos escritores” (p. 5).

São muitas as conclusões a serem tiradas sobre a dimensão nacional do modernismo brasileiro a partir dessas cartas. Como o tema irá se desdobrar no decorrer deste texto, apontamos apenas a vivacidade dos circuitos que o modernismo construía, sendo a amostra Manaus-Belém-Fortaleza-Maceió-Salvador-São Paulo uma entre as diversas combinações possíveis de um movimento que se consolidou de modo caleidoscópico pelo território brasileiro. Ressalte-se, ainda, a autoconsciência dos participantes quanto à amplitude do empreendimento, que era levado a cabo pelos cruzamentos de livros, revistas, poemas, jornais etc. Sem dúvida, estamos diante um movimento composto da articulação dinâmica dos diversos núcleos de produção cultural do País que respondem uns aos outros de modo autoconsciente.

O primeiro número de *A Selva* expõe, assim, o legado do modernismo dos fins dos anos 1920. Outra linha de continuidade, esta poética, está em *Ritmos de inquieta alegria*, de Violeta Branca, publicado em 1935. Embora seja uma manifestação mais individual do que de grupo, esse livro de poemas responde a, ao menos, duas aspirações coletivas: a busca de uma originalidade poética amazonense na década anterior — que ficou em caráter de esboço, como veremos — e o projeto cultural de *A Selva*. Essa revista publica poemas de Branca e toma partido de sua poesia e de sua importância pública, como no caso de sua entrada na Academia Amazonense de Letras, que foi inicialmente impedida devido ao fato de que mulheres não podiam, à época, fazer parte dessa instituição (*A Selva*, 1938, p. 1-3).

É notável, em *Ritmos de inquieta alegria* (1935), a integração entre o espiritualismo vago de matriz pós-simbolista, o vitalismo e a franqueza do desejo tão caros aos modernistas, e um panteísmo em que entram as sugestões da natureza amazônica. A delicadeza espiritualizada pode ser lida em poemas como “Sob a luz de um ‘Abat-jour’” (Branca, 1998, p.

52), “Espiral” (Branca, 1998, p. 79) e “Oferenda” (Branca, 1998, p. 93). Já o anseio vitalista (Krüger, 1998, p. 7) se apresenta de modo explícito em “Mundo Novo”: “Rasguei as brumas da melancolia/que me envolviam/com o punhal do meu olhar./Apareceu-me a vida!” (Branca, 1998, p. 50). Por fim, é com enquadramento vital e panteísta que surge o tom de quase manifesto de “Ritmo”. Neste, o cenário solar dos primeiros versos (“O ritmo, que luminosamente/a minha arte embala,/é claro e alegre/como uma festa infantil”) é corado pela expressão afirmativa dos versos finais: “É o ritmo-simplicidade de arte nova –/Arte-nova! Esplendor!” (Branca, 1998, p. 36).

Essa exaltação dos sentidos por meio das possibilidades rítmicas e imagéticas do verso livre modernista receberá uma inflexão que, talvez, seja a característica mais original do livro: a interiorização da paisagem amazônica. Uma expressão eloquente desse procedimento está no poema “Eu”:

Meus nervos,
— cobras vibrantes — enroscam-se
pela árvore branca e sonora
de meu corpo jovem
e deixam restos de sensações fortes
na selva emocional
de minha alma! (Branca, 1998, p. 37-38)

Os caminhos tortuosos do desejo, de que não estão ausentes as implicações de gênero de uma poeta mulher na década de 1930, entrelaçam, no ritmo dos versos entrecortados, o frenesi interior e as imagens de uma natureza amazônica: cobras, árvore, selva. Ao contrário do livro *Poemas amazônicos*, que Pereira da Silva publica em 1927 com orientação modernista e de que falaremos mais em outro momento deste ensaio, a natureza não se veste de uma exuberância, a bem dizer, externa ao sujeito lírico e carregada de convenções quanto à sua magnificência. Branca repõe os elementos dessa convenção de modo criterioso para intensificar uma expressão subjetiva que se torna, assim, poeticamente mais complexa. Isso reaparece, em outra configuração, no poema *Iniciação*:

Eu não sei quem foi que veio
com as mãos em luz
incendiar de emoção
os cipós flexíveis dos meus nervos.

Eu não sei quem foi que veio
 jogar pedras de alegria
 na água dormente de minha quietação....
 Eu não sei quem foi [...] (Branca, 1998, p. 49)

A anáfora da expressão coloquial *Eu não sei quem foi* emoldura um estado subjetivo de euforia que, mais uma vez, se amplifica pelas imagens dos cipós e das águas paradas (que se movem pela ação das pedras). Assim, por meio dos tons subjetivos que lembram a introspecção simbolista, somados à vivacidade do verso livre e à subjetivação da paisagem amazônica, Violeta Branca alcança uma síntese do modernismo amazônico que ficou apenas esboçada pelos projetos coletivos no final dos anos 1920, ao qual passaremos agora.

2 O polo amazonense do modernismo brasileiro nos anos 1920

O período em que o modernismo amazonense se articulou a um movimento nacional, conforme vimos nas cartas reproduzidas no primeiro número de *A Selva*, é indissociável da atuação de Clóvis Barbosa. Uma referência curiosa a esse fato é feita por Pinto (2022) quando diz: “Não podemos falar sobre Modernismo no Amazonas, sem nos referirmos a Clóvis Barbosa, um modernista a ser resgatado, editor das revistas *Redempção*, *Equador* e *A selva*. Todo mundo já ouviu falar, mas ninguém viu” (Pinto, 2022, p. 159). Dar a ver o que todo mundo — imagino que em contexto amazonense — já ouviu falar é um dos objetivos deste texto. A primeira revista foi *Redempção*, 1ª fase (1924-1927)⁵. O seu surgimento se deve à militância política de Barbosa junto ao movimento tenentista no Amazonas (Lobo, 2002, s.p.). O título se refere ao *Tributo de Redempção*, que consistia em “confiscar dinheiro e bens de tradicionais famílias amazonenses [...] para pagar salários atrasados do funcionalismo público” (Lobo, 2002, s.p.). A partir dos reveses do tenentismo no Estado, Barbosa passa da atividade política para a atuação cultural, sem deixar de registrar seu vínculo anterior pela escolha do nome de sua revista.

A questão modernista aparece aí em um texto chamado *Futurismo*, de João Leda, no número 8, de outubro de 1925. Ele diz responder a um “obscuro poeta de Borba”,⁶ que lhe teria mandado versos modernistas e pedido o seu parecer. Leda, declarando-se fiel ao romantismo,

⁵ “A revista *Redempção*, editada em duas fases, a primeira entre 1924/1927 e a segunda entre 1931/1932” (Freitas, 2015, p. 13).

⁶ As páginas da revista não são numeradas. *Borba* se refere a uma cidade do Amazonas.

avisa que o hipotético poeta “bateu em má porta”. A data e o tema do artigo, porém, parecem apontar menos para os versos recebidos do que para a difusão nacional do modernismo que estava em curso. Ao identificar o movimento às posições de Graça Aranha, Leda está, no fundo, tomando posição diante da conferência *O espírito moderno*, lida na Academia Brasileira de Letras em 1924 e publicada em livro em 1925. Afirma, por exemplo, que se trata de “uma escola literária que assume o compromisso público de romper com o bom senso, defendendo com o balsão da liberdade absoluta as maiores extravagâncias” (Leda, 1925, s.p). Isso ressalta a hipótese de que a ruptura de Graça Aranha com Academia Brasileira de Letras foi o evento mais escandaloso do modernismo do ponto de vista institucional (Pasini, 2022, p. 30). Diante disso e da ausência de informações sobre o “vate borbense”, não é impossível que ele e seus versos sejam uma invenção de Leda para satirizar o que entendia como “futurismo”. O poema, que traz trechos como “besoiro/d'oiro/loiro,/ que faz zum...zum...” (Leda, 1925, s.p), tanto pode ser uma tentativa canhestra de poesia modernista quanto um arremedo proposital levado a cabo pelo crítico amazonense.

Conclui-se, portanto, que a primeira fase de *Redempção* (1924-1927) não se alinha nem se interessa de modo sério pelo movimento modernista. Contemporânea ao seu último ano de existência, 1927, é a publicação de *Poemas amazônicos*, livro no qual Francisco Pereira busca renovar a expressão poética do seu Estado⁷. Composto de dezoito poemas longos e descritivos, o livro é, no geral, irregular de um ponto de vista estético, conjugando as liberdades rítmicas do verso polimétrico e livre com uma visão embriagada dos aspectos monumentais da natureza amazônica. Os poemas têm, em sua maioria, um caráter convencional e exterior, de quando em quando contrabalanceados com uma imagem imprevista.

O poema *Os cantos bárbaros do meu deslumbramento*, que inicia o livro e tem algo de poética, senão de manifesto, é um indício das contradições dos poemas como um todo:

Os cantos bárbaros do meu deslumbramento,
 São os gritos
 Aflitos
 De minh'alma de sonhador...

⁷ Esse impulso não se encerra aí. Após 30 anos, como nos informa Souza (2022), o mesmo Francisco Pereira idealizou “o projeto de criação da Zona Franca de Manaus, implantando-a dez anos depois” (Souza, 2022, p. 42).

Eu os entoo para gozar o meu tormento,
Para sorrir à minha dor... (Pereira, 1927, p. 11)

Embora haja inicialmente o anúncio de um primitivismo vitalista — deslumbrado e entusiasmado —, o que se segue é uma interiorização dos versos em uma alma contrita e dolorosa. Algo como o choque brusco e inconsciente de uma visão alegre e rejuvenescida com os tons cinzas e melancólicos de corte simbolista/penumbra. A indecisão entre a rudeza fascinante da natureza e o refinamento melancólico do sujeito lírico estabelecem um padrão desconjuntado de expressão poética que percorre todos os poemas. Um exemplo dessa irregularidade está no poema “Na hora do milagre do amanhecer”, em que um verso vivo e embriagante como “Que harmonia paradisíaca na dança dos paranás! [...]” (Pereira, 1927, p. 29) é o oposto exato dessa descrição da “Terra Verde” em seu movimento: “Vem, renovada e sequiosa/De amor, sorver os ósculos do Infinito” (Pereira, 1927, p. 30). Lidos assim lado a lado, parecem versos de dois poetas de orientação estética diferente, para não dizer oposta. Embora seja o poeta do segundo verso que predomina em *Poemas amazônicos*, há momentos em que se esboça uma poética original, a qual se realizará mais plenamente nos dois poemas que Pereira publicará em *equador: panorama literária do Norte de hoje* (1929). O terror gerado por uma natureza ainda não controlada, habitada por uma população não integrada/submetida gera o fascínio poético que se contraporia à cultura europeia nesta estrofe de “A dança negra da floresta”:

Ouvem-se os gritos de pavor dos canibais...
Tunú-Tunú⁸ dá gargalhadas aos trovões,
Regendo a partitura dessa orgia
De sons
– Desespero orquestral de uma polifonia
Que Wagner esqueceu [...] (Pereira, 1927, p. 137).

Não se sabe onde Wagner teria aprendido essa polifonia para tê-la esquecido, mas, de qualquer forma, a originalidade dos sons da tempestade amazônica insinua uma poética original, intensificada pelas sugestões onomatopaias do espírito indígena cujo nome em tupi é

⁸ “Espírito que habita as florestas, todo coberto de pelos que encobrem as formas, tendo a boca disposta verticalmente. O vocábulo é uma onomatopeia do seu grito” (Rodrigues, 1894, p. 40).

Tunú-Tunú. Por fim, uma imersão em uma linguagem heteróclita que, em si mesma, revelasse o mundo fantástico da natureza e da cultura amazônica aparece em *O canto da nação canamari*:

Kirak, concebendo tudo errado,
Pregou na bisavó da Boia Uaçu,
Dugas asas poderosas ...
E a Cobra Grande, para as nuvens, foi voando,
Passou Tiang, e foi mais longe, muito mais... (Pereira, 1927, p. 59)

O interesse aqui é menos explicar os elementos da cosmologia canamari (como a figura de Kirak, que é um tipo de *trickster* e um dos irmãos que dão origem ao mundo canamari, ou Tiang, que é o sol) e mais desenvolver uma leitura poética que destaca o hibridismo da linguagem. Por um lado, ela fica mais opaca do ponto de vista semântico, do outro, explora as potencialidades sonoras dos elementos locais. Nesse sentido, é possível ler uma célula de potencial mestiçagem da linguagem poética no par paronomástico: “bisavó da Boia Uaçu”. Assim, em seus melhores momentos, Francisco Pereira não apenas se utiliza da “temática do folclore” (Souza, 2022, p. 44) mas também se propõe um processo de integração da própria poesia local no imaginário amazônico, o qual será a base de obras de referência do modernismo brasileiro, como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp.

Nos dois marcos cronológicos da poesia modernista amazonense dos anos 1920 e 1930, quais sejam, *Poemas amazônicos* (1927) e *Ritmos de inquieta alegria* (1935), Telles (1998) nota o isolamento de seus autores: “Não havia, entretanto, um sentido de grupo, com um propósito estético claro. Suas obras se afirmavam como manifestações isoladas do que se denominava ‘arte nova’” (Telles, 1998, p. 14). A sua conclusão, contudo, desconsidera as revistas e, sobretudo, as buscas de articulação em nível local e nacional de Clóvis Barbosa. Passando agora para as suas revistas, veremos que, se não conseguiu estabelecer a articulação de um grupo modernista local, ele abriu um espaço para que Manaus se tornasse um polo em que a literatura modernista era difundida e produzida.

3 Presença de Clóvis Barbosa e suas revistas

Em uma enumeração dos focos nacionais do modernismo, Bopp (1966) assim se refere à região Norte: “Em Belém, o grupo *Flaminiaçu* [sic], com Abguar Bastos e Eneida; e em Manaus, o pessoal da revista *Redempção* agitaram a atmosfera de interesse pelo movimento modernista” (Bopp, 1966, p. 56). Ainda é como diretor da *Redempção* que Mário de Andrade (2002, p.117-118) conhece Clóvis Barbosa em passagem por Manaus, em 2 de julho de 1927: “Madrugamos em Manaus. Prefeito. Almoço em terra. [...]. O Clóvis Barbosa, redator de *Redempção*, simpático”⁹. No mês seguinte, em Belém, novo encontro: “Eu me deixo ficar nestas calçadas largas, chupitando um guaranazinho gelado e a conversa faladíssima do Clóvis Barbosa.” (Andrade, 2022, p. 153).

Entre as duas fases de *Redempção* (1924-1927 e 1931-1932), Barbosa publica ao longo de 1929 três revistas que buscam colocar Manaus no mapa do modernismo brasileiro. No primeiro dia do ano, traz a justamente intitulada *Primeiro de Janeiro* (1929), em que é redator, sendo o diretor J. Cavalcanti de Mello. Em primeiro de maio, lança *equador*: cartaz de brasiliade (1929), da qual é diretor, e J. Cavalcanti de Mello é diretor-gerente. Ambas são compostas de 12 páginas não numeradas. Já em outubro, como único diretor, Clóvis Barbosa publica *equador*: panorama literário do Norte de hoje (1929) em volumosas 200 (duzentas) páginas numeradas. Essas três revistas de número único são muito heterogêneas quanto ao seu conteúdo: trazem elogios a políticos locais e nacionais de passagem pelo Amazonas, coluna social, sonetos e estudos históricos e culturais, além da presença do movimento modernista que se apresenta, entre outros lugares, em seus editoriais. Devido aos interesses deste texto, faremos um recorte da presença do modernismo nessas revistas, sem ocultar, porém, que se trata de um elemento entre vários em suas páginas.

Adiantando um pouco a conclusão da leitura, a atuação de Barbosa em prol de um modernismo amazonense não encontrou nem pôde criar um grupo modernista manauara; antes, no interior do grupo literário amazonense figurou praticamente sozinho como uma fração modernista coletivamente aceita. Diante disso, ele, por um lado, integrou autores paraenses como Eneida e Abguar Bastos, para a articulação de um espaço modernista

⁹ Freitas (2014) lembra que: “Quando Mário de Andrade esteve em Manaus, em 05/06/1927, Clóvis Barbosa era oficial de gabinete do prefeito Araújo Lima” (Freitas, 2014, p. 23).

amazônico (e não somente amazonense); por outro, deu continuidade ao tradicionalismo cultural e literário amazonense com o qual convivia. Nesse sentido, não se pode falar de um grupo modernista amazonense, mas, sim, de um polo modernista: um ponto de atração do movimento que atraiu diversos modernistas de outras paragens e uma fração local que atua sem se articular em grupo.

Voltando, então, à atuação de Barbosa à frente de suas revistas, passamos à apresentação destas. Em *Primeiro de Janeiro* (1929), há no lugar do editorial um texto de José Américo de Almeida, *O Brasil é Aqui*, defendendo o romance realista como uma forma de descobrir o Brasil. Os autores vinculados ao Amazonas ficam com a parte tradicional da revista: sonetos de Raymundo Monteiro e Álvaro Maia, além de um conto de fundo existencial do Presidente da Academia Amazonense de Letras, Adriano Jorge. O contraponto local é feito por Clóvis Barbosa, em conto denominado *Trecho de um conto amazônico*, que tenta transfigurar o dia de Natal, à maneira modernista, em uma sacralização da natureza amazônica. Já para o final do conto, há um chamado nacionalizante nestes termos: *Carioca! abre os teus olhos para o Brasil!*, o que tanto reitera a geopolítica literária dos anos 1920 quanto opera uma tentativa de descentramento da literatura brasileira em relação ao Rio de Janeiro. Junto desse conto, o lado modernista é composto de dois fragmentos do mesmo Clóvis Barbosa, por poemas de Eneida (*Arco-Íris*), Ascenso Ferreira (*O Gênio da Raça*), Oswald de Andrade (*Erro de português*) e Mário de Andrade (*Acalanto do seringueiro*). Um destaque que perpassa as três revistas é a presença do poeta piauiense Da Costa e Silva, já consolidado como simbolista na década anterior e que, nesses anos de atuação amazonense, se abre para algumas experimentações poéticas. *Primeiro de Janeiro* (1929) noticia seu noivado e publica seu conto *O sal das coisas*. As promessas modernistas ficam por conta do anúncio de duas revistas (até onde sabemos não publicadas): a belenense *Véspera*, dirigida por Abguar Bastos e Clóvis Barbosa, *cuidará da intensificação literária da Amazônia e do intercâmbio artístico entre as facções de vanguarda*, e *Cordialidade*, cujo projeto aponta para as duas *equador*, já que será *propaganda da literatura do Norte* e “um cartaz de brasiliade”.

Por fim, há uma *Antologia* cujo propósito é fundamental para o estudo que estamos desenvolvendo neste texto. Nessa página da revista, são publicados cinco poemas modernistas

de cinco pontos do País com uma breve descrição dos poetas: Álvaro Moreyra,¹⁰ com *preto velho*, é “autor das coisas profundas para todos os espíritos; Raul Bopp, com *coco de pagu*, é autor duma infinidade de coisas modernas todas esplêndidas; o paraibano Peryllo D oliveira surge com política e sua descrição surpreende: “autor de *Caminho cheio de sol*, o maior livro modernista do nordeste; Tasso da Silveira traz *encantamento*, e é figura central do brilhantíssimo grupo da festa; por último, Abguar Bastos, com “capoeira!, é autor do *flaminassu, grande livro de brasiliade*. Essa *Antologia* é central para entender dois elementos constitutivos desse polo amazonense fomentado por Barbosa: a compreensão do modernismo brasileiro como um fenômeno concretamente nacional com perspectivas diversas no interior do mesmo movimento e a ausência da contribuição poética especificamente amazonense. Esse último item será nosso fio para entender o projeto modernista de Clóvis Barbosa nas próximas revistas.

Em *equador: cartaz de brasiliade* (1929), na capa, logo abaixo da foto do governador do Amazonas à época está uma *Plataforma*:

A função do nome sempre foi designar o objeto. Portanto, *equador*, pelo que significa, dirá da finalidade desta aventura. Dirá da linha separadora que sonhamos no mundo do pensamento, como no mundo físico. Dirá da capacidade de calor, energia e movimento, que, homens desta gleba, pretendemos na Arte como expressão da Vida. Dirá da intenção de independência, de liberdade intelectual, que o Norte já aspirou em política sob esse símbolo de luz e de força.

E o Brasil nasceu na Bahia. Ruy Barbosa também. (*equador: cartaz*, 1929, s.p)

O final dá um toque de irreverência ao desígnio de nacionalismo literário de base amazônica que a *Plataforma* propõe. A defesa da escolha do nome possui elementos definidores: como uma fronteira de contornos fortes, a linha do Equador separa a vida brasileira da vida estrangeira e garante o espaço para a ação de independência e originalidade em literatura, cultura e política. Clóvis Barbosa almeja aqui colocar a própria posição geográfica do Amazonas como um elemento simbólico a ser revertido à causa do nacionalismo modernista. O tom de maior irreverência em relação a *Primeiro de Janeiro* (1929) aparece na

¹⁰ Toda a página é em letras minúsculas, com exceção para o livro de poemas de D oliveira. Adaptei aqui somente os nomes próprios.

página seguinte, do mesmo Barbosa, em um texto curto chamado *Paisagem* e de corte pau-brasil. De maior fôlego, consta ainda um conto, *Black-Bottom*, em que o autor imerge nos constrangimentos psicológicos que a família tradicional atravessa com a emancipação feminina¹¹. Fora do contexto literário amazônico, lemos somente o *Poema de todos os dias*, do alagoano Valdemar Cavalcanti. Abguar Bastos publica o poema *Dengue* e Eneida, o seu famoso *Açaí*, que também foi publicado na *Revista de Antropofagia* (número de 12 de junho de 1929). Um destaque vai para o fato de o poema de Eneida trazer entre parêntesis “(Para “equador”)” – lembrando que o número é de primeiro de maio, podemos concluir que a *Revista de Antropofagia* reproduziu o poema que teve sua primeira publicação em *equador*: cartaz de brasiliade. Eneida também recebe menção ao ser chamada de *diretora da sucursal de equador* em Belém. A busca de uma poética amazonense fica por conta de *Rio Amazonas*, poema longo e único da página *Antologia*, do poeta mineiro Martins de Oliveira, que ainda apresenta a mesma técnica descritiva, longa e irregular, bem como a sensibilidade exterior de Francisco Pereira em *Poemas amazônicos*. Uma nota curiosa é uma linha logo abaixo do poema em que se lê: *No próximo número: antologia verdamarela – Plínio, Menotti, Cassiano, Bopp* (*equador*: cartaz, 1929, s.p.).

A busca por uma poética amazonense se realiza, finalmente, em *equador*: panorama literário do Norte de hoje (1929). Essa revista tem de tudo: elogios a acadêmicos (*Celso Vieira*, de Washington Mello), a presença do Cruzeiro do Sul no Purgatório de Dante (*Um terceto do ‘Purgatório’*, de Adriano Jorge), estudos sobre a *Poesia do Direito* (Araújo Filho) e sobre o surgimento da cultura amazônica (*Do Pandemônio à Amazônia*, de Raymundo Moraes), reflexões sobre *Anatole France, semeador de dúvidas* (Péricles Moraes) e um extenso texto sobre *A ortografia de Ruy Barbosa* (João Leda), além de sonetos, longos poemas metrificados (Raymundo Monteiro, Jonas da Silva, Álvaro Maia e Genésio Cavalcanti), contos e capítulos de romance (Coriolano Durand e Raul Azevedo). Essa enumeração longa, mas não exaustiva, compõe a parte mais convencional do volume¹². Mais vivos aos olhos modernistas são o editorial *equador*, de Clóvis Barbosa, o poema em versos polimétricos e livres de Da Costa e

¹¹ Uma análise desse conto, que foi republicado em *Redempção*, está em Freitas, 2014, p. 66-67.

¹² “Equador reúne um seletivo grupo de escritores que, com sua vasta produção literária, contribuíram com este valioso exemplar, dentre eles alguns membros da Academia Amazonense de Letras, como Álvaro Maia, Coriolano Durand e Adriano Jorge, este então presidente da referida Academia” (Souza, 2022, p. 13).

Silva, *O Carrossel Fantasma*, o conto *A sucuri que tinha cabeça de ouro*, de Abguar Bastos, e *Dois Poemas*, de Francisco Pereira. Para a hipótese que aqui está sendo defendida, abordaremos somente o editorial de Barbosa e os dois poemas de Pereira, embora o conto de Abguar e o momento mais modernista de Da Costa e Silva mereçam ser ressaltados.

Clóvis Barbosa tem plena consciência da heterogeneidade dos autores que reúne. Na ausência de quórum modernista satisfatório, ele opta por “um instantâneo da mentalidade dum Estado”, o que coloca lado a lado “os parnasianos, os clássicos com os modernistas” (Barbosa, 1929, p. 7). Dentre esses últimos se encontra o próprio editorial de Barbosa. Este se inicia pela enunciação de um nacionalismo literário construtivo e criador “com um compromisso de esforço para achar o nosso ritmo” (Barbosa, 1929, p. 3). Observando a pluralidade de correntes do movimento modernista, o que pode levar à confusão no interior de suas vertentes, Barbosa (1929) defende a integração nessa pluralidade da “confraria literária do norte”, isto é, dos “diversos Estados equatoriais” (Barbosa, 1929, p. 5). Como se vê, partindo de um polo amazonense, a geografia literária almejada pelo editor é, antes, amazônica. Defende, assim, uma “cordialidade ativa” (Barbosa, 1929, p. 3) entre esses Estados para o surgimento pleno do modernismo do Norte. Idealmente expandindo-se em ondas, o contexto amazônico que, segundo Barbosa (1929, p. 6), é composto de “Filhos ou não do Amazonas, mas todos morando no Amazonas e zelando a dignidade espiritual do Amazonas” (Barbosa, 1929, p. 6), se difundiria para o Norte como um todo e daí para o território nacional. Juntando-se ao modernismo de modo original, eles seriam finalmente “conhecidos dos irmãos duma família mental” (Barbosa, 1929, p. 8).

Esse projeto, como se sabe, permaneceu apenas esboçado, o que tem um valor histórico-literário próprio para o entendimento do modernismo brasileiro. Do ponto de vista poético, a realização do ideal de Clóvis Barbosa está nos *Dois Poemas*, de Francisco Pereira. Na página final do conto de Abguar Bastos, “A sucuri que tinha cabeça de ouro”, há a nota: “Este conto e os dois poemas seguintes [de Pereira] mostram como a sensibilidade amazonense compreendeu bem a brasiliade modernista. – *equador*” (p. 187), dando a esses dois textos o lastro modernista da revista. Os poemas de Pereira são *A história de Abaná* e *Unibuê dos Cauahib*. Em um passo adiante em relação a *Poemas amazônicos*, a perspectiva poética aqui é menos deslumbrada diante da monumentalidade amazônica convencional e vista de longe e mais

comprometida com a reconfiguração simbólica do elemento indígena em chave modernista. Próximo à orientação *flaminassu* de Abguar Bastos, cujo objetivo é fundir de modo peculiar e amazônico a cultura de origem latina (*flama*) e a cultura dos indígenas do território brasileiro (*assu*), Pereira absorve nos dois poemas o ciclo morte e ressurreição de inspiração cristã redimensionado em um universo cosmogônico indígena.

Em “A história de Abaná” (Pereira, 1929, p. 191-194), o “caboclo pamari”,¹³ personagem central do poema, se encontra doente e em profunda letargia, na iminência de entrar no banzo ou na morte. Ao sentir-se vencido e chorar, ou seja, renunciar à própria existência, surge a intervenção solar: “Então, o sol auriflamante da manhã,/condoído do seu fadário desgraçado,/auroreceu-lhe o olhar, tonificou-lhe o sangue [...]” (Pereira, 1929, p. 192). Ainda que o sol *auriflamante* seja bem latino, um dos destaques do poema a partir daí é a busca de uma expressão mestiçada da lenda de Abaná, nome do *caboclo pamari*, e que possui trechos como o que segue:

Pai contou que estava Noite toda aberta
quando caboclo nasceu.
Então, pai foi à janela de uaduru,
ergueu japá
e olhou pra dentro da Noite-kiriri...
- “Abaná!”... foi grito que se ouviu ... (Pereira, 1929, p. 192-193)

Antes de tentar recompor o sentido lexical, observemos o impacto poético da opacidade do trecho. A ausência de artigos definidos antes dos substantivos cria efeito de distanciamento a partir de uma visão convencionalmente estereotipada de como um indígena falaria o português. O efeito no poema, contudo, parece ser menos o do pitoresco do que o de hibridizar a linguagem, tornando-a estranha a si mesma, o que pode ser confirmado pelas aproximações sonoras: o final em oxítonas *uaduru*, *japá*, *kiriri* seriam exóticos se não puxassem as próprias palavras portuguesas para um ambiente sonoro baseado na semelhança, pois *uaduru* tem em seu final oxítono uma sonoridade próxima dos também oxítonos *nasceu* e *ouviu*; *japá* prepara, pela dominância do *a*, a segunda parte do primeiro verso citado “estava

¹³ Ao final do poema, há notas lexicais que começam com esta descrição: “As palavras indígenas deste poema são da língua geral (tupi-guarani) ou do dialeto falado pelos *pamaris*, tribo, hoje reduzidíssima, que habita as margens do Purus” (Pereira, 1929, p. 194).

“Noite toda aberta” e reaparece na rima interna “Abaná” (que será uma rima de fim de verso na sequência do poema, que não foi citado). Junto, então, dessa sonoridade expressiva *flaminassu* é figurado o renascimento do vigor pamari a partir de *abaná*, que é o efeito da lua cheia sobre as águas do lago, como está na nota da página 194. Aí também lemos que *japá* é uma porta ou janela de palhas trançadas e *kiriri* significa silencioso (não há a palavra correspondente a “uaduru” e tampouco encontramos). Pereira elabora, então, uma forma em que o reencantamento simbólico da cultura indígena corresponde ao reencantamento da língua poética, cuja hibridização indolatina/*flaminassu* pode aproximar-se ou sugerir um tipo de bilinguismo.

Esse procedimento se intensifica em “Unibuê dos Cauahib” (Pereira, 1929, p. 195-198). A opacidade lexical do título é realçada pelo elemento sonoro, como se lê na nota final do poema: “O H é sempre aspirado” (Pereira, 1929, p. 198), ou seja, a pronúncia do título traz em si algo de alheio à sonoridade convencional da língua portuguesa. A nota (Pereira, 1929, p. 198) ainda explica: “As palavras indígenas são do dialeto usado pelos *Cauahib*, geralmente conhecidos por *Parintintin* – a mais temível das tribos do Amazonas”. Aí também lemos que “unibuê” significa canto ou cantiga. A linha narrativa do poema é cosmogônica desde o início. Descreve o desejo do grande chefe de povoar o mundo de bichos, no que é antagonizado pelo pajé (o velho ipady). O conflito leva à quebra do céu e ao dilúvio, ao qual sobrevivem o grande chefe e sua cunhã trepados numa pupunheira. Suas mãos, porém, estavam atravessadas pelos espinhos da árvore que impuseram o martírio necessário à sobrevivência dos dois¹⁴. Quando se lê os versos “Pupunha é bom pra gente comer./Mas o espinho de pupunheira estraga” (Pereira, 1929, p. 197), é como se a soberba do chefe levasse à queda do mundo mágico, e a sua subsistência tivesse que ser paga com o martírio corporal. Novamente, símbolos cristãos e universo indígena se confundem. A originalidade expressiva do poema pode ser percebida logo nos primeiros versos:

O grande chefe Nandê-erovihab-hu
quando viu que o rio tinha poucos bichos,

¹⁴ Souza (2022) ainda acrescenta: “No poema ‘Unibuê dos Cauaíbas’ [sic], é clara a referência ao mito judaico-cristão do dilúvio, presente nas mitologias de diversos povos indígenas” (Souza, 2022, p. 52).

deu seu grito de guerra:
 – Hia! Hia! Hia! –
 E começou a dançar no terreiro da maloca,
 falando na língua do segredo dele. (Pereira, 1929, p. 195)

Se o *h* deve ser aspirado, o primeiro verso é lexical e sonoramente bilíngue, o que é redobrado pelo grito de guerra, propositadamente carregado de *h* aspirados. Uma senha importante nos é dada no último verso citado, pois o acionamento dos elementos mágicos ocorre pela dança e por uma *língua do segredo*, incompreensível e encantada, capaz de criar novos bichos. Por sua vez, o pajé criará o jacaré gigante que devorará os bichos do grande chefe por um procedimento análogo: “E também dizia o segredo dele,/uma língua que o segredo do grande chefe não sabia” (Pereira, 1929, p. 195). Em outras palavras, as línguas do segredo e sua potência mágica são criações individuais, e não propriedade da comunidade. A do pajé, por exemplo, inclui imitar “o canto de mau agouro do urutau” (Pereira, 1929, p. 196). Um passo adiante e podemos nos perguntar se Pereira não está igualmente criando sua própria língua do segredo, capaz de gerar uma sinergia original entre modernismo e cultura amazônica. Essa seria a origem de sua opacidade e de seu hibridismo singular em momentos como este:

– “Hia! Hia! Hia! – era o grito do chefe valente!
 A luta foi tão grande que os brados dos Cauahib
 chegaram até Ivag, lá longe
 onde Yandê, de noite, aparece,
 toda enfeitada de iub.” (Pereira, 1929, p. 196)

Em vez de nos apressarmos a *traduzir* para o português os termos desconhecidos (caso o sejam), é preciso ler esses versos como um esboço de fórmula mágica poética, um princípio de *língua do segredo* em que a originalidade amazonense não apenas passaria a fazer parte do modernismo brasileiro mas igualmente modificaria o modo como se entende o movimento¹⁵. Ter ficado à deriva, como o próprio acesso dificultado pelos caminhos da história literária, só aumenta o aspecto críptico e a natureza secreta dessa tentativa de *língua do segredo* do modernismo amazonense.

¹⁵ Ivag é o céu, Yandê é a lua, e iub significa amarelo.

A originalidade desse poema de Francisco Pereira não passou desapercebido a Clóvis Barbosa. Em edição de *Redempção* de 06 de junho de 1931, lemos no índice montado por Freitas (2014, p. 133) que se trata de um número particularmente modernista, com contribuições de Oswald de Andrade, Oswaldo Costa, Raul Bopp e Francisco Galvão (pertencente ao grupo modernista de Belém), entre outros. Em uma parte destacada, com o nome “Os poetas modernistas da Amazônia”, constam os poemas: “Uiara”, de Abguar Bastos, “Paisagem sentimental”, de Eneida, e “Unibue dos Cauahib”, de Francisco Pereira.

De modo retrospectivo, é como se aquela primeira antologia organizada em *Primeiro de Janeiro* (1929) agora pudesse ser completada não apenas com os amazônicos do Pará mas também com a *língua do segredo* esboçada por Francisco Pereira. Com isso, Clóvis Barbosa estabelece definitivamente o polo amazonense do modernismo brasileiro dos anos 1920, em que despontava o sol *duma consciência nova*, para usar as suas próprias palavras. Com o objetivo de decodificar esse polo, foi necessário armar a história literária modernista para chegar até Clóvis Barbosa e ver em seus esforços a concepção do modernismo como movimento concretamente nacional, a construção do polo amazonense e a prefiguração de uma linguagem poética original a partir dele.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- BARBOSA, Clóvis. equador. In: *Equador: panorama literário do Norte de hoje*, n. 1. Manaus, 1929.
- BARBOSA, Clóvis. Imagens do coração. *A Selva*, n. 1. Manaus, set. 1937.
- BENCHIMOL, Saul; BATISTA, Francisco F. et al. Manifesto. *Revista Madrugada*. Manaus, n. 1, nov. 1955.
- BOPP, Raul. *Movimentos modernistas no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1966.
- BRANCA, Violeta. *Ritmos de inquieta alegria*. Manaus: Editora Valer, 1998.
- EQUADOR: cartaz de brasiliade, n. 1. Manaus, 1929.
- EQUADOR: panorama literário do Norte de hoje, n. 1. Manaus, 1929.
- FREITAS, Sarah Câmara. *Redempção (1924-1932): tradição e modernidade em círculos de intelectuais em Manaus*. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2014.

KRÜGER, Marcos-Frederico. *Violeta, ainda que tarde*. In: BRANCA, Violeta. *Ritmos de inquieta alegria*. Manaus: Editora Valer, 1998.

LEDA, João. O Futurismo. *Redempção*, ano I, n. 8, 1925.

LOBO, Narciso. Entre as décadas de 1920-1930: três momentos da imprensa no Amazonas com *Redempção, Equador e A Selva. Congresso Anual em Ciências da Comunicação*, 25. Salvador, 2002. NP02 - Núcleo de pesquisa jornalismo.

PASINI, Leandro. *Prismas modernistas: a lógica dos grupos e o modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora Unifesp, 2022.

PEREIRA, Francisco. Dois Poemas. *Equador: panorama literário do Norte de hoje*, n. 1. Manaus, 1929.

PEREIRA, Francisco. *Poemas amazônicos*. Manaus: Edição do Autor, 1927.

PINTO, Zemaria. A Semana de 22 e suas reverberações no Amazonas. *Revista da Academia Amazonense de Letras*, n. 104, p. 153-163. Manaus: Academia Amazonense de Letras, 2022.

PINTO, Zemaria. *Folia no seringal*. Ensaios sobre a literatura do Amazonas – antes, durante e depois do Clube da Madrugada. Manaus: Valer, 2024.

PRIMEIRO de Janeiro, n.1. Manaus, 1929.

RODRIGUES, J. Barbosa. *Vocabulário indígena*. Rio de Janeiro: Tipografia Leuzinger, 1894.

SOUZA, Rafael Neves de. *O modernismo no Amazonas: verso, prosa e revista – de 1927 a 1951*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Amazonas. Manaus, 2022.

TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada*. Presença modernista no Amazonas. Manaus: Editora Valer, 2019.

TELLES, Tenório. Evocações líricas e transição modernista em Violeta Branca. In: BRANCA, Violeta. *Ritmos de inquieta alegria*. Manaus: Editora Valer, 1998.

Leandro Pasini - Universidade Federal de São Paulo - Unifesp

Professor de literatura brasileira na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). É autor de *A apreensão do desconcerto: subjetividade e nação na poesia de Mário de Andrade* (2013) e *Prismas modernistas: a lógica dos grupos e o modernismo brasileiro* (2022). Organizou, em parceria, *Aberto para balanço: ensaios de revisão crítica do modernismo brasileiro* (2022). E-mail: leandro.pasini@unifesp.br