



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ODENILDO QUEIROZ DE SOUSA

**ABGUAR BASTOS E *TERRA DE ICAMIABA,*  
*ROMANCE DA AMAZÔNIA:*  
UMA EDUCAÇÃO PARA A BRASILIDADE**

**CAMPINAS  
2016**

ODENILDO QUEIROZ DE SOUSA

**ABGUAR BASTOS E *TERRA DE ICAMIABA*,  
*ROMANCE DA AMAZÔNIA*:  
UMA EDUCAÇÃO PARA A BRASILIDADE**

Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Educação, na área de concentração Filosofia e História da Educação.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Akira Goto

O ARQUIVO DIGITAL CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO ODENILDO QUEIROZ DE SOUSA, E ORIENTADA PELO PROF. DR. ROBERTO AKIRA GOTO

**CAMPINAS  
2016**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 23038008810/2011-43

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

So85a Sousa, Odenildo Queiroz de, 1966-  
Abguar Bastos e terra de Icamíaba, romance da Amazônia : uma educação para a brasilidade / Odenildo Queiroz de Sousa. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Roberto Akira Goto.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Bastos, Abguar, 1902-1995. 2. Terra de Icamíaba. 3. Educação informal. 4. Brasilidade. 5. Amazônia - Modernismo. I. Goto, Roberto Akira, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Abguar Bastos and land of Icamíaba, Amazon romance : a education to brazilianess

**Palavras-chave em inglês:**

Bastos, Abguar, 1902-1995

Land of Icamíaba

Informal education

Brazilianess

Amazon - Modernism

**Área de concentração:** Filosofia e História da Educação

**Titulação:** Doutor em Educação

**Banca examinadora:**

Roberto Akira Goto [Orientador]

Dislane Zerbinatti Moraes

Ricardo Gaiotto de Moraes

Marcos Aparecido Lopes

Alexandro Henrique Paixão

**Data de defesa:** 17-08-2016

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**TESE DE DOUTORADO**

**ABGUAR BASTOS E *TERRA DE ICAMIABA*,  
*ROMANCE DA AMAZÔNIA*:  
UMA EDUCAÇÃO PARA A BRASILIDADE**

**Autor: Odenildo Queiroz de Sousa**

**COMISSÃO JULGADORA:**

Orientador Prof. Dr. Roberto Akira Goto

Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes

Prof. Dr. Alexandro Henrique Paixão

Profa. Dra. Dislane Zerbinatti Moraes

Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes

A Ata da Defesa assinada pelos membros da Comissão Examinadora consta no processo de vida acadêmica do aluno.

**2016**

Ao meu filho, Otto, a alegria da vida.

À minha mãe, Olinda, a vida transbordante  
de amor e de dedicação à família.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu saudoso pai, Armando Sousa, que disse como um hino: “estude, meu filho...”

Aos meus irmãos e irmãs, sempre me estimulando a buscar o melhor, que reflete na família.

Ao meu orientador, Prof. Roberto Akira Goto, que me deu a chance de expor minhas ideias neste trabalho e, com isso, aprender com suas consistentes e eficientes críticas.

Aos meus professores, que me ensinaram não somente conteúdo de disciplinas, mas sobre a vida, a amizade e expandiram minha visão de mundo.

À Unicamp, que me acolheu com meu projeto de doutorado e contribuiu enormemente para esta realização.

À Ufopa, que me abriga no seu quadro efetivo e me deu esta oportunidade que eu sonhava.

À CAPES, que viabilizou a realização deste projeto, fundamental à minha trajetória acadêmica e à Ufopa.

Aos que capitanearam o Dinter, em particular ao Prof. Anselmo Colares, Profa. Lília Colares, Profa. Mara Regina Martins Jacomeli, Prof. José Claudinei Lombardi (Zezo), que acreditaram neste projeto ousado, inteligente e oportuno para o aperfeiçoamento intelectual dos professores da Ufopa e estreitamento das relações acadêmicas entre esta ainda garotinha universidade e a Unicamp.

Ao ICED-Ufopa, em nome dos colegas professores e corpo técnico, que viabilizou esta minha oportunidade de aprimoramento dos conhecimentos para, assim, melhor contribuir com este instituto.

Aos meus amigos professores de Letras da Ufopa, que me oportunizaram, sobretudo ao aprovarem meu afastamento, as condições temporais para a minha dedicação aos estudos.

Aos meus alunos, que compreenderam a minha “ausência” quando precisaram de meus préstimos.

Aos meus amigos e amigas, que entenderam o meu “sumiço” e sempre me incentivaram nesta empreitada.

Às minhas primas e primos, que sempre entenderam e “justificaram minhas faltas” às reuniões familiares.

*As histórias estão tatuadas nas gentes, talhadas nas pedras calcadas nas árvores, delineadas na terra, submersas nas águas. Todos podem lê-las convenientemente. É questão de querer descer ao chão e escutar, com amor, os corações subterrâneos.*

Abguar Bastos (1902-1995)

## RESUMO

Esta pesquisa de tese, “Abguar Bastos e *Terra de Icamiba, Romance da Amazônia: uma Educação para a Brasilidade*”, tem como objetivo geral verificar a realização do tema da educação nesta obra literária, considerando a ideologia da brasilidade, defendida pelo citado autor, como a expressão da estética modernista para a Amazônia. Fez-se a análise do didatismo do manifesto *À Geração que surge* (1923) e do *Manifesto aos Intelectuais Paraenses* (1927), o *Manifesto Flaminaçu*, ambos de autoria desse escritor de Belém do Pará, e o estudo da aplicação do último no citado romance e também como se realiza a educação, sobretudo informal, com destaque para ação do herói Bepe. A obra analisada foi escrita com o objetivo de ser o modelo de romance modernista para a Amazônia. Os fundamentos teóricos foram textos de pesquisadores da relação educação e literatura, como Gonçalves Filho (2002) e Lauand (2006), da educação informal, como Gohn (2010), e críticos literários que citam o autor estudado, como Teles (2002), Bosi (1993), Candido (2003), Lafetá (1974) e Martins (1996), pesquisadores da cultura e literatura amazônica, como Cavalheiro (1944), Figueiredo (2008), Ildone (1990), Inojosa (1973), e também textos de Bastos, nos quais ele explica e comenta a sua proposta literária para a Amazônia. Os resultados indicam que, sobre o didatismo dos manifestos, o de 1923 conclama os artistas e intelectuais do Norte para a revolução literária modernista na Amazônia, e o manifesto de 1927 aponta para o modo de fazer *flaminaçu*, destacando o conteúdo cultural amazônico. O romance contém a estética *flaminaçu*, notadamente quando se detecta a brasilidade na ajustagem dos símbolos amazônicos à realidade local, em que o homem que nela vive não se rende à selvageria e rudeza típicas desse meio. O narrador, um misto de contador de história e poeta, mostra ao leitor as ocorrências *flaminaçus* por meio da exclusão dos vestígios transoceânicos; das transformações evolutivas do homem e da cultura, mesmo quando o estrangeiro, fonte de contribuição à cultura nacional, dissemina a injustiça; das transformações étnicas, dando ênfase ao caboclo, como o herói Bepe; valoriza o falar regional pelo uso do léxico típico amazônico, combatendo, assim, os termos que não externem os sintomas brasílicos. Bepe é um educando de seminário que encontra no vale do Badajós a ampliação de seus conhecimentos, de modo que a floresta, metaforicamente, assume o papel de educadora e o herói se torna um educador informal, esclarecendo sobre a realidade da vida do caboclo de espoliado e enganado, de forma que a luta entre o grupo do herói e o do Coronel Epifânio passa a ser a metáfora da luta do conhecimento contra a ignorância. Assim, o romance ensina pelos usos, costumes e falares amazônicos, numa desconstrução do estereótipo de inferno verde e do caboclo indolente, por meio de uma educação para a brasilidade, mantendo proeminente sua literariedade, mas que falha ao sobrepor o projeto ideológico, a intenção social, ao projeto estético, de maneira que a ruptura modernista é parcial em relação ao modelo passado, sobretudo, romântico.

**Palavras-Chave:** Abguar Bastos. *Terra de Icamiba*. Educação Informal. Brasilidade. Modernismo na Amazônia.

## ABSTRACT

This thesis research, "Abguar Bastos e *Terra de Icamiba, Romance da Amazônia: uma educação para a brasilidade*", aims to verify the completion of general education in this literary theme, considering the ideology of brazilianess, defended by author, as the expression of the modernist aesthetic to the Amazon. Was made the analysis of the didacticism of the manifest *À Geração que surge* (1923) and the *Manifesto aos Intelectuais Paraenses* (1927), the *Manifesto Flamináçu*, both written by this writer of Belém do Pará, and the study of the application of the latest in that novel as well as the education, especially informal, with emphasis on the action hero Bepe. The novel examined was written with the goal of being the modernist novel model to Amazon. The theoretical foundations were texts researchers of relationship education and literature such as Gonçalves Filho (2002) and Lauand (2006), informal education, as Gohn (2010), and literary critics who cite the author studied, as Teles (2002), Bosi (1993), Candido (2003), Lafetá (1974) and Martins (1996), researchers of Amazonian culture and literature, as Cavalheiro (1944), Figueiredo (2008), Ildone (1990) and Inojosa (1973), and also texts from Bastos, in which he explains and comments on its proposal for the Amazon literary. The results indicate that the manifests on the didacticism, the 1923 calls on artists and intellectuals from the North to the modernist literary revolution in the Amazon, and the 1927 manifest points to the way of doing *flamináçu*, highlighting the Amazon cultural content. The novel contains the *flamináçu* aesthetic, notably when it detects the Brazilian Amazon to symbol setting in the local reality, where the man resides does not surrender to savagery and rudeness are typical of this medium. The Narrator, a mix of storytelling and poet, shows the reader the occurrences *flamináçus* by deleting of traces transoceanic; evolutionary transformations of man and culture, even when foreigner, contribution of source to the national culture, spreading injustice; ethnic transformations, giving emphasis to the mixed-race Brazilian, as the hero Bepe; values the talk by using the regional typical Amazonian lexicon, fighting against, so the terms that don't express Brazilian symptoms. Bepe is a seminary student who finds in the Valley of Badajós enlarging their knowledge, so that, metaphorically, the forest takes on the role of the educator and the hero becomes an informal educator, explaining about the reality of life of the mixed-race Brazilian of spoliated and deceived, so that the fight between the hero group and the Colonel Epifânio group becomes the metaphor of struggle of knowledge against ignorance. Thus, the novel teaches by the uses, customs and speak Amazonian, in a deconstruction of the stereotype of green hell and the mixed-race Brazilian indolent, by means of an education to brazilianess, keeping his literariness outstanding, but that failure to superimpose the ideological project, the social intention, aesthetic design intent, to aesthetic design, so that the modernist rupture is partial in relation to the last model, above all, romantic.

**Keywords:** Abguar Bastos. *Terra de Icamiba*. Informal education. Brazilianess. Modernism in the Amazon.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 ABGUAR BASTOS .....</b>	<b>17</b>
2.1 AÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA .....	18
2.2 NORTES DOCTRINÁRIOS PARA O MODERNISMO NA AMAZÔNIA .....	23
<b>3 DOS MANIFESTOS AO ROMANCE .....</b>	<b>32</b>
3.1 A BRASILEIRIDADE .....	33
3.2 OS ELEMENTOS NARRATIVOS .....	56
<b>4 A EDUCAÇÃO EM <i>TERRA DE ICAMIABA</i> .....</b>	<b>76</b>
4.1 O EDUCANDO DE SEMINÁRIO .....	77
4.2 LIÇÕES DA FLORESTA .....	83
4.3 O EDUCADOR INFORMAL .....	88
<b>5 CONCLUSÃO .....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>99</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>104</b>
ANEXO A – MANIFESTO À <i>GERAÇÃO QUE SURGE</i> .....	105
ANEXO B – <i>MANIFESTO AOS INTELLECTUAIS PARAENSES</i> .....	108
ANEXO C – <i>O MANIFESTO DA BELEZA</i> .....	111

## 1 INTRODUÇÃO

A obra de arte literária, como elemento e fonte de cultura, comporta uma grande reserva de aspectos outros, que não os estéticos, que a fazem transcender seu caráter de objeto de deleite e apreciação. Em seu conteúdo há nuances da formação humana, da imagem de uma época que se prolonga no tempo sob novos modelos de percepção e produção da arte literária. Como representação da realidade, tende a revelar aspectos variados da constituição e da dinâmica da sociedade sob a perspectiva do escritor, projetada tanto nos personagens quanto no narrador, no enredo, no ambiente e noutros elementos e circunstâncias da narrativa.

Ao analisar a trajetória histórica do romance em sua relação com as subjetividades do escritor e os valores sociais de época (mitológicos, religiosos, científicos, políticos). Estudando, entre outras, a obra *Le Tombeau des Romains*, de François Langlois, dito Fancan, Candido (2003, p. 99) entende que esse autor do início do século XVII acaba por justificar o gênero romanesco ao apresentar sua “melhor apologia possível [...], mostrando que não se trata de um recurso estratégico para reforçar os valores sociais, ideologicamente conceituados; mas de resposta a uma necessidade do espírito, que se legitima a si mesma”. Assim, Fancan não se detém em preocupações estilísticas e estruturais, mas “se alarga aos aspectos que chamaríamos hoje de psicológicos ou psicossociais, inclusive o efeito sobre a conduta e a interferência nos sentimentos” (CANDIDO, 2003, p. 95).

O prosador, da mesma forma que o poeta, como agente formador de opinião, não tem como escapar de inserir em suas produções os valores ideológicos e educacionais, entre outros, nos quais acredita e os quais defende, ou que se mostram como dominantes no sistema em que vive ou de que tem conhecimento. Não é possível a esse produtor de cultura e de arte ser apenas uma espécie de fotógrafo ou pintor de uma época sob o enfoque de suas impressões pessoais, um mero absorvedor de fragmentos do conhecimento do mundo. Ele se apropria de temáticas da vida e da condição humana e faz delas seu objeto de análise e reflexão por meio de seus enredos, criados e expostos engenhosamente na obra literária.

As metáforas, inerentes à obra literária, recepcionam conhecimentos do mundo, de sorte a revelarem inquietações próprias da vida em sociedade, contradições da existência humana, denúncias dos desmandos e patologias sociais,

opções ideológicas e, de modo intencional ou não, tornam-se uma espécie de manual cívico ao fomentarem e estimularem o tipo comportamental exemplar, seja, obviamente, pelo modelo, seja pelo seu contrário, o contramodelo presente na obra (GONÇALVES FILHO, 2002). O texto literário, notadamente para os historiadores, da mesma forma que para os estudiosos da obra literária, “é material propício a múltiplas leituras, especialmente por sua riqueza de significados para o entendimento do universo cultural, dos valores sociais e das experiências subjetivas de homens e mulheres no tempo” (FERREIRA, 2009, p.61). Logo, vista como fonte muito mais de sabedoria que de devaneio, a obra literária possibilita também a educação.

Multifacetado em seu microcosmo imagético e metafórico, o texto literário encaminha-se para a reconstrução do macrocosmo social, o que inclui a educação informal, no sentido daquela que “abrange todas as possibilidades educativas no decurso da vida do indivíduo, construindo um processo permanente e não organizado” (AFONSO, 1992, p. 86), educação que se dá no interior das relações intra e extraescolares, nas eventualidades das circunstâncias da vida (GOHN, 2010). Neste estudo, trata-se de investigar as circunstâncias dessa educação no romance *Terra de Icamiaba* (1934), do escritor amazônida Abguar Bastos (1902-1995), estabelecendo relação com a brasilidade, ideologia defendida por esse autor e voltada para a estética modernista preceituada no *Manifesto Flaminaçu* (1927), como indica o próprio romancista em entrevista concedida a Luiz Lima Barreiros: “Terra de Icamiaba foi elaborado com o propósito de afirmar como seria uma aplicação flaminaçu no romance [...]. No livro, configuram-se à [sic] Amazônia, o tema de libertação e a forma expressional no padrão modernista” (REVISTA DA APE, 1989, p. 22).

Sob tal perspectiva, surgem questões. Por que investigar este assunto num romance que, a princípio, não trata da educação como tema fundamental? Mais especificamente, por que estudar a educação em *Terra de Icamiaba*? Como o tema da educação se faz presente nesse romance? Qual é a relação entre a representação que essa obra faz do contexto cultural amazônico<sup>1</sup>, como aspecto

---

<sup>1</sup> Bosi (1993) conceitua cultura no sentido geral e em sentidos aplicados ao contexto brasileiro. No sentido geral, “é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social.” E destaca que “A educação é o momento institucional marcado do processo.” (BOSI, 1993, p.16).

imprescindível à compreensão da ideologia modernista, e a educação, sobretudo a informal? E como esse tema se vincula, no romance, com a ideologia da brasilidade, tal como exposta pelo romancista?

Em *Terra de Içamiaba* flagram-se circunstâncias da educação informal a partir da concepção *flaminaçu* de literatura modernista com recepção da brasilidade. Essa ideologia foi defendida por Bastos. Da coerência com essa forma de abordagem, decorre a visão privilegiada do pensamento de Bastos acerca da brasilidade. Nesta linha de raciocínio, o escritor de Belém do Pará argumenta a favor de uma objetividade na literatura e da expressão de toda forma cultural e humana da região, a amazônica, no sentido de mostrá-la sem receios, vergonha ou mascaramentos para o alcance da expressão de como é genuinamente essa parte do Brasil. Ainda que a obra literária não tenha, em regra, compromisso absoluto com a educação, ela não deixa de ser objeto de conhecimento ou, como na prática pedagógica, uma estratégia aberta para educar o homem (GONÇALVES FILHO, 2002, p. 13-14). Com isso, este tema surge como pano de fundo do enredo, em cenas que justificam certa ação ou pensamento de certo personagem, ou em explicações, comentários do narrador em circunstâncias em que o ensino e a aprendizagem se configuram, seja na formalidade da escola, na intencionalidade do educador social ou na informalidade das relações sociais. Em outro enfoque, este tema também pode estar relativo à própria publicação da obra.

Desta forma, metodologicamente, esta investigação se dá sob dois olhares analíticos: da obra em si em sua análise contextual de publicação, destacando a publicação do *Manifesto Flaminaçu* (1927), e na análise textual, de

---

Verifica-se a ausência das ideias relativas ao contexto do Brasil, particularmente ao “estado de coexistência social”. Assim, Bosi, ao refletir sobre cultura brasileira e culturas brasileiras, discorre sobre os conceitos antropológico e popular de cultura. Ao afirmar que existem faixas culturais fora da cultura letrada da universidade, evidencia o sentido antropológico, dizendo que é o “conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social” (BOSI, 1993, p. 319). E finalmente chega ao conceito popular, o aqui adotado e mais interessante a este estudo: “Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar...” (BOSI, 1993, p. 324). É exatamente o conceito que se evidencia de sobejo em *Terra de Içamiaba* e no contexto da cultura amazônica.

seus personagens e narrador, contexto interno, enfim, da narrativa propriamente dita.

No primeiro olhar, encontra-se a justificativa no fato de se tratar de uma obra de caráter didático-exemplar, no sentido de mostrar uma obra modernista para a Amazônia, estabelecida no contexto cultural dessa região. Portanto, aqui se pesquisa a educação no contexto do Modernismo na Amazônia. Como disse Bastos: “Modernismo como forma. Amazônia como conteúdo” (*apud* ILDONE, 1990, p. 243), enfim, a educação no sentido do didatismo literário e cultural contido no manifesto de 1927 e em sua aplicação no romance de 1934.

No segundo olhar, perscruta-se a postura educacional dos personagens, notadamente a educação informal, entranhada em hábitos, costumes e práticas sociais no espaço cultural popular amazônico, os ensinamentos advindos da imersão nessa cultura, sobretudo emanados da ação do herói Bepe e dos comentários e interpretações do narrador acerca das cenas, sob a perspectiva *flaminaçu* enquadrada na brasilidade. Nesse romance, Bepe é o herói iluminado pelo conhecimento, assumindo-se como libertador do povo do Badajós ou porta-voz dos enfraquecidos social e economicamente, desprovidos, em regra, de educação formal. No enredo, Bastos dá voz aos oprimidos por meio desse herói, que passa a interferir diretamente na realidade da comunidade do Badajós após sua estada na capital paraense em conturbado período de estudos em seminário. Quanto ao narrador, é intruso e poético, e a todo momento emite opiniões e exprime sensações sobre o que narra ou descreve.

Outro questionamento: mas por que somente essa obra e não também os outros romances escritos por Bastos, como *Certos Caminhos do Mundo* (1935) e *Safra* (1937)? A resposta se firma nos argumentos: *Terra de Icamiba* foi pensado e construído com o intuito de ser a obra-modelo do que seria um romance modernista da e sobre a Amazônia, um paradigma com todos os elementos que expressam os ideais do grito de existência da arte e cultura, sobretudo popular, do Norte do país. Quanto aos demais romances, são reproduções dos ideais, conceitos e características defendidas no *Manifesto Flaminaçu*, ainda que não se desconsidere a crítica de que *Safra* (1937) é a obra-prima de Bastos no gênero romance.

Sobre o escritor amazônida: por que Abguar Bastos? Certamente, não é somente pela relativa escassez de trabalhos científicos específicos sobre a sua obra

literária, antropológica, política, jornalística e sua biografia, em extremo contraste ao que o autor paraense produziu. Mas, notadamente, porque a produção intelectual e a atividade política desse paraense são suficientes para responder a esta indagação, por força da importância da sua profunda atuação na causa, sobretudo, cultural da Amazônia.

Relativamente à organização do conteúdo do texto, tratou-se de desenvolvê-lo a partir da abordagem sobre Abguar Bastos, seguindo pela análise dos manifestos que ele produziu, daí relacionando-os com o romance estudado e finalizando, de modo específico, no estudo sobre a educação em *Terra de Icamiba*.

Na primeira parte do desenvolvimento, tratou-se de comentar a atuação do autor na cultura amazônica e, em seguida, fez-se a análise dos manifestos *À Geração que surge* (1923) e *Manifesto aos Intelectuais Paraenses* (1927), esse último conhecido como *Manifesto Flaminaçu*. A ideia foi mostrar a origem de toda a mobilização de Bastos em prol de um autêntico Modernismo para a região Norte brasileira, identificando o tom didático desses dois documentos, para uma nova interpretação literária da Amazônia pela geração do autor.

Na segunda parte, foi feito o estudo analítico e crítico sobre a relação entre os manifestos e o romance estudado, e a identificação dos aspectos *flaminaçus*, políticos e éticos na caracterização e na análise dos elementos narrativos. Aqui, buscou-se verificar a aplicação do *Manifesto Flaminaçu* no romance tendo em vista a ideologia da brasilidade defendida por Abguar Bastos. Com essa verificação, o estudo sobre os elementos narrativos se deu segundo o propósito de identificar os aspectos culturais populares em sintonia com a brasilidade, na trilha dos símbolos amazônicos ajustados à realidade da vida na região.

Na terceira parte, o herói Bepe é evidenciado na seara da educação. Fez-se, nesse tópico, um trajeto do protagonista desde a estada no seminário em Belém do Pará e a permanência no Badajós, no Amazonas. Nessa análise, buscou-se comprovar que os estudos formais do herói serviram para nele aguçar a inteligência, desde rapazola, e intensificar sua inquietação diante de toda forma de representação do pensamento conservador, dogmático e tacanho. No estudo sob o título de *Lições da Floresta*, verifica-se como o herói amplia seus conhecimentos a partir da dinâmica dos fenômenos naturais e do comportamento dos animais no vale do Badajós, de modo a tomar-se a floresta como animada e humanizada, a ensinar

o caboclo sobre a vida, ampliando-se o tema à afirmativa coberta de brasilidade de que “caboclo não sonha fora do sono”. Fecha-se o tópico com a abordagem sobre Bepe como educador informal, aquele que se torna um professor para seus amigos, guiando-os para a libertação das formas de espoliação, ultraje e vida indigna, a ser vivida na utópica terra das icamiabas.

## 2 ABGUAR BASTOS

*O conhecimento do passado não influi na cumplicidade com êle. É o meio de mostrar-lhe os defeitos, revelar-lhe as inconveniências e explorar, em seguida, o que de bom e belo sobrou da percepção humana.*

Bastos (1934, p.181)<sup>2</sup>

Disse Abguar Bastos certa vez: “Façamos os heróis e as lendas exemplificantes. Combatamos as superstições demolidoras. Evoquemos todo o passado glorioso da raça” (BASTOS *apud* ILDONE, 1990, p. 244). A frase revela um posicionamento sintético do novo paradigma literário e cultural para a Amazônia defendido por esse autor nos textos produzidos como jornalista e como escritor voltado à temática amazônica. Embebido no profundo conhecimento amazônico, literariamente deu o exemplo do que foi anunciado na citação escrevendo manifestos, romances, contos e poemas impregnados pela nova cor modernista, com a grande preocupação de abordar a região sob um posicionamento afastado da estética não representativa dos novos tempos ou da paisagem, da cultura e do homem local.

Abeguar Bastos Damasceno, de nome artístico Abguar Bastos, anota Caio Porfírio Carneiro (2002, p. 43), nasceu em 22 de novembro de 1902, com registro em 23 de novembro de 1902, e faleceu em 26 de março de 1995. Tornou-se um escritor multifário, sendo romancista, poeta, folclorista, ensaísta, crítico, sociólogo, historiador, teatrólogo, jornalista e tradutor. Esse paraense foi também professor, conferencista, administrador e político revolucionário. Suas atividades laborais inicialmente foram como bancário em Belém para logo depois adentrar o mundo da literatura, da política e da administração pública.

Sobre a nova realidade literária, novamente o escritor é eficientemente sintético e sentencioso quando afirmou: “Bem, achei, em seguida, que deveria voltar-me decididamente para a Amazônia. Modernismo como forma. Amazônia como conteúdo”. (BASTOS *apud* ILDONE, 1990, p.243). Com isso, declara textualmente seu propósito literário na forma, a estética modernista, e no conteúdo,

---

<sup>2</sup> Nas citações diretas de *Terra de Icamiba*, destacadas com recuo, optou-se pela grafia original da edição de 1934, aqui utilizada. Nas citações indiretas e nas diretas incorporadas ao texto, optou-se pela atualização da grafia.

a vasta Amazônia, com suas contradições sociais e culturais, sua população, sua pobreza e riqueza, seu conhecimento tradicional, sua educação.

## 2.1 AÇÃO CULTURAL NA AMAZÔNIA

A atividade jornalística de Bastos, segundo Paiva (2008), conduziu ao surgimento do escritor Abguar Bastos e à integração definitiva ao espaço da intelectualidade em Belém e em Manaus. Nesse âmbito da vida desse escritor, é de alta importância documental e histórica o depoimento dele, em forma de artigo, intitulado *Formação do Espírito Moderno*, transcrito no livro *Testamento de uma Geração* (1944), de Edgar Cavalheiro. Nesse depoimento, Bastos revela suas fortes crenças místicas, fundadas em seu ambiente de formação intelectual dos tempos de adolescência, que o fizeram questionar, na juventude, inicialmente sobre a validade dos conceitos de eterno e infinito, que abalavam a sua mente, chegando, na fase adulta, às diferentes correntes literárias e artísticas no meio amazônico. Nesse momento, houve uma espécie de “reconstrução das suas preocupações intelectuais de juventude quando ainda atuante no campo regional” (PAIVA, 2008, p. 180).

Embora esse escritor, a partir dos anos de 1930, tenha deixado o Pará e residido em várias cidades brasileiras, como o Rio de Janeiro, São Paulo, Manaus, passado uma temporada em Varsóvia, na Polônia, como adido comercial brasileiro, e estado em vários outros países da Europa<sup>3</sup> e América do Sul, nunca se desprende das suas entranhadas raízes amazônicas, o que se pode verificar na obra que produziu com esta temática, notadamente no mesmo período dos anos 30 do século XX. Sua obra literária, política, antropológica e folclórica é expressiva na abordagem da cultura e da realidade amazônica, o que justifica seus prêmios e títulos recebidos pela sua produção artística e intelectual.

Suas posições políticas, ideológicas e suas peregrinações, as quais foram geralmente impostas por circunstâncias políticas, de alguma forma estão representadas na sua literatura. Bastos, como escritor, poeta e um dos líderes do movimento intelectual modernista amazônico, contribuiu para que esse movimento,

---

<sup>3</sup> Sobre essas peregrinações como pesquisador e funcionário do Estado brasileiro, cf. o livro *Vozes do Acontecido* (1992), em particular as crônicas A Múmia e O Patriota.

que visou a firmar uma nova interpretação da Amazônia na história do Brasil, tomasse os contornos políticos (FIGUEIREDO, 2008, p. 167). Desse modo e com a influência de Bastos no seu meio em decorrência de sua produção intelectual, literária e atividade política, o movimento artístico, inevitavelmente, se transformou em movimento também político, inclusive fora do âmbito literário, como na atuação de Paulo de Oliveira, que escreveu sobre a necessidade de renovação do caráter nacional, e de Clovis Barbosa, por meio da revista *Equador*, no Amazonas, que se lançou contra a corrupção administrativa e política da época (CAVALHEIRO, 1944, p. 22-23).

No mesmo artigo publicado na obra de Cavaleiro (1944), no campo da crítica e produção da literatura nesta região, Bastos declara que o Futurismo, entremeado no Parnasianismo, já provocava a geração desse escritor. O Simbolismo, por sua vez, foi carregado de lirismo, embora sem a força impressionista portuguesa, mas secou as gorduras parnasianas e românticas e preparou a chegada do Modernismo (CAVALHEIRO, 1944, p. 18). Muito provavelmente essa criticidade alimentou a sua inquietação sobre a necessidade de mudanças a serem efetivadas no cenário local.

Ao comentar sobre o Modernismo, ainda no texto *Formação do Espírito Moderno*, Bastos cita uma carta com conteúdo de autêntico manifesto que Raul Bopp escreveu a ele de Berlin, na qual o escritor gaúcho incentiva o autor amazônida a produzir uma literatura inconformada com a velha sensibilidade importada, contra a literatura amazônica descompassada e desacertada da época, por uma que reacenda o vasto fabulário, que não tenha vergonha do jacaré, que tal qual o Brasil sendo um presente do rio Amazonas, assim também deva ser a arte brasileira, legítima, intolerante com a literatura afrancesada, que enforque a cipó o pessoal passadista. Enfim, Bastos entende que a carta mostra o que os intelectuais brasileiros de vanguarda, a exemplo de Raul Bopp, queriam: atrás da renovação literária, a revolução espiritual e política (CAVALHEIRO, 1944, p. 18-21).

Pinto (1981), em artigo no *Jornal Cultura*, afirma que Bastos foi o primeiro romancista amazônico a escrever dentro da estética modernista e também conheceu o trajeto artístico de personagens do movimento de 1922, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e do citado Raul Bopp. Bastos, no livro de Cavaleiro (1944) afirma ainda que, no Norte, a grande influência foi sobremaneira de Mário e Oswald

de Andrade. Mário foi por conta de seus estudos sobre a arte moderna e contribuição ao movimento modernista, e Oswald, pelo lançamento do “primeiro romance absurdo do Modernismo”: “Trilogia ao (*sic*)<sup>4</sup> Exílio” (CAVALHEIRO, 1944, p. 21).

Nesse campo das novidades, segundo Maria Tereza Cavalheiro (1991), o Modernismo veio estimular “pendores metafóricos” de Bastos, tanto assim, que em plena fase da militância *flaminaçu*, publicou poemas dentro desse espírito, como *Iaci*, veiculado no Rio de Janeiro, e *Poema*, publicado na *Revista Antropofágica*, nº 1, (CAVALHEIRO, 1991), ou ainda *Ujara*, transcrito por Ildone (1990, p. 256-257), texto que traz a deusa dos rios e igarapés para o plano do humano, a agradecer as caboclas com a beleza.

Em entrevista a E. Renan Freitas Pinto (1981), transcrita no *Jornal Cultura*, ao ser questionado sobre o fato possível de a literatura ter contribuído para mitificar a Amazônia, Bastos declara que isso é evidente na crônica e no ensaio e não propriamente na literatura, e que os verdadeiros mitos ainda não foram transpostos para a literatura (PINTO, 1981, p. 5). Ao citar *Somanlu* (1953), diz que tentou, partindo do vocabulário amazônico, fazer uma novela, como se o conteúdo fosse um “material vivo”, mas que foi uma tentativa fracassada, porque não foi entendida (PINTO, 1981, p. 5). Possivelmente, uma obra que merece um estudo literário e cultural aprofundado, tendo em vista a afirmativa de Bastos sobre não ter sido entendida, e também pela variedade do vocabulário, que, aliás, vem desenvolvido ao final do livro, e pela simbologia do imaginário amazônico nas descrições do narrador e nas circunstâncias dos episódios, onde se realiza com maestria o engenho criativo de Bastos ao contemplar o contexto cultural popular amazônico.

Foi nesse ambiente de fortalecimento das ideias defensoras da cultura nortista e modernista que Bastos publicou na revista *Belém Nova*, em 1923, o manifesto *À Geração que Surge* (ANEXO A), e em 1927, o *Manifesto aos Intelectuais Paraenses* (ANEXO B), o qual ficou conhecido como *Manifesto Flaminaçu*, o principal texto das propostas modernistas no Pará. Pode-se afirmar, em síntese, que o manifesto de 1923 conclama os artistas e intelectuais da região à

---

<sup>4</sup> O título é *Trilogia do Exílio*, composta por *Os Condenados* (1922), *A Estrela de Absinto* (1927) e *A Escada Vermelha* (1934).

defesa, valorização e produção da literatura e arte amazônicas, e o de 1927 exalta os elementos constituintes da identidade modernista amazônica, textos doutrinários estes com destinatários expressamente identificados nos títulos.

No seu engajamento cultural, inseriu em seus romances representações da proposta, sobretudo, do *Flaminaçu*, com intensa expressão da humanidade amazônica e intenções de transportar essa marca alegoricamente à Amazônia do futuro, como um espaço em que as formas de abandono, opressões e desigualdades sejam eficazmente combatidas. De todo modo, a sua produção romanesca alcança proeminência. Por outro lado, a obra poética se materializou mais em jornais e em revistas do que em livros, talvez por isso o trajeto poético do autor não tenha alcançado tanta evidência quanto o de romancista.

O primeiro romance que publicou foi *Amazônia que Ninguém Sabe*, em 1932. O fato curioso é que esta obra foi reeditada em 1934, pela Andersen-Editores, do Rio de Janeiro, com o título *Terra de Icamiba (Romance da Amazônia)*, constando na capa a grafia 2ª edição. A terceira edição saiu em 1997, pela Universidade do Amazonas, com reprodução textual criticável em decorrência, a princípio, de erros de digitação de palavras. Embora com nota informativa de que a grafia de alguns termos foi alterada de acordo com as normas atualizadas da língua portuguesa, há passagens de alteração até de frases, o que torna possível objeto de outro estudo. Importante mesmo dizer que, nesse primeiro romance, Bastos anunciou ter empregado a proposta flaminaçu (REVISTA DA APE, 1989), com o intuito de dar o formato exemplar a essa obra no que seria o Modernismo na região Norte, em termos de linguagem, de natureza, de drama do homem local, enfim, localizando regionalmente os “fatos, costumes, tipos e panoramas”, como afirmou no introito de *Certos Caminhos do Mundo* (1935), ou no depoimento a Edgard Cavalheiro (1944): “[...] eu esbocei o meu primeiro romance dentro do programa literário a que me filiara. Foi esse ‘Amazônia Que Ninguém Sabe’ que depois foi editado no Rio com outro título: ‘Terra de Icamiba’. Esse livro, sendo um romance, era também uma plataforma” (CAVALHEIRO, 1944, p. 22). É nessa obra que surge o “herói regional”, Bepe, criado por Bastos a partir do ajuste dos símbolos à realidade regional, fincado nos elementos míticos amazônicos.

O segundo romance, publicado em 1935, intitulado *Certos Caminhos do Mundo (Romance do Acre)*, pela Andersen-Editor (e não mais no plural, “Editores”),

foi resultado das andanças do autor pela região do Estado do Acre, com fixações de cenas da vida nos rios, nas embarcações, da paisagem das cidades ribeirinhas, de episódios pitorescos, disse Bastos em entrevista a E. Renan Freitas Pinto (1981, p. 5). Nesta obra, o autor situou o drama do homem amazônico na região daquele Estado, com ações ocorrendo no espaço em que o território ainda era boliviano, inclusive com cenas de combate, e depois como território brasileiro. O cearense é o brasileiro que se destaca na região. Portanto, o ciclo econômico é o da borracha, no vale do Purus, em que os seringais são palco dos conflitos e os rios comandam a vida.

O terceiro e último romance, de 1937, *Safra*, publicado pela Livraria José Olympio, do Rio de Janeiro, é de cunho mais expressivamente social, sobre os trabalhadores dos castanhais na Amazônia. Bastos, na citada entrevista a Pinto (1981), diz que se trata de um romance mais meditado, porque já tem um caráter eminentemente social. Essa obra evidencia as contradições e os conflitos entre os latifundiários e também entre esses e os pequenos trabalhadores da selva, a extrema dificuldade que tinha o camponês de conseguir um pedaço de terra numa região de dimensões continentais. Enfim, evidencia não o amazônida submetido às forças do dominante, mas aquele que reage e sabe que o sofrimento não vem de Deus, mas de quem impõe a ordem injusta, de modo que a rebelião e a insubmissão ao patrão passam a ser o castigo deste, em decorrência da quebra de um paradigma: o caboclo não é mais um adorno da selva, mas um ser atuante. *Safra* (1937) teve uma segunda edição em 1958, pela editora Conquista, do Rio de Janeiro, e uma em Espanhol, publicada na Argentina, intitulada *Zafra*.

Bastos, na sua ação cultural amazônica, não foi o único. Eustáquio de Azevedo<sup>5</sup>, nos idos de 1904, quando publicou a sua *Antologia Amazônica*, já

---

<sup>5</sup> Diz Carlos Rocque, na sua *Antologia da Cultura Amazônica*, v. I, sobre Eustachio de Azevedo: **“Nasceu em Belém a 20 de setembro de 1867; faleceu a mesma cidade em 1944. Vindo de uma geração que fez época em Belém, ao tempo em que a vida literária era intensa e boêmia, deu valiosa contribuição à cultura regional, com dois trabalhos, principalmente: Antologia Amazônica e História da Literatura Paraense [Aqui, um equívoco de Rocque, visto que o título da obra é simplesmente Literatura Paraense segundo texto e imagem em Ildone (1990, p. 222-223)].**

**Publicou, ainda, Musa Eclética (poesias), e foi autor de romances, dramas, crônicas, traduções, etc. Redator da Fôlha do Norte, foi um dos fundadores da Associação de Letras Mina Literária, ingressando, posteriormente, na Academia Paraense de Letras.”** (ROCQUE, 1970, p. 219, grifos do autor).

No 2º volume do livro *Introdução à Literatura no Pará*, Clóvis Meira afirma que as datas corretas de nascimento e falecimento de Eustáquio de Azevedo, ou simplesmente Jaques Rolla, são

defendia a necessidade de levantar a bandeira da cultura amazônica ao deixar registrado nessa obra que “A literatura brasileira está no Rio de Janeiro, eis tudo. Pois bem, tratemos de nós, mostremos que nesta nesga da Pátria onde o Equador escalda e o Amazonas rebrame, há uma plêiade de poetas, distintos e inspirados, digna de acatamento e veneração” (AZEVEDO, 1970, p. 13).

Enfim, Bastos, inegavelmente pertencendo a uma elite, foi um dos que, no Brasil dos anos de 1930, em sua qualidade e grau de consciência de detentor de cultura e de saber, assumiu a função de “delegado” da coletividade, no entendimento de Candido (2003) sobre intelectuais e artistas, de maneira que, do ponto de vista estritamente cultural, isso foi pretexto a esse autor para servir como veículo possível para manifestar os interesses e necessidades de expressão das camadas dominadas (CANDIDO, 2003, p. 194), situação essa refletida no enredo de *Terra de Icamiba*, a ser discutido com mais detalhes a frente. Assim, realmente Bastos se enquadra na ideia de Candido (2003) pelo fato do autor de Belém do Pará pertencer a um setor de elite que encontrou alta justificativa para a sua atividade.

Bastos foi como um agitador cultural desta região ao pôr sua obra, notadamente nos anos de 1930, a serviço desse propósito, visando a modernizar a arte literária amazônica e a instigar novos olhares do Brasil sobre esse espaço de variada cultura.

## 2.2 NORTES DOUTRINÁRIOS PARA O MODERNISMO NA AMAZÔNIA

Abgvar Bastos articulou, de modo declaradamente intervencionista no espaço cultural regional, o seu projeto de estimular e modernizar a produção literária na região Norte por meio dos dois manifestos que ele escreveu. Esta condição literária buscada sofreu resistência ou indiferença, como é de se esperar naturalmente numa situação de enfrentamento entre o vigente e a novidade. Contudo, a força da ousadia da nova geração liderada por Bastos contribuiu para sobrepujar o considerado anacrônico, caso específico da produção romântica e simbolista ainda em plena evidência no cenário do Norte e mais a insuficiência da

---

20 de setembro de 1867 e 05 de outubro de 1943, comprovadas pelo acadêmico Clóvis Silva de Moraes Rego em pesquisa e documentos idôneos. (MEIRA; ILDONE; CASTRO, 1990, p. 19, 21)

representação modernista do Grupo de 22 para a Amazônia, como entendeu esse autor paraense, como também assim concluiu o crítico amazonense Mário Ypiranga Monteiro (MONTEIRO *apud* ILDONE, 1990, p. 225).

Diante dessa constatação e para a mudança literária, Bastos partiu em busca de inovações e reconhecimento dos valores literários regionais e defesa das publicações da produção local. Para tanto, primeiramente, consigna no manifesto *À Geração que Surge*, publicado na revista *Belém Nova*, nº 5, de 10 de novembro de 1923, um alerta e uma conclamação acerca da hora chegada da renovação literária no Norte. Nesse texto, anuncia os novos tempos e convoca a “mocidade” à adesão ao ideário modernista. Por esta razão, esse documento é representativo desse chamado aos artistas a uma união em decorrência do novo momento anunciado na Semana de 22 e pelo fato de o Norte ter sido preterido, sobretudo, pelos “anêmicos de iniciativa, de patriotismo, de atividade”, como expressamente afirma nesse manifesto de 1923. Portanto, o que deve ser enfatizado acerca desse texto é a identificação do Pará como devendo ser o “baluarte da liberdade nortista”, visto que era chegada a hora da “Ressurreição” do Norte (cf. ANEXO A).

Toda a expressividade do texto está no vigor de sua mensagem de convite a uma tomada de definitiva posição acerca do estado de estagnação literária em que a região se encontrava. Nesse propósito, Bastos anuncia que é chegada a “hora extraordinária” do levantamento contra o anacronismo literário, a hora da “Ressurreição”, com fundamento em duas situações a serem modificadas, expressas em tom de lamento e queixa: por primeiro, a alegação de que “O Sul, propositadamente, se esquece” do Norte, do que decorre a afirmativa de que “O Norte precisa ser brasileiro”, ou seja, de que a sua literatura relegue a imitação estrangeira, notadamente a romântica e a simbolista, e seja produzida em seus valores culturais regionais e oportunizada a sua veiculação no meio da intelectualidade brasileira; por segundo, a de que a literatura equatorial, na Academia Brasileira de Letras, se resume à “história de mitologia que se anda a contar nos corredores”, isto é, uma ideia, no mínimo, insuficiente sobre o que seja o Norte, a Amazônia, uma forma de referir-se ao conhecimento sobre a região apegado a estereótipos, exemplificado pelo mitológico.

E quais seriam as forças, as potencialidades que esta região dispunha para sustentar uma “Ressurreição”? Uma relação de afirmativas é apresentada: o

Norte tem poder, tem força, filhos guerreiros e altruístas, tem seus gênios, estetas, os seus cientistas, filósofos, é uma região dinâmica, inconformada, com temperamento, vibração e intelectualidade. Destaque para o Pará e Amazonas, os “irmãos siameses”, que capitanearão a nobre missão por meio de seus homens de letras, de combate e de genialidade.

A partir dessas qualidades apresentadas, vem o anúncio do que deve ser realizado para se alcançar a liberdade nortista, a Ressurreição, sendo o Pará, como se disse, o baluarte destas intenções: que se faça a Literatura do Norte, as Academias, as Edições, o Intercâmbio do Norte, que se crie a Academia Brasileira do Norte com seus imortais, príncipes de Arte, e que a Academia de Direito (provavelmente, refere-se à do Largo do São Francisco) seja a torre de marfim do princípio de solidificação dos homens do Norte, que os livros sejam publicados, enfim, que do Pará seja irradiada a Renascença modernista. Para tanto, é importante a fraternidade entre todos os Estados do Norte, incluindo os nordestinos, com todos os seus patronos. E continua elencando ações de seu convite: “reunam-nos”, “Movimentem-se as sociedades, as escolas, as Academias”. Ou, de maneira mais incisiva, com o uso de verbos no imperativo afirmativo: “Exportemos as obras dos Estados do Norte. [...] Finquemos as bases da nova Babilônia<sup>6</sup>. [...] Batalhemos! Sejamos japoneses no patriotismo! Façamos a Literatura do Norte! [...] Levantemo-nos!”

Trata-se, enfim, de um conteúdo de convocação aos artistas da nova geração, a “Mocidade”, para se unirem por um novo ideal de arte literária, dentro de um contexto regional que necessita de renovação em sua literatura em plenos anos iniciais do século XX, num projeto de integração de toda uma parte do Brasil não suficientemente conhecida em sua cultura, notadamente popular, contemplada na produção literária, o Norte; um convite que se estende ao Nordeste, com seus ilustres representantes de épocas passadas, nomeados patronos. É um convite à execução de um projeto de mobilização da intelectualidade amazônica nas

---

<sup>6</sup> Afirmam Chevalier e Gheerbrant (2003) que “O símbolo de Babilônia não é o de um esplendor condenado por sua beleza, mas o de um esplendor viciado, que a si próprio se condenou ao desviar o homem de sua vocação espiritual. Babilônia simboliza o triunfo passageiro de um mundo matéria e sensível, que exalta apenas uma parcela do homem e que, conseqüentemente, o desintegra.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2003, p. 112) Quereria, Bastos, dar o sentido de Babilônia como a obra construída por vários homens de culturas diferentes antes do estabelecimento do caos que a destruiria?

instâncias de criação de instituições, publicações de obras, intercâmbio cultural entre os Estados do Norte, em nome da modernização literária. A razão seria não somente porque o centro da produção cultural brasileira, o Sul/Sudeste, região em plena vivência do modernismo literário, “esqueceu” o Norte, mas também pela insuficiência do conhecimento da intelectualidade brasileira sobre a cultura nortista, em especial a sua literatura.

O *Manifesto Flaminaçu*, por sua vez, publicado na *Belém Nova*, nº 74, de 15 de setembro de 1927, tem a sua proposta na ideia de ser “um apelo de necessidade e independência”. Por que “apelo”? Por que “necessidade”? São indagações que, a princípio, impulsionam o desenvolvimento dos argumentos desse manifesto, cujo conteúdo convoca os artistas paraenses à produção literária dentro das especificidades do que deveria ser o Modernismo amazônico (cf. ANEXO B).

Bastos demonstrou nesse manifesto preocupação com a realidade cultural popular do Norte brasileiro, de tal maneira que construiu um ambiente literário que visou a chamar a atenção do Brasil para a literatura dessa região pela via da produção de manifestos literários e de obras alinhadas com os ideais modernistas. Para isso, a partir do cenário local, enfatizou, por uma postura didática e crítica, a exaltação das cores nacionais por meio do homem da Amazônia, do falar do amazônida, dos costumes, lendas e mitos, do folclore, da fauna e da flora, da culinária, dos costumes alimentícios, modo de vida; enfim, a brasilidade, no sentido que esse autor dá à identidade social regional brasileira, como se verifica também no *Manifesto da Beleza* (Anexo C), escrito por Francisco Galvão<sup>7</sup> e publicado na revista *Belém Nova*, nº 2, em 30 de setembro de 1923.

Nessa realidade, com o progressivo agravamento da crise econômica e da crise política que anunciava a Revolução de 30 (SOUZA JÚNIOR, 2002, p.11-25), a insatisfação com esse estado de coisas em vários setores da vida paraense era inconteste. Com isso, por *necessidade* referida no *Flaminaçu* (1927) pode-se entender o fato de o artista da Amazônia ver a carência desta região em caminhar

---

<sup>7</sup> Sobre este autor, Carlos Rocque, em sua *Antologia da Cultura Amazônica*, v.III, informa: “Francisco Xavier Galvão, nasceu em Manicoré, Estado do Amazonas, no dia 1º de janeiro de 1906. Faleceu no dia 26 de agosto de 1956. Era filho do Coronel Domingos Hermilo Galvão e Maria Cabral de Vasconcelos Galvão. Formou-se bacharel em Direito no Rio de Janeiro. Além de jornalista e escritor foi Deputado Estadual em várias legislaturas.

Era membro do Conselho da Associação Brasileira de Imprensa. Foi procurador do Instituto dos Marítimos. Trabalhos publicados: **Terra de Ninguém – Vitória-Régia – Trópicos – Cidade dos Loucos – Em Palestra com os Imortais.**” (ROCQUE, 1970, p.215, grifos do autor).

rumo ao progresso e à modernidade artística advindos de São Paulo, e, assim, escalar, pela instrumentalidade artística, toda uma sorte de muros que protegem o *status* de anacronismo diante das investidas do moderno. Essa atitude desse artista dava sinais das implicações políticas que incidiriam sobre a necessidade de mudança da visão do restante do Brasil sobre a Amazônia, isto é, de uma região mostrada, sobretudo literariamente, como exótica e idílica, para uma região de vidas com os típicos contrastes que caracterizam o prazer e o sofrimento, elementos contemplados na ideologia da brasilidade.

A postura instrutiva face aos artistas amazônicos é enfática no manifesto, notadamente ao utilizar uma estruturação argumentativa com uso de vocativo e do imperativo e, sistematicamente, expor para depois explicar ao leitor a matéria *flaminaçu*. E para o convencimento dos literatos sobre a proposta modernista, usa a expressão “repiquete pau-brasil”, numa alusão ao manifesto *Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, como aquele que não contempla o “volume da nacionalidade”, o “espírito nacional”, a “índole nacional”, cujos seguidores, juntamente com os passadistas, escalam as “cordilheiras da Ilusão”. Assim, o projeto flaminaçu é a arte para as gerações presentes e porvindouras para a Amazônia.

*Flaminaçu* é hino regional e nacionalista tanto ao apontar elementos representativos da brasilidade amazônica e do desvencilhar-se da influência estrangeira, dos “vestígios transoceânicos” na nossa cultura popular, quanto pelo uso de termos linguísticos característicos do solo amazônico brasileiro, marca essa bem ostensiva em *Terra de Icamiba* (1934). Com isso, *Flaminaçu* se incumbem de estabelecer os referenciais nortistas; para tanto, instrumentaliza-se com um vocabulário por vezes bem insólito referente ao emprego de termos regionais e seus significados. O uso de palavras e expressões típicas da Amazônia imprime o diferencial léxico e semântico desta região. Como exemplo disso, o termo “dundunar de sapopema” é uma expressa referência ao costume entre os indígenas de bater no tronco desta imensa árvore para estabelecer comunicação na selva. Essa conotação possibilita a construção da imagem metafórica do soar do grito *flaminaçu*, de modo a sugerir o entendimento de que todos ouçam o grito localizado da renovação artística, do despojamento de antigos modelos, para a “liberdade literária”. Enfim, o autor, para ser bem explícito e compreensivo, utilizou a imagética e a forma linguística amazônicas.

A insistência no uso do vocabulário característico de aspectos descritivos e identificadores da região é fundamental à proposta de reconhecimento dos valores temáticos do ambiente cultural nortista. Expressões como “maqueira d’oiro”, “cipós da intriga”, “curupiras de casaca”, “morubixabas heróicos”, “poleiros de jacarandá” conciliam vocábulos regionalistas com aqueles de uso comum em todo o contexto do Brasil. Há também o emprego daqueles termos de uso mais frequente na região, como: “piracema”, “acapu”, “esteira”, “açai”, “cuia”, “flecha”, “onça”, “garça”, “sumaúma”. Mas também é comum o uso, nesse manifesto, de expressões de cunho ofensivo, crítico ou irônico. Estas são compostas por palavras recorrentes no uso regional nortista, com profundidade metafórica. Vejam-se as seguintes expressões: “apajelados à sombra das vossas tabas primitivas e que estais a ver, espetados em paus sagrados, os despojos, as glórias, as caveiras – das vossas escaladas às cordilheiras da Ilusão”: explícita referência aos passadistas, apontados como iludidos na proposta literária, aquela que não alcançou a brasilidade, identificada em contexto social regional; “rasgaram as redes do passadismo e deixaram passar a piracema”: como uma alusão aos defensores e adeptos do ideário modernista paulista e suas ideias malogradas, conforme entendeu Bastos, ideia que reforça o sentido da frase anterior.

Esta postura crítica desse escritor, reafirmada em *Formação do Espírito Moderno* (CAVALHEIRO, 1944, p.23), também foi percebida por Wilson Martins ao afirmar acerca da busca do mito nacionalista empreendida por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928). Martins (1996) diz que essa empreitada de Mário de Andrade na rapsódia desnacionalizava o brasileiro pelo excesso de nacionalismo, e, a partir desta afirmativa, diz que “Abgvar Bastos lançou imediatamente, em consequência, o manifesto do contramito amazônico: o Flaminaçu” (MARTINS, 1996, p. 427). Interessante notar que, em termos de publicação, *Macunaíma* é de 1928 e o *Flaminaçu* é de 1927, do que se pode entender que Martins não deu o sentido de passagem natural do tempo à expressão “em consequência”. De todo modo, importante ressaltar a clareza na expressão com a qual o pesquisador sintetiza o texto de Bastos: o manifesto do contramito amazônico.

Sobre o alcance do texto de Bastos, esse pesquisador diz que parece não ter ultrapassado a própria pessoa do autor (MARTINS, 1996, p. 427), portanto, uma hipótese em razão do uso da palavra “parece”. Aproxima-se muito desta

probabilidade de Martins é a afirmativa de Gilberto Mendonça Teles (2002) ao incluir o texto de Bastos no grupo de “pronunciamentos pessoais, de certo interesse” (TELES, 2002, p. 15). José Ildone também se pronuncia a respeito da repercussão do manifesto dizendo que “houve eco e, portanto, adesões. E a Literatura no Pará, (*sic*) escapou da mediocridade, em determinado momento, por causa da aplicação temática do Flaminaçu” (ILDONE, 1990, p. 243). Bastos, já em posição afastada das paixões dos anos 20, declara, em entrevista concedida a Luiz Lima Barreiros, em 1987, que o *Flaminaçu* influenciou na evolução literária regional. Conheça-se esse registro na coluna Perfil da *Revista da APE* - Associação Paraense de Escritores (ANO III, Nº 2, 1989):

O Manifesto em si repercutiu, apenas, no Pará e no Amazonas. Não só foi publicado em várias revistas, como sobre ele se manifestaram pela imprensa vários escritores dos dois Estados, inclusive Remígio Fernandez<sup>8</sup>, em artigo de duas colunas na “Folha do Norte”, após no mesmo jornal, ainda em primeira página, ter sido publicada a carta que a Remígio eu dirigira convocando-o para o putrum modernista (REVISTA DA APE, 1989, p. 22).

No entanto, parte da crítica nacional recepcionou bem o conteúdo do manifesto pela via do romance *Terra de Icamiba*, como bem afirma Bastos na mesma entrevista:

[...] a divulgação do mérito do Manifesto, no plano nacional, pode ser avaliado pela repercussão deste romance [*Terra de Icamiba*], com o elogio dos críticos mais conceituados da época, como Agripino Grieco, Plínio Barreto, Fábio Luz, Eloy Pontes, Brito Broca<sup>9</sup>, além de muitas

---

<sup>8</sup> Informam Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa no volume I da *Enciclopédia de Literatura Brasileira*: Remígio Fernandes nasceu na Espanha, 1881 e faleceu em janeiro de 1951. Foi poeta da Academia Paraense de Letras. Escreveu: *Selva* (1919 – poesia), *Ocaso* (1941 – poesia) (COUTINHO; SOUSA, 2001, p. 681). Embora membro da Academia Paraense de Letras, o segundo volume da *Introdução à Literatura no Pará*, livro desta academia, escrito por três de seus membros e dedicado à biografia de autores paraenses, não traz registros sobre este poeta.

O volume II da *Antologia da Cultura Amazônica*, de Carlos Rocque informa que “Remígio Fernandez nasceu na Espanha em 1881 e faleceu em Belém a 9 de agosto de 1950. Aos 12 anos veio para o Brasil, matriculando-se no Seminário de Mariana, Minas Gerais. Porém, desistindo em seguir a carreira sacerdotal, mudou-se para Belém, onde cursou a Faculdade de Direito, por ela bachelando-se (*sic*). Já então publicava suas poesias e críticas. Por concurso obteve a cátedra de Latim do Colégio Estadual Paes de Carvalho e ingressou na Academia Paraense de Letras. Publicou: **Selva**, Belém, 1919; **Sol de Outono**, Belém, 1922, e **Ocaso**, Belém, 1924. Grande parte de sua produção poética, suas crônicas, críticas e relatos, (*sic*) ficaram esparsas nos jornais e revistas da capital paraense. Muitas vezes usou o pseudônimo de Tibulo. No campo poético, preferiu mais o soneto, compondo-o com apuro” (ROCQUE, 1970, p. 531, grifos do autor).

<sup>9</sup> Registram Coutinho e Sousa, no volume I da *Enciclopédia de Literatura Brasileira*, que Agripino Grieco (Paraíba do Sul, RJ, 1888 - Rio de Janeiro, RJ, 1973) foi poeta, crítico, polemista e

manifestações de escritores de vários Estados (REVISTA DA APE, 1989, p. 22).

Mesmo ao se levar em consideração trechos do manifesto em que afirma que o “fim especialíssimo e intransigente” da proposta *flaminaçu* é excluir “completamente, qualquer vestígio transoceânico”; porque “textualiza a índole nacional”; “prevê as suas transformações étnicas”; “combate os termos que não externem os sintomas brasílicos” (BASTOS apud ILDONE, 1990, p.293), não há como evitar as marcas do passado. O presente inovador é uma continuidade do que é tido como velho, de sorte que o novo jamais será novo em absoluto, como teoriza Carlos de Oliveira ao afirmar que não se consegue fugir completamente aos contextos literários e se entra no que é conveniente, com maior ou menor conhecimento do fato, com as pequenas descobertas, ainda que se pretenda a total originalidade. Assim, continua Oliveira, não há revolução que rompa totalmente com o passado, e sempre haverá fontes próximas ou distantes, de modo que o autor que se destaca é aquele que acrescenta ou opõe algo ao fato que já existe, mas cortes ou rupturas totais não existem (OLIVEIRA apud REIS 2003, p.508). É o ensinamento do manifesto para que se produza literatura modernista na Amazônia valorizando os traços culturais já existentes, e reafirmando a cultura florescida no presente.

A ousadia lítero-cultural de Abguar Bastos fez resultar dois principais fatos. O manifesto constituiu a semente da nova feição artística, como o autor assim deixa evidenciado no fecho do documento, em que afirma: “Entrego aos meus irmãos de Arte o êxito desta iniciativa, lembrando que o Norte precisa eufonizar na amplidão a sua voz poderosa.” Outro ponto é que hoje se busca colocar em evidência essas produções da cultura literária do Norte por instigação de citações, sobretudo do *Flaminaçu* e de *Terra de Icamiba*, em livros, como o de Gilberto Mendonça Teles (2002), Wilson Martins (1996), Alfredo Bosi (2006), Luís Bueno

---

conferencista (COUTINHO; SOUSA, 2001, p. 801). Plínio Barreto (Campinas, SP, 1882 - São Paulo, SP, 1958) foi jornalista, crítico literário, advogado, deputado à Constituinte de 1946, membro da Academia Paulista de Letras e fundador do *Diário da Noite* (1926) (COUTINHO; SOUSA, 2001, p. 326). Brito Broca (Guaratinguetá, SP, 1905 – Rio de Janeiro, RJ, 1961) foi jornalista, ensaísta e crítico (COUTINHO; SOUSA, 2001, p. 386). No segundo volume, os autores expressam que Fábio Luz (Valença, BA, 1864 – Rio de Janeiro, RJ, 1938) foi romancista, crítico, contista, ensaísta, médico, professor, membro da academia de Letras Carioca (COUTINHO; SOUSA, 2001, p. 981). Eloy Pontes (Taperuna, RJ, 1888 – Rio de Janeiro, RJ, 1967) foi romancista, biógrafo, crítico literário, jornalista, tradutor; recebeu comenda da Bélgica (COUTINHO; SOUSA, 2001, p. 1298).

(2006), Fábio Lucas (2012), Afrânio Coutinho (2002), entre outros, e em eventos acadêmicos de estudos literários do Modernismo brasileiro.

Verifica-se, também, que a iniciativa de Abguar Bastos não foi única quando se busca identificar na história literária regional ações de organização e renovação da arte aqui produzida. Sob esta perspectiva, veja-se a vigência da Mina Literária, formatada como Academia, surgida antes da Academia Brasileira de Letras (1897) e, também, uma espécie de instituição preparadora da Academia Paraense de Letras, fundada em 1900. De toda forma, o *Manifesto Flaminaçu* (1927) permanece como um marco na história literária paraense, cuja proposta foi oportuna para contribuir para a inserção do Pará no cenário nacional da produção literária, pela atitude tomada por Bastos de agir para fazer soar didaticamente o seu “dundunar de sapopema”. *Flaminaçu* é, portanto, uma proposta estética representativa literariamente da realidade linguística, cultural popular e histórica da Amazônia, e um robusto apelo de valorização estética dessa riqueza.

Do conhecimento sobre os dois manifestos o que pode ser inferido é que os dois textos se complementam pelo sentido de que *À Geração que surge* (1923) defende o que deve ser feito como ação cultural, e o *Flaminaçu* (1927) prevê como deve ser realizada essa ação em termos de conteúdo modernista. Desse modo, conclamada a intelectualidade artística do Norte pelo texto de 1923, para que se una pelo ideal da “Literatura do Norte”, Abguar Bastos, pelo de 1927, anuncia qual deve ser o conteúdo da obra literária. Enfim, os dois manifestos têm modos instrutivos de tratar o Modernismo para a Amazônia e a ação produtiva exemplar se fixa expressamente, a partir do *Flaminaçu*, em *Terra de Icamiba*, isto, acerca do romance, segundo afirma Bastos, o que instiga o estudo a seguir.

### 3 DOS MANIFESTOS AO ROMANCE

*Sê como as castanheiras : só ficam satisfeitas e só dão frutos quanto têm, acima de suas frondes, o céu, simplesmente o céu.*

Bastos (1934, p. 80)

Importante citar, no ambiente cultural amazônico no período inicial do século XX, o papel das revistas veiculadas, meio que os artistas utilizaram, além dos jornais, para socializar suas ideias e a sua produção literária.

Nesta época, vão surgir no Pará, a exemplo notadamente do Sudeste, as revistas como meio oportuno de divulgação tanto das antigas quanto das novas ideias literárias. Foram muitos esses órgãos de comunicação; contudo, da mesma maneira como surgiam, desapareciam. Especial menção seja feita às revistas *Guajarina*, cuja primeira fase ocorreu em 1918, e a *Belém Nova*, de Bruno de Menezes, em razão de estas duas terem registrado com destaque a movimentação modernista no Pará. Com esse mesmo conteúdo, ainda que tempos depois, ganha relevo a *Revista de Cultura do Pará*, órgão do antigo Conselho Estadual de Cultura, na qual se encontra, na edição conjunta dos números 10 e 11, referente a janeiro/junho de 1973, o artigo de Joaquim Inojosa intitulado *O Movimento Modernista no Norte*, também publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, de 13 de maio de 1973.

Nesse artigo, Joaquim Inojosa, ao comentar sobre o ideário modernista nessa região e fazer uma espécie de reflexão histórica sobre o modernismo na Amazônia, aplaude o papel da *Belém Nova*, afirmando ter sido em torno da qual se reuniam os novos do Pará, além de esse crítico defender o fato de que o grito modernista chegou ao Pará pelo Recife e não pelo Sul. Vejam-se as palavras de Inojosa:

Em torno da revista “Belém Nova”, iria aglutinar-se a falange dos novos no Pará, em princípio com algumas concessões ao passadismo, depois com algum colorido agressivo. Chegaram-lhe as notícias dos arreganhos paulistas através de Pernambuco, e não certamente pelo discurso de Graça Aranha, pois ali, desde 1922, começara o movimento em tons iconoclastas.

[...]

Pode-se indicar “Belém Nova” como o clarim dessa anunciação, uma espécie de “Klaxon” paraense, embora não se houvesse exibido como uma revista modernista no seu início ao contrário de “Klaxon”, em São Paulo,

“Mauricéia”, no Recife, “Estética”, no Rio, ou “A Revista”, de Belo Horizonte, criadas com o propósito inicial de divulgar o modernismo. Entanto, ela se tornaria, meses depois, o órgão oficial, não mais dos “ansiados”, porém dos “Vândalos do Apocalipse”<sup>10</sup>. Teremos de estabelecer, cronologicamente, Belém do Pará, como tendo sido a terceira capital do Brasil, excluído o Rio de Janeiro, a penetrar na campanha do modernismo paulista, cabendo a Belo Horizonte, pelo grupo Carlos Drummond de Andrade, em 1925, um 4º lugar (INOJOSA, 1973, p.142, 144).

Portanto, pelo entendimento desse crítico, no Pará, teria ocorrido uma iniciativa modernista antes da Semana de 22. Acrescenta-se que poetas e jornalistas desta geração foram fundadores da Academia Paraense de Letras.

Exatamente no contexto em que o cenário econômico em crise apontava para a inibição de iniciativas culturais nesta região, Abguar Bastos publica os dois manifestos. O *Flaminaçu* alcança notoriedade por se revestir de uma poética modernista para a Amazônia, visto que o convite a uma organização dos artistas regionais para uma produção literária com chances de alcançar reconhecimento nacional já havia sido feito por meio do *À Geração que Surge* (1923). Enfim, textos publicados em revista e, posteriormente, livro acadêmico, com tons de conclamação e didatismo. Com isso, analisa-se, a seguir, a aplicação flaminaçu no romance, com a verificação da presença da brasilidade.

### 3.1 A BRASILIDADE

Quanto à aplicação da proposta do manifesto de 1927, o depoimento do próprio autor, na entrevista concedida a Luiz Lima Barreiros, é importante para se tomar conhecimento de que ele investiu o potencial *flaminaçu* no romance publicado em 1934: “[...] este romance [*Terra de Icamiba*] foi elaborado com o propósito de afirmar como seria uma aplicação flaminaçu no romance”; e continua: “No livro, configuram-se à Amazônia, o tema de libertação e a forma expressional no padrão modernista” (REVISTA DA APE, 1989, p. 22). O autor diz ser esse romance o quinto tempo concreto da aplicação *flaminaçu*, sendo os demais: o primeiro foi o poema *Iaci*, publicado no Rio de Janeiro, ou o *Poema*, saído no nº 1 da Revista

---

<sup>10</sup> Informa Aldrin Moura de Figueiredo que “surgiu, ainda em 1921, a *Associação dos Novos*, reunindo os ‘ansiados’, na expressão sugestiva do pintor Angelus Nascimento. Bruno de Menezes logo a seguir inventou um apelido para unir definitivamente os dois grupos rebeldes: *Vândalos do Apocalipse*.” (FIGUEIREDO, 2001, p. 220-221).

Antropofágica (1º de maio de 1928); o segundo foi *Os Bárbaros*; o terceiro foi a conferência em Manaus, cujo título foi *Fenômeno Moderno de Brasilidade*; e o quarto tempo foi o microensaio (1930) sobre o livro de Eneida de Moraes (*Terra Verde*, 1929). Todos esses trabalhos completam, no seu propósito, o manifesto (REVISTA DA APE, 1989, p.22).

O que deve ser analisado, portanto, é como essa aplicação ocorre no romance de 1934. E mais, deve-se discutir o significado ou o papel que a categoria brasilidade desempenha nesta relação manifesto – romance. Com isso, se o exercício é de verificar a aplicação *flaminaçu* no romance, o movimento analítico é do texto do manifesto para o romance.

Quase pela metade da extensão do romance, o narrador faz uma sugestiva alusão à frase inicial do manifesto de 1927, no qual Bastos afirma: “Não é um apelo de audácia nem de reclamo. É um apelo de necessidade e independência”. Na citação da palavra “necessidade” verifica-se a justificativa para o manifesto como algo a ser realizado de maneira imperativa e inadiável acerca do intento lítero-cultural modernista na Amazônia pelos artistas da geração de Bastos. Essa imperatividade dessa ação na Amazônia é assim traduzida para o contexto do romance na dicção do poético narrador, sempre a interpor-se em comentários nas passagens do romance:

Faça-se o ritmo da necessidade movimentar a grandeza da Amazonia. Consinta-se que o aluvião ofereça o seu ouro sem vexâmes ambiciosos, sem sustos traiçoeiros, sem vózes alanceadoras.  
Tudo nasce de emergencias : o trabalho e a coragem.  
[...]  
A emergencia do mestiço tropical é a propria terra (BASTOS, 1934, p.92).

No contexto de *Terra de Icamiba*, é essa necessidade de movimentação do nativo que deve agitar a Amazônia, em cujo espaço as suas belezas e selvagerias naturais saltam aos olhos. Contudo, fazer uso contraditoriamente desta riqueza, na frase exemplificada pelo ouro, não significa a perda da dignidade do amazônida por sobreposição dos “vexames ambiciosos”, as traições, os alanceamentos, mas sim, agir sem fazer sofrer moralmente ninguém, enfim, sem injustiças, sobretudo, com trabalho e coragem na terra amazônica, marcas do caboclo em suas circunstâncias culturais.

Em termos de identificação do que seja brasilidade no entendimento de Bastos, a fonte primária é o texto já citado, *Formação do espírito Moderno*, publicado juntamente com artigos de vários outros autores no livro de Cavaleiro (1944).

O autor paraense estabelece, então, a caracterizações da brasilidade. Para ele, a brasilidade era objetivista, apoiada na ação das massas; ela andava de “pé no chão atrás de mato, índio, macumba, tajá, minhocão, uirapuru” (BASTOS, 1944, p. 24). A sensibilidade nacional, por sua vez, era valorizada pela brasilidade com a índole brasileira, a sensibilidade pura, o Brasil em si, inclusive com as mais esquisitas tradições brasileiras, como as da Amazônia, de raízes indígenas. O nacionalismo se envergonhava do jacaré, como se referiu Raul Bopp em carta a Bastos, citada nesse mesmo artigo, ignorava a luta do brasileiro pela vida, a tragédia da seringa, do cacau, da cana de açúcar, do algodão e da castanha, esta que Bastos tematizou em *Safra* (1937). A brasilidade conseguiu ser expressa no romance, na poesia e na pintura, sendo a arte marajoara a grande vitória nesse propósito, disse Bastos (1944, p. 24). Em termos práticos de produção literária, brasilidade tem o sentido de regionalismo como expressão da cultura popular amazônica.

Mas, segundo o autor de Belém-PA, dentro da própria brasilidade houve problemas de compreensão. A antropofagia, por exemplo, no pensamento de Bastos, foi a ala extremada do Modernismo, cuja brasilidade era carregada excessivamente de caráter folclórico, como o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e pictórica e metaforicamente presa à terra nacional. Por outro lado, dentro da antropofagia uma ala parecia evoluir para uma nova concepção modernista, a que buscava o homem brasileiro, que descia ao índio integrado ao conceito do homem universal, de maneira que não apenas descer ao índio, mas subir com ele para integrá-lo na realidade moderna da humanidade (BASTOS, 1944, p. 24-25). Verifique-se a seguinte declaração, publicada na *Belém Nova*, nº 74: “A escola não quer o renascimento indiano. Não. O aborígene (*sic*) é apenas o exemplo da nossa força e da nossa grandeza” (BASTOS *apud* ILDONE, 1990, p. 244). Com esta afirmativa, fica evidente que ao exemplificar com o índio como homem da região, leia-se, como personagem ou símbolo local, não há o propósito de configurá-lo à moda romântica, como a “imagem do bom selvagem, do ser íntegro e primitivo, que deve figurar como ideal para o homem corrompido pela sociedade” (ROSENFELD;

GUINSBURG, 2002, p. 266), ou vê-lo como exótico, ou ainda como único representante regional, mas um exemplo de homem local e mostrá-lo na sua materialidade diária de quem luta pela vida, pela sobrevivência, que precisa de trabalho e dignidade, tal qual o caboclo.

Enfim, da brasilidade modernista antropofágica surgiu uma corrente mantida no folclore e outra, com uma concepção política, que encarava o problema social (BASTOS, 1944, p. 25), como em *Terra de Icamiba* (1934), do que decorre a crítica desse autor nesse citado romance: “Tudo está no fundo da terra ou no fundo das inquietudes. O Brasil possui a sua natureza, mas não possui as suas intenções” (BASTOS, 1934, p. 98).

Literalmente, acerca da brasilidade, Bastos coloca esta ideia nas palavras do narrador, a quem, predominantemente nesta narrativa de 1934, cabe expor comentários e opiniões. No seguinte excerto verifica-se esta abordagem:

Terra bôa ! Terra dos simples e dos abnegados ! Terra que não tem trinta milhões de Bepes espalhados na cidade e nos planaltos !

Puxa, planície, puxa do peito esta etnolojia bastarda.

Mostra as tribus soterradas nos aluviões. Mostra as feiticeiras sarapintadas, que guardam as boiunas. Mostra os monstros ancestrais, que defendem a terra. E faz uma Arte, também tua, para que, ao menos, se salve a lenda misteriosa da Gleba.

Levanta os teus ezercitos de Sacis e leva-os para que devorem os ninhos dos passaros mandingueiros.

Levanta as tuas colúnas de amazonas elasticas ; alça-lhes da cinta os arcos polidos e os machados lumínozos ; enrola-lhes, no corpo, as vestimentas de pênas chamejantes ; larga-as nos rios, reúne-as nos montes, sacode-as nas cordilheiras, finca-as nas vertentes, pespega-lhes as sombras sobre os ombros das cachoeiras ; depois, arremata o teu golpe : faz a brasilidade do sentimento.

[...]

Procuremos a verdade das coizas e não a verdade dos homens (BASTOS, 1934, p. 95).

Bastos utiliza, por meio do narrador no texto citado, os mesmos recursos retóricos, estilísticos e sintáticos do manifesto de 1927. Depois de elogiar a terra brasileira, como de gente abnegada, expõe uma série de verbos no imperativo, cujos significados têm um só sentido, o de impulsionar ao levante cultural e político todos os componentes do cenário amazônico, sejam eles folclóricos, mitológicos geográficos ou humanos. Diante da necessidade de expressão do que é amazônico e brasileiro, resultante da imitação secular do que é estrangeiro, incluindo a consciência sobre o Brasil, todos devem buscar a verdade na terra, na materialidade

das coisas, para que se faça “a brasilidade do sentimento”, do amor ao que é representativo da região, como melhor ainda se entende na passagem a seguir do romance de 1934, novamente pela voz do narrador:

Observemos : A verdade artistica moderna, sob o ponto de vista brasileiro, é ajitar os personagens na sua ezáta determinação geografica. Dentro do ambiente nacional ha outros ambientes rejionais. É preciso ajusta-los, sensatamente. Só assim se fará objetivismo previdente. A transposição mezolojica modifica os caracteres. Portanto, todo agente central de brasilidade não sái de seu lugar. Move-se nêle, cresce, multiplica-se, produz e vence. Não sái do seu raio, de êzito. Se sair, sái de si mesmo. E se sair de si mesmo, está errado (BASTOS, 1934, p. 97-98).

Portanto, a brasilidade está na região, no homem local, na cor local, no objetivismo da região a ser transposta para o plano ficcional do romance. A identificação e valorização artística do que há de real localmente é a forma mais expressiva e eficiente de representar a nacionalidade pela brasilidade, como significado de regional.

Em *Terra de Icamiba* (1934), o autor construiu um narrador com o proeminente encargo de revelar a brasilidade e que se apoia num discurso descritivo do espaço ao mesmo tempo poético e paisagístico, fator que garante a multiplicidade de leituras e interpretações típicas do texto impregnado de polissemia e ambiguidade. Trata-se de uma paisagem metafórica do tempo e da vida realística no contexto amazônico, em que o encantador não coloca no olvido a rudeza do dia a dia.

Mas, no propósito de ser expressivamente regionalista, como amostragem do Brasil e do brasileiro, Bastos não conseguiu se desvencilhar da postura por ele criticada, a de não colocar o problema social acima do estético. Na crítica de Candido (2003), embora Bastos seja um exemplo de escritor que demonstra ter consciência dos requisitos da produção literária, como ao tratar da brasilidade e do *flaminaçu*, “na prática a sua escrita permanecia no nível cursivo”, ou seja, a “intenção social”, segundo expressão usada por Bastos no prefácio de *Safra*, continua bastante evidente sobre o formal estético, diz Candido (2003, p. 197).

Bastos tem a intenção de colocar essa perspectiva de narração esteticamente modernista *flaminaçu* como anúncio da abordagem da brasilidade no romance. Esta postura narrativa é anunciada pelo autor no introito do livro em que ele expõe, em síntese, o método de construção do texto narrativo:

Fiz um livro n'Amazonia. Ajustei os simbolos á realidade. Procurei o homem na paizagem da vida, mas fixei a vida no panorama da terra. [...] As historias estão tatuadas nas gentes, talhadas nas pedras, calcadas nas arvores, delineadas na terra, submersas nas aguas. Todos podem lê-las convenientemente. É questão de querer descer ao chão e escutar, com amôr, os corações subterraneos. Aí estão as lejudas remotas, os mitos sagrados, os hieroglifos eternos, os totens propiciatorios. Aí estão os homens e os bichos, a muzica e as figuras, os habitos e as cerimonias. Tudo é relevo quando conscientemente analisado (BASTOS, 1934, p.5).

Fundamentalmente, o posicionamento do autor naquilo que ele acreditou como deveria ser o Modernismo para a Amazônia está no trecho: “Ajustei os símbolos à realidade. Procurei o homem na paisagem da vida, mas fixei a vida no panorama da terra”. Aqui surge outra questão: ao se reportar à realidade, trata-se de ficcionismo do contexto amazônico, a Amazônia, com todas as suas expressividades culturais, naturais e humanas, levada ao mundo ficcional. Então, a minuciosa e consciente análise dos elementos reveladores do contexto local é a tônica da inserção do enredo no ambiente e no espaço amazônico. O ajuste dos símbolos à realidade é o pensamento-chave das suas ideias estéticas para o romance, uma vez que o autor amazônida não relegou a simbologia amazônica, mas, muito pelo contrário, embora, por vezes, relegando o estético sobre o social, valorizou-a ajustada à realidade da vida social, natural e culturalmente considerada, confirmando sua posição dentro da ideologia da brasilidade, na materialidade da vida no espaço amazônico, como se vê em:

A Felicidade não comove. Felicidade no Solimões, nunca se deu a respeito.

Uma vez Curupira abraçou-se com ela, julgando-a dêle. Falou em pacto. Felicidade ganhou rumo e disse para Curupira que só estava ali porque perdera o dono.

Agora, quando Felicidade chega, seringueiro pensa que ela perdeu o dono. E não se levanta para recebe-la.

Decepção, no Badajóz, é uma palavra sem sentido.

Decepçiona-se o que sonha, fóra do sôno.

Cabôclo não sonha fóra do sôno. Se o ideal vem, é conforto. Se não vem, ainda póde vir.

A boiuna do lago sabe o que pode acontecer.

A fatalidade do caboclo é grande como a alma da boiuna. (BASTOS, 1934, p. 10-11)

Correspondendo à proposta da sinceridade *flaminaçu* de “excluir os vestígios transoceânicos”, o narrador muito bem evidencia, por meio de uma

linguagem com termos do cotidiano regional, as explicações e descrições de aspectos culturais locais, notadamente sobre o caboclo.<sup>11</sup> Para tanto, personifica, no fragmento citado, a Felicidade e lança mão do conhecimento sobre os mitos amazônicos e personagens folclóricos, como o Curupira e a boiuna, de modo a apontar para a constituição da personalidade do caboclo por meio da interação entre este, a natureza e o conhecimento mitológico e folclórico, sobretudo acerca da capacidade desse habitante da Amazônia de suportar as adversidades da vida na floresta ou na beira de rio, de tal maneira que sua visão de mundo é pautada naquilo que a experiência do seu dia a dia lhe ensina: “Caboclo não sonha fora do sono”. Assim, o caboclo é firme no que a realidade lhe apresenta de bom ou de ruim, ou em previsões, pelo conhecimento que tem da natureza, ou pelos ensinamentos das fatalidades; de todo modo, é um ser ambientado no espaço amazônico dentro do que Paes Loureiro chama de “afetividade cósmica” (LOUREIRO, 2000, p. 65), um modo próprio do amazônida de traduzir a Amazônia para a sua razão. Com isso, contrariamente ao sentido pejorativo que predomina entre os significados do termo caboclo, conforme conclusão de Lima (1999), Bastos optou pelo sentido positivo, assim caracterizado no âmbito do folclore como sendo “o homem da terra” (LIMA, 1999, p. 26).

Importante destacar que essa abordagem sociológica dos personagens, em sua capacidade de enfrentar a natureza, é apresentada no enredo até mesmo com o espaço da ação não sendo a Amazônia na parte situada na região Norte, mas também o contexto nordestino. Isto é bem compreensível ao se considerar que desde o manifesto *À Geração que surge* (1923) Bastos entende a necessidade de os Estados nordestinos também somarem os seus valores ao grito de liberdade nortista e, assim, mostrarem ao Brasil a riqueza cultural por meio dos grandes nomes da intelectualidade e da literatura desta região. O episódio transcorre nas primeiras páginas do romance, em que o narrador dá uma satisfação à cronologia, apontando o ano de 1877, e ao local, o Ceará, em que os Assunção deixam esse lugar e seguem para Belém do Pará:

---

<sup>11</sup> Segundo os estudos de Deborah de Magalhães Lima, o “termo caboclo evoca vários significados, sendo os principais relacionados a noções de geografia (Amazônia, interior, rural), de descendência e ‘raça’ (indígena, mestiça), das hierarquias e relações sociais (conquistas ibéricas, submissão, a relação de dívida e de crédito no aviamento, o par patrão & freguês) todas ligadas a história da ocupação europeia da Amazônia” (LIMA, 1999, p. 26).

Um Assunção, alto e empertigado, vai na frente : Lucas.  
 Dizem que a Morte é ciarense. Deve ser. Porque o filho do fogo abre, com as mãos, as labaredas e, quando chega no mar, as aguas envolvem-no, como na volupia dos incendios.  
 No sertão os dramas têm atôres expontaneos. E ha fantasmas de mulheres, com os olhos mais bonitos deste mundo.  
 De dia, desconfiados, todos olham para o sol. Ninguem se alegra. As violas estão amordaçadas nos sacos. Só um odio curiozo sóbe dos olhos, até á luz. Um odio, sim : porque o sol bebeu toda a saúde deles.  
 De noite, aqui e acolá, homens curvados embrulham os cadaveres com a cauda dos astros.  
 Em cada sitio se levanta um cinema hediondo. Alguns querem pagar para ver o cinema. Mas a Desgraça é emprezaria que inventou a seca, para o anuncio das suas peças.  
 A multidão comprime-se no improvisado palco, onde a condição social do individuo não é o dinheiro : é a corajem.  
 Cada gemido é um aplauzo.  
 [...]  
 Quando o ciarense chora é a saudade que rompe os açúdes : – são os parentes queridos que, para matar a sêde do amôr, vêm puxar agua dos olhos do amigo (BASTOS, 1934, p. 13-15).

O narrador, em tom lírico, atribui enorme vivacidade ao nordestino em terras em que reina a morte, o qual, mesmo em fuga do local, opostamente ao caboclo que não sai do seu palco de luta diária, expressa a sua convicção de alcançar melhores condições de vida, ainda que em outras distantes terras. A selvageria da natureza não consegue inibir a sua bravura (“A multidão comprime-se no improvisado palco, onde a condição social do individuo não é o dinheiro: é a coragem”), a sua sensibilidade (“Quando o cearense chora é a saudade que rompe os açúdes”) e a sua beleza, cujos traços a impiedade do sol não fez desaparecer (“E há fantasmas de mulheres, com os olhos mais bonitos deste mundo”). E mais, sem ser um estorvo, um peso a mais a ser transportado, a representação de sua arte o acompanha nessa busca de novas terras de prosperidade (“As violas estão amordaçadas nos sacos”). Em termos de sacrifício, o retirante nordestino tem os mesmos enfrentamentos que o caboclo. Assim, o texto se mostra impregnado de brasilidade e de poesia, mesmo porque a posição sociológica da primeira não deve implicar a exclusão da outra no que preceitua a estética flaminaçu.

Esse contexto da natureza amazônica em suas especificidades é visto por Bastos como fundamental para o entendimento da estética modernista nesta região em sua relação com a realidade social, já que o *Flaminaçu* (1927) “exalta a flora e a fauna exclusivas ou adaptáveis do país”, além do que “admite transformações

evolutivas”, ainda que esses ideais, em certos momentos na narrativa, surjam sob uma perspectiva de certa forma determinista ao impor a ordem ao homem da Amazônia, a quem resta resignar-se diante da força, da violência com que ela se abate sobre ele e os animais de maneira inelutável, como se vê em:

Tempestade vem aí. Raio já tá estalando.  
 – Põe o pãno preto no espelho grande e vira o pequeno prá parede.  
 – Corre, mano ; bota o machado prá dentro. Corre mano que o pé-d’agua é bonito.  
 – Agora é que é. O cemitério do Alto já está cavando. Com esse tempão, amanhã é trabalho. Os defuntos vão ficar de fóra...  
 [...]  
 Mappinguaris gigantesocos descem dos planaltos. Outros escalam os socavões e com as cinturas enfeitadas de relampagos, correm, mata a dentro, hipogrifados.  
 As aranhas esculpem fugas nos troncos fosforescentes. Carreando châmas lividas, rolam caudais para os igapós e na enxurrada, de repente, cintila uma língua de vingança, que lambe tudo.  
 [...]  
 Fauna mosqueada quebra os aditos. Peito de anta rala o páu-darco. Fere-se. O inimigo tem labaredas para queimar, aguas grandes para afogar e ventos sem freios para levar as antas no cólo.  
 [...]  
 Ouvem-se roncós exranhos, como pororócas em marcha. Caiçara finta chuvisco, rebóla e bate nos bichos, com a japecanga no punho. Um mundão de bipedes e quadrupedes recruzam pernas e escalavram pedras.  
 Amazonia selvajem ! Amazônia que ninguem sabe ! Tu pôdes, sem cerebro nem braços de homem, vingar os dezesperados. (BASTOS, 1934, p. 143-145)

Embora não predominante no romance, o arremate desta passagem é taxativo na caracterização de uma Amazônia selvagem, bem ao estilo do estereótipo de inferno verde, que determina a dificuldade da vida ou a morte dos seres que nela habitam e possibilita o surgimento de credices que foram sendo incorporadas ao senso comum, aos costumes do amazônida, como em: “– Põe o pano preto no espelho grande e vira o pequeno prá parede. / – Corre, mano; bota o machado prá dentro.” Isso porque, tomando essas medidas, é anulada a possibilidade de atrair os raios e, assim, de acontecer um grave acidente. O conjunto dessa citação bem justifica o uso dos termos que Afrânio Coutinho utiliza ao se referir, sobretudo à segunda fase do ciclo nortista do regionalismo, como havendo as “forças telúricas, de aparência indomável”, uma natureza que é “o signo dramático entre a terra e o homem” (COUTINHO; COUTINHO, 2002, p. 240), um espaço que domina o homem e impõe o destino a ele.

Por outro lado, nos momentos predominantes, o narrador descreve a cena a partir, sobretudo, de um ponto de vista da interação homem-natureza, o amazônida como um agente em condição humana e socialmente ativa diante dos mistérios e grandiosidade da floresta e do próprio homem, um tradutor da natureza pela “conversão estetizante da realidade em signos, por meio dos labores do dia-a-dia, do diálogo como as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios (LOUREIRO, 2000, p. 65), e não mais como o caboclo resignado e triste, como ainda analisou Coutinho (2002) ao tratar do regionalismo amazônico em seus quatro “surto”, em que cita como representante dos três primeiros Inglês de Sousa e José Verissimo, depois Euclides da Cunha e Alberto Rangel, em seguida Raimundo Morais, Alfredo Ladislau e Jorge Henrique Hurly. Esse mesmo crítico constata, no quarto momento do regionalismo na Amazônia, de expressão modernista, esta tendência interativa e social, retrorreferida, em que a natureza é apropriada pelo homem por meio do conhecimento empírico, de tal maneira que, em particular o caboclo, traduz as formas de sinais provenientes da vida na selva, demonstrando ser ela o seu habitat e ter os meios de aprender com ela, de proteger-se quando ela, em fúria, se manifesta contra ele ou de valer-se dela quando lhe presenteia com o alimento ou com o deleite da paisagem. Veja-se esta passagem:

Nas chanfraduras do Badajóz as piabinhas brincam de piracema. Brincam, também, com a expertise do pescador. Quando este vê o anzol regressar á superfície sem isca e sem peixe, não tem duvida : foi piaba.

[...]

Surucucú-macho, na terra firme, enrola o salto, que ha de projetar no homem. No chão pastozo, onde ele avulta, ha vestígios sangrentos de chacina. Lavrador ou canoeiro, de certo, matou-lhe a femea. Da terra firme, pois, lugar do crime, o bicho não se afasta, durante dez dias, até que alguém passe por lá. Inocente ou não. Nele o macho deixará o veneno da sua vingança e a vitória da morte da companheira explodirá no grito do homem moribundo.

Bepe, silenciozo, escuta a voz misterioza da selva, que ensina, lentamente, os segredos terríveis da geneze. (BASTOS, 1934, p. 37;39)

A convivência na floresta é um ensinamento constante de que se vale o herói para saber conduzir as situações problemáticas, em que a observação é um poderoso instrumento de apropriação dos segredos desse espaço.

Em outras passagens, há a presença de elementos identificadores da modernidade, pela relação com a atualidade, a mecanização, o progresso, o

desenvolvimento. Em *Terra de Icamiba* (1934), o narrador trata de fazer a aproximação desses elementos representativos dessa modernidade, como o fonógrafo ou gramofone, com a natureza amazônica, como assim também entendeu Paiva (2008), de sorte que a parafernália da modernidade interage com a valorização da natureza, representada pelos animais:

Bepe não mora sozinho.  
 Tem um amigo : o cão.  
 Tem um bôbo : o macaco sabido, que monta no cão.  
 Tem um adulator: o papagaio, que canta para o cão, porque o cão é forte e dorme em baixo da gaiola. O papagaio fica mudo para o macaco, porque o macaco sabido pode aprender a falar.  
 Na sala de Bepe o gramofone, tambem, como os bichos, mostra as suas habilidades.

Papagaio se fizesse papel de gente seria duas coizas : politico e professor de lojica.  
 O homem, deus dos bichos, aparou o prestijio do papagaio : inventou o fonografo.  
 Papagaio pensou : se ensinasse o macaco a falar matava o fonografo.  
 Pensou de novo : se a voz do macaco acabasse com o fonografo quem ia para a sala era o macaco.  
 Ora, antes ficar assim. Macaco não vai á sala. Por isto não póde aprender com o fonografo e fica, sempre, no quintal.  
 Papagaio não morre de desgosto. Acredita que tem uma vantajem sobre o seu concorrente : não precisa de corda, nem disco. Tem, para isto, a chuva e a voz do dono (BASTOS, 1934, p. 11-12).

O recurso retórico da animização e da humanização dos elementos envolvidos nesta passagem da narrativa dão, a título de exemplo, a medida da interação entre os personagens existentes na selva, de tal maneira que, o protagonista Bepe, ainda que não agindo materialmente nesta cena, é o centro para onde irradiam as caracterizações de todos os outros agentes e todos têm o seu lugar e utilidade no espaço de ação, entre eles, aquele que é representativo da modernidade, o fonógrafo. A presença desses elementos de forma animada e humanizada faz surtir o efeito da íntima inter-relação no espaço amazônico, embora ficando sugerido que nesse espaço há prevalência dos elementos da selva sobre os avanços tecnológicos: “se a voz do macaco acabasse com o fonógrafo quem ia para a sala era o macaco.” / “Ora, antes ficar assim.” / “Papagaio não morre de desgosto. Acredita que tem uma vantagem sobre o seu concorrente: não precisa de corda, nem disco. Tem, para isto, a chuva e a voz do dono.” Assim, para o narrador de Bastos, a natureza tem tudo na medida da sua utilidade. Desse modo, ocorrem

variações de formas expressivas desse elemento amazônico, em certo momento estereotipado, em outro revelador de ensinamentos.

Ainda na perspectiva de verificação da aplicação *flaminaçu* no romance, Bastos, no manifesto de 1927, afirma que essa estética “*combate os termos que não externem os sintomas brasílicos*, ou apropriadamente regionais. Para tal, coloca na descrição do narrador uma série de termos representativos da cultura popular medicinal, da perfumaria e da culinária locais, como na seguinte passagem em que o narrador descreve a movimentação do centro comercial de Belém, a cidade grande de Bepe, reiterando a ideologia da brasilidade:

As mulatas fazem o comercio de cheiro, cuja nomenclatura é farta : priprioica, paticholi, casca precioza, pau-d'Angola, macaca-puranga. Em junho, mez do santo João, é a japana, a manjerona, o mucuracaá, o cipó catinga, o trevo, o manjericão, a pataqueira, o cumarú, a oriza, a baunilha. Passam a mulher do mingáu de milho, assaí da Ilha das Onças, do tacacá fervido com mandioca da Pedreira; o pequeno que apregôa a canjica, o beijú e o arroz-dôce ; ranchos de raparigas com santos, de massa ou de páu, nas salvas, pedindo esmolos para as ladainhas ; pastores batistas trocando biblias ; profiláticos, de farda azul, matando a febre amarela ; ciganas, com saias ramalhudas e coloridas, lendo a sorte nas mãos dos transeuntes ; contrabandistas passando chapéus do Chile, perfumes das Guianas e baralhos de lquitos. Passam, no dia comprido, soldados, marinheiros, beatas, capelões, escoteiros. Passa o amolador, com a gaita ranjendo entre os beijos e o carro tipico, de uma roda.

Belém, para Bepe, que se afunda na Interlandia miraculoza e tenebroza, é a Cidade-Grande. As mangueiras, nas avenidas, entroncam-se, com as ramadas festivas. As mangueiras são o estilo da Cidade (BASTOS, 1934, p. 24-25).

Os termos relativos aos produtos são de uso extremamente comum na cultura amazônica, por serem provenientes das matas e de conhecimentos do homem local, são termos de sintomas brasílicos amazônicos. Note-se que nessa descrição do espaço, desenvolve-se não a apresentação do exótico singularmente, mas a exposição da realidade amazônica pelo hibridismo sócio-cultural, o qual se realiza pelo uso de expressões culturais de origem típica do espaço florestal e ribeirinho, combinado com os elementos indicadores da vida moderna do início do século XX. No primeiro caso, há a referência aos efeitos milagreiros de certos produtos da floresta, como a baunilha, de propriedade afrodisíaca e usada na perfumaria e confeitaria (FERREIRA, 1999, 281), ou das ervas medicinais ou aromática, entre as quais cita-se a manjerona, a mucuracaá e o cumaru, ou ainda a priprioica ou piriprioica, esta que é uma raiz aromática usada para perfumar a roupa, sendo o pó

também aplicado no cabelo, segundo informa Nunes Pereira no volume I de sua obra *Moronguêta* (PEREIRA, 1980, p.170), e mais os produtos da culinária típica, como o açaí (citado no manifesto de 1927), o tacacá e os beijus. No segundo caso, a movimentação característica do espaço urbano mostra-se pela descrição do comércio de cheiro, as ações de criminalidade dos contrabandistas e pela presença dos marinheiros e outros tipos urbanos.

Desta forma, o espaço citadino expressa a interação entre a tradição cultural popular, pelas práticas de comércio de produtos de perfumaria artesanal e culinária típica ou de efeito prodigioso, e a vida moderna na cidade amazônica. Com isso, esse contexto não somente emprega os termos de sintomas brasileiros de modernidade, como também corrobora a aplicação *flaminaçu* no romance pelo entendimento de que “Flaminaçu [...] Admite as transformações evolutivas” (BASTOS, apud ILDONE, 1990, p.294), ou seja, o narrador expõe a identificação do local ao abordar aspectos tradicionais e modernos relativos a esta região e ao expor o trato com produtos regionais, a luta do trabalhador informal no âmbito econômico e mesmo a criminalidade urbana, ocorrência consequente do desenvolvimento.

Quando o Manifesto *Flaminaçu* expressa que “*prevê as [...] transformações étnicas*” nacionais, verifica-se em todo o romance que Bastos deu prioridade a aplicar esta ideia na figura do caboclo, tipo humano a expressar a brasilidade, como se vê a partir da seguinte citação:

Ha de dizer-se que não se póde mudar o projéto duma Realidade.

Porém, ha uma realidade moderna que não pára, que está em todos os tempos, ou antes que não está em tempo algum, tal velocidade de sua adaptação.

O cabôclo de 1900 é o indijena de 1500. No entanto o nheengaiba<sup>12</sup> de 1500 quanto á realidade moderna não é o brasileiro de 1900.

O conjunto, neste cazo, é um conjunto etnico. Éle aperfeiçoou-se. No entanto, nos abismos do caldeamento não desapareceu a sua identificação fizica e moral : habilidade, ajilidade, desconfiança, corajem, precocidade, indiferença, espontaneidade, afinção ezajerada do amôr-proprio, alegria hospitaleira (BASTOS, 1934, p. 96-97).

O narrador afirma que existem traços de identificação do homem localizado regionalmente que possibilitam comparações, tais como o “caboclo de 1900 é o indígena de 1500”; por outros termos, o caboclo é o nativo que identifica a

---

<sup>12</sup> Informa o dicionário Aurélio: Indivíduo dos nheengaibas, povo indígena extinto que habitava a ilha de Marajó (PA) (FERREIRA, 1999, p. 1406).

região. Contudo, embora seja comparado ao indígena de 1500, esse nativo, como resultado de miscigenação, aperfeiçoou-se, mas, ao mesmo tempo, foi mantida a sua identificação física e moral, que vão constituir as marcas do herói Bepe.

Em outro momento do romance, o narrador descreve a ação do índio Columbu, que também é personagem constituído dentro da ideia das “transformações étnicas”, cujas descrições evidenciam transformações no aspecto cultural popular:

Aparecem alguns voluntarios, doutros sitios. No meio desses sobresái Columbú.

É excessivamente alto e excessivamente magro. Tem os beiços rachados. Recusa o punhal e o rifle. Quer apenas a massa, um pedaço de acapurana, com quatro quinas, singularmente eriçado. A sua pancada é mortal.

É celebre na capoeiragem. Filho de muras domesticados, foi deportado do Javari.

[...]

Columbú , quando tem saudades dos parentes, faz uma jangada, arma-lhe palissada e fica morando encima d’água. (BASTOS, 1934, p. 127-128)

Fica evidente nessa passagem do enredo que o personagem Columbu é um índio mura<sup>13</sup> de biótipo indígena incomum, evidências de miscigenação. Importante é destacar que, tem habilidades não próprias de um índio, como a destreza na capoeira, expressiva marca cultural negra africana, além de ter costumes caboclos, como o de morar em cima d’água, moradias típicas dos ribeirinhos, tendo em vista a época da enchente dos rios da Amazônia.

Outras passagens vão mostrar esse tema, mas apenas com a inserção de personagens a ilustrar a cena, como em certa passagem do romance, nas ruas de Belém, em que se verifica a presença das várias etnias de estrangeiros no trabalho diário, em regra, penoso:

---

<sup>13</sup> No volume I da sua Antologia da Cultura Amazônica, Carlos Rocque registra a nota de Henrique João Wilkens, ao poema épico de própria autoria “A Muhraida, ou a Conversão e Reconciliação do Gentio-Muhra”: “Entre várias nações gentias de Córso menos conhecidas, como os Maués, Mirenhas, Ituás, e muitas outras que habitam o Rio Jupurá, é mais conhecida a grande nação Mura, pois não sendo antropófagos, só se empregam em matar, e roubar indiferentemente os brancos como os Índios domésticos, isto é, os já aldeados; e os que habitam os bosques até ao ano de 1756 não consta que saíssem do Rio Madeira; já infestam o Amazonas, e suas confluências (ROCQUE, 1970, p. 278-279). Clóvis Meira diz que “Na época colonial, século XVII e século XVIII, o alto Amazonas e, principalmente, a bacia do rio Madeira, era habitada por uma tribo de índios valorosos e que muito trabalho deram aos colonizadores portugueses, os índios Muhra, na versão dada por José Ubiratan Rosário (MEIRA, 1990, p. 39).

Desde a madrugada começa o tranzito dos trabalhadores. Turcos ambulantes, tèque-téque no punho, caixa às costas, conduzem fazendas e quinquilharias. Peixeiros luzitanos, com taboleiros, e peixeiros nacionais, com carrinhos-de-mão, oferecem á freguezia o produto das pescas maritimas e lacustres. Italianos sapateiros trazem páus, sobre os hombros ; nas extremidades crivam-se cabides curtos, onde oscilam sapatos, botas, chinelos, alpercatas, tamancos. Engraxates, tambem italianos, nas esquinas, alçam, a tira-colo, as caixas de serviço. Espanhóis agricultores empurram carros com verduras e frutas. Funileiros obezos sacódem os telécos. Japonezes itinerantes percorrem as habitações e mostram brinquedos, cortinas, ventarolas com faizões estampados, cintos com inscrições, bengalas dos colejos de Tokio. Russos soturnos compram oiro, prata e pedras preciosas. Francos belgas oferecem roupas feitas, de linho ou seda, tapetes, colchas, toalhas. Chins abrem as portas das tascas e engomam para os homens. Barbadianos britadores trabalham nas linhas dos bondes e barbadianas desnalgadas servem de amas ou vão aos Mercados com as cestas nos braços e os chapelões na cabeça pichaim (BASTOS, 1937, p. 23-24).

Nesse fragmento, o narrador, descrevendo uma circunstância do cotidiano de Belém do início do século XX, expõe atividades econômicas de estrangeiros de várias culturas, origens e etnias, do que se pode inferir que um texto que se pretende ser representativo do Modernismo não poderia mesmo deixar de expor esta realidade, a da presença dos imigrantes no Norte do Brasil. Desse modo, trata-se de uma representação da estética *flaminaçu*, pela liberdade cultural por meio da diversidade, sobretudo, étnica, ambientada na Amazônia, precisamente no espaço urbano.

Contudo, enfatiza-se que o narrador se limita a descrever a cena com os tipos estrangeiros a compor a paisagem social e econômica da cidade sem entrar no mérito da contribuição presente ou futura para a cultura nacional e formação do povo brasileiro, como a dos negros barbadianos, japoneses ou italianos. Isto significa que, embora o *flaminaçu* preveja as transformações étnicas, o enredo não entra no mérito dessa contribuição dos estrangeiros, sobretudo os europeus.

Há, também, uma aproximação à ideia das transformações étnicas quando o narrador trata da ascendência de Bepe: a mãe do herói, Carolina, é filha da paraguaia Florência e do brasileiro José Basto:

O pai dela [Carolina] fôra oficial do ezercito no tempo da “campanha”.  
Atravessara Lomas, Augustura, Curupaiti, Cerro Corá. Entrara em  
“Assumpcion” ao lado de Caxias.  
[...]

Encontrara, no meio deles, uma Florencia timida, de corpo inquietante. Uma Florencia palida e esquezita. Uma florencia que apalpara as dragonas de oiro e em vez de fugir do inimigo, amara-o mais do que a terra do berço.

— Queres ir comigo? O Brazil é rico e bonito. Tem mulheres que te invejarão e o teu orgulho passeará, impertinente, pelo meio das cidades alegres.

Antes de pensar no simbolo da sua obediência ela riu, como uma criança que vai possuir uma porção de brinquedos.

— És bueño. Yo te seguiré. (BASTOS, 1934, p. 17)

Ou ainda sobre as transformações étnicas, quando o narrador trata da valentia e habilidades na luta do negro Cabo Jesuíno, demonstradas quando ele encontra, em uma de suas diligências policiais, seus dois agressores pescando em plena beira de rio:

O negro, então, sacudiu o punhal para o lado da canôa, deu uma rizada cavernosa, sêca, assim como tosse :

— Éta, mininos, nós premêro vamo brincá.

As pernas bambearam, o corpo se torceu como arco, os pés giraram depressa e, como golpes de machado, bateram nos dois, derrubando-os, de chôfre.

— Levantem mininos !

Os “meninos” levantaram. De novo os pés arrancaram e como duas atas gigantescas de carangueijo, tortos, pezados, recochetaram nas pernas trôpegas dos fugitivos e os atiraram de bruços, fungando.

O brio dos homens começou a despertar e eles procuraram posição para reagir ao achincalhe.

Mas o cabo mudou de tática. As mão ajudavam os pés ; os braços, rodopiando como cacêtes rijos, atinjam os olhos e os queixos, de um e de outro, com rapidez furiosa.

As pancadas doiam e os pés oscilantes, dansando, jogava-os ao chão, enquanto o capoeira, de quando em quando, como tragos de gôzo, tossia, enfaticamente, o seu rizo escarninho (BASTOS, 1934, p. 120-121).

Ressaltar as habilidades do negro na capoeira é o que o narrador mostra da etnia negra e sua cultura, como uma demonstração da marca de identidade, do negro brasileiro.

Outra mera aproximação sobre esse tema ocorre ainda quando o narrador se limita a reconhecer que existem estrangeiros bons, mas é a minoria, a parte que se identifica com o brasileiro e nesse país constitui família:

Extranjeiro !

Alguns são bons e têm franquezas sinceras.

Os bons são poucos e arranjam familia no Brazil. Confundem-se com os nacionais e quazi não se distinguem (BASTOS, 1934, p. 42).

Ainda mais, à parte a questão das etnias estrangeiras contempladas em *Terra de Icamiba* sem abordar as contribuições para o trajeto histórico brasileiro, há o tema da aparente xenofobia. Há que se ter reservas sobre esse tema. O início da compreensão sobre isso deve ser do ponto de vista de que a violência contra os estrangeiros ocorre estritamente sobre aqueles que se apropriam ilegalmente das riquezas da Amazônia ou praticam injustiças contra o caboclo e os outros nativos da floresta, sendo eles os personagens regatões<sup>14</sup> Amar, o marroquino, e Calazar, o judeu.

Percorrendo os povoados, os regatões são velhos reptis, mudados, por sinistros condões, em barcos errantes.

Bepe odeia-os. Despreza, igualmente, os que desviam sementes, frutos, fibras e óleos, para o vazio das sacolas cosmopolitas (BASTOS, 1934, p. 41).

Mais à frente, faz-se uma análise desta ação contra os estrangeiros, na qual se justifica o uso das palavras “aparente” e “reservas”.

Por último, sobre esse tema, o arremate triunfal está no momento em que Bepe reflete sobre o brasileiro e o Brasil, após o negro Catulé discutir com o herói sobre a presença do negro na história brasileira, dizendo que o povo negro sofreu bastante, mas se vingou em muitas situações, rindo ao mentir ao branco sobre as bravuras deste, sobre o conhecimento da língua indígena e a existência de ouro em certos lugares. Com as mentiras do negro, acreditadas pelo branco, este fez a história do Brasil. Com isso, Catulé diz que o Brasil precisa começar de novo como país, o que Bepe não concorda após refletir sobre a conversa:

“O Brazil precisa começar de novo”...

Bepe medita : não precisa.

O homem atual não é mais a iluzão do europeu, a mentira do africano, o odio do tupí despejado. Não é mais a vitoria sem orgulho, o ardil sem salvação, a rezistencia sem dominio. É o conjunto superior que se destaca da combustão etnolójica e plasma a unidade, quer sejam partes um mulato, um mameluco, um curiboca ou um cafuz.

O caldeamento vái chegando á sua consistencia organica e intelectual. Da culminancia percebida, já os tipos estabelecem, voluntariosos, a linha harmonica, inviolavel. É a diretriz que separa a memoria e o sonho, o passado subserviente e o futuro definitivo.

Vamos dos desvirjinamentos iniciais á complexidade da evolução antropolójica

---

<sup>14</sup> AM Comerciante ambulante que, de barco, percorre os rios, parando em diversos pontos para efetuar vendas (GEIGER, 2011, p. 1176).

[...]

O sangue ferve, ativam-se os neuronios, o olhar fura os ventres, as pernas possuem as terras e as aguas. É o homem novo palpitando, pesquisando e movendo-se.

[...]

Não somos mais a mocidade combalida pela vertigem da grandeza. A grandeza é que se oprime pela vertigem dos moços (BASTOS, 1934, p.132-133).

O herói não concorda com o posicionamento de Catulé de que o Brasil avançaria sob o ponto de vista de uma etnia, do negro ou do índio, mas, sim, defende que esse país deve ser reconhecido como resultado natural da miscigenação, em um “conjunto superior” que flui da “combustão etnológica que plasma a unidade”, esta que resulta da diversidade de culturas regionais, costumes e expressividades do brasileiro, como o caboclo, o negro, o índio, o branco cearense na Amazônia. O narrador afirma, ainda, que a grandeza do Brasil e da Amazônia não se resume a ser o motor que move a nova geração pelo deslumbramento pelo exótico característicos destas terras a ser mostrado ao estrangeiro, mas que a ação moderna e modernista da nova geração é que se sobrepõe ao ponto de vista anacrônico, como o de Catulé.

Enfim, sobre etnias, quando o *Flaminaçu* trata das transformações evolutivas, Bastos, nesse romance de 1934, dá prioridade ao caboclo por este ser o maior representante do amazônida e, como se viu, neste sim há a aplicação desse tema objetivamente nesse enredo. Nos demais casos, como o índio, o negro, o europeu, asiático, estes surgem no enredo como atuantes em certas passagens.

Sobre o preceito no *Flaminaçu* de que “textualiza a índole nacional”, no sentido de mostrar textualmente o brasileiro do Norte, as características da vida do amazônida no enredo literário, conduzindo para uma amostragem do Brasil em seu contexto amazônica, o narrador, novamente comentando mais que os personagens, descreve o momento em que Bepe chega à casa dos Cosmes. Nesse local, expõe as condições de vida do caboclo Julião e sua família, mostrando uma espécie de paradigma de vida na floresta, não na riqueza, mas na autossuficiência construída no sacrifício diário. Em tal descrição, insere a lenda da mandioca a refletir e ilustrar tal condição de vida:

Os Cosmes.

São posseiros antigos, lavradores e castanheiros.

Uma enjenhoca e um forno.

A família sóbria : Julião, a mulher e tres filhos – uma rapariga bem tirada florescendo entre dois meninos travessos.

Celeiro tradicional e farto. É o que se quer. Celeiro gabado pelos padres viajeiros e pelos bandos precatorios do Divino.

A caza está sempre limpa ; a despensa atulhada.

Sobre a paxiúba do armazem misturam-se mantas de pirarucu, sacas de feijão, macaxeira e farinha, café e rapadura.

Melaço grosso é ponto de puxa-puxa.

Trezanda a bem-estar, esse pouco de felicidade que está na saúde dos pais e na satisfação dos filhos.

No quintal passeiam pombos, socós, marrecas, passarões, garças, pavões que só comem moscas, mutuns que devoram pedras.

No tempo dos primeiros povos morreu Mani, que mudaram de côr, pintadas como as d'Angola e de que ninguem se serve porque comeram pirarára – peixe que faz desses prodijios.

No tempo dos promeiros (*sic*) povos morreu Mani, que consolava os feridos de guerra, dava comida às crianças famintas e cantava para os velhos, no membi. Filha de tucháua, ninguem chorava perto dela, sem que não lhe baixasse logo uma dôce consolação. Era a alma bemfazeja das tribus e dos campos.

Da sua sepultura nasceu uma planta, que não cresceu um metro e que todos chamaram mani-ua. (Cabelos de-Mani). Era a maniva.

Quando puxaram a planta apenas encontraram uma raiz grossa e como não vissem vestijios da virjem, ao achado deram o nome de mani-oca (Caza-de-Mani). Era a mandioca.

D'áí por diante, quem tivesse tal planta no quintal possuía felicidade e abundancia.

No roçado dos Cosmes, os cabelos de Mani são fartos e verdes. (BASTOS, 1934, p. 49-50).

O imbricamento entre a realidade do enredo e a lenda se dá no sentido daquela para esta, de tal maneira que o narrador deixa explícito que a vida dos Cosmes não se dá como favorecimento do sobrenatural, mas que este encontra a figuração na realidade material da família cabocla, na índole, na propensão natural do caboclo: subsistência fundamentada na metáfora: “No roçado dos Cosmes, os cabelos de Mani são fartos e verdes”, com “esse pouco de felicidade que está na saúde dos pais e na satisfação dos filhos”. Esta afirmativa é confirmada em outro momento, quando o narrador diz: “Julião é feliz. A felicidade nasce de suas próprias virtudes” (BASTOS, 1934, p. 52). Assim, aquela família não vive no conforto; a casa é pobre e as vestes da família ficam muito distantes do luxo (“Bepe pendura os olhos nas coisas da sala; nas revistas ilustradas, que são os vestidos das paredes pobres, nas roupas surradas e remendadas dos amigos.” (BASTOS, 1934, p. 53)), nem vive no espaço idílico da felicidade, mas eles conseguem o suficiente para suportar os sacrifícios da vida na floresta, em uma tradução estética da teoria da brasilidade: o material prevalece sobre o exuberante na e da floresta. Nesse excerto, verifica-se,

também, que a brasilidade está presente quando o narrador expõe uma lenda amazônica sem torná-la uma curiosidade cultural, mas, depois de mostrar a vida do caboclo na própria casa, usa a lenda como uma parábola a ilustrar esta vida, a mostrar outra maneira de explicar as condições de vida daquela família, dentro do sentido da brasilidade.

Em outra passagem do manifesto de 1927, Bastos afirma que *flaminaçu* “Canta ruidosa os nossos usos e costumes, dando-lhes uma feição de elegância curiosa”. Realmente, como explicar os usos e costumes pelo episódio da gravidez de uma jovem, segundo ela engravidada por um boto, sem tornar-se exclusivamente folclórico, curioso? Ou que existem remédios que trazem de volta o homem com quem a moça deveria se casar? Explicar somente pela curiosidade folclórica é desvirtuar a realidade amazônica dentro do que Bastos propõe acerca da brasilidade. O narrador, com isso, trata de novamente estabelecer um movimento do fato para o costume, a crença. O caso se dá quando Mussa, sobrinho do marroquino Amar, desvirgina Sonsa, filha de Julião Cosme. A moça, para explicar o caso, diz que foi o boto (“— Foi boto, papai. (Boto<sup>15</sup> ainda era, no Badajós, o peixe fenomenal, que se transformava em homem para deflorar as mulheres)”) (BASTOS, 1934, p. 85), mas quando o pai a ameaça com uma surra com barba de surubim, ela confessa quem a molestou. É quando surge na narrativa a Mãe-Pereira:

Julião iria queixar-se ao Delegado, na Vila.  
 Porém, Mãe-Perêra, velha mandingueira do Peorini, chegára.  
 [...]
   
 — Não vá se queixar, seu Juio. Eu dou vórta nêle.  
 E virando-se :  
 — Venha cá, minina. Tem alguma coiza do seu namoro ?  
 — Tenho. Um lenço.  
 — Dê cá êle.  
 Viéra o lenço do Mussa. E sobre o pedaço de morim, Mãe-Perêra, pelo taquari, soprára a fumaça do sortilejio.

---

<sup>15</sup> Embora o narrador trate como peixe, talvez porque o autor conheça a expressão peixe-boto, não se trata de peixe, mas de cetáceo, ordem de animal mamífero adaptado à vida aquática (FERREIRA, 1999, p. 449). No volume 1 de sua obra *Moronguêta*, Nunes Pereira (1980) afirma que o boto é um personagem mítico, o espírito das águas, e que merece respeito especial quando seduz uma “cunhã-mucu-pisasu”. E continua: “O seu aparecimento em diversas ações atribuídas, ora a este, ora àquele peixe, ao lado do PAI DOS PACUS ou o AVÔ DAS TRAIRAS, tem a amplitude, o interesse de uma ação verdadeiramente digna de outras figuras cíclicas da chamada Mitologia da Natureza.

[...]

E em toda a Amazônia o óleo do boto entra na medicina indígena e na dos civilizados, como panacéia eficaz para a cura de certas moléstias, principalmente o reumatismo.

E possuir um ‘olho de boto’ é dispor de um ímã sexual poderosíssimo (PEREIRA, 1980, p. 393-394).

A Sonsa banhára-se em cozimento de folha de caneleira e pimenta. Mãi-Perêra rezára e queimára pião. Depois, pendurára no pescoço da Sonsa um bentinho, amarrado em cruz.

Então esperaram duas luas. Na terceira o Mussa chegára. Vinha todo pizado pelo feitiço, amarelo e bambo.

Queria levar a Sonsa. Queria viver com a Sonsa. Mas não cazava.

— Se não cazar não leva. E não cazando, morre, gritára o Julião.

Mãi-Perêra tornára a intervir :

— Não mate o peste, seu Juio. Dêxe ir. Eu dou vórta nêle. Nunca mais faz outra.

Mussa escapulira.

Quatro luas depois, entre os velhos curandeiros e as mulheres vadias do Badajóz e do Anouri, a curiosidade dialogava :

— Você já sabe ?

— ...

— O Mussa não é mais home. Já uzou tudo. Nem nada. Tão môço, o pobre (BASTOS, 1934, p. 85, 87-88).

O fragmento começa com uma referência à lenda típica do folclore amazônico, repetida até a atualidade, sobretudo nos eventos culturais, em que a moça é engravidada por um boto, segundo ela e, por vezes, segundo a família. Em ambos os casos a explicação é dada, em razão da vergonha perante a comunidade, ou pelos pais, pela grávida, ou pelos familiares, conforme o caso, por motivo de o moço não querer aceitar a moça grávida como esposa. O tratamento dado por Bastos a esta ocorrência da cultura local e seu desdobramento com a Mãe-Pereira é bem ao proposto estilo *flaminaçu*, verificável isto ao se observar que ao alegar a gravidez pelo boto, na primeira ameaça de surra com o implacável chicote de barba de surubim, peixe típico da região, a filha não sustenta a sua versão sobre o boto, já que seria uma explicação aceitável pela família e comunidade. Mas não é assim que ocorre. O autor opta por fazer o narrador dar outro desdobramento à história, longe da curiosidade da linha folclórico-lendária, e a moça denuncia que foi Mussa, o sobrinho do estrangeiro Amar, quem a engravidou.

Em seguida, depois de “as maravilhas ictiológicas” terem composto o enredo, a participação de Mãe-Pereira é bem mais dentro do “calço de legenda à grandeza natural do Brasil, do seu povo”, afinal, é esta personagem quem resolve satisfatoriamente o caso, segundo o narrador, por meio do uso de meios colhidos da seara do cristianismo, da religião afro, dos efeitos milagreiros dos recursos naturais da floresta, conhecimento todos dominados pela velha mandingueira. Assim, o folclórico e o sobrenatural entram na realidade, de modo que a lenda não está apartada da realidade, mas a fecunda, bem configurada no padrão *flaminaçu*.

Em outro momento da narrativa percebe-se, com clareza esta mesma proposta *flaminaçu* no romance, a de pôr um “calço de legenda à grandeza natural do Brasil, do seu povo, das suas possibilidades, da sua história”, desta vez por meio do herói Bepe:

Bepe sente-se crescer, chegar á cumieira da caza, arranhar a copa das castanheiras, dobrar-se por cima das cidades, enovelar-se entre as estrelas e, no paroxismo das altitudes, o seu ultimo grito cái sobre uma nova Amazonia, uma extraordinaria Amazonia de belêza e de lejenda (BASTOS, 1934, p. 98).

Nesse fragmento, Bepe se vê convencido e convicto de sua nobre missão de conduzir o povo do Badajós a um novo tempo, a um novo lugar em que a terra seja valorizada pela sua grandeza no que pode proporcionar ao homem para a dignidade da vida e seja exaltada historicamente por isso, tornando-se a nova e extraordinária Amazônia de beleza e lenda, uma utopia no texto modernista de Bastos.

Enfim, os dois episódios citados que envolvem a família Cosme, em que no primeiro entra a lenda da mandioca e no segundo, a lenda do boto e as ações da velha mandingueira, não ocorre o folclorismo e nem a naturalização do conteúdo fantástico. O que há é a preservação desse conteúdo imaginário sem afetar a verossimilhança da cena descrita pelo opinante narrador, ou seja, a ideia de Lafetá (1974) aqui procede ao se referir ao projeto ideológico do Modernismo aqui presente, relativamente à consciência do país, ao caráter de classe (LAFETÁ, 1974, p. 12), do mesmo modo a crítica de Candido ao afirmar que nessa literatura dos anos 30, como a de Bastos, “O que houve mais foi a preocupação de discutir a pertinência dos temas e das atitudes ideológicas”, a vida do caboclo, do que a elaboração formal (estrutural e estilística) (CANDIDO, 2003, p. 197).

Como outro ponto de verificação da aplicação da proposta modernista *flaminaçu* no romance *Terra de Icamiba* (1934), destaca-se a frase do manifesto que diz: “Virtualiza o Amor, a Beleza, a Força, a Alegria e os heróis das planícies e dos sertões, e as guerras de independência”. No romance estudado há a seguinte passagem, que remete ao momento após a morte de Lazaril, Calazar e Amar no castanhal, capturados pelos homens de Bepe, em que o herói medita sobre o caboclo:

Cabôclo ! Embalo de rêde faz-te dormir. Dorme !  
 O teu sôno, cabôclo, põe cozegas na ironia dos outros. Não tem  
 graça, não ! Tu tens o peito enfeitado com dentes de maracajá.  
 Pronto !  
 Tu acabastes com a guerra de Canudos<sup>16</sup>.  
 Tu rompestes a ponte de Itororó<sup>17</sup>.  
 Tu ganhaste a guerra das Goianas<sup>18</sup>.  
 Tu fizeste o heroísmo da Cabanagem<sup>19</sup>.  
 Só ?  
 [...]

Dizem que não tens corajem para confiar na vida. Ri bem alto,  
 brasileiro !

Conta, só para que eles não durmam direito, que os teus  
 antepassados bebiam os ossos dos guerreiros diluidos no cachiri. E  
 bebiam-no para não perderem o heroísmo da raça.

Ri, bem alto brasileiro ; e conta, sem pejo, a tua historia (BASTOS,  
 1934, p. 151;153).

Certamente, o objetivo da descrição do pensamento de Bepe é encontrar elementos de exaltação dos valores do caboclo, um fator da “intenção social” a que Bastos se refere no prefácio de *Safra*, ainda que desconsidere os outros atores históricos, como os negros e os índios, que vestiram a farda de soldados brasileiros. Contudo, destaca o caboclo, de uma maneira que passeia pelos fatos históricos ocorridos dispersamente pelo Brasil e fecha na região amazônica, com a Cabanagem, e faz questão de chamá-lo de brasileiro, pela via da desconstrução do estereótipo do homem sem coragem ou preguiçoso, como se num

---

<sup>16</sup> Guerra ocorrida entre 1896 e 1897, no Arraial de Canudos, interior da Bahia, em que se confrontaram, por cerca de dez meses, as vitoriosas tropas federais republicanas e os revoltosos liderados por Antonio Conselheiro, compostos por caboclos, negros, índios, sendo estes, inclusive, mulheres, crianças e idosos, conforme estudos do prof. Luiz Alberto Moniz Bandeira (1996).

<sup>17</sup> Batalha de Itororó foi a primeira do período que ficou conhecido como Dezembrada da Guerra do Paraguai, conflito este ocorrido no período de dezembro de 1864 a março de 1870 entre a tríplice aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai, e o Paraguai. Nesta guerra ficaram famosas as figuras dos Voluntários da Pátria, entre eles, índios e negros, afirma Marcelo Santos Rodrigues, em sua tese de doutorado na USP, 2009.

<sup>18</sup> Guerra entre as forças portuguesas contra as derrotadas forças da França na região das Guianas Francesas, entre dezembro de 1808 e janeiro de 1809, com boa parte dos expedicionários recrutados na Província do Pará, afirma Stéphane Granger (2011)

<sup>19</sup> Afirma Magda Ricci (2006), em artigo publicado no Scielo, que a Cabanagem foi a guerra entre 1835 e 1840, entre os revolucionários paraenses, sendo estes negros, índios e mestiços, e os brancos portugueses abastados, contra a burguesia e os portugueses colonialistas da região. Paes Loureiro registra que “A Cabanagem foi culminância de todo um processo de aspiração nativo de autodeterminação, momento de união de classes subalternas, intelectuais, parte do clero e das elites nacionalistas, na luta por ideais concretos de libertação. Uma revolução dos caboclos, índio, negros, por meio da qual o povo chegou ao poder e nele se manteve durante algum tempo. Uma revolução que envolveu o campo e a cidade, deixando as populações ribeirinhas e urbanas aterrorizadas, semeando epopeias de heroísmo, luta e morte, na realidade e no imaginário da população” (LOUREIRO, 2000, p. 70-71).

Deslumbramento sonoro, ruje a formidável orquestração do Brasil anônimo ; Brasil de seringueiros e lavradores ; Brasil de seres forçados, que enfiam o sol na cintura – cabelos e músculos dentro das auras – e, confiados, vão desafiar os infortúnios, sem ao menos pensar na proteção dum história (BASTOS, 1934, p.77).

Assim, o romance virtualiza a força, o herói de planícies e sertões, e das guerras de independência.

Nesse conjunto de reflexões e posturas intelectuais, Bastos forjou a sua posição ideológica a ser transplantada para o texto literário, defendendo a brasilidade nos termos dos pés firmes na realidade social e na cultura popular amazônica, a liberdade literária e artística. Enfim, o que se infere é que para o escritor paraense, no seu projeto ideológico, é imprescindível a defesa da cultura, da realidade local, da terra, do homem, da paisagem, da arte e da vida, para que haja união nos momentos de ameaça a esta cultura por infiltração política ou mesmo golpe armado. Assim, *Flaminaçu* (1927), guiando esteticamente as citações relativas à história, costumes, lendas, tradições, costumes, o espaço, o enredo e a relação personagem-natureza em *Terra de Icamiba* (1934), dá a dimensão de um romance nos padrões modernistas para a região Norte, desconstruindo estereótipos e mostrando a cor e o homem local, com a demonstração da ideologia da brasilidade, embora o “plano do livro” tenda, por vezes, à sobreposição da intenção social, a de mostrar a vida sofrida e injustiçada dos povos amazônicos, notadamente o caboclo, sobre a formal e estética.

### 3.2 OS ELEMENTOS NARRATIVOS

Em *Terra de Icamiba* (1934), o narrador é o principal informante ao leitor dos acontecimentos e também das sensações, impressões, pensamentos e falas dos personagens, e, por vezes, de forma intrusa, emite opiniões acerca dos fatos. Esse sujeito ficcional a Teoria Literária classifica-o como heterodiegético, na teorização de Gérard Genette, citado por Reis (2003, p. 353-373), pois não integra a diegese, a narrativa, mas conhece tudo sobre ela, inclusive oniscientemente o íntimo dos personagens. Desse modo, esta entidade fictícia é a responsável por fazer o leitor envolver-se no mundo paisagístico amazônico, na realidade e nos dramas da

vida, sobretudo, do caboclo, a partir do ponto de vista da brasilidade pela estética modernista *flaminaçu*.

Bastos coloca nesse narrador esse ponto de vista, que faz com que o leitor reconheça com convencimento a verossimilhança do que é descrito ou narrado. Veja-se quando se trata de mostrar a paisagem, no que esse sujeito da enunciação lança mão de uma apropriada linguagem poética, mas sem descambar para a expressão romântica do espaço, mantendo distância da imagem das “terras selváticas” e da crença no “mundo primitivo e puro” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 272), de maneira que suas palavras buscam traduzir com sensível propriedade humanística a natureza, com o vigor poético de um verdadeiro ser vivo. Veja-se o início do romance:

Depois das rebeliões quaternarias, Badajóz alargou as suas aguas e arredou as suas terras para o lado enorme do tempo.

Hoje, no lago de Badajóz, ha um silencio comprido, que começa nos corações, e um silencio de imensidade, que acaba nos astros.

[...]

Quando arco-iris bebe agua no Badajóz, as flôres se miram no ventre da aparição.

As palmeiras, com os leques trunfados, abanam os arbustos aflitos : as borboletas cáem dos flabelos e anunciam doidamente o verão. Então explende a terra, clorofila esperta os ramos e as soalheiras emperram na tabatinga. Despidas, chapas fulgurantes oscilam – são clarões redentores, que, sobre os pantanos, dezalagam as ultimas pontas do mundo.

Nas ilhas-sozinhas as garças bordam para as nuvens (BASTOS, 1934, p. 7-8).

Trata-se de um narrador-poeta que usa recursos metafóricos ao ilustrar a movimentação da natureza, e não exatamente a hiperbolização da beleza selvagem, mas que busca selecionar palavras que se aproximem ao máximo do que seria a tradução da composição do cenário amazônico, e concebem a natureza como ser vivo. Decorre disso o uso das prosopopeias, da animização da fauna, da flora e das águas. O uso dos verbos de ação aplicados ao sujeito-natureza permite a caracterização dessa vivacidade, em que os seres ganham intensidade de força e dinamismo no espaço amazônico, notadamente nesse fragmento, quando o verão é anunciado e as “soalheiras emperram na tabatinga”, o fortíssimo calor amazônico rachando o barro do chão.

Por vezes, há momentos em que ocorre uma aproximação mais evidente da estética romântica pela via da íntima inter-relação entre homem e natureza ou

entre os elementos que compõem o espaço, como se este correspondesse ao estado de alma do caboclo. Veja-se a passagem quando Bepe puxa conversa com Julião, em que animais e árvores anunciam as más notícias, a que o amigo do herói fora enganado pelo judeu Calazar:

Bepe olha para fóra.  
 Uma luz negra rola das horas, entre candeias palidas.  
 Rondam bujios nos charcos distantes. Erram presentimentos nos olhos humidos dos cabôclos, nos labios descorados dos santos, que rezam aflitos, dentro da renda dos oratorios.  
 Circunspeção faz sala e esconde nas evazivas das impressões a muzica pernostica dos dezabafos.  
 Devorada pelo apuizeiro, clamando alturas, uma arvore, ao lonje, qual esqueleto informe, gesticula n'amplidão.  
 Bepe :  
 — Venha cá, Julião.  
 Sáem os dois. Passam sôpros aereos. Empoleirado nos sôpros um murucututú debulha prezajios (BASTOS, 1934, p. 53-54).

Nesse fragmento, o narrador, ao descrever traços remetentes ao estado psicológico do caboclo Julião, inclui os componentes vegetais e animais do espaço e os traduz como certificadores de fatos futuros. Disso decorre uma certa indefinição ou mesmo contradição entre a postura de combate aos traços românticos na ação modernista e a presença dessas evidências românticas.

Sobre o espaço citadino, veja-se quando mostra Belém ao leitor:

Santa Maria de Belem, sobre o Guajará, debrua-se, do Val-de-Cães ao Castelo, com os seus armazens achatados, sobrados coloniais, os mercados e as vélas azúis, pardas, verdes, vermelhas, dos barcos do Ver-o-Pezo, do Igarapé das Armas, ou do Redúto, antes do aterro.  
 Espétam o céu as torres do Telegrafo, da Caixa d'Agua, da Bazilica, de Sant'Ana, do Carmo, da Catedral. As chaminés escuras fumaçam sobre as uzinas laboriosas.  
 As orlas florestais da Pedreira e do Guamá interferem-se com as baixas de Santa-Izabel e Canudos; vincam, em linha réta, ao longo do Marco; penetram, fundo, as dobras do Utinga e rodam, batidas, pelo Una, até o Curro Velho. Dentro deste ambito clorofilado, a cidade canta ou pragueja, ruje ou enlanguesce, empolga, vibra, incendeia. De dia é uma chapa fulgurante que cinje limalhas á cal das cazas, ás telhas dos mirantes, ás cupolas dos templos, ao bronze dos monumentos. De noite é uma vazão de poeira brilhante, entre os fios incandescidos da iluminação artificial (BASTOS, 1934, p. 23).

Veja-se que o procedimento adotado na descrição sobre esse espaço é o mesmo adotado para tratar da natureza, isto é, mostra uma cidade poeticamente como ser vivo, dinâmico e sugestivo de sentimentalidades e sensações, porém mais

claramente não romantizadas, de uma forma que tangencia o alírico, em que o leitor visualiza no seu imaginário a cidade de Belém em seus prédios, orlas, ruas, fumaças de chaminés em uma viagem panorâmica acelerada, ao estilo futurista. Esta é a maneira que Bastos encontra de por no seu narrador uma forma de mostrar genuinamente uma cidade contraditória em seu estágio de desenvolvimento, que “canta ou pragueja, ruge ou enlanguesce, empolga, vibra, incendeia”, compromissado em revelar o que há na cidade, não o que deveria haver. Aqui, verifica-se a postura modernista, embora com traços do Realismo ao visualizar o cotidiano.

Em outros momentos esse narrador isenta os personagens de emitirem autovalorização ou autodepreciação, de mostrarem, questionavelmente do ponto de vista crítico, as suas virtudes ou vícios. Com isso, conhecendo as questões inclusive de foro e sentimento íntimos, fica à vontade para mostrar as profundas reflexões dos personagens, como quando comenta sobre Julião Cosme, amigo de Bepe:

A mentira é a mascara dos erros conscientes. Julião não sabe mentir porque a malícia não lhe azuina o sentimento. Cumpre o seu dever. Para que mentir?

Mente-se, às vezes, por vaidade. Neste cazo, só o ambiciozo tem vaidades. Porque a vaidade é o elojo da ostentação.

Na hipermania da grandeza pessoal os estados d'alma surjem poliédricos e nunca estão nús para os amigos. Isto, no Brazil, é uma questão nacional.

Mas Julião é um contentado.

Quer limpeza e saúde : o rosto sadio dos filhos para os seus beijos. (Fica debruçado no rosto dos filhos como se aprendesse o Ecleziastes).

O resto é trabalhar, educar as sementes, reflorir as planícies, ficar no fundo do dia, olhando ironico, a civilização que não o compreende.

Sem procurar a camiza de ninguem as lendas não são perniciosas para os homens vulgares. Julião é feliz. A felicidade nasce das suas próprias virtudes.

Ha caracteres que não se aparam e falsas virtudes que se disciplinam.

[...]

Julião é o que sempre foi. As suas virtudes são raizes da sua natureza. (BASTOS, 1934, p. 51-52)

Como se vê, toda a caracterização virtuosa de Julião Cosme se dá a partir das palavras elogiosas do narrador e de seus comentários que elevam o caráter desse personagem, sem torná-lo um super-homem, mas apenas um ser provido de retidão e honestidade provindos “da sua natureza”. O narrador não oportuniza ao personagem se apresentar desta forma, pois se assim o fosse, Julião

poderia ter as palavras sob suspeita. Então assume a posição de voz do personagem, e passa a projetar a sua subjetividade no discurso, de modo que assim as suas palavras ganham verossimilhança. E mais, o fato de esse narrador ser cheio de razões e conhecimentos sobre o que narra e sobre os personagens o faz também ter respaldo para também emitir seus registros subjetivos por meio de opiniões acerca do fato narrado, como ao tratar de virtudes.

O mesmo ocorre quando o narrador descreve a condição existencial do poeta lírico Reginaldo, amigo de Bepe, após a morte das namoradas:

O seu gosto era aquele. Só amava assim, mulheres incorpóreas, astrais, maceradas a capricho pela doença paulatina.

Gozava-as, sem nexo. Um atôa d'outro mundo ; só elas. Fariscava cheiros calidos, de mãos postas que êle sonhava estarem, doutro lado fechando os milagres da morte.

Descobria afinidades entre as defuntas, olhos de uma, olhos de outra, as vozes, os cuidados, as paixões.

Depois Conceição, Clarinha e Milonga esmagaram-se e anunciaram-se numa só criatura, a imponderavel e complexa, feita de trez saudades e trez mortes.

Uma só ! Essa foi a que comoveu mais, a que mais cavou a sua cóva no coração do poeta. Porque eram trez forças que angustiavam, seis olhos que vigiavam, trez bocas ardentes que cantavam, n'amplitude, os poemas do Rejinaldo.

A lividez da imajem triptica suave no rosto do homem.

E o Rejinaldo foi afinando em pezares, vijilias atrozes e horas em consolo.

Oh ! aquela palidez ! Vinha da cera divina com que Deus modelara a pureza das trez virjens.

E o poeta lírico morreu. Coitado ! (BASTOS, 1934, p. 28)

O narrador conhece a intimidade da vida e dos sentimentos dos personagens, como no caso de Reginaldo, amigo de Bepe na cidade grande, Belém. Mostrado como um idealista no amor, masoquistamente, deixa-se levar pelo sentimento de perda das "mulheres incorpóreas", fato que constitui a Bepe, segundo o narrador, um exemplo a não ser seguido, em que a razão deve controlar os sentimentos, notadamente os que desatinam a vida e favorecem a morte. Trata-se de um registro subjetivo que insinua uma atitude ideológica para o herói segundo o pensamento do narrador.

Um raro momento em que o narrador deixa o personagem se pronunciar é no momento em que Gadi, namorada de Jeremias, retruca o namorado sobre o desejo dele de vê-la morta, por ingestão de veneno, em vez de morrer de fome, contradizendo a configuração romântica dada pelo amante ao ato, como teorizam

Rosenfeld e Guinsburg sobre o Romantismo: “E o conceito de noite se funde e confunde com o conceito de amor, e a idéia de amor, com a de morte. É a grande trindade romântica – Noite, Amor e Morte.” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2002, p. 272). Diz ela:

— És injenuo, filho. Fome é figura de retorica. Foi inventada, em épocas remotas, por gente que não tinha do que morrer ; hoje é arma de protesto dos grevistas cabotinos. Veneno é recurso que se deixa aos nulos. Porque é especialidade para os cães hidrofobos, para os ratos bubonicos, para os peixes ariscos. Não quero confuzões com a historia natural. Não quero (BASTOS, 1934, p.32).

Veja-se que Gadi filosofa com a mesma propriedade e estilo linguístico do narrador, por vezes alcançando o tom político, e sempre usando comparações de fatos do cotidiano.

Nesse romance, portanto, cumpre ao narrador o papel de mostrar-se ao leitor como um porta-voz de todo o contexto amazônico, de revelar que a Amazônia não é somente a exuberância maravilhosa e encantadora, que impressiona pelo seu gigantismo de suas belezas naturais ou pelo exótico de sua culinária, de seus mitos, lendas e costumes, mas que há nesse espaço brasileiro a vida em luta não apenas no confronto com a rusticidade e selvageria da região próprias das condições naturais do local, mas também contra o próprio homem que explora o outro homem, aspectos de expressão estética da brasilidade.

Entre os vários personagens desse romance, além do herói Bepe, ganham destaque Lucas e Carolina, Julião Cosme, Mano Solia, Columbu, os dois poetas Reginaldo e Jeremias, os estrangeiros Amar, Calazar e Lazaril, a Mãe-Pereira, o coronel Epifânio e o major Telesforo, por serem os mais atuantes no desenvolvimento do enredo, por se relacionarem, de alguma forma, com Bepe e expressarem a proposta modernista *flaminaçu*.

Lucas e Carolina, como se viu, posicionam-se na narrativa como a ascendência de Bepe. Ele é nordestino, muito provavelmente o característico branco cearense, porque o texto o sugere, chegado do Ceará à Amazônia em busca de melhores condições de vida, e ela filha de índia paraguaia, Florência, com o brasileiro José Bastos; portanto, Bepe está dentro da miscigenação claramente recepcionada no Manifesto *Flaminaçu* (1927), e o que é mais importante, bem brasileiroamente amazônico, uma vez que Lucas não é o branco europeu, embora

mantenha historicamente esse traço, mas o branco chegado à Amazônia advindo de outra região brasileira. Assim, Lucas e Carolina contextualizam as origens de Bepe e dão o fundamento da personalidade do protagonista de um homem preparado para o enfrentamento com a natureza e com o próprio homem e a conhecer a floresta muito pela observação, além de darem a base da inquietude diante das injustiças, já que o pai morre endividado pela ação de Amar, regatão estrangeiro.

Julião Cosme é o caboclo probo, virtuoso, trabalhador, injustiçado pelos mais fortes e, por sua família, temeroso diante do poder e ação do estrangeiro Calazar. Sua participação é responsável por fortalecer a insatisfação de Bepe para com os estrangeiros que exploram os amazônidas, sobretudo quando o herói toma conhecimento de que Julião sofre a ameaça de perder suas terras para o judeu Calazar por intermédio de um plano de endividamento do caboclo. A dramática situação desse personagem aguça em Bepe o lado justiceiro do herói, como se vê quando ele fala ao Cosme: “— É razoável a honestidade dos sacrifícios quando o meio é transcendentalmente honesto. [...] — Vais entender-me. Não é imoral tomar-se a justiça por meios injustos” (BASTOS, 1934, p. 57).

Columbu é a representação indígena no romance. Enquadrado no padrão *flaminaçu* quanto aos valores étnicos, mostra a face do índio dito civilizado, que conhece a explicação dos fenômenos da natureza, os segredos da floresta e, como ninguém, sabe a medida exata de onde cortar a árvore certa para fazer uma canoa: é quando reina a sabedoria de Columbu sobre a civilização. Amigo de Bepe, ajuda-o sobremaneira no combate às injustiças do grupo do Coronel Epifânio e dos estrangeiros Amar, Calazar e Lazaril. É esse índio que sabe onde fica o eldorado<sup>20</sup> e é quem orienta Bepe sobre a terra das icamiabas. Desse modo, o lugar onde haverá a dignificação do povo da floresta, sonhado por Bepe como a “República

---

<sup>20</sup> Afirma Dorita Nouhad, no verbete Eldorado, do livro *Dicionário de Mitos Literários*, que “Garcilaso de la Vega (1539-1615), em *Comentarios reales de los Incas* (1586-1605), como também Augustín de Zarate (1514-?) em *Historia del Descubrimiento y Conquista de la provincia del Perú* (1555) e Pedro Cieza de Leon (1518-1560), em *La Crónica de Perú* (1553), apontam o ouro como a miragem perseguida pelos conquistadores espanhóis através do vasto continente, continente ainda desconhecido mas que o sonho de cobiça deles iria indiretamente permitir que explorassem. [...] Em busca do Eldorado, Gonzalo Pizarro (um dos irmãos de Francisco Pizarro, conquistador do Peru), parte em direção ao Equador. Diego de Almagro explora o Chile, Francisco de Orellana e depois Lope de Aguirre descem o rio Marañón, rebatizado de Amazonas porque, conta-nos Zarate, ‘ele atravessava uma região onde só viviam mulheres’. É interessante constatar como os conquistadores frustrados contribuem para reforçar o mito, fazendo de seu fracasso um outro Eldorado. (NOUHAD in BRUNEL, 2000, p. 316).

miraculosa”, para onde o herói deve conduzir essa população, só é conhecido por um representante dos povos de raiz no lugar: o índio.

Mano Solia é o caboclo que incorpora a influência do objeto mítico, o muiraquitã, das não menos mitológicas icamiabas. A pedra mágica, em forma de sapo talhada pelas icamiabas, as índias guerreiras, à margem do lago Yaci-Uaruá, é presenteada aos homens por elas escolhidos. A pedra tem o poder de proteger de doenças e azares o homem que tenha sido presenteado com ela e que a usa em cordão em volta do pescoço. No romance, é sobre esse personagem que o mito do muiraquitã se realiza quando ele recebe da cabocla, Miranha, o dito objeto. O pai da moça, Tinimbu, ao saber que a filha havia dado a representação da felicidade da própria família a um estranho, vai atrás do objeto e retira com violência do pescoço de Mano Solia. Em certo momento de um ritual de dança em que o jurupari é incorporado em Mananga, Miranha é ameaçada de ser morta por ter visualizado o Mananga. Diante do fato sobre a filha, Tinimbu reage com fúria e Mano Solia o ajuda com força sobrenatural a salvar a moça das mãos dos que a iam sacrificar. A recompensa, com a morte de Tinimbu no episódio do Jurupari, é a recuperação do muiraquitã. Aqui, no contexto da narrativa, é oportunizada a combinação do real e do mítico da cultura popular amazônica, constituindo não somente um episódio de verossimilhança interna, mas também um momento simbólico em que Mano Solia doa a rãzinha miraculosa a Bepe. Com isso, o herói está pronto para enfrentar o árduo caminho por onde seu povo seguirá para a terra das icamiabas. A inserção do elemento mitológico nesse episódio é mais um exemplo da presença da ideologia da brasilidade, em que o mito revela um fator de identidade amazônica.

Os dois poetas Reginaldo e Jeremias além de serem os grandes amigos de Bepe na cidade grande, Belém do Pará, são o exemplo do que o herói não deve ser ou seguir na vida em decorrência das experiências desses artistas com as namoradas. Reginaldo, o poeta lírico, morre por sofrimento pelas namoradas falecidas. Jeremias, o amante platônico e byroniano, morre no Acre, de febre, desencantado com o amor por Gadí, assassinada por um amante abastado. Ambos os amigos são a metáfora do pensamento de Bepe sobre a vida: a razão deve controlar o sentimento. Com isso, o herói não escolhe nem o “lirismo estúpido” de Reginaldo, nem o “romantismo decadente” de Jeremias. Ambos os amigos dão a ele uma amarga lição do amor na cidade grande, do que Bepe trata de se afastar. Eles

tornam-se a imagem da estética anacrônica, o Romantismo, refutado pelo Modernismo *flaminaçu*, estética aquela, como já se falou, ainda produzida na região paraense no início do século XX. Com esse episódio, Bepe tem mais um estímulo para a ida para o Badajós.

Sobre os estrangeiros, o marroquino Amar, o judeu Calazar e o holandês expatriado Lazaril, importante dizer que, acima de tudo, são três malfeitores que vivem da exploração dos caboclos, aplicando golpes e enganando na prática do comércio. Vale lembrar que Bepe odeia estrangeiro nesse perfil. Aqui, então, se retoma o tema da aparente xenofobia. Por que aparente? É importante ressaltar que todo o enredo é uma peça de retórica que visa a envolver o leitor pelo convencimento e pela persuasão, do que decorrem as cenas de forte apelo à razão e à emoção do leitor. Assim, não há xenofobia, mas sim a aplicação de recurso retórico por meio de cenas que simbolizam os interesses estrangeiros na região e a denúncia de espoliação e exploração levadas a efeito por coronéis sobre os pequenos proprietários da comunidade do Badajós. É, também, recurso retórico que visa a persuadir o leitor a aderir a determinadas ideias, como a de valorização da cultura regional dentro de uma nova visão estética e política, por meio de uma narrativa de forte apelo emocional.

Acrescenta-se que a ação justiceira de Bepe sobre os três personagens estrangeiros se dá na medida da injustiça por eles praticada sobre o povo da floresta e não sobre todo e qualquer estrangeiro, como sugere o texto de Tânia Sarmento Pantoja intitulado *Memórias do Horror Contra Judeus nas Selvas Amazônicas – breves considerações sobre Terra de Icamiaba*, artigo em que a pesquisadora isola do contexto interno da obra, segundo ela, frases xenófobas do narrador, e, como exemplo da crueldade aplicada sobre esses vilões, o episódio da morte desses personagens pelos ouriços de castanha que despencam pela força da tempestade.

Esteticamente, a grande metáfora contida nesses personagens de *Terra de Icamiaba* (1934) é a referência ao que deve ser refutado pelo Modernismo, ou seja, os malefícios da presença estrangeira na cultura nacional e o que deve ser crivado em decorrência dos benefícios. Os seguintes trechos da obra são explícitos na ideia desta interferência externa:

O estrangeiro deve ser o hospede. Como hospede, amigo. Como amigo, leal.

Nos lares bem administrados, o companheiro caviloso, que não é da família, é posto na rua (BASTOS, 1934, p.60).

Ou neste:

Porque ainda não temos o direito de pensar. Até a consciência é falsificada.

A imitação é sintoma de raça inferior e tudo, em nós, é uma cópia enferma e comburente (BASTOS, 1934, p 95).

No primeiro fragmento, a defesa da aceitabilidade do que é importado naquilo que deve contribuir para a valorização do que é brasileiro, regional. No segundo, a interferência danosa do que vem de fora para moldar o paradigma nacional de cultura, de homem brasileiro, de arte, e que, portanto, deve ser combatido. É a árdua luta por esse fazer fluir a representação do que seja brasileiro, amazônico, a brasilidade, ainda que com os inevitáveis traços da cultura transplantada.

Mãe-Pereira é a personagem mais representativa da mulher da Amazônia, a velha sábia regional, que detém os conhecimentos tradicionais. É ela quem conhece os remédios da floresta, os sortilégios miraculosos e de resolução do que parece impossível. Embora surja em apenas um episódio, o da mandinga sobre Mussa, sobrinho de Amar, por ter engravidado Sonsa, filha de Julião Cosme, nela se concentra o conhecimento que há sobre encantaria amazônica, é a típica senhora do interior da Amazônia praticante da combinação entre credices e, em regra, Catolicismo, que, com isso, soluciona questões que exigem conselhos, orientações e, fundamentalmente, curandeirismo, rezas de cura.

O coronel Epifânio e o major Telesforo encabeçam os dois grupos políticos em conflito pelo poder também econômico na região. Curiosamente, levando em consideração os títulos sócio-políticos, são personagens contraditórios, já que, considerando a história do coronelismo, não houve fazendeiro coronel ou major benfeitor de comunidade, mas aquele que implantou o terror, a morte, a perseguição aos desafetos ou a proteção aos apadrinhados, pela violência dos seus pistoleiros ou jagunços, em nome da manutenção do domínio político pelo voto de cabresto e riqueza na exploração de latifúndios, de fazendas no Brasil dos anos da Primeira República. Mas em *Terra de Icamiba* há o personagem solidário, um filantropo para com a comunidade em favor da justiça social e política, já que se associa a Bepe na causa revolucionária pela derrubada do poder do grupo opressor

do povo, representado pelos três estrangeiros, pelo coronel Epifânio e pelo dogmático juiz, embora este também inimigo do coronel. Trata-se do Major Telesforo. Com a patente mais baixa, do que se pode depreender que isso dá certa coerência à sua índole solidária, esta autoridade mora na fazenda, politicamente é liberal, a favor das reivindicações populares, e vem de uma geração de pais genuinamente nortistas, referências todas que tendem a justificar o seu perfil de homem justo. O coronel Epifânio, por sua vez, é a face do mal, suas características são a estereotipia do homem maldoso: gordo, morador da Vila, governista, já havia sido superintendente, o que o enriqueceu e que, também, certamente, o levou à patente de coronel. A luta entre esses dois grupos, sem desmerecer os episódios que enriquecem literariamente a obra, expressa o maniqueísmo na obra, o antagonismo em que o bem deve vencer o mal, ainda que o grupo do bem escape mata a dentro para uma terra de utópica prosperidade.

E o protagonista Bepe, herói do romance. Sobre o enredo, a mãe, Carolina, havia morrido dois anos antes do pai, Lucas. Em decorrência da debilidade econômica da família no Badajós, no Amazonas, Bepe deixa o seminário onde estudava, em Belém, no Pará, ainda a tempo de ver em vida o pai, que falece em seguida por conta de uma falência fraudulenta colocada em prática pelo marroquino Amar. Estabelecido na selva, “Bepe só tem uma família: a sua Pátria. Só tem uma religião: a sua Natureza” (BASTOS, 1934, p. 22). É desta frase, nas páginas iniciais do romance, que o narrador começa a apresentar o “gênio do lugar”, com o que o leitor tem ideia da potencial liderança política e revolucionária do personagem ainda a se envolver em ações determinantes na vida daquela comunidade, e também da sua integração à vida na floresta:

Em todas as rejões ha um individuo que se destaca. É o genio do lugar.

O de Badajóz é altaneiro, compacto e bronzado.

Novo e possante Aniaóba, dezafia, com o peito ferido e nú, a valentia das raças. Chama-se Bepe.

Conhece o lago e os seus arredores. Conhece-os, dentro do meio dia, com os olhos profundos, ou, de táto, dentro da tréva. Nem um fenomeno mezolojico ou milagre geojenico lhe surpreende as decadas itinerantes. Os seus instintos adivinham as metamorfozes do tempo, matematicamente, como os sabios. Adivinham as chuvas, os ventos, os rumos, as cheias.

Nas frentes dificeis o genio de Badajóz não muda.

Quando diz: eu vou e volto, volta mesmo.

O trabalho é a disciplina da sua força e a esperança disciplina-lhe o coração. Ensina aos que não sabem ler e consola os que não têm remédio. Entre os infelizes prepara o unguento da paz, a tizana da fé, a ligadura da piedade.

Junto às ocáras, o folego dos deziludidos não reacende a fogueira da vitória. Bepe percebe a timidez: sopra as cinzas, revela os carvões, tanje a luminiscencia – a lenha sóbe e o fogaréu triunfa.

A sua voz, em todos os tranzes, é um aviso leal. É um trocano, onde a confiança bate e ouve logo o socorro.

O seu nome foi presente do padrinho que vivera no Içana. De lá descera um famozo chefe tariano, que parara no Uaupés para fundar um imperio.

[...].

Guardou o nome do heroi. E ainda que os compadres hezitassem com a extravagancia, diante da narração novelesca do lusitano fizeram a vontade do padrinho.

[...]

E o nome dele riscou no templo, rapido como uma flecha e vivo como um golpe: Bepe!

Assim devia ser (BASTOS, 1934, p. 8-10).

A apresentação de Bepe ao leitor logo no início do desenvolvimento do romance, mas não do enredo, já que esse começo está em páginas à frente, dá-se com referência a veementes dados psicológicos (altaneiro, brônzeo, desafiador, determinado, disciplinado, solidário, inspirador de confiança), intensa identificação com o espaço da natureza e apurado conhecimento sobre ela, de tal modo que o narrador deixa indubitavelmente o leitor a par da caracterização desta personagem em suas virtudes. Com isso, o narrador sugere a marca do herói, que mesmo sem assumir de imediato a condição de líder da comunidade, fica patenteada esta potencialidade, sobretudo a partir da afirmativa de ser “o gênio do lugar”, no sentido do que afirma Ferreira (1999) como sendo o espírito, no caso desse romance, benéfico, que preside o destino de uma comunidade, do Badajós, e responsável pelo desencadear de determinados fatos (FERREIRA, 1999, p. 981), com o reconhecimento e legitimidade dos comunitários acerca dessa configuração de Bepe.

Sobre esta caracterização do herói, ao mesmo tempo em que o autor construiu um protagonista cujas ações são justificadas socialmente como reação às injustiças reinantes naquela comunidade do Rio Negro, caminhando para o perfil de um herói eventualmente problemático, ou, também, épico, por ser um membro daquele povo e o líder da rebelião e o libertador, os adjetivos citados e sua influência no meio social são de um herói romântico, aspecto paradoxalmente criticado no

Manifesto *Flaminação* (“dá, de tacape, na testa do romantismo”), precisamente um herói carismático, na teorização de Max Weber (1982), de tal maneira que o carisma, tal qual o de Bepe, é “qualitativamente particularizado”, determinado e contido internamente, cujo portador “toma a tarefa que lhe é adequada [esclarecer os comunitários sobre sua condição de subjugados e lidera-los na luta libertária] e exige obediência e um séquito em virtude de sua missão”, e esses seguidores, a quem sua missão é dirigida, têm o dever de reconhecê-lo como líder carismaticamente qualificado (WEBER, 1982, p. 285). Enfim, o enredo mostra um herói que transita entre várias classificações, com destaque para o romântico carismático.

Note-se que na composição do perfil da personagem, os aspectos físicos servem à estruturação eticamente virtuosa e psicológica, de sorte que seu corpo brônzeo e compacto, a juventude e “aquela grossura de jiboia dos braços possantes” (BASTOS, 1934, p.37) são os fatores físicos adequados à sua natureza de impassibilidade diante dos momentos adversos, às ações de reestruturação do fogo esperançoso das condições de vida dos infelizes, dos desiludidos, dos tímidos, dos analfabetos, dos doentes e também de solidariedade aos que não têm remédio. Essa liderança carismática tem sua marca emanada da atuação do herói no seu meio, cuja simbologia é mostrada, em síntese, pela sua voz, que “é um trocano, onde a confiança bate e ouve logo o socorro” (BASTOS, 1934, p. 9). A recepção da confiança em Bepe dedicada pelos comunitários é um reconhecimento dessa autoridade na missão libertadora dele, e confirma o carisma. Diz Weber:

Seu poder baseia-se nesse reconhecimento puramente fatural e nasce da dedicação fiel. É a devoção ao extraordinário e inaudito, ao que é estranho a toda regra e tradição e que, portanto, é considerado como divino. É uma dedicação nascida da dificuldade e do entusiasmo (WEBER, 1982, p. 288).

Certamente, a dificuldade é a condição dos comunitários do Badajós de espoliados e explorados e a grande luta contra esse estado de injustiças, e o entusiasmo é o deslumbramento sobre a figura do herói, tanto no aspecto físico, como no psicológico e pelas atitudes de defesa daquela gente débil econômica e educadamente.

Não é arriscar-se cair no malogro afirmar que Bastos, por meio do narrador, sabiamente usa o termo “trocano”, do vocabulário amazônico, para associar timbre e potência de voz com bravura, liderança e carisma da personagem,

uma vez que esta palavra significa o mesmo que torocana, ou seja, “tambor, feito de um toro de madeira, com que, em grande parte da zona tropical sul-americana, os índios dão sinais às tabas vizinhas.” (FERREIRA, 1999, p.1976). Uma metáfora para ilustrar o envolvimento de Bepe com os moradores da região e com o espaço amazônico.

Além desses fatores, infere-se acerca da predestinação da personagem a partir do momento da escolha de seu nome, cuja inspiração foi o nome de “um famoso chefe tariano, que parara no Uaupés para fundar um império”, e que se tornou glorioso. Ferreira (1999) explica que o termo tariano é relativo a indivíduo dos tarianas, povo indígena da família lingüística aruaque que habita a região do alto rio Negro, conhecida como Boca do Cachorro (AM), e a Colômbia (FERREIRA, 1999, p.1928). Nesta circunstância, a explicação de Ferreira adequada à citação do narrador corrobora a identificação da personagem Bepe, de maneira que esse perfil dá sinais de herói de traços românticos, mas, sobretudo, também épico, um herói metonímico, em que para ele converge toda força e coragem do povo do Badajós. Esse caráter de predestinado, guerreiro libertador e épico de Bepe, construído ao leitor aos poucos, é deixado sugerido expressamente no final do parágrafo em que o narrador assim se pronuncia:

E o nome dele riscou no templo, rapido como uma flexa e vivo como um golpe: Bepe!  
Assim devia ser (BASTOS, 1934, p. 10).

Fatos vão sendo conhecidos e presenciados pelo herói que vão amadurecendo a sua postura intervencionista no meio daquela comunidade, tais como a morte da mãe e do pai, explorados por Amar, aquele que se torna dono do seringal de Lucas. A sensibilidade pela causa social vai se intensificando quando o herói fica sabendo do caso de Julião Cosme, levado à falência por Calazar, e mais ainda o caso do sobrinho de Amar que estuprara Sonsa, filha de Julião:

Bepe é um centro de fatalidade.  
As vozes dos oprimidos chamam-no.  
Queixas e suplicas, paulatinamente, enredam-lhe a sensibilidade com as tragedias anonimas dos simples (BASTOS, 1934, p. 84).

Em um momento em que a causa dos oprimidos do lugar é, ainda, apenas motivo de reflexão, em que não se verifica até mesmo a intervenção da justiça divina, é o narrador que expõe o possível programa político de Bepe como líder daquele povo:

Onde é que está a justiça da Providencia ? E se Bepe falar pelas vitimas sem defeza e levantar os povoados ?

O seu programa seria o programa do presente : acabar com as humilhações ; impelir, para as fronteiras, o cosmopolitismo cerceador ; expulsar os hypocritas, os egoistas, os que não perdoam dividas vexatorias, os que não emprazam cobranças dolosas, os que se acocoram, sem vantajem, nos lotes de terras que a mão do indijena desbrava. Acabar com a colonização-polipeiro. Deixar na terra núa, convidativa e amiga, explodir a sinceridade biológica do animal e da planta (BASTOS, 1934, p. 92).

A possível atuação de Bepe seria no sentido, portanto, de varrer daquela comunidade toda forma de ataque à dignidade do povo; politicamente, varrer toda forma de agressão à cultura do amazônida para que a vida passasse a fluir na naturalidade do que a região impõe como desafio e prazer de viver, numa nova ordem política e social. A sua inquietação não lhe permite ficar esperando os problemas se resolverem por si só. Com isso, passa a agir no presente para a solução dos entraves por ele conhecidos e que tocaram a sua sensibilidade.

Em certa circunstância, Lazaril envia um engenheiro para demarcar as terras de Bepe como sendo do holandês. O herói expulsa o engenheiro demarcador e segue até a vila em busca de justiça. Naquele local, ouve o juiz argumentar como justa a ação do estrangeiro. É nesse momento que o filho de Lucas e Carolina se vê desassistido das instituições estatais, injustiçado tal qual o povo da comunidade do Badajós e toma convicção da luta revolucionária contra o opressor. A angústia perante tantos desmandos sobre os índios, negros, caboclos, sejam eles ribeirinhos, seringueiros, castanheiros ou pescadores, faz com que o herói seja envolvido por um ideal de liberdade social e política, por uma revolução muito aproximada da que se via na realidade do Brasil dos anos 30, que justifica a afirmativa de Nuno Vieira, no posfácio do romance, de ser uma obra alegórica, ou as palavras de Wilson Martins, no volume VI de a *História da Inteligência Brasileira*, de que a ação de Bepe reflete “os estados de espírito às vésperas da revolução de 1930” (MARTINS, 1996, p. 466). Com isso,

Bepe sente-se crescer, chegar á cumieira da caza, arranhar a copa das castanheiras, dobrar-se por cima das cidades, enovelar-se entre as estrelas e, no paroxismo das altitudes, o seu ultimo grito cái sobre uma nova Amazonia, uma extraordinaria Amazonia de belêza e de lejenda. (BASTOS, 1934, p. 98)

Assim, a utopia da terra das icamiabas está na nova Amazônia desejada estética e politicamente.

Ainda no rastro do plano político, esse herói é um libertador, que leva às últimas conseqüências as suas ações, desde que fundamentadas na proteção da família local e da região, tomados como sua Pátria e sua Natureza. Com isso, encontra, inclusive, argumentos para exercer arbitrariamente as próprias razões, que, na realidade, são razões da comunidade explorada pelo poderoso político ou comerciante regatão, ou mesmo agir impiedosamente diante do malfeitor estrangeiro, como quando seu grupo prende Amar, Lazaril e Calazar e os deixa morrer sob as castanheiras. Veja-se o fragmento em que o narrador aponta esse perfil nacionalista do filho da paraguaia Carolina:

Bepe é o representante tardio da Raça que tomou o Brazil dos francezes, dos espanhóis, dos holandezes, dos lusitanos.

Brazileiro moderno não deixa irem, em canôa furada, serenidade e conforto. Não tira as próprias banhas para engordar os tubarões intruzos que os mares migratórios jogam no seio dos rios (BASTOS, 1934, p. 60).

O herói, diante dos “tubarões intrusos”, revela a sua visão de mundo sobre a necessidade da proteção ao que é nacional, esteticamente, pela via da brasilidade, de maneira que a bravura prevaleça na defesa do que seja brasileiro, que a canoa, de valor identitário da cultura regional, seja a metáfora da segurança na inconstância do tempo amazônico, e que o brasileiro, ainda que no meio da floresta, demonstre o seu orgulho e resistência diante das investidas e seduções do estrangeiro ou das coisas que vem de fora, e quebre o mito de que é “necessário o braço emprestado para enriquecer o país” (BASTOS, 1934, p. 60).

O enfrentamento entre as duas forças que se digladiam com braços e armas induzem o caudilho Bepe a uma solução estratégica: conduzir seu povo a uma terra de liberdade, uma retirada daquele lugar corrompido por estrangeiros e nacionais inescrupulosos. A utópica terra nova, do ponto de vista da irreabilidade da harmonia desejada, é indicada pelo índio Columbu, e Bepe a reconhece como o

local adequado, e a chama de "Terra de Icamiba", como se a lenda do muiraquitã, objeto que espande no pescoço do herói, fosse realizada ao se pensar, metaforicamente, que uma índia teria escolhido o herói como o homem a fecundá-la e que a chegada dele com seu povo àquele local seria o encontro entre o mito (as índias guerreiras e o muiraquitã) e a realidade (Bepe e seu povo).

Esta "cidade-nova" será uma "cidade-manoa" (BASTOS, 1934, p. 156), isto é, um lugar de descanso, um lugar necessário diante da noção que tem o herói de que, ironicamente, "Ordem, no Brasil, é uma palavra que escreveram na bandeira" (BASTOS, 1934, p. 155). Esta clara concepção da realidade do Badajós, como alegoria do Brasil da época, faz com que o herói imagine toda a estrutura social e política. Com isso, discorre sobre uma espécie de projeto de vida no lugar fazendo afirmações em palavras de ordem: "Não limpem os pés, limpem o espírito", "Quem não cria, morre", "Aqui não se adoram ídolos nem obras", "Nós olhamos para dentro ou para o alto", "Nada está consumado", "Porque tudo é possível quando não se exclui a comunidade", "Nós, aqui, estabelecemos a unidade dos lares, com a constituição duma Família só, indissolúvel", "A religião é uma face filosófica", "Não há somente tradições de uso", "Tudo que não vem da felicidade é dor", "Aqui não se mente, porque a justiça é a vitória do homem sobre a coisa", "O amor é a força comum, que não se divide", "O nosso poder estabelece a Unidade" (BASTOS, 1934, p. 156-160). Portanto, trata-se de um projeto de vida da comunidade a ser construída na justiça e na dignidade do respeito ao ser humano e à natureza. E finaliza a série de mandamentos e aspirações com uma espécie de epitáfio se o povo heroico do Badajós um dia sucumbir:

— Aqui não dorme um povo, nem uma cidade, nem uma história pitoresca. Aqui repouza a consciência subterrânea de um Brasil nú e simples, que, se um dia, de novo, for encontrado, estará maior e maior será, nesse instante, a glória de todos os seus filhos (BASTOS, 1934, p. 160).

Diante disso, a decisão de Bepe de seguir para a terra nova não se fundamenta na utopia do lugar, na lenda do lugar das icamiabas. Esses argumentos são estimuladores, são culturais, animadores para enfrentar um trajeto que é um verdadeiro e terrível "labirinto de rios e florestas, onde a vida é improdutiva, o amor é bárbaro, a piedade é falsa e o sorriso é inglorio" (BASTOS, 1934, p. 173), mas que o sonho de estabelecer uma vida nova é convincente para a aceitação do desafio da

marcha para se chegar ao lugar de “manoa” e de reconstrução daquela sociedade de pessoas de todas as idades e boas aspirações: “Acordemos. Vamos para mais longe e façamos nós mesmos, a nossa historia” (BASTOS, 1934, p. 174), discursa com veemência o herói, mesmo porque:

Izolar-se dos centros modernos e fixar-se em rejões sombrias, onde ha uma ezistencia tumultuaria mais digna da natureza que da mecânica, não é ficar em solidão. Ha nestes lugares promiscuidades fecundas que experimentam a comunhão (BASTOS, 1934, p. 177).

Portanto, numa política de coletividade e brasilidade, com os pés e olhos postos na realidade, bem ao modo da intencionalidade social do romance, preocupação que acoberta, por vezes, os aspectos literários do romance, Bepe defende uma vida nova em um lugar novo em esperanças de justiça e dignidade, em precisa coerência com o que sobre ele o narrador afirma no início do romance: “O trabalho é a disciplina da sua força e a esperança disciplina-lhe o coração” (BASTOS, 1934, p. 9), e mais, sem perder de vista as ameaças dos vícios, inerentes à natureza humana:

Os sentidos, com a grandeza ambiente, não dormem. São como os ouvidos de Martius<sup>21</sup>, alertas, pregados á terra, colhendo, como naquela noite memorável, o ruido das metamorfozes. Portanto, o homem mistura á bondade o odio e é tão formidavel no bem como na maldade.

O reino dos místicos não está na Amazônia (BASTOS, 1934, p. 177)

Dados os fundamentos políticos do pensamento e ações do herói, cabe uma abordagem da ética e do humanismo de Bepe.

O protagonista é um humanista no sentido da sensibilidade humana, da solidariedade para com o habitante da Amazônia. No contexto do Badajós, sua concepção de mundo, mesmo antes de assumir a posição de libertador, já se firma no amor ao próximo fragilizado seja por questões relativas à economia, seja pela injustiça social ou jurídica. As suas ações se tornam mais intensamente éticas e

---

<sup>21</sup> Em artigo intitulado “Carl Fredrich Phillip Von Martius: como as ideias de um alemão influenciaram as construções historiográficas e identitárias brasileiras”, Nathalia Nicácio Ganzer discorre sobre este alemão que imensamente contribuiu para os estudos em história, botânica, fitogeografia, zoologia, mineralogia, língua indígena e identidade amazônica e brasileira, sobretudo como resultado de sua viagem ao Brasil entre 1817 e 1820, quando saiu do Rio de Janeiro e passou por São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhão e 8 meses pela bacia do Amazonas. Disponível em: <[http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/GANZER\\_NATHALIA\\_NICACIO.pdf](http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/GANZER_NATHALIA_NICACIO.pdf)>. Acesso em: 03 abr. 2016.

humanas quando deixa os estudos no seminário em Belém e se depara com a triste realidade da comunidade do Badajós incluindo a da própria família e dos amigos:

Bepe perde a sua glória : os estudos. Vem para Badajóz. Ganha uma segunda glória. Paga as dívidas do pai. Porém a sua ética muda de proporção.

Um patriotismo de doença, amassado em ácidos, surge-lhe da índole embrionária : um novo tribunal de honra, onde a terra tem proeminências de juiz (BASTOS, 1934, p. 43).

O narrador deixa clara a justificativa para as ações de Bepe com excessos praticadas no calor da revolta diante do que considera errado no convívio no Badajós, ou seja, diante da impossibilidade da justiça do Estado, por força dos vícios nela entranhados, a justiça dos homens do Badajós integrada às leis naturais da floresta é revelada, o “tribunal de honra”; afinal, “Não é imoral tomar-se a justiça por meios injustos” (BASTOS, 1934, p. 57), disse Bepe a Julião Cosme em certo momento. Do ponto de vista do direito estatal, trata-se de uma espécie de tribunal de exceção, mesmo porque, como no momento da morte dos estrangeiros, quando Bepe e seus companheiros deixam amarrados os réus sob as castanheiras, eles já sabiam que a morte dos prisioneiros era certa, o que acaba acontecendo; portanto, são os responsáveis pela execução.

Outro aspecto da ética e humanidade de Bepe é relativamente à sua caracterização de liderança. Sua condição de líder tem legitimidade da comunidade do Badajós, isto é, o povo o reconhece e aceita como tal, de modo que, as ações tipificadas pelo tribunal de exceção têm aval da comunidade. Contudo, por vezes, essa posição é marcada por certa cor totalitária, uma vez que ele e somente ele tem a capacidade para resolver todas as questões, com guarida no seu porte físico, no seu carisma, na sua honestidade, na sua autoridade e intelectualidade cimentada na formação escolar. Todavia, por outras vezes, é democrática. Veja-se a frase inicial do discurso ao povo antes de seguir para a terra nova: “— Eu nada quero para mim. A felicidade alheia faço-a minha e só ela é um conforto” (BASTOS, 1934, p. 173).

Esta postura de Bepe é evidenciada também no episódio da visita do engenheiro demarcador, Roberto Pila, em que este iria demarcar as terras de Bepe como sendo de Lazaril. O herói diz ao engenheiro:

— Aqui no máto o meu regulamento estabelece a posse natural, doutor. O que eu descobro é meu. O que eu exploro é meu, desde que não sóbre vestíjios de antecessores remotos. Aqui eziste a liberdade que não tolhe os movimentos humanos. A divizão de propriedade, para mim, repouza na prioridade instintiva. Para isto não são necessarios os codigos. Posso não reformar a sanção dos atos oficialmente estatuidos, porém, posso não aceita-los, quando insidiosamente proferidos (BASTOS, 1934, p. 109).

Esse episódio, como o da prisão e morte dos estrangeiros e da queixa ao juiz da vila, certifica o herói carismático; afinal, como afirma Weber:

O domínio carismático autêntico não conhece, portanto, os códigos jurídicos abstratos e os estatutos e nenhum modo “formal” de adjudicação. Sua lei “objetiva” emana concretamente da experiência altamente pessoal da graça celestial e da força divina do herói. A dominação carismática significa uma rejeição de todos os laços com qualquer ordem externa, em favor da glorificação exclusiva da mentalidade genuína do profeta e herói. Daí, sua atitude ser revolucionária e transpor todos os valores; faz que um soberano rompa todas as normas tradicionais ou racionais: “Está escrito, mas eu vos digo” (WEBER, 1982, p. 288)

Assim, percebida a injustiça dos “atos oficialmente estatuidos”, Bepe e o povo da floresta exerce a “liberdade que não tolhe os movimentos humanos”, encobertos por uma ética humanisticamente aceita pela comunidade e liderança carismática.

Enfim, para os personagens de *Terra de Icamiba* convergem profundas identificações amazônicas modernistas, uma vez que são pautados na brasilidade defendida por Bastos, sem as perfumarias do exotismo típicas da tradicional literatura ambientada na Amazônia. Bepe, em particular, tem esta brasilidade na sua origem, no pensamento e, sobretudo, nas ações, pois se mostra um caboclo carismático e líder, mas também com vícios justificados pelas leis da convivência na floresta. Logo, alcança primeiro plano em Bepe a sua visão ética de morador do vale do Badajós, e política da realidade dentro de uma concepção estética *flaminaçu* do Modernismo para a região.

Desenvolvidos esses pontos, explora-se, a seguir, o papel da educação especificamente na trajetória de Bepe.

#### 4 A EDUCAÇÃO EM *TERRA DE ICAMIABA*

*Historias ou ficções evidenciam no homem a natureza que o cerca. Os individuos educam-se, mas a natureza explica-os.*

Bastos (1934, p. 97)

Os estudos expostos nas páginas anteriores mostram que a presença *flaminaçu* no romance de 1934 se realiza na exploração da representatividade amazônica em seus elementos culturais, humanos, linguísticos, étnicos, políticos e, sobremaneira poeticamente, paisagísticos e sociais, em ações e descrições alinhadas com o projeto ideológico da brasilidade. Nesta aplicação da estética *flaminaçu*, a educação também se realiza identificada na cultura regional, uma vez que educação e literatura são realidades que não se excluem ao se considerar que o papel da educação é “despertar a admiração, a sensibilidade para o *mirandum*, princípio da sabedoria” (LAUAND, 2006, p.7).

Certamente, esta sabedoria viabilizada pelo deleite na leitura da obra literária, e não simplesmente pelo entretenimento, é possibilitada em *Terra de Icamiba*. A propósito, na distinção entre o entretenimento e o que é chamado de "deleite", no sentido de prazer estético, cabe reparar que o leitor/intérprete/investigador da obra literária esbarra no primeiro, mas deve tomar o melhor partido do segundo, na medida em que é por meio dele que pode/deve sentir e aquilatar as qualidades propriamente estéticas - intimamente relacionadas à arte da palavra - que constituem a obra e as quais ela manifesta. Nesse sentido, no estudo da citada obra a captura do tema da educação é de um olhar apreciativo, analítico e crítico.

No romance de 1934 esse tema se mostra de maneira ostensiva e diversificada, uma vez que a todo momento personagens e narrador conhecem momentos de ensino e aprendizagem no contexto da floresta amazônica. Bepe, como protagonista, toma a configuração, por vezes, de um professor, em outro, metaforicamente, em aluno nas várias circunstâncias educacionais no espaço amazônico. A análise a seguir trata da identificação das ocorrências do ser professor e ser aluno no enredo desse romance, nas categorias da educação formal e informal, com ênfase no herói, sem perder de vista a questão ideológica da brasilidade.

#### 4.1 O EDUCANDO DE SEMINÁRIO

Ao se buscar o início do enredo, não necessariamente as primeiras páginas da narrativa, já que o romance não começa na linearidade da história, o protagonista, depois do relato do nascimento, surge como aluno no seminário em Belém do Pará. Nesse local, enfrenta dificuldades de convivência por contrariar ou contestar os dogmas religiosos católicos.

Já crescido, o menino fica em Belem, no Seminario.

Depois de alguns anos já é um desprante de inteligencia temivel dentro dos conciliabulos padrescos. As suas atitudes de revolta contra os dogmas poluidos izolam-no do prestijio teologal. Os padres temem-no. Afastam-no.

Bepe não se intimida. Discute, condena, reforma. O seu talento não é o do conceito pejorativo de Papini. É o que se move na Criação e entende a verdade experimental.

Entre ciencia e arte prefere a ultima : pode livremente criticar a primeira.

Só acredita nas literaturas que têm a sua lei conforme o tempo (BASTOS, 1934, p. 21)

O fragmento do romance deixa clara a condição de Bepe como aluno de seminário na capital paraense, o que garante poder-se afirmar que o menino recebe uma educação formal, aquela oficializada e reconhecida pelo Estado. Nesse espaço educativo, o narrador, em sua constante intromissão, expressa o livre senso crítico do personagem ao afirmar que “Entre ciência e arte prefere a última”, pois assim “pode criticar a primeira”, além de acreditar nas literaturas que mostram uma estética atualizada no tempo. Como estudante educado no formalismo de instituição teológica, os primeiros sinais da sua índole libertária e progressista são confrontados com o dogmatismo dos ensinamentos de uma instituição educacional religiosa do início do século XX, postura que caracteriza uma verdadeira afronta às autoridades religiosas. A sua revelada e idiossincrática ousadia ao discordar de argumentos de padres professores é uma amostra das suas inquietações e inconformismo perante o conhecimento dogmático, sobretudo o fundado nos “mistérios da fé”, e perante a situações aparentemente sem possibilidade de mudança. Mas também servem para mostrar que o herói tem, desde menino, argumentos bem fundamentados a ponto de

provocar uma contestação enérgica dos padres sobre ele, que é o isolamento do filho de Lucas e Carolina dos meios de convivência. Esses pensamentos e ações críticas são aguçadas quando Bepe convive na comunidade do Badajós.

Ao observar que seu talento é “o que se move na Criação”, o narrador indica que ele está em constante desenvolvimento, abarcando o entendimento da “verdade experimental” - sugestão, talvez, da adoção de um ponto de vista empirista, desde a tenra idade. A alusão a Papini (1881-1956) parece passar pela leitura de *Un uomo finito* (1913), em que se afirma que “o talento não é senão o grau sublime da mediocridade”<sup>22</sup>.

Ainda no tema da religiosidade, o herói é incoerente em seu posicionamento no decorrer da narrativa. Em certa passagem do romance, como já citado, o narrador mostra a descrença na intervenção religiosa como um dos elementos a formar a sua convicção de líder da revolta do lugar. Em outro momento, o herói exalta a confiança em Deus, como quando Mauro o indaga sobre as derrotas da vida e Bepe responde sobre a confiança na força divina para vencer:

- A sorte. Quem é que se livra ?
- Os que têm força na confiança e confiança na força de Deus.
- Mas Deus quebra a força da gente e a fome bate na confiança.
- Isto só é possível com aqueles que chamam força para o orgulho e confiança para o egoísmo. (A retórica diz a Bepe que Mauro, inculto e rustico, sobra da equidistância do seu ponto moral. E Bepe tem saudades do Seminário (BASTOS, 1934, p. 79)).

Embora contraditório, talvez em momento de reação impetuosa, importante é destacar que Bepe é uma liderança cujas palavras convencem, e desenvolve suas ideias a partir de temas aproximados do ouvinte. Desta forma, embora aplicando uma retórica com jogo de palavras, expressão de domínio da construção do discurso, certamente aprendido no seminário, tem clareza sobre o fato de seu amigo ser de menor instrução, do que decorre a necessidade de usar um vocabulário e figuração à altura do alcance da compreensão dele, tal qual ocorre no episódio do engenheiro, analisado abaixo.

Por outro lado, o narrador, em momentos diversos do enredo, trata do apego dos caboclos aos santos, faz citações de livros da Bíblia, fala da ação da

---

<sup>22</sup> Cf. Giovanni Papini, *Um Homem Liquidado*. Trad. Alberto Morais. Lisboa: Gama, 1948. Disponível em: <<http://www.citador.pt/textos/a-mediocridade-do-talento-giovanni-papini>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

Providência ao fazer brotar água onde não há rio, lago, nem igarapé, refere-se ao mato como um Purgatório, mas melhor que o Inferno. E assim a religiosidade, sobretudo católica, se espraia pelo enredo, embora Bepe se posicione, muitas vezes, como crítico. E não poderia ser diferente o costume religioso caboclo, uma vez que a religiosidade, notadamente católica, está entranhada historicamente na cultura popular amazônica também como processo de colonização. A própria existência de seminário, tal qual o presente no enredo do romance de 1934, é fato da história da educação na Amazônia.

Em outra parte do enredo, no episódio da discussão entre Bepe e o engenheiro Roberto Pila, demarcador de terras, o protagonista novamente derrama conhecimentos profundos, agora sobre o direito, argumentando sobre a validade dos direitos de quem vive e mora na terra, como posse natural, ainda que contrária ao Regulamento de Terras, o que é retrucado pelo engenheiro. Nesse embate segue a discussão:

— É uma indisciplina que, seguida por todos, declarava falida a verdade das leis.

— Qual, doutor. Os animais e as plantas não têm (*sic*) preceitos. No entanto têm uma disciplina espontânea que surpreende a nossa razão. As formigas, as abelhas, os peixes, as aves migratorias, nunca se aperceberam de teorias. Nunca entenderam o subjetivismo de Savigny, nem o objetivismo de Ihering ou Zoll. Todos têm os seus direitos assegurados através (*sic*) uma subconsciência coletiva. Há o respeito mútuo, a confiança recíproca, o regime honesto. Não há funções elásticas. O erro é puro e a verdade puríssima. Não há necessidades inexplicáveis, nem conclusões duvidosas.

— As suas teorias colocam-no em um mundo à parte, onde o direito da força também é apreciado, não é? O gigante que tem fome come a comida do anão e este morre sacrificado pelo estômago do outro. É justo?

— Justíssimo. Entre um anão que tem fome e um gigante que ainda não comeu, quem deve alimentar-se é o gigante, porque, entre duas forças, deve subsistir a mais útil. Mas se fôr preciso uma justificativa ela surgirá indivizível. Não há rodeios. Ao passo que na lei dos homens há meios capazes de tornar em justiça uma infâmia, quando seria mais absoluto que a infâmia se consumasse, assim como é (BASTOS, 1934, p. 109-110).

A discussão com o engenheiro oportuniza a Bepe tanto mostrar seu conhecimento empírico advindo da convivência na floresta, como expressar seu conhecimento científico. Na primeira afirmativa, usa a figuração da sociedade dos animais para tratar dos direitos individuais levando em conta uma espécie de código de direito consuetudinário, sustentáculo da honestidade, respeito e confiança entre eles. Na segunda forma de expressão, não desarticulada da primeira, argumenta

com nomes ligados a concepções epistemológico-jurídicas relativas à cientificidade do conhecimento jurídico. Nisso, cita filósofos do direito que influenciaram a ciência jurídica no século XIX e suas teorias, como o subjetivismo de Savigny<sup>23</sup>, defensor do direito como produto da consciência popular, em determinadas condições de tempo e lugar, no Historicismo Jurídico (DINIZ, 2003, p. 98), que se aplicaria, figurativamente, à sociedade dos bichos, e o objetivismo de Ihering<sup>24</sup> e Zoll, relativamente ao Teleologismo, a concepção prática do direito, como resultado da vida social e da luta contínua, em que “A letra da lei é importante, porém não tem o condão de fundamentar interpretação contrária aos fins visados pela norma” (DINIZ, 2003, p. 59), o que justifica a defesa da tese de que a força útil do gigante o faz prevalecer sobre o anão. Com esta habilidade na construção do discurso, Bepe arremata seus argumentos lançando mão da realidade da rotina jurídica, em que na lei dos homens há meios capazes de tornar em justiça uma infâmia, a exemplo do que comenta o narrador sobre o juiz da vila, que se torna oponente do grupo de Bepe, situação em que o positivismo jurídico prevalece sobre as condições sociológicas que envolvem o fato:

Rezolve tudo com a lei impermeavel e implacavel, que, por isto mesmo, é escandalosamente falsa. Póde estar vendo, com olhos do corpo, a verdade, mas decide com a mentira, desde que esta seja a verdade olhada pelo olho da lei (BASTOS, 1934, p. 124-125).

Com isso, em ambas as formas de expressar-se sobre o direito, o protagonista demonstra ter conhecimento científico. Esta capacidade argumentativa com ideias extraídas da vida na floresta e do banco escolar favorece o herói no sentido de demonstrar extrema argúcia na exposição do seu pensamento e poder de convencimento, fatores que intensificam seu caráter de liderança.

Outro momento de comprovação das habilidades do herói na construção do discurso é no episódio da chegada à casa de Julião Cosme em que Bepe fica

---

<sup>23</sup> Afirma Maria Helena Diniz que “A idéia fundamental da doutrina histórico-jurídica de Savigny era a oposição à codificação do direito, por considerá-lo como manifestação característica da livre consciência do povo ou do espírito popular, sob a forma do costume, e não como um produto racional do legislador, visto que surge na história como decorrência dos usos e costumes e da tradição. O legislador não cria o direito, apenas traduz em normas escritas o direito vivo [...]” (DINIZ, 2003, p. 98).

<sup>24</sup> O teleologismo de Rudolf Von Ihering, ensina Maria Helena Diniz, rechaça “o abstracionismo dos conceitos jurídicos e o emprego do método dedutivo-silogístico na aplicação do direito, salientando o caráter finalístico das normas jurídicas. [...] a ciência jurídica deve interpretar normas de acordo com os fins por elas visados” (DINIZ, 2003, p. 59).

sabendo do golpe aplicado por Calazar para ficar com as terras dos Cosme. O herói, na oportunidade, deixa escorrer livremente seu raciocínio sobre o problema ao amigo; é Bepe professor:

— É razoável a honestidade dos sacrifícios quando o meio é transcendentalmente honesto. O sincero que dá o braço ao leviano, ou estica o seu avesso no espírito do companheiro, ou suicida-se virtualmente. Para evitar um suicídio moral, aquele que é enganado deve esconder-se na consciência de quem o engana. Para isto é preciso uma lição permanente de superioridade. Procura-se, pois, guardar uma semelhança de atitudes que, não sendo baixeza, é experiência ou adaptação. Nunca se deve escapar ao meio. O problema do hábito e da tradição está num singularíssimo aforismo : na terra de sapos, de cócoras com êles. O mimetismo salva todas as situações. Uniformizada a côr perde-se a refração. Os bôtes não alcançam os prismas. No Amazonas toda bondade é perniciosa. Para preparar os ambientes o homem deve considerar a “descida”. Deve ir, primeiro, ás células, para, depois, misturado ás transformações, educar os centrossomos para resistência do corpo novo. Sóbe-se, então, e não ha receio de fracasso (BASTOS, 1934, p. 57).

Bepe constrói um discurso com o propósito de ensinar, usando uma retórica com o intuito de convencer e persuadir, impregnada de ensinamentos que sugerem a Julião tons de retaliação, por meio da presença do ofendido na consciência de Calazar. Contudo, o discurso é empolado pelo vocabulário rebuscado, uso de termos científicos, entremeado de filosofia sobre as relações humanas, em frases que muito bem metaforizam a condição de espoliado do amigo de Bepe, mas que se afastam da compreensão de Julião. Esta situação diz respeito às condições que Heinrich Lausberg (1972) elenca para que o conteúdo do discurso exerça sobre o ouvinte o efeito desejado na intenção do falante: “o ouvinte tem de dominar, pelo menos empiricamente, as mesmas formas linguísticas (gramaticais, lexicais), que o sujeito falante” (LAUSBERG, 1972, p.76), o que não ocorre na cena, ainda que, no meio da frase, o herói use uma figuração à altura do conhecimento do caboclo Julião: “na terra de sapos, de cócoras com eles”. Trata-se de uma distração de Bepe que, ao se dar conta do quase monólogo, de imediato remedia a situação, afinal, o herói tem clareza acerca da necessidade de ser muito bem compreendido no que fala. Com isso, Bepe reconsidera a construção de suas frases e vocabulário:

Bepe suspende o período.  
 Julião, angustiado, não compreende. No seu intelecto de analfabeto a lição do amigo é uma arenga d'outro mundo.  
 Bepe reconsidera. Dezempola os símbolos :

— Vais entender-me. Não é imoral tomar-se a justiça por meios injustos. Se te fazem o mal, e tu o sabes, e não podes remedial-lo, aceita-o. É um teatro para as angustias. Porem, já preparaste os sentidos para assistirem o mesmo espetaculo n'alma do teu malfeitor. Este não poderá revoltar-se porque a mudança da tua face será o espelho do seu remorso. Toma tento : Calazar é um ladrão (BASTOS, 1934, p. 57-58).

Desta forma, Bepe se aproxima da compreensão do amigo não somente pela forma linguística, mas também pela forma retórica ao desempolar os símbolos, de maneira que as duas formas são recipientes de um conteúdo que exercem efeito compreensivo sobre o ouvinte Julião, já que é esta a intenção de Bepe. Assim, o domínio prático e também o conhecimento teórico das formas retóricas, objetos do sujeito falante e não do ouvinte (LAUSBERG, 1972, p. 77), são demonstrados pelo herói ao reconstruir a frase para o esclarecimento e convencimento de Julião de que Calazar é golpista, de modo que esta afirmativa sobre o judeu corrobora a frase do herói de que “No Amazonas toda bondade é perniciosa”, ou seja, assim como a calmaria da natureza amazônica pode revelar tristes surpresas, a boa intenção de Calazar escondeu a maldade. É a aplicação no romance da teoria da brasilidade do autor, que evita mostrar um falso caboclo, como peça de ornamento da paisagem amazônica; pelo contrário, mostra o homem com as suas habilidades e problemática educacional e social.

Nesta outra passagem, ao falar a Mauro, Bepe demonstra seu conhecimento sobre a Amazônia e sua habilidade verbal: “— Salgaram-te a mocidade, rapaz. Estás velho e feio. Quem foi que te pôs cupins às costas? Febre ou mau-olhado?” (BASTOS, 1934, p. 79). É desta forma que o herói consegue expressar seu conhecimento cultural popular, pelo emprego da imagem do cupim, como símbolo da destruição, fato esse visível nas condições físicas do personagem Mauro, e também expressar sua escolarização, pelo uso do português escorreito, fora da orientação modernista da geração de 22, que defendia o uso literário da língua falada pelo povo, o português brasileiro; aliás, no romance de 1934, a linguagem é empregada na configuração estética lexical *flaminaçu* e sem estar atrelada unicamente nem ao falar do povo e nem à Gramática.

Bepe, ao ter recebido educação formal em seminário, deveria ter seu caráter modelado nos dogmas da fé cristã. Contrariamente a isso, tem aguçadas as suas ideias sobre a liberdade de pensamento e de fé. No Badajós, coloca, então, em prática essa postura diante dos fatos na materialidade da vida daquela comunidade

por meio de intervenções na sociedade, instruindo e esclarecendo o caboclo, em ações de educação informal, e pelo domínio na construção do discurso e da intenção comunicativa.

A seguir, o papel da floresta, que, em suas múltiplas formas de expressão simbólica de ensinamentos, passa a ter posição ativa na ampliação da visão de mundo do líder da comunidade.

## 4.2 LIÇÕES DA FLORESTA

Em *Terra de Icamiba* (1934), a floresta é um complexo de vidas e símbolos comunicativos com seus habitantes. Desse contexto polissimbólico, o herói se prevalece e recebe, a todo momento e sobretudo pela observação, ensinamentos para a ampliação do seu olhar sobre a comunidade do Badajós relativamente aos costumes daquele povo, à visão de mundo, às perspectivas de vida das pessoas daquele local. Essas aulas diárias são emanadas dos fenômenos da natureza, do comportamento dos animais como reação a esses fenômenos, das situações de confronto entre os animais por motivos predatórios, ou ainda da contemplação da composição da paisagem. É claro que são lições que dependem mais do aluno/aprendiz Bepe do que da floresta, uma vez que a intencionalidade de aprendizagem do herói se sobrepõe ao metafórico ensino da floresta, de sorte que a identificação dos sinais do meio e a interpretação deles pelo líder comunitário dependem de uma educação ou aprendizagem já adquirida por ele. Por isso, as lições da floresta são uma metáfora para melhor capturar a forma de como ela é mostrada poeticamente no romance pelas vozes do narrador e dos personagens.

Uma espécie de apresentação desta comunicação entre natureza e homem ocorre quando o protagonista, ao observar a vida de indígenas, medita sobre o abandono da vida na cidade pelo dito homem branco para uma vida na natureza e junto aos índios, com condições de esse branco chegar a tuxaua. Desse modo, esse homem se sente um aprendiz de misantropo e proximamente de uma vida em estado de natureza:

Lonje do movimento dinamico das cidades, lonje dos convivios animadores, ficam sepultados [os tuxauas brancos] no ermo e, guiando o gentio brutal,

são como êle : sempre feliz, porque anda nú e acredita estar bem vestido com a paisagem do seu mundo (BASTOS, 1934, p. 176)

Nesse contexto, a natureza é uma fonte do conhecimento (as vestes, a luz) ao seu convivente, de sorte que embora nu, seja fisicamente ou na concepção da ignorância, esse homem é vestido, ensinado, iluminado, caracterizado pela paisagem, sem excluir, ainda, um jogo de interferências de movimento pendular.

Em outra passagem do romance, há a certificação da afirmativa anterior com o acréscimo de ideias acerca dos tipos e paisagens característicos de cada local. Desse modo, na Amazônia, não sendo diferente de outras regiões, pode-se identificar a paisagem típica e o homem típico, sendo esse marcadamente moldado, explicado, por aquela: “Os tipos pertencem a determinadas paisagens. Histórias ou ficções evidenciam no homem a natureza que o cerca. Os indivíduos educam-se, mas a natureza explica-os” (BASTOS, 1934, p. 97). Com isso, o homem regional traz em sua constituição típica as marcas do seu local de vida, com reflexos na História ou na ficção representativa desta cultura, do que procede a assertiva de que esse homem adquire formal ou não-formalmente conhecimentos, mas quem o molda como identidade é o local, é a natureza que o explica, que também lhe oportuniza aprendizagens informalmente.

As oportunidades de aprendizagem no meio amazônico estão no cotidiano do protagonista. Tal qual o caboclo pescador que conhece o tempo bom ou o tempo ruim de pescaria ao olhar o céu e as águas, assim o herói retira mensagens pelo olhar: “Bepe olha o céu. Borboleta na margem é sinal de vazante. Espuma no fio da correnteza é repiquete. Isto é fácil de saber (BASTOS, 1934, p. 127). Trata-se de uma demonstração de quão o caboclo entende os sinais da natureza, e que, para isto, basta observá-la com esmero, como nesta oportunidade em que ele vê borboletas na margem e entende que se trata de vazante, mas se vê espuma no fio da correnteza, sabe que é o seu contrário, é “Elevação súbita do nível de um rio” (GEIGER, 2011, p.1188). O olhar de Bepe é instrumento de aprendizagem na floresta de símbolos.

O comportamento dos animais e a paisagem configuram lições e informações para o cotidiano da convivência na selva, do que o herói se vale para tomar decisões acertadas diante da sua missão libertadora de seu povo, com

extremo respeito para com o meio em que vive e indiscutível credibilidade nos significados das expressões da natureza:

Bôto alvoroçado é embarcação que se aproxima. Jaburú na marjem, junto de varadoiro, bicando peixe, é sinal de lago espocado. E aquela nuvem grossa e comprida, parda e luminoza, é o sinal convencionado entre Bepe e o tempo.

Tempestade, para conhece-la, só êle. Bastava olhar para as aguas e vê-las dansar com certo geito e certa côr. Chuva de S. João era conhecida nos arredôres. As outras pertenciam-lhe á profecia .

A nuvem continúa. Dito e feito. Vento. Rio preto. Urubú voando baixo.

Bepe consulta o céu. Ainda tem uma hora. Manda buscar os tres prisioneiros. Põe-lhes as vendas. Manda leva-los para o centro da máta. (BASTOS, 1934, p. 141).

Boto, jaburu, urubu dão o sinal do que está acontecendo ou o que pode acontecer. O boto anuncia aproximação de embarcação, o jaburu indica que um lago está se esvaziando, e o urubu o mau agouro sobre a vida dos três prisioneiros dos revoltosos. As nuvens, por sua vez, dizem sobre o tempo para que Bepe saiba o momento ideal para agir. Em todos esses movimentos descritos a retórica tem efeito de ênfase humanizada aos sinais, não de presença do fantástico na obra, mas sim como recurso utilizado pelo autor para expor a representação da cultura local, mantendo-se firme na estética *flaminaçu* ao poetizar a movimentação do característico contexto amazônico. Todas estas expressões são as fontes naturais de informação que auxiliam o herói nas suas ações e decisões.

A comunicação natureza e homem é permanente, inclusive até o momento da partida dos revoltosos do Badajós à terra nova:

Bepe, olhando pela janela a sombra movediça das arvores, vê um braço suspenso, que arde, iluminado. É um galho sêco, enfeitado de vagalumes.

Aquela rutilancia é um sinal. A alma das plantas está vestida de prata para poder receber condignamente a alma dos homens abandonados.

Amazônia que ninguem sabe ! (BASTOS, 1934, p. 177)

O certo tom de tristeza e esperança que embala as palavras do narrador sobre a natureza ecoa na floresta em nome dos que não poderão seguir para a “República miraculosa”, tal qual na frase proferida pelo herói quando todos avistam a terra nova em tom de lamento pelo que ficou no Badajós, o passado de tristezas e injustiças: “Não ha passado. Há coisas mortas e tecidos desaproveitados” (BASTOS, 1934, p. 180). Bepe interpreta os sinais da natureza como de tristeza ao visualizar o

galho seco enfeitado de vagalumes, afinal o abandono e a morte dos que ficaram serão uma realidade. Bepe compreende esses sinais e passa a saber que só restará a eles o amparo da floresta. E arremata de maneira sentenciosa: “Amazônia que ninguém sabe !”, como uma declaração de como realmente é esta terra e que o Brasil precisa conhecer melhor; trata-se de mais uma forma de expressão da brasilidade ao mostrar com objetividade o contexto amazônico.

No decorrer da caminhada, o narrador expõe novamente a movimentação de animais, mantendo o sentido de emissores de sinais ou expondo suas funções no mundo das simbologias da selva, agora não somente traduzidas pelo entendimento de Bepe, mas também pelo entendimento de todos os caminhantes, como que se aqueles seres estivessem se solidarizando com os revoltosos e estimulando-os a enfrentar as árduas adversidades do caminho:

Os sacis levam luzes na bôca para mostrar os barrancos, que estão a cair.

Os passaros devassam as alturas. Vão levar a Deus a mensajem das almas inquietas.

Quero-quero vai na frente. É o que anuncia, dentro da noite, a aproximação do inimigo. Cuan-cuan aviza a morte invizível.

Urutaí marca as horas. Nos galhos altos o seu bico é um ponteiro, que acompanha os caminhos do sol. Quando este descamba, a cabeça do passaro, caida sobre o peito, já está na posição de dormir. Cojubim marca as madrugadas.

Uirapurú, de plumas brancas, vai no centro, cercado de fama e temor. É o que chama as aves perdidas.

Seguem : o tamanduá, que come as formigas da terra ; o tatú, que descobre os cadaveres sem dono ; o acotipurú, que guarda o sôno das criancinhas.

O papagaio canta para os companheiros : é o interprete dos bichos, entre os homens.

É preciso representar as duas forças maiores, antagonicas nos efeitos, mas iguais nas proporções. Força ofensiva, uma. Força rezistente, outra. Ambas insolentes : a onça e a anta.

E os dois animais acompanham os fujitivos, resfolegando vigor e coragem.

O macaco sóbe nas arvores e derruba os frutos. É a sagacidade anonima.

O cão adivinha as cautelas dos traidores. É o ôlho da tréva (BASTOS, 1934, p. 178-179).

Nesta passagem, o narrador trilha o imbricamento entre o lendário, o místico e o real no contexto ficcional da obra, sem descambar para o inverossímil externamente ao texto. Ora, sacis carregando luzes na caminhada dos revoltosos é uma metáfora que não significa a visão real daquela gente na noite, mas o próprio imaginário do caboclo que encontra na dinâmica dos animais e da natureza outras

explicações para o que vê no dia a dia fundamentadas na própria cultura. Em seguida, há a referência a Deus por meio da figuração do voo dos pássaros, sendo sugerido tratar-se do Deus cristão, uma vez que são recorrentes as referências ao Catolicismo no texto como expressão da cultura religiosa histórica dos povos amazônicos. Depois, a movimentação dos outros pássaros é descrita aos rebeldes como sinais de alerta de aproximação de inimigos ou relativo ao tempo, ou ainda com outras funções, como a de guarda das crianças, força, resistência, sagacidade e vigilância, enfim, todos servindo como fonte de informações àquela gente esperançosa de novos e melhores dias na terra nova. É também desse modo que Bastos se mantém coerente com sua proposta da brasilidade, a expressar a cultura local, o homem representativo desta cultura e natureza. E assim segue a composição do cenário da retirada dos revoltosos na noite, na qual vários animais, estilisticamente, mostram sua função e sentimentos a eles no meio daquela convivência a partir das palavras do narrador.

Quando o grupo de Bepe avista a terra nova, ocorre outro momento referente à natureza. O herói inicia uma série de reflexões sobre o passado, o presente, a História, o mundo como fascinação dos sentidos, e, então, afirma: “Crescer na paisagem, educá-la bem, para que ela possa receber, em qualquer tempo, o espírito no seu estado radiante, eis o que não humilha nunca e o que é consideravelmente belo” (BASTOS, 1934, p. 182). Na conjuntura do enredo, trata-se de uma frase que afirma, em tom esperançoso, que a vida no novo lugar será como que numa caminhada em solidariedade homem-natureza; na terra nova, vida nova em espírito renovado para uma missão de reconstrução tendo em conta todas as necessidades da comunidade.

Em todas estas passagens do romance que evidenciam esse tema da comunicação entre natureza e homem, em que Bepe é um aprendiz/intérprete dos sinais da floresta pela observação acurada, em nenhum momento o autor construiu um texto ficcional descambado para o extraordinário, idealista romântico e fantasioso. Em todos esses trechos há a expressividade material da natureza, dos animais, dos fenômenos naturais em traduções, por parte do herói, perfeitamente verificáveis no cotidiano do caboclo amazônico, na forma explicativa e compreensiva da cultura do amazônida pela expressão de formas de vida da floresta. Portanto, a

materialidade, a verossimilhança externa destas circunstâncias ficcionais, a intenção social da obra reflete a proposta da brasilidade modernista *flaminaçu*.

Em seguida, o estudo que busca identificar e aprofundar a caracterização do herói do romance como educador informal, aquele que ensina na eventualidade dos momentos da vida comunitária no Badajós, sem que haja necessidade de estrutura escolar ou métodos científicos educativos, como na educação formal.

#### 4.3 O EDUCADOR INFORMAL

Na passagem do romance em que Bepe está em estudos formais no seminário e se vê em conflito com os padres em razão das inquietações com os dogmas católicos, o narrador faz incisiva descrição da intelectualidade do herói e expõe alguns traços proeminentes dela que serão determinantes na ação educadora informal do futuro líder da comunidade do Badajós:

O seu intelecto é um sete de Setembro mais sério que o do Ipiranga.  
Reaje contra as filosofias retroativas. Anacronismo é expressão de conduta. Muda-se a conduta. Quem não muda fica monótono. Fica lugar comum. Fica despercebido na turba-multa das idéas.  
O que é ninguém liga. Liga-se ao que vai ser. Porque o quotidiano é a curiosidade das transformações (BASTOS, 1934, p. 22).

Com a metáfora do Sete de Setembro, o narrador dá a dimensão profunda dos ideais de contestação e libertação em Bepe, ponto inicial das afirmativas seguintes acerca da sua rejeição às filosofias anacrônicas, do seu inconformismo com o *status quo*, e da sua visão de um futuro melhor como transformação do presente.

Mas antes, logo nas primeiras páginas do romance, o herói é apresentado como aquele que “Ensina aos que não sabem ler e consola os que não têm remédio” (BASTOS, 1934, p. 9), como um anúncio da marca da sua personalidade, da solidariedade a um povo colocado em segundo plano pelo Estado, fato que favorece a sujeição à exploração por parte do grande proprietário de terra, do comerciante estrangeiro ou do próprio caboclo que aprendeu a ser ímprobo.

No contexto da selva em que vive o protagonista após os estudos no seminário, as vicissitudes da natureza do Badajós são o repositório da ampliação do

conhecimento de Bepe, de onde ele extrai a sabedoria para o autoconhecimento e para o aprimoramento de sua cosmovisão sobre a vida na comunidade. Com isso, munido dessa carga intelectual, constata que aquele povo necessita de esclarecimentos sobre seus direitos e um despertar para a condição de que é uma gente explorada e enganada.

O herói, então, se vê impulsionado, na sua reconhecida missão educativa e libertadora, por uma necessidade de vencer a ignorância, que ele mesmo comprova ser o meio fundamental de dominação do povo pelas autoridades jurídicas, políticas e econômicas do Badajós. O episódio em que Bepe vai até a Vila para requerer do juiz proteção jurídica sobre suas terras, ameaçadas de serem tomadas por Lazaril, é um exemplo do uso deste artifício:

Bepe, então, raciocina : tudo tem dois lados : o direito e o avêso. O direito é que se apresenta, brilha, fascina. Mas acontece que logo se polui e logo se mancha. Só o avêso continua inalteravelmente limpo, mas ignorado. A ignorancia, pois, é o lado melhor das coisas (BASTOS, 1934, p. 125).

Convencido de que a ignorância é que permite a necessidade de mudança e que ela é um desafio a ser vencido, o herói desenvolve, então, para esta missão, uma metodologia apropriada para as eventualidades de ensinamentos, que se trata de tomar as expressões da dinâmica da natureza como formas retóricas figurativas para explicar, argumentar, convencer e persuadir e, assim, manter-se ao alcance do mundo intelectual daquela comunidade desassistida pelo Estado no direito à educação.

Nesse propósito, o herói transforma-se num hábil utente de contextos figurativos da natureza amazônica, alcançando a legitimidade de suas palavras sob dois aspectos: em razão do uso com propriedade da descrição da dinâmica da natureza como explicação sobre determinado episódio da vida dos comunitários do Badajós e pelo fato de ter alcançado a condição de usar o argumento de autoridade. Veja-se um momento de uso da forma retórica pela figuração da natureza amazônica, em que o herói age como um educador informal. O episódio se desdobra logo após Mauro chegar à fazenda de Bepe à procura de emprego:

É verdade. Meu pai gostava de ti... Vais hoje mesmo para o centro. Repara os oirços : têm a primeira couraça, rija. E as amendoas têm outras,

tambem rijas. Assim tu debes ser. Duas cascas bem fortes, porque, quando os terçados da sorte te baterem na constancia, encontrarão primeiro a tua vontade, depois a tua vingança. A vingança dos ouriços está em se subdividirem em outros pequenos ouriços, dentro do globo de páu. Sê como as castanheiras : só ficam satisfeitas e só dão frutos quanto têm, acima de suas frondes, o céu, simplesmente o céu. Mas não sejas como a imbaúba que morre dezalentada quando uma arvore da vizinhança lhe suplanta o crescimento (BASTOS, 1934, p. 80).

Ao ensinar e aconselhar Mauro, Bepe se vale da forma linguística e da forma retórica extraídas do dia a dia do caboclo adequadamente integradas ao mundo amazônico, como a imagem do ouriço, exemplo de resistência a qualquer golpe, o qual, ainda que cedendo à força de uma pancada, se multiplica em outras resistências, sob o sentido de vingança, de modo que a figuração traduz a ideia de que o fragilizado, ainda que como tal, encontra nele mesmo formas de resistência e reação. Bepe continua com seus ensinamentos informais por meio das figurações, agora pela imagem da castanheira, de sorte que o amigo do herói se veja como tal: que na plenitude de seu crescimento se encontre no esplendor de suas possibilidades e habilidades, distante da imagem da imbaúba, o seu contrário. Contudo, mesmo com esta figuração toda, Mauro não alcança total compreensão das palavras de Bepe: “O protegido não compreende. Ri e acha na franqueza do patrão um eco de novidade.” (BASTOS, 1934, p. 81). Embora isto, o caboclo, com esses ensinamentos, reconhece e legitima as palavras e ações de Bepe: “Mauro admira aquele chefe, que lera nos livros e viera da cidade” (BASTOS, 1934, p. 106). Bepe tem experiência e conhecimentos suficientes para liderar Mauro juntamente com a comunidade do Badajós, afinal, ele morou na cidade grande e frequentou escola, assim entende o caboclo, fato que caracteriza a fala do herói como argumento de autoridade.

Na passagem do enredo em que o narrador é a voz de Bepe, o herói “sonha com uma República miraculosa” e imagina esse lugar ideal para a convivência de seu povo em prosperidade. Nesta oportunidade, entre os comentários de como seria a vida nesse local, tece vários ensinamentos, desta vez a narratários nominados como “curiosos”. São raciocínios que ensinam e demonstram os valores do povo do Badajós: “Tudo que não vem da felicidade é dor. O preço do heroísmo é dor. O heroísmo é a felicidade em marcha. Aqui, todos são heroicamente felizes” (BASTOS, 1934, p. 159). Nessa afirmativa doutrinária, o herói educador discorre acerca da felicidade, da dor e do heroísmo com teor filosófico por meio de

frases curtas, em que cada uma delas é uma sentença que tem seu sentido ampliado na seguinte, de tal maneira que todas se inter-relacionam sendo independentes. Muito embora o herói, no momento destas reflexões, reporte-se a uma situação posterior, imaginando como seria estar na terra nova, suas palavras se voltam para o momento presente do povo do Badajós, de sorte que a sentença final desse seu pensamento é um desfecho e síntese do que é a vida daquela gente: são pessoas que construíram a vida heroica com o sacrifício que traz o bom resultado, a felicidade, que eles a tem juntamente com a força para enfrentar as adversidades.

Há também a seguinte frase de preceitos: “A mentira é o temor da justiça. Aqui não se mente, porque a justiça é a vitória do homem sobre a coisa” (BASTOS, 1934, p. 159). A lição agora se volta para uma forma de prevenção sobre algo que poderá ameaçar a justiça e, portanto, a convivência entre os comunitários na terra nova: a mentira. Bepe sabe que é esta uma das causas da derrocada da comunidade no Badajós, que palavras mentirosas levaram à descrença do homem sobre o próprio homem, destruíram humildes patrimônios, levaram famílias à falência e mortes sobrevieram. Por isso, dá relevância ao cuidado em evitá-la para que prevaleça a justiça como triunfo da essência humana sobre as aparências da materialidade sobre a qual recai a mentira.

Em contraposição à destruição que a mentira provoca, reflete sobre o amor em tom professoral:

O amor é a força comum, que não se divide. Atua conforme os instrumentos que o interpretam. Tolhe-lo, de qualquer jeito, é cometer um crime tão grande como o homicídio e tão feio como o roubo. Ama-se o que se quer. Não ha mandamento, nem lei, nem juramento, que possa perpetuar a atração dos seres, desde que a tensão sentimental force o desequilíbrio. Aqui, em qualquer tempo, é permitido dezagregarem-se as almas e os corpos em benefício de outras transformações duradouras (BASTOS, 1934, p. 159).

Sob o argumento de que se pode amar o que se quer, o líder comunitário discorre sobre o amor no sentido de que ele deve ser alimentado nas pessoas para sustentar a agregação por uma causa coletiva, tornada objeto desse sentimento, a transformação duradoura. Desse modo, o amor alcança *status* de força de agregação que sobrepuja o desequilíbrio causado por tensão sentimental. A transformação duradoura seria o novo tempo trazido pelo amor entre as pessoas.

Depois de discorrer sobre o sentimento agregador do povo, o herói educador instrui sobre a aplicação do sentido de Unidade e fração dentro do projeto social na terra nova:

O nosso poder estabelece a Unidade. Tudo é um, fracionado quantas vezes sejam as necessidades. Não ha tamanhos diversos nem comodidades maiores. A meza onde a prole senta e alimenta-se é uma, apenas. Lauta ou pobre. Todos os dias (BASTOS, 1934, p. 159-160).

A afirmativa inicial do herói é de teor político-educativo, na qual argumenta que o poder de todos estabelece divinamente a Unidade, numa explícita defesa da integração coletiva de objetivos e ações, para que não haja divergências que frustrem o objetivo comum, o qual favorece o desenvolvimento da comunidade. E continua a explanação de sua concepção instrutiva dizendo que toda forma fracionada assim o é por uma necessidade decorrente da Unidade, ideia esta metaforizada pela imagem da mesa onde os vários e distintos membros da família tomam assento para as refeições. Esta figuração serve para ilustrar a realidade da existência das diferentes formas de pensar e agir que trazem resultados substanciais ou discretos, mas que, de todo modo, não podem ameaçar o senso de coletivo unitário, mesmo porque, a ausência desta unidade foi o que possibilitou o povo do Badajós ser espoliado e explorado pelo poder político, jurídico e econômico local. Com os olhos na vida na terra nova, as palavras doutrinárias do líder revolucionário são no sentido de garantir aos “rebelados do Badajós” ao máximo a possibilidade de vida digna nesse lugar. Desse modo, em circunstâncias de educação informal do enredo também é possível notar a tendência social da obra, que se constitui como panfletária.

Bepe, desse modo, configura-se como um educador informal, que se vale do conhecimento formal, sedimentado no seminário, e das experiências vividas no vale do Badajós por ocasião de suas observações daquele povo em seus costumes e valores, cultura popular e da dinâmica da natureza. Isto constitui a expressão *flaminaçu* no romance pela via das ações educativas formais e informais e libertadoras do herói.

## 5 CONCLUSÃO

Na linha do que se poderia chamar de “resgate” de certos autores de pouco relevo na História da Literatura Brasileira, pode-se dizer que o presente estudo seguiu em parte essa trilha, já que no caso de Abguar Bastos, embora tenha sido um autor atuante na defesa e na divulgação dos valores da cultura local, sobretudo por meio da produção literária, a crítica não voltou seu interesse, com profundidade, ao que ele produziu, de modo a atribuir-lhe a devida importância pelos seus feitos na condição de um ativista cultural amazônico. Contudo, esta pesquisa não teve como objetivo principal colocar Bastos numa posição de destaque nos livros de crítica e história literárias, só chamando a atenção para sua figura e sua obra em decorrência da necessidade imperativa de se conhecer e divulgar a vida do autor e as suas atividades político-culturais por terem inegavelmente influenciado a sua produção literária e firmado suas convicções sobre a realidade cultural da região, em transição para uma nova época de modernidade e de valorização dos artistas locais com vistas a uma nova interpretação da Amazônia na história do Brasil. Sintomaticamente, ao queixar-se, no manifesto de 1927, de que o Brasil esqueceu o Norte, Bastos procurava uma das justificativas para o seu ativismo cultural em defesa de uma nova ordem literária na região.

Os manifestos são dois gritos, pautados na insatisfação ante a letargia, o anacronismo e a subserviência a padrões estranhos ao contexto local. Enquanto o de 1923 pregava a necessidade de união dos artistas pela causa modernista, porque havia chegado a hora da renovação literária, da ressurreição, a hora extraordinária do levantamento, o de 1927 apresentava o *modus faciendi flaminaçu* por meio do conteúdo cultural e lexical. Em ambos os manifestos há um didatismo intencional, já que Bastos queria convencer e instruir a sua geração acerca da nova postura que deveria ser tomada diante da cultura e da literatura regionais. Esse ativismo literário tomou inevitáveis ares políticos e ideológicos, uma vez que se tratava de mostrar uma Amazônia diferente do estereótipo exótico, longe da noção de cultura e de natureza exuberantes, afastado do conceito estabelecido no senso comum de “inferno verde”; enfim, não uma região nova, mas um Norte brasileiro a ser bem conhecido, carregado de brasilidade, de gente que sofre, que vence e perde, que

vive e morre na e pela floresta, gente que conhece e sabe retirar dela os ensinamentos sobre como enfrentar a vida.

Esse didatismo, porém, não se transporta direta e inteiramente à obra de 1934, como se ela pretendesse ser um romance-manifesto. Com isso quer-se dizer que a obra não apresenta em seu enredo expressamente orientações didáticas dos manifestos, do que certamente resultaria um empobrecimento estético. O caráter doutrinário, no sentido político-ideológico, se revela nas inferências advindas das circunstâncias das cenas em que os personagens interagem entre si ou com a natureza, diante, principalmente, do problema social da espoliação vivida naquela comunidade amazônica, remetendo a um modo de representação da brasilidade, mesmo também por ser uma expressão da “atmosfera social” (cf. Candido (2003) e Martins (1996)) dos anos de 1930.

Nesse aspecto doutrinário, a obra se mostra como um verdadeiro libelo acusatório e denunciador do que há de espoliações, coronelismo, dogmatismo jurídico e religioso, num contexto de ausência do Estado, a interferir no desenvolvimento social e econômico da comunidade do Badajós. Isso torna essa obra, de certo modo, panfletária, comprometida com o conhecimento dessa região, e um clamor de liberdade literária a partir da abordagem de questões sociais, associada à recusa do passadismo na literatura. É na medida em que a “intenção social” do romance se sobrepõe ao projeto estético do Modernismo, em sua proposta de renovação dos meios ficcionais, pressupondo a ruptura com a linguagem tradicional, que ocorre um desequilíbrio entre o projeto estético e o ideológico; nesse caso, o máximo que Bastos consegue é uma ruptura parcial com o passadismo.

Por outro viés, o que se verifica ostensivamente são as aplicações estéticas *flaminaçu*, que se realizam na obra na busca de caracterizar a formatação literária modernista para a Amazônia, preocupação fundamental do autor ao pensar o conteúdo dos romances em sintonia com os manifestos, notadamente o *Flaminaçu*. Com isso, a lição que o leitor encontra na obra é a de uma Amazônia bem distante do deslumbramento romantizado do homem e da natureza, inclusive em marcantes cenas de acontecimentos naturais, como tempestades e o fenômeno das terras caídas. Contudo, novamente trata-se de uma ruptura parcial com o passadismo, sobretudo, romântico, já que as passagens de caracterização

romântica são frequentes, a natureza reagindo como ratificação do que sentem ou como agem os personagens. Acrescente-se que o próprio herói se mostra em várias circunstâncias como carismático ou tipicamente romântico, assim como o narrador carrega-se de lirismo romântico ao descrever a paisagem.

Em outro aspecto, embora o romance analisado seja a aplicação da proposta modernista *flaminaçu*, não há a necessidade imperativa da leitura prévia do manifesto para se compreender a obra; esta é independente, condição talhada na rica estilística, presente sobretudo na voz poética do narrador, em um lirismo integrado à paisagem amazônica, por vezes na violência da vegetação e dos animais, por vezes na quietude sonora da selva nos rios, lagos e igarapés. Nesse específico sentido da relação entre *Flaminaçu* e o romance, essa independência do romance frente ao manifesto de 1927 a torna uma obra estritamente literária, prevalecendo o elemento estético sobre a face doutrinária do manifesto.

A ausência, como o enredo de *Terra de Icamiba* deixa evidente, de instituições escolares no vale do Badajós, no início do século XX - em decorrência da dificuldade de acesso, segundo a justificativa recorrente usada pelas prefeituras para esse abandono das comunidades ribeirinhas e terrafermeiras - leva à educação informal, uma vez que, ausente o Estado, a aprendizagem se dá pela vivência no meio, pelo empirismo, pela observação do comportamento da natureza, dos animais, pelo cultivo de alimentos e experimentos com folhas e plantas medicinais. Com isso, a selva é a escola que forma e provê o currículo do ribeirinho e do terrafermeiro.

Suplantando o maniqueísmo da luta entre o bem e o mal, o romance alcança o embate entre o conhecimento e a ignorância, visto que os dramas vividos pelo povo do Badajós são decorrentes de sua ingenuidade perante os mais espertos e poderosos economicamente. Essa é uma das situações que estimulam o herói a se tornar um educador informal. No Badajós, o herói trata de adaptar o conhecimento formal ao contexto da vida na floresta, por meio de uma aprendizagem informal, sem a qual erguer-se-ia uma barreira entre o intelecto de Bepe e o dos amigos daquela comunidade. Para esse intento, o herói, além de adaptar o seu discurso, amplia seu conhecimento de mundo por uma aprendizagem pela observação da dinâmica da natureza, da fauna e da flora. Aplica esse conhecimento em seu cotidiano, ensinando e alertando a população sobre a condição social dela, numa atitude educativa que vai ao encontro do currículo que os comunitários têm construído na

vida que aquele lugar oferece, de modo a confirmar a assertiva do narrador de que caboclo não sonha fora do sono.

Essa configuração social do herói se amplia e ele passa a assumir a posição de líder comunitário e revolucionário diante dos poderosos. Com isso, mostra-se nele um papel de aspecto messiânico diante daquele povo, cuja missão é a de libertar a comunidade da espoliação, da ignorância e de conduzir aquela gente para a terra da prosperidade. O herói, nesse ponto, tende a ser caracterizado não como um democrata, mas como um messias ou mesmo um ditador. Ambas as caracterizações se justificam, em certa medida: a primeira pelo fato de que ele conduz o povo do Badajós a uma utópica terra nova e de prosperidade; a segunda, porque monopoliza o conhecimento e o poder de decidir sobre a solução para os problemas sociais e educativos daquela gente do Badajós. Mas, quando necessário, o herói ouve, ainda que em poucas circunstâncias, as sugestões de gente da comunidade, para ele confirmar com sua palavra final, como na passagem em que pede a Columbu para levar todos os revoltosos à terra das icamiabas, afinal de contas somente aquele índio muhra sabe o caminho. Dessa última parte da frase, entende-se que, na realidade, Bepe conduz o povo à terra nova, mas Columbu é quem guia aquela gente, o que desconstrói a caracterização mística de um messias, permanecendo a de libertador do ponto de vista social e educativo, integrado à ideologia da brasilidade e, esteticamente, à proposta modernista *flaminaçu*. Contudo, essa ênfase na face social e nas fragilidades e ações educativas, que marcam o plano de intenções sociais do romance, novamente desequilibram o plano estético e, portanto, contribuem para a constituição de uma obra de cunho panfletário.

Outra inferência da análise realizada é sobre um possível pensamento utópico-messiânico do autor refletido em Bepe acerca da terra das icamiabas. Bastos deixou transparecer nos textos de seus manifestos e no romance uma posição político-ideológica, a de liderar um movimento de mudança da visão sobre a cultura e espaço amazônicos tendo em vista a modernidade social e literária. Nesse sentido, o objetivo do autor na sua ação cultural para a Amazônia estaria refletido no de Bepe, na missão libertadora do personagem, liderando o povo numa revolta e numa caminhada rumo à cidade-manoa, para uma Amazônia rejuvenescida no canto de guerra dos desamparados do Badajós. Assim sendo, há uma transplantação ao

mundo ficcional daquilo que é o objetivo na realidade do autor, de sorte que a utopia messiânica na obra literária serve de reafirmação do pensamento libertário de Bastos, mas em contraposição à ideologia da brasilidade, a qual se volta para a materialidade do cotidiano e não para utopias e abstrações. No decorrer do enredo verifica-se a recorrência da brasilidade, mas que se dilui quando se percebe que o destino dos revoltosos, a “República miraculosa”, é uma utopia, fazendo jus ao epíteto.

Também ganha relevo a afirmativa do autor acerca do ajuste, na ficção, dos símbolos à realidade amazônica, por motivo de refletir na brasilidade. Esse ajuste toma corpo nas conjunturas sociais e educacionais do enredo e na inserção do mítico e lendário da Amazônia no cotidiano dos personagens. Assim, o movimento é do mito a adentrar a realidade amazônica no texto ficcional.

Sobre a conjuntura social, fica evidenciada esta afirmativa ao se tomar o caboclo como representante do tipo regional e de descendência no enquadramento dele na ideologia da brasilidade. Infere-se da análise realizada que o autor deu atenção especial a esse tipo no propósito de mostrar um personagem afastado da estereotipia, aquela marcada pela indolência e conformação com o que a vida na Amazônia lhe oferece, embora tenha mantido a configuração de desassistido de conhecimento formal, com exceção de Bepe, característica esta que contribui para o estereótipo do caboclo. Nesse aspecto, em *Terra de Icamiba*, ele é um personagem representativo de todas as raízes formativas da cultura, notadamente popular, amazônica, já que tem o conhecimento do índio, do negro africano, do branco de herança europeia, além do conhecimento sobre a vida na natureza, como o herói Bepe.

De todo o analisado, fica ratificado que *Terra de Icamiba* cumpre seu propósito de ser um romance esteticamente paradigmático, segundo os padrões modernistas *flaminaçu* para a Amazônia, embora, muitas vezes, no decorrer do enredo, falhe por privilegiar o projeto social, notadamente por buscar a aplicação da brasilidade, sobre o ideológico, do que resulta uma ruptura parcial com o passadismo. Trata-se de um romance que evidencia no seu enredo o tema da educação enquadrada na teoria da brasilidade e que mantém a literariedade sobretudo pela composição poética do espaço e pensamentos dos personagens, para o que muito contribui a voz do intruso e poético narrador. Enfim, apesar de toda

a flutuação estética, verificada pela presença de elementos românticos na descrição da paisagem, dos sentimentos dos personagens e do narrador de variada caracterização, trata-se de um romance em que a pretendida forma modernista se mantém a serviço do conteúdo, a Amazônia, a evidenciar uma educação para a brasilidade.

## REFERÊNCIAS

AFONSO, Almerindo Janela. Sociologia da educação não-escolar: reatualizar um objeto ou construir uma nova problemática? *In*: ESTEVES, Antonio Joaquim; STOER, Stephen (orgs.). *A Sociologia na escola: professores, educação e desenvolvimento*. Porto: Afrontamento, 1992. Biblioteca das Ciências do Homem.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2016.

AZEVEDO, J. Eustáquio de. *Antologia Amazônica – poetas paraenses*. 3. ed. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970. (Coleção “Literatura Paraense”. Série “Inglês de Sousa”)

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. *O Sentido Social e o Contexto Político da Guerra de Canudos*. Disponível em: <[http://www.fundaj.gov.br/geral/observanordeste/Moniz\\_05.pdf](http://www.fundaj.gov.br/geral/observanordeste/Moniz_05.pdf)>. Acesso em: 12 fev 2016.

BASTOS, Abguar. *Terra de Icamiba: romance da Amazônia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Adersen Editores, [1934].

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. 3.ed.rev. Manaus: Universidade do Amazonas, 1997.

\_\_\_\_\_. *Certos Caminhos do Mundo: romance do Acre*. Rio de Janeiro: Hersen Editor, [1935].

\_\_\_\_\_. *Safra*. 2.ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1958.

\_\_\_\_\_. *Somanlu, o Viajante da Estrela*. Rio de Janeiro: Conquista, 1953. (Novelas do Fabulário Brasileiro, v. I).

\_\_\_\_\_. *Vozes do Acontecido. Fatos e Testemunhos*. São Paulo: RG – Editores Associados, 1992.

\_\_\_\_\_. *Formação do Espírito Moderno*. *In*: CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de Uma Geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. Timidez no Romance. In:\_\_\_\_\_. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. 3. ed. 2. imp. São Paulo: Ática, 2003, p. 82-99.

\_\_\_\_\_. A Revolução de 1930 e a Cultura. In:\_\_\_\_\_. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. 3. ed. 2. imp. São Paulo: Ática, 2003, p. 181-198.

CARNEIRO, Caio Porfírio. Abgvar Bastos. In: *Perfis de Memoráveis*. Autores brasileiros que não alcançaram o terceiro milênio. São Paulo: RG Editores, 2002.

CAVALHEIRO, Edgard. *Testamento de Uma Geração*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944.

CAVALHEIRO, Maria Tereza. Setenta Anos de Literatura. In: *D.O. Leitura*. Publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP. São Paulo, 10 de junho de 1991. Disponível em: <[http://www.abguarbastos.com.br/bio\\_01.htm](http://www.abguarbastos.com.br/bio_01.htm)>. Acesso em: 03 abr. 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COSTA, Marta Morais da. O Modernismo Segundo Mário de Andrade. In: COSTA, Marta Morais da; FARIA, João Roberto G. de; BERNARDI, Rosse Marye; GUIMARÃES, Denise A. D.; WEINHARDT, Marilene. *Estudos sobre o Modernismo*. Curitiba: Criar, 1982.

COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria. (Co-Dir.). *A Literatura no Brasil*. Era Realista. Era de Transição. 6.ed. rev. e atu. São Paulo: Global, 2002. v. 4.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2. ed., rev., ampl., atual. e il. sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. São Paulo: Global, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.v. I, v. II.

DINIZ, Maria Helena. *Compêndio de Introdução à Ciência do Direito*. 15.ed. São Paulo: Saraiva, 2003.

FERREIRA, Antonio Celso. A Fonte Fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de Lauand (Orgs.). *O Historiador e Suas Fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Os novos e o centenário: arte, literatura e efeméride no Pará dos anos 20. In: *Revista de Estudos Amazônicos*. v. III, nº 2, 2008.

\_\_\_\_\_. *Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. 315 f. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, 2001.

GEIGER, Paulo (Org.). *Novíssimo Aulete. Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2011.

GOHN, Maria da Glória. *Educação Não Formal e o Educador Social. Atuação no desenvolvimento de projetos sociais*. São Paulo: Cortez, 2010.

GONÇALVES FILHO, Antenor Antônio. *Educação e Literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. (O que você precisa saber sobre).

GRANGER, Stéphane. *O Contestado Franco-Brasileiro: desafios e consequências de um conflito esquecido entre a França e o Brasil na Amazônia*. (Dossiê Guerras, Conflitos e Tensões). Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2013/05/e17a2.pdf>>. Acesso em: 12 fev 2016.

<http://escritorabguarbastos.blogspot.com.br/2011/09/literatura-opinião-de-doutor.html>

[http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/GANZER\\_NATHALIA\\_NICACIO.pdf](http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/GANZER_NATHALIA_NICACIO.pdf)

ILDONE, José. A Literatura na Primeira Metade do Século XX. In: MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Acyr. *Introdução à Literatura no Pará*. 2.ed. Academia Paraense de Letras. Belém: CEJUP, 1990.

INOJOSA, Joaquim. O Movimento Modernista no Norte. In: CONSELHO ESTADUAL DE CULTURA. *Revista de Cultura do Pará*. Ano 3. n<sup>os</sup>.10-11. Belém: Falangola, Jan./Jun.-1973.

JORNAL DA UBE. N<sup>o</sup>. 100, outubro/2002. Disponível em: <[http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/oes/oes0210100/oes0210100\\_05.pdf](http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/oes/oes0210100/oes0210100_05.pdf)>. Acesso em: 19 out.2014.

LAFETÁ, João Luiz. Modernismo: projeto estético e ideológico. In: \_\_\_\_\_ *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAUAND, Jean. Prefácio. In: PERISSÉ, Gabriel. *Literatura e Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo. Sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. In: CADERNOS NAEA. Publicação do Núcleo de Altos Estudos Amazônicos da UFPA. v. 2, n. 2, dezembro de 1999.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica. Uma poética do Imaginário. *In: Obras Reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000. v. 4.

LUCAS, Fábio. *Peregrinações Amazônicas*. História, Mitologia, Literatura. Taubaté: Letra Selvagem, 2012.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. 2.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996. v. VI (1915-1933). (Coleção Coroa Vermelha. Estudos Brasileiros, v. 23 E).

MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Acyr. *Introdução à Literatura no Pará*. Academia Paraense de Letras. Belém: CEJUP, 1990. v.2.

MEIRA, Clóvis. A Literatura nos Séculos XVII, XVIII e XIX. *In: MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Acyr. Introdução à Literatura no Pará*. Academia Paraense de Letras. 2.ed. Belém: CEJUP, 1990.

NOUHAUD, Dorita. Eldorado. *In: BRUNEL, Pierre (org.). Dicionário de Mitos Literários*. Prefácio à edição brasileira de Nicolau Sevckenko. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Tereza Rezende Costa, Vera Whately.3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

OLIVEIRA, Carlos de. Originalidade e Intertextualidade. *In: REIS, Carlos. O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PAIVA, Marco Aurélio Coelho de. Um Outro Herói Modernista. *In: Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP. v.20, n.2, 2008.

PEREIRA, Nunes. *Moronguêta*. Um Decameron Indígena. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / INL / MEC, 1980. v.1 e v.2.

PINTO, E. Renan Freitas. Abguar Bastos: 60 anos de literatura. *In: Jornal da Cultura*. Manaus, dezembro, 1981.

PRADO, Antonio Arnoni. *1922 – Itinerário de uma Falsa Vanguarda. Os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros Vôos, 19).

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003

REVISTA DA APE: Órgão Oficial da Associação Paraense de Escritores. Ano III. Nº 2. Belém-PA, Junho de 1989.

RICCI, Magda. *Cabanagem, cidadania e identidade: o problema do patriotismo na Amazônia*.2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v11n22/v11n22a02>>. Acesso em 11 fev 2016.

ROCQUE, Carlos. *Antologia da Cultura Amazônica*. Belém: Amazônia Edições Culturais, 1970. v. I, v II, v. III. (Grande Enciclopédia da Amazônia. Estante de Obras Subsidiárias).

RODRIGUES, Marcelo Santos. Guerra do Paraguai: os caminhos da memória entre a comemoração e o esquecimento. 2009. Tese (Doutorado em História Social). Disponível em: <[http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-07122009-102220/publico/MARCELO\\_SANTOS\\_RODRIGUES.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-07122009-102220/publico/MARCELO_SANTOS_RODRIGUES.pdf)>. Acesso em 11 fev 2016.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Classicismo e Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 4.ed. 2. reimp. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Memórias do Horror contra Judeus nas Selvas amazônicas – breves considerações sobre Terra de Icamiba, de Abguar Bastos. In: SCHØLLHAMMER, Karl Erik; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. (Orgs.). *Memórias do Presente*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

SOUZA JÚNIOR, José Alves de. A Revolução de 30 no Pará: A 1ª Interventoria de Magalhães Barata (1930-1935). In: ALVES FILHO, Armando; ALVES JÚNIOR, José; MAIA NETO, José. *Pontos de História da Amazônia*. 2.ed. rev. e ampl. Belém: Paka-Tatu, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 17.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

WEBER, Max. A Sociologia da Autoridade Carismática. In: *Ensaio de Sociologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1982

# ANEXOS

## ANEXO A – MANIFESTO À GERAÇÃO QUE SURGE

### À GERAÇÃO QUE SURGE!

Mocidade:

É chegada para o Norte brasileiro a hora extraordinária de seu levantamento.

Ergamo-nos!

Seja o Pará o baluarte da Liberdade nortista.

Cangloremos<sup>25</sup> trompas de ouro para o rebate da Ressurreição!  
Cangloremos!

O Sul, propositadamente, se esquece de nós.

A Literatura equatorial é uma história de mitologia que se anda a contar nos corredores da Academia Brasileira.

O Norte tem poder, tem força, tem filhos guerreiros e filhos altruístas!

O Norte tem os seus gênios, os seus estetas, os seus cientistas, os seus filósofos!

O Norte é dinâmica! É temperamento! É vibração! É intelectualidade!

Ergamo-nos!

Criemos a Academia Brasileira do Norte!

Façamos os nossos imortais; coroemos os nossos príncipes de Arte; estabeleçamos concorrência; analisemos os valores!

Publiquem-se livros! Movimentemos as estantes.

Que Bahia, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Maranhão e Amazonas, se unam, se fraternizem para o apoio da nossa Renascença!

Que o intercâmbio entre esses Estados seja um fato nacional!

---

<sup>25</sup> Esta grafia não é encontrada nos dicionários, do que se pode inferir que se trata de um equívoco; afinal, encontra-se “clangorar” e sua flexão “clangoremos”, cujo significado é soar de maneira clangorosa, anunciar acontecimento; derivado de “clangor”, som forte e estridente de alguns instrumentos metálicos, como a trombeta; variação: “clangorejar”. (GEIGER, 2011, p. 340)

Mocidade!

Tendes uma Academia de Direito, uma Academia onde o talento fez o seu lar!

Que essa Academia seja a torre de marfim do nosso princípio de solidificação!

Os mestres serão os Palinuros!

Os mestres serão os Sacerdotes!

Os mestres serão os Medicis!

O Norte precisa ser brasileiro!

Unamo-nos.

A união faz a Força!

A Força faz a Vontade!

A vontade é o predomínio!

Libertemo-nos! Mostremos aos anêmicos de iniciativa, de patriotismo, de atividade, que o Norte pode ter a sua Literatura!

Criemos a Academia Brasileira do Norte.

Sagremos e imortalizemos!

Façamos concursos interestaduais.

Movimentemos as livrarias!

Movimentemos os Cenáculos!

Cada Estado mostrará para a curiosidade de seus filhos, a efígie de seus patronos.

Bahia mostrará Rui Barbosa!

Pernambuco mostrará Joaquim Nabuco!

Ceará mostrará José de Alencar.

Maranhão, Gonçalves Dias.

Pará e Amazonas, irmãos siameses, mostrarão, maravilhados e grandes, a História coletiva de seus Hoamens (*sic*), homens de letras, homens de combate, homens de gênio!

Reunamo-nos. Movimentem-se as sociedades, as escolas, as Academias!

Exportemos as obras dos Estados do Norte. Exportemos!

Finquemos as bases da nova Babilônia. A Academia será a nova Semíramis!

Batalhemos! Sejam japoneses no patriotismo!

Façamos a Literatura do Norte!

As Academias do Norte!

As Edições do Norte!

O Intercâmbio do Norte!

Mocidade:

Amazonas é nosso! Maranhão é nosso! Pernambuco é nosso!

São nossos com os nossos Ideais!

Levantemo-nos!

ABGUAR BASTOS (BASTOS *apud* ILDONE, 1990, p.290-292).

**ANEXO B – MANIFESTO AOS INTELLECTUAIS PARAENSES**  
**MANIFESTO AOS INTELLECTUAIS PARAENSES**

Não é um apelo de audácia nem de reclamo. É um apelo de necessidade e independência.

Como há dois anos atrás, recorro ao meu dundunar de sapopema<sup>26</sup> oriunda - porque eu vos falo da ponta dum planalto amazônico, entre selvas, uiáras e estrelas.

Sapopema é o clamor do viajero que se perdeu nas matas e apela; não é só isto, pode ser, também, o símbolo da voz da mocidade que teve comigo idêntica maqueira<sup>27</sup> d'oiro para um sonho extraordinário de liberdade literária.

Ride, ó vós que não atinardes com as minhas palavras, ride-vos, à socapa escondidos nos cipós da intriga como curupiras de casaca a assoviar feitiços atrás das encruzilhadas. Ride.

Eu terei a serenidade dos morubixabas heróicos e sorrirei, também, de vossa agonia em me não compreender.

OUVI

Primeiramente vós, poetas e prosadores divinos da minha geração, depois de vós, prosadores e poetas, apajelados à sombra das vossas tabas primitivas e que estais a ver, espetados em paus sagrados, os despojos, as glórias, as caveiras - das vossas escaladas às cordilheiras da Ilusão. Àqueles a minha voz

---

<sup>26</sup> Explica Nunes Pereira, no volume 1 de sua obra *Moronguêta*: sapopemas são as “raízes chatas [da sumaumeira ou sumaúma] que saem do tronco e tomam a forma triangular [...] que muitas vezes 20 homens, de braços abertos, não abrangem. Vi no Amazonas algumas, cujo espaço, entre duas sapopemas, poderia acomodar mais de 30 homens sentados. Cobertas essas raízes por telhados dão em volta do tronco às vezes 10 casas” (PEREIRA, 1980, p.126).

<sup>27</sup> Informa Nunes Pereira no volume 2 de *Moronguêta*: “Maquira, Makyra, Maqueira: Rede de dormir, batida ao tear, segundo Stradelli. No rio Negro são feitas de miriti, de tucum, de curauá, sendo estas últimas as mais finas e duradouras. E o mesmo autor explica mais: ‘*Makyrá-embyua*, varanda de rede, geralmente feita do mesmo fio da rede; mas há também enfeitada com penas de pássaros; *Makyrá epy*, punho de rede, onde se passa a corda pra amarrá-la; *makyrá pitasoca*, esteios onde se amarra a rede, mas que podem também ser ganchos ou os anéis destinados ao mesmo ofício. Lit. sustento da rede, ou melhor, sustém a rede; *Makyrá tupaxama*, a corda da rede, que passada nos punhos serve para suspendê-la.” (PEREIRA, 1980, p.501).

vai confiada. A estes ela se intimida. Àqueles ela se recolhe como um zangão à sua colméia. A estes ela recalitra. Não que os receie no choque, mas, de fato, porque eles não procurarão, sem esforços dolorosos, metê-las em suas sacolas de Arte.

Assunto-vos agora o meu propósito de uma corrente de pensamento, cara à cara à que se inicia no sul com esta pele genuína: "Pau-brasil".

Oiço, rascantes, os agudos de serrotão das gargalhadas puristas. E oponho-lhes, seguro, esta verdade: nem um dos garimpeiros desse bando, correu à briga, sem ter uma bagagem de vulto onde toda a gente meteu a mão e trouxe pepitas faiscantes. Eles correram, escoteiros, todas as escolas, acordando, maravilhosos, o ritmo do universo, com a mais intuitiva segurança. E venceram. E glorificaram-se. E entenderam, por fim, que nem uma delas era verdadeira para o espírito nacional.

Rasgaram, pois, as redes do passadismo e deixaram passar a piracema da mais alta expressão da independência emocional.

Houve balbúrdia, como em chinfrin de toska, à-toa, mirabolante até, num grande revoar de papagaios arrepiados, papagaios teratológicos, porque tinham dentes de ouro no bico e poleiros de jacarandá.

Apesar disso, noto, inflexível, que o repiquete "pau-brasil" ainda não é o próprio volume da nacionalidade.

Daí a minha idéia com um título incisivo: - FLAMI-N'-ASSÚ. É a grande chama, indo-latina, daquilo em que eu penso poderem apoiar-se as gerações presentes e porvindoiras.

FLAMI-N'-ASSÚ é mais sincera porque exclui, completamente, qualquer vestígio transoceânico; porque textualiza a índole nacional; prevê as suas transformações étnicas; exalta a flora e a fauna exclusivas ou adaptáveis do país, combate os termos que não externem os sintomas brasílicos, substituindo o cristal pela água, o aço pelo acapu, o tapete pela esteira, o escarlata pelo açaí, a taça pela cuia, o dardo pela flecha, o leopardo pela onça, a neve pelo algodão, o veludo pela pluma de garças e sumaúma, a "flor de lótus" pelo "amor dos homens". Arranca, dos rios as maravilhas ictiológicas; exclui o tédio e dá, de tacape, na testa do

romantismo; virtualiza o Amor, a Beleza, a Força, a Alegria e os heróis<sup>28</sup> das planícies e dos sertões, e as guerras de independência; canta ruidosa os nossos usos e costumes, dando-lhes uma feição de elegância curiosa.

E, assim, FLAMI-N'-ASSÚ marchará, selvas a dentro, montanhas acima, conservadora, patriótica, verde-amarela.

FLAMI-N'-ASSÚ não é um estorvo aos grandes chamariz<sup>29</sup> da civilização. Não! Ela<sup>30</sup> admite as transformações evolutivas. O seu fim especialíssimo e intransigente é dar<sup>31</sup> um calço de legenda à grandeza natural do Brasil, do seu povo, das suas possibilidades, da sua história.

Entrego aos meus irmãos de Arte o êxito desta iniciativa, lembrando que o Norte precisa eufonizar na amplidão a sua voz poderosa!

ABGUAR BASTOS (BASTOS *apud* ILDONE, 1990, p.292-294).

---

<sup>28</sup> “Heróis” na citação do Jornal da UBE (2002, p. 9). Na citação de Ildone é “herpes”. Optou-se pela palavra citada no Jornal da UBE por ser coerente com o sentido do texto, com o emprego de palavras de exaltação.

<sup>29</sup> No artigo *Formação do Espírito Moderno*, de autoria de Abguar Bastos, publicado no livro de Edgar Cavalheiro, *Testamento de Uma Geração* (1944), o autor paraense cita este trecho do manifesto, e é onde se verifica a palavra correta: charivaris, que, segundo Geiger (2011), charivari significa “1 Gritaria, vozeria, algazarra” (GEIGER, 2011, p. 319).

<sup>30</sup> Neste mesmo artigo de Bastos, encontra-se a escrita “Não.” sem o sinal de exclamação. E, em seguida, “Êle”, e não “Ela”, como citado por Ildone (1990).

<sup>31</sup> Ainda neste artigo de Bastos, o verbo usado é “pôr”, e não “dar”.

## **ANEXO C – O MANIFESTO DA BELEZA**

### **O MANIFESTO DA BELEZA**

Nós estamos no instante da Beleza.

Botaram por terra os falsos ídolos.

Nós não consentimos mais no assalto vandálico dos bárbaros - os que procuravam mentir à Arte, encarcerando-a nos muros estreitos da Forma.

A Arte venceu o Artifício.

Todo aquele que atraíçoar a Beleza será castigado pela sua infâmia criminosa.

Porque nós sabemos afastar o joio do trigo, o ouro da prata, o alumínio do cobre, a platina do estanho.

Os "ourives" do verbo passaram.

Foram-se os realistas sanguinolentos.

A Arte não admite cerceamento.

Anseia e quer Liberdade.

Uma idéia não pode estar presa nos catorze versos de um soneto parnasiano.

Não.

Nem na simetria paralela de rimas raras e ricas, como apregoam os bufarinheiros do artifício.

Não e não.

Nós compreendemos a grandeza da nossa missão.

O Brasil adquiriu a liberdade dos escravos; teve a democracia como forma de governo.

Mas a Literatura estava entregue ao contrabando criminoso dos "pivetes" nacionais.

Copiava-se Bourget, imitava-se Zola, plagiava-se Alexandre Dumas.

Todo mundo plagiava.

Todo.

A poesia é a mesma da França!

Vinha-nos de Paris, diretamente.

De Castro Alves a Alberto de Oliveira.

Do condoreirismo inquieto das "espumas flutuantes" ao parnasianismo régio, engomado das "meridionais".

Estamos no instante luminoso da Beleza.

Chegou o momento da Liberdade!

Nós estamos fazendo a Arte verdadeira, a Arte-Arte.

Não copiamos e não plagiamos.

Guerra de morte aos pastranos, aos nulos de toda a espécie.

Nós estamos realizando a Arte Legítima.

São Paulo está com as nossas idéias.

"Klaxon" é um grito de revolta na amplidão.

Graça Aranha, na Academia, como Augusto de Lima, estão vibrando com a Mocidade.

Renovação!

Nós temos ao nosso lado a inteligência luminosa de Ronald de Carvalho, a operosidade brilhante de Almachio Dinis, a encantadora erudição de Renato de Almeida.

Renovação!

Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Afonso Schmidt e outros, vibram ao nosso lado.

Renovação!

Ângelus, Di Cavalcanti, Correia Dias, Cunha Barros, Paim, Brecheret, na Pintura e na Escultura, estão sob a nossa bandeira.

Renovação!

Na Música, possuímos Villa-Lobos.

Renovação!

Paulo Torres, Carlos Fontes, Oswaldo Orico, Onestaldo Penafort, Jarbas Andrea, Olegário Mariano, Zoláquio Dinis, Carlos Drummond, Sérgio Buarque de Holanda, Teixeira Soares, Carlos Lobo de Oliveira, além de outros, estão vibrando em nome da Arte Nova!

Renovação!

Guerra sem tréguas aos imitadores!

A Arte venceu o Artifício.

Renovação!

A Beleza, para o sempre a Beleza, a embriaguez deliciosa da Beleza.

Nós vencemos em nome da Beleza.

Nós somos a força e a renovação do Brasil, do Brasil que aspira e quer a vitória da Beleza.

Meus irmãos de Arte, ovelhas pacientes que vos apascentais ainda nos rebanhos, pelas planuras áridas do Parnasianismo, desgarrai-vos em nome da Beleza.

Vinde ter ao nosso chamado.

Porque nós estamos fazendo a grande obra da criação de uma Arte puramente nossa, verdadeiramente nacional, dentro dos limites da Beleza.

Renovação!

Renovação!

Renovação!

Numa tarde cheia de sol, em setembro de 1923.

[Francisco Galvão] (Da *Belém Nova*, nº 2, de 30.09.23) (GALVÃO *apud* ILDONE, 1990, p.288-290)