

© by João de Jesus Paes Loureiro

Todos os direitos desta edição reservados
Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.
Rua Maestro Callia, 123 - Vila Mariana
04012-100 - São Paulo, SP - Telefax: (11) 5082-4190
e-mail: escrituras@escrituras.com.br
site: www.escrituras.com.br

Coordenação editorial
Raimundo Gadelha

Projeto gráfico e ilustrações
Denise Bitencourt

Foto da capa
Raimundo Gadelha

Revisão
Ana Maria Herrera Soares

Impressão e acabamento
Palas Athena

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, São Paulo, Brasil)

Loureiro, João de Jesus Paes, 1939-
João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas:
poesia I. - São Paulo: Escrituras Editora, 2001. -
(Paes Loureiro)

1. Poesia brasileira I. Título. II. Série

01-3193

CDD-869.91

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia: Literatura brasileira 869.91

JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

o b r a s r e u n i d a s

Cultura Amazônica
Uma poética do imaginário



São Paulo, 2001

a natureza, na verticalidade aurática do sentido do sublime a ela inerente, de um pensar cultural em liberdade com a natureza, marcado pela poeticidade e sentimento de comunhão cósmica.

Rica de plasticidade e inocente magia, a natureza amazônica revela-se como pertencente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica. Situa-se em um tempo cósmico no qual tudo brota como nas fontes primevas da criação: a mata, os rios, as aves, os peixes, os animais, o homem, o mito, os deuses. É nesse contexto que o imaginário estabelece uma comunhão com o maravilhoso, tornando-se propiciador de epifanias. Sob o *sfumato* do devaneio fecundado pela contemplação do rio e da floresta, olhando o horizonte das águas que lhe parece como a linha que demarca o eterno, o homem da Amazônia foi dominando a natureza enquanto ia sendo por ela dominado como forma imaginal motivadora.

Este livro – *Cultura Amazônica uma poética do imaginário* – evidencia a cultura nascida em tal contexto, que no plano imaginal apresenta uma atmosfera que a aproxima das chamadas culturas míticas ou das origens. Beneficiados por esta qualidade, a produção artística, os rituais, a visualidade, a mitologia comportam qualidades expressivas originais e significativas, componentes de sua estrutura de conteúdo e expressão, capazes de dialogar com reputadas correntes de pensamento e concepção estética.

Esta tese de doutoramento na Paris V, Sorbonne, França,
foi apoiada pelas seguintes instituições:
Universidade Federal do Pará, CNPq, Escola Técnica Federal
do Pará e Conselho Estadual de Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Michel Maffesoli.

Defesa da tese: 19.12.1994

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

1952

Cultura amazônica *uma poética do imaginário*



21 Primeiras palavras

29 Introdução

1. A poética do imaginário

59 1.1 Poesia, poética, cultura

65 1.2 Cultura amazônica

84 1.3 A dominante cultural

99 1.4 A formação da dominante

110 1.5 Floresta de símbolos

115 Notas bibliográficas

2. O invisível visível

121 2.1 A visualidade amazônica

146 2.2 O Sayré

151 2.3 O Marambiré

162 2.4 O Círio de Oriximiná

176 2.5 Os barcos

186 Notas bibliográficas

3. A iluminação poética dos mitos

193 3.1 Os mundos entrelaçados e a contemplação operativa

206 3.2 O Boto

221 3.3 A Boiúna ou a epifania da Cobra-Grande ou o
visível esplendor invisível do rio

233 3.4 Poromina-Minare ou as venturas e desventuras
de um pícaro

256 3.5 Iara e Tambatajá – Mitos do amor no coração
da Amazônia

282 Notas bibliográficas

4. *As artes populares*

- 289 4.1 Algumas raízes à flor da terra e da cultura
297 4.2 Boi Tinga um – *clip* do imaginário
316 4.3 O Pássaro Junino ou o amor proibido
ou sangue do meu sangue
340 4.4 O Boi-de-Parintins – Uma dramaturgia das
paixões ou a fogueira do imaginário
373 4.5 Brinquedos de miriti
391 Notas bibliográficas

5. *Considerações finais*

- 399 5.1 A poética da cultura amazônica
404 5.2 O espelho quebrado do imaginário
416 5.3 Deslendário
420 Notas bibliográficas
422 Bibliografia
433 Biobibliografia

Primeiras palavras

Há tempos que venho pensando em analisar a cultura amazônica a partir de um ângulo de abordagem que tenha como resultante, ponto vélico impulsionador, a sua esteticidade dominante. Uma esteticidade entendida como função essencial ao homem, vetor de identidade numa sociedade dispersa, fortalecedora dos entrelaçamentos da comunidade. Análise da qual, postulando o rigor crítico de uma visão científica, se reconheça “a causalidade decorrente complexa indivíduo-sociedade assim como as causalidades entre o sociológico, o político, o econômico, o demográfico, o psicológico, etc.”¹, e que possa ter como componente de aproximação intuitiva e compreensiva a emoção que essa cultura desperta.

Os escritos de viagem — “cofres mágicos cheios de devaneios”² —, de certa maneira, representam essa modalidade de percurso que se abre à emoção. Instrumentalizam o sensível paralelamente a uma racionalidade compreensivo-interpretativa de novas realidades. Eles revelam um conhecimento maravilhado, que confere uma alma expansiva do “eu” aos temas objetivamente analisados e oferecidos ao conhecimento do outro. Estabelecem, ao lado de uma relação entre o conhecimento e a realidade conhecida, uma relação da sensibilidade com a aparência formal e significativa do que está sendo conhecido.

É certo que o conhecimento maravilhado, comum aos viajantes, muitas vezes, tem sido reservado ao vago campo da literatura de viagens. São estudos lidos com admiração cautelosa, em virtude do próprio maravilhamento que faz o triunfo dessas narrativas. Principalmente, pelos que estão certos de que a razão é necessariamente o lugar da impassividade

1 MORIN, Edgard. *Sociologie*. Paris: Fyard (Point), 1984, p. 94.

2 LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1995, p. 36.

distanciada, da emoção exilada, espécie de condição superior do distinguir e do julgar. De uma razão panóptica, enfim.

Foi a leitura de dois livros exemplares e rigorosos, plenos de erudição e emoção, que me estimularam a iniciar este caminho acumulado de propósitos: *Tristes Trópicos*, de Claude Lévy-Strauss³ e *Eros-Tecelão de Mitos*, de Joaquim Brasil Fontes⁴.

Tristes Trópicos é um obra-prima de literatura científica de viagem, no espaço cheio de sinais do *Novo Mundo*. O autor conjuga interpretação e emoção, tendo o cuidado de estabelecer, na estrutura da obra, a distinção e a interpenetração desses campos – ora no sentido formal, ora no procedimento revelador de seu humanismo impregnado de uma tropical melancolia. Ele revela a possibilidade desse procedimento metodológico, no rigoroso âmbito da etnologia.

O autor, munido de um respeitável instrumental teórico que coexiste com uma cultivada sensibilidade estética, tornando o leitor cativado pela sedução de seu relato, percorre as terras do *Novo Mundo*, percebendo-as, compreendendo-as de forma aproximativa pela emoção e problematizada pela razão científica. Demonstra, operativamente, que não é só do pão da razão que vive um trabalho de ciência. Convivem nele o “valor do testemunho” e o “valor de emoção”⁵. Fica bem claro que é possível perceber-se uma nova realidade, sem isolá-la suspensivamente no microscópio minucioso de uma objetividade insaciável e distanciadora daquilo que em nós sente enquanto estamos pensando⁶.

Há vários momentos em que Lévy-Strauss libera a emoção, o devaneio, sob o impacto do conhecimento quase aurático da nossa terra. Um conhecer cheio de *a priori*s conceituais ou

3 LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris, Plon, 1995.

4 FONTES, Joaquim Brasil. *Eros- Tecelão de Mitos* São Paulo: Estação Liberdade de , 1991.

5 LÉVY-STRAUSS, Claude. op.cit. 1995, p. 10.

6 Alusão a Fernando Pessoa, poeta metafísico português, a propósito da temática do pensar e sentir, presente em sua obra estética.

antecipado pela fantasia. São estratégias de ligação, na maioria dos casos, entre os longos percursos de documentação e interpretação etnográfica do novo mundo brasileiro. Percebe-se uma metodologia pendular entre o documento (o científico e extra-estético) e a emoção (o estético). Neste procedimento pendular o momento estetizado se deflagra, de um modo geral, pelo jorrar da memória diante de situações em que o estímulo ao imaginário, à emoção devaneante se impõe como dominância desse momento. É nessas circunstâncias que emerge o humanismo do autor como discurso interior, auto-reflexivo, contribuindo para enriquecer o encaminhamento objetivo da análise. A travessia oceânica e a entrada na “floresta-galeria” amazônica são expressivos exemplos desse procedimento.

Nas “páginas de viagens”, capítulo correspondente à viagem além-mar, Lévy-Strauss recorre a uma desmedida alegoria, para expressar a travessia oceânica, substituindo a eventual narrativa do dia-a-dia dessa longa parte da viagem. Numa elisão de espaço e tempo, o autor lança-se poeticamente a um tempo-espaço cósmico ou mítico do movimento do universo. Nessa recorrência retórica a uma alegoria cósmica, a viagem do paquete Capitaine-Paul-Lemerle durante a travessia do Atlântico é substituída pela imagem arquetipal do sol e da lua, na jornada do dia e da noite. Esse longo fragmento “escrito num barco”, ao despedir-se do Velho Mundo, descreve, de início, um pôr-do-sol. No fim deste fragmento – após o ciclo de um crepúsculo, uma alvorada, um dia, novo crepúsculo e nova noite, quando o movimento do texto e do cosmo apontam para um novo dia nesse discurso do sublime – o autor apresenta uma espécie de alvorecer desse novo dia-era, o *Novo Mundo*. Corte cinematográfico, montagem poética. O etnólogo-poético procedendo como um mitólogo-poeta.

Mas é no ingresso da Amazônia – imagem retentiva do Novo Mundo – diante de suas florestas catedralescas e de seus corais de signos, que a emoção estética de Lévy-Strauss lhe reservou um outro momento de poesia igualmente ligado ao tempo e ao espaço, visto que agora ele também viaja na

travessia do recorrente mar de suas recordações. A música e a poesia ocupam a cena. A música dos outros-dele: Chopin, Debussy, Stravinsky. A poesia dele-mesmo, fruto de um espírito abandonado aos trabalhos do ócio do devaneio:

Amazona, amada amazona,
tu que não tens o seio direito
e que nos contas coisas belas
tens caminhos demasiado estreitos⁷.

Lévy-Strauss passa, em *Tristes Trópicos*, de uma dominância da objetividade para a subjetividade, do etnográfico para o estético, de forma clara e distinta. Fica bem explícito por onde o científico e por onde o estético caminham, pois, afinal de contas, não se trata de um estudo da dominância estética que está em questão. Mas é o procedimento de um etnólogo que não renuncia à dimensão do estético na compreensão do homem e sua realidade social.

Eros – Tecelão de Mitos, de Joaquim Brasil Fontes é uma *flânerie benjaminiana por entre os versos e a vida de Safo*⁸. As qualidades distintas percebidas e realçadas com perspicácia por Benedito Nunes, nesse livro exemplar, resultam de uma forma “persuasiva e sedutora”, uma disfarçada hermenêutica, sob a “forma episódica, digressiva e fragmentada”, condutora de uma interpretação problemática e aproximativa, no qual o método é aberto às digressões.

Este livro me inspirou uma confiança numa abordagem metodológica plurivalente, capaz de se produzir diante de cada fato analisado, sem que haja imposição de um método obsessivo, unívoco, subordinando a análise dos temas, mas que também se fosse produzindo como *praxis* metodológica ao apelo dos fatos. Como se o procedimento metodológico

7 LÉVY-STRAUSS, Claude. op.cit., (T.A.) p. 411.

8 NUNES, Benedito, “Que isto de método...”(Introdução), in FONTES, Joaquim

Brasil, op. cit., 1991.

respondesse a um desejo do modo de como serem abordados, contido nos próprios fatos.

O sentido de *flânerie* benjaminiana (vagar sem a finalidade de um fim) se revelou operativo à passagem compreensiva e produtora de compreensão de Joaquim Brasil, por entre as galerias de mármore dos versos e vestígios da vida de Safo. Pareceu-me este sentido um meio adequado à realização de um desejo até então incerto de flunar como um viajante por passagens da vida cultural amazônica e por sua “floresta galeria”⁹ – ornada de mitos e de símbolos.

Nada está totalmente organizado em compêndios na cultura amazônica. É preciso errar pelos rios, tatear no escuro das noites da floresta, procurar os vestígios e os sinais perdidos pela várzea, vagar pelas ruas das cidades ribeirinhas, enfim, procurar, na vertigem de um momento que se evapora em banalidades, a rara experiência do numinoso. Experimentar o frêmito de um caminhar errante que vai descobrindo com decoro a irrupção perene da fonte da beleza.

Flunar pela cultura amazônica, deter-se aqui e ali, recorrer ao passado, reenviar-se ao presente, distrair-se minuciosamente num lugar, apressar-se atentamente noutra, em suma, caminhar sem obrigação imediata de um fim. Uma *flânerie* de viagem labiríntica em um mundo em que os deuses ainda não estão ausentes, as pessoas são capazes de prodígios diante da natureza e da vida, em que ainda não se deu o desterro do numinoso. Um mundo no qual as significações não desapareceram e antes que a indústria do consumo se apodere inteiramente dos homens, transformando-os em coisas. Enfim, numa vida cultural em que o “ainda” é uma palavra chave seja de pesar, seja de esperança.

Como na história de Safo ou dos fragmentos de vitrais de seus versos, a cultura amazônica tem padecido de uma espécie de incompreensão e confinamento similar ao de todas as histórias de amor e perdição. Como na imagem sáfica parece

9 LÉVY-STRAUSS, Claude. op. cit., 1995, p. 321.

ser uma cultura prescrita a uma espécie de marginalidade tolerada e compassiva. É na imagem de mulher, na glória de uma feminilidade que a si se basta, que a Amazônia, feito “amazona”, percorre os espaços do imaginário. A Amazônia-Safo é sempre uma invocação de amor. Um enigma a ser decifrado entre os enigmas. A Amazônia é fêmea e contém amor de fêmeas que celebram esse amor dissonante no qual se abismam. Um devastado amor não compreendido. Epifania de um *eros* no espelho de si mesmo. Uma cultura que deve ser compreendida com emoção nas regras que de si mesma emanam e a legitimam.

A análise que aqui se pretende fazer, embora mantenha um diálogo com a socioetnoantropologia, tem a intenção de destacar o caráter da esteticidade nutrida pelo devaneio. Este se revela fecundante do imaginário da cultura amazônica, constituindo-se numa de suas dominantes. Uma viagem problematizante de “flâneur”, que possa produzir observação digressiva e retentiva, imanente e problematizante, à semelhança de uma viagem intercalada de atentas paradas em cada porto.

Como poeta, professor de estética e pesquisador da cultura amazônica, nos propomos a analisar essa cultura privilegiando um ângulo ainda inexplorado: o da função poética dessa cultura. Além disso, refletir sobre sua crise diante dos impactos da forma de desenvolvimento aplicado à região, gerador de violência e concentração do grande capital. Sendo assim, o próprio estilo se deixa impregnar da plasticidade imanente ao tema e à substância da abordagem. Valorizando o sensível, o artístico, como vetores de emoção estética partilhada e de sociabilidade, não poderá o autor omitir os apelos formais do estilo.

Entendeu-se como fundamental a condição de origem cabocla do autor, nascido em uma cidade do interior amazônico, Abaetetuba, debruçada no rio Tocantins e circundada de floresta, mata, crenças, mitos, encantados, estetizações da vida e da cultura. A circunstância cabocla de “ver maravilha nas coisas”¹⁰, que é o modo ribeirinho de conviver e “estranhar” a

sua realidade cotidiana, transfigurada tantas vezes pelo devaneio.

O que aqui se pretende é olhar a cultura amazônica pelo olhar “não sustentado pela rotina, mas pela pertença a um espaço cultural”¹¹. Será entendida como importante condição de fortalecimento da observação a capacidade de perceber o brilho evanescente de uma estética à qual é sensível um receptor que vivencia essa cultura. A pertença do espaço cultural é fato importante e não inibidor, na modalidade de análise que aqui se propõe, pois, a esteticidade (e especialmente o objeto estético) é algo “que se encontra na consciência coletiva e funciona como significação”¹². Esta consciência coletiva, lugar de convergência dos diversos sistemas de fenômenos culturais, é, em última análise, a própria cultura. E, como tal, no âmbito desta, perceber o “trajeto antropológico”, no dizer de Gilbert Durand, que provoca tantas transformações na significação dos fatos culturais, que entendemos serem verdadeiras conversões semióticas, conceito que será explicitado e que informará o processo interpretativo.

Neste estudo da cultura amazônica, leva-se em conta uma cultura presente na atualidade regional, num momento em que os homens ainda não se separam da natureza, em que perdura ainda uma harmonia, mesmo entrelaçada de perigos, e se vive em um mundo que ainda não foi dessacralizado; em que o coração vive ardoroso do espírito e no qual brota ainda aquele leite e mel das sagradas origens. Em que os mistérios da vida se expõem com naturalidade, o numinoso acompanha as experiências do cotidiano e os homens são eles ainda e ainda não os outros de si mesmos. Um tempo ainda jungido ao sagrado e que resiste fortetramente a se tornar profano. Ao mesmo tempo, uma cultura que tende a ficar despedaçada no ar dessa história de cobiças da riqueza da terra, agravada

10 Alusão a Mário Faustino. Poema sem título in NUNES, Benedito, *A Obra Poética de Mário Faustino*, Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1996, p. 37-38.

11 FONTES, Joaquim Brasil. op. cit., 1991, p. 471.

12 MUKAROVSKY, Jan. *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1991, p.17.

nas últimas décadas, de conflitos resultantes do extermínio ou dizimação de tribos, morte por encomenda, poluição dos rios, assassinato de cidades, voracidade do consumismo e de grandes extensões de florestas irremediavelmente queimadas.

Enfim, um estudo da cultura amazônica antes que ocorra uma definitiva mudança no seu *ethos*, em consequência das cumulativas incursões desenvolvimentistas, tantas vezes expropriatórias e desestruturadoras de sua sociedade, agravadas a partir dos anos 60 e que vêm configurando a parte triste desses trópicos.

Introdução

a. Isolamento e identidade

A cultura amazônica, tal como se apresenta nos dias atuais, tem suas raízes fincadas numa trajetória histórica marcada por dois elementos fundamentais – isolamento e identidade.

Nos séculos XVI e XVII do período colonial brasileiro a região, hoje entendida como Amazônia, constituía-se numa área extremamente vulnerável à ação de ataques e invasões estrangeiras, especialmente em face da fácil entrada pela foz do rio Amazonas, vindo-se diretamente da Europa, e pelo fato de que a região era povoada por numerosos grupos indígenas, que nenhuma relação mantinham com o governo português e a quem, portanto, não cabia a tarefa de defesa do território. A política portuguesa com relação a este vasto espaço era de defesa militar e demonstração de uma ocupação produtiva. No primeiro caso, foram construídos alguns fortes ao longo do rio Amazonas, sendo o forte do Presépio, hoje forte do Castelo e lugar de origem da cidade de Belém, o mais próximo da foz. No segundo, efetivou-se a distribuição de terras para famílias ilustres de Portugal (e posteriormente já brasileiras), com vistas à criação de gado e a outras atividades próximas da foz e ao longo do rio. Essas medidas eram politicamente necessárias já que durante vários séculos as atividades econômicas mais importantes (cana-de-açúcar, cacau, gado, etc.) ocorriam em zonas litorâneas muito distantes do norte, isto é, em Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro. Em Minas Gerais tinha lugar a extração do ouro.

Na verdade, a inarticulação entre o norte e o sul do Brasil era tal que Portugal, visando exercer um mínimo de controle militar e administrativo sobre o norte, decide dividir o território em duas possessões ou dois Estados distintos: a província do Brasil e a do Maranhão e Grão-Pará.

O historiador Arthur César Ferreira Reis, em *Problemática da Amazônia*, faz uma análise do processo histórico amazônico do início do século XVII ao início do século XIX, em que registra essa situação peculiar: "Até então, a Amazônia, do ponto de vista de sua organização político-administrativa, como parte integrante do império que Portugal construía pelo mundo afora, compunha uma área sem vínculos de subordinação com o Brasil. Era inteiramente autônoma. Formava um Estado, que recebia diretamente de Lisboa, com os governantes de lá expedindo toda sorte vasta de cédulas régias e mais atos administrativos que regulavam o processo político da região. O Estado Maranhão e Grão-Pará, criado em 1621, com sede em São Luís e posteriormente o Estado do Grão-Pará e Maranhão, instituído em 1751, com sede em Belém, compreendida justamente o mundo amazônico sob soberania portuguesa"¹.

Na prática, contudo, a integração do Maranhão, que incluía as terras dos atuais Estados do Piauí e do Ceará (sendo, portanto, constituída por uma região quente e seca do nordeste brasileiro), com o Grão-Pará (região quente e úmida revestida de exuberante floresta tropical) também não se processou satisfatoriamente. O fator acesso (ao lado de outros) concorreu decisivamente para tal: a navegação marítima no sentido Pará-Maranhão, Pará-Rio de Janeiro e vice-versa era perigosa e difícil nas costas do Maranhão, sendo freqüentes os registros de naufrágios. O padre jesuíta português que teve uma das mais destacadas influências na vida política e cultural no Brasil colônia, pe. Antônio Vieira, registrou esse alto risco da navegação entre o Maranhão e o Pará: "Com esta fúria contínua das águas e dos ventos, que são ordinariamente as brisas violentas, a costa deste Estado não é praticamente nunca navegada por causa do vento, do Pará ao Maranhão e até ao Ceará, a não ser em certos meses do ano, que estão no coração do inverno"².

As atuais pesquisas oceanográficas realizadas por mergulhadores submarinos na área do Parcel de Manoel Luís, localizado na latitude 0° 45' S e longitude 44° 15' W da costa maranhense, localizaram cerca de 250 carcaças de

navios naufragados entre 1536 e 1983. Situado a 180 km da costa do Maranhão é, até hoje, a maior formação coralina da América do Sul, com 4,5 km de comprimento por 150 metros de largura. Essa localização, os riscos fatais que representa para a navegação costeira para o norte brasileiro e as centenas de naufrágios ali ocorridos garantem ao Parcel de Manoel Luís uma reconhecida *vocação trágica*, na opinião do jornalista brasileiro Ernesto Bernares³. Presume-se, até mesmo, que em 1864, nesse tormentoso Parcel tenha naufragado o navio francês Ville de Boulogne, no qual regressava à sua terra Gonçalves Dias.

O rio Gurupí – que separa o Pará do Maranhão – indo desembocar no Atlântico, após percorrer mais ou menos 719 km, era navegável apenas na sua metade inferior e, até o início do presente século, era conhecido apenas como rio limitrofe. Hurley, em 1932⁴, registra que o rio Gurupí era interceptado por 32 cachoeiras e mais – que a região era povoada, do lado do Maranhão, pelos índios Urubus, temidos pelos inúmeros combates em defesa do território contra a penetração de estranhos, até contra os índios Tembés que, com os Timbiras, habitavam terras da outra margem. Durante o verão, quando o nível das águas baixam, os Urubus atravessavam de um lado para o outro da zona, passando por cima das pedras que formam as cachoeiras do rio. Ao longo de todo o rio, de um lado para o outro, Hurley registra a ocupação indígena. Além dos grupos citados menciona ainda os Guajás e os Amanagés, todos eles considerados arredios e guerreiros e, portanto, temidos. Octávio Guilherme Velho⁵ acrescenta a estes os Gaviões – como igualmente temidos – e registra que somente em 1930, com a descoberta do ouro nas imediações e a pacificação dos índios Urubus, aos poucos, estabelecem-se rotas mais definidas de penetração rumo à Amazônia, vindas do leste⁶.

O rio Tocantins – que nasce em Goiás e corta o Pará no sentido sul-norte até desaguar próximo da foz no Amazonas – também não se consolidou como via de penetração e integração mais ampla da região com o restante do país, de um lado, porque é um rio com pedras e corredeiras, o que o tornava intransitável num grande trecho, no verão. De outro ângulo,

porque no início do século XVII se descobre ouro nas nascentes desse rio em Goiás. Com receio de que o rio servisse de via de escoamento do ouro ali encontrado e que fosse vendido, no norte, a contrabandistas estrangeiros, em vez de se dirigir para o Rio de Janeiro, a Coroa portuguesa proíbe a navegação naquele rio⁷. Ela é reaberta no final do século, em face da decadência da mineração na área, mas aí, então, a desestruturação da atividade arrefecera grandemente o interesse de penetração por aquele rio.

O isolamento da Amazônia era significativo não apenas em relação ao restante do Brasil, mas também em relação à própria América Latina. “O território que com isso se assegurou para o futuro foi dos mais expressivos. Isso se deve em parte à fraqueza do movimento de expansão vindo do Pacífico, dado o tipo de economia que lá se desenvolveu, fundamentalmente concentrada para oeste dos Andes, desde a descoberta das minas. Deve-se também atribuir um peso considerável à principal via de penetração – o rio Amazonas – e ao gênero de ocupação que se afirmou: ralo, linear, ao longo dos rios.”⁸

A ocupação da Amazônia andina tornou-se rarefeita na encosta leste, cuja dificuldade de acesso está representada por uma colossal barreira florestal, permeada pelos mais diversos imprevistos da natureza, além de alto índice pluviométrico, insetos, umidade excessiva, pragas, enfermidades, tribos indígenas agressivas e temidas. O temor desses imprevistos perigos garantiu que a larga faixa intermediária entre as Amazônia – brasileira e andina – se constituiu muito mais em área de barreira do que de ligação. A história da penetração por essa região está constituída de raros episódios, geralmente não documentados, muitas vezes abrigo interesses ilícitos, que se revestem de uma aura de mistério e fantasia, sobretudo pela presença na área dos temidos índios Jívaros, caçadores de cabeças, para transformá-las em miniaturas, aterrorizando e desestimulando pretensos aventureiros. Duas aventuras de penetração para o leste dos Andes, tornaram-se muitas conhecidas por meio de dois filmes do cineasta alemão W. Herzog: *Aguirre, a ira de Deus* e *Fritzcarald*.

Há um poema de caráter épico, do poeta romântico brasileiro Sousândrade (Joaquim de Sousa Andrade), Maranhão, 1833-1902), que situa grande parte de seu espaço mito-poético na Amazônia andina: O “Guesa”. Nele o “poeta travestisse da persona do Guesa, uma personagem lendária, colhida no culto solar dos indígenas da Colômbia (“muisca”), que bem poderia figurar entre as recenseadas por Frazer em *The Golden Bough*, esta moderna fonte antropológica de inspiração poética. O Guesa – cujo nome significa errante, sem lar – era uma criança roubada aos pais e destinada a cumprir o destino mítico de Bochira, deus do Sol”⁹. Identificando-se com o personagem, o poeta empreende uma viagem que passa dos Andes ao Maranhão, do Rio de Janeiro à Europa e África, das Antilhas a Nova York, transitando por quase toda a América do Sul e Central. Salientam, ainda, Augusto e Haroldo de Campos: “Pelo seu temário panamericano... e ainda pelo barroquismo que o impregna, o Guesa, cabe também assinalar, antecipa-se a essa moderna experiência de epopéia que é o *Canto General*, do chileno Pablo Neruda”¹⁰. Na descida dos Andes, quando o espaço mito-poético é o da América continental vizinha à Amazônia brasileira, a natureza é apresentada predominantemente como pesadelo, um delírio febril de metáforas de fina ourivesaria barroca, refletindo muito bem – ao lado de cenas idílicas – o atormentado imaginário de obstáculos, temores, incertezas que envolvem a região. “Vão nos vales rolando – à treva ocultos/Aos clarões momentâneos estendidos./ E as pálidas visões dos cemitérios/ Se apresentam, circulam e se apagam;/ E os fogos-fátuos, qual esperanças, tocam/ O sagrado pavor das sepulturas;/ Na montanha as esferas se entrechocam/ E povoam de pranto espessuras.”¹¹

A economia foi também um fator de não-integração da Amazônia ao restante do Brasil, onde nos pontos mais desenvolvidos subsistia o sistema *plantation*, criação de gado ou as minas de ouro e prata, o mesmo ocorrendo com relação ao Maranhão, como parte da mesma possessão e por onde se poderia processar mais fortemente a penetração humana na Amazônia, caso as atividades econômicas produtivas das duas áreas fossem idênticas e complementares.

Contudo, tal não ocorria. A economia do Maranhão estava estruturada sobre terras de campos naturais ou em matas ralas. Desde o século XVIII se plantava aí o algodão e o arroz, ao lado da criação de gado. Fazendas marginavam o rio Tocantins até encontrar o Araguaia, nos limites de Goiás; contudo, elas desapareciam ao encontrarem as floresta altas da Amazônia e a resistência que os índios faziam à penetração em suas terras¹². Assim, o Maranhão se articulava diretamente com Portugal e desenvolvia atividades que, mesmo depois da Independência do Brasil (1822) e da Proclamação da República (1889), estiveram mais ligadas à Europa do que ao restante do território que formavam o Maranhão e o Grão-Pará. O Maranhão viveu ciclos econômicos de prosperidade ou de declínio, segundo as diversas conjunturas internacionais, de que sua economia dependia.

Na Amazônia a economia dependia quase que exclusivamente da floresta. É verdade que no final do século XVII se implantaram fazendas de gado nos campos naturais na ilha de Marajó. Até o final do século XVIII os padres jesuítas, carmelitas e mercedários, além de outros fazendeiros, haviam se estabelecido na ilha e lá prosperaram. Tratavam-se de atividades desenvolvidas com a dupla finalidade de defesa e ocupação de território no delta do Amazonas. Após a expulsão dos religiosos pelo Marquês de Pombal, essas terras foram transferidas para figuras destacadas politicamente, a quem se incumbiu de dar seguimento às atividades econômicas aí iniciadas¹³. Já no final do século XIX, registra-se uma pequena penetração de criadores de gado no sul do Pará no lugar onde é hoje Conceição do Araguaia. Nessa época inúmeras expedições haviam já percorrido os rios Tocantins, Araguaia e Itacaiúnas na tentativa de encontrar campos naturais para pastos. A idéia era de que, por trás das matas marginais desses rios e de seus afluentes, haveria uma abundante área de campos, o que não ocorreu depois de infrutíferas buscas. O lugar onde se deu a citada penetração era, na verdade, uma área extremamente reduzida de campos que, aparentemente, iludiu exploradores e fazendeiros¹⁴.

Assim sendo, excetuando áreas mais ou menos pontuais de criação de gado, a economia da Amazônia, desde o século XVIII, baseava-se na exploração das drogas do sertão, isto é, de certas plantas da floresta que atendiam a finalidades diversas e que eram exportadas para a Europa: algumas serviam à conservação, ao preparo ou à fabricação de alimentos – cravo, canela, pimenta, raízes aromáticas, cacau, etc.; outras atendiam à farmacologia da época, como a salsaparilha no combate à sífilis; além disso, exportava-se a borracha, que depois se destacou como um produto especialmente procurado. Em fins do século XIX, inicia-se o ciclo da borracha, graças à invenção do processo de vulcanização da borracha e à enorme demanda para fins industriais disso decorrente. Embora a crise que se inicia em 1912 (pela concorrência da borracha produzida na Malásia sob o sistema de *plantation*, o que faz cair abruptamente o preço no mercado e desloca a borracha nativa da Amazônia para um plano residual em termos internacionais), a exploração prossegue mesmo debilitada e alcança os meados deste século com alguma expressão na economia regional.

Durante o auge do ciclo da borracha embarcaram para a Amazônia aproximadamente 500 mil nordestinos, muitos dos quais retornaram após a crise, enquanto uma outra parte permaneceu na região e se integrou nela. Após a queda do preço da borracha a castanha-do-pará passou a ser explorada para exportação, embora não no nível daquela (a Amazônia tem o monopólio da exploração porque se trata de uma espécie exclusiva da região). Importa compreender que a produção regional se fundava no extrativismo florestal, e sua exportação se dirigia aos mercados europeus, tendo os contatos com o resto do Brasil se mantido fracos até meados deste século.

Como decorrência desses fatores, a economia amazônica esteve, de início, apoiada na mão-de-obra indígena recrutada e organizada pelos jesuítas. As atividades aí diferiam completamente do sistema de *plantation* do resto do Brasil, onde as fazendas e as minas se valiam do trabalho do escravo negro. No caso da Amazônia, o trabalho escravo foi bastante residual e não se intensificou significativamente mesmo depois da

expulsão dos jesuítas e da desarticulação dos trabalhos executados pela mão-de-obra indígena, e que pôs em decadência as reduzidas atividades agrícolas que aí existiam.

Um outro elemento deve ser enfatizado na constituição cultural da Amazônia — a predominância do índio sobre o negro e o branco. E, evidentemente, dos caboclos, isto é, mestiços descendentes de índios e brancos. É verdade que houve em vários pontos do território da Amazônia redutos negros de origens diversas: negros que fugiam do cativo e se embrenhavam nas matas, isolando-se com medo de perseguição, negros que vieram para executar algum trabalho específico (em especial a construção de fortes) e que acabaram ficando, ou por outra razão. O fato é que existem ainda hoje alguns *mocambos*, que se situam no Amapá, no Pará (nas regiões dos rios Trombetas e Tapajós). Naturalmente que é uma situação válida para a Amazônia como um todo e principalmente a partir da embocadura. Houve, de fato, importação dirigida para atender aos interesses dos fazendeiros e plantadores de cana. Belém e seu entorno, zona bragantina e estrada a caminho do Maranhão, receberam abundante mão-de-obra negra. O algodão e a cana-de-açúcar foram lavouras expressivas na atual microrregião bragantina. Lavouras desmanteladas pela Cabanagem. A mais ricas fazendas e lavouras de arroz e de algodão no Pará encontravam-se entre o Gurupi e o Turiaçu, território que o Maranhão disputou. O Decreto nº 639, de 1º de junho de 1852, determinou a desanexação desse território do Pará e sua incorporação ao Maranhão. Isso se deve ao peso político do Maranhão e principalmente do latifundiário Cândido Mendes de Almeida, com vastos interesses ali aplicados. No Marajó também houve introdução de negros, mas é sabido que o criatório exige pouca mão-de-obra. Por volta de 1822, a população urbana de Belém contava com maioria negra escrava. Constituía, somada a africanos livres e crioulos libertos 2/3 da população. Aldeias de negros ainda existem no baixo Tocantins (vila do Carmo, p. ex.), no Inhangapi (Pitimandeua), nas margens do Gurupi, tanto no lado paraense como no maranhense. Uma das conseqüências da Cabanagem foi estancar o fluxo de negros, pelo “empobrecimento” dos capitalistas e latifundiários.

É preciso destacar que, em face da especificidade de sua natureza, das condições políticas, sociais e geográficas que persistiram até meados deste século, dificultando ou desestimulando sua penetração; da dificuldade de acesso; da existência de uma economia voltada para o mercado externo europeu e muito pouco integrado regionalmente e nacionalmente, a Amazônia se manteve isolada ou marginalizada com relação ao Brasil e à América Latina. A rodovia Belém—Brasília, que constitui um marco de rompimento desse isolamento, ou pelo menos de sua progressiva diminuição, é concluída em 1961 e passa a funcionar em condições precárias, mas nos anos 70 e 80 novas rodovias passam a conectar outros pontos da Amazônia ao espaço nacional. Tem início um processo intenso de migração das camadas pobres de outras regiões, especialmente camponeses expulsos de suas terras pela nova política de industrialização e modernização da agricultura, ou de trabalhadores em geral que a recessão dos anos 80/90 jogou no desemprego e que se dirigiram para a Amazônia em busca de uma oportunidade, seja no garimpo, num grande projeto, na abertura de uma estrada ou outra qualquer de que tenham notícia.

A predominância numérica dos índios e caboclos durante alguns séculos, a economia apoiada no extrativismo da floresta, na qual o caboclo constitui um elemento-chave em face do saber acumulado sobre o hábitat natural, e a persistência da cultura cabocla diante das outras contribuições que viriam a ocorrer nas últimas décadas foram fatores que atuaram sobre esse universo isolado, a fim de conferir à sociedade que nela vive características singulares que a diferenciam no conjunto da sociedade nacional.

b. Cultura popular e cultura cabocla

Envolvida em isolamento e mistério, a Amazônia foi construindo um sistema de vida e trabalho ribeirinho e extrativista integrado por pescadores, coletadores de castanhas, mateiros,

extratores de seringas, de peles, de couros, de resina de árvores, de ouro e de diamantes. Acrescente-se a eles os lavradores, os seringueiros, os vaqueiros e fazendeiros, os comerciantes, os empresários, os biscateiros e os artesãos das mais diversas categorias que vivem em função de produtos da floresta e do rio. Uma cultura de profundas relações com a natureza, que perdurou, consolidou e fecundou, poeticamente, o imaginário (até o final dos anos 50) destes indivíduos isolados e dispersos às margens dos rios. Sobre eles, assim se manifesta Henri Coudreau, em relatório de uma missão contratada pelo governo do Pará em 1897: “Parecia que os *colonos* teriam pouco interesse ou aptidões para o metiê de agricultores, ou pode ser ainda que o trabalho *em grande família*, sob uma hierarquia, não lhes agradaria tanto e que eles prefeririam os riscos e as dificuldades do trabalho individual, a independência, que parecia para ele soberano bem”¹⁵.

Nesse contexto, isto é, no âmbito de uma cultura dissonante dos cânones urbanos, o homem amazônico, o caboclo, busca desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização. Uma região que é verdadeira *planície de mitos*, na expressão de Vianna Moog¹⁶, onde o homem da terra viveu e ainda vive habitando isoladamente em algumas áreas, alimentando-se de pratos típicos, celebrando a vida nas festividades e danças originais, banhando-se prazerosamente nas águas do rio e da chuva e imprimindo “este ritmo fracionado e múltiplo, indefinidamente enraizado na chance de uma evasão na imensidade amazônica”¹⁷. Essas características se transportam para as condições em que se exercem o trabalho do caboclo – grande mobilidade e aproveitamento dos movimentos da natureza (safras de peixes, de frutas, etc.). Integrados ao meio, os caboclos, na condição de pescadores, caçadores, mateiros, plantadores, remadores, etc., seguem as nuances de uma natureza monumentalizada pelas suas grandes proporções, que lhes exige criatividade e os instiga à compreensão imaginativa. A visão que eles têm do meio, sua cosmovisão, “não se contenta em exprimir, não importa qual realidade objetiva. Ela traduz também um certo número de sonhos que, enviando-os sem cessar a dois pólos de seus universos contraditórios, lhes

ditam a linha de conduta. A possibilidade de penetrar na floresta sempre mais alta, rio acima como dizem, é uma fantasia que eles cultivam intensamente, mas que muitos sabem que jamais será realizada, uma ilusão que eles acalentam a cada pena, uma utopia coletiva participando deste ideal de liberdade que dá colorido às suas vidas”¹⁸.

Entende-se aqui, por uma cultura amazônica aquela que tem sua origem ou está influenciada, em primeira instância, pela cultura do caboclo. É evidente que esta é também o produto de uma acumulação cultural que absorveu e se amalgamou com a cultura dos nordestinos que, em épocas diversas, mais especialmente no período da borracha, migraram para a Amazônia. Com eles aprenderam a cultivar a terra – de forma rústica – razão pela qual se autodefinem nas zonas interiores como “colonos”; ao lado disso, os nordestinos – tradicionalmente agricultores – assimilaram um certo conhecimento sobre a floresta e dedicaram-se também ao extrativismo. Inúmeros tornaram-se culturalmente “caboclos” (no sentido que Câmara Cascudo confere ao termo, reportando-se à origem indígena dele – homem que vem do mato, da floresta), independente da condição racial, que aí é diferente. O conceito de cultura cabocla, portanto, pode ser estendido para além das limitações que a questão étnica poderia impor. Vão mais longe Françoise e Pierre Granand¹⁹, “identidade cabocla que não pode então ser configurada a um lugar preciso, uma vez que todo ponto humanizado no espaço amazônico é seu”.

Desenvolvem atividades que não estão diretamente voltadas para o mercado, mas que garantem parte considerável da auto-subsistência: roça, pesca, extrativismo vegetal, etc. O resto do tempo é ocupado com atividades que geralmente estão pouco articuladas com o mercado: limpeza de algum igarapé, preparação de festas de santos, etc., garantindo parte de auto-suficiência, em termos modestos. Daí alguns estereótipos que comumente lhes atribuem: preguiça, inadaptação para o trabalho, falta de aspiração pessoal.

No que concerne às manifestações artísticas da cultura cabocla – ritmos, danças, etc. –, é preciso ressaltar que elas não

se confundem propriamente com o folclore, embora com ele coexistam, posto que são atuais, renovam-se permanentemente e não estão confinadas a grupos estranhos que se dedicam à preservação de tradições remotas.

O folclore, cuja compreensão e cujo conceito foram transportados na bagagem do processo colonizador, implica uma forma de manifestação cultural reconhecidamente antiga, sem identificação de autoria, revelando peculiaridades do temperamento de uma sociedade numa fase de sua história cultural e representando uma forma de expressão social, tanto que a individualidade criadora está absorvida por sua expressão coletiva. Costuma-se defini-lo como um amplo conjunto de tradições e crenças, de lendas, de conhecimentos, de visões do mundo, expressas em provérbios, canções, contos, costumes, lendas, atividades artísticas representativos de uma época ou região. O traço de percurso do folclore é, portanto, o da verticalidade. Como as camadas petrolíferas, a sedimentação contribui para o seu enriquecimento e seu percurso vertical ascendente atravessa as camadas superpostas das idades da terra, e jorra à flor do tempo, com enriquecido vigor. O que é atual está, portanto, enraizado no presente; por sua vez, o que é folclore, num passado remoto. Um a renovação; outro, a tradição.

Essa é uma conceituação de folclore dada pelos antropólogos. Os folcloristas conceituaram o Folclore a partir do modelo das sociedades européias, imposto nas sociedades coloniais. Admitem a verticalidade e a horizontalidade, isto é, a sincronia e a diacronia. Admitem também que toda a sociedade participa da criação e manutenção do folclore, que ele resulta de relações constantes e necessárias entre todos os membros da sociedade.

O folclorista tem estudado com interesse “novas” manifestações de folclore, isto é, o “folclore nascente”. Folclore matéria viva. História oral de um povo.

O período colonial brasileiro é a raiz de uma formação cultural brasileira, sob alguns aspectos bastante comprometida com estereótipos semeados pela ideologia da colonização.

Como fatores ideológicos frearam o auto-reconhecimento que a sociedade nativa precisava ter por seus próprios valores. Ao mesmo tempo, cunharam certas matrizes tendentes à desvalorização dessa sociedade, concebida por essa linha de pensamento ideologicamente marcada, como sendo constituída por uma composição racial inferior, incapaz de sobressair no campo mais alto do pensamento. Um exemplo dessa postura intelectual pode ser encontrada na obra de Araújo Lima, *Amazônia. A Terra e o Homem*: “Os acidentes do tempo, através de uma suposta evolução de hábitos regionais não têm registro entre gente; não há progresso nem regresso; a tradição e a rotina perduram como formas de preguiça, de inércia mental”²⁰.

Como os núcleos de influência e implantação da cultura européia transplantada estiveram instalados no Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Bahia – e suas práticas eram mais consoantes ao que se entendia na época como o “atual” e o “moderno”, no sentido do novo ou avançado – o que se praticava nas Regiões, ainda que sendo uma prática contemporânea, passou a ser entendido como o “mais antigo”, o “folclórico” e, por conseqüência, o mais primitivo. Na verdade, fundindo o conceito de mais antigo com o de primitivo, essa cultura, posta em confronto com a cultura dos centros receptores do transplante europeu, passou a ser considerada uniformemente como folclore. Deu-se uma ideológica conversão do eixo da verticalidade (caminho do folclore) no eixo da horizontalidade (caminho da cultura popular). A distância no espaço passou a ser entendida como distância no tempo. Uma sutil operação da objetiva da câmara escura da ideologia. Estar longe do espaço europeizado significava estar situado num tempo passado, primitivo. Passou-se a entender como sendo somente do âmbito do folclore as manifestações culturais das regiões mais distantes dos “núcleos centrais”, confundindo-se nisso a expressão atual, presente, estilisticamente múltipla, de autoria reconhecida que caracteriza o campo da cultura popular. O isolamento que recobria a Amazônia com o manto do mistério, distância e intemporalidade, que a impedia de intercambiar seus bens culturais, contribuiu para que se acentuasse sobre ela uma

visão folclorizante e primitivista. Sendo assim, contra essa corrente de pensamento, ao tratar-se de uma cultura amazônica do caboclo, ela será entendida como expressão da sociedade que constitui a Amazônia contemporânea à história dessa sociedade e contemporânea à da ocidental. Uma cultura dinâmica, original e criativa, que revela, interpreta e cria sua realidade. Uma cultura que, por meio do imaginário, situa o homem numa grandeza proporcional e ultrapassadora da natureza que o circunda.

Conviria ainda discutir a questão do lugar da cultura cabocla na cultura regional. Em primeiro lugar, deve-se lembrar que a sociedade brasileira é extremamente estratificada e concentrada em termos de renda e de participação nos frutos do progresso. Se esses traços caracterizam a sociedade brasileira como um todo, no caso da Amazônia estão aguçados pelas especificidades da economia extrativista, segundo a qual milhares de coletores de frutos, raízes, resinas, óleos e essências de árvores da floresta dirigem a produção para alguns poucos empresários que oligopolizam as transações de compra e venda. As outras atividades produtivas apresentam um certo grau de marginalização em relação ao mercado e não possibilitam uma boa margem de rentabilidade econômica (pesca artesanal, pequena agricultura, etc.), uma vez que também são dependentes de uma cadeia de intermediários que retêm parte significativa da renda delas procedente. Esta situação lhes confere um baixo rendimento monetário e um reduzido poder de compra. Em face disso, o modo de viver e o trabalho do caboclo são considerados pelos segmentos mais abastados da população como primitivos, assemelhados aos dos indígenas e, por isso, inferiores, embora predominantes. Isto é, justamente as relações de produção e de comercialização que lhes são impostas pelos camadas mais abastadas da população são lesivas aos seus interesses e dificultam ou impedem a melhoria e a elevação do padrão de vida do caboclo, sendo essas mesmas relações que estabelecem e reforçam os estereótipos vinculados a eles.

Ainda como conseqüência da estratificação econômica e da marginalização social de amplas faixas da população

brasileira (às quais é cerceado no todo e em parte o acesso à cultura considerada erudita, civilizada, à educação formal mais estruturada e a outros bens culturais), os caboclos da Amazônia, mesmo nas cidades, mantêm à medida do possível sua cultura. Esta, de um lado é marginalizada ou ignorada pelos poderes públicos, tomada sob a condição de uma subcultura; de outro lado, a interdição de participação nos âmbitos da cultura de origem européia e americana – considerada superior – propiciou a expansão da cultura cabocla entre os segmentos mais pobres da população da cidade.

Sobre questões relativas a este “homem amazônico”, o caboclo, têm-se abatido as mais sutis formas de preconceitos, que foram potencializados a partir do século XIX, em decorrência da grande expansão no Ocidente, de teorias decorrentes do chamado “determinismo climático” e das “teorias raciais”. Angélica Maués, refletindo e analisando o problema “que se convencionou chamar genericamente de homem amazônico”, repassa criticamente algumas das mais divulgadas e prestigiadas opiniões sobre a questão²¹. Inicialmente aponta o brasilianista Thomas Skindmore que afirma que “... raças mais escuras ou climas tropicais nunca seriam capazes de produzir civilizações comparativamente evoluídas”²². Em seguida, analisando outro autor, o naturalista e cronista francês Louis Agassiz, destaca um trecho de sua obra *Viagem ao Brasil*, na qual, o autor, citando o Brasil como exemplo da perniciosa mistura de raças, diz que os estudiosos que chegassem ao país veriam “... que essa mistura (de raças) apaga as melhores qualidades, quer do branco, quer do negro, quer do índio, e produz um tipo de mestiço indescritível, cuja energia física e mental se enfraqueceu...”²³. E o mesmo autor, referindo-se à Amazônia, sentencia: “Essa classe híbrida, ainda mais marcada na Amazônia por causa dos elementos indígenas, é numerosíssima”²⁴. Mesmo Euclides da Cunha, que produziu importantes estudos documentais sobre a Amazônia, cunhou alguns prestigiados estigmas sobre ela, como, por exemplo, o da “pequenez incapaz” ou da “inferioridade do homem diante da natureza” exuberante: “Ora, entre as magias daqueles cenários vivos, há um ator agonizante, o homem”²⁵.

Mais dois autores de prestígio como intérpretes da região, os paraenses Raimundo Moraes – nascido em Belém, capital do Estado – e José Veríssimo – da cidade de Óbidos, no médio Amazonas paraense – também são mencionados por Angélica Maués, em seu estudo sobre a etnia na Amazônia. De Raimundo Moraes sai a sentença: “A vastidão da planície diminui a força do homem que a povoa ...”²⁶. De José Veríssimo, cujo prestigioso nome intitula uma das séries de estudos amazônicos publicadas pela Universidade Federal do Pará, o homem amazônico configura-se como um “inconstante, despreocupado, sedentário, desambicioso, indolente, desleixado, degradado”. E a solução que apresenta é uma espécie de eutanásia genética: “Esmagá-los (essas raças cruzadas) sob a pressão enorme de uma grande imigração, de uma raça vigorosa que nessa luta pela existência de que fala Darwin, as aniquile, assimilando-a, parece-nos a única coisa capaz de ser útil a esta província”²⁷.

Ao longo da serena convicção de sua análise, Angélica Maués esclarece que “... nas idéias e imagens sobre o homem amazônico e também sobre sua própria região, está presente, por vezes de forma exemplar, uma forma de pensamento (ou ideologia) que foi sendo elaborada desde o período colonial, chegando à sua forma mais sofisticada no final do século XIX”²⁸.

Sendo certo que “a identidade étnica remete sempre a uma origem histórica”²⁹, precisa-se levar em conta que, no ângulo desta análise, não se deve confundir a identidade com sentido de superioridade ou pureza raciais e, muito menos, com o de exaltação do espírito nacional gerado pelos regimes autoritários. Estes conceitos, que constituem anomalias ou deformações degradantes do sentido da identidade, não fazem parte dos pressupostos com que aqui são enfocados esses problemas. O sentido de identidade que perpassa transversalmente as reflexões que compõem este trabalho é o de auto-reconhecimento, auto-estima, consciência do próprio valor, conjugados à consciência da própria inserção no conjunto da sociedade nacional e, mais amplamente, na sociedade dos homens. A sociedade amazônica tendo consciência de

si mesma, reconhecendo-se com relação inter-humana, inter-social e, ao mesmo tempo, com a natureza e a história.

A identidade da cultura cabocla, como ocorre também com relação a outras culturas, tem a ver com os registros de determinadas matrizes de pensamento e de comportamentos que estão secularmente registrados na memória social dos grupos humanos e que gozam da condição de durabilidade e de persistência no tempo; constituem-se nos elementos fundadores da cultura e, ao mesmo tempo, nos elementos que acabam por conferir-lhe força e peculiaridade. É justamente graças a essa força interior, de origem mais que secular, que os caboclos das cidades ainda conservam traços fundamentais de sua cultura. Mas nelas, em especial nas maiores, embora procure adaptar-se a um hábitat onde, parece evidente, as condições de vida diferem significativamente daquelas vividas anteriormente no mundo rural, enfrentam os estereótipos a eles conferidos: ignorantes, incapazes de assimilarem os padrões de modernidade que a cidade oferece, sem ambições pessoais, de fala típica e ridícula, interioranos, primitivos, aos quais se adita a omissão dos poderes públicos.

Apesar disso, a cultura cabocla tornou-se a expressão das camadas populares das cidades, fundindo-se assim numa só argamassa cultural – a da cultura popular. E nisto reside uma das contradições fundamentais da cultura cabocla: ela é dominante no sentido de pertencer à camada social que abrange a maior parte da população, mas é também marginal, na medida que é rejeitada ou não reconhecida pelos poderes instituídos e geralmente ignorada pelas políticas públicas. E ainda pelo fato de que as manifestações artísticas próprias dessa cultura se fazem fora dos espaços culturais que o poder público constrói e destina – quase exclusivamente – à cultura não-cabocla. Situado diante de uma natureza magnífica de proporções monumentais, o caboclo, como homem amazônico, o nativo da terra, além de ter criado e desenvolvido processos altamente criativos e eficazes de relação com essa natureza, construiu um processo cultural dissonante dos cânones dominantes. O caboclo humanizou e colocou a natureza na sua medida. Pelo imaginário, pela estetização, pelo

povoamento mitológico, pelo universo dos signos, pela intervenção na visualidade, pela atividade artística, ele definiu sua grandeza diante desse conjunto grandioso que é o “mundo amazônico”. Imaginário medidor das desigualdades entre Homem e Natureza, colocando um na medida do outro. Imaginário instaurador, que definiu nova realidade relacional, colocando o caboclo na dimensão do mundo por ele habitado, ao mesmo tempo que situou essa natureza desmedida na exata medida de sua cosmovisão.

Finalmente, não ignorando a existência, valor e importância de uma cultura mundialmente reconhecida e consagrada – a cultura ocidental moderna e branca –, que no Brasil é usufruto e expressão quase exclusiva das camadas altas e médias da sociedade (pelo menos no que concerne à arte e ao ensino), este estudo tomará os termos cultura cabocla, cultura popular e cultura amazônica, indistintamente uns pelos outros.

c. Escopo teórico/metodológico e material factual

O estudo das manifestações de uma cultura, ainda quando pretende circunscrever o objeto de estudo a um campo limitado, obriga o autor, metodologicamente, a recorrer a conceituações, classificações e a outros elementos teóricos de procedência diversa. O presente estudo não poderia ser concebido de forma diferente, contudo, foram dele escoimadas as concepções que, de uma forma ou de outra, conflitavam com quatro categorias analíticas, ou cinco concepções fundamentais das quais se vale o autor como suporte teórico para sua reflexão. Assim, ainda que muitos outros conceitos tenham prestado valiosa contribuição no curso do trabalho para explicitar as intenções desejadas, eles estão abrigados por essas concepções mais abrangentes, que são tomadas como chaves para o desenvolvimento da análise. Embora elas estejam explicitadas e diluídas no texto, são aqui enunciadas a fim de dar conta ao leitor do percurso teórico perseguido.

A primeira delas é a noção de *imaginário*, tomado sob a acepção de Gaston Bachelard e de Gilbert Durand e daqueles que lhes seguiram, acrescentando novos ângulos de reflexão ao problema, como o estético, por exemplo, em especial Michael Maffesoli. Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*³⁰, Durand inicia sua abordagem do tema fazendo uma crítica ao menosprezo habitual, discreto ou revelado, ao imaginário: “O pensamento ocidental e especialmente a filosofia francesa tem por constante tradição o desvalorizarem antologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação, ‘faltora de erros e falsidade’. Gilbert Durand considera sua concepção de imaginário próxima de Gaston Bachelard e distante daquelas que consideram o imaginário como o desvio da razão ou fase imatura da consciência. Lembra que “partimos de uma concepção simbólica da imaginação, de uma concepção que postula o semantismo das imagens, o facto de elas não serem signo, mas sim conterem materialidade de algum modo, o seu sentido”³¹. Aproxima o imaginário do plano da consciência, reconhece “a importância essencial dos arquétipos que constituem o ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais”³², (op. 63) e postula para aquele o papel de elemento essencial da cultura, não o reduzindo a uma fase infantil ou inconsciente da razão, mas sim base da “cultura válida, ou seja, aquela que motiva a reflexão e devaneio humanos (...)”³³.

No caso específico do pensamento de Michael Maffesoli, serão importantes as suas reflexões sobre a estética, “sobre a emoção estética e seu caráter societal”³⁴, que, embora estejam concentradas em *Au creux des apparences*, percorrem transversalmente toda a sua obra em curso, na medida em que o humanismo alargado, que constitui a sua sociologia, compreende o estético como vetor de religião social e fator de uma ética, que ultrapassa a constante preocupação temática com a pós-modernidade. Em sociedades como a da Amazônia, com suas cadeias de significações próprias, pode-se também falar que é fato o estético “assegurar desde logo a sinergia social, a convergência de ações, da vontade, que permite um equilíbrio conflitual dos mais sólidos”³⁵.

Creemos que, com relação à sociedade amazônica, na dimensão histórica que será adotada neste estudo, “o estético em sentido amplo pode ter uma função de agregação e consolidar o que denomino de sociabilidade”³⁶.

O conceito de imaginário ocupa um papel destacado no esquema de análise aqui proposto, uma vez que se tomou como hipótese de trabalho a idéia de que é o imaginário poético-estetizante que preside o sistema cultural na Amazônia.

O segundo conceito resulta de uma conjugação de dois outros: o de dominante vinculado ao de função, entendidos sob a acepção que lhes conferiu Roman Jakobson e Jan Mukarowsky, e outros que compartilham da mesma linha de pensamento sobre a matéria. Segundo Jakobson, a fecunda noção de dominante seria um elemento capaz de, não apenas se destacar num conjunto sistêmico – o qual preside –, como de conferir ao sistema uma organização tal que converte os demais elementos em subordinados, em maior ou menor medida, a essa dominante. Com base na ampla e rigorosa teoria formalista russa, e aplicando-a especificamente ao campo das artes, Jakobson afirma que “A dominante se define como elemento focal de uma arte: ela governa, determina e transforma os outros elementos”³⁷. Por outro lado, no que concerne ao campo das funções, um aspecto enriquecedor nas formulações de Mukarowsky, ao considerá-las na relação entre signos e significações, é o seu caráter não-estático, podendo mudar dialeticamente as relações hierárquicas. Além disso, são particularmente ricas suas reflexões a respeito da importância e alcance da função estética. Sem postular um pan-esteticismo, reconhece a flexibilidade dessa função e sua possibilidade de impregnar qualquer ação humana. “1. O ‘estético’ não é uma característica real das coisas e não se relaciona universalmente com nenhuma das características das coisas; 2. A função estética também não se encontra completamente sob o domínio do indivíduo, embora, de um ponto de vista puramente subjetivo, qualquer coisa possa adquirir (ou pelo contrário deixar de ter) uma função estética independente do modo de sua criação; 3. A estabilização da função estética é um assunto da coletividade, e a função

estética é um componente da relação da coletividade humana com o mundo”³⁸. Reconhecendo ainda a fundamental relação “entre a esfera estética e a organização da vida social”³⁹, aponta para seu caráter não-estático. Assim, tanto a função prática, como a teórica, a mágico-religiosa e a estética podem mudar, no âmbito da cultura, sua relação hierárquica, variando, com isso, a dominante. Desse modo, à emergência da dominante corresponde um reordenamento hierarquizado das outras funções que lhe serão complementares, imprimindo um *ethos* próprio à cultura e à sociedade que por ela se expressa.

O terceiro conceito-chave é o de *sfumato*, palavra italiana que se significa esfumado, zona indistinta, vaporosa, difusa ou esbatida no sombreado dos desenhos. Na pintura é um efeito produzido pelo uso da estopa, em vez do pincel. O desenho fica com as sombras esbatidas. O conceito tem sua origem na teoria e prática artísticas de Leonardo da Vinci sobre a pintura.

O *sfumato* (esfumado) é a fusão dos personagens do quadro com a natureza, resultando em algo que confere uma unidade profunda ao trabalho e uma relação de empatia entre a natureza humana e a natureza cósmica. O *sfumato*, além de ser um recurso de grande beleza pictórica, provoca uma vibração emotiva que instaura uma atmosfera propícia ao poético. É uma espécie de passagem do mundo físico para o imaginário; transição fenomênica do real para o poético, por meio do espaço *sfumato* que se abre ao imaginário, que se ocupa de preenchê-lo. Uma espécie de ponte imaginal para a fusão de todos os fenômenos particulares do mundo concreto, em representações que sintetizam e absorvem a infinita variedade de imagens da natureza. Síntese de luz e sombra que envolve a realidade, o *sfumato* é uma ponte que permite a passagem para o lugar da dimensão poética.

O *sfumato* na cultura amazônica está representado pelo devaneio. Devaneio – atitude sem repouso, mas tranqüila do imaginário. Provoca a interpenetração entre as realidades do mundo físico e as do mundo surreal, criando uma zona difusa

na qual a imaginação e o entendimento reproduzem o jogo que possibilita a existência da beleza, tal como sobre ela se manifesta Kant, em sua *Crítica do Juízo*.

Coabitando, convivendo, deparando-se com o surreal como contíguo à realidade, o homem amazônico navega culturalmente num mundo *sfumato* que funde os elementos do real e do irreal numa realidade única, na qual o poético vibra e envolve tudo em sua atmosfera. Dessa maneira, o homem amazônico cria uma cultura de grande beleza e sabedoria, transformando o hábitat, onde desenvolve seu projeto pessoal e social de vida e sonho.

O quarto conceito-chave é o de distanciamento, ou estranhamento, extraído da teoria artística brechtiana, na qual esse conceito aparece como um método e uma prática. “O distanciamento, como ato de compreensão (compreender – não compreender – compreender), negação da negação”⁴⁰.

Contrariamente a “identificação”, que torna habitual e sem interesse aquilo que é particular e significativo, o distanciamento torna particular e significativo aquilo que é habitual e ameaçado pelo desinteresse. Por meio do distanciamento, as coisas mais cotidianas perdem essa “cotidianidade” banal para adquirirem um efeito de algo novo, pleno de informações e significados. Esse ato de tomar distância das coisas que o cercam permite ao homem ter perspectiva para ver nelas novidades, significações que ele nelas não suspeitava. Dialeticamente, trata-se de um distanciamento que é uma profunda aproximação ultrapassadora de uma realidade dada. Brecht percebe que o efeito do distanciamento procede da vida cotidiana. “Distanciar é transformar a coisa que se deseja compreender, sobre a qual se deseja atrair a atenção de coisa banal, como algo imediatamente dado, em uma coisa particular, insólita, inesperada.”⁴¹ (ibidem, p.344)

Ao conceber o sentido dialético do distanciamento e o seu efeito sobre a relação entre os homens e a realidade imediata, a partir da experiência teatral, Bertold Brecht criou um método de compreensão das relações dos homens com outra

realidade. Relações em que a motivação estética e a consciência do real devem permanecer juntas numa mesma atitude de espectador-participante ou receptor ativo, como é o caso do homem natural da Amazônia, na criação de sua cultura e de sua vida.

Ao lado desses conceitos-chaves, eu proponho, de minha parte, o conceito de conversão semiótica, como o movimento de uma passagem pela qual as funções se reordenam e se exprimem em uma outra situação cultural. A conversão semiótica significa o quiasmo de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural, no momento em que ocorre essa transfiguração. Pode-se observar este fenômeno, por exemplo, na criação artística, no trajeto antropológico ou mesmo no processo da anomia. Procuraremos demonstrar, por ora, na cultura amazônica, a conversão semiótica para o poético, segundo a qual as funções se reordenam e se exprimem pela forma ressimbolizada e sobre a qual recai a contemplação.

Quanto ao material factual de que se vale este trabalho, ele advém de várias fontes. Considerou-se como a mais importante fonte primária dos elementos estudados a observação decorrente da experiência de vida do autor na região, na condição de seu habitante natural. Vale-se ainda de entrevistas e material escrito diverso, como peças de teatro, lendas e outros.

Essa observação (que se deu, muitas vezes, na condição de observador participante de inúmeras situações e fatos referidos e sem qualquer pretensão de aproveitá-la, algum dia, como material de pesquisa) tornou-se mais direcionada e objetiva em relação às manifestações da cultura popular, quando, entre os anos de 1979 e 1981, o autor foi co-participante na elaboração do *Inventário Cultural e Turístico do Pará*⁴². O trabalho ofereceu a preciosa oportunidade de deslocamento para quase todos os municípios paraenses (na época, em número de 83) com a finalidade de observar e registrar as principais manifestações da cultura popular em cada um deles. E tornou-se crítica e tensa quando o autor

passou a atuar em situações diversas no âmbito da cultura: como animador, coordenador ou formulador de políticas culturais, no Estado do Pará, que estiveram sob sua responsabilidade durante oito anos.

Este estudo, portanto, reflete e se ressentente, num certo sentido, da tensão provocada pelo fato de se situar num ponto de fricção entre o trabalho acadêmico e a reflexão sob o ângulo da política cultural. Trata-se de um equilíbrio delicado e inquieto, buscado, mas nem sempre alcançado. Daí por que, com frequência, afasta-se, ora mais ora menos, desse eixo, para expressar o ponto de vista de alguém que se sente co-responsável pela defesa da cultura e que está obrigado, pela formação acadêmica, a pensá-la no âmbito e sob proteção da reflexão teórica.

d. O âmbito do estudo

O presente estudo enfoca alguns elementos da cultura amazônica que se julgou significativos para sua compreensão, como também para ilustrarem seus traços essenciais, e aos quais se reporta com frequência. Procura compreendê-la num momento histórico de grandes e rápidas transformações na região: penetração do grande capital, concentração de terras para a implantação de grandes projetos econômicos de origem nacional e multinacional, expulsão dos habitantes naturais – que saem do campo para as cidades, onde geralmente integram as camadas pobres ou marginais da sociedade – , conflitos com índios, camponeses e garimpeiros, migração desordenada procedente de outros pontos do território nacional, expansão das redes de comunicação (televisão, rádio, e antenas parabólicas) e impactos não desprezíveis sobre a cultura, especialmente a popular.

O estudo visa a apreender as características básicas dessa cultura antes que o processo de ocupação e desenvolvimento, na forma como vem ocorrendo na região, provoque

alterações que resultem em perda ou subordinação completa dessa original expressão cultural e da experiência humana aí acumulada.

A idéia não é a de fazer deste estudo uma expressão etnocêntrica de uma determinada cultura, nem de exaltar a excelência de uma cultura que, supostamente, deveria permanecer imobilizada no tempo. Mas de discutir e contestar a idéia de uma cultura inferior e pobre – a cultura popular da Amazônia, revelar sua originalidade, apresentar sua riqueza, compreender seus traços essenciais e dominantes.

Há uma visível predominância de fatos concernentes ao Estado do Pará, o que não significa que o estudo se volte para um área específica; ao contrário, ele pretende ser temático, daí por que a seleção de exemplos partiu da pressuposição de que são suficientemente representativos de uma realidade mais geral e, assim, que a generalização da análise para outras situações similares do espaço amazônico é possível, com níveis diversos de atenuações ou ressalvas.

Por fim, o autor pretende que este estudo, apesar da simplicidade de que se reveste, possa ser, de alguma forma, original na abordagem do tema escolhido, útil socialmente e desperte no outro a mesma emoção que o moveu durante a sua realização.

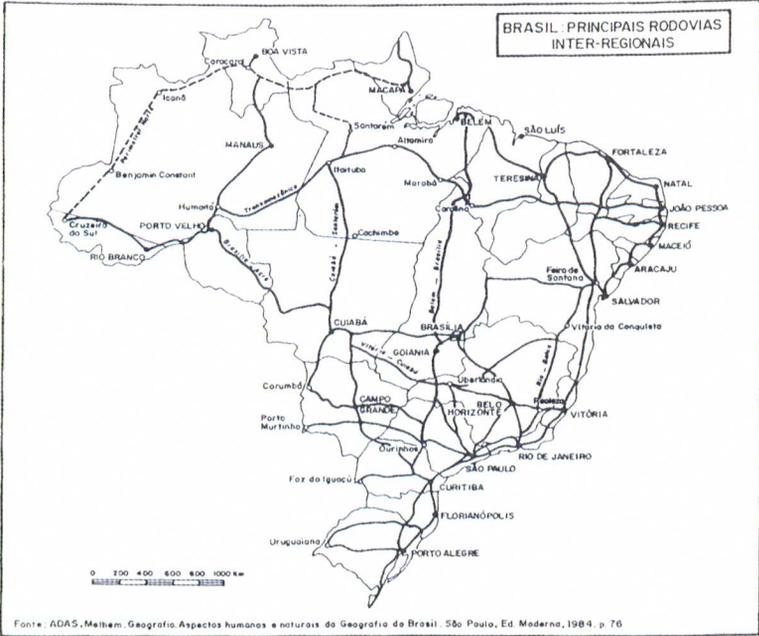
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 FERREIRA REIS, Arthur César. *Problemática da Amazônia*. Rio de Janeiro Casa do Estudante do Brasil, 1968, p. 93.
- 2 VIEIRA, Père Antonio. Relação da Missão da Serra de Ibiapaba. Cité par Pianzola, *Les perroquets jeunes*. Paris, L'Harmattan, 1991, p. 51.
- 3 VEJA. Revue, São Paulo, Editora Abril, n° 28 p. 78.
- 4 HURLEY, Jorge. *Chorographia do Pará e Maranhão-Rio Gurupy*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Belém V. 7:4 - 44, 1932, p. 6/7.
- 5 VELHO, Octávio Guilherme. *Frentes de Expansão e Estrutura Agrária*, Rio de Janeiro, Zahar, 1981, p. 39.
- 6 VELHO, Octávio Guilherme. Op. cit., 1981, p. 96.
- 7 ALMEIDA, Mendes de. *Provisão do Conselho Ultramarino, 1737*, in Velho, Octávio Guilherme. Op. cit., 1981, p. 35.
- 8 VELHO, Octávio Guilherme. Op. cit., 1981, p. 35.
- 9 CAMPOS, Augusto & Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo, Invenção, 1964, p. 25.
- 10 CAMPOS, Augusto & Haroldo. Op. cit., 1964, p. 27.
- 11 CAMPOS, Augusto & Haroldo. Op. cit., 1964, p. 129/130.
- 12 VELHO, Octávio Guilherme. Op. cit., 1981, p. 27/28.
- 13 LOUREIRO, Violeta. *Miséria da Ascensão Social*. São Paulo, Marco Zero, 1987, p. 16.
- 14 VELHO, Octávio Guilherme. Op. cit., 1981, p. 28.
- 15 Cité par VELHO, Octávio Guilherme. Op. cit., 1981, p. 32.

- 16 MOOG Vianna. *Ciclo do Ouro Negro*. Porto Alegre, Livraria Globo, 1936, p. 61.
- 17 GRENAND, Françoise et Pierre. L'identité insaciabile, Les caboclos amazoniens. *Etudes rurales*. Paris, Éditions de L'École de Hautes en Sciences Sociales, 1990, p. 35.
- 18 GRENAND, Françoise et Pierre. Op. cit., 1990, p. 35.
- 19 GRENAND, Françoise et Pierre. Op. cit., 1990, p. 33.
- 20 LIMA, Araújo. *Amazônia. A Terra e o Homem*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1945, p. 201.
- 21 MAUÉS, Angélica. A Questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos. *Estudos e problemas amazônicos*. Belém, Idesp/Seduc, 1989, p. 195.
- 22 SKINDMORE, Thomas E. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, cité par Maués, Angélica op. cit., 1989, p. 197.
- 23 AGASSIS, Louis. *Viagem ao Brasil*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1939. Cité par Maués, Angélica op. cit., 1989, p. 199.
- 24 AGASSIS, Louis. Op. cit., 1989, p. 199.
- 25 DA CUNHA, Euclides. *In Inferno Verde* (prefácio) de Rangel, Alberto. Tonis, Typografia Arrauettia, 1927.
- 26 MORAES, Raymundo. *Amphiteatro Amazônico*. São Paulo, Melhoramentos, 1936. Cité par Maués, Angélica. Op. cit., 1989, p. 200.
- 27 VERÍSSIMO, José. *Estudos Amazônicos*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1970, p. 86.
- 28 MAUÉS, Angélica. Op. cit., 1989, p. 197.

- 29 MAUÉS, Angélica. Op. cit., 1989, p. 204.
- 30 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1994. As estruturas antropológicas do imaginário (Trad. Hélder Godinho). Lisboa, Presença, 1989, p. 17.
- 31 DURAND, Gilbert. Op. cit., 1994, p. 41.
- 32 DURAND, Gilbert. Op. cit., 1994, p. 43.
- 33 DURAND, Gilbert. Op. cit., 1994, p. 37.
- 34 MAFFESOLI, Michael. *Au creux des apparences*. Paris: Plon, 1990, p. 25. (T.A.)
- 35 MAFFESOLI, Michael. Op. cit., 1990, p. 27.
- 36 MAFFESOLI, Michael. Op. cit., 1990, p. 35.
- 37 JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris, Seuil, 1977, p. 77.
- 38 MUKAROWSKY, Jan, *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p. 34.
- 39 MUKAROWSKY, Jan. Op. cit., 1981, p. 34.
- 40 BRECHT, Bertold. *Écrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche, 1972, p. 350. (T.A.)
- 41 BRECHT, Bertold. Op. cit., 1972, p. 344.
- 42 Obra de pesquisa publicada por: Fundação Nacional da Arte/Secretaria da Cultura do Estado do Pará/Instituto do Desenvolvimento Econômico e Social do Pará. Belém, 1979/81.

BRASIL: PRINCIPAIS RODOVIAS INTER-REGIONAIS



Fonte: ADAS, Melhem. Geografia. Aspectos humanos e naturais da Geografia do Brasil. São Paulo, Ed. Moderna, 1984, p. 76

1 *A poética do imaginário*

1.1. Poesia, poética, cultura

Na Grécia antiga, mítica e heróica, quando a poesia – pelas manhãs de “róseos pés” dos poemas de Homero – começava a caminhar na infância de si mesma, já estava ela entranhada na alma das palavras e trazia o imaginário na essência da linguagem significante. Orfeu encantava os humanos, os animais, as árvores e as pedras com sua voz. Em consequência da morte de sua amada Eurídice, teve de descer ao inferno a fim de resgatá-la. E cantando e tocando a cítara, comoveu os deuses da morte, obtendo licença para reconduzi-la à vida. A condição que lhe foi imposta foi a de caminhar à frente dela, sem olhá-la e sem dirigir-lhe a palavra, sob o preço de um penoso silêncio. Esse foi o sacrifício exigido a Orfeu para reconduzir Eurídice à vida. Deveria percorrer um caminho sem palavras, sem canto e sem o amoroso olhar, no espaço intermediário entre a eternidade e o tempo. Nesse percurso de retorno à vida – em que lugar do ser a poesia continuava florescendo, na diminuta, mas imensa distância que havia entre eles dois? Certamente, no lugar onde as palavras estivessem abrigadas do mundo exterior, nesse momento, a elas interdito. No lugar do silêncio ardente do pensamento, o lugar onde as palavras queimam como uma chama no escuro – o lugar do devaneio. Do devaneio inquieto que ligava Orfeu à Eurídice. O vago pensamento não revelado com palavras e, ao mesmo tempo, tecido de palavras – linguagem do pensamento em liberdade. O estado que interliga os seres sob um estado intemporal de poesia – o devaneio poético. Essa linguagem da pura emoção poetizada, anterior ao verbo do poema, mas resistente ao silêncio das palavras.

Orfeu devaneava em estado poético puro e denso, capaz de transgredir os interditos e contemplar a face invisível e

essencial do amor. Seduzira as divindades com o canto da poesia que o divinizava. Por isso o silêncio, que o reduzia à frágil condição humana, foi-lhe imposto temporariamente, como pena e condição do amor triunfante. O amor, “esse fogo que arde sem se ver”¹, no âmago do poético, obrigava Orfeu a circunscrevê-lo no campo do imaginário e do desejo, pois o amor em Orfeu era imanência de poesia.

Em estudo em que analisa o significado da poesia, *Défense de la poésie*² (Defesa da Poesia), Percy Bysshe Shelley afirma que os materiais da poesia são: a linguagem, a cor, a forma, os hábitos civis e religiosos. Além disso, considera ser o poema, num sentido mais restrito, uma combinação da linguagem métrica, à qual reconhece a condição de faculdade soberana, assentada no coração da natureza invisível do homem. Uma essência de linguagem produzida pela imaginação, vindo sempre acompanhada de prazer, mesmo no sofrimento. O poeta seria, na visão de Shelley: “Um poeta é um rouxinol que se instala na noite e canta, para alegrar de sons doces a própria solidão”³.

Revelando a beleza escondida do mundo, a poesia alarga o círculo da imaginação, alimentando o pensamento. Com sua forma, ação, linguagem e repercussão na cultura, ela torna, até mesmo, uma época mais memorável do que outra. Por intermédio dela foi construída a época do heroísmo grego, com Homero; a passagem para o moderno mundo europeu, com Dante; o renascimento expansionista português, com Luiz Vaz de Camões; o choque de mudança para o mundo contemporâneo industrial, com Baudelaire; a consagração da cultura antilhana, com Saint-John Perse; a conflituosa história sul-americana contemporânea, com Pablo Neruda. Pode-se indagar qual seria a compreensão da grandeza da vida grega sem um Sófocles, do *Édipo-Rei*; do cosmopolitismo espanhol medieval, sem um Calderón de La Barca, dos *Autos Sacramentais*; da conflituosa grandeza da corte inglesa sem um Shakespeare, do *Rei Lear*. E, ainda mais, como seria possível imaginar a epifânica fascinação do cristianismo, sem que a doutrina de Jesus Cristo, dos profetas e dos apóstolos viesse impregnada pela poesia judaica mais antiga?

Charles Stevenson, ao desenvolver sua reflexão sobre a poética, estudando a constituição do poema⁴, o faz como se percorresse o campo do texto levando nas mãos a lâmpada de uma pergunta: “O que é um poema?”. A certa altura, Stevenson recorda o conceito de Charles Sanders Peirce proposto em *Collected papers*: “Expressão ‘um poema’ denota uma seqüência de palavras que exprimem tal e qual significação”⁵.

Em seguida, considera que valeria a pena reformular a questão, colocando-a de outra maneira: “A expressão ‘um poema’ denota tal ou qual significação que se exprime por uma seqüência de palavras”⁶. Na verdade, para cada um dos casos há uma infinidade de argumentos ordenados por Stevenson, no sentido de avaliar qual a melhor maneira de dizer, enfim, o que um poema é. Em todos eles, no entanto, seja em apoio à primeira ou à segunda formulação, sobressaem dois aspectos constantes em toda poesia: a palavra e o imaginário.

Stevenson reflete também sobre a questão da recriação imaginária pela leitura, o que acrescenta ao problema o rico ângulo da recepção do texto poético. É quando faz referência ao imaginário ativado da recepção poética dos leitores: o que acontece quando um poema é lido por pessoas diferentes? Por certo, a seqüência de palavras será a mesma. As qualidades verbais, a melopéia e a fanopéia também. No entanto, outras serão as variantes do prazer no imaginário de cada um, ao compreender os diferentes significados do mesmo poema; porque a seqüência das palavras no verso não é um mero ou arbitrário processo. Há um livre jogo que as infinitas possibilidades do devaneio permitem. A linguagem poética torna-se uma “ilusão de intenção”, segundo Wimsatt e Beardsley, na sua ampla *Philosophie analytique et esthétique* (Filosofia Analítica e Estética), citado por Stevenson⁷. Ou uma *pratique signifian-te* (prática significante) como define Julia Kristeva em *La révolution du Langage poétique* (A Revolução da Linguagem Poética), no qual estuda a vanguarda no fim do século XIX, com base na obra poética de Baudelaire e Lautreamont.

Essa “prática significante” que faz do poema poesia intermediada pelo prazer. Mas uma forma de prazer iniciatória, isto

é, que sempre está iniciando ou está sempre se originando e produzindo uma “infinitezação do sentido”⁸. É que, no poema, a linguagem está deslocada do senso corrente da comunicação e transfigurada em “instância simbólica”⁹. Como tal, “ela resulta mais que em qualquer época um meio de ação no processo de transformação social, ao mesmo tempo em que registra esse processo”¹⁰. É claro que uma obra poética, nessa linha de raciocínio e como bem o expressaram, semiótica e lingüisticamente Mukarowsky¹¹ e Jakobson¹², não pode ser reduzida à função estética. A outras funções que a constituem: “A obra poética deve, em realidade, se definir como uma mensagem verbal, na qual a função estética é a dominante”¹³. Ambos os autores reconhecem a existência de outras funções além da estética na linguagem – a prática, a teórica, a mágico/religiosa. No caso da poesia é à função estética que se confere o papel de dominante, isto é, o de governo do sistema, ao mesmo tempo em que, ordena a hierarquia das outras funções da linguagem, no corpo constitutivo da obra poética.

Essa rica idéia de dominante, conjugada à de hierarquização dialética das funções, constitui-se num instrumental teórico de análise do poético que ultrapassa o seu emprego específico, mas não exclusivista, feito pelos mencionados teóricos da semiótica. É, na verdade, um instrumento metodológico, de amplo espectro, que estabelece caminhos fecundos à interpretação dos fenômenos culturais. Ela permite que se compreenda, por exemplo, no vasto campo da história das culturas ou no das tradições culturais aquilo que pode constituir neles a característica fundamental, aquela capaz de revelar o que é original e importante, nos diversos períodos da história de uma sociedade e no corpo significativo de sua cultura. Cultura, aqui entendida, como configuração intelectual, artística e moral de um povo ou, mais amplamente, de uma civilização, e que pode ser compreendida no processo de seu desenvolvimento histórico ou num período delimitado de sua história.

A cultura vem sendo considerada, desde a Antiguidade Clássica, como algo que engloba diferentes ângulos de uma

totalidade voltada para a criação e preservação de bens materiais e imateriais, passando pelo cultivar, pelo habitar, pelo cuidar. E o homem, por intermédio dessas formas de relação com a realidade, torna-se um doador de sentido às coisas. T. S. Elliot, no ensaio de 1948, *Notes towards the definition of culture*, estudado por Benedito Nunes, em *Um conceito de cultura*¹⁴, encontra na cultura três níveis de abrangência – individual, social e histórico. Nele ainda conceitua cultura como sendo constituída do conjunto formado pelas expressões intelectual, artística e moral concernentes a uma determinada civilização e mesmo a um povo, construído no processo de sua história como um todo ou num determinado período. Esse conjunto de expressões resulta numa complexa reunião de linhas de pensamento, parâmetros de gosto, éticas de procedimento que decorrem de uma existência social objetiva. Esta última revela as criações da cultura como sendo próprias do caráter de uma produção social.

Verdadeiramente, modos de proceder e pensar peculiares estão presentes em todos os níveis dos agrupamentos humanos. Essas diversas formas de recortar e expressar a realidade sintetizam, em seu âmbito, o complexo universo da existência humana, em que as mais diversas formas de vida são postas em prática, dentro da reciprocidade dinâmica das relações constitutivas da dimensão social da cultura. É como entender a cultura como sendo um processo de aperfeiçoamento, a “perfeição da alma”, para lembrar Georges Simmel, nas reflexões de *A Crise da Cultura*, em sua *Filosofia da Modernidade*.

Referindo-se à cultura brasileira como um todo, Benedito Nunes formula uma síntese judicativa: “Somos como povo, dotados de uma cultura própria, que tem sua fisionomia distintiva, o seu *ethos* peculiar, em que componentes de extração portuguesa se fundem naqueles caracteres primitivos, indígenas e negros, com que os nossos modernistas foram os primeiros a contrastar o arcabouço da cultura intelectual, também denominada superior, cultura fatalmente importada, porque de origem européia, e que presidiu, desde os tempos da Colônia, a formação de nossos bacharéis, juristas, letrados

e eruditos”¹⁵. Nesse texto o autor, além da reflexão sobre T. S. Elliot, citada anteriormente, repassa algumas de outras importantes conceituações de cultura. Benedito Nunes refere-se aí a alguns traços essenciais da cultura brasileira analisados sob um ponto de vista de sua globalidade. A afirmação não desobriga de levar em conta que o Brasil se apresenta em grandes regiões geográficas e culturais que compreendem áreas de acentuados traços distintivos de cultura, que se formaram ao longo de cinco séculos seja pela extensão do país, seja pelo isolamento a que algumas dessas regiões ficaram condicionadas geograficamente durante longo tempo, seja pelo desigual processo de desenvolvimento ou pelas contribuições étnico-culturais que marcaram bem mais certas regiões do que outras. Por tudo isso é possível falar-se em cultura amazônica e cultura nordestina, por exemplo, que existem e se expressam nas áreas correspondentes, respectivamente, à Amazônia e ao Nordeste brasileiros.

1.2. Cultura amazônica

a. Natureza Amazônica: O Olhar do Natural e do Viajante.

Na Amazônia pode-se reconhecer ainda nitidamente dois grandes espaços sociais tradicionais da cultura, cada qual assinalado por características bem definidas, mas também marcados por uma forte articulação mútua, que se processa em decorrência de procedimentos próprios ao desenvolvimento regional: o espaço da cultura urbana e o da cultura rural. A cultura urbana se expressa na vida das cidades, principalmente naquelas de porte médio e nas capitais dos Estados da região. Nas cidades as trocas simbólicas com outras culturas são mais intensas, há maior velocidade nas mudanças, o sistema de ensino é mais estruturado, os equipamentos culturais são em muito maior número e há o dinamismo próprio das universidades. No ambiente rural, especialmente ribeirinho, a cultura mantém sua expressão mais tradicional, mais ligada à conservação dos valores decorrentes de sua história. A cultura está mergulhada num ambiente onde predomina a transmissão oralizada. Ela reflete de forma predominante a relação do homem com a natureza e se apresenta imersa numa atmosfera em que o imaginário privilegia o sentido estético dessa realidade cultural.

A cultura do mundo rural de predominância ribeirinha constituiu-se na expressão aceita como a mais representativa da cultura amazônica, seja quanto aos seus traços de originalidade, seja como produto da acumulação de experiências sociais e da criatividade dos seus habitantes. Aquela em que podem ser percebidas, mais fortemente, as raízes indígenas e caboclas tipificadoras de sua originalidade, florescentes ainda em nossos dias. Contudo, é preciso entender que a cultura do mundo ribeirinho se espraia pelo mundo urbano, assim como aquela é receptora das contribuições da cultura urbana. Interpenetram-se mutuamente, embora as motivações criadoras de cada qual sejam relativamente distintas.

A cultura amazônica, em que predomina a motivação de origem rural-ribeirinha, é aquela na qual melhor se expressam, mais vivas se mantêm as manifestações decorrentes de um imaginário unificador refletido nos mitos, na expressão artística propriamente dita e na visualidade que caracteriza suas produções de caráter utilitário – casas, barcos, etc. O interior – expressão que designa o mundo rural, embora inclua vila e povoados – é o lugar das tensões próprias dessa sociedade onde os grupos humanos estão dispersos ao longo de extensos espaços e onde se acham mergulhados numa idéia vaga de infinitude, propiciadora da livre expansão do imaginário. Sobrevive nela uma consciência individual pela qual o homem se realiza como co-criador de um mundo em que o imaginal estetizante e poetizador se revela como uma forma de celebração total da vida. Conforme se verá mais adiante, quando da análise de alguns mitos amazônicos, neles a vida é celebrada pela figuração do amor como ligação suprema dos seres entre si e como exaltação dos sentidos nas relações dos homens com a realidade.

Trata-se de uma cultura que é fundada por homens que vivem num mundo imaturo, em via de completar-se, como “numa imensa página do Gênesis ainda inacabada”, para lembrar a clássica expressão de Euclides da Cunha, no início deste século, no prefácio do livro *Inferno verde*¹⁶, cujo título, paradoxalmente, reforça um dos estigmas da região. O mesmo autor, na obra *À Margem da História*, tratando da geografia, das mutações do tempo e da cultura na Amazônia brasileira, acrescenta, numa espécie de impressionismo metodológico que tem sido a constante do modo tradicional de aproximação dos estudiosos da mitificada terra das Amazonas – índias guerreiras vistas pelos primeiros exploradores, também conhecidas pelo nome de Icamíabas: “A impressão dominante que tive, e que talvez corresponda a uma verdade positiva, é esta: o homem ali é ainda um intruso impertinente”¹⁷. Alimenta, o autor, a idéia de uma natureza hostil ao homem, natureza feita para si, invadida graças à teimosia do homem. No entanto, ao lado dessa visão paradoxal – de um lado gênesis ainda em formação, e de outro, inferno já formado – o que o texto ilustra é a situação desmesurada e alegórica da natureza, ao lado de uma

visão da presença do homem como personagem de uma saga pessoal tenaz. E, mais adiante, ainda na mesma obra, Euclides da Cunha acrescenta: “A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante. Desde os primeiros tempos da Colônia, as mais imponentes expedições e solenes visitas pastorais remavam de preferência às suas plagas desconhecidas”¹⁸.

O que se percebe é que as circunstâncias da vida amazônica vêm regulando peculiares relações entre os homens e o meio, tanto no que diz respeito aos fins práticos da produção, circulação e consumo, assim como vêm dando origem a um processo predominantemente oralizado de transmissão cultural. O homem da Amazônia, o caboclo, vivendo fora do contexto das grandes cidades – Belém e Manaus especialmente – não se encontra completamente integrado à moderna sociedade de consumo, suprindo parte de suas necessidades cotidianas pela abundância dos rios e da floresta. (E quando migra para as cidades – grandes, médias ou pequenas –, carrega consigo e nelas insere uma parte dos traços de sua cultura original.) Nesta, o tempo dos homens é como algo acontecendo sensivelmente, visivelmente em derredor. Libertos do espaço pelas asas do imaginário, por meio do qual explicitam e submetem à sua medida a noção de espaço, os homens estabelecem em plenitude, sua relação com o tempo. Sob a liberdade que o devaneio permite, o espaço é quase como que absorvido pelo tempo, assumindo uma leveza que compensa as duras fainas e jornadas na floresta ou nos rios. São inúmeras essas envolventes atitudes de contemplação operativa, em que o real e o imaginal se interpenetram livremente. Nesse sentido, habituaram-se a apreender o espaço de forma descontínua – cada segmento desse vasto espaço unitário é um espaço natural reconstruído socialmente e, por isso único, ao mesmo tempo que igual e integrado ao espaço universal. Vivenciam uma experiência perceptiva equivalente a do cinema (e à da televisão) em que, graças ao processo de montagem, o tempo e o espaço são recriados sob parâmetros do tempo diegético cinematográfico. Como se houvesse o permanente renascer de um tempo original sempre acontecendo, um tempo-instante de origem perene, que fosse recolhendo

os fragmentos do espaço, como uma rede de pesca acolhe e recolhe os peixes.

Mergulho na profundidade das coisas por via das aparências, esse é o modo da percepção, do reconhecimento, e da criação pela via do imaginário estético-poetizante da cultura amazônica. Modo singular de criação e recriação da vida cultural que se foi desenvolvendo emoldurado por uma espécie de *sfumato* que se instaura como uma zona indistinta entre o real e o surreal. Como elemento que estabelece uma divisão imprecisa, semelhante a do encontro das águas (de cores diferentes) de certos rios amazônicos, como as do Amazonas com o Negro, ou do Amazonas com o Tapajós e outros. O limite entre as águas amarelas de um e negras, verdes ou azuladas, de outro não está definido por uma linha clara e precisa, mas por águas misturadas, viscosamente interpretadas, que criam uma tonalidade imprecisa negro-amarelada, como se essa forma de *sfumato* fosse estabelecendo uma realidade única, na física distinção que caracteriza os dois rios. E é num ambiente pleno de situações como essa que caminha o bachelardiano *homem noturno* da Amazônia. Depara-se este homem noturno com situações de imprecisos limites, de variadas circunstâncias geográficas que vão motivando a criação de uma surrealidade real, à semelhança do efeito provocado pelo maravilhoso épico, que é um recurso de poetização da história, nas epopéias. Uma surrealidade cotidiana, instigadora do devaneio, na qual os sentidos permanecem atentos e atuantes, porque é próprio desse estado manter a consciência atuante. É o mesmo que ocorre, por exemplo, numa sala de cinema, convertida em *locus* do *sfumato* entre o real e o imaginário do cotidiano universal, e exemplo da emergência de uma espécie de sentimento do maravilhoso, no decorrer habitual e prosaico do dia-a-dia.

Dependendo do rio e da floresta para quase tudo, o caboclo usufrui esses bens, mas também os transfigura. Essa mesma dimensão transfiguradora preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob a estimulação de um imaginário impregnado da viscosidade espermática e fecunda da

dimensão estética. “Com efeito, e este é o paradoxo, este esquecer de si, este mergulhar do indivíduo na viscosidade ambiente, eleva-se a uma espécie de universal”¹⁹.

Essa transfiguração do real pela viscosidade ou impregnação do imaginário poético, acentua uma passagem entre o cotidiano e sua estetização na cultura, por meio da valorização das formas auto-expressivas da aparência, nas quais o interesse de quem observa está concentrado. Interesse que direciona o prazer da contemplação da forma das coisas marcadas pela ambigüidade significativa própria do que é estético. Nessas condições, no âmbito de uma sociedade como a Amazônia, ainda sem as grandes pressões da sociedade de consumo e do utilitarismo funcional das sociedades contemporâneas, o homem encontra um lugar e um espaço tomados de uma forma peculiar que propiciam o devaneio poetizante.

E graças a esta forma peculiar do olhar do homem da região (que a Amazônia, que sempre se constituiu para os viajantes e estudiosos um espaço delimitado de geografia e cultura), tornou-se também uma extensão ilimitada às instigações do imaginário. Por essa via prazerosa, o homem da Amazônia percorre pacientemente as inúmeras curvas dos rios, ultrapassando a solidão de suas várzeas pouco povoadas e plenas de incontáveis tonalidades de verdes, da linha do horizonte que parece confinar com o eterno, da grandeza que envolve o espírito numa sensação de estar diante de algo sublime. “Não obstante ser uma das regiões mais definidas e individualizadas dentro dos quadros continentais, a Amazônia não é, contudo, uma região fácil de definir e delimitar, a começar pela pluralidade de sentido do termo que a nomeia, que tanto pode significar uma bacia hidrográfica como uma província botânica, um conjunto político como, espaço econômico.”²⁰

Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceitual único, mítico, vago, irrepitível (posto que cada parte desse espaço não é igual a outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios, que parecem demarcar a mata e o sonho, seja para

os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e as pequenas cidades, que parecem estar muito mais num tempo congelado do que num espaço dos nossos dias. Há um olhar que se dirige para a região, que está impregnado desse próximo-distante que é todo próprio das situações auráticas, como põe em relevo Walter Benjamin ao estudar a multiplicação da obra de arte na época atual. Benjamin caracteriza a aura em seu já clássico texto "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução": "A única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja"²¹.

Nas várias formas de contato com a região, essa é uma impressão constante, isto é, esse próximo-distante, esse perto-longe, esse tocável-intocável, em que o homem vive seu cotidiano que se apresenta a ele revestido da atmosfera de uma coisa rara. Mesmo nos conflitos gerados pela devastação crescente de sua celebrada natureza, os fatores de auratização ficam evidentes: um bem único e universal, impossível de ser recuperado, ser destruído; riqueza de fauna e flora cujo desaparecimento representava uma perda insubstituível; acervo de formas de vida incalculáveis, como se ela fosse um fecundíssimo útero do universo (em pouco mais de 1 hectare de floresta ainda não afetada pelo homem, encontram-se mais espécies do que em todos os ecossistemas da Europa juntos); presença constitutiva de valores intransferíveis e intransportáveis. Para o viajante comum ou o estudioso, este constitui um princípio instaurador, princípio segundo o qual a Amazônia é concebida como um bem único e irrepetível, revelador de um *hic et nunc* que é o resultado de uma acumulação de signos do imaginário universal. Signo de uma natureza tida como única, original e irrepetível, em contra-posição com uma época de reprodução multiplicadora da natureza.

Desde as épocas remotas dos grandes exploradores, dos cronistas viajantes, dos naturalistas que a percorrem até os dias de hoje, enfim, para o viajante que vem de fora, contemplar a Amazônia exige deles um verdadeiro ritual: desejo intenso, idéias, planejamento, recursos financeiros, tempo, motivação,

ato de presença para contemplá-la e vivê-la. Nada substitui *o estar diante dela* ou *o ter estado nela*. É como participar de uma cerimônia do imaginário. Forma-se uma atmosfera propícia "... à elaboração de uma aura estética na qual reencontramos, em proporções diversas, os elementos que reenviam à pulsão comunitária, à propensão mística ou a uma perspectiva ecológica"²².

Percebe-se nas relações estetizantes com o real da Amazônia que há um maravilhamento do homem, o que é próprio de quem está diante de algo que é imenso e diante do qual a pequenez do homem se evidencia. Pequenez que é superada pelo homem natural por intermédio de um imaginário que a transforma e permite uma articulação com a natureza, dentro de uma relação em que estão presentes as categorias perto-longe, convivência-estranhamento. Penetrar na floresta, navegar nos intermináveis e incontáveis rios (aproximadamente 14 mil cursos d'água) provoca a sensação de estar distante "do mundo" e não a de estar diante de um mundo delimitado; a de estar diante do próprio universo. Um mundo cheio de "por quês", de questões suspensas no ar, tal como estas aparecem nas lendas, peças de teatro, músicas e outras manifestações da cultura. Esse permanente questionamento do mundo está presente mesmo em ritmos simples e típicos da terra, como os carimbós. Como exemplo, nas palavras de uma composição no ritmo paraense do carimbó, seu autor, Mestre Lucindo, pescador e compositor do município de Marapanim, Microrregião do Salgado Paraense, assim inquirir: "Pescador, pescador, por que é / que no mar não tem jacaré? / Pescador, pescador, por que foi / que no mar não tem peixe-boi? / Eu quero saber a razão / de no mar só ter tubarão..." O pescador-sonhador, perdido na solidão das águas, tenta ultrapassar a familiaridade redundante do cotidiano, buscando explicações que ele desentranha da ambigüidade do mundo em torno, no qual o dia-a-dia adquire dimensão cósmica. Conhecer o que há de inexplicável ou descobrir o que de submerso se pode encontrar nas explicações habituais, eis o sentido da navegação desse ser imaginante dentro de si mesmo em face das coisas.

b. Do olhar do Índio ao do Caboclo – um mesmo percurso.

Na cosmologia indígena, quando os mitos se reportam à criação do mundo amazônico, na verdade, estão se referindo à criação “do mundo”, à criação do planeta Terra. A primeira noite de tudo saiu do coração de um tucumã (pequeno coco de palmeira). “Escureceu, o cururu, o sapucaia, puseram-se a coaxar; as corujas a piar; o jurutaí, o murucututu, a acuraua, o rasga-mortalha, os morcegos, precipitaram-se na escuridão, enchendo a floresta de gemidos, de pios, de roncões, de ferros, de silvos diversos”(…) “Mal brilhou a estrela d’alva, a moça separou a noite do dia e os pássaros do dia cantaram e os da noite calaram” (...) “E assim se fez a primeira noite”, registra José Coutinho de Oliveira, em *Folclore Amazônico*²³. Pode-se também recorrer a Nunes Pereira, no antológico *Moronguetá – um decameron indígena*: “O sol, antigamente, era um moço forte e bonito”(…) “O sol bebeu todo o urucu e foi ficando com a cara vermelha como o urucu e a muirapiranga. Depois subiu para o céu e se meteu entre as nuvens”²⁴.

As características e os elementos locais são universalizados – o local assume a categoria de universal. “A lua, também, antigamente, era mulher.” (...) “Hoje ela é a lua. Às vezes é Moça-Nova. E, às vezes, também está prenha”²⁵. “Antigamente o fogo não existia.”(...) “Nisto, apareceu a Velha Bacurau que era dona do fogo e vinha fazer beijos com as raízes da mandioca. Atrás dela vinha um menino nas costas de sua mãe”. (...) “O menino saltou em cima da Velha Bacurau e tirou-lhe o fogo da boca”²⁶. Quer dizer, o Mundo nasce naquele ou daquele mundo amazônico; o Mundo é aquele mundo. O próprio universo nasce dele e, ao mesmo tempo, é o mundo amazônico. Quer dizer, um todo único, imenso, próximo-distante, em processo de partejamento, como se fosse um mundo sempre vindo à luz – mundo das origens perenes, sem distinção entre o natural e o sobrenatural, como na antiga Hélade teogônica de Hesíodo e Homero.

Há, no mundo amazônico, a produção de uma verdadeira teogonia cotidiana. Revelando uma afetividade cósmica, o homem promove a conversão estetizante da realidade em signos, por meio dos labores do dia-a-dia, do diálogo com as marés, do companheirismo com as estrelas, da solidariedade dos ventos que impulsionam as velas, da paciente amizade dos rios. É como se aquele mundo fosse uma só cosmogonia, uma imensa e verde cosmo-alegoria. Um mundo único real-imaginário. Foi-se constituindo nele uma poética do imaginário, cujo alcance intervém na complexidade das relações sociais. Vejam-se dois exemplos ilustrativos: o da mãe solteira e o da mulher casada que têm um filho sem o concurso do marido. São situações que a moral reguladora local reprime, exige punição ou vingança. No entanto, se num caso ou noutro, for aceita a explicação de ser um “filho de boto”, o interdito desaparece e o “anormal” repõe a normalidade.

O imaginário estetizante tudo impregna de sua viscosidade espermática e fecunda, acentuando a passagem do banal para o poético. Aquela é geradora do novo, do recriado. Valoriza a dimensão auto-expressiva da aparência e sua ambigüidade significante, nas quais o interesse passa a se concentrar.

A cultura amazônica talvez represente, neste final de século, uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza, se reflete e ilumina a cultura. Cultura que continua sendo, como uma luz aurática brilhando, e que persistirá enquanto as chamas das queimadas florestas, provocadas pelas novas empresas que se instalam, com a entrada do grande capital na região e a mudança das relações dos homens entre si, não destruírem, irremediavelmente, o locus que possibilita essa atitude poético-estatizante ainda presente nas vastidões das terras-do-sem-fim amazônico. Forma de vivência e de reprodução que tendem a permanecer vivas e fecundas, na medida em que sobrevierem no espaço amazônico as condições desse locus, no qual a presença humana, do índio ao caboclo atual, encontrou meios para uma produção poetizante da vida.

c. O imaginário regional refletido na Literatura Nacional

O imaginário assumiu desde sempre o papel de dominante no sistema de produção cultural amazônico. Como consequência, a contribuição amazônica à literatura brasileira se fez e se faz, predominantemente, por meio de produtos desse imaginário, diferentemente do que ocorre com as outras regiões brasileiras. O Nordeste tem oferecido temas que refletem a condição humana no âmbito dos conflitos sociais, enfocando os temas da seca, da pobreza, do misticismo e, em especial, do retirante (sertanejo que migra, diante da impossibilidade de permanecer na terra, fenômeno que perdura há pelo menos 2 séculos). O romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, exemplifica singularmente este ponto. Nele o autor narra a tormentosa história de uma família de retirantes, que sai de uma região a outra do sertão em busca do trabalho, durante um período de seca; o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, tornou-se um clássico moderno, ao narrar a história do retirante Severino, que foge da seca, migrando em direção à cidade do Recife, no litoral, e que vai encontrando a morte ao longo dessa jornada; em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, avulta a figura mística do beato Antônio Conselheiro, em meio a descrições da terra, do homem e da luta social de um grupo camponês que procura fundar uma vida grupal justa e harmônica no sertão nordestino e que termina esmagado pelas forças militares.

Já a Região Sul do Brasil tem fornecido temas que decorrem fundamentalmente das sagas históricas vividas pelos pioneiros das fronteiras. Na novela histórica *O Tempo e o Vento*, Érico Veríssimo relata a história de duas famílias inimigas, os Terra Cambará e os Amaral, envolvendo-as no conjunto de situações históricas que estão implicadas na construção do território nacional, nas lutas separatistas e na revolta armada de 1893; os romances *A prole do corvo* e *Um quarto de léguas em quadro*, de Luís Antônio de Assis Brasil, tematizam criticamente, o primeiro, a Revolução

Farroupilha e, o segundo, a colonização açoriana no Rio Grande do Sul, questionando a política de povoamento desajustador da época, por inadaptação e desespero do migrante para intergrar-se ao meio.

Diferentemente das demais regiões brasileiras, a Amazônia vem oferecendo à cultura em geral e aos grandes movimentos artísticos brasileiros, em maior quantidade, temas resultantes do seu imaginário social. Serve de exemplo o mito dos índios Macuxi, *Macunaíma*, recriado no romance do paulista Mário de Andrade, um dos principais nomes da moderna literatura brasileira no qual o autor relata as aventuras picarescas do herói, desde a floresta amazônica até a cidade de São Paulo. A obra é considerada um dos marcos iniciais da segunda fase do modernismo brasileiro, iniciada em 1930. *Macunaíma* estabelece “a medição entre o material folclórico e o tratamento literário moderno via Freud e consoante uma corrente de abordagem psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do inconsciente e da mentalidade pré-lógica propiciaram”²⁷. Ainda nesta mesma obra, Bosi caracteriza o herói dessa *rapsódia* de Mário de Andrade da seguinte maneira: “Simbolicamente, a figura de Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, foi trabalhada como síntese de um presumido modo de ser brasileiro descrito como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador”: caracteres que lhe atribuía um teórico do Modernismo, Paulo Prado, em 1925 em *Retratos do Brasil*²⁸.

Outro exemplo de contribuição, por via do imaginário amazônico com o prestígio de marco literário, é de autoria do gaúcho Raul Bopp. Trata-se do poema *Cobra Norato*, baseado em lenda amazônica homônica, que valoriza, além de novos motivos poéticos, a camada sonora da linguagem poética, com base na musicalidade do falar do norte brasileiro, decorrente da agregação na linguagem cotidiana de vocábulos indígenas e negros. Considerada uma das criações mais caracteristicamente brasileiras da nossa literatura, o *Cobra Norato* narra, no clima do imaginário estético poetizante do cotidiano natural amazônico, as aventuras de um moço que, após matar a Cobra Norato, espécie de serpente

encantada que vive nos rios da Amazônia, entra na pele do assustador animal mitologizado, e sai em busca da filha da Rainha Luzia, com a qual pretende, obsessivamente, se casar. Para Alfredo Bosi, o longo poema imobiliza em sua estrutura, “o telúrico interioriza e sentido como libido e instinto de morte”²⁹, vinculando esse poema “à voga africanizante de Paris anterior à Primeira Guerra (“art nègre”)”. Também foi a exploração da sonoridade rítmica das palavras do vocabulário indígena e negro dos versos que foi destacada por Roger Bastide, citado por Bosi ao falar da obra de Bopp, considerando-a “incorporação da poesia africana à poesia brasileira”³⁰.

O poético e o mítico sempre apresentam constantes afinidades. Algumas vezes parecem imagens de espelhos paralelos. O mito, muitas vezes, expressa a poética das coletividades humanas, ao relatar sua história idealizada. O poético, por seu lado, mitifica as palavras e os sentimentos, no ato de torná-los poetizados. Mítico e poético são produtos de um imaginário estetizante, no entanto, apresentam-se como verdades aparentes, ou formas de verdade, legitimadas pelo livre jogo entre a imaginação e o entendimento, tal como percebido por Kant, na sua *Crítica da Faculdade de Justiça*³¹, ao estudar a essência da beleza. O poético e o mítico estabelecem uma das bases em que se edifica a cultura.

Um exemplo significativo, com reflexos profundos na história cultural brasileira, é o de Luís Vaz de Camões, lírico português que estabeleceu a mais influente forma de linguagem poética em Portugal, e considerado um dos mais altos poetas épicos de todos os tempos. Camões por meio do poético, mitificou a expansão colonialista portuguesa, valendo-se das mitologias pagã e cristã para transfigurar poeticamente o relato histórico da viagem empreendida por Vasco da Gama, aventurando-se a descobrir o caminho marítimo para a Índia. Alfredo Bosi, em sua *Dialética da colonização*, em que estuda a formação da cultura brasileira, referindo-se ao épico d’*Os Lusíadas*, diz que “o poeta vai construindo a epopéia da viagem do Gama com materiais diferenciados: nela entram, com igual direito, o sonho premonitório e o mito exemplar, a memória das rotas e

derrotas atlânticas e o drama contemporâneo, encarnados às vezes em figuras hierárquicas que beiram a alegoria”³².

É próprio do poético ter a dimensão de mito, tornando-se dimensão transfiguradora de fases históricas que são entendidas e idealizadas como épocas das origens, como se nelas tudo estivesse nascendo. Como se tudo estivesse em perene começo. Um exemplo seria o da Grécia Antiga, outro a Amazônia até praticamente os dias atuais. São épocas históricas de evolução social equilibrada em que se percebe uma especial relação com a natureza e em que os grandes choques de mudança ainda não aconteceram. É nesses contextos que o mito e a poesia assumem o papel histórico complementar de memória estética dos homens. E neles – mítico e poético – contribuem para situar o presente em relação ao passado, reorganizando o passado em função do presente. A presença desses fatores, analisados em culturas como a da Amazônia, pode revelar o papel imaginário estetizador e poetizante, no conjunto de funções que a constituem e estruturam.

Analisando-se a cultura amazônica na busca de encontrar o dominante que a mobiliza, depara-se com um verdadeiro universo povoado de seres, signos, fatos, atitudes que podem indicar múltiplas possibilidades de análise e interpretação. Trata-se de um mundo de pescadores, indígenas, extratores consumidos em longas e pacientes jornadas de trabalho; de uma geografia de léguas de solidão e dispersão entre as casas e as pequenas cidades; de um viver contemplativo em que predominam a linguagem e a expressão devaneantes, como se seus habitantes caminhassem entre o eterno e o cotidiano.

Depara-se, assim, na Amazônia, com uma cultura de fisionomia própria, que é marcada por peculiaridades estetizantes significativas, com predomínio de componentes indígenas, mesclados a caracteres negros e europeus e cujo ator social e agente principal dessa é o caboclo, tipo étnico resultante da miscigenação do índio com o branco, europeu ou não e cuja força cultural tem origem na forma de articulação com a natureza

d. Outras contribuições ao imaginário – Processos político-sociais.

A cultura amazônica apresenta uma fisionomia intelectual, artística e moral, própria e constituída no decorrer da história regional. Ao longo dessa história, certos processos sociais concorrem também para reforçar o fértil manancial do imaginário, ou são por ele sustentados. A Cabanagem ilustra o primeiro caso, a exploração do ouro de Serra Pelada, o segundo, assim como a permanência e a produção incessante do processo.

A Cabanagem foi o movimento que representou a rebelião do povo da Amazônia contra a dominação portuguesa, que mantinha o controle político e econômico da região, tendo uma duração que vai desde os inícios de 1820, até, aproximadamente, 1840. Ultrapassa, portanto, o momento da Independência, que não rompera concretamente esse tipo de relação. Ela representa a culminância de todo um produto de aspiração a uma independência real, visto que a classe dominante, formada de políticos e comerciantes portugueses, criara barreiras à adesão da população à vitoriosa Independência do Brasil, com relação a Portugal. A adesão do Pará à Independência só aconteceu um ano após a sua proclamação em nível nacional e, mesmo após, os cargos mais importantes da administração pública continuaram sob controle dos portugueses. Esse comportamento de resistência das elites regionais tem raízes históricas também no isolamento da região e em sua ligação direta e mais intensa com a metrópole, na Europa, no período colonial, do que com o resto do Brasil. 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, índios, 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 epopéias de

heroísmo, luta e morte, na realidade e no imaginário da população. História resguardada na memória do povo, basicamente, pela tradição oral.

Na opinião dos historiadores, A Cabanagem foi um dos mais profundos, amplos, sérios movimentos políticos revolucionários do período regencial brasileiro, estendendo-se de 1835 a 1840. Verdadeiramente, ela serve de eixo invisível em torno do qual gira a história de uma parte da Amazônia, especialmente do Pará. Sua propagação no imaginário amazônico assemelha-se ao que ocorreu com os episódios da cavalaria ou das cruzadas, no imaginário dos povos da Península Ibérica. Aí, como lá, a oralização criativa e poetizante acrescentou uma dimensão legendária aos acontecimentos. São inúmeros os textos (relatórios administrativos, de viagens, de inspeção, de missões específicas e mesmo geográficos) que fazem menção a tesouros enterrados por pessoas em fuga, nesse ou noutros períodos, aparecendo e reaparecendo na historiografia regional.

Atualmente, essas mesmas matrizes do imaginário repõem, sem cessar, o fantástico em inúmeros processos sociais que ocorrem no espaço regional. O exemplo mais ilustrativo, ao longo da década de 80, é o da Serra Pelada, para onde acorreram, em menos de seis meses, 50 mil garimpeiros procedentes de vários pontos do país. E lá permaneciam mesmo após a extração do ouro ter chegado a níveis insignificantes, o número de mortes ter alcançado taxas muito elevadas e as condições de vida e trabalho no local se degradarem em níveis absolutamente insuportáveis para a maior parte dos homens. Estes, entretanto, de um lado, estavam pressionados pelas duras condições da vida anterior — o que os havia levado à decisão de trabalhar em Serra Pelada. Do outro, estavam impulsionados pelo mito, sempre renovado do Eldorado: a idéia da existência de uma laje de ouro maciço no fundo da cava da mina, à qual todos teriam acesso quanto mais fundo cavassem. Os que se foram antes do fim buscavam, noutros lugares, a fortuna individual num bamburro de ouro em alguma das centenas das minas espalhadas pelo espaço econômico.

A cultura amazônica é, portanto, uma produção humana que vem incorporando na sua subjetividade, no inconsciente coletivo e dentro das peculiaridades próprias da região, motivações simbólicas que resultam em criações que estreitam, humanizam ou dilaceram as relações dos homens entre si e com a natureza. Uma natureza plurivalente para o homem, da qual ele retira não apenas sua subsistência material, como também espiritual. Mesmo sob imposição exógena, resultante da miscigenação racial de integração cultural, a experiência da vida dos habitantes foi gerando, por sincretismo de elementos indígenas e europeus, uma cultura em que o devaneio do imaginário da sociedade ganhou especial importância.

e. Os conflitos de signos

A história cultural da Amazônia, região que passou por longo período de grande isolamento até o início da década de 60, tem sido palco de conflitos de imagens e signos, em maior ou menor intensidade, no decorrer de sua peculiar história. Durante os primeiros séculos após o descobrimento do Brasil (em 1500), a catequese e a pedagogia dos padres da Igreja encarnaram a doutrina e foram agentes de uma imposição simbólica sobre a cultura indígena. Atuando de maneira dispersa no espaço, mas contínua no tempo, foram levando símbolos religiosos, morais, culturais estranhos às populações indígenas ou ribeirinhas, inserindo no imaginário indígena novos elementos, novos conteúdos que passariam a compor, no processo de assimilação cultural, justapostos à base cultural indígena, os fundamentos da cultura própria da expressão amazônica cabocla. Foi uma espécie de impacto que no processo aculturador contribuiu à reestruturação da expressão nativa, juntamente à formação de uma nova etnia resultante da miscigenação do índio com o branco europeu.

Outro momento de conflito de signos da cultura amazônica foi o do Ciclo da Borracha, uma das épocas mais destacadas da história econômica e social da Amazônia. Esse ciclo econômico é compreendido por um período de intensa

exploração do látex, a *hevea brasiliensis*, nativa da região, cuja fase economicamente mais significativa se estendeu de fins do século passado até por volta de 1920. Durante a Segunda Guerra, essa atividade econômica experimenta novo florescimento, embora de menor importância.

Culturalmente, o Ciclo da Borracha funcionou também no sentido de imposição de signos com repercussão fortemente ideologizante, reforçando o sentimento de inferioridade cultural nativo em face da cultura “de fora” e a dependência dos modelos e das influências culturais européias. Concentrando suas atividades culturais nas cidades, esse fantástico ciclo representou a pressão urbana sobre o imaginário social das grandes capitais como Belém e Manaus, repercutindo, além disso, nas pequenas cidades e nas comunidades ribeirinhas. É uma fase em que se deu uma forte subordinação aos padrões da cultura européia e que serviu como estimuladora do imaginário “de fora” sobre a região. Uma obra exemplificativa desse imaginário europeu sobre a Amazônia é o filme *Fritzcaral*, do cineasta alemão W. Herzog, no qual relata a saga fantástica do personagem-título, em busca do látex, na terra das Amazonas, tendo, até mesmo, submetido os temíveis índios Jívaros a trabalhos de seu interesse. Ao lado dessa fertilização do imaginário europeu sobre a Amazônia, a construção de teatros de grande beleza arquitetônica como o Teatro da Paz, em Belém, e o Teatro Amazonas, em Manaus, onde eram promovidas as representações das companhias líricas internacionais; a imitação da moda européia nos trajes e nos costumes; a presença de artistas famosos, como o trágico italiano Giovanni Emmanuel que se exibiram em temporadas artísticas; a divulgação da música erudita pelos padres-músicos; a apresentação de obras cênicas de teatro ou de ópera em língua estrangeira; a notícia de lucros fabulosos do comércio da borracha, que permitia o exibicionismo de empresários que acendiam charutos com papel-moeda de alto valor; todos esses elementos concorreram para enriquecer o imaginário relativo a uma época, mas, ao mesmo tempo serviram de base para um processo comparativo depreciador da cultura local. Nele se originam concepções estigmatizadoras da cultura da origem cabocla, vista como inferior, primitiva e

“folclórica”, tendo o folclore, nesse caso, o sentido rebaixado de cultura primária, superficial e puramente lúdica.

Pode-se ainda citar, no campo dos conflitos dos signos da cultura amazônica, o que vem ocorrendo com a crescente abrangência da televisão na região. Tudo começou a partir da implantação da primeira emissora, a TV Marajoara, nos primórdios da década de 60, em Belém do Pará. A TV Marajoara tinha seu alcance operacional praticamente restrito a essa cidade, mas pertencia a uma rede nacional de informação – Emissoras Associadas. Na primeira fase, além dos “enlatados” americanos, a programação era preenchida por atividades artísticas locais, e o jornalismo alimentava-se, predominantemente, das informações da vida no Estado, que concedia tempo para que os fatos considerados mais importantes fossem analisados e tivessem seguimento até a conclusão. A instalação de equipamentos de videotape nas emissoras de rede provocou a primeira inversão das perspectivas de atividade e influência da televisão. Progressivamente, foram sendo desativados os setores de produção de programas locais e substituídos pela veiculação gravada em “tape” de atividades artísticas de fora da região, produzidas nos dois maiores centros brasileiros: Rio de Janeiro e São Paulo. O processo dá origem a uma inversão ideológica na avaliação do gosto artístico, privilegiando como melhor e superior, a programação veiculada pelo videotape. É claro que eram programações de atraente efeito visual, contando com a participação de artistas nacionalmente celebrados e realizadas com vultosos recursos financeiros advindos da força crescente da publicidade.

A fase seguinte da expansão do alcance da televisão na Amazônia foi deflagrada pela transmissão e recepção via satélite. A concentração do mercado do trabalho artístico televisivo no Rio e em São Paulo aumentou. Concentrava-se nas duas metrópoles brasileiras a produção artístico-cultural da televisão, enquanto que se diversificava nacionalmente o consumo de programação veiculada. Isso trouxe como conseqüência também a concentração de investimentos na produção centralizadas de programas, resultando num acentuado aperfeiçoamento da

qualidade, reforçando com isso sua repercussão estético-cultural, ao lado da quase supressão das produções regionais.

Paralelamente, na região amazônica, a abrangência de alcance de transmissão de TV foi-se ampliando, seja pela maior potência dos transmissores instalados, seja pelas pequenas estações repetidoras de sinais que se espalharam por dezenas de cidades, seja pela multiplicação de antenas parabólicas nas mais distantes localidades e comunidades isoladas. É o caso, por exemplo, da implantação, no período entre 1989-1990, de antenas parabólicas em várias comunidades isoladas, no município de Óbidos. Algumas dessas comunidades, constituídas por negros refugiados desde as antigas fugas da escravidão, mantiveram-se num tradicional e considerável isolamento. O fascínio inerente às imagens do vídeo, a dimensão política do seu alcance social, a intensidade persuasiva de seu poder de comunicação são novos fatores simbólicos que vêm conflitando com os símbolos da cultura do homem natural da região, que não é legitimada nas programações, das quais é sistematicamente excluída.

Além disso, diferentemente do rádio, que é pura oralidade, a televisão impõe o silêncio ao espectador, ao mesmo tempo em que sua imagem redimensiona uma comunicação social antes basicamente oralizada. Por meio dessa linguagem de imagens a cidade penetra persuasivamente no campo, no imaginário das pessoas que antes representava expressão de integração com a vida. Por outro lado, em consequência da permanente atividade da consciência imageante, ativa esse mesmo imaginário, por meio de signos que revelam padrões de vida inacessíveis ao homem da região. Pode-se enumerar a título de exemplo: a sofisticação de costumes, o requinte de padrões artísticos e materiais, a gradual dependência do consumismo, o choque de diferentes padrões de moralidade, etc. Uma espécie de outra natureza que ele não pode preencher com os antigos signos do seu devaneio, nem povoar de mitos, nem mais se sentir imenso diante dela. Da qual ele participa como espectador interdito. Um estado agônico que então se deflagra no âmago de sua cultura, uma fissura aberta em sua compreensão do mundo.

1.3. A dominante cultural

a. Dominante cultural – O imaginário poetizante e estetizador.

É possível identificar-se na cultura amazônica um imaginário poetizante estetizador governando o sistema de funções culturais, tendo como suporte material a natureza e desenvolvendo-se por meio da vaga atitude contemplativa própria do homem da região em sua imersão no devaneio. Um devaneio que atua como ligação entre o real e o irreal, exatamente como naquele percurso sem palavras de retorno à vida, pura caminhada imaginante empreendida por Orfeu ao resgatar Euridice da outra margem do eterno. Uma atitude que traça o caminho poético entre o mundo silencioso dos deuses e o mundo dos homens.

É por intermédio dessa espécie de *sfumato* existencial que o homem teogônico da Amazônia resgata para seu mundo de rios e florestas o sentido original de uma poesia da existência. Devaneio que é uma verdadeira meditação ontológica. É como se esses trabalhadores das águas ou da terra que povoam a região assumissem uma atitude tropicalmente platônica. Como se eles reemplumassem a alma com as asas da recordação, revoassem na incansável busca desse oceano da beleza universal das primeiras origens da floresta, dos rios, do sol, da lua, do fogo, de uma outra realidade, da bela existência numa terra-sem-males (Noçoquém, na língua tupi), semelhante ao mundo modelar da idéia primeira e da beleza de que Platão tanto falara. Um mar arquetipal de beleza represado do outro lado da floresta, dos rios e do eterno. Lá onde estavam e estão todas as coisas, antes de caírem pelo buraco que se abriu ou abre no céu, vindo formar aqui o mundo dos homens, como o expressa o mito da origem dos Kaiapó. Ou, como, por exemplo, como vem expresso no mito da criação do mundo, pelos índios Maué, do vale dos rios Andirá e Maués, no Estado do Amazonas, documentado por Nunes Pereira: “O primeiro mundo Deus levou para o céu.

Os que ficaram, os “encantados”, Sucuris, Jibóias – resolveram fazer um mundo para eles. Então fizeram o Mundo do corpo da própria irmã – Unhã-mangaru. Se ela ficasse com a face voltada para o céu, nunca eles morreriam. Como ficou com a face voltada para a terra, ela nos está chamando sempre para sua companhia. Ela disse aos irmãos: – Vocês me fizeram terra: está bem. Eu vos chamarei, pois, sempre para mim”³³. Enfim, é como se os caboclos da Amazônia, nesse convívio evanescente com a natureza por via do imaginário, fossem objetivando sua imaginação criadora por meio de uma poética da existência, que se revela em todos os diversos e extensos subespaços culturais que constituem a Amazônia.

O caminhar silencioso e devaneante do homem amazônico, mais exatamente, do caboclo, faz pensar no caminhar imaginante de Orfeu, naquele retorno do inferno, ao resgatar a amada para a vida, pela força da poesia. Provavelmente aquele primeiro poeta estava imerso na liberdade poética do imaginário, no devaneio em que celebrava sua paixão triunfante. Tendo de se manter no silêncio das palavras, Orfeu não podia não-pensar. Nessa condição, toda a força da poesia teria de permanecer tensa, na forma devaneante, porque, para Orfeu, a poesia era sua própria existência. Sentimento ardoroso, que era para ele o único elo, único laço, única força superior capaz de mantê-lo no domínio do que lhe dava a força de ser-o-ser-poeta o viver no permanente estado de poesia, que constituiu a vida de alguns seres desde sempre e para sempre.

O que estaria, naquele instante, idealizando Orfeu? Pode-se conjecturar que idealizasse uma espécie de poesia imanente, feita de palavras sem o peso da matéria. Uma poética da leveza das palavras, do devaneio. Essa *leveza essencial* da criação, exemplificada da literatura, e em favor da qual argumenta Ítalo Calvino considerando-a qualidade primordial do estético, na primeira das *Seis propostas para o próximo milênio*³⁴. Leveza poética que Orfeu transportou entre as duas margens do eterno. Leveza que, tantos séculos após, segundo Calvino, poderá ser encontrada no milênio próximo, se para eles os homens forem capazes de levá-la. Essa leveza que,

num outro ângulo da mesma perspectiva e na forma de uma poética do imaginário, é a que vem sendo trazida até nossos dias, pela sociedade amazônica, no seu devaneio inundado de poesia. Sem ignorar a natureza visível em torno e da qual não duvidam, os homens não a percebem por uma visão direta, objetiva, pragmática, pesada. Mas indiretamente, como se aquele denso mundo de floresta e água se transformasse num vitral de transparência pura, por meio do qual uma outra realidade é contemplada. Busca de leveza imanente numa realidade compacta e poderosa. As Anhangas (almas de demônio) vagam sobre as ondas dos rios; o rosto fulgurante da Iara flutua à flor das águas; a mãe do vento voa; o boto é aquele que dança e seduz com doçura e se deita com suavidade no corpo da mulher desejada; a assustadora pororoca resulta de meninos fazendo diabruras sobre as ondas enfurecidas dos rios. Calvino, referindo-se ao romance de Milan Kundera, *A insustentável leveza do ser*, diz que o autor, para mostrar o peso da vida como decorrente de todas as formas de opressão, revela “a intrincada rede de constrictões públicas e privadas acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas”³⁵. Antes que essas “constrictões públicas e privadas” se tornassem um fardo para ela, a cultura amazônica fez a sua alma dessa leveza essencial ao modo como o caboclo desejou representar para si e nele situar-se, esse mundo que é sua existência.

A cultura de um povo é fonte inesgotável de inspiração, de símbolos, de experiências, de trabalho acumulado, de beleza, de utopias e “a preservação da memória coletiva por um grupo, ainda que seja pequeno é uma verdadeira tábua de salvação para toda a comunidade”. São reflexões do poeta e ensaísta Octávio Paz, ao estudar a poesia deste fim de século³⁶. E, ainda mais: “Por cima de cada cultura, também por baixo, há idéias, crenças e costumes, que são comuns a todos os membros da sociedade. É o fundo – espiritual, mental, afetivo – de cada povo; e dessa maneira é o fundamento das artes, especialmente da poesia”³⁷. Na verdade é o fundamento não só da poesia como da função estética de um modo geral, o fundamento das significações de todos os símbolos. É por essa razão que, tendo as artes o caráter de signos e

configurando-se a função estética por meio de símbolos, ambas – estética e arte – têm seus significados compreendidos no âmbito da cultura. Representam uma totalidade constituída por uma forma e por um conteúdo e não podem ser reduzidos parcialmente, seja à forma aparente, seja ao seu conteúdo. Forma e conteúdo não podem ser tomados isoladamente como valores-fetiches. São partes fundantes do objeto estético, cuja significação decorre da tensão permanente entre elas e da obra integrada com a cultura na qual ela se insere e sobre a qual repercute. E onde as significações do objeto estético estão potencializadas.

A função estética é um dos componentes da plurivalente relação da coletividade humana com o mundo . De tal sorte que a própria compreensão que o grupo social tem do que seja o estético predetermina a criação objetiva das obras que produz. E, além disso, influencia no processo formal de sua recepção fruidora social e individual. A consciência coletiva, no ponto de vista de Mukarowsky, parece como algo integrada à coletividade concreta que é sua portadora³⁸.

Apresentando-se dividida em camadas ou classes, ou em diferentes espaços culturais, a comunidade, tomada no sentido amplo por Mukarowsky, constrói uma consciência coletiva que tem a ver com a percepção estética ligada a essa diferenciação sócio-cultural. No relacionamento dessa consciência coletiva com a realidade exterior, ela se torna impregnada da visão do mundo constituída em cada camada ou grupo social, seja no sentido intragrupal e social, seja na relação entre grupos. É o que ocorre, no caso da Amazônia, com a sociedade urbana e rural, como também com a sociedade interiorana nativa e os grupos de migrantes que se transferem para a região.

Quando se fala aqui de uma dominante poética e estetizante da cultura amazônica, claro está que não se fala de produção de “poemas”, isto é, de uma estrutura de palavras articuladas em relações de tensão significantes, nem tampouco de poesia como qualidade inerente ao poema, como produção artística que se manifesta no âmbito da linguagem.

Fala-se do poético e, mais precisamente, de uma poética como estado coletivo reinocentado. Fala-se de um conjunto de relações culturais com o mundo, reguladas pelo poético que emana do devaneio do imaginário em liberdade e cuja mediação é feita por meio das simbolizações estéticas configuradas na mitologia, na arte, na visualidade amazônicas. Sendo assim, e sob o ângulo que reconhece uma atmosfera estetizante predominando em algumas sociedades cujas relações com a natureza propiciam isso, é possível se conceber uma poética do imaginário amazônico. Um poética que se revela não somente nas criações dos diversos campos da arte, mas que também estabelece a forma de uma ética da relações dos homens entre si e com a natureza. Uma poética em ação que se instaura no cerne de uma cultura governada pela função estética do imaginário.

b. A função estética – chave para a compreensão do imaginário.

A função estética é uma função que isola, universalizando. Neste sentido ela se assemelha ao procedimento da linguagem cinematográfica conhecido como detalhe significativo, em que a câmera focaliza uma determinada parte da realidade contida na cena, concentrando atenção sobre ela. Destaque que acontece ao mesmo tempo em que o detalhe passa a ser o todo da informação, porque, sendo ampliado fotograficamente, passa a ocupar a totalidade da tela. E ocupa a função de primeiro nível na linguagem fílmica. O detalhe, então, converte-se em totalidade, após ter sido isolado, redimensionado e refuncionalizado em relação ao todo. Deixa de ser uma parte da parte (isto é, uma parte da cena) para ser parte estrutural do todo (ou seja, do filme). Como, dialeticamente, cada fotograma contém o filme em potência, o detalhe torna-se uma forma de totalidade: uma parte que é o todo. Esse redimensionamento resulta da liberdade do pensamento estético, que ocorre nas circunstâncias do livre jogo entre a imaginação e o entendimento, conforme Kant ao analisar o belo, na sua

*Crítica da Faculdade de Julgar*³⁹. O alargamento do raciocínio kantiano é pertinente, levando-se em conta a abrangência da função estética, e a intensa esteticidade que emana de realidades como a da cultura amazônica. “A função estética é, pois, muito mais do que algo que flutua na superfície das coisas e do mundo – como por vezes se pensa. Ela intervém de modo importante na vida da sociedade e do indivíduo, tomando parte na gestão das relações – não apenas passiva, mas também ativa – entre o indivíduo e a sociedade por um lado, e a realidade em cujo centro se situa, por outro”⁴⁰.

São muitas as teorias que tentam explicar a essência do estético. Algumas, por exemplo, mostram o belo como transcendência, algo que se realiza num plano além do material, como a manifestação de um espírito universal. Outras enfatizam a subjetividade que, embora afirmando o estético como criação da consciência, negam qualquer dependência do estético às propriedades dos objetos. E, ainda mais, há aquelas segundo as quais a realidade conteria a própria beleza, em decorrência de qualidades inerentes ao objeto representado, como a simetria, a proporção, o ritmo, “o número de ouro”, a grandeza, a medida. Finalmente, há aquelas que afirmam ser o valor estético algo decorrente do conteúdo humano-social implícito nos objetos produzidos pelo homem, concepção que procura não vincular o valor estético exclusivamente ao espírito ou aos objetos.

O estético, no entanto, aparece em todas as teorias como uma realidade geradora, a seu modo, de uma relação peculiar que se processa nos indivíduos enquanto seres sociais. Dessa maneira, só será possível ao estético adquirir sentido, no âmbito da relação entre os homens, com base na cultura. Porque o valor estético resulta de uma relação do sensível que impregna a forma de contato do homem com a realidade, no conjunto de sua existência como ser social. Conseqüentemente, a função estética ocupa espaço privilegiado não apenas na vida individual, como na de toda uma comunidade, e sua abrangência será maior do que a da arte propriamente dita.

Não há fenômeno que possa ser unicamente estético e nem fenômeno que seja permanente ou radicalmente não-estético, embora haja nítida distinção entre arte (objeto estético) e não-arte (simples objeto). A inexistência de limites rígidos entre o estético e o não-estético permite grande mobilidade na imprecisa linha divisória entre os dois campos. Ambos, na verdade, estético e não-estético, compreendem o vasto espaço da experiência humana. Humberto Eco analisa este tema com clareza: "A mensagem pode pôr em jogo vários níveis de realidade: o nível técnico-físico da substância de que são feitos os significantes; o nível da natureza diferencial dos significantes; o nível dos significantes denotados; o nível dos vários significados conotados; o nível dos sistemas de expectativa psicológicos, lógicos e científicos a que os signos metatativa remetem: e a todos esses níveis estabelece-se como que um sistema de relações estruturais homólogas, como se todos os níveis fossem definíveis, e o são, com base num só código geral que a todos estrutura"⁴¹. Mas todos esses níveis estão condicionados e compreendidos pela cultura que, por sua vez, expressa e estrutura os vários grupos sociais e as sociedades. O grau de esteticidade e estetização da cultura amazônica é muito alto. Nela há um domínio da função estética sobre as outras funções. Para isso o imaginário exerce um papel deflagrador desse processo. Ela atua num ambiente que é propenso ao devaneio propiciado pela realidade que a natureza amazônica oferece ao homem da terra. Para o não-natural da região esse imaginário está eivado de estereótipos, também fundamentados nessa realidade, mas que expressam uma forma diferente de concebê-la. Na literatura legada à Amazônia, eles aparecem nos textos escritos por naturalistas, exploradores em geral, nos relatórios de viagem ou nos relatórios de fiscalização e administração, por meio de expressões como: impenetrabilidade da região, temores do descoberto no mato adentro, brenhas, terras-do-sem-fim, inferno verde, paraíso em criação, densidade verde da floresta, labiríntica orografia. Sem as conotações que a consideram região inóspita, exótica e fora da civilização, o homem da região se relaciona com essa realidade natural que lhe é aparente de uma forma distinta daqueles. O homem segue governado pelos sentidos, atento a tudo, sensível aos odores, às

luzes, aos sons; às estrelas, às margens, às nuvens, aos ventos; às cores, aos brilhos, à epiderme dos rios; ao tempo e ao mistério das coisas. Estabelece com a realidade exterior uma relação guiada pelo sensível, pelo essencial aparente, pela forma exterior como conteúdo expressivo do objeto estetizado, nas circunstâncias em que “uma mensagem, sem pretender ser obra de arte (complexo sistema em que as funções estéticas se realizam em todos os níveis), já aparece orientada para a função estética”⁴².

Mukarowsky chama atenção para o fato de que há também uma proporção diferente diante do estético nas diferentes culturas. “Assim, por exemplo, a função estética do ato de comer é evidentemente mais forte na França que em nosso país; a função estética do vestuário no nosso meio urbano é mais forte nas mulheres que nos homens, e, no entanto, essa diferença não se faz sentir, por vezes, no meio rural em relação aos trajes regionais.”⁴³ Ainda argumentando em favor da ampla e abrangente presença do estético, afirma: “A natureza por si própria é um fenômeno extra-artístico enquanto não é transformada pela ação do homem movido de afã estético. Apesar disso, a paisagem pode produzir o mesmo efeito que uma obra de arte”⁴⁴.

Nas relações dos homens com o mundo, a ênfase da função estética é dada segundo peculiaridades culturais e espaço-temporais, que assumem as mais diversas características de uma situação para outra ou de um lugar para outro. Uma cidade como Paris, por exemplo, desperta profunda sensação estetizante e provoca a prevalência da função estética na coletividade, em muito maior grau do que outras cidades de igual porte ou estrutura. O imaginário social sobre Paris vem sendo cultivado por meio de aspectos que acentuaram, na convivência plurisecular com a cidade, os contornos de uma perene esteticidade que está presente na plasticidade dos cenários arquitetônicos, no teatro de seres imaginários ou transfigurados pelo imaginário, sejam históricos ou sejam literários, que percorrem as ruas, as margens do Sena, que habitam palácios, ocultam-se nas casas, ou vagam nas igrejas. Está também presente na atmosfera criada pela cidade

como tema do cinema e do teatro; na surrealidade dos museus e dos teatros, mesclando arte, história e cotidiano; nas tematizações poéticas. Maffesoli lembra que há “correspondência baudelaireana, participação mágica porque é esta comunhão com a natureza da cidade que vai produzir, pouco a pouco, esta ambiência estética que, *volens nolens*, eu sou levado a partilhar com os outros”⁴⁵.

A penumbra do inverno, as noite longas, o claro-escuro são também elementos que favorecem essa espécie de forma visível de devaneio, algo que, também aí se aproxima do *sfumato*, enquanto elemento propiciador da emergência deste tipo de imaginário com função estética e poetizante. Pode-se dizer que há, no Sena, na ilha de Saint Louis, na Torre de Nesle, nas torres e subterrâneos de Notre Dame, na Bastille, em Montmartre, em Saint Germain-dès-Prés, no Louvre, etc., verdadeiras encantarias parisienses. Isto é, lugares onde habitam os encantados de uma singular mitopoética, e que convertem Paris numa cidade a um só tempo real e imaginária, seja graças aos meus subterrâneos, lugares de antigos pesadelos, seja nas margens mitologizadas do Sena. São incontáveis os elementos que nutrem esse realimaginário de Paris: o claro-escuro das ruas estreitas da Cité, as caves de delícias dos vinhos, o mistério velado pelas malvíssimas cortinas nas janelas.

Com a transparência cintilante de todos esses ângulos, lapida-se o imaginário parisiense – poético e poetizante – e se estabelece uma peculiar relação das pessoas com a cidade, por via privilegiada do sensível, num ambiente em que o imaginário da função estetizante triunfa sobre a celebrada e normativa racionalidade da cultura francesa. Daí por que Paris se torna o paraíso do *flâneur*, dos espaços abertos e dos interiores. Walter Benjamin constata que, por intermédio de Baudelaire “Paris torna-se objeto de poesia lírica”⁴⁶. Assim, para cada pessoa que por ela passa, a cidade se torna objeto de consagração estética do imaginário, pura delícia do olhar. Milhares de pessoas já experimentaram essa sensação ao contemplarem a Cidade Luz. No entanto, há um momento específico que pode ser considerado simbólico da interpretação

do imaginário parisiense com o imaginário amazônico. Foi naquele longínquo 12 de abril de 1613, quando alguns índios da Amazônia, trazidos pelo padre capuchinho, cantando, dançando, vestidos com suas tangas, adornados de plumagens, agitando na mão seus maracás, para serem recebidos pelo Rei Henri IV, caminharam pelo fauborg Saint-Honoré e entraram no Louvre. O que teriam pensado aqueles Tupinambás vindos da floresta, ao contemplar o rei e a sua corte, ao passarem pelos jardins e palácios, tudo tão “irreal” e inimaginável para eles? Ao mesmo tempo, o que teriam imaginado o rei e a corte presente de tão estranhas criaturas, quase desnudas, vindas de uma região que para muitos poderia ser o próprio território da fantasia?

Na sociedade amazônica, é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante, que o envolve, que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa sua sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística e pela visualidade. Experiência sensorial que é essencial à vida amazônica, pois representa qualidade complementar à expressão dos sentimentos e idéias, concorrendo para criar uma unidade cultural no seio de uma sociedade geograficamente dispersa. Esse comportamento vai satisfazendo as necessidades mais íntimas do espírito e alargando suas potencialidades, num processo em que os homens seguem evoluindo, renovando-se, transformando-se.

c. A vocação mitológica do imaginário

Verdadeiramente, a experiência estética representa uma forma sui generis de experiência humana. Uma experiência íntima, ampla e profunda, rica de sensibilidade e emoção, que testemunha uma vivência singular e que revela uma capacidade intensa de criação de formas. Uma experiência por dentro,

acima e superadora do cotidiano, que é marcada por vaga e contemplativa atitude de prazer em face da realidade. Na Amazônia seus mitos, suas invenções no âmbito da visibilidade, sua produção artística são verdades de crença coletiva, são objetos estéticos legitimados socialmente, cujos significados reforçam a poetização da cultura da qual são originados. A própria cultura amazônica os legitima e os institui enquanto fantasias aceitas como verdades. Assim, nesse mundo, os homens, por meio da cultura, passam a usufruir a confiança de estar em seu mundo, expressando uma linguagem poética que vem diretamente da alma, que faz a alma se extravasar como uma fonte incessante, que permite a essa alma nativa se descobrir em um mundo que é seu e no qual funda a compreensão da vida e da natureza nas quais ela está inserida.

O imaginário amazônico tem vocação alegórica. Busca a essência por meio da aparência, numa atitude que faz lembrar as reflexões de Gilbert Durand, a propósito da relação entre imaginário e conhecimento: “O imaginário apareceu-nos, ao longo deste estudo, como a marca de uma vocação antológica”⁴⁷. Há, nas alegorias produzidas pelo imaginário na cultura amazônica, uma permanente tentativa de compreender o homem, o amor, a vida, a morte, o trabalho e a natureza.

Para compreender-se a Amazônia e a experiência humana nela acumulada, seu humanismo, deve-se, portanto, levar em conta seu imaginário social. Todo verdadeiro humanismo deve fundar-se além das conquistas da ciência. Porque: “Há uma faculdade do possível que é necessário estudar por meios diferentes da introspecção bergsoniana (por exemplo), sempre suspeita de regressão”⁴⁸.

É essa faculdade do possível que liga o devaneio ao poema, que liga a cultura à poesia. Na realidade amazônica o mundo físico tem limites *sfumatos*, fundidos ou confundidos com o supra-real, daí por que nela homens e deuses caminham juntos pela floresta e juntos navegam sobre os rios. Situam-se no impreciso limite entre aquilo que é e aquilo que poderia ser, nesse *sfumato* poetizante que interpenetra o real e o imaginário. “Em tais concepções, o maravilhoso se definia por

sua atmosfera abjetiva: podia-se fazer uma mistura entre a Virgem e os Santos, as fadas, *les lutins*, os espíritos, os fantasmas, os encantamentos, os autômatos e as máquinas, mesmo os elementos verdadeiramente reais (geralmente dos autômatos hidráulicos), que confundiam o espírito por seu caráter extraordinário e seu esplendor.”⁴⁹

As produções da mitologia regional mantêm também a convivência entre o maravilhoso pagão e o maravilhoso cristão, à semelhança do que ocorre n’*Os Lusíadas*, do épico português Luís de Camões, obra que se tornou um dos componentes básicos na formação da cultura brasileira. De certa maneira, é o *sfumato* entre o real e o surreal na verdade histórica poetizada que constitui o maravilhoso épico, elemento presente na maioria das epopéias e que estabelece o confronto entre esses dois mundos postos em articulação. Porque “os deuses dão existência concreta e subjetiva às forças afirmativamente substanciais”, e “à relação ideal verdadeiramente poética” da epopéia e esta “identidade de homens e deuses”, que une no mesmo ser (deus), a essência da força cósmica com um caráter”⁵⁰. Essa identidade entre deuses e homens faz parte da cultura amazônica, conferindo existência substancial a uma realidade monumental e plástica, que articula o conjunto de funções, organizando-as sob o império da dominante estética.

Na introdução de *Figures mytiques et visage de l’oeuvre* (Figuras Míticas e Rosto da Obra), Gilbert Durand, analisando a relação entre mito e obra de arte, levanta a seguinte questão: “Contrariamente ao que ensina toda uma psicologia, ao menos bicentenária, não há um corte entre cenários significativos das antigas mitologias e o gerenciamento moderno das narrativas culturais: literatura, belas-artes, ideologias e histórias...”⁵¹ Permanece nessa relação muito mais do que se tem procurado acreditar, persiste uma “continuidade entre o imaginário mítico e a positividade histórica”⁵². A própria ciência, na iluminante percepção de Bachelard, certificou-se de que a razão científica também pressente e conduz a verdades, buscando-as na ordem imensa dos sonhos e da consciência poética.

Pode-se dizer que o caboclo – espécie de Hesíodo tropical – no exercício de sua teogonia cotidiana, ao valorizar espontaneamente esse mundo imaginal cheio de representações, parece acreditar no realismo primordial das imagens. Para o caboclo, plantador e pescador de símbolos, a imagem parece estar constituída de uma força própria, criadora de uma realidade instauradora de novos mundos, capaz de ultrapassar o simples campo de escombros da memória. O amor, por exemplo, pode estar expresso pela Tambatajá, uma planta que brotou no lugar onde um amoroso índio macuxi enterrou sua índia bem-amada; também é o amor um golfinho encantado, o Boto, incorrigível sedutor, que ora aparece sob a forma humana e vestido de branco, ora volta ao rio sob a forma de animal; pode ainda ser a aparição fatal de um rosto feminino à flor das águas profundas do rio, a Uiara, ser que atrai os jovens fascinados por ela, para as águas profundas do amor e da morte. Quer dizer, incontáveis imagens, como a do amor, por exemplo, vão se instalando no vasto mundo em derredor, tornando-o significativo e sensível e aparente.

Aos encantados no mundo amazônico foi reservado um *locus* próprio: as encantarias, espécie de limbo onde as entidades dessa diversificada teogonia estariam reunidas. Segundo Napoleão Figueiredo, os encantados cultuados pelas regiões populares “são entidades do mundo sobrenatural da religiosidade popular amazônica, que habitam a floresta e o fundo dos rios e que protegem, não somente os homens, como também as comunidades em que os mesmos vivem; venerados sob as formas mais diversas garantem a prosperidade, saúde, felicidade a quem as reverencia”⁵³. As encantarias, lugar onde moram os encantados – incluindo aí também aqueles que não são objeto de culto religioso – estariam localizadas acima das nuvens e abaixo do céu, como também nas florestas e no fundo dos rios. Embora sob uma nomenclatura indígena que perdura até hoje, nesse “panteão caboclo, muitas dessas entidades podem ser obscurecidas através de um termo genérico muito apropriado: são os encantados”⁵⁴.

Ao longo da história social da Amazônia, esses encantados foram-se constituindo numa espécie de vetor mitológico que

se destaca esteticamente e que insere no sistema do universo cultural amazônico como elemento que a um só tempo explica e encobre a realidade.

Foram eles compondo, ora em maior, ora em menor intensidade, a própria imagem do homem e suas circunstâncias de trocas com a vida. Foram revelando as relações sociais por meio dessas imagens simbólicas. Foram unificando regionalmente – apesar das distâncias e solidões – uma concepção de mundo e de vida, em que o maravilhoso provoca o *sfumato*, interligando real e surreal. Foram construindo, por via do imaginário, o império da dominante estética na dinâmica dessa cultura. Uma poética que emana do compartilhamento do mesmo espaço de experiência, numa singular cadeia de subjetividades, que influencia um estilo de vida, em que o sensível e a forma aparente são instâncias privilegiadas e no qual predomina a ambigüidade do sistema de expectativas de recepção que caracteriza o estético. O estético aparece aí como princípio unificador, pois “é próprio da aistesis repou-sar sobre uma experiência compartilhada”⁵⁶.

No mundo amazônico, essa experiência oriunda de um imaginário formador veio historicamente sendo impregnada no sentido da magia, da crença, do caráter do belo, da epifania. Todos participam de uma espécie de convivência partilhada: ocupam lugar privilegiado na produção cultural, especialmente artística o evidencia, seja na de caráter dito popular, seja na de caráter considerado erudito, na realidade ribeirinha ou rural, e mesmo na cidade. Uma convivência partilhada, “união orgiástica”, quando ocorre algo semelhante ao que a “mística erótica o evidencia, a fusão com o grande todo ou a comunhão com a natureza é uma constante do orgasmo social”⁵⁶. E, ainda pode ser acrescentado a respeito do universo como totalidade que “...o cosmo não é coerente; o caos e o aleatório também o compõem. A vida social, além das diversas legitimações e racionalizações com que costumamos orná-la, é atravessada de um extremo ao outro por este aleatório, esta causalidade”⁵⁷. São reflexões adequadas aos aspectos da cultura amazônica, na compreensão de seus mitos, orgiasticamente encarnados de alegria, humor, desejo, amor,

ódio e paixão. Modalidades de uma fantasia incorporada na produção artística da cultura. A natureza está guardada pelo Curupira, entidade sobrenatural que aparece na forma de um menino de pés voltados para trás; o inhambu, pássaro de longo e penetrante assovio, revoa anunciando a má sorte para quem anda por perto; o Poromina-Minare, índio que migra para a cidade nas asas de um pássaro grande e que, entre outras peripécias, exhibe seu falus descomunal; as Anhangas – almas de demônios – que habitam as águas e a selva, infernizam a vida das pobres criaturas que caem sob sua maldição; o Jurupari, que é o próprio demônio, assombra os que se atravessam em suas jornadas malignas; a Boiúna ou cobra-grande é um animal mítico que se transforma em navio iluminado, possui poderes sobrenaturais, surpreende e espanta os navegantes em noites escuras ou tormentosas; o Boto, que é na verdade um belo rapaz, encantado no animal e que representa a sedução, o poder mágico da sexualidade; a Uiara, mulher cuja beleza se revela à flor das águas, atraindo os moços com seu encantamento, fazendo-os mergulhar no rio em sua busca. Assim, a revelação do real ocorre por meio de uma convergência de sensibilidades, num campo em que o *sfumato* interliga o real e o surreal, propiciando a emergência dessa poética do imaginário. Provavelmente, a própria identidade diversa da cultura amazônica, a intersubjetividade que a percorre como a correnteza de um rio, está marcada por situações em que “a realidade cotidiana é experimentada como a de um mundo subjetivo”⁵⁸, nas relações dos homens com a sua realidade. Essa revelação vem garantindo o evidenciamento da função estética no âmbito das várias atitudes do natural da terra diante da vida. Vem sendo a centelha da “intuição”, a “alavanca metodológica”, de que fala Maffesoli⁵⁹, pois é certo que “o conhecimento não se limita à ciência”. Essa alavanca metodológica, que é a intuição, torna-se via privilegiada para se compreender realidades como a da cultura, na qual a intuição parece ser a forma de perceber as situações, idealizadas ou não, dessa existência descontinuamente compartilhada, que valoriza a intuição como caminho ontológico para o desvelamento do mundo. O desvelamento de um mundo encantado esteticamente na cultura.

1.4. *A formação da dominante*

a. Estímulos à consciência imaginante

O estudo do universo mitológico produzido pela realidade imaginária, o universo dos encantados dos rios e das matas, tem sido um dos ângulos mais fecundos para relacionar, compreender e explicar, na Amazônia, a relação dos homens entre si e com a natureza. Região de silêncios, recortada pela emaranhada variedade dos rios na paisagem verde da floresta, a Amazônia torna-se um fertilíssimo campo de germinação para as produções do imaginário do homem, na fruição, no compartilhamento, na intervenção ou na explicação simbólica de sua realidade.

A “consciência imaginante”⁶⁰ do homem diante dessa realidade vive em estado permanentemente operatório. A relação entre o homem e a natureza se faz de modo familiar e, ao mesmo tempo, perpassada de estranhamento. Estranhamento no sentido brechtiano, como procedimento estético que ele incorporou à encenação teatral, na qual estão envolvidos no mesmo espaço os que estranham (aqueles que percebem algo de novo, novas informações na realidade envolvente, sem se deixar levar pela redundância monótona do *déjà vu*), e o mundo estranho (isto é, a realidade percebida ambigualmente, como permanente novidade, que revela pela forma as cintilações de seu conteúdo). Uma relação que a todos envolve num estado cênico permanente de tensões significantes. Uma relação de permanente descoberta diante das coisas, que impede que a familiarização gerada pelo hábito iniba essa voluptuosa e permanente percepção da beleza nelas existentes. Desenvolve-se aí uma percepção estética que se objetiva em formas que apelam aos sentidos.

Muitas são as formas naturais carregadas de esteticidade, que atraem e retêm a atenção em si mesmas, seja pela configuração estável de formas e cores, presentes nos rios e matas, seja pelos sons da natureza, seja pela rítmica coreografia de pássaros e peixes.

Um exemplo das inúmeras situações nas quais é possível se perceber uma ordem estética e, ao mesmo tempo, uma estimulação ao imaginário por meio das formas imantadas da beleza atraindo as atenções do olhar, nesse dualismo da convivência versus estranhamento, pode ser dado pelo espetáculo do pouso das garças na colina em frente à cidade de Monte Alegre, no Médio Amazonas paraense. Por situar-se numa área elevada em relação ao nível do rio, situação rara nas localidades ribeirinhas da Amazônia, a cidade permite que se possa contemplar, em frente, o braço do Amazonas, que banha a cidade; em seguida, o conjunto de pequenas ilhas planas e verdes; mais ao longe, o próprio rio Amazonas; e, ainda mais distante, a outra margem do grande rio confundindo-se com a linha do horizonte. Todos os dias, ao cair da tarde, milhares de garças de alvas penas, que vêm revoando de todas as partes da região, encenam e reencenam o espetáculo do “pouso das garças” na colina em frente à cidade. As pessoas que se reúnem para contemplar aquele espetáculo encantam-se com os acasos de beleza plástica que se vão formando no céu e com o belo efeito visual que se vai produzindo, na medida em que a verde colina vai sendo coberta pelas brancas penas dos pássaros que pousam. É uma contemplação prazerosa e gratuita, pura delícia de ver aquelas formas de beleza fazendo-se e desfazendo-se no céu e na colina. Outro exemplo é o da piracema – momento em que peixes de várias espécies buscam, instintivamente, as nascentes dos rios para a desova. Passam aos milhares, contra a correnteza, saltando sobre corredeiras, um pouco acima do nível das águas, como se fossem corpos de baile, numa simétrica coreografia em busca das nascentes dos rios. Ou, ainda para citar mais um exemplo, nas incontáveis tonalidades de verde, na textura de folhas e flores, no efeito plástico produzido por árvores que parecem pinturas no mural em contraluz dos horizontes.

Roger Caillois percebeu na natureza uma ordenação resultante de formas produzidas por “acidente”⁶¹.

Estes acidentes estéticos, além de tornarem a natureza um material propício ao devaneio e à criação artística, são também, eles mesmos, portadores de qualidades formais cuja

aparência lhes confere esteticidade. São, ao mesmo tempo, meios e materiais da natureza, possibilidades autônomas do estético, uma vez que podem reunir por acidente, em si mesmos, formas que despertam o sentimento estético de fruição. Uma esteticidade que, na Amazônia, acontece também motivada pelo devaneio, no “ritmo de vida fracionada e múltipla, indefinidamente enraizada na possibilidade de uma evasão na imensidão amazônica”⁶².

Essa permutação acidental de formas da natureza, que produz incessantemente um *accident* estético, tem hoje, graças ao desenvolvimento científico e tecnológico, seus novos campos de aplicação nessa outra natureza criada pelo homem, em que são produzidos equivalentes acidentes estéticos (vide a computação gráfica, os museus permutacionais, a composição musical computadorizada, etc). Para o caboclo, o vale amazônico não se apresenta “imperturbavelmente idêntico a si mesmo”, como se arrisca em caracterizá-lo Viana Moog⁶³, e nem apresenta a “monotonia do sublime” assinalada por Mário de Andrade, em sua obra de viagens *O Turista Aprendiz*: “O Amazonas prova decisivamente que a monotonia é um dos elementos mais grandiosos do sublime”⁶⁴. Mas é o próprio Mário de Andrade que, na mesma obra de viagem apaixonada pela paisagem amazônica, reforça o sentido do desmedido imaginal: “A foz do Amazonas é uma dessas grandezas tão grandiosas que ultrapassam as percepções fisiológicas do homem”⁶⁵. No que diz respeito à monotonia, o visitante e o turista, no contato circunstancial com a terra, podem ter essa impressão. Mas o nativo da região, esse, pelo incessante diálogo com o meio, vai percebendo as sutilezas diferenciadoras, as peculiaridades tipificadoras, o lugar onde se instala a diferença no que pode parecer igual. Ao mesmo tempo, ao processar essa leitura recriadora da realidade, vai instaurando uma realidade ideal. Uma realidade ideal, nascida no devaneio por onde o maginário se expande e o qual menos do que ensimesmamento é busca do outro, é silenciosa expressão dialogal, ultrapassamento da solidão. Não é devaneio para si. É devaneio para o outro. Devaneio que precisa ser comunicado, que completa seu mundo por meio da cultura. Mundo diante do qual ele também passa a

sentir-se grande, uma vez que o compreende como um todo, o recria, o torna habitado. “Num mundo que nasce dele, o homem pode tornar-se tudo.”⁶⁶

A Amazônia parece ser um grande signo modulado pelo tempo. Preocupação permanente, o tempo parece ocupar o lugar do próprio espaço. Traduz uma forma de existência profunda ligada ao sentido de origem perene das coisas. Para viajar, para plantar, para pescar e coletar, para o nascer e o morrer, o tempo serve de referência, enquanto que o espaço se torna difuso. O homem sente-se situado em um espaço, do qual tem a idéia, mas não a medida. Contrariamente, o tempo delimita, serve de referência e integra todas as coisas. E enquanto o avanço da economia de mercado, que vem alterando as estruturas sociais e provocando a expulsão do homem das áreas rurais, que foram secularmente seu hábitat, não destruir esses heideggerianos “caminhos que não levam a nenhum lugar” (por onde segue o pensamento e as atitudes do ser devaneante na pura delícia das coisas), os produtos culturais desse homem continuarão encontrando uma relação funcional com a sociedade. Não apenas isso, mas ocupando função relevante nela. “No Amazonas, em geral, sucede isto: o observador errante que lhe percorre a bacia em busca de variados aspectos sente, ao cabo de centenas de milhas, a impressão de circular em um itinerário fechado, onde se lhe deparam as mesmas praias ou barreiras ou ilhas, e as mesmas florestas e igapós estirando-se a perder de vista pelos horizontes vazios; o observador imóvel que lhe estacione às margens, sobressalteia-se, intermitentemente, diante de transfigurações inopinadas. Os cenários invariáveis no espaço transmudam-se no tempo. Diante do homem errante, a natureza é estável; e aos olhos do homem sedentário que planeja submetê-la à estabilidade das culturas, aparece espantosamente revolta e volúvel, surpreendendo-o, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o.”⁶⁷

Nas interpretações da Amazônia, em que convivem em harmonia o caráter científico, o tom impressionista e as observações sobre o cotidiano, com muita freqüência transparece,

sob a ótica de quem contempla, uma espécie de maravilha-mento em face do que é, ou parece ser, desmedidamente grande, ou belo, ou forte. E a questão aponta para a noção de sublime, apresentada por Kant, na *Crítica do Juízo*: “Denominamos sublime o que é pura e simplesmente grande”. “O fato pelo qual alguma coisa seja uma grandeza (*quantum*) pode ser reconhecido a partir da coisa ela-mesma, sem modos de comparação com outras (...)”⁶⁸. Segundo Kant, a determinação subjetiva dos objetos da natureza, de sua grandeza, está impregnada de uma atitude segundo a ordem estética, pois “toda avaliação da grandeza dos objetos da natureza é uma definição de ordem estética (isto é, subjetivamente e não objetivamente determinada)”⁶⁹.

A Amazônia é percebida por quem a contempla, como uma grandeza pura: é grande, é enorme, é terra-do-sem-fim. Sua concepção está associada geralmente a outros qualificativos: rica, incomparável, bela, misteriosa, inferno, paraíso. Algo que, embora próximo, está distante, como um outro mundo. *Locus* do devaneio, cujas medidas físicas desaparecem e cujos contornos se tornam *sfumatos*, graças a um livre pacto entre imaginário e a realidade. Assimila-se sensivelmente, mais que numericamente ou cientificamente, ao meio de uma grandeza sem contornos, cujo valor reside exatamente nessa forma imaginal de grandeza. Idéia de grandeza que internaliza uma vaga infinidade de valores contidos nessa realidade que o imaginário transfigura.

Essa imensidão das terras-do-sem-fim parece dar à imaginação a idéia de incapacidade de representá-la como um todo delimitado, assim como estabelece uma relação de próximo-distante (visualizável e ao mesmo tempo inalcançável plenamente). Essas condições são instauradoras de um resplendor aurático que envolve a idéia de Amazônia. O próprio homem da terra, ao penetrar no emaranhado dos rios – que se interligam, se estreitam, se alargam, mudam de cores e profundidades, exibem e escondem perigos – desse mundo que parece não ter fim, se dá conta do real enquanto uma vaga forma de imensidão que se confunde com o imaginal. Apreende a realidade amazônica por meio da aparência formal e sensível, que funciona sob

a moldura da dominante poético-estetizante do imaginário que a auratiza. “Eldorado para uns, inferno verde para outros; paraíso para os que a vêem como objeto de estudos, tortura para quantos a tomam como objeto de conquista ou ambição, a Amazônia não tem sido outra coisa, como realidade histórica, social e econômica, senão o agigantado cenário de uma das mais ingentes experiências tropicais do homem.”⁷⁰

É claro que a percepção dessa forma grandiosa de aparência significativa se tornou possível graças à formação de uma espécie de cultura do imaginário pré-figuradora, constitutiva e aproximativa, e que está presente não apenas no viver do caboclo, mas também nas mais sintéticas explicações científicas: “Ela é um baixo platô, formando imenso anfiteatro entre o Planalto Central Brasileiro, o Planalto Guiano e as vertentes orientais dos Andes”⁷¹. Orlando Valverde refere-se aí à Amazônia como anfiteatro. É nítida a tendência estetizante, valorizante da dimensão sensível do objeto analisado. Raimundo Moraes também “estetizou” deste modo a planície e publicou o volume intitulado *Anfiteatro Amazônico*.

O anfiteatro, desde os antigos gregos é o espaço onde as pessoas estão reunidas para ver o imaginário objetivado na realidade, por meio da arte. Um *locus* que une o imaginante e o mundo imaginal. É o lugar onde o imaginário se expressa por meio de símbolos estéticos concretamente propostos a deflagrar significações, num livre jogo real e irreal. A associação da Amazônia com anfiteatro provoca uma cadeia de significações que não é casual; que certamente ocorre pelo fato de tratar-se de uma região que é recebida sob constante apelo do estético, palco onde se desenrola o espetáculo de uma espécie de “ficção acontecendo”.

Há, portanto, uma constante fertilização do imaginário aurático, mesmo nos trabalhos científicos mais atuais, brotando nos intervalos da precisão objetiva dos dados. A grandeza, a monumentalidade, o absoluto, a unicidade são adjectivos – parâmetros que aparecem naturalmente nas reflexões. Como se a Amazônia estimulasse sobre si mesma uma reflexão imaginante. São múltiplas revelações dessa espécie de

imanência do sublime, inspiradas pela natureza, que impregnam todos os setores do conhecimento, quando se aplicam ao estudo dessa terra-sem-males ou terra-do-sem-fim.

b. Assimilação da idéia de real-irreal

Muitos foram os fatores que enriqueceram a imagem real-imaginária pela qual a Amazônia é recebida. Ao longo dos primeiros séculos do processo de desenvolvimento brasileiro e mesmo neste século até a década de 70, a Amazônia permaneceu na condição difusa de lugar remoto, desconhecido e impenetrável. Por condições geográficas, pela dificuldade de acesso, por ligações com a Europa, ela se foi constituindo numa espécie de segredo que teceu o invólucro de uma postura imaginal diante dela. Pode-se lembrar aproximativamente o conceito de Simmel a respeito do segredo: "(...) o segredo é um momento de individualização de primeira importância, e com este duplo papel típico – das relações sociais fortemente personalizadas – autorizam e exigem o segredo numa larga medida, e ao contrário, isso engendra e amplia esta diferenciação"⁷². Envolvida numa circunstancial condição equivalente a do segredo, a região foi gerando cogitações em torno dela. "A Amazônia selvagem sempre teve o dom de impressionar a civilização distante."⁷³ Uma impressão de um modo geral vaga, difusa, propiciadora do devaneio, advinda não apenas das distâncias geográficas indefinidas, como também decorrentes de riquezas, de eldo-rados supostos ou constatados. No presente, a mina de ouro de Serra Pelada (cuja exploração serviria, segundo os governos militares para saldar a dívida externa brasileira e retirar o país da dependência financeira externa) ou a montanha de minério de Carajás (18 bilhões de toneladas de reserva capazes de abastecer o mercado internacional por 400 anos) servem para confirmar as idealizações e multiplicá-las. Duas expressões, largamente difundidas, caracterizam essa perplexidade diante do segredo e do mistério que envolveram, e num certo sentido ainda envolvem, a Amazônia: "paraíso tropical" e "inferno verde". Nada mais alegórico: inferno e paraíso. Ou tudo, ou nada. Formas de totalidade: paraíso,

inferno. Sempre o todo imedível. O todo produzido pelo imaginário ardente ativado e ativador. Uma tendência para o maravilhoso próprio de uma poética do épico, que situa a região dentro da ótica da monumentalidade plástica própria da emoção e do estado imaginal que funde o mito na realidade histórica e constitui caráter estetizador nas epopéias.

É importante ter sempre em vista que, na Amazônia, rio e floresta constituem traços individualizadores que abrigam dois tipos antropogénéticos vinculados às atividades provenientes das relações com a floresta e o rio: o trabalho nas águas e o trabalho na terra. Atividades motivadoras do devaneio. Também importa lembrar que uma das marcantes características políticas e geográficas de sua história tem sido a distribuição dispersa do homem, dos grupos e dos núcleos populacionais. Apesar dessa ocupação populacional dispersa, mas abrangente, houve historicamente uma espécie de socialização geográfica, um partilhamento do mesmo chão, um compartilhamento de emoções diante da natureza. Como se toda essa grandeza e extensão viesse atravessada por uma função mítica que a unificasse e lhe conferisse identidade, por meio dessa surpreendente interferência unificadora da função mítica na realidade de que fala Maffesoli⁷⁴. Interferência unificadora que permite o sentimento profundo de uma vaga participação social de sentimento comum, em que a grandeza próxima-distante dos rios e florestas serve de elemento mediador de uma outra relação mais ampla com o maravilhoso, cuja conexão é dada pelas criações do imaginário. Foi-se formando uma espécie de fraternidade cósmica, no sentido de que o homem de qualquer lugar da Amazônia sente-se ligado à região como um todo, à sua sociedade, a um além-de-tudo que está sob meu olhar, por via desse universo imaginal estetizador e povoado de formas estetizadas. Como se estivesse identificado sob a ação dessa função mítica transversal e transsubstanciadora do mundo dado em um outro idealizado, em que a existência se realiza num plano estetizado superior e de remotas e recorrentes origens. Um cosmo significativo nascido no deslumbramento devaneante do homem, na convivência com ventos, estrelas, águas, matas, chuvas, tempos concretos, vagas distâncias, encantamentos e desencantamentos do mundo. Desde os

tempos harmônicos em que “os naturais da região consideravam a terra como parte indissociável de suas existências (...)”⁷⁵.

O que também se percebe, no tipo de convivência história do homem com a Amazônia, é que diante da presença mais do que real de rios e florestas, mesmo mantendo com florestas e os rios tão estreita relação de vida e trabalho, a dimensão do cotidiano comportou sempre a leveza do etéreo, a sutileza de encontrar maravilhas nas coisas. Isso vem permitindo à vida cultural amazônica a incorporação sutil e constante do sentido da imensidão única, misteriosa e auratizadora e, ao mesmo tempo, ricamente significante, numa relação estetizada tão dominante, que muitas vezes se converte numa ética de relações sociais. Uma ética que decorre da sensibilidade das vivências comuns ou pulsações de coexistência, reflexo da penetrante presença do imaginário com função estético-poetizante no cotidiano da vida social.

É sob diversas condições propiciadoras que o natural da Amazônia cria um mundo pelo qual se cria como ser amazônico. Uma dessas condições é a de sua solidão contemplativa. Uma solidão desejosa de comunicação e que busca ultrapassar as circunstâncias que a envolvem ou propiciam. Solidão significativa e significante, iluminada de sinais do outro e para o outro. São testemunhos desse tipo de vivência os caboclos que percorrem os rios amazônicos, em embarcações de portes e destinos diversos, navegando em noites escuríssimas, quando cada um desses homens se sente numa espécie de envolvimento cósmico, diante do universo e de si mesmo. A escuridão obscurece todos os contornos e horizontes. A navegação é norteadada pela posição dos astros no céu, ou por alguns sinais identificativos percebidos nas margens: uma casa iluminada por lamparinas, um aglomerado de casas de madeira sobre palafitas conectadas ao rio por um trapiche, a localização estratégica de uma ilha, o ponto de fuga de ângulos formados pela copa de uma árvore grande e a estrela d'alva, etc.

As noites escuras dificultam a visibilidade e transformam os rios em perigosos caminhos para quem por eles navega,

principalmente durante as tempestades – freqüentes nos grandes rios. Quando alguma embarcação segue viagem levada pelas velas ou pelo vento ou pelos pequenos motores, é comum que os tripulantes emitam, de tempo em tempo, palavras ou curtas frases musicalmente marcadas, fendendo o silêncio, na melopéia de uma saudação no escuro, dando sinais da presença humana nas margens do rio. Ato contínuo, ao longo daquelas margens de rio, brilha na extremidade da ponte em frente às casas, ou mesmo nas janelas, a chama de alguma candeia. Progressivamente vão surgindo outras luzes que vão multiplicando os pontos de luz, como se uma constelação de solidariedade fosse brilhando em ambas as margens dos rios estreitos ou numa só margem, quando são de largos rios. Tudo vai acontecendo no mesmo ritmo em que as palavras ou frases vão brotando como se fossem chamadas invisíveis na escura e silenciosa solidão. Repetidas palavras ou frases curtas vão se desdobrando naquela melopéia que se expande no ar da noite, na mesma progressão das luzes que se vão acendendo. São os moradores das margens dos rios que, numa corrente de afetividade, procuram ajudar os navegantes a seguir o rumo certo, dando-lhes maior segurança ou simplesmente querem manifestar estar vivos, seres pertencentes a um mesmo universo social. Nessas horas, quase não há diferenças entre o céu e as águas, as margens e a floresta. Entre o tempo e a eternidade. Cada chama de luz torna-se palavra ardente, nesse diálogo que acontece na solidão. E tudo fica cheio de imagens, como se a imaginação explodisse como fogos de artifício.

É a surrealidade de que fala Bachelard, que faz brotar das profundezas do ser um poético que tem sentido ontológico. Em meio ao imenso silêncio que tudo envolve, esta surrealidade vai despertando realidades na realidade. Cria novos modos de ver a realidade objetiva, como se ela estivesse também convertida em uma realidade imaginal. Faz emergir o inesperado poetizante na paisagem. Como, por exemplo, na lenda que envolve a cidade de Abaetetuba – cidade situada à margem do rio Tocantins – que aparece na crença popular como sendo a provisória aparência da verdadeira cidade, impregnada de beleza e harmonia social, que existiria sob a forma encantada na ilha da Pacoca, em frente à cidade hoje existente.

Assim, o homem cria uma nova natureza, enquanto se cria como seu habitante. Mergulhando em seu mundo para ultrapassá-lo, percebe mistérios nas profundezas das águas ou na superfície. Um exemplo disso é o fenômeno da pororoca (três volumosas e violentas ondas que percorrem alguns rios, em algumas épocas do ano, que avançam da foz para a nascente, fazendo naufragar embarcações e alagando as margens por onde vai passando. Muitas cidades tiveram ou têm sido “devoradas” pela pororoca, que vai provocando o desmoronamento progressivo das ruas mais próximas das margens, obrigando, muitas vezes, a transferência da população para novo núcleo urbano, como aconteceu, por exemplo, com São Domingos do Capim, no Pará. No olhar da população ribeirinha, as ondas da pororoca são corcéis indomáveis cavalgados por três meninos negros.

Incansável doador de sentido, em um mundo insaciável de sentido, assim se foi constituindo o homem amazônico. Constituindo-se em um modo de ser que redescobre e transvive a existência sempre dentro de si.

A cultura de cada país ou de cada povo tem sua maneira própria de realizar de forma original a experiência universal da vida, não só no conjunto das diferentes atitudes do indivíduo ou do grupo, como no âmbito das circunstâncias humanas que os envolvem. Situações essas nas quais, mesmo em condições de isolamento, como no caso da Amazônia até os anos 70, sob a ação da transversalidade penetrante da função mítica, relacionam funcionalmente a experiência individual com essa totalidade que constitui a realização plena da experiência humana. Até mesmo na Amazônia, que representa um contexto em que a presença de crenças e costumes indígenas é muito evidente, a visão que a maior parte da população rural e das pequenas cidades tem do mundo apresenta-se unificada por um repertório do imaginário revelado pela mitologia, pela visualidade estetizada ou pela criação artística, que são evidências de uma cultura configurada por experiências humanas plenamente realizadas, tendo como dinâmica o imaginário estético-poetizante na expressão cultural.

1.5. Floresta de símbolos

Todas as histórias dos povos têm um começo fabuloso como analisa Giambatista Vico, na parte relativa “ao saber poético, na obra *La science nouvelle* (A Ciência Nova)”⁷⁶. Algumas dessas histórias, como é o caso da história amazônica, ainda estão mergulhadas nesse estado de eterno começo, convivendo ainda os homens com seres que habitam o outro lado do mundo visível. Consta-se a existência de uma evanescente lógica poética, de um povo ainda guiado pela memória, pela palavra oralizada, pelo maravilhamento diante da realidade cotidiana. Não se trata aqui de uma “antiguidade antiga”, mas de uma “antiguidade atual”, ou melhor, de uma “atualização de atualidade” na qual o que rege a vida da cultura é o pensamento poético. Escreve Vico que, “segundo os primeiros homens, a poesia foi primeiro sublime, e nem a filosofia, nem as artes poéticas e críticas que surgiram mais tarde, não puderam superá-la, nem mesmo igualá-la”⁷⁷.

Na Amazônia as pessoas ainda vêem seus deuses, convivem com seus mitos, personificam suas idéias e as coisas que admiram. A vida social ainda permanece impregnada do espírito da infância, no sentido de encantar-se com a exploração poetizada e alegórica das coisas. Procuram explicar o que não conhecem, descobrindo o mundo pelo estranhamento, alimentando o desejo de conhecer e desvendar o sentido das coisas em seu redor. Explicam os filhos ilegítimos pela paternidade do boto; os meandros que na floresta fazem os homens se perderem pela ação do curupira; as tempestades pela reação enraivecida da mãe-do-vento, etc”. “Porque não somente eles imaginavam que as causas de todas as coisas personificavam suas próprias idéias nas coisas que eles admiravam.”⁷⁸ A vida social articulase em torno de uma linguagem poética anterior aos tempos históricos, que flui tão naturalmente como os fluxos que têm as águas de um regato. Sem receder à vulgaridade, essa linguagem tem uma sublimidade simples e de fácil compreensão, fazendo lembrar que “a primeira poesia foi uma faculdade natural desses antigos homens que eram conduzidos pelos

sentidos, pela imaginação e pela ignorância das causas daquilo que eles não podiam compreender”⁷⁹.

Na vida amazônica a mitologia reaparece como a linguagem própria da fábula que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela descoberta das coisas. Nesse procedimento de uma verdadeira metafísica poética o impossível torna-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural. Quer dizer, um estado poético que evolua do devaneio de livre expansão do imaginário. Um estado envolvente, espécie de devaneio cósmico, segundo expressão de Bachelard para analisar o devaneio propício à poesia⁸⁰. Sob esse estado é que o homem da Amazônia vai criando e habitando seu mundo, construindo uma realidade condizente com seu desejo, como se vivesse no processo de uma poética em ação. Uma poética operada pelo sentido imaginal que confere à cultura uma leveza que se vai tornando cada vez mais insustentável, atingida pelas alterações que vêm mudando a sociedade e a natureza amazônica, principalmente a partir do início da década de 70. Com a força de ininterrupta correnteza no leito do grande rio das relações sociais, que o homem da Amazônia foi construindo uma profunda forma de compreensão da vida que permitiu (até recentemente) uma peculiar unidade, um equilíbrio da vida e da cultura, ao longo dos 5 milhões km² que integram a região. Uma vida que historicamente desdobrou-se em várias épocas: “Assim, há a idade da droga do sertão, do descimento do índio, da borracha, do plantar pra comer, do plantar pra vender, da grilagem, da luta pela terra, da expansão agropecuária, da violência do capital”⁸¹.

A partir do início da década de 70, no conjunto das crises brasileiras agravadas ou criadas durante o período da ditadura militar iniciado em 1964, que dominou vinte e um anos da história recente do Brasil, muitas mudanças ocorreram e aceleraram um processo de alterações em curso na Amazônia: os equívocos das políticas públicas para a região, decididas fora do concurso de seus líderes e das populações regionais; o conceito equivocado de “terra vazia”, despovoando ideologicamente a região, por ignorar a presença dos habitantes da

floresta; o desumanismo de uma atônita política de migração interregional e interna, no primeiro caso motivando conflitos no campo e, no segundo, transferindo a crise para a cidade; a problemática vinda de trabalhadores de outras regiões, sem adaptação cultural e sem reais oportunidades e garantias de trabalho; a implantação conflituosa de grandes projetos agropecuários, hidrelétricos e de mineração, visto que suprimem as formas de vida e trabalho anteriores e expulsam os habitantes das terras que secularmente ocuparam; a desintegração do meio do ensino de Primeiro e Segundo Grau; a informação subordinada a grandes redes nacionais de comunicação, sem praticamente nenhuma geração de programas com base na cultura local; o desequilíbrio provocado pela migração interna do campo para a cidade; a condenação disfarçada das tribos indígenas ao extermínio; a criação de uma Zona Franca em Manaus e a instalação de um pólo de indústrias montadoras de produtos de indústrias estrangeiras, sem qualquer vinculação com as peculiaridades regionais e seus produtos. Ao analisar esse problema do desenvolvimento do Estado e suas repercussões sociais e econômicas, Violeta Loureiro esclarece que o “primeiro aspecto que se quer acentuar diz respeito à questão do padrão de vida das populações amazônicas que, sob a ação do modelo de desenvolvimento atual, vem decaindo gradativamente; de uma condição original de vida frugal, simples e rústica, o homem amazônico se vê transplantado para uma situação de miséria urbana”⁸².

A desestruturação rápida e quase sempre violenta do mundo rural e ribeirinho em curso na Amazônia, que é o espaço social privilegiado dessa forma de cultura em que se instala o imaginário propiciador do poético, e a transformação da sociedade amazônica em sociedade predominantemente urbana tenderiam a provocar um reordenamento das funções da cultura, hierarquizando-as também numa ordem diferente daquela que até hoje a constituía? E a poética do imaginário, ainda hoje viva na cultura da Amazônia, estará definitivamente afetada por essas questões?

A devastação da floresta constitui-se num dos mais graves prenúncios de modificação nesse *ethos* cultural. Robert

Harison, estudando a simbologia da floresta no imaginário ocidental, constata que a própria tradição cristã da cultura ocidental tem propiciado uma forma de hostilidade à floresta, vendo nela simbologias de perigos, de perdição, de breu das almas. Segundo Harison, “pode-se acentuar que o início da *Divina Comédia* contém, talvez, a primeira ocorrência literária de um motivo que se tornaria, em seguida, um arquétipo: o medo da floresta”⁸³. Concepções desse tipo foram transportadas pela colonização européia para o Brasil, propiciando uma radical mudança na maneira simples, afetiva, prazerosa com que a floresta era encarada pelos naturais. A floresta foi pouco a pouco, em sermões, poemas, textos didáticos, identificada com a bestialidade, a queda, a perdição, a desordem bruta. Também essas concepções transparecem nas estratégias de construção das cidades construídas no período colonial. As ruas se estreitam, fecham e protegem a cidade da mata, quando para ela se dirigem, ou quando com ela limitam – e se alargam e abrem quando se aproximam dos rios.

A Bíblia está cheia de uma simbologia que revela temores da natureza. É exemplar o episódio de Moisés obrigando o seu povo a queimar os bosques sagrados dos cultos pagãos. Os próprios eremitas buscam na floresta um lugar de purgação. Foi da floresta que veio a madeira para a preparação da cruz onde foi sacrificado Jesus Cristo. E, retornando-se à reflexão de Harison, podemos destacar que: “A floresta obscura não constitui um refúgio contra a injustiça da lei, mas representa a alegoria do pecado cristão em geral”⁸⁴.

Desde o fim da década de 60, tem-se assistido na Amazônia a uma progressiva quebra da “bela harmonia” das relações dos homens entre si e com a natureza, para lembrar a marcante expressão de Hegel, em sua *Estética*, identificando a ruptura de passagem do pensamento mítico para a lógica filosófica e racional, na cultura grega. No entanto, apesar da rapidez e da radicalidade dessa mudança, muitas regiões da Amazônia, como, por exemplo, o Marajó, o Médio Amazonas, o Baixo Tocantins, no caso do Pará, a maior parcela do Estado do Amapá, de Roraima e do Acre, vivem ainda no

campo cultural representativo da predominância dessa prática do devaneio. O Estado de Rondônia, entretanto, já estaria quase todo comprometido, diante da incidência do processo de devastação das matas pelas madeireiras e da intensa migração de pessoas vindas do Sul do Brasil. Os primeiros mantêm-se, ainda, como exemplos de uma cultura marcada pela dominante de um imaginário poético, estetizador.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 CAMÕES, Luiz Vaz de. *Rimas. Obras completas*. Rio de Janeiro, Companhia Aguilar, 1963, p. 270.
- 2 SHELLEY, Percy Bysshe. *Défense de la poésie*. Paris, La Delirante, 1980, p.11. (T.A.)
- 3 SHELLEY, Percy Bysshe, op. cit., 1980, p. 15.
- 4 STEVENSON, Charles. *Qu'est-ce qu'un poème? Esthétique et poétique*. Org. par Gennete, Gérard. Paris, Seuil, 1992, p.157. (T.A.)
- 5 Cité par STEVENSON, Charles, op. cit., 1992, p. 159.
- 6 STEVENSON, Charles, op. cit., 1992, p. 164.
- 7 STEVENSON, Charles, op. cit., 1992, p. 198.
- 8 KRISTEVA, Julia. *La révolution de la langue poétique*. Paris, Seuil, 1974, p. 613. (T.A.)
- 9 KRISTEVA, Julia, op. cit., 1974, p. 613.
- 10 KRISTEVA, Julia, op. cit., 1974, p. 613.
- 11 MUKAROWSKY, Jan. A obra poética como um conjunto de valores. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p.169.
- 12 JAKOBSON, Roman. La dominante. *Huit questions de poétique*. Paris, Seuil, 1977, p. 80. (T.A.)
- 13 JAKOBSON, Roman, op. cit., 1977, p. 80.
- 14 *Revista da Universidade Federal do Pará*, nº 1973, p. 10.
- 15 NUNES, Benedito. *Revista da Universidade Federal do Pará*. 1973, p. 9.

- 16 DA CUNHA, Euclides, in *Inferno Verde* (Prefácio) de Rangel, Alberto. Tonis, Typografia Arrauettlia, 1927, p.12.
- 17 DA CUNHA, Euclides, op. cit., 1927, p. 21.
- 18 DA CUNHA, Euclides, op. cit., 1927, p.21.
- 19 MAFFESOLI, Michael. *La tranfiguration du politique*. Paris, Grasset, 1992, p. 23. (T.A.)
- 20 MOREIRA, Eidorfe. *Amazônia - Conceito e Paisagem*. Rio de Janeiro, Agência da SPVEA, 1960, p. 9.
- 21 BENJAMIN, Walter. *Écrits français*. Trad. José Lino Grünnewald, et. alli. Paris, Gallimard, 1991, Os Pensadores. SP, Abril, 1980, p. 9.
- 22 MAFFESOLI, Michael. *Les temps des tribus*. Paris, Biblio, 1991, p. 20.
- 23 OLIVEIRA, José Coutinho de. *Folclore Amazônico*. Belém, Graf. São José, 1951, p. 10.
- 24 PEREIRA, Nunes. *Moronguetá - Um Decameron Indígena*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 463.
- 25 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 464.
- 26 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 481.
- 27 BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura*. São Paulo, Cultrix, 1991, p. 398.
- 28 BOSI, Alfredo, op. cit., 1991, p. 400.
- 29 BOSI, Alfredo, op. cit., 1991, p. 418.
- 30 BOSI, Alfredo, op. cit., 1991, p. 418.
- 31 KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté*. Trad. A.J.J. Delamarre. Paris, Gallimard, 1985, p. 148.

- 32 BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia da Letras, 1992, p. 38.
- 33 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 480.
- 34 CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 15. (T.A.)
- 35 CALVINO, Ítalo, op. cit., 1991, p. 19.
- 36 PAZ, Octávio. *La otra voz*. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 73. (T.A.)
- 37 PAZ, Octávio, op. cit., 1980, p. 73.
- 38 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 36.
- 39 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 146.
- 40 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 38.
- 41 ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. Perspectiva, 1971, p. 35.
- 42 ECO, Umberto. op. cit., 1971, p. 55.
- 43 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 24.
- 44 MUKAROWSKY, Jan. op. cit., 1981, p. 33.
- 45 MAFFESOLI, Michael, op. cit., 1992, p. 258.
- 46 BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXème siècle*, in op. cit., 1991, p. 30l.
- 47 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1994. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Lisboa, Presença, 1989.
- 48 DURAND, Gilbert, op. cit., 1994, p. 16.

- 49 SAURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Puf, 1990, p. 999.
- 50 Citation de Hegel par SAURIAU, Etienne, op. cit., 1990, p. 677.
- 51 DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visage de l'oeuvre*. Paris, Berg International, 1979, p. 11. (T.A.)
- 52 DURAND, Gilbert, op. cit., 1979, p. 11.
- 53 FIGUEIREDO, Napoleão. *As Plantas e os Encantados da Cidade Grande. Note 2*. Belém, Biblioteca do Museu Emilio Goeldi, 1988. Mimeogr.
- 54 SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1990, p. 24.
- 55 MAFFESOLI, Michael. *O Paradigma Estético*, in Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Vol. 21, p. 115/116.
- 56 MAFFESOLI, Michael. *Lombre de Dionysos*. Trad. Aluizio Ramos Trinta. Paris, Biblio, 1991. *A Sombra de Dioniso*, RJ, Graad, 1985, p. 63.
- 57 MAFFESOLI, Michael, op. cit., 1991, p. 65
- 58 JAUSS, H.R.. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, 1978, p. 292.
- 59 MAFFESOLI, Michael. *O Paradigma Estético*, in op. cit., p. 113.
- 60 SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris, Folio, 1986, p. 21.
- 61 CAILLOIS, Roger. *Esthétique généralisée*. Paris, Gallimard, 1976, p. 29.
- 62 GRENAND, Françoise et Pierre. *L'identité insaciabile - Les caboclos amazoniens. Etudes Rurales*. Paris, Editions de

l'Ecole de Hauts Etudes en Sciences Sociales, 1990, p. 35.
(T.A.)

63 MOOG, Viana. *Ciclo do Ouro Negro*. Porto Alegre, Livraria Globo, 1936, p. 27.

64 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 6l.

65 ANDRADE, Mário, op. cit., 1977, p. 6l.

66 Cité sen référence par PUEL, Gaston, et reproduit par Bachelard dans *La poétique de rêverie*, Paris, Quadridge/Puf, 1967, p. 9.

67 DA CUNHA, Euclides. *À Margem da História*. São Paulo, Lello-Brasileira, 1967, p. 23.

68 KANT, Emmanuel, op. cit., 1985, p. 186.

69 KANT, Emmanuel, op. cit., 1985, p. 191.

70 SALLES, Vicente, op. cit., 1990, p. 30.

71 VALVERDE, Orlando. *A Amazônia e o Meio Ambiente. Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém, Seduc/Idesp, 1989, p. 58.

72 SIMMEL, Georges. *Secret et sociétés secrètes*. Trad. Sabine Cornille, et Philippe Ivernel. Paris, Circe, 1991, p. 123.

73 DA CUNHA, Euclides, op. cit., 1967, p. 20.

74 MAFFESOLI, Michael. *Les temps des tribus*. Paris, Biblio, 1991, p. 39.

75 LOUREIRO, Violeta. *Amazônia - Estado Homem Natureza*. Belém, Cejup, 1992, p. 11.

76 VICO, Giambattista. *La science nouvelle*. Trad. Christine Trivulzio. Paris, Gallimard, 1993, p. 121. (T.A.)

77 VICO, Giambattista, op. cit., 1993, p. 136.

78 VICO, Giambattista, op. cit., 1993, p. 131.

79 VICO, Giambattista, op. cit., 1993, p. 131.

80 BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris, Quadrige/Puf, 1960, p. 152.

81 IANNI, Octávio. *A Luta Pela Terra*. Petrópolis, Vozes, 1978, p. 230.

82 LOUREIRO, Violeta. op. cit., 1992, p. 336.

83 HARISON, Robert. *Fòrets*. Trad. Florence Naugrette Paris, Flammarion, 1992, p. 130. (T.A.)

84 HARISON, Robert, op. cit., 1992, p. 129.

2 O invisível visível

2.1. A visualidade amazônica

Há, dentre os elementos formadores da visualidade amazônica e propiciadores de uma função estética, o gosto pela simetria. Em seu estudo *Esthétique e Sociologie*, (Estética e Sociologia), Simmel já realça a estreita relação genética existente entre a simetria e a estetização. “No começo de todos os motivos estéticos, há a simetria.”¹ É o que se percebe como aspecto componente e constitutivo da visualidade amazônica construída na cultura. Encontra-se nela o gosto e a expressão de uma simetria que muitas vezes traduz a delimitação entre campos geométricos simplificados, como na cerâmica e nos brinquedos populares ou nos limites de espaços entre as tonalidades pictoriais relacionados em tensão harmônica, como se pode observar na pintura *naïf*, na cerâmica marajoara e tapajônica; ou, ainda, na fachada das casas e na pintura significativa dos barcos. O interessante é que, em todos os casos, as próprias coisas – fachadas de casas residenciais ou de comércio, barcos, vestuário – tornam-se suportes de cores. São como espaços pictóricos a serem incansavelmente preenchidos por um procedimento equivalente àquele que marca a obsessão de narrar em Homero, e que, nesta análise, poderemos por analogia denominar de horror ao vazio visual. Tudo se passa como se a natureza das coisas fosse sendo reelaborada sob o prisma de suas cores básicas. A impressão que se tem é de que o homem, diante da exuberância tropical, do seu teatro de cores, numa ânsia de diferença, buscasse a síntese, a redução ao essencial, ao elemento universal. Uma delicada operação de adorno que parece constituir-se ornamento que materializa a fantasia. Longe de um estilo simplesmente decorativo, trata-se da configuração de uma certa solenidade visual, que confere a tudo uma vaga intemporalidade. E essa solenidade visual ocorre

sem que se perca a simplicidade expressiva resultante de uma atitude pela qual o homem rivaliza com o luxo visual ostentado pela natureza. “Parece — como observa Raimundo Moraes — que há ainda um sentido druístico do sacerdote celta, na remota visão panteísta e adoradora da floresta das Gálias, guiando e iluminando o homem amazônico.”² Assim, ao longo do tempo, sobre essa natureza lida pelo caboclo como um livro do mundo, progressivamente foi sendo acrescentada uma visualidade, como iluminuras do imaginário em suas sucessivas páginas do cotidiano.

Procuraremos descrever e interpretar alguns aspectos desse livro amazônico lido pelo caboclo no decorrer de seus exercícios espirituais de contemplação diária. Em seguida, serão estudados alguns exemplos dos acréscimos constitutivos de contribuição do homem a essa visualidade — algumas das iluminuras do imaginário inscritas na cultura amazônica.

a. A paisagem mágica

A paisagem amazônica, composta de rios, floresta e devaneio, é contemplada pelo caboclo como uma dupla realidade: imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica, objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética. A superposição dessas duas realidades se dá à semelhança do que acontece com um vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas; ora na própria luz que os atravessa; ora, simultaneamente nos dois. Na interpretação e interdependência entre a paisagem imediata e mediata atua o devaneio. Um devaneio que estabelece os contornos do *sfumato* estetizante e poetizador da visualidade. Dessa maneira, o homem contempla uma realidade imediata iluminada pela realidade mediata. “Se a duração já não é o dado imediato da substância ontológica, se o tempo já não é a condição a *priori* de todos os fenômenos em geral — uma vez que o símbolo lhe escapa —, apenas resta atribuir ao espaço o ser *sensorium* geral da função fantástica.”³ O olhar não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é,

contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra numa outra margem do real. Tudo se passa como naquela espécie de manifestação da consciência de maravilhamento de que fala Bachelard, em *La poétique de la rêverie*⁴. (Poética do Devaneio) Essa outra margem em que aporta o imaginário, que em outra realidade, pertencente ao campo literário, foi percebida, ontológica e poeticamente, pelo romancista brasileiro Guimarães Rosa, no expressivo conto *A terceira margem do rio*.

Uma das mais belas incorporações da paisagem amazônica na cultura, por via da expressão simbólica de uma obra literária, é realizada por Dalcídio Jurandir – romancista que entroniza a paisagem amazônica das cidades emolduradas pela paisagem, na literatura brasileira moderna, por meio de um conjunto de romances telúricos que constituem o ciclo do romance do Extremo Norte. No romance *Marajó*, ao longo do andamento sinfônico e sufocante da paixão de Missunga por Alaíde, a paisagem, além da magia, erotiza-se, confunde-se, enrosca-se libidinosa com a “cunhantã” Alaíde – o arisco objeto do desejo de Missunga – e dilui-se espermosamente aos olhos desse “voyeur” caboclo do Marajó. “Alaíde, debaixo duns cajueiros meninos que começam a dar flor, colocava-se, ora de frente ora de costas, no tronco do cajueiro mais alto. Desfolhava e mordida as flores do cajueiro num desleixo de cunhã mesmo nova. Pulava, se enganchava no tronco, roçando-se toda para firmar a perna no galho mais baixo e vergar o ramo mais flexível até o chão de folhas. De vez em quando, um ai: mordida de formiga. Com o ramo que balançava ela fazia adeus a Missunga e soltava um riso. Colada ao tronco, enganchada no galho, meio sumida entre as folhas, balançando o ramo, Alaíde parecia possuída pelo cajueiro.

Levou-a uma noite para o igarapé. As folhas pingavam luar como sereno. A maré vinha vagarosa do rio, parecia descer na lua cheia. Trouxera Alaíde, como uma filha das águas brancas, os cabelos de prata, o corpo de peixe, o cheiro de aninga.”⁵ Assim, em face de uma experiência desse nível, o caboclo vai formando sua paisagem e sua cultura, ampliando e culminando o processo de criação. Um processo cultural

sem que se perca a simplicidade expressiva resultante de uma atitude pela qual o homem rivaliza com o luxo visual ostentado pela natureza. “Parece — como observa Raimundo Moraes — que há ainda um sentido druístico do sacerdote celta, na remota visão panteísta e adoradora da floresta das Gálias, guiando e iluminando o homem amazônico.”² Assim, ao longo do tempo, sobre essa natureza lida pelo caboclo como um livro do mundo, progressivamente foi sendo acrescentada uma visualidade, como iluminuras do imaginário em suas sucessivas páginas do cotidiano.

Procuraremos descrever e interpretar alguns aspectos desse livro amazônico lido pelo caboclo no decorrer de seus exercícios espirituais de contemplação diária. Em seguida, serão estudados alguns exemplos dos acréscimos constitutivos de contribuição do homem a essa visualidade — algumas das iluminuras do imaginário inscritas na cultura amazônica.

a. A paisagem mágica

A paisagem amazônica, composta de rios, floresta e devaneio, é contemplada pelo caboclo como uma dupla realidade: imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica, objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética. A superposição dessas duas realidades se dá à semelhança do que acontece com um vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas; ora na própria luz que os atravessa; ora, simultaneamente nos dois. Na interpretação e interdependência entre a paisagem imediata e mediata atua o devaneio. Um devaneio que estabelece os contornos do *sfumato* estetizante e poetizador da visualidade. Dessa maneira, o homem contempla uma realidade imediata iluminada pela realidade mediata. “Se a duração já não é o dado imediato da substância ontológica, se o tempo já não é a condição a *priori* de todos os fenômenos em geral — uma vez que o símbolo lhe escapa —, apenas resta atribuir ao espaço o ser *sensorium* geral da função fantástica.”³ O olhar não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é,

contempla uma realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra numa outra margem do real. Tudo se passa como naquela espécie de manifestação da consciência de maravilhamento de que fala Bachelard, em *La poétique de la rêverie*⁴. (Poética do Devaneio) Essa outra margem em que aporta o imaginário, que em outra realidade, pertencente ao campo literário, foi percebida, ontológica e poeticamente, pelo romancista brasileiro Guimarães Rosa, no expressivo conto *A terceira margem do rio*.

Uma das mais belas incorporações da paisagem amazônica na cultura, por via da expressão simbólica de uma obra literária, é realizada por Dalcídio Jurandir – romancista que entroniza a paisagem amazônica das cidades emolduradas pela paisagem, na literatura brasileira moderna, por meio de um conjunto de romances telúricos que constituem o ciclo do romance do Extremo Norte. No romance *Marajó*, ao longo do andamento sinfônico e sufocante da paixão de Missunga por Alaíde, a paisagem, além da magia, erotiza-se, confunde-se, enrosca-se libidinosa com a “cunhantã” Alaíde – o arisco objeto do desejo de Missunga – e dilui-se espermosamente aos olhos desse “voyer” caboclo do Marajó. “Alaíde, debaixo duns cajueiros meninos que começam a dar flor, colocava-se, ora de frente ora de costas, no tronco do cajueiro mais alto. Desfolhava e mordida as flores do cajueiro num desleixo de cunhã mesmo nova. Pulava, se enganchava no tronco, roçando-se toda para firmar a perna no galho mais baixo e vergar o ramo mais flexível até o chão de folhas. De vez em quando, um ai: mordida de formiga. Com o ramo que balançava ela fazia adeus a Missunga e soltava um riso. Colada ao tronco, enganchada no galho, meio sumida entre as folhas, balançando o ramo, Alaíde parecia possuída pelo cajueiro.

Levou-a uma noite para o igarapé. As folhas pingavam luar como sereno. A maré vinha vagarosa do rio, parecia descer na lua cheia. Trouxera Alaíde, como uma filha das águas brancas, os cabelos de prata, o corpo de peixe, o cheiro de aninga.”⁵ Assim, em face de uma experiência desse nível, o caboclo vai formando sua paisagem e sua cultura, ampliando e culminando o processo de criação. Um processo cultural

intenso, que realça cosmicamente o homem no meio no qual ele se vai ambientando, permutando e superando. São modalidades de trocas coletivas com as circunstâncias telúricas, expressivas de um comportamento geográfico insaciável, eivado de experiências, de enriquecimento, de sacrifícios, de heroísmos e capitulações, ao longo do que o homem amazônico foi imprimindo os padrões de sua afetividade, de sua visão de mundo, na constituição da sua cultura paralelamente à de sua paisagem. Essa “civilização vegetal” de que fala Berta Ribeiro, especialista em etnologia indígena – arte, artesanato e tecnologia, na obra *Artesanato indígena, por que e para quem?*⁶

Consideramos que as criações do espírito do homem caboclo, na organização de seu espaço ideal, ainda se constituem criações governadas pela função fantástica e que essa função se configura como estetizadora. Todavia, tal não ocorre desligado de uma prática. Analisando a questão do espaço como forma *a priori* do fantástico, Durand afirma que: “Não só a função fantástica participa na elaboração da consciência teórica, como também... não desempenha na prática o simples papel de refúgio afetivo, ela é bem uma auxiliar da ação”⁷. Dessa maneira, na persistente duração até os dias atuais de uma espécie de imaginação das origens, também na cultura amazônica “a alvorada de toda a criação do espírito humano, teórica ou prática, é governada pela função fantástica”⁸.

Vivendo dentro de um espaço, o homem tem com ele uma relação permanente de trocas. Na Amazônia, esse espaço físico está preenchido pelos rios e pela floresta. É uma geografia do esplendor da tropicalidade, da qual emana o sentido do sublime, do imedito, da exuberância cósmica. Talvez nenhum outro conjunto hidrobotânico possa ultrapassá-lo. Nenhum outro encarna, simboliza, e exprime com maior diversidade, as raras reservas da primitividade insubstituível do planeta. O ensaísta paraense Eidorfe Moreira, estudando conceitualmente a região e sua paisagem afirma: “A Amazônia – já se disse – é um anfiteatro. E a disposição de seu relevo confirma isso, devendo-se apenas acrescentar que se trata, no caso, de um anfiteatro muito irregular, não só

pela forma incompleta e excessivamente alongada, como também pela posição assimétrica do Amazonas, relativamente ao conjunto”⁹.

O imenso e solene anfiteatro amazônico é constituído pelo rio, pela várzea, pela terra firme e pelo planalto. Aqui se fará uma breve reflexão sobre essas partes construtivas, simplificando-se para rio, várzea e floresta – esta compreendendo, em sentido alargado, a área de terra firme e o planalto.

b. Os rios

Os rios na Amazônia constituem uma realidade labiríntica e assumem uma importância fisiográfica e humana excepcionais. O rio é o fator dominante nessa estrutura fisiográfica e humana, conferindo um *ethos* e um ritmo à vida regional. Dele dependem a vida e a morte, a fertilidade e a carência, a formação e destruição de terras, a inundação e a seca, a circulação humana e de bens simbólicos, a política e a economia, o comércio e a sociabilidade. O rio está em tudo. “O rio, uma cobra de prata, se desenrolava na sombra e ia urrar na baía. A curicaca deslizava no visgo da cobra de prata, a maré enchendo trazia o bafo áspero do mato podre e de bichos.”¹⁰ Esse conjunto de rios forma uma bacia de 4.778.374 km de cursos d’água (Conselho Nacional de Geografia), constituindo o sistema arterial e venoso da Amazônia. Os “furos” são simples braços de rio sem nascentes próprias. Eles ramificam-se interminavelmente, entrelaçam-se, produzem verdadeiras teias, na media em que neles desembocam vários igarapés (palavra de origem tupi significando caminho de canoa). Como há permanente formação de ilhas, coroas ou bancos de areia, os rios, os furos, vão modificando seu curso e o canal de navegabilidade, formando-se verdadeiros labirintos que alongam as viagens, criam sucessivas “novidades” no percurso, exigem o conhecimento de iniciados para percorrê-los com segurança. Referindo-se a esse considerável conjunto fluvial, Agassis – citado por Eidorfe Moreira in *Amazônia – o conceito e a paisagem* – reconhece a sua incomparável e

singular presença na terra: “Tudo o que se ouve contar, tudo o que se lê sobre a grandeza do Amazonas e seus tributários é insuficiente para dar uma idéia da imensidão do conjunto. É preciso navegar meses inteiros nessa bacia gigantesca para compreender até que ponto é extraordinário aí o predomínio da água sobre a terra. Esse labirinto líquido é bem mais um oceano de água doce, cortado e dividido pela terra, do que uma rede fluvial”¹¹. O rio é tudo. “O rio fumaçava no silêncio da madrugada”, diz Dalcídio Jurandir¹². Ele está intimamente ligado à cultura e à sua expressão simbólica. É sempre visto como um caminho, quer dizer, lugar por onde as pessoas, de certa maneira, andam. O índio diz que o igarapé (pequeno curso d’água) é um caminho de canoa. Daí sua associação natural com a estrada e a rua. “O rio é a rua”, diz com objetividade épica, Raimundo Moraes^{12b}. “Esse rio é nossa rua”, reafirma Raul Bopp, já numa poeticidade cênica e de sentimento coletivo, no pema-dramático *Cobra Norato*^{12c}. “Esse rio é minha rua”, expressam em forma lírica e subjetivadora, numa espécie de intertextualidade cultural Ruy Barata e Paulo André, a importância do rio na vida regional, em música popular na base do ritmo do carimbó, nativo da região¹³. São rios que tem, portanto, seu curso d’água fluindo na literatura amazônica de várias épocas. O poeta amazonense Thiago de Mello fala do Estado do Amazonas como Pátria das águas. A obra *O Rio Comanda a Vida*, do historiador Leandro Tocantins, expressa com clareza essa profunda relação, sobretudo do rio Amazonas, com a vida regional. Governando o labirintico sistema orográfico, como aranha no centro de uma teia, o Amazonas é um ator de incansáveis metamorfoses. Prestigiador da realidade, ele transfigura, hipnotiza, solapa, restaura, faz aparecer e reaparecer ilhas, esconde embarcações encantadas na manga de sua casaca de ondas, devora cidades, alimenta populações, guarda em suas profundezas ricas encantarias habitadas pelos botos, uiaras, anhangas, boiúnas, cobras-norato.

*Nesse rio mar
nasceu a história desta selva escura
e o meio do caminho*

*a encruzilhada*¹⁴

Sobre ele viaja o caboclo observando, estudando a natureza, conhecendo os sinais da chuva, da tempestade, do vento, da calmaria, dos dias e das noites. Guiando-se pelas marés, os homens têm, no regime de suas águas, os relógios reguladores da vida. “Não há hora para as refeições porque dependem da maré; a hora de deitar e levantar muitas vezes acompanha a vazante ou a enchente; as notícias chegam porque a enchente traz; quando os rios secam e suas margens lamacentas se descobrem, é uma lauta mesa que se estende: movimentava-se o exército dos maraquains, os caranguejos passeiam no mangal e as aves amigas dos mariscos lá estão pontuais, a postos.”¹⁵ Assim o rio participa de tudo, desde as origens, desde sempre, refletindo e incorporando venturas e desventuras, as idas e vindas, as interpenetrações lúdicas entre a realidade e o imaginário do caboclo.

*Rio, pão líquido, andar em procissão de espumas
alimento de lendas, poesia
– piracema de ânsias, preamares, sílabas*¹⁶

Pelas margens dos rios há os extensos e plásticos aningais, verdadeiros tapetes de aguapés que se estendem flutuantes, ondeando ao movimento provocado pelas aves aquáticas e os cardumes de peixes. Os cardumes de pratiqueiras (peixes semelhantes às tainhas), por exemplo, são de uma grande beleza quando se alastram pelos rios (podendo atingir, segundo crença nativa, vários quilômetros de extensão). Elas avançam, elas saltam, elas mudam conjuntamente de direção, provocando um fervilhamento nas águas, fazendo ecoar um rumor semelhante ao das ondas que se quebram sucessivamente nas praias. As águas encrespam-se como epidermes arrepiadas de frio ou medo. Vez por outra, pardos mergulhões executam vôos curvilíneos, solenes, antes de flecharem mergulhando em busca de algum peixe. Em seguida, emergem súbitos, como jatos vivos de um chafariz, ascendem voando com o peixe ainda trêmulo no bico. E reconquistam o azul até novo mergulho. Pelas margens dos rios, estendem-se alvas praias, comumente com parte de sua superfície

coberta por uma vegetação rasteira extremamente verde. São lugares de pouso, eleitos por várias aves em busca de comida, pois ali proliferam – na parte lamacenta dos mangais – siris, sararás, caranguejos. Dentre as aves, cabe fazer atenção aos guarás. Eles são de uma rica e flamejante plumagem vermelho-carmim. Quando ainda estão pequenos, são negros como carvão. Mas, quando crescem, suas penas tornam-se como brasas vivas, recobrando-lhes o corpo equilibrado sobre pernas longas e delicadas, o que lhes confere um porte elegante como o das garças.

Outra iluminura a enriquecer a paisagem do rio é a dos mururés. O poeta paraense Ruy Barata se reconhece e se irmana com eles: “Esse rio é minha rua / Minha e tua mururé”. Suas folhas são espessas e se espalmam horizontalmente à superfície das águas. Essas ninfeáceas têm raízes fortes que se entrelaçam sob as águas, formando uma firme estrutura, como se fossem verdadeiras ilhas vegetais flutuantes. Essas “ilhas de mururés” são denominadas pelos caboclos de periantãs ou marapatás. Elas vagam à flor das águas dos rios na enchente e na vazante, como se um pedaço amputado da mata, escondendo, muitas cobras, jacarés, garças e gaivotas, que delas fazem ninho ou pouso itinerante. Pode ocorrer também que alguém que navegue em igarités (pequenas canoas de tábuas ou escavadas a fogo em troncos de árvores) amarre sua canoa nessas ilhotas peregrinas, aproveitando a oportunidade para descansar. Como um solitário Robson, reinando displicentemente em sua terra de posse, unicamente sua e dos insetos répteis – solitário habitante como todos os aventureiros de todas as terras reais ou imaginárias. A expressão que designa essa atitude é “ir de bubuia”, porque “bubuiar” é verbo que expressa a ação de seguir flutuando ao sabor das águas do rio.

Impossível seria não lembrar a Vitória-régia. É a rainha das ninfeáceas e a grande flor aquática da região. Suas folhas verdes chegam a medir 1,8 m de diâmetro. A flor está catalogada como a maior da América, com 30 cm de diâmetro, e é constituída por uma profusão de pétalas, cujas cores se vão matizando progressivamente da manhã para a noite: alvas

quando o dia nasce, vão passando ao róseo até à tarde e do róseo chegam ao quase rubro, quando a noite tomba. Durante a noite seguinte, tornam-se brancas para, a partir do nascer do sol, recomeçarem o ciclo cromático. As vitórias-régias estendem-se como tapetes, principalmente nos lagos ou enseadas, muitas vezes escondendo jacarés sob suas folhas, reeditando a imagem mítica dos perigos que se ocultam dialeticamente na beleza.

Carlos Zilio, artista plástico e doutor em história da arte pela Sorbonne, analisando na história da arte um momento que pudesse ter uma importância particular de cotejo com a arte na Amazônia, escolheu a obra de Claude Monet como vetor de análise. Em seu texto, “Cláudio Monet e a Amazônia”, ele explica quais as questões que puderam aproximar suas reflexões entre Monet e a cultura amazônica, considerando-se, em ambos, o papel da água, do tempo e da origem. Porque Monet, embora sem ter conhecido a Amazônia, fez da água um elemento fundamental de sua produção pictórica. E, ainda mais, por ter escolhido as ninfeáceas como modelo privilegiado, sabendo-se que as vitórias-régias e os mururés pertencem a essa mesma família. “A água foi o elemento que introduziu Monet na pintura. Sua aprendizagem com Bodin no Porto do Havre foi fundamental para suas descobertas sobre a relação com a luz, que prosseguiria em Londres, mais precisamente no Tâmis, logo depois em Paris, no seu barco-atelier e, finalmente, no lago do seu jardim em Giverny. Do mar ao lago, passando pelo rio, Monet e o impressionismo pintam diante do passar da água...”¹⁷ Um impressionismo que, na verdade, é uma das marcas da atitude estética que liga os homens à sua paisagem.

Há um realismo fluido, próprio do impressionismo, na estetização da paisagem na cultura amazônica. Uma visualização a céu aberto, inconventional, rica de sensibilidade e guiada pelo sensível. Percebe-se uma submissão à realidade sensorial estimulada pela plasticidade de uma paisagem a céu aberto. A visualidade vem guiada pelo devaneio que a alimenta poeticamente. Encontram-se os reflexos disso na arte *naïf* regional, como na fachada das casas ou nos barcos –

uma expressiva *mélange optique* na qual prevalecem o emprego das cores puras, eliminando-se as tonalidades intermediárias. Os amplos e vagos contornos da relação entre o caboclo e a paisagem se atenuam no *sfumato* propiciador de uma “atmosfera” que converte essa *mélange optique* no espaço contínuo entre o cotidiano e o mistério. Um sentimento cósmico marca essa visualidade impregnada de rios e florestas, da natureza incorporada à cultura. “Abriu a janela. Não era a madrugada, era o luar. Soure dormia embalada pelo vento, pela voz da baía, num leito de mangueiras... Havia de passar muito tempo para se libertar da morte de Guíta. Ela ficava solta na terra, seiva e silêncio subindo nas plantas selvagens. Os cabelos inocentes de Alaíde ficariam verdes entre as palmas e os mururés. Os miriis moles se desfaziam nas mãos dela como para agradá-la... Andava pela terceira rua de Soure. As mangueiras lhe ofereciam uma paz de orvalho, e resina se derramava das frutas verdes e das folhas. Em ordem na rua, pesadas de sossego e mangas. Com que maternidade, com que força de criação a terra as sustentava e as deixava ao mar, na rua da pequena cidade marajoara... Os galos cantavam.”¹⁸

Pelas margens dos rios a presença de uma vegetação variada e luxuriante, os ramos das árvores se entrelaçam formando um painel compacto do qual emergem os ramos espalmados das palmeiras, de onde pendem cipós enrodilhados ou livres no ar. Em meio a esse cenário brotam casas pequenas ou médias, com jiraus (estrados de varas sobre forquilhas cravadas no chão, onde se constroem casas de madeira protegidas da água e da umidade, onde se guardam panelas, pratos, utensílios em geral), tendo pendurado nas paredes paneiros, vasos de plantas como se formassem diminutos jardins suspensos. As casas mais modestas e menos separadas da mata em torno, em vez de ponte, têm o porto construído por escuros caules de árvores (miritizeiros) estendidos no tijuco. De modo geral, são casas simples de madeira, de duas águas, de piso elevado por causa das variações da maré, de tábuas pintadas de cores primárias, cobertas de palha. Muitas vezes, são construídas sobre troncos de madeira, na forma de casas flutuantes, adequadíssimas a variações sensíveis do nível dos rios. A casa, casa-barco, flutua e acompanha o deslocamento

da linha das margens que, durante as enchentes são afastadas para a terra firme em até centenas de metros, em virtude do extravasamento das águas. “A presença do artesão na variedade do colorido espontâneo e natural, nos diversos tipos de soluções, no emprego de cores fortes, de diferentes modelos dos vãos de abertura das portas, das janelas, dos telhados, ou dos enfeites no topo da cumeeira. Grandes varandas de dia, à noite são fechadas com sanefas como nos barcos, transformando-se em salão, e aí temos o espaço mudando de finalidade, o que é muito comum e promove a identificação casa/barco”, como descreve o arquiteto Severino Porto, pesquisador da arquitetura regional e nativa¹⁹. Ainda no mesmo texto, ampliando sua reflexão, afirma que “...para o homem do interior é tão importante absorver esses conhecimentos transmitidos de geração em geração e que não constam nos livros, quanto a necessidade nas cidades do homem ler, escrever, tirar cursos e diplomas”²⁰.

Se na alma do rio estão as encantarias – o lugar habitado pelos encantados; se nas margens estão as casas, as várzeas, os pássaros, as palmeiras – o mural da mata ou da floresta; se na epiderme dos rios navegam os barcos; no corpo dos rios circulam os peixes. Como outras tatuagens do imaginário na pele das águas, eles avançam, mergulham, bóiam, nadam em ângulos, isolados ou em cardumes, povoando em espécies e números impossíveis de contar os milhares de rios. As tainhas andam sempre em bandos, em cardumes. São saborosas e, por isso, têm grande cotação no mercado. Nas águas salgadas, seus grandes inimigos são os tubarões. A aproximação ou penetração desses grandes peixes provoca uma verdadeira explosão conhecida como “estrondo das tainhas”, numa alusão ao “estrondo da boiada” dos bois no campo. Afora a coreografia alucinada do “estrondo” – quando as águas se tornam ruidosas e agitadas em larga extensão – os cardumes passam tranquilos, indicando sua passagem pelo fervilhar das águas e pelos súbitos saltos de alguns peixes fora d’água que vão acontecendo imprevisivelmente.

Há, portanto, peixes que saltam no ar como solistas de um corpo de baile. Mas há também peixes que invadem outro

elemento: a terra. São os tamuatás. Quando eles precisam atravessar de um curso d'água a outro, através de uma faixa de terreno seco, procedem de maneira eficaz e solidária. O cardume põe-se a marchar, um peixe à frente do outro, deslizando organizados. O chefe-da-fila, que lidera a travessia no terreno seco, vai expelindo um viscosidade que é por ele segregada, que besunta o solo e o torna escorregadio, a fim de que os seus companheiros possam vir escorregando melhor na travessia. Quando esgota seu estoque de visco lubrificador, ele retroage para ocupar o último lugar na fila, passando a usufruir o deslizamento garantido pelo que ficou em seu lugar. E assim, sucessivamente, avançam até alcançarem, pelo solo seco, o outro curso d'água pretendido.

O rio corre sempre. É um rio herecliteano, que muda tudo, desgasta, acrescenta, passa. O imaginário é que lhe impõe permanência por meio de suas âncoras culturais. Já, por sua vez, a floresta liga-se a Pamênides: nela o homem busca durabilidade e constância. Mas nem por isso abdica da contemplação imaginal impregnada de beleza. Porque "qualquer ação do homem pode ser acompanhada dela (da função estética) e qualquer coisa pode vir a ser a sua portadora"²¹. Principalmente em realidades como a da Amazônia, marcada culturalmente por um modo poético de pensar equivalente ao que foi observado por Vico, nos povos mais antigos.

c. A floresta

Jacques Le Goff tem razão quando afirma que "...o sentido simbólico profundo da floresta se exprime na produção do imaginário", pois a floresta tem sido um *locus* da imaginação delirante, múltipla, fértil²². Ela foi o espaço eleito para as aventuras cavaleirescas medievais, assim como é o espaço privilegiado pelas guerrilhas. É nela que, ainda, são encontradas as imagens dos santos - como, por exemplo, a imagem de N.S^a de Nazaré, no Pará ou por onde vagam os encantos de todas as entidades. A floresta foi o refúgio dos amores simbólicos como de Tristão e Isolda ou do Tambatajá -

símbolo do amor eterno na mitologia dos índios macuxi de Roraima, na Amazônia brasilo-guianesa. É que o homem não suporta a solidão absoluta. Mesmo o deserto, mesmo a floresta, não são lugares de absoluta solidão. "Segundo os trovadores, o tema da fuga dos amantes na floresta resulta numa visão idílica, uma fuga voluntária na utopia silvestre do deserto do amor."²³ Na Amazônia, as idéias gerais e preconceituosas sobre a floresta têm oscilado entre uma concepção paradisíaca e uma identificação com o reino das trevas. Éden ou Hades. Mas sempre uma concepção que tem caráter transcendental. Nisso, ela se filia a uma longa tradição que remonta a concepções muito remotas. Entre os Celtas, por exemplo, a natureza assumiu a dimensão de santuário natural. Na Índia, densamente poética, é para a floresta que os *sannyâsâ* se recolhem, à semelhança do que fazem os ascetas budistas. Cabeleira da terra, caminho do visível para o invisível, a floresta recobre o espaço do imaginário, o inconsciente da natureza. As árvores são exemplo da vitalidade da terra, da morte que não morre, pois se regenera sempre, da ponte que liga o chão ao céu. Como pensa M. Eliade, uma árvore, "se é carregada de forças sagradas, é porque é vertical, porque perde suas folhas e as recupera e porque, por consequência, ela se regenera: ela morre e renasce inúmeras vezes"²⁴. As árvores revelam uma simbologia teocêntrica, crescem para o alto, configuram nuvens verdes com suas folhagens, apontam para o infinito onde algumas crenças instalam o reino de Deus. Elas enterram suas raízes no solo de onde retiram água para a circulação vital da seiva; o tronco realiza a libertação da terra e uma invasão no ar com seus galhos e centenas de folhas; as raízes convivem com a escuridão, o silêncio e os répteis, enquanto que as folhagens com os pássaros. A árvore articula todas as diversidades que compõem a unidade da vida. De certa maneira, encerra a mítica idéia da árvore do mundo como eixo da terra, o que, por extensão associativa, como um arquétipo, faz girar em torno de si a ideologia de defesa da Amazônia como vital para o mundo, pulmão da terra. No final do século XX a floresta amazônica representa para os povos, metaforicamente, a grande árvore do mundo, o grande eixo capaz de sustentar a vida no planeta e cuja destruição provocaria uma catástrofe cósmica.

A densa e magnífica cobertura florestal da Amazônia cobre uma extensão de 4.161.482 m², correspondendo a 48,87% da superfície total do Brasil. Numa visão perpendicular como dos pássaros, ou de quem revoa de avião, ou, ainda, no vôo da imaginação, a visão da floresta amazônica é de cromatismo espantoso no qual realçam a renda branca das praias, os alvos labirintos, os espumosos rios, os reflexos metálicos nos lagos e lâminas d'água, as intermináveis nuances do verde. Predomina a massa verde-escura que se estende e se confunde com a linha do horizonte. Por toda parte, mesmo na perspectiva horizontal dos rios e dos barrancos, tudo o que sempre se vê é a mata, o verde sempre cada vez mais verde, como numa composição plástica de vastos murais. O romancista Benedito Monteiro, no romance *Verde Vagomundo*, captou bem esse cromatismo: "Do céu, possivelmente na mesma altura por onde agora voavam os pássaros, eu sabia, por experiência própria, o que enxergava. E mais acima ainda, onde os aviões passavam, eu tinha visto na véspera, sem começo nem fim, coberta de verde, recortada de curvas submergindo nas águas dispersas, a imensa planície. Verde! Milhares de tons verdes: verde-cinza, verde-mar, verde-mata, verde-chão, verde-terra, verde-barro, verde-curva, verde-reta, verde-plano, verde-margem, verde-campo, verde-capim, verde-azul, verde-luz, verde-planície, verde-planura, verde-verdura, verde-sombra, verde-ouro, verde-prata, verde-vazio, verde-vago mundo, verde-espaço, verde-amanhã, verde-tarde, verde-réstia de luz, verde-mancha de nuvens, verde-quase, verde-lugar-de-roçado, verde-caminho, verde-senda-estreita, verde-estrada, verde-perto-de-casa, verde água, verde-árvore, verde-lago, verde-algo, verde-rio, verde-cerca, verde-divisa, verde-limite, verde-horizonte, verde-verde, verde-distância. Principalmente: verde-distância..."²⁵

A floresta amazônica é heteróclita. Não tem a homogeneidade das florestas temperadas. É muito cerrada, compacta e com muitos andares definidos de folhagens, que semelha a uma estrutura de acumulação florestal. Um verdadeiro mostruário vegetal, seja na várzea, seja na terra-firme. Elemento básico na constituição da paisagem, fator geográfico e

potencial econômico, ela absorve e gira em torno do homem, chegando a imprimir uma espécie de estilo de vida e cultura: do seringueiro trabalhando com a borracha; do balateiro, com a balata; do castanheiro, com a castanha; do guaranzeiro, com o guaraná; do roceiro, com a roça, etc.

A função estética está relacionada com a coletividade por meio da cultura. Sendo assim, é na relação entre a coletividade e o mundo que deveremos buscar a emergência dessa importante função. Está certo Mukarowsky quando, ao analisar a beleza da paisagem, afirma: “A natureza, por si própria, é um fenômeno extra-artístico enquanto não é transformada pela ação do homem movido de afã estético. Apesar disso, a paisagem pode produzir o mesmo efeito que uma obra de arte”²⁶. Em sua qualidade dinâmica, a função estética mantém uma relação distintiva na organização da vida na Amazônia. Além de ter estabelecido uma especificidade entre a cultura urbana e a rural-ribeirinha, marcou também a diferença em face do processo de migração. Sendo expressão de uma sociedade ribeirinha e peculiar, é possível que a desestruturação da sociedade amazônica, que ao longo de tantas décadas gerou essa cultura estetizante, venha a comprometê-la definitivamente. Perdendo as características que a levaram a privilegiar a função poética, tenderá, como consequência, a desestruturar essa modalidade rara de expressão cultural ainda persistente na Amazônia. Deve-se, é claro, compreender que é uma desestruturação estruturadora de novas relações, nas quais, provavelmente, a dominância do sistema cultural deverá ser outra no processo de reversão semiótica, assumindo a função estética a condição de fator coadjuvante.

Diante da paisagem – como unidade significativa da natureza capaz de impregnar a alma de uma emotividade espontânea – o homem da Amazônia, o caboclo, experimenta um estado de sensibilidade a florada, que se confunde com um estado poético. É a força de uma paisagem entronizada na alma amazônica, e que a realimenta liricamente.

d. O olhar

Em texto intitulado *A questão regional e a produção cultural*, Renan de Freitas, mestre em sociologia e estudioso do desenvolvimento regional da Amazônia, percebe que “... uma paisagem muito comum – que é uma paisagem nova a partir de 1938 na Amazônia – é a juta brilhando sob o sol nos varais. Essa nova visualidade vai sendo gradualmente incorporada à produção de artistas plásticos. Essa nova plasticidade tem uma presença muito marcante na vida regional”²⁷. Esse realce dado ao detalhe paisagístico da “juta brilhando sob o sol nos varais”, acrescentando um brilho novo entre os inúmeros brilhos em torno – o raio de sol na água, nas folhas molhadas, na pintura dos barcos, etc. – é uma observação expressiva para realçar a importância que o ato de olhar tem na região. Nada brilha para si mesmo. O que brilha, brilha para o outro. Brilha para o olhar. O olhar, ação de ver pelo órgão da visão, é essencial para a percepção das qualidades plásticas do mundo exterior. Embora o olhar interior, ação de ver por força do imaginário, ultrapasse a superfície dessa plasticidade, penetrando em suas sucessivas camadas de realidades criadas pelo indivíduo, vendo o que está além do alcance do olho, como na visionária visão de Tírsias e de todos os videntes. Na tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles, na qual Édipo (que tem olhos sadios) “não vê” a realidade circundante, enquanto que o oráculo Tírsias (que é cego) “vê” o presente e o futuro, o que é claro e o que é obscuro, mais do que todos. É uma obra densa do sentido do olhar e do ver, do olhar interior e do olhar aberto para o mundo. Do olhar capaz de descobrir o mistério nas coisas. Em toda a sua arquitetura cênica, o olhar é o signo articulador da ação, seja de forma direta ou indireta. (Édipo) “A alegria reina em seu olhar.”²⁸ (Coro) “Artemis, eu te conclamo! E tu, Febo, o arqueiro! Tríplce muralha contra a morte, revelai-vos a meus olhos!”²⁹ (Édipo) “Ó Tírsias, tu que sabes tudo, as verdades reveladas e as verdades interdidas, as coisas do céu e da terra, teus olhos são cegos, mas tu sabes de que tragédia este país é prisioneiro. Nós não vislumbramos salvação para ele a não ser em ti, mestre, em ti somente.”³⁰ (Tírsias) “Já que tu

me fizeste ser cego, eu te direi: tu que tens teus olhos, não vês em que abismo tombas, nem onde tu habitas, nem com quem compartilhas a vida.”³¹ (Corifeu) “Ó paixão terrível de ver, a mais terrível que já encontrei em meu caminho.”³² (Édipo) “E o que eu poderia fazer para ver somente aquilo que me fosse agradável?”³³ (Corifeu) “Muito mais do que viver cego, melhor seria não viver.”³⁴

O olhar é a fonte de observação, percebe os aspectos delicados e diferenciais das coisas, estabelece vias do gosto e do julgamento. Vai percebendo o efeito nas obras de arte e em tudo, daquilo que lhe aparece como brilhante e cheio de interesse, percorrendo a superfície das coisas. Percebe e consagra a glória do sensível. Intui a paisagem com síntese e consagra a vibração do minuto. Reafirmando aquilo que Bachelard expressou em *A Poética do Devaneio: O olhar é um princípio cósmico*³⁵. O olho é um descobridor de mundos.

Dedicando algumas páginas de sua filopoética do devaneio a esse tema, Bachelard recupera a idéia de vários autores a respeito do olhar: “Sobre o sol, Copérnico, esse reformador da astronomia, escreve: ‘Alguns o chamaram a pupila do mundo, outros o Espírito (do mundo), outros ainda o seu Reitor’. Trimegisto chama-o Deus visível. A ‘Electra’, de Sófocles, denomina-o onividente. Assim, os planetas giram ao redor de um Olho de Luz, e não de um corpo que os atrai pesadamente”³⁶. Em poucas obras literárias fundamentais da cultura ocidental, o sentido do olhar fica tão densamente acentuado, como em *Édipo Rei*, de Sófocles. Essa tragédia, exemplar para Aristóteles, é uma liturgia do olhar. O rei Édipo tem olhos, mas não vê. Tirésias, o vidente, aquele que vê o que ninguém pode ver, é cego. Quando Édipo descobre a verdade e passa a ver o que não via, fura os olhos com os grampos que lhe prendiam o manto aos ombros e fica cego. Ver, portanto, não significa apenas ter olhos. Significa “olhar”. O olhar que não está diretamente relacionado com o olho. Mas com o sentido de perceber, de compreender, de abrir os sentidos. Ao mesmo tempo revela que, além do olhar, há vários olhares. Há o olhar físico e o olhar da intuição. O olhar da intuição descobre o que está imanente nas coisas.

O que vem submerso na realidade. O seu mistério. “Parece, então, que o mundo contemplado percorre uma escala de clareza quando a consciência de ver é consciência de ver grande e consciência de ver belo.”³⁷

O caboclo amazônico, na sua jornada diária, seja na caça, seja na pesca, seja nas viagens, vive a doçura obcecante do olhar. “Olhar” que lhe é necessário por tudo e para tudo. Para reconhecer o caminho, para observar o tempo, para prevenir as safras, para proteger as viagens, para guiar-se na escuridão, para escolher o lugar da pesca, para distinguir a via das estrelas, para refazer o caminho de volta. “O olho é um produto da história reproduzido pela educação.”³⁸ Pelo olhar vai aprendendo a realidade. Pelo olhar vai alcançando o coração das coisas. Uma trajetória do olhar tornando-se um ato de leitura do seu mundo. A leitura das páginas de um mundo adornadas pelas iluminuras do imaginário. “Spengler havia falado de “paisagem” cultural para marcar o ponto onde uma cultura se torna uma segunda natureza da alma.”³⁹ Por meio da leitura de seu mundo, o caboclo o vai ajustando à sua medida e a seu proveito. O imaginário instrumentaliza a cultura nessa qualidade e medida. Instaura nele um sentido. E vai conhecendo a realidade também de forma elíptica, indireta, como no movimento em “L” do cavalo, no jogo do xadrez. Por esse movimento, além do 3º salto para o lado da realidade, seu percurso de conhecimento se faz labiríntico, como quem sonda, perscruta, ilude, caminha pelo alternativo, pelo que surpreende, pelo inesperado. Assim, no salto para a 3ª margem, vai anulando a opacidade e a transparência dos objetos, por meio de atitudes impregnadas de contemplação e devaneio, que realçam a zona de *sfumato* entre o homem e a existência.

É importante a ontológica valorização cultural do olhar, na Amazônia, visto que revela a estreita relação entre o interior e o exterior. O olhar, como janela da alma que também introverte, na alma, a paisagem recobrando-a de uma capa de afetividade. O olhar fascina, seduz, mata, encanta, aterra, confunde, fulmina, penetra, torna o invisível visível. O olhar revela a contemplação do que contempla, no modo como

dimensiona o contemplado à medida do contemplador. Mas é, ao mesmo tempo, um olhar “distanciador”, que estranha a realidade, vendo nela algo além do que ela é, tornando-se um olhar de criação capaz de desencarnar realidades na realidade, de perceber os seres que há em cada ser e nas coisas.

e. O maravilhamento

Há uma afinidade entre o homem e a natureza que pode variar de intensidade, de lugar, de época, mas se constitui num vetor que dimensiona essa relação. Diante dessa forma de relação plurissignificante do homem com a natureza, é possível fazer-se uma aplicação da essertiva de Maffesoli concernente ao vetor que reúne os grupos de afinidades eletivas: cria-se uma espécie de *ambiance affectuelle*, propiciadora de uma espontânea felicidade⁴⁰. A identificação com a paisagem propicia uma natural aderência física e moral à terra. Conseqüentemente, a paisagem complementa a personalidade atendendo às íntimas necessidades do indivíduo. É como uma janela para o ser e para o ser. Olhando por ela, o homem sente-se harmonizado não só com o mundo, mas consigo mesmo. Há um expressivo exemplo disso na cena III do quarto ato do *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, quando Cyrano apela à memória afetiva da terra por meio da lembrança da paisagem emocional dos *gascons*, para reacender neles o ardor da coragem, da luta, do heroísmo:

Escutae, Gascões! Não é, sob o seus dedos
O pifano da guerra, é a flauta dos silvedos;
A trompa já não é de intrepidos guerreiros;
E' a flauta do pastor, a avena dos cabreiros!
Escutae! E' a charneca, o valle, o matagal;
E', sob o gorro alegre, o moreno zagal!
E' a verde amenidade! As noutes da Dordonha!
Escutae-a, Gascões! E' a terra da Gasconha!

(Todas as frentes estão inclinadas; todos os olhos devaneiam;
– enxugam-se lágrimas furtivas nas margens e nas abas dos capotes.)

CARBON, baixo a Cyrano
Ah! Fâzel-os chorar!

CYRANO

Mas de saudade calma:
E' mais nobre que a fome, e tem por séde a alma.
A tortura alojou-se um pouco mais acima
E sobe ao coração: que tem que elle se opprima?

CARBON

Desperta-se a ternura e some-se a coragem.

CYRANO, que fez, signal ao tambor para se approximar. Que importa? Esses heroes de subito reagem
Sobre si mesmos! Basta...
(Faz um gesto : o tambor rufa.)

Todos, acorrendo às armas
– O que é? – Que temos?

CYRANO, sorrindo

Nada!

(A Carbon.)

Vês? Bastou-lhes ouvir um toque de chamada.
E aldeia, sonho, lar, penas, saudade, amor,
Se do pifano vêm, dissipa-os o tambor!⁴¹

Trata-se da superposição entre o objetivo e o subjetivo, geradora de uma atmosfera própria que substanciou a teoria romântica alemã, o *stimmung*, visto por Simmel como “modo particular de unidade” e que Maffesoli compreendeu como *unicité*, isto é, a coerência de elementos de especificidades próprias e mantidas em oposições. Citando *La tragédie de la culture* (A Tragédia da Cultura)⁴², Maffesoli diz em “A Transfiguração do Político” que “o *stimmung* da paisagem permite designar, segundo o homem, isto que não constitui nada de singular em si, nem mesmo adere, em muitos casos, a qualquer singular facilidade, mas que, no entanto, representa o geral onde se encontram todas estas particularidades”⁴³.

É profundamente enriquecedora a relação que resulta deste movimento entre o objetivo e o subjetivo, como se constata no “trajeto antropológico” (*trajet anthropologique*) preconizado por Gilbert Durand, naquilo em que esse movimento entre o subjetivo e o objetivo propicia o surgimento de particularidades individuais. A paisagem individualizada, “afetivizada” constitui o insubstituível fator de euforia em todas as viagens de volta. A paisagem predileta reintegrada pelo olhar no horizonte da alma. Porque essa necessidade de presença da paisagem para o homem, do “estar aí”, da prevalência da contemplação sensível, é que reveste a paisagem de uma sensação de prazer pacificador, pela qual revoa o pássaro do devaneio. É quando se cria um “claro-escuro induzido pela ambivalência emocional e as contradições que lhe são inerentes”⁴⁴.

Para o caboclo, o homem do lugar, a paisagem que o envolve como cenário de um anfiteatro completa, estende e liberta sua personalidade. Sobre esse tema da identificação do homem com a paisagem, há uma vasta documentação literária. Em Dalcídio Jurandir, por exemplo, há um fragmento de narração ilustrativo disso, no romance *Marajó*: “A terra lhe transmitia uma espécie de estupidez amorosa e invencível, lama gostosa na alma, o hálito de Alaíde, calor, frutas rachadas no chão. Por que viera da cidade para aquele torpor? A solidão derramava-se dentro dele como um poço sem fundo. Por que as imagens da infância, do desalento, daquela fartura que seu pai lhe dera, até as imagens da morte? Pensava tirar as visagens confusas, o medo, a quebraadeira da solidão, ficando horas de molho no igarapé, chupando taperebá, fazendo, de espingarda no ombro, imaginárias caçadas. Ou brincando com Alaíde. E voltava com uma nova pergunta: isto, afinal, não é considerar-se feliz?”⁴⁵ Diante da paisagem ele se maravilha, num distanciamento que estranha tudo e encontra outras dimensões simbólicas em tudo. No canto XIII da *Odisséia*, para confortar Odisseu e tranquilizá-lo no retorno a Ítaca, quando o coração do herói se apertava em dúvidas e insegurança, Atena – deusa de olhos verdes-mar – invoca e exhibe-lhe a paisagem de sua profunda afinidade:

“De minha parte, jamais tive dúvidas; sabia em meu coração que havias de voltar após perder todos os companheiros; não quis, é claro, entrar em luta com Posidão, irmão de meu pai, que te guardava rancor no peito, irado por lhe teres cegado o filho dileto. Eia, porém, vou-te mostrar o solo de Ítaca, para te assegurares. Aí está o porto de Fórcis, o Velho do Mar; ali, na cabeça da enseada, a oliveira de longas folhas; perto dela, a amena gruta brumosa, consagrada às ninfas a quem chamam náíades; é a caverna abobadada onde costumavas imolar às ninfas hecatombes perfeitas; aquele é o monte Nérito, coberto de mata.

Assim dizendo, a deusa dissipou a névoa e a terra apareceu; o divino Odisseu atribulado alegrou-se, feliz de estar em sua terra e beijou o solo dador de espelta. Ato contínuo, orou às ninfas, estendendo as mãos”⁴⁶:

No reino da natureza amazônica, para o caboclo, cada coisa é não-é. No ser de cada coisa há uma outra coisa, uma outra razão, uma nova imagem. Cada elemento da paisagem é apreendido como uma revelação cosmogônica, tem sua história de origens, e tem um destino além de suas circunstâncias. Há uma necessidade ontológica insaciável. O mundo físico exige uma explicação imaginal. E o caminho para isso tem conotações estéticas, na medida em que tudo parece vir impregnado de uma espécie de “aparência essencial”. Uma aparência que se converte em essência. O rio, a floresta, o ar, são formas que abrigam conteúdos aparentes de beleza, traduzidos por signos que constituem configurações dessa modalidade de maravilhamento.

O maravilhamento traduz uma atitude reveladora de admiração sincera, pura, nascida na surpresa ou na percepção de algo que ultrapassa o real. Algo como uma espécie de origem, um destino, uma segunda realidade, nos elementos da natureza circundante. É uma atitude eufórica do espírito, na qual a beleza se põe de acordo com uma espécie de frescor da alma. Ao mesmo tempo é uma atitude de inconformismo, de distanciamento, de ultrapassamento. O caboclo parece não crer que a natureza em torno, organizada esteticamente em

paisagem, seja apenas matéria orgânica. Parece estar certo de que há alguma coisa inerente nela dando-lhe um novo e original sentido, retirando-a da monotonia, conferindo-lhe um sentimento, uma nova beleza e uma intensa vida. Encantado com a natureza, o caboclo, o homem amazônico, vai tornando-a encantada e admirável. Como as obras de arte, a paisagem recebe uma forma de potência, uma energia que cativa e apraz o espectador. Com isso, o homem vai imprimindo sua marca determinante nessa paisagem, que, embora lhe pareça bela, se torna mais bela ainda e distinta do mundo físico cotidiano. Ultrapassando o patamar sensível dos sentidos, o homem constrói as suas paisagens modelando, catarizando a realidade no seu devaneio, geografizando seus sonhos. Sonhador da paisagem, para usar uma expressão de lavor bachelardiano, tem nessa paisagem um pressuposto de sua vida e a condição ambiental de sua cultura. Embora vivendo um cotidiano exigente de praticidade – como pescador, canoieiro, coletador de castanha, plantador, extrator de sementes e outros produtos –, a sua paisagem ideal está sempre confrontada com as contingências rotineiras da paisagem física. A Matintaperera pode assobiar na roça, o Curupira poderá brotar por trás de uma castanheira, o Porominamire pode passar voando nas asas de um jaburu. Mesmo à flor das águas, quando alguém se inclina para verificar se o peixe foi fisgado, pode contemplar “imaginalmente” o emergir do rosto misterioso da Uiara. Ou, en-tão, nalgum momento de qualquer viagem, no colo da vela grande da canoa, pode sentar-se cansada a Mãe-do-vento. A natureza ideal interpenetra-se com a natureza física, dentro de uma atmosfera própria do *sfumato* e do maravilhoso, num trajeto que se torna o “reflexo ou ampliação da segunda, razão por que a diferença entre ambos é neste caso apenas de graus ou de dimensão” (Eidorfe Moreira, *Obras reunidas*, Vol. III, p. 145)⁴⁷. São estados geradores de atitudes culturais que evidenciam a função estética, próprias da vida amazônica, que permitem à cultura tornar-se uma unidade em meio à dispersão e à grandeza da paisagem. E que, teoricamente, permitem uma aplicação livre e extensiva do ponto de vista de Maffesoli, quando afirma, nas advertências metódicas da obra. A transfiguração do político, que “numerosos são os que não hesitam

mais em analisar a sociedade de um ponto de vista estético, os que destacam as emoções comuns e sobre sua eficácia”⁴⁸.

f. A visualidade ritual

O marabaixo, o sairé e o marambiré são algumas das manifestações ritualizadas que compõem a vasta e diversa visualização poética da Amazônia. São essas formas de criações que se foram constituindo em ângulos de uma história cultural estetizada, significativos vetores de apelo e atração do sensível. São exemplificações de uma história cultural na qual há uma impregnação poética, nestes casos cenicamente marcada por sua qualidade de danças de celebração. Essas manifestações, reunindo a linguagem da poesia, da música, da dança, ultrapassam o significado autônomo de cada uma dessas linguagens, para constituírem uma linguagem própria na qual a esteticidade entra como importantíssimo vetor de articulação. Verdadeiro reencontro de uma unidade primeira, criação que se cria por meio do seu próprio criador, desde as origens e nas várias histórias culturais, a dança ritual ultrapassa a si mesma como unidade temporal para religar o visível e o invisível, aquilo que está dentro e fora de um tempo. Seja a dança de David diante da Arca da Aliança, seja a dança que transporta ascencionalmente ao mundo dos espíritos, sejam as danças amorosas ou do sol dos índios americanos, seja a dança fúnebre da China, seja nas danças das expressões dogmáticas do Egito antigo, seja a dança de possessão do Vodou haitiano, sejam as danças cósmicas da Índia, como nas ritualizações do marabaixo, do sairé e do marambiré, há uma fusão religiosa mística, erótica, emotiva, mágica e estética. Tudo é mobilizado em torno de uma dominante mágico-religiosa, é claro, mas ostentando em nível imediato a função estética, já que será pela forma de atração do sensível que, à semelhança dos signos autônomos do formalismo russo, atraem e concentram a atenção sobre sua forma: o corpo, o rosto, os olhos, os lábios, os braços, as pernas, a voz, o movimento, o ritmo, o canto. A influência negra ou indígena dos rituais amazônicos impregna da profunda

dramaticidade do seu significado, oriundo nas culturas de onde se originaram e de seu profundo misticismo.

As expressões do marabaixo, do sairé e do marambiré são criações expressivas de uma poética cultural, que encontra equivalências ou correspondências em outros campos artísticos. No campo literário, por exemplo, há nos poemas de Homero, quando relacionados funcionalmente com a cultura grega. São imagens de uma “idade poética” ainda animada por “esta visão lúdica que anima, em profundidade, a estética cotidiana”⁴⁹. Acompanhando extensivamente as reflexões desse pensador da cultura, pode-se dizer que nessas manifestações “há o intenso prazer estético ou seu livre uso na vida cotidiana, no imaginário grupal, em todos as fusões pontuais do que já falei: musicais, esportivas, religiosas, e que fazem desta vida uma obra de arte”⁵⁰.

São expressões que permitem consolidar a idéia de participação comum, do estar juntos, de constituir-se uma ampla embora dispersa comunidade, reforçada nesse contato pela sedução das amplas identidades evidenciadas pelo visual e o sensível. A participação comum permite “o sair de si, a pulsão gregária, o desejo de viscosidade, é obra de uma “ética da estética”⁵¹... Essas manifestações asseguram o ultrapassamento do universo dos interesses imediatos ou das materialidades, privilegiando a contemplação repousante do sensível, que a si mesma alimenta e de si mesma se compraz. Compondo a paisagem cultural, passam a constituir um cenário emocional que situa a sociedade em um mesmo palco, na mesma cena, reunida por uma ampla solidariedade social que advém do sentimento estético vivido em comum e se incorpora na história: um estético que termina por se configurar numa ética.

2.2. O Sayré

É manifestação de caráter religioso e artístico que tem seu *locus* principal em Alter do Chão, distrito de Santarém – município localizado na confluência de dois grandes rios, o Amazonas e o Tapajós, na microrregião do Médio Amazonas paraense, distando 710 km em linha reta da capital do Estado, tendo uma população de aproximadamente 272.605 habitantes, segundo o Censo Demográfico de IBGE, 1980-90. Santarém é município rico em atividades culturais, nas seguintes modalidades: boi-bumbá, cruzador tupi, carimbó, camelu, desfeiteira, lundu, comédia de pássaros, pastorinhas ou autos de natal, quadrilhas, sayré, etc. Este último tendo uma significação sociocultural mais rica, além do caráter mobilizador de várias formas de expressão artística que se expandem em torno dele.

As raízes do Sayré estão fincadas na tradição indígena. O processo de ampliação do seu alcance e modificações do ritual de origem deveu-se à ação dos padres catequistas que atuaram na área. Como fato cultural, já aparece registrado nos códices do padre João Daniel (1722-1776), *Tesouro descoberto no rio Amazonas*, 3º capítulo, 2ª parte, referindo-se à transformação dos cantos do Sayré em cânticos devotos. Constituído inicialmente por meninos e meninas, com o tempo se viu invadido pelos adultos. “O objeto simbólico Sayré sempre vem ornado com fitas de diversas cores, belas plumagens em vermelho e branco, além de espelhos e outros adornos... É um semicírculo de madeira de um metro e quarenta centímetros de diâmetro, contendo dentro dois menores, colocados um a par do outro, sobre diâmetro maior. Da união dos dois parte um raio, do grande que excede a circunferência, formando uma cruz. Os menores também têm o seu raio perpendicular ao diâmetro comum, rematados em cruz; estes arcos são envolvidos por fitas e enfeitados com espelinhos, doces, frutas, etc. Este instrumento, inventado pelos missionários para perpetuar e firmar mais a religião entre os índios, tem uma significação bíblica. O Sayré perpetua o

dilúvio e as três pessoas da Santíssima Trindade, creio eu e assim explico: o arco significa a arca de Noé; os espelhos, a luz; os biscoitos e frutas, a abundância que havia na mesma arca; as três cruzes, sendo a superior maior, as três pessoas da SS. Trindade, e um só Deus verdadeiro, representado pela cruz maior e mais elevada...” descreve Barbosa Rodrigues, numa busca de significações alegóricas⁵². Não são bem claras as fundamentações dessa exegese simbólica ensaiada por Barbosa Rodrigues, mas não deixa de ser muito interessante. O médio Amazonas paraense, onde fica situado Alter do Chão, é uma área na qual, durante o inverno, quando as copiosas chuvas contam com a coincidência do degelo dos Andes, um verdadeiro dilúvio se abate sobre essa região. A infinidade de barcos de todas as modalidades e carregamentos que flutuam nesse mundo de água, as águas inundando as terras das margens, cobrindo-as em grandes extensões, o sentido regenerador que decorre da terra fertilizada pelas águas servem como complemento do quadro evocador, que talvez tenha provocado esse despertar alegórico na exegese do Arco do Sayré feita por Barbosa Rodrigues.

A Procissão do Sayré tem um desenrolar muito simples. Os personagens que a constituem percorrem algumas ruas do distrito de Alter do Chão, até entrarem na pequena praça, à beira do rio e da praia, para depositarem o arco e a imagem de São Tomé, que também vem pintada nas bandeiras erguidas ao vento. À frente um menino – pelo menos essa é a tradição – agita no ar uma bandeira branca de aproximadamente 1,80 m, onde está pintada ou bordada, no centro de uma grande cruz vermelha, a imagem de São Tomé. Pretende, com esse gesto, afastar os maus espíritos. Em seguida, caminham os músicos, um tocando tambor e outro uma flauta rústica semelhante a um píforo. Em seguida vem carregado o Mastro do Sayré, vendo-se, na parte de cima, a imagem de São Tomé. Ao lado do grupo que leva o mastro, caminham o Juiz e a Juíza da festa. Devem estar vestidos de branco ou de azul e vermelho. Os outros participantes trajam calças riscadas ou brancas e camisa de variadas cores. Encerrando com destaque a procissão, vêm três mulheres trazendo o Arco do Sayré. Usam saias brancas de algodão e camisas do mesmo

pano, enfeitadas de rendas e grandes decotes. Trazem, geralmente, penteado alto, com pentes de tartaruga e flores no cabelo. Em cada mão vem um lenço branco. Muitas vezes estão descalças. As mulheres do Sayré seguram o Arco da seguinte maneira: a primeira segura a extremidade esquerda; a segunda, a direita e a terceira, pelo centro e atrás de todas, segura a extremidade da fita vermelha presa na cruz que encima o Arco. As duas, que seguram nos lados, ondulam a peça à altura do rosto, enquanto que a terceira, que segue atrás, segurando a fita, movimenta-se para frente e para trás, numa oscilação de ondas sobre o rio.

As três mulheres do Sayré lideram o canto, que é uma melodia de poucas variações, semelhante às ladainhas de quase toda a Amazônia, enquanto que os acompanhantes respondem, regularmente, o recitativo. A procissão entra na praça e se aproxima do lugar onde será colocado o Mastro.

*Cantam as mulheres: Minha mãe, minha mãezinha,
que rica mãe tenho eu,
estava nas ânsias da morte,
eu cantei, ela viveu...*

*Respondem, em coro, os acompanhantes:
Pela graça de São Tomé.
Pela graça de São Tomé.*

*Cantam as mulheres: O meu peito é um ninho
é um ninho, sim senhor,
nele existe um passarinho
que vive a cantar de amor.
Etc.*

Dessa maneira o Mastro é fixado no local escolhido, próximo da capela onde ficará exposta a imagem do santo. O cerimonial passa a decorrer em sua volta.

*Cantam as mulheres: Bonita mulher é Santa Maria
e Jesus Menino é lindo como ela!*

*Os acompanhantes: Oh! Santa Maria, Santa Maria,
nos céus e na terra, bendita seja!*

*Cantam as mulheres: Do céu veio a cruz sagrada
que há de salvar nossas almas.
Etc.*

O juiz e a juíza, que são os patronos da festa, dão golpes simbólicos no mastro, em torno do qual a cerimônia con-tinua a decorrer.

*Cantam as mulheres: Eu canto este Sayré
em louvor a São Tomé.*

*Os acompanhantes: Eu canto este Sayré
em louvor a São Tomé,
Etc.*

Inicialmente ligada à festa de N.S^a da Saúde, iniciada no dia 28 de dezembro, encerrava sua parte religiosa no dia 6 de janeiro e a do Sayré no dia seguinte, com a derruba do mastro, que tinha sido erguido no início da celebração, e a varrição da festa. A varrição consistia na cecuiara, que é um lauto almoço de comidas típicas, em mesa adornada de frutos e flores, sobre alvíssima toalha rendada. Por volta de 1943, os padres norte-americanos, atuando na região, por considerarem o Sayré como uma espécie de idolatria, agiram no sentido de terminar com a festividade. Foi mais um capítulo a se integrar na história dos conflitos simbólicos da Igreja e a cultura nativa, considerada por esta como primitiva, herética ou idolátrica. A festividade só foi revivida a partir de 1973, em outra data, 22 de junho.

O Sayré é, dentro da Amazônia, um desses casos purissignificativos de interpenetração da paisagem física com a cultural, na qual a função estética se evidencia. Não apenas porque o

Sayré reafirma o sentimento de unidade do grupo, realimenta a auto-estima e o sentimento que esse grupo tem de um viver em comum, como porque mobiliza a união de todos em torno de uma expressão de crença e beleza – uma forma de aparência que tem papel fundamental no acontecimento. O Sayré motiva a população, congrega em torno de si uma série de manifestações de cunho artístico que compõem a festividade, torna o belo distrito de Alter do Chão um vitral artístico atravessado pela luz da tradição popular. A maior parte dos participantes assume o papel de espectadores que organizam suas festas particulares nos barcos alugados para transportá-los até o local. Este é, também, um aspecto constitutivo da paisagem do Sayré. No rio em frente e em torno à coroa de areia que aflora nas águas esverdeadas, várias dezenas de embarcações transformam-se em palco de música e festa, criando um ambiente de intensa vibração da sensibilidade. “Nessa perspectiva ‘formista’ – para lembrar a precisa reflexão de Maffesoli sobre comunidades emocionais – a comunidade vai se caracterizar menos por um projeto (pro-jectum), voltado para o futuro, do que pela efetuação *in actu* da pulsão de estar-junto”⁵³. A verdade é que nenhum habitante da região, nenhum visitante que por li tenha passado na época da celebração é capaz de se referir a Alter do Chão sem mencionar o Sayré, no contexto do cenário de águas verdes do Tapajós que alimenta a enseada em frente, pelo grande lago que fica à direita da vila adornado de praias alvíssimas, pela ilhota longitudinal de areia que aflora como um peixe no rio em frente ao distrito. As cores, os cânticos e as etapas rituais do Sayré são constituidores da paisagem de Alter do Chão. Ao mesmo tempo são, também, formas formantes da paisagem emocional tapajônica e componentes dessa necessidade universal de identificação ontológica do homem.

2.3. *O Marambiré*

Criação espontânea na vida cultural da comunidade do Pacoval, no município de Alenquer – localizado na margem esquerda do rio Amazonas, na microrregião do Médio Amazonas paraense – o marambiré é uma expressão de marcante beleza visual, religiosidade e arte. Constitui-se num elo entre os membros da comunidade, expressão de sabedoria e manifestação de refinada sensibilidade. “O Marambiré nasceu do sofrimento do povo negro”, revela Bena, moradora do Pacoval, de voz de tão belo timbre que se destaca nos cantos do Marambiré. “O Marambiré é dança religiosa que nem fala nada sobre negócio, só fala em Deus e Santo” (Joaquim Carolino, morador do Pacoval e membro do Marambiré).

Alenquer situa-se à margem do estreito de Alenquer (antigo rio Surubiú) e dista 701 km em linha reta da capital do Estado. A população era de 56.631 habitantes, aproximadamente, em 1990⁶⁴. A viagem pelos rios do município é bastante pitoresca, pois, ao longo do itinerário, tem-se a oportunidade de encontrar verdadeiros jardins de vitórias-régias, a mais bela e mitificada flor aquática da Amazônia. Por terra, através de uma estrada de 35 km, pode-se chegar à Cidade ou Morada dos Deuses, uma surpreendente “cidade de pedras”, no meio da mata florestal, descoberta pelo pesquisador inglês Michel Douglas, em 1950. O poeta e jornalista alenquerense Aldo Arraes reivindica para si a autoria da denominação do lugar: “... o nome Cidade dos Deuses foi colocado por mim nessa mesma época, quando exercia o cargo de Diretor da Imprensa Oficial do Município e redator do jornal *O Alenquerense*”. Essa impressionante formação rochosa, considerada uma das mais belas do Brasil, que surpreende o visitante no meio da floresta, acentua atmosfera de mistério, sagrado e emergente magia da região. É uma área cogitada como objeto de proteção ambiental por sua formação geológica semelhante a uma cidade de templos, colunas e conjuntos arquitetônicos, pelas inscrições rupestres e flora e fauna que se distribuem no seu entorno. São inúmeras as

manifestações de cultura no município, dentre as quais podem-se destacar os grupos pastoris, o boi-bumbá, as comédias de pássaros, o batuque e o Marambiré.

O Marambiré é por excelência expressão cultural do antigo mocambo do Pacoval, constituído provavelmente pelos negros fugidos das fazendas de Santarém, e até hoje localizado à margem do rio Curuá. Procurando um lugar seguro “...eles pararam aqui... então inventaram este cordão do Marambiré que eles brincavam”, diz José Santa Rita, morador e membro do grupo. Em todas as fontes, há referências às origens do Marambiré no Pacoval de Alenquer. Durante muitos anos esses negros refugiados evitaram o contato com o branco e o caboclo, quer dizer, isolaram-se da miscigenação, preservando suas crenças e um sistema de vida. Mantiveram, com isso, uma duradoura integridade racial. Alcançados pela catequese dos missionários católicos, seus habitantes absorveram sincreticamente o cristianismo, aproximaram-se da cidade de Alenquer, espalhando-se em pequenos aldeamentos, restando os negros mais velhos e suas famílias no vilarejo do Pacoval. Ali é festejado São Benedito – o Santo Preto – na época dos Santos Reis, durante a qual, os negros promovem as manifestações do reisado, da congada e do marambiré, trazido e ensinado pelos “pretos velhos”.

O Marambiré é uma espécie de ritual religioso e dança dramática de grande formalidade, com ritmo bem marcado por instrumentos como: caixas, chocalhos, pandeiros, violão, viola, rabeca, reco-reco, caracachá, etc. A dança se constitui um cotejo real ao qual se liga uma parte que representa a Embaixada. Presume-se que o Marambiré seja uma dança inspirada nos festejos da coroação dos Reis Magos. O Marambiré apresenta-se majestoso e solene, por grupos de indivíduos que dançam, produzindo riqueza de movimentos na execução dos passos. As cantigas são simples e belas, numa mistura de língua africana, portuguesa e indígena”⁵⁵.

Aldo Arraes reproduz a versão que considera a mais lógica sobre a origem da palavra Marambiré, como produto da simplificação, por economia da linguagem, da denominação do

Bloco do tio do “Meram do João Biré”, talvez o grupo folclórico mais bonito, vistoso, bem vestido e alegre que se tem notícia. Nele, o caçador cantava:

*Foi tia Meram do João Biré
que inventou o Merambiré
no falado Pacoval...*

Mais adiante, no mesmo texto, transcreve-se o testemunho de Theodósio Constantino Baptista Valente (Velho Dudu) que foi agente municipal de estatística, Juiz de Paz, funcionário público, longevo de 97 anos propiciadores de grande experiência: “Filho (entrevista concedida a Aldo Arraes), o nome Marambiré, com certeza, veio dessa brincadeira da velha Meram, companheira do João Biré, que foi um curador afamado e um tocador de banjo sem igual. Tia Meram tinha um cordão muito bonito e muito falado, só de negros do Pacoval, que parecia um cordão de rezadores, diferentes dos blocos de pássaros, pastorinhas e bois-bumbás”. (Idem, p.l 1).

Segundo os informantes, a formação original do termo teria sido “merambiré”, modificando-se pelo uso, tornando-se “marambiré”, hoje termo consagrado e definitivo do ritual.

O Marambiré é uma espécie de “congada” amazônica, tradição de comunidades negras espalhadas em todo o Brasil, até o Rio Grande do Sul, com maior concentração, porém, em Minas e Goiás. Há farta literatura. Ver o verbete *Congadas, Congados, Congos*, no Dic. de L.C. Cascudo para ter informação sintética, mas bem fundamentada. O primeiro registro no Pará, do meu conhecimento, deve-se a Francisco Cronje da Silveira, Inspetor Regional do IBGE no Pará, verbete município de Alenquer, publicado na *Enciclopédia dos Municípios Brasileiros*, do IBGE, 1957, p. 267. Também registrou “Aiué” em Faro e Oriximiná, em documento inédito, datado de 1950, feito especialmente para a Comissão Nacional de Folclore. Do “aiué” há registro mais antigo em *Gurupá*, de Manuel Buarque, 1920, e música de velho lundu utilizada pelo maestro José D. Brandão na *Rapsódia Paraense nº 1*, em 1907. Pesquisa mais ampla, com documentação musical e textos

poéticos, de Lygia Conceição Leitão Teixeira, *Marambiré; o negro no folclore paraense*, 1989, v. de 103 p., expressão do Pacoval, Alenquer.

Para Vicente Salles, a palavra “Marambiré” soa como legitimamente africano, constituída de *ma*, prefixo plural no quimbundo, diante de termo *bamba* (do quimbundo *mbamba*), donde bambaré ou bambaê, dança de tambor no Maranhão, e mais especificamente a formação “bamba ô arirê”, nos versos:

Olha o Marambiré, ambirá, ambirá, bambamarerê
O gurupema maxi, olha o Marambiré, bambamarerê
(Paes Loureiro)

ou

Ambirá, ambirá, ambirá ambirá, bamba ô arirê
Ê orupembaxi, olhe o marambiré, bamba ô Ariré
(Lygia Teixeira).

“Bamba ô arirê”, como “bambamarerê”, têm sentido mítico ou religioso, associado ao panteão dos voduns, tradição mina-gêge presente no baixo Amazonas, talvez pela expansão dos cultos afros de São Luís e Belém, também presentes entre os negros do Caribe.

Um detalhe de alta significação e fundador do Marambiré é uma “espécie de tiara”, que adorna a cabeça de cada componente do grupo. Essa espécie de tiara será denominada, neste estudo, de Tiara do Marambiré. É uma peça cuja base circular envolve a cabeça da testa à nuca. Na região frontal ergue-se um triângulo não-vazado, com o cateto basilar ocupando longitudinalmente a testa inteira. A superfície desse triângulo é preenchida por tiras de arame ou papelão. Essa parte triangular é toda recoberta, à semelhança do que acontece com a peça inteira, por minuciosa tecelagem ou dobra-dura de papel branco e colorido, geralmente vermelho e azul. Do ângulo superior do triângulo e de seus dois ângulos laterais de base, assim como da parte do círculo que envolve a nuca, a partir das extremidades da testa, pendem fitas coloridas.

Essa tiara é simbólica e institui o Marambiré. Além de ser usada por todos, ela é colocada pelo Rei e a Rainha do Congo – personagens principais da celebração – na frente da imagem de São Benedito, santo que é festejado por seus devotos. Esse gesto instaura uma forma de humanidade no santo padroeiro. Torna-o, por esse procedimento, um personagem do Marambiré.

A Tiara do Marambiré constituiu-se no elemento entronizador no grupo cerimonial ou instrumento de cortesia, servindo para demonstrar afetividade e respeito para com as pessoas estranhas ao lugar, na medida em que a estas é oferecido durante ou após a cerimônia. Nela está concentrado o drama de toda uma história de existências, da memória de seres que perderam a pátria e a liberdade sob o jugo trágico da escravidão. Ela é um “símbolo guia” na busca de um tempo que se perdeu, do tempo convertido em ilusão. O tempo de um nunca-mais. A Tiara do Marambiré é um exemplo do “tempo comprimido” (*temps comprimé*) de Bachelard e Durand⁶⁶. Como na célebre alegoria do doce “madaline” (madalena) – consagrado símbolo do tempo concentrado, em Proust ou na revelação poética do “escudo de Aquiles fabricado por Héphaestos, na *Iliada* de Homero, no qual toda uma história humanizada se concentra. Vale a pena reler o texto de Proust em *Os Caminhos de Swann*:

“E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava o seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos da mesma (esse truncado trecho da casa que era só o que eu recordava até então); e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d’água

pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se cobrem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninfêias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá”⁵⁷. É, também, de grande e significativa beleza, o fragmento da *Iliada*, relatando o trabalho de Héphaestos: “Grande e maciço, primeiro, fabrica o admirável escudo, com muito esmero, lançando-lhe à volta orla tríplice e clara, de imenso brilho.

Nela o ferreiro engenhoso inculpiu a ampla terra e o mar vasto, o firmamento, o sol claro e incansável, a lua redonda e as numerosas estrelas, que servem ao céu de coroa. Pôs nela as plêiades todas, Orião robutíssimo, as Hiades, e mais, ainda, a Ursa, também pelo nome de Carro chamada, a Ursa que gira num ponto somente, a Orião sempre espiando, e que entre todas é a única que não se banha no oceano”⁵⁸. Em primoroso trabalho artesanal, Héphaestos vai forjando e concentrando nesse escudo todo o vasto tempo da história dos homens. “Duas cidades belíssimas de homens de curta existência grava, também.”⁵⁹ “À volta da outra cidade se vêem dois inimigos exércitos com reluzente armadura.”⁶⁰ “Um campo real, também, grava...”⁶¹ “Representou uma vinha, também, carregada e belíssima; de ouro brilhante era a cepa e de viva cor negra os racimos, que sustentados se achavam por muitas estacas de prata.”⁶²

Há na cultura de língua portuguesa um conceito, uma palavra que é uma revelação do tempo concentrado: saudade. Cruzamento entre o tempo e o espaço, tempo perdido e reencontrado, momento presente de ausências, doçura amarga da memória, a saudade é um triunfo do ser no coração do não-ser. De certa maneira, o mesmo *etbos* que reaparece na Tiara do Marambiré, esse cocar do tempo concentrado que simboliza o Marambiré do Pacoval.

A Tiara do Marambiré faz do próximo o distante, na medida em que o distante (representado pela história dos negros em

terras africanas de origem, anteriores ao exílio) torna-se próximo. O momento presente da representação é profundamente auratizado pela memória do passado remoto. Trata-se de uma síntese entre o passado e o presente, alegorização da eterna busca do tempo perdido. Estudando a questão do jogo dialético entre aura e alegoria, Flávio Kothe explica que: “...nesse movimento auratizante de trazer o distante para perto sempre está contido o seu reverso: o que está próximo se torna distante, e mesmo quem ouve se vê transportado para lugares e épocas distantes. O alegórico é, então, o reverso do aurático. E isso não enquanto duas categorias separadas e antinômicas – como fica implícito em Benjamin – mas numa dialética unidade de pólos antitéticos”⁶³. De certa maneira o Marambiré torna-se, portanto, um acontecimento aurático-alegórico, uma vez que a tradição retórica consagra como alegórico aquilo que representa concretamente uma idéia, isto é, concretiza uma abstração. Não se trata de uma aura de poder, como a que emana da coroa, expressando nuances de poder social. Nem o caráter transcendente das auréolas das imagens de anjos e santos. A Tiara do Marambiré ilumina-se com a melancólica aura do paraíso perdido. O paraíso reinstalado por todos em suas origens, antes de alguma queda ou cativoiro.

Ao longo de todo o seu ritual “cênico” itinerante, na forma de um cortejo real do Rei e da Rainha do Congo e seus súditos, vai sendo homenageado São Benedito ao mesmo tempo em que se recorda a terra perdida. A hipótese corrente é a de que seja uma recriação dos festejos de coroação dos Reis Negros, celebrada pelos escravos em determinadas datas. A coreografia é majestosa e solene, marcada por tempos preenchidos por passos coreográficos enérgicos e de marcante virtuosismo dos “solistas”. A ação dramática se desenrola na forma de completa integração entre “atores” ou membros dessa representação-celebrante e os espectadores-participantes, que se deslocam processionalmente a partir da capela de São Benedito, onde tem início a representação, a partir da entronização do santo ritual. A coroação do santo com a Tiara do Marambiré resolve simbolicamente o problema e está ligada ao princípio mágico-religioso da ação. É a “entrada”.

*Canta o Rei do Congo: Ora abra sua porta, queremos entrar
Queremos ver São Benedito que
está no altar
Etc.*

*Coro: Secundê
Aiuê, Secundê
Olha o Congo Real pra vos
mercê.
Etc.*

A segunda parte constitui-se de um percurso ritualístico pela vila, quando há intervenção participante dos que acompanham. Este percurso, além de estimular a solidariedade do grupo, visa a homenagear os mais velhos, já impossibilitados de atividades fora de casa.

*Cântico: Olha o Marambiré, ambirá,
bambamarerê
O gurupema maxi, olha o
Marambiré, bambamarerê
Etc.*

*Outro Cântico: Plantei na minha horta, oh!
Tolinda
Um pé de rosa branca, oh! Tolinda
E nasceu cravo, nasceu rosa, oh!
Tolinda
E flor de melancia, oh! Tolinda
Etc.*

*Outro Cântico: Mariá, ainda em fragata nove
meses a navegar
Correndo em alto mar
Atirou-se em peças e léguas
Etc.*

*Canta o Rei do Congo: "Oh! Rainha do Congo para onde vai?
Responde a Rainha do Congo: "Eu vou pro rosário perá Mãe
de Deus".
Etc.*

Canto: *Se eu soubesse que tu vinhas*
 Se eu soubesse que tu vinhas
 Mandava varrer a estrada
 Mandava varrer a estrada
 Pingava um pingo de cheiro
 Do sereno da madrugada

.....
Estamos em forma, para marchar
Vamos depressa, queremos chegá
Etc.

No segundo dia, após nova reunião de todos os participantes, na parte da manhã, há uma sincrética celebração do Marambiré com a Missa católica. Em seguida, o Marambiré se dirige à margem do rio Curuá em frente. Os participantes-atores – entram nas igarités – que são pequenos barcos de remo, como pirogas, feitos com tábuas ou cavados a fogo em troncos de árvores – e vão se afastando. As igarités flutuam levando os personagens vestidos com suas roupas coloridas, que dão a impressão de dezenas de periantãs – ilhas vegetais flutuantes que se despregam das margens – lentamente se avançando para o meio do rio. Lá estão o Rei e a Rainha do Congo, as damas e cavalheiros da “corte”, os porta-estandartes e bandeiras, os músicos tocando seus instrumentos. Todos cantam um sofrido canto de despedida, como se estivessem partindo para o cativeiro:

Se meu partir é certo
Seu partir também será.
Se a minha morte é certa
A tua vida sentirá

.....
Que está chegando a hora.

Ao chegarem justamente ao meio do rio, os barcos organizam-se formando uma linha longitudinal de cores, brilhos e cânticos. Em seguida, silenciam a música e os cantos. Enquanto isso, um profundíssimo silêncio, como se até a alma das coisas ficasse momentaneamente calada, paira sobre todos. É quando os participantes, de uma só vez, atiram na

água a Tiara do Marambiré, para demonstrar que o Marambiré (isto é, o povo negro) partiu para o cativoiro. A Tiara do Marambiré, que trouxera o passado até o presente mitrado de nostalgia, quando instalado em torno da cabeça dos membros da celebração, ao ser atirado no rio, devolve, subitamente, o passado ao passado e o presente ao presente. A partir de então, todos voltam para a margem onde a comunidade os espera, divertindo-se, festejando, como se estivessem “desinvestidos” do drama, aliviados para a retomada do cotidiano.

A Tiara do Marambiré, belo exemplo de tempo concentrado, pode ser vista como o sol que raiou, reinou e se pôs no horizonte do imaginário de uma terra perdida. Uma aura que sacralizou com seu fulgor toda a encenação ritual, elevando-se a uma condição densamente simbólica. Nela se desenvolveu um processo de identificação próximo do que se apresenta na estética aristotélica. No entanto, abandonando a Tiara do Marambiré nas águas, propicia-se a quebra dessa aura, num procedimento “cênico” que se assemelha ao que Brecht conceitua como o “distanciamento” ou estranhamento, em sua dramaturgia. Uma atitude crítica e desveladora de que aquilo foi uma encenação na qual todos foram atingidos por seu efeito litúrgico e dramático, mas não perderam a ligação com a própria realidade. Um singular processo de reversão semiótica ou simbólica, categoria que entendemos explicar essas mudanças de estado signico, e que senti explicitada e aplicada em outros momentos deste estudo.

2.4. O Círio de Oriximiná

É natural que numa região na qual se estende a maior bacia hidrográfica do mundo, constituída pela imensa calha do Amazonas e seus numerosos afluentes, com cerca de 20.000 km de rios permanentemente navegáveis, os rios atraíssem, imantados de interesse, as atenções de todos, para as mais diversas funções e finalidades. As águas penetram o mais profundo ser. Águas do fundo da terra, águas deslizando na pele da terra, águas caindo do céu. Águas que se subjetivizam. Que representam aquele “ser total” de que fala Bachelard: “Ela tem um corpo, uma alma, uma voz”⁶⁴. A vida amazônica está intimamente ligada, por ela circula sua vida, faz deslizar seus ritos cristãos, as procissões de santos ou “círios”, como a procissão dos santos padroeiros é designada em grande parte da Amazônia. São os círios fluviais. E o rio estabelece uma conciliadora relação de signos opostos: as encantarias, onde moram os encantados – entidades pagãs dos cultos populares caboclos e indígenas – estão no fundo dos rios; os santos e anjos da igreja deslizam à superfície. Os mitos constituem uma espécie de natureza barroca do rio (e serão estudados mais adiante), enquanto que a mitologia cristã passa pela superfície, transitórios e em trânsito, como se pertencessem a uma outra realidade – a terra – onde desembarcam.

Os círios fluviais na Amazônia constituem rituais de marcante visualidade e se integram à paisagem cultural da região. Razões de segurança e praticidade concentram essas práticas em rios menores, furos e mesmos igarapés. Embora alguns sejam realizados em grandes rios como o Círio fluvial de N.S.^a de Nazaré, em Belém do Pará, o Círio de Óbidos à N.S.^a de Sant’Ana e o Círio de Oriximiná, dedicado a Santo Antônio. Este último será analisado no campo significativo da visualidade, quando o grandioso da natureza se integra com a expressão cultural, e ambos evidenciam e ampliam em primeiro plano a função estética.

Oriximiná – topônimo de procedência indígena que significa “macho da abelha” ou “lugar de muitas praias” – fica situada à margem esquerda do rio Trombetas, no Médio Amazonas paraense. Lá podem ser observadas algumas místicas manifestações culturais. Há, inclusive, uma conhecida pelo nome de Encomendadores de Almas. Trata-se de um grupo de folia no estilo luso-brasileiro, quando pessoas invocam perdão e piedade a Deus pelas almas condenadas, cantando angustiantes litanias, sob o acompanhamento de percussão e algum instrumento de corda. Formado por seis a oito pessoas, que se reúnem às dez horas da noite de quarta-feira de trevas no cemitério, para “buscar as almas”. Em seguida, tocando e cantando litanias peregrinam até altas horas da madrugada, após o que voltam ao cemitério para “devolver as almas”. Na jornada, param por alguns instantes à frente das casas que previamente lhes solicitaram isso, como parte constitutiva do ritual da Semana Santa. À frente da cada casa fazem soar a campainha, a matraca, e cantam. A matraca dá o toque lúgubre. É instrumento oriundo das cerimônias católicas da paixão de Cristo, cujos sons secos, percutidos por tabuinhas ou argolas de ferro, estabelecem uma atmosfera densamente mística. Como retribuição, os membros do grupo recebem um copo de bebida e, em alguns casos comida também, deixados no peitoril das janelas, pelos moradores recolhidos em casa. Os rezadores vão vestidos com camisas roxas de mangas compridas, usam calças brancas e têm a cabeça coberta por um capuz branco também. Dessa maneira cobertos ficam impedidos de olhar para trás. É uma espécie “do interdito do olhar para trás” na história cultural de tantos povos, como, por exemplo, no retorno ritual de Orfeu do inferno, ao resgatar das trevas Eurídice, a bem-amada ou, na tradição bíblica, a fuga de Sodoma a Gomorra, na hora da destruição. A cantoria é uma cantilena lúgubre, como um sombrio cantochão:

Acordai irmão

Somos os devotos de Nosso Senhor Jesus Cristo

Pedimos um Pai Nosso e uma Ave-Maria

Pela morte e paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo

*Pedimos um Pai Nosso e uma Ave-Maria
Pelas almas que estão em pecado mortal
Pedimos um Pai Nosso e uma Ave-Maria
Pelas almas que estão sobre as ondas do mar
Etc.*

Registra-se aqui o episódio da Encomendação das Almas, originalidade e mistério, no contexto da cultura amazônica como exemplo vivo de uma convivência com o ativado da população local. No entanto, a mais ativa forma de expressão cultural com implicações em Oriximiná é o Círio fluvial de Santo Antônio – o Círio de Oriximiná. Ele ocorre sempre no primeiro de agosto e repercute em toda a região. Como toda procissão fluvial, as embarcações de diferentes medidas constituem o elemento fundamental na participação, no cortejo e deslocamento dos participantes. Há, entre o barco e a procissão, uma relação de causalidade que confere ao primeiro uma dimensão verdadeiramente emblemática, o que permite assumir vários níveis de significação na estrutura do Círio, nos quais a visualidade tem papel fundamental. Sem propriamente converterem-se em instrumento mágico-religioso, os barcos tornam-se um instrumento mágico servindo à religiosidade e ao prestígio social. Participar com seu barco pode, em alguns casos, significar o pagamento de alguma promessa, por alguma “graça” recebida. Pode também representar uma atitude preventiva como garantia de proteção a futuras viagens, demonstração de papéis na hierarquia social da região (segundo, por exemplo, o lugar ocupado no cortejo), confirmação do prestígio político (além do lugar ocupado pelo barco, o número de convidados importantes a bordo), demonstração de poder econômico junto à comunidade (o porte, a decoração do barco, a qualidade das bebidas e comidas servidas), enfim, estabelecendo as diferenças sociais e determinando os lugares e camadas sociais a que o proprietário do barco e sua família pertencem. Santo Antônio é o Padroeiro do município, a entidade maior, cuja devoção e celebração supera todas as outras festividades do calendário religioso e cívico anual. De certa maneira, o Padroeiro parece muito mais “próximo” e “humanizado” do que Deus. Pelo menos é o que preenche o imaginário da crença, esperança,

desejo, diálogo, generosidade, sustentáculo espiritual. É um santo ou uma santa com os quais as pessoas adquirem estreita afetividade, reforçada pela solidária dimensão de uma espécie de “companheirismo”. O Padroeiro é uma santidade que está ali, “habitando” o mesmo chão, convivendo com as mesmas necessidades, testemunhando as mesmas dores, capaz de entender o cidadão comum, familiarizado com os costumes, sensível às diminutas dores do cotidiano, solidário com as crises contextuais do município, pronto a resolver os problemas segundo o merecimento contido no apelo, dialogando nas ladainhas e ritos com a população, velando enquanto todos dormem, presente no imaginário e nos altares familiares, estampado nos calendários por todos os dias do ano, pacientemente aguardando os devotos em sua casa de silêncio e oração, castigando (em casos cuja gravidade afete a uma ética geral) os que pecam gravemente contra os costumes, interferindo no processo eleitoral conforme a maior ou menor piedade dos candidatos (e o apoio discreto e confessional do vigário, seu preposto), depositário insuspeito de todas as esperanças. Na escala celestial é como se o Padroeiro fosse o plebiscitário “prefeito” do município, eleito para um mandato intemporal. Como “santo protetor” é benevolente, como se os seus poderes estivessem sempre a serviço dos cidadãos, todos seus protegidos. Não inibem a queda (muitas vezes voluntária...) no pecado ou no erro, como adultérios, crimes, roubos, calúnias, etc. O Padroeiro merece, acima de tudo, o respeito, mas não o medo. É um amigo confidente, diante e ao lado do qual sentem segurança. O medo vem de Deus. Por isso, faltar com respeito, desobedecer gravemente ao Padroeiro ou às normas de conduta presumivelmente recomendadas por ele, quebrar promessa feita a ele, constituem falta grave capaz de punição. De certa maneira, celebrar condignamente a festa do padroeiro significa reverenciá-lo com orações e cultos, agradá-los com dádivas e cumprimentos de promessas, reconhecer a importância da proteção recebida, competir com a religiosidade de outros vizinhos ou “rivais”, iniciar as crianças e os mais jovens no seu culto.

A “promessa feita” ao Santo Padroeiro tem de ser cumprida. Essa promessa é dívida, como analisa o antropólogo, Isidoro

Alves, em tese de doutoramento com esse título: "Pagar uma promessa e cumprir com um compromisso previamente estabelecido, primeiro por uma graça alcançada e, em segundo lugar, porque no evento religioso a coletividade se expressa na devoção ao Santo Padroeiro". "Pode-se dizer a promessa na festa religiosa é uma manifestação de uma individualidade que remete a um compromisso entre o devoto e o santo... pelo que podemos afirmar como uma ética do compromisso, ou seja, um conjunto de valores morais definem as atitudes no pagamento de atos relacionados a compromissos assumidos. Se de um lado o sistema opera segundo uma lógica do compromisso, ou seja, por princípios organizados, de outro lado, essa lógica só pode ser compreendida nos limites de uma ética do compromisso."⁶⁵

Como função da comunidade a festa do Padroeiro convoca o interesse de todos. É uma forma coletiva de relacionamento (demonstrada pela presença simbólica nos altares e nos lares) que tem uma função de despertar o exercício do sentimento comum objetivamente posto, exibido à contemplação de todos. Esse é um dos componentes estéticos dessas festividades. A sua aparência da forma de uma espiritualidade comum, que obedece a uma simetria espiritual, mais para ser contemplada do que comprovada. Na contemplação repousa a compreensão, uma vez que o exhibir-se é um ato de "dar mostras" e demonstrar. Uma forma que exprime, pela aparência, o seu conteúdo. A contemplação é a compreensão e a interpretação. O fundamental (e imprescindível) é estar presente. Esse estar aí, estar em presença, indispensável à experiência estética. A presença de políticos, por exemplo, no Círio, demonstra isso. Não importa tanto se ele é devoto convicto, crente ou piedoso. Fundamental é que ele esteja ali, contemple e seja contemplado, participe dessa cerimônia de presenças própria da relação estética. Nada, como no caso da encenação teatral, substitui ou explica ou desculpa a ausência. A ausência é falta irremediável, pois o acontecido é impossível de ser refeito. Como na relação estética, o não estar ali exclui a possibilidade de acontecer o fenômeno. Na relação estética a ausência é o poderia ter sido que não foi, pois nela nada pode ser depois de já ter sido.

O Círio de Santo Antônio é a *overture* de um instante de celebração cósmica, da qual todos os elementos do universo participam de uma ou outra maneira. O cotidiano assume uma densidade pela qual tudo se torna objeto de uma crisperação contemplativa. São momentos semelhantes àquele da análise que faz Maffesoli da sociedade pós-moderna, isto é, quando se acentua o que na sociedade representa o “nos comunitário” (*nous communautaire*). O autor de *La transfiguration du politique* (A Transfiguração do Político) conceitua a esteticidade do *nous communautaire* de maneira muito fecunda e com suficiente amplitude para que se possa transpor a sua reflexão a outras situações de vibração desse *nous communautaire*, e da importância que nesses momentos assume a aparência: “Há menos projeções finalísticas do que introjeção coletiva *hic et nunc*. É esta mesma que delimita a experiência estética que percebe o viver e dizer as coisas, as gentes, a natureza mais próxima da existência cotidiana”⁶⁶.

A festa favorece a identificação, a congregação e a objetivação do sensível. O instante vibra e se liga a um sentimento de perenidade. São relações fortalecidas pela aparência, que estabelecem os liames de uma comunidade ritual, um modo de particularizar universalizando um momento no tempo, conferindo ao momento da festa um caráter coletivo de signo. Um processo de estranhamento diante da regularidade dos dias e das noites, evidenciando essa forma de aparência reveladora de uma essência profundamente enraizada na cultura. Mesmo ao longo de todo um calendário de celebrações particulares ou não, quando a comunidade promove a festa do Padroeiro, ou de outra modalidade, “todas as atenções se voltam para um acontecimento comum à coletividade e a esse acontecimento todos se referem”⁶⁷. O acontecimento assume os contornos objetivos de um signo em torno do qual as sensibilidades se congregam. Uma densa carga de significações se concentra num determinado espaço social, num momento de contemplação emocionada. A festa plurivalente do olhar.

Oriximiná está situada à margem esquerda do rio Trombetas, afluente do Amazonas. A paisagem à sua frente é de grande

beleza, seja pelo alargamento do rio, seja pela moldura das margens de incontáveis verdes, seja pelas palmeiras que se aldeiam e exibem, acima das outras árvores, suas palmas abertas como um resplendor. Vários rios pequenos e furos constituem a trama fluvial tecida em torno da cidade, destacando-se o rio Nhamundá – que deságua no Trombetas, na margem oposta em frente à cidade – considerado um dos rios mais belos da Amazônia. A beleza do Nhamundá está na tonalidade ora azulada ora esverdeada de suas águas mansas e misteriosas, que apresentam tranqüila navegabilidade em sua maior parte, embora apresente, para o lado das nascentes, algumas cachoeiras que, se dificultam a navegação, lhe aumentam a beleza. As margens acumulam variadas gradações do verde, vendo-se conjuntos de árvores cujas formas não se repetem, imprevistos descampados recobertos por capim e canarana, onde pousam garças, arirambas, mergulhões e outros belos pássaros, após coreografarem o ar com seus harmoniosos vôos. É num dos lagos formados por esse rio que, segundo narrativas lendárias, habitavam as Icamiabas – as Amazonas. As Icamiabas são as índias guerreiras que até hoje cavalgam ainda na memória mítica da Amazônia. Luís da Câmara Cascudo registra, na sua *Geografia dos mitos brasileiros*, que próximo “à foz do Nhamundá, encontrou-as Francisco de Orellana, a 22 de junho de 1541. Frei Gaspar de Carvajal desenhou-as com as cores clássicas. No meio da índiada brônzea destacam-se dez ou doze mulheres que combatem ferozmente.

Estas mujeres son muy blancas y altas y tienen muy largo el cabello y entranzado y revuelto a la cabeza, y son muy membrudas y andam desnudas en cuerpo, tapadas sus verguenzas, con sus arcos y flechas en las manos, baciendo tanta guerra como diez indios (informa o frade, que perdeu um olho na batalha)”⁶⁸.

É possível que tenha sido, ao lado da localização geográfica, também pela beleza paisagística desse rio desaguando no Trombetas em frente à cidade, freqüentemente escolhido para ser o lugar de partida do Círio Fluvial de Oriximiná.

Na preparação do cenário do Círio de Oriximiná, desde 1947 o artesão Manoel Afonso da Silva, tentando embelezar ainda mais a procissão fluvial, idealizou as chamadas barquinhas. A partir de então fabricam-se por volta de 4.000 barquinhos de madeira flutuante, pintados com as cores do estandarte do santo. Cada barquinho leva uma vela acesa, dentro de um cone de papel transparente e colorido. Com isso a chama fica protegida do vento. “Trata-se de armação de madeira, imitando uma barca, com medida e peso ideais para que flutuem, levando em seu interior um pequeno ‘balão’ feito de papel de seda ou de outro material leve, de cores variadas, com uma vela acesa dentro.”⁶⁹ De acordo com a tábua de marés, da direção da correnteza do rio, da posição do vento, do lugar na margem de onde surgirá o cortejo fluvial, os artesãos com seus auxiliares vão espalhando os barquinhos com as velas acesas, pela superfície tranqüila do rio, em frente à cidade e no itinerário da procissão. Pouco a pouco – como se uma constelação fosse sendo semeada nas águas – os barquinhos, com as respectivas velas acesas, vão sendo colocados sobre as águas. Progressivamente, esse largo rio que a cidade olha vai sendo adornado de milhares de chamas flutuantes, enquanto a noite se deita com suavidade, acentuando o brilho nas águas, como se as luzes se fossem multiplicando nos inumeráveis espelhos das ondas.

Ao mesmo tempo em que se processa a “iluminação” do rio, a população vai caminhando pelas ruas, dirigindo-se ao cais à frente da cidade. “O efeito visual assemelha-se a uma cidade flutuante, que vem se aproximando do porto de Oriximiná, trazendo, em seu centro, a imagem do santo. Outras embarcações locais apresentam suas homenagens com arranjos luminosos, ao lado da embarcação que traz a imagem do santo, tentando superar uns aos outros, numa tradicional competição, que premia os melhores e faz com que o esforço dos donos de embarcações se torne uma das principais atrações de rara beleza do Círio Fluvial de Santo Antônio em Oriximiná.”⁷⁰ São centenas de pessoas que se aproximam do cais com a fascinação de olhar. Aproximam-se para ver, para estar diante do que lhes dá esse vago prazer da contemplação da beleza. Todos desejam contemplar um espetáculo

mágico para eles, que lhes desperta o sentimento de beleza, o sentimento do encanto que se exaure no prazer da contemplação. Não o mágico-religioso, propriamente. Mas o mágico-estético. As famílias que habitam na primeira rua paralela ao rio, lugar privilegiado para a contemplação do “espetáculo”, já convidaram parentes e amigos, já prepararam comidas típicas, já reservaram a bebida e, como no privilégio dos camarotes dos teatros, aprontam-se para o momento epifânico. O momento epifânico inicia-se com a aparição das luzes do Círio, na outra margem do rio. É como se um sonho fosse brotando no solo da realidade. A noite escurecera. Aos olhos de todos - como se fosse uma aparição resplandecendo ao longe, perceptível aos sentidos alerta e abertos. As incontáveis chamas nas águas, parecendo agora uma constelação pousada no rio, já formaram uma indivisa linha de chamas brilhantes entre o céu e as águas, o real e o imaginário, o tempo e a eternidade. Todos os olhos estão fixos naquela súbita manifestação do imponderável, da espiritualidade irrompendo visível e luminosa. Não há um sinal prévio de anúncio do Círio que vai aparecer. Todos os olhares estão fixos no vago ponto difuso do horizonte, de onde pode acontecer o mistério. A contemplação torna-se um fim em si mesma. Os comentários, as observações, os saudares, os acenos de cabeça se vão diminuindo. Há um respirar tenso e coletivo, como a respiração do rio batido pelo vento na preamar. Pressente-se que algo especial vai acontecer. Há uma disponibilidade para o deslumbramento.

De repente, como se de súbito se abrissem os densos reposteiros da noite, na outra margem do rio, surge o primeiro barco iluminado. Surge com o brilho da profusão de luzes que formam o seu resplendor. É o barco de maior porte, o mais esperado, o mais iluminado, pois é o barco-andor, isto é, aquele que conduz o Santo Padroeiro. O caráter presentativo se completa com a auréola de fogos de artifícios que sobem, riscam o escuro da noite com traços de luz, embaralham-se no ar, explodem em azul, em rubro, em verde, em jatos de tons e semitons, como um repuxo de luzes expandindo-se em jorros e manchas no ar da noite. As águas, batidas pela brisa, emitem um leve ruído prolongado, como o

murmúrio de preces afogadas. À medida que o barco-andor avança, outros barcos, também aureolados e entre os esplêndidos fogos de artifício, ampliam as dimensões daquela ópera fantástica, estendendo ainda mais o cortejo epifânico. Um barco após o outro e após o barco-andor avançam na minuciosa escuridão, como se fossem a transfiguração da boiúna, a cobra-grande mítica, em navios iluminados.

O segundo momento de vibração e maravilhamento é quando o barco-andor, seguido pelos outros barcos, penetra no lago de luzes que os milhares de barquinhos iluminados formaram no meio do rio. Aqueles barcos do Círio de Oriximiná, navegando pelo rio de chamas acesas, parecem vir do outro lado da noite e do eterno. Uma liturgia de mistérios se instaura, sob os olhos de todos os que assistem à cena. Uma cerimônia de olhares, de exclamações, de ombros colados a ombros, unifica toda a população com os elos de uma emoção compartilhada, fascinada e fascinante. Aquele não é o momento de pagar promessas, de entoar os salmos, de escandir as rezas, de abrandar os gestos. A única liturgia é a do olhar. Todos são atraídos por aquelas formas imantadas de beleza clareando o rio, que navegam, que se alternam, que fazem curvas, que passam de um a outro lado sobre a pele em chamas das águas, na escuridão de uma noite que confunde o céu e o rio numa única realidade mágica. Uma realidade que se abre às iluminações de formas exteriores da beleza, provindas das camadas da alma e da cultura.

Quando as evoluções dos barcos iluminados que constituem o Círio de Oriximiná já foram suficientes, os barcos manobram para aportar na cidade, a fim de que o Círio desembarque. A partir daí, dilui-se a epifania e passa a ter início a procissão nos moldes tradicionais, de caráter mágico-religioso e não mais de sentido mágico-estético. Passa a ser movida pela crença, não sendo mais propriamente para ser contemplada, mas participada. E é esse sentido de participação que leva as pessoas a se tornarem constituidoras do cortejo antes formado pelos barcos. Organizam-se as alas, entoam-se cânticos, desdobram-se as rezas. O olhar deixa de ser o sentido privilegiado. Sai-se do estético para a crença. De certa maneira,

um corte que se aproxima do apagar das luzes de um palco e a saída do público para a rua. No momento em que o Círio desembarca, operacionaliza-se a reconversão simbólica do quiasmo. Na etapa do círio fluvial, o estético estava no “alto”, enquanto que o mágico-religioso se situava no “baixo”. Na etapa do círio nas ruas, opera-se a reconversão simbólica, passando o mágico-religioso para o alto, enquanto que o estético se reconverte no baixo. No momento da reconversão simbólica, que é um fato cultural, opera-se a quebra da aura, verdadeiro corte ontológico, desencantamento do mundo.

Propomos a denominação de conversão semiótica a essa passagem de mudança de qualidade signica, decorrente do cruzamento e inversão das funções situadas no alto e no baixo de um determinado fenômeno cultural e fruto do movimento dialético de rearranjo das funções, em decorrência da mudança de dominante no contexto cultural. Um brusco estranhamento que nas artes, por exemplo, anula o estado epifânico e abre espaço à dominância de uma outra função. Por outro lado, o fenômeno da epifanização também é um processo de conversão semiótica. A quebra da aura, por exemplo, é outro caso de conversão. Observa-se, por exemplo, operar-se essa modalidade de reversão no interior mesmo de certas obras, como naquelas pinturas de Michelângelo, nas quais uma parte do quadro permanece como esboço, e o olhar percorre o quadro do campo da realização para o campo do procedimento ou da realidade do esboço. Nas criações escultóricas do autor da *Pietà*, como a série *Esclaves*, esculpidas para o túmulo de Jules II, observa-se esse fenômeno semiótico, na medida em que as formas humanas estão presas à pedra bruta e, ao mesmo tempo, revelam angustiante esforço por libertar-se dela. São obras ditas “inacabadas” que adquirem estatuto de “obras acabadas”. O mesmo também acontece em algumas esculturas aparentemente incompletas, de Rodin, por exemplo, quando as mãos ou o rosto parecem querer despregar-se da pedra. São princípios de realidade que exclamam: estou aqui! No percurso da parte pintada ou esculpida para o esboço da tela ou à pedra informe, dá-se um momento de reversão simbólico dentro da própria obra.

Ainda três breves remarques a respeito de fatores que concorrem ao evidenciamento no alto da função estética no Círio de Oriximiná: a simbologia do navio iluminado, a percepção do duplo espaço mítico e a emergência da dominante estética.

A lenda da Boiúna, a cobra-grande transformando-se em navio iluminado a percorrer os rios da Amazônia nas densas noites escuras, é uma das mais belas e significativas lendas amazônicas e será analisada no capítulo referente a esse tema. A Boiúna espanta, aterroriza e fascina o caboclo, convertida em navio iluminado que aparece, inesperadamente, pelas noites escuras, na curva de algum rio, desaparecendo da mesma forma misteriosa momentos após.

Observando-se o Círio de Oriximiná e, ao mesmo tempo, ouvindo-se os relatos dos moradores do lugar, pode-se perceber a estesia predominante na atração que referida procissão exerce nas pessoas e inferir a semelhança subjacente com a transfiguração da boiúna. O Círio fluvial é como se fosse a visível e segura manifestação da lenda diante de todos. Não se está diante de um “milagre”, mas diante do “mágico”, do lendário visível, cujos efeitos de maravilhamento assemelham-se aos de uma contemplação de algo sobrenatural, no vago mistério do claro-escuro, do *sfumato*. A intensidade do momento elide qualquer necessidade explicativa. Basta o transe do olhar.

Um segundo aspecto que se pretende remarcar é o da dupla dimensão evidenciada pela imagem do rio: a superfície como espaço cristão e a profundidade como *locus* pagão. Como reconhece Bachelard: “Assim: a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas”... “Onde está o real: no céu ou no fundo das águas?”⁷¹ No entanto, a força simbólica do rio é tanta que, naquele caso, há uma transfiguração, uma conversão semiótica que submete o imaginário cristão ao pagão: o Círio fluvial é a Boiúna convertida em navio iluminado. O que está no fundo (a boiúna) transfigurando o que está na superfície. Até porque, os “desencantamentos” são uma espécie de vir à superfície das coisas. Nesse caso, um vir à superfície que aprofunda, pois é quando o mito mergulha mais em seu mistério, na dialética das reconversões.

Pode-se remarcar, ainda, um terceiro aspecto que é o da dominância da função estética. Aquele instante epifânico acontece com a emergência do esplendor do sensível, da predominância do caráter auto-expressivo na forma, da viva explosão das emoções comuns. O Círio fluvial de Oriximiná passa aos olhos de todos como um objeto estético múltiplo, coreográfico (já que os barcos executam diversos movimentos rearranjando a cena) e dentro da temporalidade própria, por exemplo, da dança. É um símbolo sensorial proposto a uma contemplação aberta, universal, e que repercute na consciência da população como forma formante. É “característica significativa da função estética – segundo Mukarowsky – o prazer que provoca”⁷².

Sem enveredar pela análise do “instante” como categoria metafísica, seja em Bergson que vê no instante somente uma abstração sem nenhuma realidade, ou M. Ruphel que acredita nela a verdadeira realidade do tempo; ou do instante como um absoluto, segundo a visão de Einstein, empreendida por Bachelard na obra *L'intuition de l'instant*, apreciaremos o que este epistemólogo e esteta compreende por uma dimensão do “instante”, que é o que ele denomina de “instante poético”. Segundo Bachelard: “O instante poético é então necessariamente complexo: ele transporta, prova – apela, consola – ele é surpreendente e familiar”⁷³. Embora Bachelard aplique sua reflexão ao momento criador do poeta, é possível obter nela inferências capazes de aplicação mais alargada, como a que se pode fazer a fenômenos momentâneos de revelação emocional por meio de formas estetizadas, semelhante ao que ocorre no Círio de Oriximiná. Essa procissão fluvial é também um momento revelador desse “instante poético” (*instant poétique*) no qual se dá a emergência momentânea da função estética dominante, ultrapassando a condição de procedimento mágico-religioso. Esta condição só é assumida dominantemente, após a conversão semiótica que se opera com o desembarque da procissão, que passa a percorrer as ruas da cidade. Diante do Círio fluvial, os espectadores são tomados de um momento de pureza de percepção, por meio da qual descobrem e se comprazem com a beleza das coisas. As pessoas sentem-se capazes de distinguir, na pele envolvente das

coisas, uma ordem estética mobilizadora da via sentimental e espiritual, em decorrência do choque sensível que a organização formal daquele “instante epifânico” permite. Naquele momento não contam as promessas feitas, os compromissos, as práticas utilitárias do ritual, mas o prazer de olhar, *le ravissement* decorrente de uma fecunda admiração.

2.5. Os barcos

Há, na visualidade amazônica, um gosto pela simetria, que se traduz, dentre outros aspectos, em limites de espaços entre tonalidades relacionadas à tensão harmônica, além do geometrismo sintetizador e gráfico perceptível nos procedimentos estéticos. Estudando a relação entre a estética e a sociologia, Simmel afirma que: “Na origem de todos os motivos estéticos há a simetria. Se se deseja acrescentar às coisas idéias, sentidos, harmonia, é necessário, primeiro, dar-lhes uma forma simétrica, equilibrar as partes do todo, ordená-las proporcionalmente em torno de um centro. É a maneira mais rápida, mais sensível, mais imediata de tornar sensível essa potência formadora do humano”⁷⁴. As próprias coisas — fachadas de casas, bares, placas, bandeiras, cerâmica, etc. — além da motivação simetrizante, tornam-se suporte de cores. São como espaços pictóricos a serem preenchidos. Procedesse à reelaboração da natureza por meio das cores básicas, como se o homem, diante da exuberância tropical, do seu teatro de cores, em sua tipicidade, buscasse a síntese, a redução ao essencial, ao elemento universal. Em texto intitulado *A visualidade amazônica*, incluído entre outros de diferentes autores, na coletânea *As artes visuais na Amazônia*, o artista plástico e arquiteto Osmar Pinheiro Jr., além de ressaltar nas fachadas e outras paredes onde há paisagens pintadas revelando resíduos acadêmicos e percebendo a revelação de um refinamento no aprendizado de uma tradição de cor que, segundo ele, “remonta às práticas da arte plumária indígena”, escreve: “As organizações cromáticas que informam os pintores de fachadas e embarcações oriundas da tradição mestiça, de admirável rigor e inteligência e que estão presentes também na geometria de papel de seda dos papagaios, rabio-las (pipas) revelam as condições particulares de uma outra ordem, em que não existe mercado de arte, em que o suporte da obra é a casa, o barco, o boteco, o papagaio (pipa), o brinquedo, o instrumento de trabalho. Onde o artista são todos e os mestres, alguns que a população conhece pelo nome”⁷⁵.

Desde as epopéias dos tempos heróicos e míticos, as embarcações – como ainda acontece na vida e na visualidade amazônica – têm um papel essencial na vida dos homens. Há belas passagens da *Odisséia* – poema homérico da Grécia antiga narrando a viagem de retorno de Ulisses ao reino de Ítaca, após sua participação na Guerra de Tróia – em que o barco é a dominante articuladora da ação, como em todo o itinerário do poema. E, mais ainda, ao longo de toda a narrativa, as embarcações, como “escuro barco”, “côncavo barco”, “barco ligeiro” vão conduzindo o destino de Ulisses, como palavra significante navegando no mar desse poema. Virgílio, também, na epopéia *Eneida*, na qual se narram as aventuras míticas que resultaram na fundação de Roma por Enéias, confere às embarcações um papel fundamental. Nela, homens simples, heróis e deuses têm nos barcos seu ponto de referência. Há uma expressiva narrativa de Enéias à namorada Dido, reacendendo nela “vivo amor, os sentidos já há muito arrefecidos e o coração desacostumado de amor”⁷⁶, onde o barco articula, como em toda a estrutura do longo poema, o movimento ondular da narrativa. É o que se observa, por exemplo, no Livro IV, quando Enéias abandona Dido, a infeliz fenícia, que se suicida enquanto que o barco de Enéias – como se fosse a própria vida de Dido, de velas enfunadas, afastando sobre as ondas – se perde e some nos azuis do horizonte. Ou, então, no Livro V, quando ainda em alto mar, na busca das costas da antiga Hespéria (Itália) ocorrem os jogos e combates simulados, e os enfrentamentos do destino que espreita os barcos nos designios oceânicos dos deuses.

Dante também não ficou imune à sedução da imagem do barco, no seu vasto mural poético da cultura medieval. No início do Canto I do Purgatório, na *Divina Comédia*, no percurso ascensional iniciado no Inferno em direção do Paraíso. Invocando as Musas, o poeta contempla as quatro estrelas do Pólo Sul e canta:

*A singrar melhor água eis o batel
do meu engenho segue, a veia inflada,
deixando atrás o pélagos cruel.*

*E, pois, direi da parte separada
na qual a essência humana se depura,
por merecer o céu, dignificada*⁷⁷.

N'Os *Lusíadas*, a sonora épica da expansão marítima portuguesa, Camões inicia a ação dentro de um barco:

*Já no largo Oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;
Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas,
Que do gado de Proteu são cortadas,*

*Quando os Deuses no Olimpo luminoso,
Onde o governo está da humana gente,
Se ajuntam em consílio glorioso,
Sobre as cousas futuras do Oriente.
Pisando o cristalino céu fermoso,
Vêm pela Via-Láctea, juntamente
Convocadas da parte de Tonante,
Pelo noto gentil do Velho Atlante*⁷⁸.

Na obra *La littérature européenne et la Moyen Age latin*, E. R. Curtius, estudando algumas expressões metafóricas que percorrem o tecido histórico da literatura ocidental, afirma que: "O poeta converte-se em marujo, seu espírito ou sua obra tornan-se barco". Numa interpretação alargada com base nessa assertiva, pode-se dizer que, assim como o espírito de navegador navega no poeta, o espírito do poeta aporta no navegador. Cria um *ethos* poetizante em tipos sociais como o pescador, o navegador da Amazônia, num contato estetizador da natureza, na atmosfera poética gerada pelo *sfumato* do devaneio.

Nenhuma das citadas epopéias e nem as civilizações que elas simbolizam, provavelmente, teriam sido possíveis, sem a existência das embarcações em versos celebradas. A referência a

esses exemplos resulta de que, também como neles, as embarcações dos rios da Amazônia vêm tripuladas de homens e deuses, história e sonho, trabalho e mito. E alegorizam inúmeros aspectos essenciais de uma forma de vida social, econômica e cultural. É que, desde a Antiguidade, é grande a relação entre o ato de criar um poema como sendo uma viagem, uma travessia. Seja a delirante travessia como a de Rimbaud, no *O Barco Ébrio*, seja a trágica shakespeariana em *A tempestade*, seja a definitiva travessia de Gil Vicente no *No Auto da barca do inverno*, seja no emblemático *Navio Fantasma* de Wagner. Foi num barco que navegaram para o reino da alegoria, o europeu e índia, no romance *Iracema* de José de Alencar, um dos romances de referência da Literatura Brasileira.

Conectivo entre o homem e a vida amazônica, as embarcações, especialmente no Pará, representam admiravelmente a circulação integradora de bens e serviços adequados a uma terra entrecortada de rios. “Canoas, igarités, montarias e barcas foram, durante muito tempo, o principal meio de locomoção tanto para os homens amazônicos, como para aqueles que, com objetivos de desbravar e conquistar, percorreram a região em várias direções.”⁷⁹ Sua tipologia é variadíssima, fruto de sutil integração entre função, uso e finalidade. Há os barcos de passageiros, há os barcos de pesca, há os barcos de lazer. Há as igarités cavadas em troncos de árvores, agilíssimas e curvas, como se formassem, com aquele que ela navega, a híbrida figura mítica de homem peixe. Conforme a diversidade dos rios, encontram-se os marabaenses (originários de Marabá, verdadeiros “submarinos”, que, à semelhança dos mitológicos botos, quando atravessam as corredeiras, são capazes de quase mergulhar aqui, boiar mais adiante, desviar-se de uma pedra, apoiar-se noutra, para seguir sempre em frente); encontram-se as vigilengas, leves, arrojadas, familiarizadas com os mansos igarapés e, ao mesmo tempo, com o mar turbulento; encontram-se as barcarenas, de vela grande e bujarrona, adequadíssimas para enfrentar as altas ondas da baía do Marajó e a contracosta oceânica dessa mítica barreira do mar, com sua estrutura bojuda e larga em consequência do espaçoso porão feito para a fatura de bois

transplantados para o corte. E, para citar mais um exemplo, há os regatões – pequenos navios do comércio varejista, navegando e negociando ao longo dos rios e cidades ribeirinhas, como supermercados flutuantes. Neles, à semelhança das casas de aviamento, existiam e existem a moradia do patrão e a dos empregados, hierarquicamente distribuídas, tornando essas embarcações uma espécie de microcosmo da vida amazônica, tanto na distinção de categorias e classes, como nas atividades de trocas simbólicas.

Os barcos constituem um elemento de grande força na visibilidade amazônica. Observa Raymundo Moraes com acuidade, em *Na Planície Amazônica*: “Os defuntos vão à cova embarcados, embarcados vão os noivos, os padeiros, as procissões, os caçadores, os comerciantes, os trabalhadores, os eleitores, os namorados, os músicos”⁸⁰. São verdadeiros centros de convivência cultural flutuantes, servindo de espaço denso de trocas simbólicas durante as viagens diárias, instrumentos de ligação entre as cidades e as comunidades isoladas, elo com a capital do Estado. Isso é natural. “O rio e seu ciclo de águas é incorporado como dimensão fundamental na vida das comunidades ribeirinhas da Amazônia”, atestam Rosa Acevedo e Edna Castro, na obra *Negros do Trombetas*.⁸¹ Por esse motivo, as embarcações, nessa região mapeada de rios, assumem as mais diferentes funções: de sobrevivência, transporte e lazer. Em meio a isso, a função estética adquire realce, pelo especial colorido da pintura do casco ou, quando é o caso, das velas. É o barco-casa, o barco-alcova, o barco-altar, o barco-armazém, o barco caminho. Guardando as características do gosto decorrentes de cada região em que são fabricados, há, por exemplo, os barcos de Abaetetuba, que são dominados pela presença do branco, secundado pelo azul e o vermelho; os da Vigia – as vigilengas – com predomínio do verde e do vermelho. Pelo sentido estético que resulta dessa pintura, os barcos, na Amazônia, são como verdadeiras “telas”, suportes pictóricos moventes boiando ao longo dos rios. Afirma Lourdes Furtado, no seu estudo *Sem barco, como pescar?*, que as “embarcações, como parte da tecnologia pesqueira e como manifestação de cultura material dos grupos sociais que as utilizam, refletem, sem

dúvida, influência de ordem ambiental e cultural”⁸². Mais adiante, reitera que, num sentido amplo, “as embarcações têm sido o veículo ideal e adequado para as condições fisiográficas da Amazônia”. Elas levam a marca da região mais do que do pintor. Mas reforçam a recepção do barco como objeto estético, signo-objeto à flor das águas, admirado nos portos e ao longo dos navegáveis rios. Há mesmo um certo edonismo estético nesse procedimento colorista que repercute no modo espontâneo e fruidor com que o barco é contemplado pelos habitantes ribeirinhos ou das cidades. Quando se reúnem em grande número, seja no porto típico do Ver-o-Peso, de Belém do Pará, seja no porto de Manaus, de Santarém ou da Vigia, transformam esses locais numa espécie de pinacoteca flutuante. Estetizam a paisagem de uma forma aberta, permutacional, com possibilidades inesgotáveis de combinações aleatórias. Remarcável é o exemplo das procissões fluviais, quando os barcos-andores conduzem o Santo, seguidos de outros barcos embandeirados que levam os músicos, vários alvos anjinhos, coloridas promessas e ex-votos, promesseiros vestidos liturgicamente, piedosos fiéis. Por outro lado, quando seguem viagem, tornam-se objetos estéticos navegando pelos rios, expondo-se também à contemplação, durante a atividade mercantil que é mantida com os tripulantes, nas curtas temporadas em cada porto. Os barcos, as embarcações são, portanto, como signos-objetos boiando nos rios, rearranjando a paisagem, imprimindo nela a marca da criatividade do homem.

Se nos barcos o pintor não se reconhece artista produtor de beleza e não assume a autoria de seu trabalho, o mesmo não acontece com o abridor de letras. O abridor de letras – artista profissional que, além de pintar cartazes e nomes de estabelecimentos comerciais – é o especialista em escrever o nome das embarcações. O nome estabelece uma relação de afetividade do proprietário com o barco e de identificação diante das outras pessoas. Lourdes Furtado observa que assistiu “a um proprietário carregar sua canoa com ajuda de outros tripulantes, no porto de Óbidos, para colocá-la em terra para evitar arrastá-la numa parte do igarapé, cujo leito estava bastante raso no local em que deveria agasalhá-la.

Essa embarcação chamava-se *Emília*, em homenagem a sua filha falecida em tenra idade”⁸³. Por motivos de ordem sentimental e por suas peculiaridades formais, o nome passa a constituir-se um signo dentro de outro, exigindo um artista especialista para abrir-lhe as letras. Ele produz a letra como *poiesis*, como mundo feito. São signos que mantêm uma configuração própria em que a letra é letra como unidade de um letreiro que é objeto estético autônomo, no sentido em que, exibindo-se como signo múltiplo e aberto, condensa sobre si mesmo as atenções do receptor. São letras-telas que podem conter dentro delas mesmas, tanto um adorno geometrizar, como uma paisagem. Assim, tanto remetem ao contexto frasal, no qual estão inseridas como função comunicante, como retêm a mensagem na forma de si mesma. É a letra-signo-objeto. Letra que pode ser tela, cenário, guardiã da natureza, suporte plástico do mundo. A letra como alegoria. A letra como mito. Diminuta catedral barroca, aproxima-se do kitsch. Vocabulário para os olhos, seu sentido é o da praxis informativa e, ao mesmo tempo, uma praxis também poética.

Como nítida metáfora do barco, a letra leva uma densa carga de figuras, signos, reproduções miméticas da natureza. Os sinais do mundo. Nesse estado, a função poética alterna-se com a função comunicativa, pois tem a dupla condição de dar passagem ou de reter a mensagem, no jogo entre fechamento e abertura. Letra, portanto, que é passagem para o outro e, ao mesmo tempo, letra narcísica, enamorada de sua forma e pela qual se oferece à contemplação. Corpo de tatuagens, celebração do imaginário, fulguração, as letras que compõem os nomes dos barcos não são propriamente letras de escrever, mas letras em que se escreve.

O barco também está ligado a um outro significado que reforça sua dimensão estetizada, quando aparece como barco-iluminado, na reconversão simbólica das lendas, por exemplo. Liga-se também ao instante epifânico nas procissões fluviais noturnas.

Segundo as lendas, em determinadas noites escuras a Boiúna, cobra-grande, ou mesmo algumas ilhas, transformam-se em

navio iluminado, maravilhando e assustando os moradores das margens dos rios. “Costearam Jaguarijó, depois a boca do Arari com a ilha das Pombas que virava navio fantasma navegando meia-noite pela baía.”⁸⁴ O barco é um signo antiqüíssimo e plurivalente. Seja relacionado com o perfil lunar, seja na condição de transporte das origens, seja na remota condição de veículo do rio da morte sob o comando de Caronte, seja na condição de salvador da humanidade e das espécies vivas, no dilúvio. Na Amazônia está profundamente ligado à mitologia nativa. Raimundo de Moraes, em seu mural de vida na região, *Na planície amazônica*, explica: “A boiúna... ainda toma outras formas. Se engana a humanidade mascarada de navio de vela, também a engana no vulto de transatlântico... Percebe-se ao longe a mancha escura precedida pelo marulho cachoante no corta-mar. Seguidamente, destacam-se as duas luzes brancas dos mastros, a vermelha de bombordo e a verde de boreste”⁸⁵. O claro quadro epifânico que aí se configura.

É de se compreender que a vida amazônica propicie uma empatia muito próxima do espírito romântico, capaz de interligar e espelhar o objetivo e o subjetivo. Algo que emerge daquilo que Gilbert Durand denominou de “trajetos antropológico” e o que Maffesoli destaca em Simmel: “...O *stimmung* da paisagem permite designar, segundo o homem, o que unifica a ‘totalidade’ dos conteúdos psíquicos, unidade que não constitui nada de singular em si nem mesmo como aderência, em muitos casos, a algum particular facilmente indicável, mas que, ao contrário, representa o geral onde se reencontram todas essas particularidades”⁸⁶. O ensaísta paraense Eidorfe Moreira atenta à estreita relação que há entre o pensar, o sentir, o agir e o meio, a paisagem, e remete suas reflexões às palavras iniciais de Raphael, de Lamartine, as quais se aplicam adequadamente aos laços que ligam o homem amazônico à paisagem:

“Há lugares, climas, estações, horas, circunstâncias exteriores em tal harmonia com certas impressões de coração, que a Natureza parece fazer parte da alma e a alma da Natureza, e se separades a cena do drama e o drama da cena, a cena se

descobre e o sentimento se esvanece. Apartai de René as falezas da Bretanha, as savanas do deserto de Atalá, as brumas da Suábia de Werther, as vagas ensolaradas e os cerros transpirantes de calor de Paulo e Virgínia, e não compreendereis Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre, nem Goethe. Os lugares e as coisas ligam-se por um liame íntimo, pois a Natureza é uma no coração e nos olhos do homem. Somos filhos da terra. É a mesma a vida que flui na sua selva e no nosso sangue. Tudo o que a terra, nossa mãe, parece experimentar e dizer aos olhos por meio das suas formas, dos seus aspectos, da sua fisionomia, da sua melancolia ou do seu esplendor tem sua ressonância em nós. Só se pode compreender bem um sentimento nos lugares que o inspiraram”⁸⁷.

A identificação com a paisagem natural e a ideal, com a física e a cultural, além de provocar uma espécie de aderência física, moral e estética à terra, emoldura um sentimento pessoal e coletivo de felicidade. Não se confunde com a simples contemplação passageira que encanta o viajante. É componente de uma essencialidade ontológica necessária, profunda, vital e quase que instintiva. Concorre mesmo para a afirmação de sentido existencial, permitindo o paradoxo de ultrapassamento de uma relação circunstancial para se tornar uma experiência cósmica. Evidentemente, aqui não se está falando, e nem sequer imaginando, de uma relação nos moldes deterministas. Aqui se fala de relação propiciadora, indeterminada, imprevisível, mas orientada para um sentido de afetividade, compensação íntima, exteriorização expressiva. “A voz do pai lhe parecia tão tranqüila e lhe entrava no coração com súbita doçura. Era a voz das fazendas, de Paricatuba, dos bezerros chorando, de sua mãe, a voz de Belém chamando. Guíta se atravessava naquela voz como num largo e pacífico rio, as águas envenenadas de um afluente ... O cheiro de terra em tudo parecia vir da cabocla que tinha as mãos tintas de açaí.”⁸⁸

Júlio Verne também criou uma paisagem amazônica ideal em seu horizonte literário, nas páginas do romance *A Jangada*, sem nunca ter visitado a região, mas inspirado em boa fonte de pesquisa. Foi um tipo de embarcação registrado, bem mais

tarde, por Mário de Andrade, na obra de viagens pela Amazônia intitulada *O Turista Aprendiz*: “A jangada (formada por toros de madeira que podem chegar a cinco mil, como ilhas flutuantes) são ilhas largas, vogantes em que vêm morando por meses famílias inteiras que constroem seus ranchos, trazem vacas, porcos, galinhas, e os xerimbabos, papagaios ensinados, cachorros, tajás de estimação, e vivem de vida comum descendo este mundo de água”⁸⁹. Júlio Verne demonstra grande invenção, propósitos morais edificantes, interesse de popularização, poder de descrição, farta documentação geográfica, compreensão paternalista da vida na região, fantasia transbordante, ao lado de inverossimilhanças na ação dramática e inexatidões históricas.

Pode-se dizer que há na visualidade amazônica uma espécie de vocação estética, tornando-a “destinação de ser contemplada” conforme expressão de George Dickie, analisando a função estética nos objetos por ela impregnados, em *Defining Art*, citado por Arthur Danto em *La transfiguration du banal* (A Transfiguração do Banal)⁹⁰.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 SIMMEL, Georges. *Le tragédie de la culture*. Trad. Sabine Cornille, et Philippe, Ivernel. Paris, Rivage, 1988, p. 129.
- 2 MORAES, Raymundo. *Na Planície Amazônica*. Rio de Janeiro, Conquista, 1938, p. 36.
- 3 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1994. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Lisboa, Presença, 1989, p. 279.
- 4 BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Trad. A.P. Danesi Paris, Quadrige/Puf, 1960 – A Poética do Devaneio. São Paulo, Martins Fontes, 1988. p. 1.
- 5 JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1978, p. 37.
- 6 RIBEIRO, Berta. Artesanato indígena. Por que e para quem? *As artes visuais na Amazônia*. Belém/Rio de Janeiro, Funart/Semec, 1985, p. 38.
- 7 DURAND, Gilbert. Op. cit., 1994, p. 272.
- 8 DURAND, Gilbert. Op. cit., 1994, p. 272.
- 9 MOREIRA, Eidorfe. *Amazônia – O Conceito e a Paisagem*. Rio de Janeiro, Agência da SPVEA, 1960, p. 53.
- 10 JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., 1978, p. 268.
- 11 MOREIRA, Eidorfe. Op. cit., 1960, p. 64.
- 12 JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., 1978, p. 326.
- 12b MORAES, Raimundo. Op. cit., p. 53.
- 12c BOPP, Raul. Op. cit., p. 32.

- 13 DE BELÉM, Fafá. *LP-Tambatajá*. Rio de Janeiro, Phonogram, 1976.
- 14 PAES LOUREIRO, João de Deus. *Porantim*. In *Cantares Amazônicos: poemas*. São Paulo, Roswitha Kempf, 1985, p. 61/62.
- 15 LUSTOSA, Dom Antonio de Almeida. *No Estuário Amazônico*. Pará, Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 122.
- 16 PAES LOUREIRO, João de Jesus. Op. cit., 1985, p. 82.
- 17 ZILIO, Carlos. Claude Monet na Amazônia. *As Artes Visuais na Amazônia*. Belém/Rio de Janeiro, Funarte/Semec, 1985, p. 74.
- 18 JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., 1978, p. 310.
- 19 PORTO, Severiano. Arquitetura de morar na Amazônia. *As artes visuais na Amazônia*. Belém/Rio de Janeiro, Funart/Semec, 1985, p. 83/85.
- 20 PORTO, Severiano. Op. cit., 1985, p. 84.
- 21 MUKAROWSKY, Jan. *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p. 88.
- 22 LE GOFF, Jacques. *L'imaginaire médiéval*. Paris, Gallimard, 1985, p. 69. (T.A.)
- 23 LE GOFF, Jacques. Op. cit., 1985, p. 73.
- 24 ELIADE, Mircea. *Aspects du Mythe*, Paris, Galimard, 1966, p. 235. (T.A.)
- 25 MONTEIRO, Benedicto. *Verde Vagomundo*. Belém, Cejup, 1991, p. 14/15.
- 26 MUKAROWSKY, Jan. Op. cit., 1981, p. 33.

- 27 FREITAS, Renan. *A Questão Regional e a Produção Regional. As artes visuais na Amazônia*. Belém/Rio de Janeiro, Funarte/Semec, 1985, p. 60.
- 28 SÓFOCLES, Oedipe Roi (Téâtre complet). Trad. Paul Mazon, Paris, Flammarion, 1964, p. 107. (T.A.)
- 29 SÓFOCLES. Op. cit., 1964, p. 109.
- 30 SÓFOCLES. Op. cit., 1964, p. 112.
- 31 SÓFOCLES. Op. cit., 1964, p. 115.
- 32 SÓFOCLES. Op. cit., 1964, p. 138.
- 33 SÓFOCLES. Op. cit., 1964, p. 139.
- 34 SÓFOCLES. Op. cit., 1964, p. 139.
- 35 BACHELARD, Gaston. Op. cit., 1960, p. 176.
- 36 BACHELARD, Gaston. Op. cit., 1960, p. 176.
- 37 BACHELARD, Gaston. Op. cit., 1960, p. 159.
- 38 BOURDIER, Pierre. *La distinction*. Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p. 111.
- 39 DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visage de l'oeuvre?* Paris, Berg International, 1979, p. 12. (T.A.)
- 40 MAFFESOLI, Michel. *La transfiguration du politique*. Paris, Grasset, 1992, p. 17. (T.A.)
- 41 ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris, Fasquelle, 1930, RJ, J. Ribeiro Santos, Editor.
- 42 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1992, p. 238.
- 43 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1992, p. 141.

- 44 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1992, p. 16.
- 45 JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., 1978, p. 18/19.
- 46 HOMERE. *Iliade: poesia*. Trad. Paul, Mazon. Vol. III. Paris, Société d'editions Les Belles Lettres, 1967 – Odisséia. (Trad. Jaime Bruna) SP, Cultrix, 1986.
- 47 MOREIRA, Eidorfe. *Obras Reunidas*. Vol. III. Belém, Cejup, 1989, p. 145.
- 48 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1992, p. 16.
- 49 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1992, p. 272.
- 50 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1992, p. 269.
- 51 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1992, p. 268.
- 52 Citado sem referência por FONSECA, Wilson, em um trabalho inédito e transcrito por Loureiro, Violeta et Paes, no Inventário Cultural e Turístico do Médio Amazonas Paraense. Belém, Secretaria de Cultura do Estado, 1987, p. 138.
- 53 MAFFESOLI, Michel. *Les temps des tribus*. Paris, Biblio, 1991, p. 23.
- 54 IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) – 1980/90.
- 55 SIMÕES, Aldenice e outros, citado por Loureiro, Violeta et Paes. Op. cit., 1987, p. 7.
- 56 DURAND, Gilbert. Op. cit., 1994, p. 474.
- 57 PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swan*. Paris, Robert Laffond, 1987. No Caminho de Swann. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre, Globo, 1981.
- 58 HOMERE. Op. cit., 1967.
- 59 HOMERE. Op. cit., 1967.

- 60 HOMERE. Op. cit., 1967.
- 61 HOMERE. Op. cit., 1967.
- 62 HOMERE. Op. cit., 1967.
- 63 KOTHE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo, Ática, 1986, p. 50.
- 64 BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 22/23.
- 65 ALVES, Isidoro. *Promessa é Dívida*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, UFRJ/Museu Nacional, 1993, p. 108/111. Mimeog.
- 66 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1991, p. 270.
- 67 ALVES, Isidoro. Op. cit., 1993, p. 88.
- 68 CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo, Melhoramentos, 1983, p. 325.
- 69 Texto dos arquivos do Centro Cultural Paes Loureiro, Oriximiná, Pará.
- 70 Texto dos arquivos do Centro Cultural Paes Loureiro, Oriximiná, Pará.
- 71 BACHELARD, Gaston. Op. cit., 1985, p. 67/68.
- 72 MUKAROWSKY, Jan. Op. cit., 1981, p. 37. (T.A.)
- 73 BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Paris, Stoch, 1992, p. 104.
- 74 SIMMEL, Georges. *La tragédie de la culture*. Trad. Sabine Cornile, et Philippe, Ivernel Paris, Rivage, 1988, p. 129.
- 75 PINHEIRO Jr. Osmar. *A Visualidade Amazônica*. In *As Artes Visuais na Amazônia*. Op. cit., 1985, p. 96/97.
- 76 VIRGILE. *L'Enéide*. Trad. Maurice, Rat. Paris, Garneir/Flammarion, 1985 — *Eneida*. Trad. Tassilo O. Spalding. SP, Cultrix, 1892.

- 77 ALIGHIERI, Dante. *Purgatoire – La Divine Comédie*. Trad. Jackeline, Kisset. Paris, Flammarion, 1988 – A Divina Comédia. Trad. Cristiano Martins. SP, USP/Itatiaia, 1979.
- 78 CAMÕES, Luiz Vaz de. *Les Lusiades*. Chant 1, 19/20. Trad. Roger, Bismut. Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 5.
- 79 XIMENES, Tereza. A navegação fluvial no desenvolvimento da Amazônia. *A navegação-homens e rios na Amazônia*. Belém, Universitária/UFPA., 1992, p. 3.
- 80 MORAES, Raymundo. *Na Planície Amazônica*. Rio de Janeiro, Conquista, 1938, p. 53.
- 81 ACEVEDO, Rosa & CASTRO, Edna. *Negros do Trombetas*. Belém, Universitária/UFPA., 1993, p. 130.
- 82 FURTADO, Lourdes. Sem barco, como pescar? *Embarcações– Homens e Rios na Amazônia*. Op. cit., 1992, p. 33.
- 83 FURTADO, Lourdes. Op. cit., 1992, p. 45/46.
- 84 JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., 1978, p. 271.
- 85 MORAES, Raymundo. Op. cit., 1938, p. 78.
- 86 MAFFESOLI, Michel. Op. cit., 1992, p. 141.
- 87 MOREIRA, Eidorfe. *Obras Reunidas*, Vol. II. Belém, Cejup, 1989, p. 61/62.
- 88 JURANDIR, Dalcídio. Op. cit., 1978, p. 277.
- 89 ANDRADE, Mágrio. *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 86.
- 90 DANTO, Arthur. *La transfiguration du banal*. Paris, Seuil, 1989, p. 156. (T.A.)

3 *A iluminação poética dos mitos*

3.1. Os mundos entrelaçados e a contemplação operativa

Há um mito Kaiapó que tipifica muito bem a idéia relacional entre dois mundos – o visível e o imaginal – que, na cultura amazônica em geral, estão imbricados numa convivência cotidiana e explicativa do mundo. Trata-se de um mito que revela original concepção do universo. Nele, o mundo é apresentado como se fosse composto de várias camadas que se superpõem, sendo que aquele no qual habitam os Kaiapós teria sido descoberto “por um caçador habitante de uma camada superior, ao cavar um buraco seguindo um tatu. Os antepassados desceram então para esse *puka* (camada) descoberto através do buraco, utilizando um cordão de algodão. Nem todos tiveram coragem para descer; as fogueiras dos que ficaram na primeira camada superior são hoje visíveis como estrelas no céu”¹.

É bem possível que o ponto de partida para a construção desse mito, de remota atmosfera platônica de dois mundos, tenha sido produzido pelo devaneio resultante da contemplação solitária dos xamãs e dos baiás – poetas da tribo – durante as noites da floresta, silenciosas e cheias de sinais. A contemplação insaciável das estrelas brilhando no alto, diminutas fogueiras ardentes na imaginação da tribo, pode ter sido o ponto de partida ontológico em busca de uma explicação para o mundo e a existência, expressa nesse mito. A revelação de um desejo de explicar as coisas através delas mesmas e, ao mesmo tempo, ultrapassando-as. A contemplação devaneante pode ter sido a motivação para que o índio desferisse a flecha de seu imaginário no rumo dos alvos sempre insondáveis das explicações da origem primeira dos homens e do mundo.

É possível que a contemplação devaneante seja uma das atitudes do caboclo, do homem amazônico, propiciadoras de um *ethos* próprio em sua cultura, gênese dessa teogonia do cotidiano que vai povoando de deuses e mitos os rios e a floresta. Um povoamento de seres com os quais os homens convivem sob a dominância de um sentimento estetizador que tece a teia dessa cultura, fator de coesão social e condicionador de comportamentos. Uma estética que “englobe, mas também se estenda ao conjunto da existência social”². Uma esteticidade ampliada, que não revela a existência de noções do que seja o estético. Mas de uma integração de valores aparentemente distintos, em que essa esteticidade e o comportamento moral, por exemplo, se acham ligados.

Pelos sentidos o homem também se afirma no mundo objetivo, como também aprofunda o conhecimento de si mesmo e, com isso, desenvolve a sensibilidade estética. A realidade, por essa via, é percebida sem uma significação utilitária direta e nela são desvelados os motivos de expressão da essência do próprio homem. Pelo desenvolvimento da sensibilidade estética, pode-se perceber, por meio da forma concreta sensível dos objetos, o conteúdo humano que eles expressam. É uma relação que se estabelece não só pela sensibilidade, mas também por um sentido intelectual e afetivo. Esse conteúdo humano e afetivo é uma marca essencial na relação estética decorrente disso. A contemplação é condição inerente à presença determinante da relação estetizadora. As coisas são percebidas na modalidade de uma alegria interior e prazer espiritual, como “uma corrente de sensibilidade cotidiana” equivalente ao que estuda Umberto Eco a respeito dos problemas da estética na cultura medieval³.

As duas atividades de trabalho que marcaram tradicionalmente a sociedade amazônica, pode-se retomar este tema para efeito demonstrativo, são a pesca e o extrativismo agrícola. Tanto o pescador como o agricultor propendem à contemplatividade e ao devaneio, seja pelas longas e pacientes jornadas de trabalho, seja pelas contingências da vida ribeirinha. Há um mundo a perder de vista à sua frente,

envolvendo-o com uma natureza da qual devem ser extraídas não só a subsistência, como a explicação de tudo: desde os pequenos acidentes de cada dia, até as verdades eternas como explicação do começo de tudo. O devaneio contemplativo sempre foi a linha inconsútil que ligou o caboclo amazônico do barranco – à beira do rio – às estrelas. Uma espécie de cordão umbilical ligando o seu ser imaginal e o grande útero cósmico do universo.

Para o nativo da Amazônia, a contemplação é um estado de sua existência. O princípio e o fim de suas relações com a vida cotidiana e a raiz de suas peculiaridades de expressão. Evidentemente que não é uma contemplação de caráter teológico ou místico, mas uma contemplação que é a extensão de sua humanidade e geradora de humanismo. É uma contemplação que estabelece equilíbrio de limite e grandeza do homem com a natureza. Diante dessa natureza magnífica e desmedida, ele a dimensiona segundo as medidas de humanidade. Confere à natureza uma dimensão espiritual, povoando-a de mitos, recobrando-a de superstições, destacando-lhe uma emotividade sensível, tornando-a lugar do ser, materializando nela sua criatividade, ultrapassando sua contingência na medida em que faz dela um lugar de transcendência. Assim, o caboclo se reconhece nessa natureza e amplia sua realidade, eliminando as barreiras com o ilimitado do imaginário. Não se trata de uma contemplação de teólogos e místicos. Não significa um caminho para Deus (construído no estudo das questões referentes ao conhecimento da divindade e seus atributos ou de relações com o mundo, com os homens e com a verdade religiosa), como no primeiro caso; não é uma forma de convivência com a purificação, o misticismo e a transcendência dos santos e dos doutores místicos (pelo que se procura atingir o estado estático de união direta com a divindade), como no segundo caso. Trata-se de uma contemplação devaneante, propiciadora de repousante tensão criadora, que se liga mais às atitudes dos poetas e filósofos. Predomina, no entanto, uma reflexão que se exprime por meio de formas sensíveis, valorizadoras das formas de aparência, o que é uma peculiaridade inerente à atitude estética. Uma contemplação que é um

exercício cultural e, ao mesmo tempo, poetizante, no sentido de uma ampla *poiésis* coletiva e de sentido alargado. É, de certa maneira, uma contemplação operativa, ato e estado, paradoxo ou dialética que aciona um processo que não é apenas de quem contempla como recepção estética, mas de quem contempla criando. Ou, de quem contempla agindo na busca de encontrar o sentido oculto nas coisas. Como o pescador que contempla e pesca. Como o plantador que contempla e planta. Uma contemplação expansiva por meio dos seres e das coisas, aproximação amorosa e, dialeticamente, estranhamento ante esse mundo que é um veículo de sentimento tanto quanto de qualidades intelectuais. O prazer que disso decorre não advém da descoberta da verdade e nem do encontro com Deus. É o amor à natureza, à vida que a orienta. Um prazer que se constitui e orienta. Um prazer que se constitui e explica pelo *ethos* do prazer estético: um prazer sensível que se distingue dos prazeres ligados às necessidades orgânicas e, também, da ordem de prazeres que provêm de sensações auditivas e visuais e suas condições de agrado como tal. Trata-se de uma forma de prazer que separa o homem amazônico e, ao mesmo tempo, o mantém coexistindo com sua vida prática. Que é uma espécie “de uma intuição lírica do sentimento”, como teoriza Umberto Eco, ao comentar as idéias de Baumgarten, em *e problème esthétique chez Thomas d'Aquin* (O Problema Ético em São Tomás de Aquino)¹. Um prazer de contemplação operativa, mas desinteressada, equivalente àquilo que afirma Kant em sua obra sobre o julgamento do gosto, na medida em que, justificada pela gratuidade, resulta de um livre jogo entre a imaginação e o entendimento. São convergências do choque sensível resultante da relação do caboclo com a natureza magnífica que o envolve. Nesse momento-contínuo, todo o ser do caboclo se faz presente, catalizando uma intensa atividade intelectual na qual triunfa um sentimento de vago e mobilizante prazer. É um sentimento peculiar de admiração, cuja fecundidade empresta a tudo uma ardorosa significação. A natureza é fonte de signos em permanente circulação. Permite, como no caso da Amazônia, a criação de uma verdadeira teogonia do cotidiano estetizada pelo imaginário, que lhe atribui uma configuração formal expressiva e significativa.

Já ficou bem claro após Mukarovsky, por exemplo, “que a função estética ocupa um campo de ação muito mais amplo que a arte propriamente dita”⁵. Segundo suas idéias, os limites da função estética são indemarcáveis unicamente pela realidade, variando entre as pessoas, as culturas e as camadas sociais. Ultrapassando o espaço da aparência penetra profundamente na vida social podendo, muitas vezes, influir num próprio entrelaçamento da vida social, tornando-se um componente formante e vitalista do comportamento humano. É como tal que se pode perceber na cultura amazônica, a dominância da função estética do imaginário, que é objeto de demonstração neste estudo.

Galton Bachelard observa em sua *Poétique de la rêverie* (Poética do Devaneio) que: “Em seu devaneio solitário, o sonhador de devaneios cósmicos é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder de contemplação”⁶. Ele reconhece essa forma especial de percepção por ele designada de “ante-perceptiva”. Mas, ao tempo em que “habita” o mundo penetrado por sua contemplação devaneante, essa comunicação de sonhador “carece de distância”, dessa distância que assinala o mundo percebido, o mundo fragmentado pelas percepções⁷. Devaneando à beira dos rios, acorado à soleira da porta de sua morada, debruçado no peitoril da janela, fumando no trapiche ou à cabeça da ponte em frente às águas, navegando após as fainas da pesca, o caboclo devaneia diante do rio e da floresta, desenvolvendo audaciosas personificações estéticas, convive com os sonhos, repousa no tempo sem pressa nesse mundo sonhado. Um mundo que ele constrói em repouso, após as jornadas da pesca ou da lavoura, exatamente quando cessam as tarefas do trabalho, diante desse mundo físico que ele já encontrou construído. Balançando-se na rede que herdou do índio, o caboclo refaz o universo em sua imaginação emocionada. O caboclo também cria seus mitos balançando-se na rede. Refaz o seu mundo a partir do breve movimento dessa estrutura de leveza rendada e suspensa no ar. Não medita propriamente sobre a beleza. Ele produz beleza. Uma beleza que nasce nas brumas do *sfumato* de um devaneio que apaga os contornos entre o real e o imaginário, que atua como fator

de poeticidade, incorporando o estético no contexto de seus fenômenos sociais. Um contexto no qual “a paisagem pode produzir o mesmo efeito de uma obra de arte”⁸, seja pelo que exhibe de visível, seja pelo que a ela acrescentaram as iluminuras do imaginário.

Pela atitude contemplativa o caboclo se deixa absorver no devaneio prolongado, denotando uma aparência exterior de quietude e imobilidade. Não se trata, embora exteriormente se assemelhe, de uma atitude mística. Na contemplação mística a atividade dos sentidos é abolida, enquanto que, na contemplação estética é essencial o envolvimento dos sentidos. Ao mesmo tempo, o conhecimento resultante dessa atitude não tem a objetividade e clareza do conhecimento racional. O homem amazônico, assumindo, sob vagos contornos do *sfumato* do devaneio, a atitude de contemplação estética, ele se projeta no objeto de sua contemplação, recriando-o segundo a imagem do seu imaginário, construindo uma espécie de conhecimento interior. Na verdade, pode-se dizer que ele experimenta a prática de um “trajeto antropológico” concebido por Gilbert Durand. “Para tal, precisamos nos colocar deliberadamente no que chamamos de trajeto antropológico, ou seja, a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas que emanem do meio cósmico e social.”⁹ Diante das intimações da subjetividade de uma existência acontecendo em meio a uma natureza magnífica, o caboclo responde subjetivamente com a construção de um mundo imaginal profundamente estetizado, no qual as barreiras entre o visível e o imaginal estão quebradas pela interpenetração de planos de contornos evanescentes. Esse comportamento é de extrema riqueza, pois liberta o espírito, joga com as formas, revela admiração e não apresenta preocupações de tempo e espaço.

Observa-se, na cultura amazônica, o resultado de uma atitude de admiração do homem diante da natureza magnífica em torno. A presença do homem diante de algo que ele sente como elevado e superior. Suas interpretações da natureza têm caráter de elevação, de criação de um mundo sensível no plano teogônico e mais perfeito, de investimento

de mitologias que acentuam o sentido da função estética que, por seu turno, é também uma forma de elevação. Uma elevação mais sentida do que de fato racionalizada, cujas formas elementares estão profundamente subjetivadas, que evolui para uma atitude coletiva além das individualidades, cria (por meio de uma cadeia de subjetividades) esse peculiar modo “universal” de esteticidade que é próprio da cultura amazônica. Uma espécie de *visio esthétique*, nos moldes em que foi percebida por São Thomás d’Aquino na cultura medieval, na linha de um raciocínio guiado pela noção do caráter essencial da visão entre os predicados da beleza, e que “consiste justamente nesta maneira de discernir a forma no sensível, visto que pelo efeito mesmo desta apreensão do sentido a luz do ser penetra o intelecto”¹⁰. Ela se desdobra em uma forma de ideal coletivo de onde emana uma espécie de espontânea pedagogia do gosto. Uma educação estética nos moldes daquilo que foi concebido por Schiller, isto é, como um processo de educação da sensibilidade. A mitologia amazônica edonística, amorosa, heróica, revela o entusiasmo das relações do homem com a natureza. Uma admiração que é componente motivador do *ethos* da cultura. Seja no sentido de um arrebatamento, semelhante ao que aparece no *Tratado do Sublime* atribuído a Longín ou segundo se depreende como admiração e respeito no *Crítica do Juízo*, de Kant, no que se refere ao sublime. A admiração como produto de uma emoção que transforma a relação e a qualidade da vivência do caboclo, do homem amazônico. A contemplação do rio, da curva do horizonte líquido, da floresta, da chuva e do sol, do dia e da noite, traduz-se numa densidade emocional intensa, dando uma colaboração de entusiasmo, de encantamento diante da natureza, evidenciando seu sentido interior. Todavia, o resultado não é totalmente idêntico ao estado de alma romântico, no qual a natureza objetiva o sentimento, na medida em que o sentimento subjetiviza a natureza. Na cultura amazônica ocorre o distanciamento que permite a natureza ser percebida como lugar de criação e na qual, à semelhança das antigas cosmologias, o mundo é recriado e povoado pela cultura sob o domínio formal no qual se evidencia a emoção sensível. Uma emoção que se torna coletiva, nem tanto porque todos os que a produzem

vivam em uma só coletividade próxima no espaço, mas individualidades dispersas que partilham da mesma realidade. Uma simpatia generalizada dos que desfrutam a mesma realidade comum, um destino comum de estar juntos. Algo como o *einführung* dos românticos alemães, constituidor de uma comunidade de ser e de sentir. Um jogo de estados afetivos que emana da vivência instauradora de uma compreensão intelectual englobante da realidade amazônica. Uma vivência intelecto-emotiva que identifica os dois “eus”: o do caboclo e o que se atribui à natureza contemplada. É, portanto, o *einführung*, o dado imediato na relação de conhecimento que o homem amazônico constrói de sua realidade.

Todavia, como afirma Victor Bash no seu *Essai critique sur l'esthétique de Kant* (Ensaio Crítico Sobre a Estética de Kant)¹¹, dentro do âmbito das particularidades da contemplação estética há que “a ligação entre a imagem e a idéia se encontra numa saída do ‘claro-escuro’ psíquico, em que tudo, sabendo confusamente que a ligação entre a imagem e a idéia é inadequada, nós nos emprestamos à ilusão de que a imagem e a idéia se fundem, nós animamos o inanimado, nós emprestamos à natureza nossa personalidade”.

Esse claro-escuro que marca o limite vago em que se apura o jogo entre a imaginação e o entendimento, na estetização da cultura amazônica, e reafirma-se, como um motivo recorrente é o que se está designando pelo termo *sfumato*. É a zona de indefinição e interpenetração entre os planos do real e do imaginário, que permite a emergência e a livre expansão do devaneio, do pensamento errante, da exteriorização formal da emoção. Algo como no plano físico-geográfico pode ser observado no fenômeno do encontro das águas, por exemplo: seja o encontro entre o rio Amazonas e o Tapajós, em frente à cidade de Santarém, quando as águas amareladas de um se interpenetram nas águas esverdeadas do outro; seja o do rio Negro com o Amazonas, quando as águas escuras de um, se fundem nas águas amareladas de outro. Entre os rios, a faixa de intersecção é indefinida, misturando-se difusamente duas realidades, sem uma rígida delimitação. Como no *sfumato* do devaneio. Um fenômeno que, no plano

cultural, pode ser equivalente ao que R.L. Wagner observou no maravilhoso bretão: “A humanidade se duplica de um outro mundo que vive à margem do nosso, mas do qual os membros atravessam, por interfaces contínuas, as aventuras dos cavalheiros e suas damas (...) e mesmo chega ao ponto em que não sabemos mais estabelecer uma linha de demarcação entre a natureza humana e a outra”¹². Por essa atitude imaginante o homem amazônico (cuja alma, como de um artista, é aberta ao mundo) se comunica com a natureza de uma forma total, sem as delimitações classificatórias, sentindo-a como um todo, como um cosmo integrado pelo sentimento. E a imaginação, nessa forma de relação entre sujeito e objeto, se enriquece e se expressa na ação criadora de mitos, de visualidades, de fontes de criação artística insaciável e estetizante.

Então, diante de uma realidade que ultrapassa as possibilidades imediatas oferecidas pelo real, o caboclo foi criando seus mitos, como uma espécie de visualidade do maravilhoso, reveladora de um frescor da alma e pureza de coração, à semelhança do “saber dos povos antigos”¹³, de Vico, ou dos tempos imemoriais teogônicos e épicos da Grécia antiga.

a. A paisagem mítica superposta à paisagem natural

O mundo dos rios e da floresta é o *interior*. Para quem está na capital, o mundo rural é todo o mundo do interior. Para quem está nas cidades do interior, o *interior* é propriamente a parte rural. No entanto, distinguindo-se da capital do Estado, ele é, segundo Isidoro Alves, “uma categoria situacional, nos termos de um conjunto de relações que são de ordem econômica, social, ritual, etc. Se o caboclo é por excelência um ‘homem do interior’, pode-se deduzir que é uma categoria social congruente com aquela”¹⁴. É, então, nesse universo do *interior* que os mitos habitam e se tornam narrativas, isto é, lendas. Nele é que o rio e a floresta têm caráter constitutivo. “O lugar da errância”, como interpreta Maria Lúcia Medeiros: “Esse mundo mágico que desliza à flor das águas obrigou, à época

de sua ocupação ou da formação das cidades, conquistadores, sonhadores, doutores e aventureiros que, à sombra da magnitude de sua opulência, idealizaram uma ponte no infinito, a ligação entre dois mundos opostos, díspares, inconciliáveis”¹⁵.

O rio permite atitudes de estranhamento propiciadoras à emergência de outras realidades coexistentes. O verbo emergir confere ao rio a significação de lugar de onde as coisas aparecem. É das águas que se emerge. Mesmo o ser é das águas placentárias que evém à vida. Bachelardianamente, pode-se dizer que o rio é o lugar onde a água é água por excelência. O rio é de água. O rio está vestido com a pele das águas, mas também a sua carne e sua alma são de água. Seu corpo é de água. O que nele está mergulhado participa de uma união cósmica. O rio nasce num olho d’água. Significa que o olhar desse olho é líquido. É o olhar das nascentes, o mais antigo olhar, o olhar das origens e de onde o rio nasce. O olhar desse olho é a água corrente no ser do rio. Sendo assim, o rio é um grande olho que olha o céu e que também nos olha. Mas também é um olho que olhamos enquanto ele nos olha. Espelho de água.

Há, por trás de todo olhar, uma alma. Diz-se que os olhos são as janelas da alma. Por detrás do olhar do rio há um mundo de signos, seres, mistérios. Assim, por detrás do rio —que é olho olhado que nos olha — há um mundo de mitos, lendas, encantarias. O rio torna-se, portanto, como uma coisa viva da qual tudo pode vir, como de tudo o que é vivo, de tudo o que tem vida. Do mesmo modo como atrás do olhar está a consciência e o inconsciente, atrás do olho do rio, nas suas profundezas, estão as suas mil e uma noites imaginárias que encantam e aterram. Um jogo que faz uma constante nesses mitos: atraem e aterrorizam.

A floresta nasce de uma semente que brota no útero da terra. Uma floresta é também uma plantação de símbolos. Há, na região amazônica, um emaranhado de símbolos, a começar pela simbologia própria da floresta de todos os homens, resultado do sonho de sair de si à procura do “outro que somos nós ainda, numa expressão dialética do próprio ser”¹⁶.

A floresta esconde olhos que espreitam, que perscrutam, que vigiam. A floresta não tem um só olho. Eles são incontáveis. E não são *seus* olhos, são olhos que nela se escondem. As folhas escondem olhos. Olhares vagam por entre os troncos de gigantescas árvores. Os escuros escondem olhos. São, portanto, multidões de olhos espalhados nas infinitas faces misteriosas da floresta. Mesmo no caso do *lieu de plaisance*, do *locus amoenus*, das florestas geladas, da paisagem ideal, a floresta tem sido um lugar de onde o mistério, o desconhecido, o imaginário espreitam com mil olhos. Nela repousam, caminham e vagam santos e visagens. Dela evolva sempre uma atmosfera de mistério: “A aurora, aparecendo por entre as altas árvores longínquas, expeliu a noite estrelada com o seu cortejo de terrores vagos e de alucinações cruéis”¹⁷.

b. Correnteza ou interlúdio mítico ou relação exemplificatória de mitos

São inúmeros os mitos que povoam as encantarias amazônicas. Há o Anhangá, que é um veado que assombra; há a Caipora, caboclinha de grande cabeleira que chega a encobrir-lhe o sexo de amante ciumenta; há o Lobisomem, que geralmente é um homem que se transforma em porco; há a Boiúna, cobra-grande que se transforma em navio iluminado; há as Amazonas, mulheres guerreiras que cavalam pela selva e recebem os guerreiros brancos em orgiásticas noites de amor e de luar; há o Uirapuru que só pode ser morto com um tipo de cera de vela do altar onde foi realizada a missa do galo; há o Muiraquitã, pedra verde, amuleto esculpido na forma de um sapo, raro amuleto de amor das Amazonas; há a Ipupiara, a mãe-d’água indígena, transformada na lara de longos cabelos e voz maviosa; há o Curupira, mãe-do-mato, e gênio tutelar da floresta; há o Jurupari, demônio, espírito mau e grande legislador; há a Kerpi-manha, a mãe ou a origem do sonho; há o Mayua, ser misterioso de onde provém todo o mal; há o Tupana, espécie de deus, ente desconhecido que troveja e mostra sua fúria pelo raio capaz de carbonizar florestas e homens; há o Boto, da família dos golfinhos que

se transforma em um moço belo e sedutor, espécie de Don Juan das águas; há o Poromina-Minare, personagem amoral, de imenso fálus, que transmigra da floresta para a cidade, numa viagem cheia de acidentes; há Rudá, o deus do amor; há a Tambatajá, símbolo do amor eterno, nascida na cova de um índio e da índia macuxi que se amaram profundamente; há o sol nascendo, tornando-se moço valente e convivendo com os membros da tribo, antes de subir para o céu e meter-se nas nuvens; há a lua, que era mulher, irmã do sol, com quem deitava todas as noites; há Baíra, capaz de manipular o mundo a seu interesse, roubando o fogo para o bem de sua gente; há o vagalume engravidando a filha de Baíra; há a filha de Baíra com quem todo mundo fornicava; há o nascer da noite nos cantos de um pássaro; as mulheres engravidadas por animais; os fornicadores incontinentes e os adultos metamorfoseando-se em sapos-cururus; há, ainda, as cunhantãs que se transformam em raiz da priprioça cujo aroma enfeitiça todo mundo; há o Paitunaré agradando as mulheres e levando-as para a rede onde juntam seus corpos; há o Unari, um deus vagabundo, sujo, fedorento, que comia caça quase crua misturada com terra, com o carvão e a cinza das fogueiras; há o malicioso Sapo Tarô-bequê, ardiloso, repetindo que o que mata as pessoas é o medo; há as crianças que se metamorfoseiam, como o menino filho de Ualipera, alimentado de água e mel, pintado de barro vermelho, e que, por ter dançado com uma mulher menstruada, desde esse dia, suou sangue, morreu e se transformou em sete-estrela; há o Iaucanã, um grande sedutor, que inventou uma espécie de flauta de Pã, de dupla carreira de tubos, de onde extrai melodias que atraem e seduzem as mulheres; há Macunaíma, que se transforma em macaco, em quati, em cobra, em lagartixa, em tudo, para alcançar e ser engolido por um sexo de mulher pendente – como um fruto maduro – de uma árvore.

Esta relação mítica – na modalidade de um interlúdio narrativo e exemplificativo – é apenas uma indicação temática da populosa teogonia amazônica. Cada relato lendário particular desses mitos constitui fator indicativo dessa dominância poética do imaginário. Uma esteticidade que decorre

de qualidades formais próprias a esses mitos, cujo significado deriva das significações contidas na cultura amazônica. Uma poeticidade de signos-mitos enraizados em significações presentes na coletividade amazônica que, como toda significação estética, vem “caracterizada pelo que há de comum nos estados subjetivos da consciência evocados pela obra-coisa nos membros de determinada coletividade”¹⁸. Aqui se faz uma relação de caráter associativo entre o mito amazônico como criação e o signo ou objeto-estético autônomo de Mukarovsky, na medida em que, também segundo esse semiólogo e pensador da arte, “a função estética ocupa um campo de ação muito mais amplo que a arte propriamente dita”¹⁹.

No rio e na floresta predominam os mitos que enriquecem de significados, tantas vezes intraduzíveis, a cultura amazônica. Compartilha-se aqui da idéia de Gilbert Durand de que “assim, o termo *mito* recobre (...) quer o mito propriamente dito, quer dizer, a narrativa que legitima tal e qual fé religiosa ou mágica, a lenda e as suas intimações explicativas, o conto popular ou as narrativas romanescas”, o que está de acordo com o pensamento de J. P. Bayard, em *Histoire des légendes* (História das Lendas)²⁰. Os mitos amazônicos são numerosos, são diversos, são de diferentes categorias. Dentro dos horizontes desta análise serão vistos alguns, provenientes do rio e da floresta, sem que esta escolha signifique qualquer idéia de superioridade de uns sobre outros. A escolha decorre unicamente das motivações estéticas de abrangência regional que acentua sua importância como portadores das qualidades da cultura amazônica aqui estudadas.

São extremamente variáveis os limites da função estética, como também o são as suas dominantes. O campo destas reflexões estão circunscritos ao que se considera a função estetizadora de uma poética do imaginário como dominante. Na impossibilidade circunstancial de interpretar numerosos exemplos, foram escolhidos três mitos que expressam de diferentes maneiras a temática condutora deste estudo: o Boto, a Boiúna e o Promina-minare.

3.2. O Boto

ou o esplendor do amor de roupa branca ou o amor de perdição que também salva

MITO DA ORIGEM DOS BOTOS (Contada por Paquiri)

*Uma mulher era casada, mas tinha um namorado:
o macho da Anta, porque gostava do membro dele.
E estava sempre deitando com bichos.*

O marido só desconfiava.

Ela fazia muitos beijus.

*E quando o marido não estava, ia à beira do rio
e cantava e assoviava, bem no lugar onde a Anta
saía d'água.*

Cauim após arérehú

E a Anta respondia.

Fi!Fi!Fi!Fi!

*O macho da Anta saía d'água; Comia e ia deitar-se
com a mulher.*

O marido só desconfiava.

Um dia ele disse aos companheiros:

– Vamos matar a Anta?

– Vamos.

Fizeram muitos beijus.

E foram ao lugar onde a Anta morava.

E chamaram:

Cauim após arérehú.

A Anta saiu d'água.

Os homens saíram detrás dos paus e a mataram.

Partiram o bicho em pedaços. E puseram tudo no moqué.

*Quando já estavam assados, levaram uns pedaços para a
namorada da Anta.*

*– Está aqui um pedaço de carne de porquinho que te trouxe-
mos.*

*A mulher disse que não queria.
O marido dela e seus companheiros comeram toda a carne
do macho da Anta.
No outro dia a mulher convidou o marido para tomar banho.
A mulher ia na frente carregando o filhinho que era dela e
da Anta.
O homem pulou n'água.
A mulher, com a criança, também, perguntando:
– Eu mergulho?
O marido disse:
– Mergulha.
A mulher mergulhou com o filhinho.
Demorou, debaixo d'água.
E boiou depois no meio do rio.
Ela e o filho tinham virado Boto.
O homem voltou para casa sozinho.
Por isso o sexo da fêmea-do-Boto é como o da mulher
e o membro do Boto é como o da Anta macho²¹.*

a. O sobrenatural natural

A convivência com o sobrenatural é um dos traços comuns da vida amazônica. Estudando a comunidade de Itá, o antropólogo Charles Wagley exemplifica essa convivência: “Santo Antônio e São Benedito, cujas imagens ocupam o altar-mor da igreja matriz, chegaram mesmo a ser vistos à noite caminhando pelas ruas. O pai de Juca contou-lhe ter avistado os dois santos passeando certa noite sob as mangueiras da rua principal; usavam hábitos de monge e dirigiam-se à igreja, onde os viu entrar. Uma luz acendeu-se no interior e em seguida a igreja voltou às escuras²². A aceitação espontânea de episódios como esse, reflexo de uma espécie de aceitação de dois mundos entrelaçados no cotidiano, representa um dos suportes psicológicos de compreensão de relatos verdadeiros como o do Boto, o grande amante insaciável das mulheres ribeirinhas.

Em sua obra *No Estuário Amazônico*, dom Antônio de Almeida Lustosa documenta um dos conceitos de como o

Boto é tido na região, que serve para ilustrar também o seu caráter e uma certa simpatia do ribeirinho com relação a ele:

– *E o Boto é inimigo do homem?*

– *Não senhor. Quando uma canoa se alaga, o que nos salva é o Boto. Ele não deixa nenhum peixe chegar para comer gente*²³.

Também se acredita que o Boto seja a encarnação do espírito protetor dos peixes.

O Boto é um mamífero cetáceo, da família dos platanistídeos e delfínídeos, marinhos e de água doce, que pode alcançar mais de dois metros de comprimento e diâmetro aproximado de 70 cm. Corresponde, nas águas doces, ao golfinho ou delfim do mar. Das seis espécies conhecidas, três pertencem à bacia Amazônica. Destacam-se o Boto-preto e o vermelho. O Boto-preto é tido como o que protege. O Boto-vermelho é o Don Juan das águas, sedutor de moças donzelas e mulheres casadas.

Sendo seres encantados, podem se transformar, em um momento de epifania humana, em belos rapazes vestidos de branco e grandes sedutores. Nessa nova e eventual condição, o único sinal identificador que guardam é um buraco no meio da cabeça, por onde respiram com certo ruído. “Esse delfim levanta, nas lonjuras do rio-mar, o renome clássico de sua estirpe. O delfim é símbolo lúgubre. Desde a Antiguidade Clássica ele é dedicado a Vênus e aparece, roncando de cio, junto à deusa resplendente.”²⁴

O Boto é um encantado da metamorfose por excelência, expansão de uma espécie de êxtase dionisíaco, que deixa as mulheres fora de si mesmas, fazendo-as esquecer todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso desse ser de puro gozo, de amor sem ontem nem amanhã. Esse ato puro de prazer que em si mesmo se encerra, que é forma e conteúdo de si mesmo e que se estrutura esteticamente como mito. Momento de personificação da alegoria do

amor. “A personificação é um momento de alegoria” (...) “Seu ser é ser signo.”²⁵

Os Botos costumam seguir de perto as embarcações, fazendo um ruído como quem respira cansado de tanto nadar, aproximam-se das embarcações atraídos pelo fogo, nadando em movimentos ondulares à pele das águas, lembrando os movimentos rítmicos humanos da cópula.

O Boto – epifanizado em rapaz vestido de branco – pode surgir em uma festa de dança, sem que ninguém o conheça ou o tenha convidado. Destaca-se pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta vestido. Ele pode, de outra maneira, aparecer no quarto e deitar-se na rede com a mulher que pretende seduzir e amar. Pode também engravidar as mulheres que, estando menstruadas (ou *enluadas*, segundo a palavra da linguagem cabocla de origem indígena), o tiverem olhado de perto, seja do tombadilho de um barco, seja de algum lugar à beira do rio. Se dessa ligação nascer um filho – filho de Boto – a moral reguladora dos costumes da família altera seu julgamento e, ao invés das condenações e punições habituais em casos como esse (de filhos antes do casamento) ou sem o concurso do marido, há a compreensão e a aceitação do ato, como algo sobrenatural-natural.

Segundo Isidoro Alves, “o mundo dos caruanas, botos, oiaras, visagens, etc. (...) é um mundo de mediações, que constroem hierarquias resultantes de valores atribuídos aos domínios da ação, formas de intervenção, regras de evitação e de compromissos assumidos”. Mais adiante, “não há dúvida de que o boto estabelece uma ordem de mediação entre natureza e cultura que aponta para a conjunção dos sexos, regras sociais a serem cumpridas e procedimentos esperados”²⁶. Essa mediação permite não apenas a união cósmica, como situações de *hybris* capazes até mesmo de fortes alterações éticas, sobretudo no que diz respeito à crença numa segunda natureza das coisas e na violação de interditos.

b. Os interditos violados

O primeiro interdito que a lenda do Boto transgride diz respeito à consumação da cópula entre humanos e animais. Há também uma profunda diferença quando se trata de união homem x fêmea-do-boto, da união do Boto-feito-rapaz x mulher. No primeiro caso, dá-se a cópula sem que haja a transfiguração. Considerando que a fêmea-do-boto tem o sexo semelhante ao da mulher, o caboclo, segundo relatos orais que testemunham o fato, copularia com ela nas praias à beira do rio, para depois matá-la. Segundo esses relatos correntes no interior do Estado, a preferência do caboclo por essa relação decorreria do fato de que o sexo da fêmea-do-boto tem uma conformação muscular interna que se contrai repetidas vezes durante a cópula, provocando a intensificação do prazer. É possível que essa peculiaridade signifique uma espécie de inconsciente justificativa para a relação sexual que, em condições normais, é interdita. Essa explicação também pode ter concorrido para o prestígio do sexo da fêmea-do-boto (a "boceta da bota") como amuleto propiciador de sedução e venturas sexuais. Rica metáfora, pois a parte funciona com a significação do todo.

Após consumada a cópula, a fêmea-do-boto é geralmente morta ou, no caso de já estar agonizante após os embates da pesca, sua morte é consumada. Essa morte repõe uma reação homem X animal: quem mata é aquele que teve a relação sexual; não há envolvimento amoroso anterior, quer dizer, não há um processo de elevação do animal à condição humana; sua animalidade permanece, isto é, na condição de golfinho-fêmea é que ela é objeto de prazer; muitas vezes será repartida em postas para servir de alimento, embora o caboclo normalmente recuse comer carne de boto; não se torna objeto de devaneio, mas concreta atração de ordem da libido; não interfere na moral familiar ou de grupo; mantém a submissão da fêmea-do-boto, atribuída à condição da mulher; tem um destino trágico, visto que é sempre morta por aquele a quem ela só deu prazer. É, portanto, uma morte ritual, uma morte sacrificial. Com isso, há o impedimento

inconsciente de uma possível gestação, na idéia de que ela possa ter sido fecundada.

No caso da relação Boto x mulher, configura-se a lenda que faz desse tema sua narrativa. A relação é atenuada pela máscara, isto é, o Boto (cuja forma de delfim vem carregada de erotização desde a cultura grega, pois a conformidade de sua cabeça é associada à glândula fálica humana) não se apresenta como animal, mas como homem. Um belo rapaz, extremamente sedutor, vindo do outro lado do mundo visível. Nessas circunstâncias a mulher (que se mantém como elemento passivo) não comete uma violação de interdito (cópula ser-humano X animal), mas uma atitude considerada normal: relação amorosa entre seres humanos. Claro que o poder de sedução do Boto advém de sua sobrenaturalidade, mas esta ainda não é necessariamente do conhecimento da mulher.

A mulher entrega-se amorosamente ao Boto porque foi seduzida por ele sob figura humana. Mesmo durante a relação, o Boto continua como rapaz. Por outro lado, quando o Boto engravida alguma mulher pelo olhar, isto é, quando ele, mesmo como delfim, olha de perto alguma mulher mens-truada – *enluada* – existe o mistério, mas não propriamente a violação de um interdito, pois inexistente relação física. No entanto, no âmbito da vida no interior da Amazônia, o aparecimento de um desconhecido acende a imaginação, pela possibilidade de ser um moço encantado. Esse fato permite a dedução de que, mesmo sob a aparência humana, pela crença de que o rapaz seja um ser estranho, um possível Boto ou uma idealização esperada indica que, também nesses casos, se pode falar em violação de interdito. Uma violação que tem resultados opostos: se o rapaz/Boto é surpreendido como amante, sofrerá morte ritual, no caso de não conseguir fugir; mas a mulher receberá o perdão por sua culpa, pois terá agido sob a força de um encantamento.

É necessário que o homem mate o Boto para que se reinstaure o reinado desse homem sobre as duas realidades: a natural e a sobrenatural. A identidade se desvela, quebra-se

o mundo de aparências, reaparece a natureza animal momentaneamente velada. Operacionaliza-se a conversão semiótica no quiasmo: na forma animal subsiste uma essência humana; na forma humana subsiste uma essência animal. Como o Actéon, analisado por Robert Harrison, “nós somos forçados a admitir que as formas do mundo são transitórias, ilusórias e reversíveis”²⁷.

Um outro interdito rompido pela lenda refere-se ao período de fecundidade da mulher. A ciência constata que o período em que a fecundação é impossível é o menstrual. No entanto, é exatamente nesse período que o Boto também fecunda suas mulheres. Quer dizer, uma *hybrir* múltipla. Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand acentua que “este tabu imperialista tem um caráter mais ginecológico do que sexual: não só na maior parte dos povos as relações sexuais são interditas no período das regras, como também é interdito permanecer próximo de uma mulher regrada”²⁸. No entanto, em consequência do clima, nos países tropicais, os ciclos agrícolas de vitalização da terra estão ligados profundamente aos ciclos lunares. Gilbert Durand acrescenta que “nos países tropicais e equatoriais o sol é sobretudo nefasto à germinação e à vegetação. Todavia, apesar deste imperativo climático, a crença no poder fertilizante da lua se limita, apenas, aos países quentes, o que indica que a tônica do isomorfismo é posta mais no esquema rítmico que no utilitarismo agrícola”.

Os indígenas e mesmo o caboclo amazônico costumam dizer da mulher, no período menstrual, que ela está *enluada*. Opera-se aí uma espécie de epifania da lua e, evidentemente, de seu sentido de fecundidade. “Donde a sobredeterminação feminina e quase menstrual da agricultura. Ciclos menstruais, fecundidade lunar, maternidade terrestre vêm criar uma constelação agrícola ciclicamente sobredeterminada.” Por outro lado, a lua morre para, horas depois, renascer. É morte que não morre. É queda que se levanta.

Ainda é oportuno remarcar uma outra violação de interdito, já antecipada em outro contexto: é a que está relacionada

com o filho-de-Boto. A criança que nasce de mulher solteira ou de casada sem o concurso do marido, sendo reconhecida e aceita como filho-de-Boto, quebra um elo da rígida estrutura moral de punição da mulher, que ocorreria em situações equivalentes passadas entre seres humanos e sobrevém o perdão. Ou, pelo menos, a aceitação natural do fato sobrenatural.

Em sua *Geografia dos Mitos Brasileiros*, Luís da Câmara Cascudo reproduz um registro de Umberto Peregrino a esse respeito: “E a crendice na gula amorosa, na liberdade lúbrica do boto continua muito viva, a ter toda a força. O Dr. Gete Jansen me refere o caso recente de uma mulher que, levando o filho num serviço médico, quando lhe perguntaram o nome do pai, para o competente registro, respondeu com absoluta convicção: “Não tem, não senhor, é filho-de-Boto”. — A mulher era casada, tinha outros filhos cuja paternidade atribuía pacificamente ao marido, mas aquele teimava em dar como filho-de-Boto. — Este “é filho-de-Boto, eu sei” — Não houve quem a demovesse, o registro foi feito à sua revelia”²⁹ (p. 142). O filho-do-Boto, portanto, quebra o interdito da mulher solteira ter filhos ou, da casada, tê-los sem o concurso do marido.

Trata-se, portanto, de uma queda não punida. Lemos ainda em Gilbert Durand que “a simbolização feminóide da queda não parece ter sido primitivamente escolhida senão por razões de fisiologia ginecológica e não por razões sexuais. Houve em certas culturas um deslocamento do fenômeno menstrual para considerações de moral sexual”³⁰. O Boto fecunda a mulher na época de sua menstruação. De certa maneira aqui se mantém o estigma da *queda* observada nas antigas mitologias e na *Bíblia*, e estudadas por Durand, no âmbito dos “símbolos catamorfos”, como a terceira grande epifania do imaginário da angústia humana. Aqui se observa ser a marca da animalidade na mulher. Aquilo que estabelece a cópula sob a impureza do sangue menstrual, no sentido literal e figurado da condição baixa e animal da mulher. Ao mesmo tempo, num processo inverso, evidencia-se uma condição humana e alta do Boto, enquanto animal. Para este

é uma ascensão. Para ela uma queda. Uma queda não punida, mas perdoada. Ela não é expulsa do Paraíso. Pelo contrário, inexistente punição, pois o filho foi concebido sem pecado, pois foi em condição de encantamento. Mesmo sem que a notícia tenha sido trazida por algum anjo de anunciação.

Mas o Boto, por sua vez, também não abandona o filho que gerou. Quando algum filho-de-Boto morre afogado no rio, diz-se que partiu ao encontro do pai. Ainda mais: quando as mulheres grávidas viajam, sobretudo em pequenas embarcações, e são seguidas pelos delfins, comenta-se que eles viriam das encantarias em busca de seu filho.

c. Signos e sinais

Há ricas nuances no processo de transformação do Boto em homem. Um *quiasmo* resultante do cruzamento entre o “alto” e o “baixo”. O Boto, na ordem natural, é o “baixo”, enquanto animal, que se torna “alto” quando se transforma em homem. E se rebaixa novamente no ato de sua reconversão à condição animal. Por outro lado, na dimensão mítica, ele é o “alto”, enquanto animal encantado, e “baixo”, enquanto homem transgressor, sofrendo uma irremediável queda punitiva, em consequência da transgressão, em um momento em que estava no “alto”. É, de certa maneira, um herói trágico. É punido pelo ato de ter estado no “alto”, e seu castigo é proporcional àquela altura. O castigo de ser um híbrido, um violador da ordem natural, um sobrenatural/humano.

Em sua natureza híbrida está sua culpa. Na sua grandeza está sua queda. Para o Boto não há o perdão, pois é seu destino ser punido. Sua glória está no momento de sua degradação: o amor. Quando é surpreendido é perseguido, acovarda-se, jamais enfrenta seus adversários, foge para atirar-se de volta ao rio. Retorna, assim, à condição animal. Quebra-se o encanto. Degrada-se. Pode ser morto. Mas, ao mesmo tempo, salva a mulher que amou. “Todo grande personagem é uma

união de contrários: ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares. Quanto maior sua desgraça, tanto maior sua grandeza.”³¹

O Boto é uma união de contrários. É o “baixo” que se eleva para tornar-se “baixo”. Não é perseguido por ser um golfinho, mas por ser homem. Como homem recebe a lei moral dos homens. Mas, como peixe, o resultado de sua passagem pela condição humana – o amor – é perdoado na mulher. Nunca foi morto enquanto homem. Sempre o é como animal, que aparece morto, mesmo que tenha sido ferido de morte sob a forma humana de um Don Juan das águas. Será uma espécie de “ambivalência – Cronos – Tânatos, da pulsão e do destino mortal” de que fala Durand?

Herói dominante do sistema narrativo da lenda, o Boto, na sua passagem da água para a terra, experimenta o percurso da conversão semiótica. Na água é um animal encantado com toda uma ordem simbólica na cultura. Em terra é homem portador de um outro campo de significações. Em terra assume a forma de moço de branco, que é sua forma de aparência. Pura aparência, exterioridade plástica do amor personificado, que é, tão-somente, a imagem do amor. Aparência e estesia. Não há registro de suas falas, de suas reflexões, de suas dúvidas, de sua interioridade. É uma visão que cumpre um destino: amar. Na sua aparência está sua essência. Transformado em rapaz sedutor, de olhos negros, brilhantes e enfeitadores, guarda, apenas, como todos os heróis transfigurados, um sinal identificador. Um sinal persistente de sua condição delfiniana de animal, na aparência humana. Um orifício original, semelhante ao da glande, na cabeça erotizada do Boto enquanto delfim, índice da condição animal que permanece no homem em que ele se transforma. O orifício da cabeça do Boto, que permanece na cabeça do rapaz, é um sinal de “realismo mágico” nessa figura de herói amoroso.

O sinal identificador tem longa história nos relatos míticos ou literários. É a marca da mimese.

“Os leitores da *Odisséia* lembram a bem preparada e emocionante cena do canto XIX, na qual a velha ama Euricléia reconhece Ulisses, que regressa à sua casa, e de quem tinha sido nutriz, por uma cicatriz na coxa.”³² Homero, mestre do efeito de retardamento próprio do épico, valoriza este momento que prepara o futuro reconhecimento coletivo do herói que volta para assumir sua realeza. O mesmo destaque ao sinal de reconhecimento é dado por Sófocles na tragédia *Édipo Rei*, na qual sua identificação como filho de Laio acontece em consequência de uma cicatriz no tornozelo, resultante de um ferimento ocorrido na infância.

Deve-se, no entanto, destacar que, se em Ulisses e Édipo é a marca do real que identifica, no Boto, o que identifica é a marca do “realismo mágico”, uma vez que aí não denota a indicação da realidade no ficcional, mas da surrealidade no real. É o sinal do encantado. É por essa razão que, na forma humana, o Boto sempre usa um chapéu cobrindo sua cabeça. Um objeto, índice do real, para encobrir o sinal da surrealidade.

O Boto, então, é sempre um belo rapaz de olhos negros, brilhantes, enfeitiçadores e vestido de branco. Encanta por sua aparência. Há qualquer coisa de magia do luar na brancura dessa roupa. Sabe-se, por exemplo, de políticos que se vestem de branco para beneficiar-se, junto às mulheres do interior, do ideal de fascínio e elegância generalizada pela imagem do Boto. João Luís dos Reis, um tradicional político de Abaetetuba, cidade sede de importante município da região do baixo Tocantins, no Estado do Pará, dá seu testemunho pessoal: “Muitos políticos se vestiam sempre de branco para impressionar o eleitorado feminino. Usávamos também, escondido no bolso, um olho de boto, para atrair a atenção das moças. E seus respectivos votos, é claro!” É que o olho do Boto, metáfora do Boto, é considerado amuleto propiciador de sedução masculina. Usar um olho de boto significa tornar-se irresistível às mulheres.

Além dos políticos, os donos de regatão beneficiavam-se com a imagem do Boto. Especialmente quanto à elegância

carismática da roupa branca. O regatão é um barco, por meio do qual se desenvolve um sistema de comércio fluvial que já teve importância fundamental na Amazônia, antes do advento das estradas e das novas estratégias de mercado. Percorrendo as cidades do interior, parando em vilas ou casas isoladas ao longo dos rios, esse barco-armazém leva as novidades da cidade grande para o interior da Amazônia, atuando como uma espécie de centro de convivência cultural flutuante. São meios de informação, veículos de trocas simbólicas, elos na vasta e dispersa distribuição geográfica humana regional. Em suas curtas temporadas em cada porto, o dono do regatão aproveita essa oportunidade como lazer, já que seus contatos comerciais são relativamente simples no ajuste de compromissos de negócios, sobrando-lhe tempo ao trato social. Trajado sempre de branco, passeando pela cidade em dias e horários em que todos trabalham (inclusive seus empregados de bordo), conversando sobre novidades entre bebidas à mesa dos bares ou mercearias locais; jogando cartas ou bilhar, tocando violão ou cantando pelas altas noites da cidade, desfrutando amores fortuitos e passageiros, o dono de regatão passou a ter sua imagem associada à do Boto no imaginário feminino das cidades. Era comum o comentário de que usavam um olho de boto. Há uma interessante nuance simbólica da roupa branca. À medida que o comércio de um determinado regatão prospera, a qualidade do linho branco da roupa de seu proprietário também se aprimora. Um signo estético indicador e distintivo do nível econômico e social.

d. Eros e Tântatos – uma erotologia trágica

A lenda do Boto, portanto, está cercada de uma ampla estetização. A começar pela beleza. O Boto é apresentado como uma força de beleza capaz de atrair sobre si a contemplação. “Ela mordeu o sorriso, aceitou silenciosa e dançou. No meio do chorinho – a flauta era fina e rebulideira, o soalho cheio de altos e baixos, paxiúba e acapu – a primeira lembrança foi Paricatuba, o olhar daquele homem – se ele subisse do rio

e aparecesse, credo! só mesmo como boto que vira moço bonito e vem desencaminhar moça.”³³ É que o Boto adora as festas e as danças. Mesmo nas encantarias do fundo dos rios onde mora, promove suas festas, dando a impressão de que o rio tem uma iluminação submersa, de onde emergem ruídos de danças animadas.

O olho e o olhar são outros signos de grande tensão estetizante na lenda. O olhar e o ser-olhado. A potência do olhar. O olho do Boto é tido como poderoso amuleto de sedução. “Este simbolismo do Talismã e do Totem, essencialmente vicariante, quer dizer, procedendo por escolha de uma parte que vale pelo todo, é um meio de ação sobre a necessidade temporal ainda mais adequado que os processos anti-frásicos de que esboçamos o modo de atuação”, segundo Durand, nas *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. É um simbolismo de caráter metafórico (a parte pelo todo) dos talismãs, que também está presente no prestígio do sexo da fêmea-do-Boto, já mencionado, e que garante que a poderosa capacidade de prazer sexual pode transferir-se ao usuário. Aliás, segundo Dalcídio Jurandir, torna-se um símbolo cósmico: “O sol era um olho de boto vermelhando nas águas crescentes”³⁴. Além disso, embora com menos potência do que a do olho, há o dente do boto como amuleto protetor. Serve para impedir malefícios. “O dente do boto, que desde criança de peito usava no pescoço, ela deu de presente ao amiguinho. Ele o perdeu tomando banho, no igarapé do Arapiná, meio-dia, quando Coronel Coutinho foi ver um amigo, muito mal de febre” (...). “O menino acreditou nos poderes do dente de boto. Já o primeiro dente que sua mãe lhe colocara no pescoço, até hoje não sabia como perdeu. Sem o dente podia apanhar quebranto.”³⁵

O amor do Boto é um amor de perdição. Mas, ao mesmo tempo, transparece num sentido de amor mitificado – o amor dos encantados – intemporal, que não tem antes nem depois. Acontece num momento de revelação, de esplendor dos sentimentos, como uma forma de destino. Um momento de transfiguração, no qual a lua com frequência envolve com sua pálida luz imemorial. E não deve ser esquecida a

importância representada pela “festa”. A festa é um dos momentos recorrentes e cíclicos, como um refrão, nas aparições do Boto. Seja a festa dançante comum no interior da Amazônia, seja a festa anual do santo padroeiro. Costuma ser comentado o nascimento de *filhos* do boto nove meses após a festa do padroeiro.

Nunes Pereira reconhece a presença generalizada do Boto na paisagem lacustre e fluvial, formando um verdadeiro Ciclo. Em seu *Moronguetá*, que é também um Decamerão indígena, Nunes Pereira ressalta o destaque que foi dado pelo etnólogo e etnógrafo alemão Kock Grünberg ao Boto-Apaimã dos índios macuxi e taulipang, de Roraima:

“O Boto é o espírito das águas.

E se merece respeito especial, quando seduz uma ‘cunhã-mucu-pisau’ é bem mais responsável no seu parentesco com Rató, que é um demônio aquático, Senhor dos Peixes e de todos os bichos que moram nos rios, igarapés, cachoeiras, lagos e cacaias.

É tal o seu poder e semelhança com Rató que com ele se confunde nas ações e até na propriedade de hipnotizar as aves e as coisas com o olhar apenas, destruindo-as.

O seu aparecimento em diversas ações atribuídas, ora a este ora àquele peixe, ao lado do Pai dos Pacus ou do Avô das Traíras, tem a amplitude, o interesse de uma ação verdadeiramente digna de outras figuras cíclicas da chamada Mitologia da Natureza”³⁶.

Na mesma análise, Nunes Pereira esclarece que o Boto é personagem que ultrapassa os fatos do folclore, mostrando, por exemplo, a repugnância de fundo religioso do caboclo à carne desse animal quando retalhado; o olho do Boto como panacéia eficaz na cura de doenças; o olho de Boto como imã sexual eficientíssimo; o uso da carne como isca segura para pescar outros peixes.

Embora, na maioria das histórias do Boto haja uma rede, componente cultural e simbólico, balançando nos movi-

mentos do amor, o sentido da união que esse amor representa é muito mais amplo. Na verdade o amor do Boto, além de uma *hybris* estetizada, revela o sentido de uma união cósmica, na amplitude em que coloca Michel Maffesoli esta união, isto é, como “mística erótica” e “a fusão com o grande todo ou a comunhão com a natureza (...). É provável que, no coarção da mulher, o Boto seja o grande esperado, aquele que um dia pode chegar, o vago e inesperado herói de todas as histórias de amor. Há um delírio secreto das mulheres à sua espera. A fantasia curiosa faz com que elas fiquem frágeis diante do desconhecido, o ser amado e amante que chega, vem, de certa maneira, do outro lado do eterno. Afinal de contas, vem de longe o hábito dos deuses disfarçaram-se de diferentes maneiras para obter sucesso em suas aventuras amorosas. Para citar um só exemplo, basta lembrar Zeus, metamorfoseado em touro, em cisne, em chuva de ouro. É a incoerência coerente do cosmo. O acaso sistemático. Mas, no grande todo em que reina o amor, a morte também exerce sua realeza. Tânatos é súbito de eros. O amor do Boto, nesse quiasmo trágico, é tão alto, porque contém a sua queda maior: a morte.

Morte e sexo têm também sua longa história promíscua. “Esta relação entre morte e sexo, que a erotologia põe em relevo, a qual se acha profundamente enraizada nas tradições humanas – reponta em numerosas práticas cotidianas.”³⁷ São infinitas as variantes dessa relação de amor e morte, dentre as quais podemos citar, no quadro mesmo da consumação erótica, as relações de homens e mulheres com Botos e fêmeas-de-Boto, na Amazônia. O eros estetizado interligador das comunidades dispersas, capaz de recompor e redirecionar instantaneamente a realidade, sendo um dos elementos que permitem perceber-se uma espécie de unidade cultural. Um eros estetizado e estetizador, que também contribui para essa atmosfera de dominância poética do imaginário perceptível na cultura amazônica. Uma cultura das águas que, desde as origens, arrasta consigo a paisagem e o desejo dos homens.

3.3. A Boiúna

ou a epifania da Cobra - Grande

ou o visível esplendor invisível do rio

Uma das criações do fabulário indígena povoador das encantarias do fundo dos rios da Amazônia é a Boiúna: *mboi*, cobra, *una*, preta. A Cobra-Grande, como também é conhecida. Câmara Cascudo lembra, na sua *Geografia dos Mitos Brasileiros*, que, dentre as “lendas escolhidas por Barbosa Rodrigues, vemos que a Cobra-Grande é um anel de um mito religioso. Ela casa a filha e, para que esta possa dormir, manda-lhe a noite dentro dum caroço de tucumã (Couto de Magalhães). Vence quase todos os animais. Filha de um demônio, voou para o céu onde se transformou em estrela”³⁸.

Há, entretanto, inúmeras concretizações narrativas da Boiúna, seja como a mãe-d’água, seja como recriação das *mouras* portuguesas, seja como a encarnação de um rapaz de nome Norato, etc. É um ciclo de interesse inesgotável e vasto de transfigurações. É oportuno lembrar-se, aqui, de Bachelard, referindo-se à universalidade dos mitos de serpente: “Sob as imagens mais diversas, mais inesperadas, o tema tem garantida sua consistência porque possui a mais sólida das unidades: a unidade onírica”³⁹. O que nos interessará neste momento é o relato do mito como habitante das encantarias dos rios, ponto de convergência ou cruzamento entre o visível e o invisível, além de sua epifania como navio iluminado.

Os rios da Amazônia são relógios e calendários da vida na região. É no ritmo das vazantes e das enchentes, das marés diárias ou fenômenos semestrais – como no alto e médio Amazonas – que os rios se constituem no relógio e no calendário regionais. A vida olha o rio, os homens regulam seu cotidiano pelo movimento das águas. Numa região de vastidões, de terras-do-sem-fim, o caboclo tem de fixar-se no

detalhe da paisagem, porque é dessa intimidade com a natureza que resulta o conhecimento da sua existência. Uma folha que cai se relaciona com a estrela cadente. Há uma correspondência entre o anódino e o cósmico que confere à relação do homem com a realidade uma constante atribuição dos sentidos. Promove-se o preenchimento dessa moldura também afetivizada com uma espécie de teogonia poética de encantados, que, na verdade, representam um impulso do imaginal, uma invenção de correspondências entre o contingente e o eterno no âmbito da cultura. O encontro de um valor permanente e ontológico que ultrapassa o histórico e torna uma referência universal e perene aquilo que é múltiplo e transitório.

Não há somente uma Cobra-Grande habitando os 4.000 rios da Amazônia. E nem são imortais, enquanto répteis. Mas todos se referem à Boiúna e suas transfigurações em navio iluminado, como se fosse uma coisa única, um personagem único. Uma espécie de presença total, ritualizada pelas diversas narrativas. E não há necessidade de explicações e nem de justificativas para garantir a "legalidade" dessa atitude. Permanece como uma modalidade de "pensamento tautológico" de Schelling, porque, como explica Gusdorf: "O pensamento tautológico não tem necessidade de outra justificativa porque ele contém em si seu fim ao mesmo tempo que sua origem"⁴⁰.

A explicação dos eventos cotidianos, na Amazônia, se faz por meio de uma forma poética de imensa riqueza, inserindo na relação do homem com a vida um elemento de poesia. A lenda da Boiúna, como Cobra-Grande transformada em navio iluminado, é a transmissão visível do esplendor invisível do rio. É um momento no qual o ajustamento da imagem do visível e do invisível, à semelhança do processo de "ajuste de foco" nas lentes da câmara fotográfica, superpõe a imagem do invisível à do visível, revelando e iluminando o mistério então contemplado.

Cruzamento do visível e do invisível, a lenda da Boiúna é uma leitura contemplativa da paisagem, dentro da qual o

homem se vê incluído. O invisível apresenta “aderência real”, configuradora do mito, segundo pensa Gusdorf⁴¹. O imaginário presentifica-se e se incorpora em uma forma. O navio iluminado e assustador, escondido sob a pele da cobra, adquire visualidade e se faz ação. O mundo das águas adquire um sentido e se humaniza como vetor de relação entre o homem e o mundo. O homem passa a ver o não-visto. O invisível é o visível.

Esse invisível que brota deslumbrante na forma de um navio iluminado configura o caráter epifânico da Boiúna. Como um sonho visível, matéria luminosa deslizando à flor das águas no instante devaneante de contemplação noturna, a Boiúna passa no rio transfigurada em navio iluminado. A Boiúna é algo que aparece, brilha e é percebida pelos sentidos. Um brilho que ofusca e atrai o olhar sobre a forma dessa clareza. Um momento denso da experiência humana, que tem um fim em si mesmo, rico de ambigüidades, como um signo-objeto, orientado para a função estética. “Entramos, aqui, no cerne do fenômeno estético, suscetível de ser definido até mesmo nos lugares onde se verifica em proporções mínimas, onde uma mensagem, sem pretender ser obra de arte (complexo sistema em que as funções estéticas se realizam em todos os níveis), já aparece orientada para a função estética.”⁴² Verifica-se aqui o que Mukarowsky denomina de “estético como componente energético do comportamento do homem”. Aqui, a luz é essencial, o que remete à estética tomista da integridade, da proporção e, sobretudo, da clareza. “Se o conceito de epifania em Joyce se relaciona com a estética de São Thomas de Aquino, os estudos de Umberto Eco também procuram vinculá-lo a certas passagens dos escritos de Walter Pater. Há um texto fundamental deste autor, citado por Eco, bastante significativo em suas próprias sugestões de momentos excepcionais do existir:

“A todo instante, uma perfeição formal aparece num gesto ou num rosto; uma tonalidade sobre as colinas ou sobre o mar e mais requintada que as outras; uma paixão, uma visão, ou uma excitação intelectual tornado-se, a nossos olhos, irresistivelmente reais e atraentes, por um momento,

apenas...”⁴³ No rio noturno, diante da contemplação do caboclo, a Boiúna liberta uma nova forma, que assume a força de encantamento, que se dirige aos sentidos, que não tem outra finalidade que não seja a de ser contemplada, que assume um especial brilho diante dos olhos admirados, que passa errante à superfície das encantarias do rio, como um navio de luz. Isto é, a Boiúna se epifaniza. O invisível se entrelaça no visível, e o objeto energizado pela eletricidade do imaginário, ilumina-se.

a. A luz ou “claritas” – as iluminuras do imaginário

A luz é um componente essencial da lenda da Boiúna – mãe de todas as águas. No conjunto de elementos que compõem os seus relatos, há numerosas variantes narrativas desse mito que percorre deslizando os rios da Amazônia: seja como gênio do mal com poder de paralisar os outros animais; seja vagando e devorando o que encontra no caminho; seja alagando as embarcações que atravessam o seu itinerário; seja sorvendo a vida dos velhos; seja na forma fantasmagórica e fúnebre de uma galera encantada; seja cegando, ensurdecendo ou enlouquecendo as pessoas que interceptam seu caminho; seja na forma de um navio iluminado. Ora a luz vem de seus olhos que hipnotizam: “Por madrugadas fechadas e tormentosas avistam-se duas tochas fosforescentes vagando ao largo. São os olhos da cobra”⁴⁴. Ora é uma luz que constitui a forma iluminada de um navio: “Se engana a humanidade mascarada de navio de vela, também a engana no vulto de transatlântico. Em noites calmas, quando a abóbada celeste apresenta soturna e côncava lousa preta, sem estrelas que pisquem para a terra, e a natureza parece dormir exausta, rompe a solidão, o ruído de um vapor que vem. Percebe-se ao longe a mancha escura precedida pelo marulho cachoante no corta-mar. Seguidamente, destacam-se as duas luzes brancas dos mastros, a vermelha de bombordo e a verde de boreste (...) Por fim o desconhecido vaso (navio) se aproxima recoberto de focos elétricos, polvilhado de poeira luminosa, como se uma nuvem de pirilampos caísse sobre um marsupial imenso dos idos pré-históricos (...) As pessoas que

se achavam na margem resolvem, nesse ínterim, ir a bordo (...) Mal se avizinham do clarão que circunda o paquete (navio) e tudo desaparece engolido, afundado na voragem”⁴⁵.

É na estética de São Thomas de Aquino que a luz, como *claritas*, assume um papel especial, ao lado da *integritas* (integridade) e da *proportio* (proporção). Dentro do sistema tomista, tem-se que: “A claridade se constitui como princípio da forma, realizando-se como tal na contemplação do objeto. A racionalidade própria a cada forma, feita de luz que se manifesta ela-mesma à visão estética”⁴⁶. A luminosidade (*claritas*) aparece, brilha. Provoca um julgamento estético. É propriedade autônoma de um corpo. “E, igualmente, a claridade; de maneira que as coisas que possuem uma bela cor são ditas belas. Na definição do belo (outrora considerado ornamento) consideram convergentes a claridade e uma justa proporção... De maneira que a beleza do corpo consiste nisso, que é conveniente que o homem tenha as partes de seu corpo bem proporcionadas, com certa claridade apropriada a tonalidades ou colorido.”⁴⁷ Constitui e expressa a epifania. É percebida pelos sentidos, e é em relação aos sentidos que ela existe. Ela tem sido relacionada a quatro situações distintas: cor física, luz da razão, esplendor da glória humana e celestial. É uma iluminação que parece vir de um outro lado inesperado e perturbador do real. Relacionando o sentido da epifania com a estética, na medida em que coteja o conceito formulado por Joyce com a estética de São Tomás de Aquino, Humberto Eco destaca uma dimensão irrecusável: a luz como relação da beleza, portadora de qualidade de uma experiência que em si mesma se completa. Em referência a essa relação, deve-se considerar o estudo do termo e do conceito de epifania que Olga de Sá apresenta em sua obra *A Escritura de Clarice Lispector*. É justamente a claridade, a luz que epifanizando a Boiúna, é a luz dos rios amazônicos. Luz de beleza, visto que, sendo a beleza uma proporção, ela irrompe brilhante da luz, esta considerada proporção por excelência.

Símbolo ou metáfora, a luz brilha sempre em todas as culturas como transcendência, reflexo da divindade, sinal de saber, manifestação da beleza. É com esta última acepção que

ilumina os relatos sobre a Boiúna. A luz, no escuro dos rios e na escuridão da floresta, é uma hipnótica e brusca revelação do oculto velado nas coisas. Ela parece que vem de si mesma e que é a sua própria medida. A demonstração da potência do imaginário para incluir-se no real. É uma espécie de olho brilhante do deslumbramento. O aurático lume da beleza levado pelas mãos das trevas. Encantamento pela beleza fugaz de um momento epifânico e deflagrador de emoção estética. Menos do que reflexo de uma divindade oculta, trata-se de uma conversão visível do imaginário. Um acordo entre a imaginação e o entendimento. Não é a luz do mundo, mas luz no mundo. Também não se trata da revelação de um conhecimento da gênese ou da kabala, quando a luz ordena o caos anterior a si. É um ser de trevas que brilha no instante de um acaso.

No acaso da Boiúna, ela aparece nas trevas, mas não é uma oposição substituidora das trevas. É uma luz formadora, isto é, que dá à cobra a forma da Boiúna. A resplendência que organiza sua forma. No entanto, ao mesmo tempo, um mito de terror e fascínio. Gera uma contemplação fascinada, capaz de atrair as pessoas até a morte, quando mergulham em seu breve clarão nas águas, e penetram no outro lado desse mistério envolto em trevas. O caboclo é atraído pelos olhos luminosos da Boiúna ou pelas luzes do navio em que ela se transformou. Essa fascinante atração contemplativa torna-se fatal. Reaparece na cobra-navio, numa associação simbólica, a remota imagem de Caronte, o barqueiro da morte, que transporta os passageiros da última viagem ao tenebroso reino do averno.

Fruto da contemplação devaneante e operativa da natureza, a epifania luminosa da Boiúna tem um caráter predominantemente estético. Representa uma espécie de retorno criativo do homem amazônico à sua natureza magnífica, na dialética de um movimento de distanciação diante do banal cotidiano. "Se o devaneio se liga à realidade, ela a humaniza, ela a engrandece, ela a magnifica."⁴⁸

Desde Platão, passando por Santo Agostinho e São Tomás, que a luz atravessa a cultura como um signo de beleza. Uma

luz de luz. É quando se torna um signo de elevação. No caso da Boiúna, como barco iluminado, ela já não é uma simples cobra. É uma manifestação superior e aureolada da beleza. Como serpente – Cobra-Grande – a Boiúna é um ser inferior, de simplicidade linear, sem patas, sem penas, sem asas. É uma linha elementar animada. Um traço entre o infinito e o finito. “Veio a sombra avançando sobre o rio. O mato foi se enrolando na escuridão como se a noite, uma jibóia, o devorasse.”⁴⁹

Deslizando em um labirinto de rios, a Cobra-Grande (serpente que podia ser, entre os gregos, a transformação de Zeus e, entre os cristãos, a encarnação de Satã, provocando a queda original do paraíso), a Boiúna, mantém a tradição de ser um hífen, um traço de união entre realidades que se opõem. De certa maneira, a Boiúna, pelo fato de ser portadora de malefícios e tragédias, apresenta pontos de contato com a tradição cristã que atribui à serpente uma tradição negativa e maldita, seja da serpente que desgraçou Eva e aparece esmagada sob os pés da Virgem; seja da serpente cósmica aterrorizante do Apocalipse. Mas, ao mesmo tempo, o imaginário amazônico a redime e a imortaliza. De certa maneira, a visão que o caboclo tem da Boiúna equivale à que os surrealistas designavam como uma espécie de realidade absoluta ou de uma surrealidade. Aparece como um navio iluminado e provoca uma espécie de êxtase coletivo à sua contemplação. Hierofania de um estranho sagrado, ela é um imaginário palpável, deslizando no olhar e no tempo líquido das águas dos rios, como se tivesse brotado das noites profundas e arquetipais das origens. “Cada igarapé, rio, lago tem sua Mãe e esta só aparece como uma imensa serpente. Não tem piedade nem aplaca a fome. Mata e devora quem encontra. Vira as barcas, arrasta os nadantes, estrangula os banhistas, apavora todos. À noite vêem dois olhos de fogo, alumando a escuridão. Quando os índios viram os primeiros navios de vela, diziam que eram metamorfoses da Cobra- Grande. Agora a Cobra-Grande pas-seia transformada em transatlântico.”⁵⁰

A transfiguração da Boiúna em navio iluminado é mais um caso de conversão semiótica na cultura amazônica. Um navio

que navega no mistério e que forma uma totalidade com a Cobra-Grande. Navio que é a imagem concreta do devaneio, da viagem para outras realidades. É, de certa maneira, uma das diversas imagens do destino. Um visível desejo de partir, o vago fantasma da quimera, deslizando pelo rio em frente.

b. O maravilhoso como nas epopéias

A Boiúna, com sua voracidade de vidas e sua luz que deslumbra, é bem uma espécie de “criação do medo” percebida por Donteville, ao analisar as epifanias do dragão.⁵¹ É significativo, para o interesse demonstrativo interpretativo deste estudo, a prevalência da função estética aureolando a lenda, nas diferentes narrativas das mil e uma histórias amazônicas, que giram em torno desse tema. Nesse sentido, cabe citar um outro exemplo indicado por Câmara Cascudo, extraído da obra clássica de Couto de Magalhães, *O Selvagem*, na parte em que ele analisa Rudá – deus do amor, habitante das nuvens: “O deus do amor tinha também a seu serviço uma serpente que reconhecia as moças que se conservavam virgens, recebendo delas presentes que lhe levavam e devorando as que haviam perdido a virgindade. Os Tipinambás do Pará (tribo indígena) acreditavam que havia destas serpentes no lago Juá, pouco acima de Santarém. Quando alguma donzela (cunhatã) era suspeita de ter perdido a virgindade, seus pais levavam-na ao lago, e aí, deixando-a a sós em uma ilhota com os presentes destinados à serpente, retiravam-se para a margem fronteira, e começavam a cantar:

*Arara, arara mbóia,
cuçucui meiu.
(Arara, oh! Cobra Arara!
Aqui está o teu sustento.)*

A serpente começava a boiar e a cantar até avistar a moça, e, ou recebia os presentes, se a moça estava efetivamente virgem, e nesse caso percorria o lago cantando suavemente, o que fazia adormecer os peixes, e dava lugar a que os viajantes fizessem provisões para a viagem; ou, no caso

contrário, devorava a moça, dando roncões medonhos”⁵². Além de ser um caso raro de canto de serpente, reaparece aqui uma voracidade na cobra, de remota origem. Isso pode ser observado tanto no exemplo mencionado como na tradição de considerar-se a Cobra-Grande uma devoradora de coisas, homens e animais, restando com o alimento no ventre por longo período de digestão. No caso de homens engolidos, é impossível não perceber alguma ressonância do complexo bíblico de Jonas engolido pela baleia.

A ruína de barrancos das margens dos rios e a destruição do cais ou trapiches de muitas cidades ribeirinhas – como Abaetetuba e Cametá, no Tocantins – são atribuídas aos movimentos bruscos e irados da Boiúna que está alojada sob as águas. Também ela pode ser um tronco de miritizeiro boiando nas águas. Assim como o rio (cobra líquida) guarda em seu ventre aquilo que “devora”, a Cobra-Grande (rio de escamas) encarna também essa imagem devoradora. Metáfora do furor das águas esfaimadas, a Boiúna é nítido exemplo do maravilhoso equivalente a personificações das epopéias. O medo do além-mar assume na epopéia *Os Lusíadas*, de Camões, a forma de um monstro marinho que é o “Gigante Adamastor”. O medo dos rios tempestuosos ou mergulhados na escuridão das noites, assume a forma da Boiúna. Metáfora metonímica, para usarmos a riqueza de um paradoxo explicativo, a Boiúna é a imagem separada do rio e, ao mesmo tempo, é sua contigüidade, sua extensão, seu espelho.

Por sua capa de esteticidade, a Boiúna é uma forma de atração terrorífica, fatalidade fascinante. Ela prende a contemplação do caboclo na forma visual de sua miragem, da qual a luz brota como sinal sensível do mistério. Não é a luz mitrada de insetos que clareia as margens dos rios indicando o rumo das viagens em noites escuríssimas; não é a luz eventual do fogo-de-santelmo; não é a luz dos olhos dos ja-carés espreitando o silêncio; não é a luz trágica do fogo das queimadas; não é a luz pela qual a lua se olha nas águas; não é a luz respingante dos vaga-lumes. É a luz da fatalidade que fascina e atrai os olhares como se estivessem imantados. É a luz nas trevas e, ao mesmo tempo, luz das trevas – isto

é, do outro lado escuro do real. Como em tudo o que é estetizado, essa luz é o júbilo do olhar. Uma crispação contemplativa.

Duplo do rio, a Boiúna é o olho e o olhar interpenetrados por uma viscosidade luminosa, enquanto que o olho das águas é um olhar que se derrama e alaga. Insistimos no caráter de transcendência que o olhar e o olho assumem na cultura amazônica, sob a atmosfera poetizante. O olho iluminado da Boiúna é uma espécie de vitral do imaginário.

Um dos lugares de morada ou refúgio da Boiúna são as ilhas. Componentes importantes da paisagem amazônica, elas desempenham os mais diversos papéis do imaginário. Há, por exemplo, os periantãs ou marapatás, que são ilhas flutuantes levadas pela correnteza dos rios; há as ilhas de capins que oscilam no movimento das marés, como verdes cabeleiras flutuantes; há as ilhas que aparecem e desaparecem ao longo dos períodos das enchentes e vazantes; há as ilhas que mudam de lugar; há as ilhas imaginárias na vaga geografia do pensamento errante; há as ilhas, como a ilha do Esquecimento, no alto Amazonas, na qual as pessoas que chegam perdem a memória; há as ilhas encantadas. Dalcídio Jurandir, no romance *Marajó*, dá um exemplo literário deste caso: “Costearam Jaguarajó, depois a boca do Arari com a ilha das Pombas que virava navio fantasma navegando meia-noite pela baía”⁵³.

A ilha – círculo fechado, imagem do cosmo, mundo reduzido – apresenta-se como um território de sonho e desejo. Lugar de refúgio, silêncio e paz. Circularidade mágica. Cobra enovelada em torno de si mesma. Uma espécie de valor concentrado da natureza. Não é por acaso que abriga importantes fabulações do imaginário relacionado com a Boiúna. Pode-se mencionar, a título de exemplo de ilha encantada pela Boiúna, a ilha da Pacoca, em frente à cidade de Abaetetuba, região do baixo Tocantins. Segundo relatos populares de tradição oral ainda corrente no município, “na ilha da Pacoca habita uma Boiúna que em todo final de tarde repousa, enrolada verticalmente em uma grande árvore (o

que é um símbolo de transcendência), deixando sua longa cauda estendida na praia. A pessoa que tiver coragem de cortar, de um só golpe, o rabo daquela Cobra-Grande, desencantará a ilha. A ilha vai submergir e se desencantará ali mesmo a nova e verdadeira cidade de Abaetetuba”. A nova cidade é imaginada como uma natureza ideal, um *locus amoenus* que passaria a ser habitado pela atual população. No entanto, se o cidadão que se aproximar da cobra para sacrificá-la se acovardar, sofrerá febres tão altas que o alienarão mentalmente da realidade.

Durante alguns anos, foi personagem popular em Abaetetuba um trabalhador do porto, temido pelas crianças em virtude de suas reações imprevistas e alucinadas. Essa perturbação mental que o estigmatizava era atribuída a seu fracasso em desencantar a Cobra. Sem coragem suficiente para desencantar a ilha da Pacoca, o Três Nó – como era conhecido – tornou-se uma espécie de “ilha humana”, isolado em si mesmo, no cotidiano da cidade.

Heraldo Maués estudou uma ilha em frente à cidade de Vigia, Estado do Pará, dando-lhe o nome de *A ilha encantada*. Essa ilha, que tem o nome de Itapuá, também constitui uma das unidades desse arquipélago mágico do mundo amazônico, no qual, a imensa ilha do Marajó ocupa lugar privilegiado. “É toda a vida cotidiana que pode ser considerada como uma obra de arte”, para lembrar, em sentido ampliado, a reflexão de Michael Maffesoli, em *Au creux des apparences* (No Vão das Aparências).

O caráter social da emoção estética fica evidenciado no sentido de relação que condiciona as conversões de encantamento e desencantamento dessas ilhas. Isso nos remete, novamente, a Maffesoli, quando trata do que chama de “*Homo estheticus*: No coração do real, há um ‘irreal’ irredutível cuja ação está longe de ser negligenciável”.

Finalmente, retomando o tema da Boiúna como barco iluminado, cabe destacar uma interessante relação metafórica entre o navio ou barco iluminado e a cobra. O navio iluminado sai

da natureza oculta da cobra, como um filho do ventre da mãe, como Jonas do ventre da baleia, como a própria boiúna do ventre do rio. Como uma metáfora se desencanta do verso de um poema. A luz que constitui esse navio atrai a contemplação. Na forma ofídica natural, a cobra desliza invisível e tenebrosa, dissolvida na escuridão da noite, como um pesadelo. Uma luz, na forma de navio, que não tem outra finalidade que não seja bilhar e atrair sobre si mesma a contemplação do caboclo.

Epifania da beleza, revelação súbita de formas entre a escuridão anterior e o escuro da noite que virá depois de sua passagem. Portadora da simbologia das serpentes, “é o triplo símbolo da transformação temporal, da fecundidade e, por fim, da perenidade ancestral”⁵⁴. E, mais adiante: “Assim, o simbolismo ofídico contém o triplo segredo da morte, da fecundidade e do ciclo”.

Ofídio epifanizado, a Boiúna é um exemplo do caráter estético da teogonia amazônica, da convivência natural com o sobrenatural, do irracionalismo dentro do racional, da sensibilidade como forma de vivência e compreensão da vida.

3.4. *Poromina-Minare*

ou as venturas e desventuras de um pícaro

a. O quadro da natureza e o seu *passé-partout* mítico

A floresta amazônica, vem sendo dito, é um componente cênico fundamental da cultura amazônica. É um campo sensorial de experiências de onde brotam formas de visão e compreensão do mundo, em sentido alargado e alegórico. Induz a uma peculiar cosmovisão e a uma interpretação extensiva da vida, que valoriza o sentido profundo e simbólico das coisas. Diante de sua proporção magnífica que ultrapassa o horizonte do olhar, ela confere ao caboclo uma idéia de grandeza contínua geradora de uma espécie de sentimento de unidade da região. Mesmo quando estão isolados, todos se sentem compartilhando de um mesmo chão, participantes de uma realidade única, membros dispersos de um mesmo grupo. Estabelece-se um sentimento de relação comum de coexistência. Ao mesmo tempo, vivendo diante dela, nela e com ela, o caboclo experimenta o impulso de explicá-la, nesse gesto tão ligado à existência do homem, que é o desejo de compreensão e explicação do mundo em que vive.

Diante do maior e mais exuberante conjunto vegetal do mundo – 1/3 das florestas tropicais existentes no planeta – com uma verde e compacta massa constituída por 2 milhões de espécies animais e vegetais, e de árvores que alcançam a altura de 25 a 60 metros, limitado pelo rio e pelo céu, o caboclo devaneia, estranha e tenta compreendê-la. Numa atitude de geógrafo intuitivo, ele não vê as coisas como individualidades ou insignificantes: ele as compreende de maneira relacional e totalizadora. Estão mensurados mais pelo tempo do que pelo espaço. As conexões temporais vão sendo estabelecidas em função do uso da floresta, das safras, das jornadas, dos dias, das noites, do sol e da chuva. As conexões significantes vão sendo estabelecidas por meio da ampliação

dessa teogonia do cotidiano, estetizante e estetizadora, que marca a coexistência do caboclo com a natureza. Sua relação funcional é com o grande todo do universo, isto é, a floresta relaciona-se com o imenso, com o mundo infinito, povoado pelas entidades próprias do eterno, lugar dos encantados, espaço de "encantarias". A existência local está em íntima e espontânea relação com a totalidade.

A unidade orgânica da região está presente, na medida em que o homem se confronta com ela e com o universo. Diante dele há a floresta e o cosmo. Sem uma compreensão de cunho científico daquilo que observa, o caboclo compreende sua realidade de uma forma empírica e devaneia diante de sua beleza. Sensível a ela, por intermédio dela pode sentir, compreender e recriar o seu mundo. Contemplando seu espaço como paisagem, ele o percebe como "uma área revestida de certos atributos de expressão"⁵⁵. Se, para a noção geográfica, o espaço tem uma dimensão estética, pois seus valores estão articulados em unidades morfológicas, pode-se dizer que esta é a visão que prepondera na relação que tem o caboclo com a floresta. No entanto, diferentemente do geógrafo, e mais próximo dos antigos filósofos, a segunda dimensão que ele atribui à natureza não é científica, mas ontológica e transcendental. Isto é, em busca de significações, o reconhecimento de um lado sobrenatural, a revelação de seres divinizados. A empatia lhe permite a expansão da sensibilidade estética. O estranhamento cria a necessidade explicativa. Mas esta é metafísica e teogônica, produto do imaginário triunfante e não da razão objetivadora. O caboclo observa, analisa, conhece, destaca, valoriza, sente, humaniza, estetiza, em sua relação geográfico-ontológica com a vida. Vive, com a paisagem, uma relação de complementariedade. Ele possui esse espírito geográfico por meio do qual, segundo Eidorfe Moreira: "A vida torna-se mais rica e expressiva quando apreciada em termos panorâmicos, isto é, quando vista e analisada geograficamente. É como paisagem que ela adquire a sua mais alta forma de expressão, de grandeza e de unidade, pois somente assim podemos abranger, no seu harmonioso determinismo, o acordo universal das coisas e dos seres"⁵⁶.

Não se deseja aqui “desnaturalizar” a natureza e nem atribuir-lhe uma noção idílica do relacionamento do caboclo e do índio com a natureza amazônica. Há uma outra dimensão desse relacionamento que ocorre do dia-a-dia do trabalho e da sobrevivência, geradora de situações e conhecimento de caráter prático, que constitui um dos ângulos fundamentais da vida na Amazônia. É uma dimensão profusamente estudada e não constitui objeto deste estudo. A preocupação que orienta estas reflexões é a de captar, na relação do homem com a natureza da Amazônia, a configuração cultural dessa “paisagem ideal” em seu cotidiano.

E. R. Curtius observa que: “Com Homero, começa a transfiguração do mundo, da terra e do homem. Tudo está impregnado de forças divinas”⁵⁷. Há uma co-participação entre a natureza e o mundo divino. A natureza é afetivizada e se torna amável: uma cabana, um bosque de árvores altas (predominando as palmeiras e outras árvores frutíferas), um igarapé, uma beira de rio. Há, tanto na *Iliada* como na *Odisséia*, inúmeros casos de uma paisagem ideal, da natureza amena. Curtius recolhe, por exemplo, este fragmento da *Odisséia*, apresentando a gruta mágica de Ítaca (13,102): “Na cabeça do porto fica uma oliveira frondosa e junto dela uma gruta amena, cheia de sombras, consagradas às ninfas conhecidas pelo nome de náíades. Dentro se encontram crateras e ânforas de pedra, e ali as abelhas constroem suas colméias; acham-se, também, altos teares de pedra, onde as ninfas tecem mantos tintos com a púrpura do mar, uma maravilha. Minam ali fontes perenes. As entradas são duas. Por uma, descem os homens; a outra, voltada para o sol, é divina; por ela não entram homens, pois é a passagem dos imortais”⁵⁸.

Há também, na Literatura Amazônica, expressivos exemplos de natureza amável ou *paysage* ideal.

No romance *O Missionário*, de Inglês de Souza, onde há descrições catedralescas da natureza da Amazônia, há um exemplo:

“A tarde estava muito fresca. A viração, vinda do Amazonas, acentuava-se, enrugando a face do Cunumã em pequenas

vagas de prata e fazendo oscilar a humilde embarcação de pesca. As árvores da beirada balançavam-se graciosamente sobre as ribanceiras em saudações corteses aos atrevidos nautas que visitavam aquelas paragens despovoadas. As cigarras e os tananãs, sentindo avizinhar-se a noite, cantavam em notas melancólicas as saudades da vida efêmera que se desprendia do minguado corpinho. O unicorne denunciava a sua presença nas várzeas da beira do rio, cortando o ar com as vibrações da voz sonora e potente, acordando o jaburu meditativo e tristonho na sua roupagem negra. Araras de torna-viagem enchiam o céu com a gritaria estridente que ia perder-se, num rumor longínquo e monótono, nos taperebás da serra, e cruzavam-se com os papagaios sertanejos voando alto, e em bandos compactos; governando o impulso do vôo com o *staccato* do canto arquejado. No meio dos gapós a saracura e o galo-d'água gemiam um dueto amoroso, com o acompanhamento da orquestra desenxabida das lontras que vinham gozar do último calor do sol morrente; e no capinzal da beira os cururus enfatuados e bulhentos assustavam as tímidas rolas aninhadas na espessura da canarana, no aconchego da folhagem macia, que se punha a dar gritozinhos aflitos, cedendo à fascinação irresistível. Com a despedida do dia, as cigarras grasnavam. (...) Frutos maduros se desprendiam das árvores ribeirinhas, caindo na água com um ruído sonoro que provocava uma avançada geral das tartarugas famintas, nadando entre as águas. Enormes pirarucus vinham, por sua vez, graves e solenes, gozar a fresca da tarde, aspirando com delícia e em grandes rabanadas a brisa do Amazonas. O sol já se escondia por trás da serra, despreendendo uma luz suave coada através das clareiras, dourando as cristalizações das rochas, e resvalando sobre a toalha do rio, salientava as cabeças silenciosas dos grandes jacarés imóveis, como tocos de pau, perdidos na correnteza, e cujos olhos ardentes e ferozes cravavam-se na montaria com fixidez de mau agouro. A canoa avançava lentamente”⁵⁹.

Um outro exemplo pode ser encontrado no romance *Marajó*, de Dalcídio Jurandir:

“Aquele igarapé era escuro, igual poço de cobra-grande. Curvavam-se os açazeiros na beirada como para matar a

sede ou espiar o que havia de mistério na maré. Lombos de tabatinga, nas margens, rachavam-se quase soltos. Aquele ingazeiro grande, com as raízes soltando da terra, como chifres de algum monstro enterrado, deixaria ouvir de manhã o ruído de seu tombo.

O sol mordida a água que se arrepiava toda, reverberando. À sombra dos matos, que se espalhava no igarapé, Missunga olhava a mataria grossa de onde saltavam japiins⁶⁰.

A natureza amazônica contém elementos objetivados que nela são incorporados pela cultura local, estruturando culturalmente a imagem peculiar de sua paisagem. Por meio de sua aparência, o caboclo tem necessidade de encontrar uma ordem profunda de valores, suscitados pela experiência subjetiva que estimulam e provocam, em nossa sensibilidade e entendimento. O conhecimento racional não é a única forma de reger as relações do homem com seu mundo. Sua capacidade de conhecê-lo também se vale da imaginação, da sensibilidade, do impulso do imaginário. Ele não busca encontrar leis universais nem distintivas de seu funcionamento, estrutura e composição. Busca uma coexistência afetivizada. Suprir as suas necessidades materiais e, ao mesmo tempo, espirituais, numa relação ambiental que é condicionadora de sua vida. A floresta lhe é objeto de estímulos, vetor de experiência e fonte de inspiração; garante-lhe a sobrevivência e um sistema peculiar de manutenção; permite-lhe a sensação de durabilidade e segurança. Atua permanentemente sobre ela não só em sua maneira de viver, como em sua própria personalidade. Agente de um trajego antropológico durandiano, o caboclo é um signo vivo e vivente dessa realidade natural e ambiental. Suas relações com o cosmo advêm dessa relação ampliada que tem com a natureza em torno e sua paisagem. Uma floresta que é a linha de intersecção entre o real e o imaginário, do olhar material e do *sfumato* do devaneio. Uma espécie de objetivação do inconsciente. “O homem habita nesses recantos da mata envolta na solidão de mil nuances verdes. Verde o tapete, verde as cortinas verdes as umbelas, verdes as guirlandas, verde a paisagem⁶¹.”

O devaneio evola-se da solidão. A solidão contemplativa do caboclo diante de sua natureza franjada pelo rio e pelo infinito. Eis uma das raízes de sua alma que sonha. “Em seu devaneio solitário, o sonhador de devaneios cósmicos é o verdadeiro sujeito do verbo contemplar, a primeira testemunha do poder da contemplação.”⁶² A floresta se torna de uma irrealidade encarnada, uma unidade de beleza e imaginação. Apresenta-se como paisagem real e imaginária, vista em função da racionalidade e em função de sensibilidade, o que explica esse estado de poeticidade ou de estetização da floresta, ou mesmo da natureza, constitutivo da cultura amazônica. Teatro de signos. Estética relação entre os mitos e a paisagem na qual eles habitam e da qual fazem parte.

Os mitos incorporam a paisagem sem a qual eles não teriam existência, espaço e tempo. Impossível os mitos da floresta amazônica fora de sua paisagem: suas terras-do-sem-fim, suas árvores colossais, sua heterogeneidade, seu jogo de luz e sombra, sua densa variedade de verdes. Essa paisagem preludia e configura a experiência mítica de seu povo. Todo mito revela uma paisagem, na medida em que toda paisagem incorpora atributos míticos. Isto não significa pensar que a floresta signifique um vazio demográfico, como algumas vezes foi erroneamente entendida por alguns estudiosos da região e, principalmente, pelas políticas públicas estaduais e federais, a partir da década de 60. O período da ditadura iniciada com o golpe militar de abril de 64, alegando motivos de segurança nacional, a necessidade de abertura de mercados de consumo, de expansão dos mercados de trabalho, de aproveitamento do potencial mineral e madeireiro, de descoberta de novas terras para investimento dos capitais do Sul do País, fundamentou-se em alicerces ideológicos, dentre os quais a idéia de que a Amazônia era uma terra despovoada foi um dos mais evidentes. “Assim, a ocupação da Amazônia teve sempre 2 vetores: o econômico – aliança e apoio ao capital; e o geopolítico – defesa da fronteira e ocupação do “vazio demográfico”, pelo deslocamento de migrantes procedentes de outros pontos do país, por atração do desenvolvimento para as fronteiras e espaços interiores da Amazônia.”⁶³

b. Terra, tempo, devaneio e erotização

A terra, em toda sua história, sempre foi habitada por índios e também por extratores, colonos, garimpeiros, seringueiros, castanheiros, os povos da floresta. Constituem-se personagens protagonistas da história social da terra. Ressalta-se aqui o trajeto antropológico da relação entre esses habitantes da floresta e ela mesma. Trata-se, portanto, no caso deste estudo, de uma análise que, por sua natureza, já parte do reconhecimento de uma sociedade, de uma humanidade presente e convivendo na floresta e com ela. Além disso, busca-se uma interpretação da função estetizante e poetizante do imaginário, como a dominante cultura que marca esse trajeto.

O tempo cultural na Amazônia que está sendo analisado é um tempo de poetas, de baiás, de videntes, de nativos da terra, de trabalhadores da gleba, de homens simples, em relação harmoniosa com sua natureza, que tem na função estética vetor de sociabilidade. A vida como ação e contemplação. A presença de uma espécie de sensibilização dos sentidos diante da floresta e do rio, o presente não se resumindo no presente e nem o agora no agora. O poético na forma do maravilhoso convivendo com índios e caboclos, como no cotidiano de todas as sociedades das origens.

Confrontando-se com uma cobertura vegetal magnífica, a mais extensa, luxuriante e densa do globo, colorida pelas inumeráveis variedades de verdes, onde os detalhes se confundem diante de uma perspectiva caracterizada por sua monumentalidade, e cujo conhecimento advém mediatizado pela aparência das coisas, o caboclo, o homem amazônico, foi produzindo, ao longo de sua história esse diversificado povoamento mítico.

Em numerosos exemplos, esses relatos míticos são marcados por uma erotização, ora insaciável, ora burlesca, mas sempre estetizada. Há a história de Hiteroengueça, dos índios Uitoto, em cujo sexo entra a Minhoca-Grande, quando Hiteroengueça estava cochilando de pernas abertas; Baira, num tempo em que só havia homens, transformou vários peixes –

jandiás – em mulheres e, à noite, quando foram deitar com elas, viram que o arambá (sexo feminino) delas era diferente do arambá das grandes fêmeas, e gostaram; o Vaga-lume, depois de ter saído com a filha de Baíra para caçar, divide a caça com os companheiros, e se deita com ela, e acha que ela tem um sexo, um arambá, muito apetitoso; a Velha que apanhava castanhas no mato, após ter engolido, por engano, um ovo de cobra, toda vez que sentava no chão e abria as pernas, de seu sexo saía uma cobra para, em seguida, entrar de novo, até que os netos da Velha mataram a cobra, fato que acarretou a morte dela também; Tanavu, o grande malvado, viu certa vez um rapaz (Ipêrobê-agá) esfregando em seu sexo várias pedras até sentir gozo. Resolveu malinar com ele e molhou as pedras em molho de pimenta. Quando o rapaz, noutra ocasião, voltou a esfregar as pedras no membro, sentiu dores horríveis e seu membro a arder e a inchar até ficar deformado; noutra ocasião, Anhangá-Porantim e a mulher, planejando matar Tanavu, deitaram-se na rede e enquanto conversavam uniam seus corpos, falavam baixinho e continuavam a unir seus corpos; a velha Têbui morava sozinha e os rapazes, mesmo os casados, todo tempo iam deitar com ela. Até que um dia, Anhangá-Piã pensou em acabar com aquilo e, antes de deitar com a velha, esfregou, no seu membro, algumas formigas merepetec e filhas de aranha. O membro de Anhangá-Piã foi crescendo e engrossando dentro da concha de Velha, até que rebentou as entranhas dela; o caçador Derobe-u deitou com uma mulher da tribo inimiga dos Cauaina-Parintintin, que morava sozinha. Quando acabou, jogou um punhado de cabelo do sexo dela na fogueira sob sua rede. A fumaça que evolou a embebedou e enlouqueceu; por artifícios do cabelo do sexo de sua sogra, Xingui (o moço) foi transportado à lua e às estrelas, virando um passarinho. Uma bonita moça o prendeu e, quando se deitou para dormir, o agasalhou contra os peitos. O Xingui calou-se, transformou-se num rapaz e uniu seu corpo com o dela muitas vezes, durante toda a noite. E assim aconteceu muitas e muitas vezes; Macunaíma é um fornicador tão inveterado, que pode ser tido como um pansexual, semelhante a Poromina-Minare. Enfim, estes exemplos são alguns fragmentos ilustrativos livres, recolhidos e miniaturizados,

escolhidos na obra de Nunes Pereira, *Moronguetá – um decamerão indígena*.

c. Rapsódia do nascimento do herói

“... ”

80 – O Velho desceu ligeiro, quando chegou dentro da canoa já encontrou sua filha gente, sua barriga já era grande, já tinha dentro seu filho.

81 – O Velho, contam, remou logo para casa, quando chegou ao porto disse para ela:

82 – Minha filha, vamos já para casa, tem lá comida para tu comeres.

83 – Quando a moça acabou de comer, sono grande se pegou nela, acordou somente no sol do outro dia, disse:

84 – Paíca, sonhei porção de coisas bonitas, são mesmo bonitas, vou contá-las para ti.

85 – Sonhei que este filho que tenho dentro de mim eu o tive em cima de uma grande serra.

86 – Corpo dele era transparente, preto seu cabelo, veio falando:

87 – Quando eu o tive, os animais vieram para junto dele alegrá-lo.

88 – Anoiteceu, meu filho tinha fome, meus peitos estavam secos, ele chorava.

89 – Nesse momento, um bando de beija-flores, com outro bando de borboletas trouxeram mel de flor, deram para ele.

90 – Ele calou-se logo, seu rosto alegrou-se, os animais o labiam de alegria.

(...)

93 – Quis ir para junto dele, os animais não me deixaram passar, gritei por meu filho.

94 – Aí mesmo então vi o bando de borboletas suspendê-lo no ar, vir para o meu lado.

95 – Quando chegaram junto de mim peguei nele, sobre mim pousaram as borboletas.

96 – Nesse momento os animais me cercaram, puseram-se em pé encostados em mim para lambê-lo.

97 – Eu senti ciúme de meu filho, levantei-o na altura de minha cabeça, o peso dos animais me derrubou, meu filho ficou suspenso nas asas das borboletas.

98 – Aqui eu acordei, ainda julguei verdadeiro meu sonho, olhei para toda parte para provocar meu filho.

(...)

105 – O Velho, depois de ouvir o sonho de sua filha, foi sondar por meio de sua pajelança.

(...)

109 – Sono grande agarrou-se nele, dormiu.

110 – Pelo meio da noite, contam, todo animal da ter-ra acordou alegre, em sua alegria cantava bonito.

111 – Barulho como de vento se ouvia também no céu.

112 – Era, contam, pássaros que andavam procurando aquele que tinha nascido.

113 – Já de manhã cedo, contam, o velho acordou-se espantado de ouvir barulho grande, perguntou aos animais:

114 – Que então se passa no meio de nós?

115 – Todos responderam.

116 – Nasceu Poromina-Minare, dono da terra, dono do céu.”⁶⁴

d. Uma contraditória jornada de altos e baixos

Poromina-Minare é lenda criada e recriada pelos índios da área do Rio Negro e seus afluentes, no Estado do Amazonas. Essa região sempre exerceu forte atração nos viajantes, aventureiros, missionários, etnólogos, antropólogos, cientistas, doutores, governantes. É uma área de grande extensão, com uma imensa riqueza natural e geográfica, correspondendo a uma das mais fascinantes áreas culturais do Brasil.

Herói de origem divina, Poromina-Minare é personagem dominante de narrativas que aparecem e reaparecem em várias tribos da região, alterando os personagens de segundo papel e o desdobramento do relato. Neste estudo será

seguido o conjunto rapsódico de relatos apresentado por Nunes Pereira, no *Moronguetá*⁶⁵, que será resumido a seguir:

“Os pais de Poromina-Minare, Poromina e Poácare, após inúmeras aventuras decorrentes dos ciúmes e desditas amorosas do Mucura-Grande, pretendente de Poromina, são mortos, próximos de um poço, por ele e sua gente. Sabendo que Poromina estava prenha, tentaram encontrar seu filho, para matá-lo também. No entanto, um personagem de alma boa, Iauaca-Kiiua, havia escondido a criança. Para aplacar a ira e a desconfiança dos assassinos insaciáveis de vingança e desejosos de matar o menino, Iauaca-Kiiua lhes disse que estava procurando a criança para matar e lhe beber o sangue, como bebera o sangue de Poácare e Poromina, que tingira as águas do poço e de todo o igarapé.

Os matadores foram embora cantando e dançando”.

Nesse fragmento inicial da narrativa, percebe-se que Poromina-Minare já nasce no centro de um conflito trágico: seus pais são mortos por vingança amorosa e, no momento dessa morte sacrificial, ele nasce. Nasce sob o signo da vingança e a vingança será sua sina, a partir de sua turbulenta infância. Nasce também sob o signo da trapaça: Iauaca-Kiiua engana Mucura-Grande e sua gente para salvá-lo. Antes, Poromina vivera fugindo dos enganos, dos equívocos. “Era cobiçada por dois rivais: Mucura-Grande e Mucura Poácare. Preferindo Poácare à Mucura-Grande (que fedia muito), quando se dirige à casa de Poácare, engana-se de caminho e vai bater na casa de Mucura-Grande. Lá, torna-se alvo de equívocos por parte da mãe de Mucura-Grande, que pensava que ela fosse a noiva de seu filho. Quando ele chega, tenta unir seu corpo ao dela, pensando que ela o estava esperando. Ela foge. Depois do almoço, ele a persegue com finalidades libidinosas. Teima em deitar-se com ela. Não quer mais voltar para o trabalho. Para fugir e reencontrar o caminho da casa de Poácare, passam a ser vigiados pelo ciumento e despeitado Mucura-Grande. Durante a noite ele sobe no teto e, de lá, fica olhando o que Poronima e Poácare fazem na rede, louco de ciúmes e desejos. Estica tanto o pescoço para

olhar (uma vez que a mulher adormecera de pernas abertas) que seu rosto fica deformado, crescendo-lhe o focinho. Ela usa de um ardil (artifício de engano) e consegue que o rejeitado Mucura-Grande seja capturado por Poácare o qual, assistido pelos amigos, o mata impiedosamente. Eliminando o grande e incômodo rival, Poácare casa com Poromina. E comemoram com um grande “debacuri”.

Interessante esse detalhe. O “debacuri” é uma festa de sentido orgiástico e que também recebe a denominação de “Festa dos Venenos”. Algumas vezes, faz-se uso do “adabi” (chicote) para flagelações festivas, profiláticas e propiciatórias, como registra Nunes Pereira⁶⁶. Parece ter sido uma ação coletiva nas origens, como emulação para construção de casas, derrubada da mata, queimadas de plantações ou de roçados e após a colheita. Uma atividade de ajuda mútua, como o mutirão ou “puxirum”. No entanto, segundo ainda o ilustre etnólogo, entre os Uaupês, o “debacuri” assumiu a forma absolutamente orgiástica. Stradelli recolheu seu significado como banquete, festa de convite dada de tribo em tribo, em sinal de amizade e boa vizinhança. Para ela, todos preparam comida e trazem frutas. Há música. Sua duração é de, mais ou menos, três dias.

É ainda Nunes Pereira que dá uma prova testemunhal do caráter cênico e orgiástico do “debacuri”. Revela que ele e seus companheiros obtiveram permissão do cacique dos índios Tucano, na povoação de Umari, no rio Uapês, próximo aos limites do Brasil com a Colômbia. O tuxaua concordou que eles se escondessem entre as pedras e vegetações de uma das ilhotas que se espalham nesse rio. Dali podiam bem observar aquilo que ele denomina de movimento de gente, entretenimento de dança e liberação dos instintos, sob o impulso de bebedeira generalizada e dança estimulada pelo ritmo dos instrumentos musicais.

“Daí, sob a claridade do luar, surpreendemos assim alguns aspectos de lutas entre os homens cambaleantes, ora disputando, aos gritos, uma delas, ora a arrastando para trechos propícios da praia, onde o mais forte e o mais bêbedo a cavalgava primeiro, à vista dos pretendentes, que logo o substituíam ou se esforçavam em interromper o intercuro.”⁶⁷

“Meninos e meninas andavam entre aqueles bêbados e fornicadores, sem nenhum interesse de bisbilhotar ou de imitar, mas, antes, com uma impressionante naturalidade.”⁶⁸

Há um detalhe que estabelece uma bizarra relação entre essa festa e Poromina-Minare: segundo informações dadas pelo tuxaua André a Nunes Pereira, a festa do “debacuri” estaria ligada a proezas de Qoai, que é um dos filhos de Ya-perikuli, personagem funambulesco dono de um pênis disforme, o que estabelece uma livre relação com a disformidade peniana que caracteriza alguns momentos da atribulada vida de Poromina-Minare.

“Após o casamento de Poácare e Poromina, o ciúme de Mucura-Grande não cessa. Surpreendidos, certa vez, à borda de um lago pelo inimigo, são mortos sem piedade. No entanto, a cena é descrita com intensa poeticidade dramática e cênica, o que a transforma, pelo movimento que a dinamiza, numa verdadeira cena de dança ritualizada. Poromina-Minare nasce da morte de seus pais.

Poromina-Minare fica sob a guarda da Velha Cutia, que, no entanto, não lhe dava comida, o enganava, o deixava passar fome, entregava a ele a pior porção dos alimentos que comia. Até que um dia ele trocou os camarões que a Velha comia sozinha por pimentas, que lhe queimaram a boca e a garganta. Ela correu desesperada para beber água do igarapé. Ele valeu-se da oportunidade em que ela se curvava para beber água e enterrou em suas costas um ferro-de-cova. A cutia velha morreu, afundou nas águas e virou raia. O ferro-de-cova virou seu rabo. A partir desse momento, Poromina-Minare saiu pelo mundo, para vingar a morte de seus pais.”

São inúmeras experiências e peripécias de Poromina-Minare a partir dessa decisão de vingança. Dada a complexidade e a densidade narrativa deste mito, as principais peripécias serão resumidas, a fim de permitir uma compreensão do percurso atribulado do herói, necessário ao ângulo que será valorizado de sua estética narrativa.

I. Chegada de Poromina-Minare a uma outra terra. Ele provoca, involuntariamente, a morte de duas crianças. Ma-ta, em seguida, os pais das crianças, metamorfoseados em cobra surucucu. E continua a procurar os matadores de seus pais.

II. Chegada de Poromina-Minare a uma outra terra. Olha para os presentes e os deixa ensaruados. "Ensaruar" vem de "sarua", isto é, a força pura que Nunes Pereira associa à força pura, energia sobre-humana, ao que Roger Caillois chama de polivalência do sagrado. A partir daí, todas as pessoas e coisas vão virando bichos. E o herói retoma seu caminho para vingar a morte de seus pais.

III. Um dia Poromina-Minare encontrou uma soveira muito alta e de tronco bastante grosso. A sorva-grande é uma gigantesca árvore das florestas úmidas, que produz frutos comestíveis. Poromina-Minare sobe até seus altos galhos. Noite alta o macaco Ju-pará chega com sua gente. Todos comeram também dos frutos, viram o homem que dormia e, quando desceram, desataram os galhos que o permitiam descer. Quando o herói acordou, viu que estava prisioneiro no alto da soveira e que morreria de fome quando os frutos acabassem.

Dias após, viu que um bando de jaburus passava voando muito alto, por cima das árvores. Após passar um segundo bando de jaburus, um, que vinha desgarrado, ouviu os gritos do homem e pousou num dos galhos perto. Resolveu levar Poromina-Minare para sua casa. A velha mãe do jaburu e de todos os pássaros migradores concordou que ele ficasse em sua casa. O jaburu só lhe fazia uma única recomendação: que não bulisse com sua velha mãe. Até que um dia, Poromina-Minare, vendo que a velha ainda era bonita e forte, disse-lhe que queria juntar seu corpo com o dela. Não conseguindo livrar-se das insistências de Poromina-Minare, a velha lhe disse que tinha muitos bichos venenosos em sua concha: cobra, candiru, piranha, lacrau, aranha, centopéia e todas as espécies de carrapatos. Poromina-Minare disse-lhe que catava esses bichos. A velha se deitou numa esteira, Poromina-Minare foi catando um por um de sua concha e, por fim, uniu seu corpo com o dela. No entanto, um pequeno

carrapato, que ficara lá dentro, mordeu seu membro, que doeu muito e começou a crescer. O membro de Poromina-Minare cresceu tanto que ele o enrolou na cintura, depois deu várias voltas no pescoço, sustentando-o com a mão e a cabeça. Mais tarde, suspendeu ainda uma parte e a pendurou em um galho de árvore. Foi quando o macaco Ju-pará deu com a cabeça do membro de Poromina-Minare, grosso como um cacuri, e lhe deu uma pancada muito forte, com um porrete. O membro começou a encolher com tamanha velocidade que o herói teve de segurá-lo antes que sumisse, caso contrário, os homens nasceriam sem membro.

IV. Continuando sua mal-aventurada jornada, Poromina-Minare saiu matando os reis dos animais da terra. No caminho, encontrou uma anta que lhe pediu para lhe fazer um ânus. Ele munuiu-se de um pedaço de madeira dura e empurrou com força na parte traseira mais mole e a matou.

Mais adiante, encontrou uma cutia macho que se preparava para matá-lo. Poromina-Minare, sem ser reconhecido, após ouvir que seria morto por ela, consegue enganar a cutia macho e a mata com uma flecha.

Em seguida, encontra o rei do mutuns e o mata.

Em seguida, ouve de um certo rei dos cuandus como ele pretendia matar um certo Poromina-Minare, que estava matando todos os reis dos animais da terra e, após, mata-o a cacete.

Em seguida, encontra um pequeno tamanduá que, ao lhe relatar a morte dos proprietários do lugar, chora de tristeza. Poromina-Minare teve pena dele e não o matou.

Em seguida, encontra a casa dos teiúcímas (calangos lisos). Lá, somente os filhos estavam e se divertiam. Enganando-os com a desculpa de que ia cuidar deles, ele os vai matando um por um, antes que seus pais voltassem.

Em seguida, encontrou a velha inambu-juruti, cujo marido tinha ido caçar. Propôs unir seu corpo ao dela. A velha lhe

respondeu que não poderia, porque no seu sexo havia escorpião, centopéia, carrapato e jararaca. Poromina-Minare comprometeu-se em matar todos esses bichos. No entanto, a velha deixou escondida uma formiga-de-fogo. Assim que uniu seu corpo ao dela, a formiga-de-fogo lhe ferrou o membro, que cresceu tanto, que Poromina-Minare teve de tecer um paneiro para levá-lo de um a outro lugar. Seguindo viagem pelo rio Cubati, deixou o membro ir de bubuia na esperança de que as piranhas lhe cortassem a metade.

Quando se sentiu cansado e sentou em uma pedra à beira do rio, encontrou uma caveira de boto e quis quebrar-lhe os dentes, a fim de com eles cortar parte do seu membro desproporcionado. No entanto, ao invés de quebrá-los, fez o boto ressuscitar. Como retribuição, o boto comprometeu-se com Poromina-Minare em resolver o problema causado pelo membro descomunal.

Após uma viagem de três dias — enquanto Poromina-Minare esperava paciente e humilhado à beira do rio — o boto retornou e bateu no seu traseiro, com um ramo de pinopinó. A dor foi tão grande que o membro voltou ao que era dantes. Os homens conservam o pedaço que sobrou.

V. Seguindo sua atribulada viagem, Poromina-Minare viu várias cobras sucúrijus. Ele as matou, deixando-as apodrecer no mesmo lugar. Dias depois viu que dessas cobras podres saíam tapurus de todas as cores: brancos, vermelhos, pretos, azuis.

Quando retornou àquele lugar, em outro dia, viu que os tapurus tinham crescido e virado gente.

Como se pode ver, as façanhas de Poromina-Minare, ora trágicas, ora romântico-obscenas, ora estando o herói no “alto”, ora no “baixo”, conferem a ele um perfil próprio de um pícaro. Tem razão Ítalo Calvino quando afirma, em uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, que “toda

interpretação empobrece o mito e o sufoca: não devemos ser apressados com os mitos; é melhor deixar que eles se depositem na memória, examinar pacientemente cada detalhe, meditar sobre seu significado sem nunca sair de sua linguagem imagística. A lição que se pode tirar de um mito reside na literalidade da narrativa, não nos acréscimos que lhe impomos do exterior”⁶⁹. É solícito para uns, ludibriador para outros; violador de mulheres e compassivo com elas; agressivo com estes, submisso com aqueles; ora astuto, ora ingênuo; galante aqui, impetuoso acolá; respeitador e desrespeitador de crianças e velhos; mistificador de homens e animais; obediente, algumas vezes, outras vezes autoritário; um pansexual pletórico em certas horas, abstinentemente em outras. “Mito florestal, ele possui, realmente, todo o feitiço da mata, que o gerou, para fantasiar, para iludir, para mistificar...”⁷⁰

Seu nascimento é circundado, algumas vezes, por uma aura de fascínio e encantamento; noutras vezes, por uma atmosfera de vulgar realidade. Basta acompanhar o relato de sua própria mãe, que contrasta, por sua poeticidade, com o relato anteriormente resenhado, realista e passionalmente vulgar, em meio a ciúmes, conflitos amorosos, repulsa, ódio e crime. Assim diz a mãe de Poromina-Minare: “Sonhei que este filho, que tenho dentro de mim, eu o tive em cima de uma grande serra. Corpo dele era transparente, preto seu cabelo, veio falando. Quando eu o tive, os animais vieram juntos para alegrá-lo. Anoiteceu, meu filho tinha fome, meus peitos estavam secos, ele chorava. Nesse momento, um bando de beija-flores com outro bando de borboletas trouxeram mel de flor, deram para ele. Ele calou-se logo, seu rosto alegrou-se, os animais o lambiam de alegria”. Assim registra esse fato Brandão de Amorim, em *Lendas em Nbeengatu e Português* ⁷¹.

A partir de um contraditório nascimento, esse herói pansexual e mutilado, ora generoso, ora egoísta, capaz de men-tiras e verdades, arrojado e humilde, mistificador incontinente, capaz de se comover diante de lágrimas algumas vezes e matar (mesmo também diante de lágrimas) em outras, pronto a vingar-se seja em crianças inocentes ou adultos que nada têm a ver com sua história motivadora de sua vingança.

O trajeto de Poromina-Minare, no campo da estetização literária, é próprio do trajeto ambíguo e contraditório, do atropelo de altos e baixos que caracterizam o personagem picaresco, na tradição literária.

e. O destino picaresco de Poromina-Minare

Os personagens picarescos são numerosos na mitologia amazônica. Poromina-Minare, assim como Macunaíma, são dois ricos exemplos. O Pícaro é personagem enraizado em provérbios da cultura espanhola e inaugurado literariamente pelo romance anônimo das *Aventuras de Lazarille de Tormès*, alcançando sua forma literária definitiva com Gusmán de Alfareche, de Mateo Alemán. Como seus epígonos, Poromina-Minare revela uma espécie de insensibilidade compassiva diante dos reveses de sua vida. Sua insensibilidade diante das desventuras e falta de idealismo é inquietante. O desejo de vingar a morte dos pais, que movimenta uma parte de sua vida atribulada, não chega a ser uma decisão marcada pela lógica do vingador ou por princípios elevados. Ele vai matando a esmo, especialmente os “reis dos bichos”. Quer dizer, uma disposição inconstante para o crime, sem mesmo que uma lógica do sentimento presida suas ações. Grande preguiçoso, ele não apresenta nenhum interesse pelo trabalho. Beneficia-se dos outros sem escrúpulos. É um errante, um vagabundo, desprovido de consciência moral ou de escrúpulos. Ele sempre contraria o que seus benfeitores lhe pedem para fazer. Não conhece respeito aos mais velhos e satisfaz seu *eros* delirante nas velhas mães de seus generosos beneficiadores, recomendados por estes para que ele as respeitasse e delas cuidasse. Não parece portar um cinismo consciente, mas, indiscutivelmente, é cínico seu comportamento. Na medida em que parece ladino e esperto é vítima ingênua de seus antagonistas. No seu *eros* delirante, egoísta e obcecado, ele ignora o sentimento do amor ou da paixão amorosa. O mundo não aparece como realidade contínua, mas como sucessivos fragmentos, nos quais ele – como herói – é a dominante do processo narrativo, ora caminhando

pelo alto, ora pelo baixo. Tudo o que ele faz provoca ou pode provocar o riso. Suas transgressões da moral, dos costumes, da amizade, assim como seus crimes e agressões resultam em deboche. É um individualista, um egocêntrico, um faminto do sexo. Aparentemente, ignora princípios morais. É humilde, quando por baixo. É agressivo, se por cima.

Poromina-Minare nasce no alto e tem toda a ambiência poética para elevá-lo e mistificá-lo. Nasce como “dono da terra, dono do céu”. No entanto, sob a guarda da velha cutia, sua preceptora, ele é enganado, passa fome até que, finalmente, com esperteza precoce, consegue ludibriar a velha, matando-a sem piedade ou remorso. Inicia, então, sua jornada pelo alto, como herói punitivo, matando os reis dos animais que encontrava no caminho, para vingar a morte de seus pais. A certa altura da jornada, quando resolve comer e dormir no alto de uma soveira, fica preso lá em cima, vítima das artimanhas do divertido grupo do macaco Ju-pará. Em consequência disso, resta frágil e em situação humilhante. Por acaso, consegue ser transportado pelo pássaro jaburu, que o hospeda, protege, sob uma condição apenas: o respeito por sua velha mãe. Desrespeitando a amizade e as recomendações do amigo protetor, convence a velha (considerada por ele ainda bonita e forte) a unir seu corpo com o dele. É punido com uma ferroada de carrapato escondido dentro da concha da velha e seu membro cresce tanto que o deixa numa situação constrangedora e humilhante. Uma queda para o baixo. Curado dessa desconformidade, ele resolve recommençar sua jornada e parte de novo para matar outros reis dos animais. Ao cabo de algumas aventuras, novamente instalando-se no alto, encontra a velha unambu-juruti (cujo marido tinha ido caçar) e a convence de unir seu corpo ao dele. No ato, seu membro foi novamente ferrado, desta vez por uma formiga-de-fogo que a velha deixara escondida em sua concha. Precipita-se, novamente, para o baixo. Submete-se à humilhação de ser surrado na bunda para que o seu membro se normalizasse de tamanho. Enfim, uma trajetória de altos e baixos, que se alternam e oscilam. A ele se ajusta muito bem a reflexão de Flávio Kothe, referindo-se ao Pícaro: “...não é apenas um herói trivial às avessas, que, ao

invés de querer mostrar o alto como elevado, procuraria mostrar o baixo como inferior, pois, além de dar o grande passo de centrar a atenção literária no socialmente baixo, ele faz um grande desnudamento – e conseqüentemente rebaiamento – do que socialmente pretende ser elevado e superior”⁷².

Poromina-Minare vive para satisfazer instintos humanos fundamentais: viver, comer, exercer sua sexualidade. Seu comportamento, governado por esses instintos, é insaciável e sucessivo.

Está-se procurando demonstrar que há também uma erótica estetizada e estetizante, criadora de uma visualidade própria, na cultura amazônica. Isso o torna participante, por associação simbólica, da grande erótica cósmica e universal. Embora não seja objeto específico destas reflexões o ângulo psicanalítico, será enriquecedor estabelecer algumas considerações sobre este tema da *mise en scène* erótica obcedante na cultura mítica amazônica de origem indígena.

Ao desenvolver a classificação de comportamentos, tomando como empréstimo o princípio dos “gestos dominantes” de Betcherev, Gilbert Durand recorda as três “reflexos dominantes” no recém-nascido: a dominante de posição, marcada por sensações de verticalidade e horizontalidade; a dominante de nutrição, configurada pelos reflexos de “sucção labial e de orientação correspondente da cabeça”; e a terceira dominante natural, praticamente só estudada em animais adultos, e manifestada “por uma concentração das excitações no reforço do amplexo braquial”⁷³. Esclarece, ainda, Durand que: “A dominante age sempre com um certo imperialismo, pode ser considerada como um princípio de organização, como uma estrutura sociomotora”. De certa maneira, são aparentemente as dominantes instintivas que impulsionam as atitudes incontroláveis de Poromina-Minare. Profundamente rítmico, o ato sexual se assemelha a uma pequena suíte da grande dança orgiástica do universo do prazer, na qual a mútua contemplação sob o espelho dos sentidos acentua, por via de uma espécie de esteticidade reflexa, o próprio sentido

biológico-psíquico do prazer. Esta reflexão apresenta-se conforme ainda a hipótese de trabalho imaginada por Durand, segundo a qual ele considera “que existe uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas”.

Eros e tânatos estão presentes na escala oscilante do comportamento de Poromina-Minare. O impulso de eros e o de thanatos se revezam ou se condicionam. Além de uma disponibilidade para o sofrimento, há a punição representada pelo agigantamento e a minimização do pênis – que é uma espécie de punição minimizadora que inverte simbolicamente a potência viril, uma forma de castração. Mas o que aqui importa é, sobretudo, a figuração plástica e quase escultural da figura de Poromina-Minare, com o agigantamento ou redução do pênis. Como visualidade pictórica ou escultórica se quer dizer uma configuração por sua visualidade, pela exortação dos sentidos, que resulta em esteticidade. Eis um exemplo do *Moronguetã*, de Nunes Pereira: “Assim, quando os dois uniram os seus corpos, aquele carrapatinho ferrou o membro e também o escroto de Poromina-Minare – E logo o membro e o escroto dele começaram doer e a inchar. E o membro cresceu tanto que o enrolou pela cintura, dando-lhe três voltas, e depois pelo pescoço, sustentando-o com as mãos e a cabeça”⁷⁴. Em seguida: “Desenrolou o membro e suspendeu parte dele a um dos galhos da árvore”⁷⁵. Ainda um outro exemplo: “Assim quando Poromina-Minare uniu seu corpo ao da velha bonita, a formiga-de-fogo lhe ferrou o membro – E aquele membro cresceu tanto que ele teve de tecer um pacuru (espécie de paneiro) para o carregar”⁷⁶. Finalmente: “Encontrando ali um estirão, Poromina-Minare deixou o membro ir de bubuía, na esperança de que as piranhas lhe cortassem a metade”⁷⁷. Assim configurado, Poromina-Minare se assemelha à figura plástica de um atormentado Laocoon, obra-prima da escultura antiga, anterior à era cristã, considerado modelo de expressão. Nesse conjunto escultórico, a figura humana de Laocoon é apresentada na forma de uma perfeita imitação do natural, exprimindo a dor dominada pela grandeza da alma. Laocoon, que parece emitir um patético e interminável grito imobilizado no tempo,

como expressão natural de sua dor. Ele está esculpido enroscado por longa serpente que passa por suas virilhas, enovelase em suas pernas, enrosca-se nos seus braços, é levantada com a mão esquerda sobre os ombros dele, numa tentativa interminável da figura de libertar-se daquele suplício. É uma representação plástica consagrada e com a qual Poromina-Minare – torturado e sem conseguir libertar-se do alongado *phalus* que serpenteia envolvendo-lhe o corpo – se assemelha. Em magistral estudo sobre esse grupo escultórico e pictórico, no qual retoma a diferenciação entre pintura e poesia, Lessing afirma que “é uma imagem assustadora, monstruosa, da qual se deseja desviar o olhar, porque a contemplação da dor excita a repugnância, sem que a beleza do objeto que sofre possa transformar esta repugnância em um sentimento ameno de compaixão”⁷⁸.

Picarescamente, o agigantamento do pênis de Poromina-Minare resulta de uma punição e não significa símbolo de “poder”. Não situa Poromina-Minare em uma dimensão do alto. Nesse estado é que ele está mais fraco, impotente. Quando ele se situa mesmo no baixo. Quer dizer, embora paradoxalmente, mas de acordo com sua estrutura ou estatuto de personagem, seu percurso é no eixo das contradições sem heroísmos ou tragédias. Nunca está tão fraco do que quando ostenta um *phalus* desmedido, geralmente apresentado como símbolo de poder. Nessa dimensão desmesurada é justamente quando resta inteiramente inerte, relaxado e sem força. É um poder que não tem poder. Tem sua plasticidade escultórica, no conjunto da figura de Poromina-Minare. Uma energia aparente que contém uma ausência constitutiva de energia. O alto que é baixo, enfim. A mística tem colocado o *phalus* como fator de equilíbrio, no equilíbrio que desequilibra, que penetra com o irracionalismo o equilíbrio racional entre o alto e o baixo, burlando-lhe a hierarquia.

No entanto, a desdita de Poromina-Minare resulta de uma relação na qual ele rompe vários interditos referentes à mulher com quem ele se une. Ela é sempre uma velha, resguardada por seus benfeitores e que o haviam salvo do trágico; contraria o sentido da amizade dos amigos de cujas

mães ele se vê aproximado; elas não estão interessadas nele e nem ele as ama, isto é, o que conduz a ação é o interesse; o sexo da mulher – arambá – está simbolicamente interdito pelos bichos e insetos venenosos que nele estão escondidos.

Segundo Nunes Pereira, o arambá é o “monte de vênus, todo o órgão sexual da mulher, aquilo que, no latim de Montoya, era definido assim: *quod continet membrum mulieris* ou *atiam quod est intra prudenda mulieris*. *Cunã rambá*, diziam os tupis”⁷⁹. Pode ser também, *itã*, concha. Por sua relação icônica com o órgão genital feminino, contém um sentido de fecundidade que é próprio do elemento água. Fecundidade e prazer sexual. No campo dos sonhos, considera-se que representa a libido, a entrada de uma gruta, de um segredo, de um mistério. Nessa cadeia significativa ela é também uma caixa. A “caixa de Pandora”.

Há uma grande possibilidade de aproximação entre o arambá das velhas mulheres possuídas pelo Poromina-Minare e a mitológica “boite de Pandore”, como origem de males escondidos nessa “caixa”. No decorrer da vida eufórica de Poromina-Minare, é do arambá desvendado de suas velhas e circunstanciais amantes que provêm todos os seus males. O arambé, ou concha, da velha mãe de seu benfeitor Ju-pará estava cheio de bichos venenosos: cobra, candiru, piranha, lacrau, aranha, centopéia, todas as espécies de carrapatos. Trata-se de uma semelhança aproximativa, mas não identificadora, posto que, os perigos advêm para o transgressor e não para a humanidade, como no caso de Pandora.

Poromina-Minare, portanto, é um herói transgressor, que sempre se beneficia dos outros, individualista endurecido, egocêntrico, resolvendo as situações problemáticas no riso, na exageração do detalhe anódino, cometendo crimes, in-júrias, perjúrios, sem aparentar princípios morais ou crise de consciência, sem anunciar-se portador de princípios ele-vados ou utopias. Ele transgride como Pier-Gynt ou como Maldoror, isto é, como um instante rebelde e anárquico de poesia.

3.5. *Iara e Tambatajá*

Mitos do amor no coração da Amazônia

Lá onde revoa a Borboleta Azul

Os encantados na cultura amazônica estão em todos os lugares: entre os índios e caboclos, entre o céu e a terra, nas selvas, nos campos, no fundo das águas. São seres animados por singular força mágica, capazes de prodígios e antropomorfias, sujeitos a estados divinos ou satânicos. São encantados, bichos-do-fundo ou caruanas. Alguns deles, na forma de animais mitológicos dotados de grande fidelidade, chegaram a acompanhar os índios em fuga, após o castigo dos pajés; outros têm seu nome mantido no desconhecimento ou esquecido, para que não seja pronunciado. Dentre os seres vivos, mas, de certa maneira, com poder e fascinação dos encantados, está o Baiá – o poeta da tribo, o músico, o cantor. Artista que, por seus dotes criativos e pela expressividade, conjugados aos dons de artisticidade, é a figura central das festas da tribo. Há também, revoando levemente por entre as árvores da floresta, a borboleta azul, de cor intensa com reflexos de seda que, por sua fulgurante beleza, também acabou pousando no imaginário do nativo da terra, tornando-se também encantada. Certos lugares podem ter uma especial atmosfera de mistério como Noçoquem – terra sem males –, interdita a todos, mesmo a quem possa ter qualquer tipo de privilégio. Ninguém pode atravessar sua entrada proibida e nem indicar-lhe a localização. Na brevidade desta exemplificação fragmentária e ilustrativa, cabe lembrar, por fim, a Kerpi-Manha. Para os Tupis, é a mãe-do-sonho. Segundo as narrativas, quando as pessoas dormem, ela desce do alto enviada por Tupana e entra no coração delas no momento em que a alma está viajando, permanecendo até que ela volte e essas pessoas despertem. São os sonhos noturnos, porque a Kerpi-Manha desce nos últimos raios das estrelas. Quando a alma está de volta, encontra no coração

apenas um recado de Tupana e esquece tudo o que viu na viagem. Se, por acaso, Tupana não tiver mandado nenhum recado, então a alma pode lembrar o que viu enquanto vagou ao léu. No Estado do Amazonas diz-se que quem desce enviada por Tupana é uma jovem sem pernas. Ela desliza pelos caminhos do arco-íris, no raio das estrelas, para alimentar os sonhos diurnos.

A cultura amazônica constitui-se num amplo vitral mítico. Nele, as lendas de amor – líricas ou eróticas, ingênuas ou maliciosas, simples ou artimanhosas, felizes ou trágicas – brilham de modo especial, atravessadas por uma luz de esteticidade, cercadas pela moldura de um devaneio aureolado pelo imaginário. Dentre essas numerosas narrativas simbólicas do amor, estudar-se-ão duas, não só por sua rica significação, como por sua exemplaridade no campo deste estudo.

3.5.1. *A Tára*

ou a morte no espelho do amor

Poucas regiões do mundo guardam uma relação com seus rios e uma dependência tão grande deles como a Amazônia. É a "Pátria das Águas", como a ela se refere o poeta amazônico Thiago de Mello. O rio desgasta e enriquece a região. É o meio de circulação econômica privilegiado, assim como dos bens simbólicos. Só a presença constitutiva de sua paisagem, daquele que é o maior rio do mundo em volume de água, o rio Amazonas (com 6.750 km de extensão, multiplicando-se em 1.100 grandes afluentes e uma rede incontável de pequenos subafluentes, descarregando sem cessar no mar entre 160.000 a 200.000 m³ de água por segundo), já é um fator impressionante. Essa vazão incessante, equivalente a 1/5 de todos os rios do mundo, transportando uma carga de sedimentos por volta de 3 milhões de toneladas por dia, pode ser tomada como um indicativo desse mundo de águas que caracteriza a região. No entanto, as ramificações líquidas que a bacia amazônica apresenta culminam em compor esse quadro característico no qual os rios representam os caminhos da vida na região. "Tudo o que se ouve contar, tudo o que se lê sobre a grandeza do Amazonas e seus tributários é insuficiente para dar uma idéia da imensidão do seu conjunto. É preciso navegar meses inteiros nessa bacia gigantesca para compreender até que ponto é extraordinário aí o domínio da água sobre a terra. Esse laboratório líquido é bem mais um oceano de água doce, cortado e dividido pela terra, do que uma rede fluvial."⁸⁰

Bachelard, num estudo sobre a imaginação material, no que diz respeito às águas e aos sonhos, assinala a supremacia da água doce como abrigo de mitologias, imagens de repouso e devaneio, despertando o sentimento de que ela é a água mítica por excelência. Quando se pensa na fonte de tudo, pensa-se sempre numa fonte de água doce. O sal é a aspereza da água. A doçu-

ra da água é a água doce. “A água doce sempre há de ser, na imaginação dos homens, uma água privilegiada.”⁸¹

A relação do homem da Amazônia, do caboclo, com os rios é uma relação diretamente sensível. Não é uma relação memorialista de histórias contadas num tempo passado. Suas histórias, mesmo envolvendo densa mitologia, são histórias presentificadas. Elas estão ali. Seu inconsciente é um inconsciente presentificado. “É menos profundo que esse inconsciente que sonha em torno de experiências comuns e que continua nos sonhos da noite os intermináveis devaneios do dia.”⁸²

O inconsciente do caboclo não conta histórias vividas em terras distantes, como quem viaja pelo mar. Ele conta histórias “convividas” ou que poderão ser vividas. Narrar = acontecer = viver.

Banhado pelas águas doces caídas abundantemente do céu na forma de chuva, banhando-se nas doces águas dos rios à sua frente, o caboclo recebe diretamente das águas suas lições e o alimento de seus sonhos. E não é de estranhar-se que nas águas desses rios, do abrigo profundo de suas encantarias, ela faça emergir em meio a tantas lendas, prodigiosas lendas de amor. E nesse vasto repertório fluvial foi escolhida a lenda da Iara como exemplificativa desse repertório simbólico e lendário sobre o tema do amor.

Uma lenda que são muitas

- *E a Uiara?*
- *Uiara?*
- *Sim, também não conhece?*
- *Que é a Uiara, entonces?*
- *Uma jovem, de cabelos compridos, que aparece nos lagos*⁸³.

A Iara ou Oiara – Mãe-d’Água – vive nas encantarias do fundo dos rios. Ela atrai os moços e os fascina, mostrando-

lhes seu rosto belíssimo à flor das águas e deixando submersa a cauda de peixe. Para seduzi-los, faz promessas de todos os gêneros. Para aumentar o estado de encantamento, canta belas melodias com voz maviosa. Convida-os a ir com ela para o fundo das águas do rio – onde se localiza a encantaria – sob a promessa de uma eterna bem-aventurança em seu palácio onde a vida é de uma felicidade sem-fim. Quem tiver visto seu rosto uma única vez jamais poderá esquecê-lo. Pode até, no primeiro momento, resistir-lhe aos encantos por medo ou precaução. No entanto, mais cedo ou mais tarde acabará por se atirar no rio em sua busca, levado pelo desejo ardoroso de juntar seu corpo ao dela.

Vicente Salles considera que Iara é o modelo da mais perfeita convergência cultural na mítica amazônica: Iara, Sereia, Ondina, Loreley, Mãe-d'Água, Iemanjá. É, verdadeiramente, uma síntese⁸⁴. Mulher tentadora, apresenta-se com um rosto europeu e recorre à magia do canto. É pelo canto que ela se anuncia ao navegante ou ao morador da beira do rio. Por trás dos cantos da Iara, há um sensualismo de irresistível atração fatal dos jovens, sobre os quais recai sua predileção.

Raimundo Moraes, filia a Iara às leituras de Homero feitas pelos portugueses colonizadores. Assim ele apresenta esse mito: “Metade mulher, metade peixe, lindos cabelos compridos, busto cheio, cauda de escamas multicores, a formosa ninfa vive nas margens dos igarapés, nas bordas dos lagos, nos taludes dos rios, seduzindo os tapuios, encantando-os e carregando-os para o fundo. Sempre que desaparece um rapaz, perdido ou morto, atribui-se a desgraça aos ardis apaixonados da Iara. Em forma de lontra, no perfil de garça, sob as penas da cigana, surpreende o imprudente e leva-o para os seus domínios, lá nos pélagos profundos, onde os palácios de coral, recobertos de ouro, cravejados de safiras, enfeitados de algas, fazem as delícias dos que se deixam conduzir por aquela traíçoira deidade”⁸⁵.

A genealogia simbólica da Iara na história das culturas é muito numerosa. Certamente essa genealogia veio na bagagem cultural do colonizador português que entrelaçou

essas narrativas com a lenda nativa já existente. Os animais fabulosos, as sereias, as tágides, os monstros marinhos, as lendas do mar já estavam integrados à tradição portuguesa. A epopéia *Os Lusíadas* está povoada de todas essas maravilhosas criações do imaginário. Se em Portugal era a Sereia, na Espanha era a Sirena, na Alemanha era Loreley, na Grécia eram as Nereidas, na Amazônia era a Mãe-d'Água. O canto, atribuído a todas essas deidades, em todos os casos, é um ímã fatal de sedução, sendo necessário algum artifício para fugir a essa atração. Orfeu ajuda os Argonautas para poderem passar livres das sereias. Num dos mais expressivos episódios da *Odisséia*, Ulisses faz-se amarrar ao mastro da embarcação para passar incólume ao seu canto. O colonizador português conhecia as Mouras encantadas. A Moura é uma mulher de canto maravilhoso, dona de um dote de tesouros que oferecem a quem delas se aproximar por amor. É longa sua cabeleira e sua beleza estonteante. Sua voz enfeitiça. E foi com essa forma que o português colonizador configurou, provavelmente, as narrativas da Mãe-do-Rio que escutou dos nativos da terra. Seu simbolismo é o da sedução mortal. Imagem da auto-destruição do desejo e da perversão mortal da sedução. O canto e o rosto se aliam numa convergência irresistível do amor que destrói. "A Iara que mora num palácio no fundo dos rios é uma tradição dos brancos e que vicejou rapidamente no cenário bárbaro colonial. O barão de Santana Neri (*Folklore Brésilien*, Paris, 1889, p. 44/152), falando das Iaras, descreve uma mulher branca, de olhos verdes e cabeleira loura, em ambas as versões do Pará e Amazonas... Demais, é preciso notar a beleza física da lara, seus métodos de sedução, a forma de sua residência submersa denunciam um elemento alienígena que conduziu o mito e o espalhou sob as águas do setentrião brasileiro."⁸⁶ Sua originalidade está em oferecer amor, tesouros e palácios àquelas a quem pretende seduzir.

Câmara Cascudo indaga sobre a possível contribuição do negro à lenda da Iara. Lembra as sereias africanas, a Kianda. ou, então, no olimpo da teogonia negra, a figura todo poderosa de Osun, orixá dos lagos, lagoas, rios e charcos,

que é mulher de dois poderosos deuses: Saponan, deus da variola e, ainda, de Xangô, o rei do raio. Também ressalta a figura semelhante à sereia que é a de Iemanjá, deusa das águas. Esta deusa é muito cultuada no Brasil: Bahia, Rio de Janeiro e Pará. No entanto, no entender do ilustre folclorista, as Mães-d'Água africanas têm sua liturgia própria, seus fiéis dedicados e seus devotos, que não lembram em nada a Iara amazônica, predominantemente européia. Concorda, nesse aspecto, que a Iara representa uma convergência cultural, como é a idéia de Vicente Salles já anteriormente mencionada.

A música joga na cultura amazônica um significativo papel. O pássaro Uirapuru, quando canta, silencia toda a floresta, imobiliza os animais, sob o prodígio desse canto. Das praias distantes clareadas pela lua à beira dos rios e lagos soam cânticos, que atraem as pessoas imantadas pelo seu fascínio e, nelas, se perdem. É a presença de uma espécie de música semelhante à que os harpistas célticos tocavam em seu instrumento: *le mode du sommeil* (acalanto). Esse modo corresponde ao que na música grega arcaica era denominado de *litania dolente e fúnebre*. *Le mode du sommeil* é a música com que os deuses fazem dormir magicamente os seres. A liturgia cristã vê na música um caminho para a meditação, da oração silenciosa, da elevação da alma. Um caminho ascensional para Deus. Quer dizer, a música aparece, nesses aspectos, como um caminho mágico-religioso para um outro lado do real. Uma passagem para o sobrenatural e, ao mesmo tempo, por uma via estetizadora. Assim é a função com que aparece na cultura amazônica.

A longa cabeleira da Iara é penteada pelas ondas. A própria Iara é apresentada como se estivesse penteando, no espelho das águas, sua longa e esverdeada cabeleira. A lua crescente, também é dito, penteia as ondas do rio. De certa maneira, a lua penteia os belos cabelos da Iara entrelaçados nas ondas do rio. Esse entrelaçamento da cabeleira da Iara com a "cabeleira das ondas" do rio bem demonstra o sentido de epifanização das águas que a Iara representa. As águas do rio nela se personificam e se mostram como

beleza sensível transfigurada. Uma cabeleira que flutua sobre as ondas, entrelaçada nas ondas, confundida com as ondas. Como afirma Bachelard a respeito desse tema e desta imagem densa de poeticidade que é a cabeleira desatada e flutuante sobre as ondas: “Veremos que ela norteia por si todo um símbolo da psicologia das águas, que ela quase explica, por si só, todo o complexo de Ofélia”⁸⁷. Também na Lara a água da morte aparece como um elemento desejado. Não propriamente que a morte seja o objetivo daquele que mergulha nas águas sob o apelo da Lara. Mas, sob o aspecto físico, é claro que ele vai morrer. Mesmo no caso de acreditar na existência das encantarias, ele sabe que não se pode respirar dentro d’água. Mesmo que esteja certo de que viverá uma outra forma de vida, fica pressuposto que aquela que ele desfruta nesse dado momento anterior ao mergulho vai desaparecer. Morre para renascer encantado, habitante da encantaria no fundo do rio:

“flutuação pálida

e radiosa,

um afogado ensimesmado, vez por outra, desce...”

(Arthur Rimbaud, *Délire II*)⁸⁸

Os moços que adormeceram nos braços líquidos da Lara jamais voltaram. São os grandes desaparecidos, os habitantes de uma ausência irremediável. Estão verdadeiramente acolhidos e abrigados por um amor eterno. A partir daí, torna-se um outro encantado. Não realiza prodígios. Pode reaparecer nas águas ou à beira dos rios. Mas não seduz nem atrai. É uma *visagem*, uma aparição, como se diz desses eventos de passagem do sobrenatural para o real, na Amazônia. Está no *Palácio verde da Lara*. Palácio europeu no fundo do rio... “Inúmeras são as lendas em que as Damas da Fonte penteiam os longos cabelos louros (cf. Sébillot, op. cit. II, p. 200). Frequentemente elas esquecem na margem seu pente de ouro ou de marfim: “As sereias do Gers têm cabelos longos e finos como seda e penteiam-se com pentes de ouro” (p. 340). “Vê-se nos arredores da Grande Brière uma mulher desgrenhada, trajando um longo vestido branco, que outrora se afogou ali. Tudo se alonga ao fluir da corrente, o

vestido e a cabeleira; parece que a corrente alisa e penteia os cabelos. E mesmo sobre as pedras do vau do rio move-se como uma cabeleira viva”⁸⁹.

A cabeleira da Iara flutuante nas ondas é um signo maligno. Relativamente grande é a relação mítica desse destino trágico deflagrado pelo gesto de pentear os cabelos entre as águas, típico das ondinas. Não é somente a bela cabeleira emoldurando um belo rosto. Mas a cabeleira sendo penteada. O ser penteada está para a cabeleira como o sorriso ou o olhar estão para o rosto: são signos precipitadores da sedução cativante. Uma precipitação do destino. Ocorre uma espécie de superposição do real e do imaginário por via do *sfumato* do devaneio. As alongadas e desdobradas ondas do rio são imagens poéticas da cabeleira derramada sobre ombros desnudos. As cabeleiras femininas ondeadas sobre os ombros são antigas imagens ondulantes das águas do rio. Os cabelos emaranhados nas ondas provocam o entrelaçamento metafórico e prodigioso do real e do imaginário. Ocorre uma situação de imagem da imagem entrelaçada com o real do real. É uma imagem que vive. Uma imagem viva. A imagem da Iara, portanto, penteando seus cabelos nas águas é uma imagem fundamental no devaneio fluvial amazônico, pois a função sexual do rio é a “de evocar a nudez feminina”⁹⁰.

Baudelaire consagra no poema *La chevelure*, todo um universo metafórico aureolando a cabeleira desatada:

*Eternamente! Sempre! Minha mão em tua densa
crina
semeando rubis, pérola e safira,
a que a meu desejo não sejas nunca surda!
Não és tu o Oásis onde eu sonho, a ânfora
onde eu sorvo longamente o vinho da memória?*⁹¹

Fascinação e vontade de amor, a cabeleira desatada – considerada uma das principais armas de sedução feminina – confere uma intensa sexualidade à atração da Iara. É o signo que a iconografia bíblica insiste na imagem de Maria Madalena,

mulher que foi capaz de seduzir um Deus encarnado, enquanto homem. A bela cabeleira desatada de Maria Madalena emoldura a imagem de sua condição de sedutora em relação a Jesus de Nazaré sendo até um índice de realidade relacionada com a sua condição de sedutora. Trata-se de uma representação epifânica de sedução na mulher. É uma imagem que está ligada a inúmeras tradições místico-religiosas, dentre as quais a do cristianismo. Não é a cabeleira dos eremitas, nem a cabeleira consuetudinária e abundante dos nazarenos, nem a cabeleira sacrificial dos penitentes. Não é também a cabeleira mansa das virgens de Boticeli, nem a cabeleira da Iara é a cabeleira da sedução triunfante: contorna, compõe, emoldura o rosto da Iara, no qual toda a sedução está concentrada.

O rosto da Iara

O rosto da Iara é bem um exemplo do que disse Shelling a respeito da beleza: “É o ponto de coincidência do real e do ideal”⁹². Uma fascinante superposição do “mundo animal” de G. Durand e H. Corbin com o visível, por meio do qual o mistério do rio se estetiza. Um rosto iluminado que, à medida que vai aparecendo, atrai progressivamente o olhar sobre si mesmo, na sua forma de aparência, funcionalizando em primeiro plano a dominância sensível da função estética. Uma revelação fugaz e passageira de um sonho. Uma revelação para o outro, uma vez que o rosto nunca é para si, é sempre uma outridade. É a linguagem do silêncio triunfante, pois não precisa de palavras para revelar-se, para explicar-se. Ele mesmo é sua mensagem. É uma forma em que aparece o que há de mais secreto na alma. A expressão da própria alma. Costuma-se até dizer que os olhos são as janelas da alma.

O rosto traz um apelo ao amor. É símbolo. É mistério. Toda revelação mística é sempre a revelação de um rosto. Pois é pelo rosto que o amor se mostra, como a percepção visível do invisível e de um outro lado eterno do real.

O cristianismo é uma religião do rosto. Basta atentar-se à sua iconografia. A Santa Ceia é um teatro de rostos, como

muito bem analisa Ana Cláudia Oliveira na obra *Fala Gestual*, na qual estuda algumas obras de arte fundamentais sobre o tema, no campo da pintura e do cinema. A respeito do rosto de Cristo na tela de Leonardo Da Vinci, conjectura: “A cabeça, coberta por uma escura cabeleira longa, está levemente pendida para a direita. Na face serena, os olhos fixos num ponto descendente, os lábios entreabertos, as mãos soltas com as palmas abertas afirmam a entrega absoluta do humano ao espiritual, fora de qualquer tempo. Na fisionomia, de traços perfeitos ecoam os paradigmas de beleza que compõem o rosto de Felipe e de seu irmão Tiago, o Maior. A ênfase na perfeição das formas acentua mais ainda a espiritualidade de Cristo”⁹³. O rosto é a identidade dos santos.

Na etérea corte dos anjos há um verdadeiro florescimento de rostos. É pelo rosto que Deus se revela feito luz e, no Santo Sudário, o rosto é o principal vestígio do sagrado. Foi, portanto, a epifanização do rosto a profunda contribuição que o cristianismo cultural europeu integrou às narrativas da Mãe-d'Água indígena, gerando a síntese que é a Iara. O evidenciamento do rosto como um fulgor expressivo, numa estratégia equivalente ao *detalhe* ou *close* da linguagem cinematográfica.

Analisando o rosto da atriz Greta Garbo, Roland Barthes o conceitua como “rosto - objeto”. “O rosto de Garbo representa este momento frágil, de onde o cinema vai extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo vai infletir-se na fascinação de figuras percebíveis, em que a luz das essências carnis dá lugar a uma lírica da mulher.”⁹⁰ Ocorre um sugestivo processo de *monstration*. Essa *monstration* é, de certo sentido, o que se observa no modo de revelação para o outro, como o rosto da Iara emerge à superfície do rio, atraindo sobre a forma luminosa de sua beleza o olhar daqueles quem ela fascina. Seu rosto se revela de uma forma ostensiva e insistente com a única finalidade de ser visto. É rosto que se mostra por excelência. É rosto para ser visto. Rosto para mostrar-se. Mostrando-se, ele exhibe sua história e persuade. Após a mostração inicial é que vem a

persuasão por meio da promessa de prazeres em palácios submersos no rio, por palavras ou por atraentes melodias. O rosto da lara dá-se a ver a uma expectativa de contemplação que está presente na cultura amazônica. A montração articulada pelo prodígio de uma beleza essencial que se torna existencial, à semelhança do que viu Barthes, no rosto mítico-cinematográfico de Garbo.

No cinema, pelo processo conhecido como *fade-out*, a imagem vai emergindo da tela, vindo das sombras ou do *desfoque*, até tornar-se bem *nítida*. É como se a imagem viesse de uma outra realidade anterior ou mais profunda, para a superfície do real. O rosto mostra-se, por fim, na forma do *close-up* ou grande plano. Para Jean Epstein, o grande plano é a alma do cinema. E é na modalidade de um grande plano em *fade-out* que o rosto da lara brota no *sfumato* do rio do imaginário. Para ser visto e amado, e atrair o ser amado para dentro do rio, como a um abismo dentro de um espelho.

A crença na existência desse rosto que emerge das águas é um caso de *verossimilhança cultural*. Ele é concebido como possível dentro do processo imaginal florescente no devaneio do caboclo, do homem amazônico. Ele representa a imagem que a cultura amazônica – teogônica e poetizante – formou de uma representação fascinante do amor em sua realidade. Numa região onde há uma natureza magnífica, misteriosa, mágica, plena de signos e sinais, é verossímil que uma mulher encantada e bela possa emergir do rio para atrair jovens amantes. Uma verossimilhança que decorre das articulações internas da cultura. É *verdadeiro* porque todos vêem as coisas assim, isto é, como realidades cheias de outras. Há um acordo consuetudinário de crenças a partir de visões individuais que a universalizam.

O belo e luminoso rosto da lara, em grande plano na tela noturna do rio, opera com intuito de dar o prazer de sua contemplação e ser persuasivo nas suas intenções. No âmbito diegético do imaginário, o rosto da lara é uma invasão misteriosa do real pela imagem. Como se alguém que, ao se contemplar num espelho (rio/espelho), contemplasse não o rosto, mas a imagem

de sua própria quimera olhando-o obstinada. Como se, por essa atitude, mergulhasse num breve momento do eterno.

O rosto auratizado por reflexos luminosos da Iara representa um momento de progressão das trevas para a luz. Vindo de um escuro e profundo lugar do rio, à medida que ascende à superfície se vai iluminando. Quando aparece, revela-se como sedução iluminada. É pela beleza etérea desse rosto que a Iara seduz. Seu rosto é, portanto, uma revelação iluminada e aurática da beleza. “Quem a viu uma vez nunca mais pode esquecê-la”, é como a ela se referem os nativos da terra. Uma situação oposta a do destino de Orfeu, na sua caminhada das trevas para a luz: para ele, olhar o rosto da amada seria perdê-la para sempre (como na verdade transgrediu o interdito e a perdeu); para o caboclo, olhar o rosto da Iara não significa perdê-la, mas perder-se, ele mesmo, para sempre.

A significação estética do rosto da Iara está no quadro da manifestação estética além do significado que o rosto apresenta nas artes plásticas. “Evidentemente que, segundo afirma Mukarovsky, tanto na arte como fora dela, existem objetos que, pela sua estrutura, estão predestinados para a ação estética; é essa que é até a característica consubstancial da arte.”⁹⁵ Além disso, acrescenta que: “A função estética como fator de convívio social manifestou-se pelas suas características fundamentais. A primeira é aquela que E. Utiz (*Philosophie in ibren Einzelgebieten, Asthetik und Philosophie der Kubst*, p. 614) aponta como a capacidade de isolamento do projeto afetado de função estética. Desta definição se aproxima aquela outra segundo a qual a função estética consiste em dirigir a máxima atenção sobre um dado objeto (L. Rotschild, “Basic Concepts in the plastic Arts”, *The Journal of Philosophie*, vol. 32, 1935, nº 2, p. 42). Esse rosto isolado e que atrai a atenção sobre si mesmo, sobre a forma de sua beleza, é um caso de presença da função estética na cultura amazônica, isto é, numa área extra-artística. À medida que o rosto da Iara vai aparecendo, a função estética vai evidenciando seu papel dominante, como ação e persuasão fruidora. Pelo absorvente prazer de sua contemplação

alcança o objetivo de fascínio amoroso cheio de promessas. Condicionado por um evidenciamento simbólico, o rosto da Lara destaca-se, isola-se e concentra em si o interesse e a eficácia retórica da lenda. Adquire a dimensão de signo estético. Como tal, torna-se “um signo-objeto; mas, ao contrário dele, não atua sobre a realidade; projeta-se nela”⁹⁶.

No conjunto plurissignificante que é o corpo da Lara, o seu rosto é o que representa a mais ampla unidade. Ele é a via da sedução. A cauda de peixe é um índice da *hybris*, da violentação da natureza na constituição dessa mulher-peixe. De certa maneira, é na cauda de peixe que aparece o sinal da sobrenaturalidade. Ela oferece a marca exterior da sua identidade como encantado. Provoca o instante de críspação contemplativa. Todavia, o que seduz, atrai e transtorna é o rosto. G. Simmel afirma, com razão, que “não existe nenhuma outra parte do corpo, constituindo uma determinada unidade estética em si, que uma deformação em um determinado ponto possa tão facilmente, sob o ponto de vista estético, ruir em sua totalidade”⁹⁷. É uma unidade garantida por sua própria posição destacada em relação ao corpo, isolado pelo pescoço. O rosto da Lara tem uma coerência e uma individualidade que fazem dele uma referência fundamental. Ele aparece nas águas como o *close*, o grande plano na câmara escura de um laboratório. Ele tem na sua forma sua própria mensagem. Seu jogo de sedução é o de entregar-se à contemplação. Como uma imagem brotando do espelho do imaginário, o rosto da Lara aparece para ser olhado. Sua composição é sua significação estética. “O que essencialmente lhe confere eficácia e interesse estético é que os elementos do rosto são estreitamente integrados no espaço e não podem se deslocar a não ser em limites muito estreitos. Toda figuração particular tem necessidade, para produzir seu efeito estético, de que suas partes sejam coerentes, solidárias, todo afastamento ou separação das partes é desagradável à contemplação, porque interrompe e enfraquece a ligação com o centro, quero dizer, a dominância visível do espírito sobre a totalidade do nosso ser.”⁹⁸

O rosto da Lara desperta uma atração que é espiritualizadora e, paradoxalmente, fatal. O sensualismo está eufemizado na

mansa beleza desse rosto que, no entanto, é capaz de atrair quem o contempla, para os submersos palácios do amor e da morte. Essa espiritualização do rosto é uma antiga retórica da iconografia cristã. Os outros mitos da Amazônia se expressam pelo corpo inteiro. No entanto, a Iara é a realidade de seu rosto. Tudo o que pode ser o efeito da lenda ocorre a partir dele e em função dele. Sua espiritualidade é inerente à sua beleza, e a sedução decorre da promessa de amor que ele traz. Como todo rosto, mostra-se como expressão do espírito e portador de uma atmosfera espiritualizada. Os traços evanescentes e fugidios da beleza são elementos de sua atração irresistível.

O rosto da Iara, enfim, é uma síntese admirável de relações estetizantes e uma síntese de uma lenda de alma indígena revelada num rosto europeizado. Iara: Mãe d'Água dos indígenas, Sereia e Moura dos portugueses, Nereida dos gregos, Sirena dos espanhóis. Mas também Yemanjá dos africanos. Remota associação com a Herrych dos sudaneses, Zar dos abssínios, Rusalka dos russos, Misfirkr dos irlandeses, Loreley dos alemães. Um verdadeiro entrelaçamento cultural.

3.5.2. *Tambatajá*

ou o amor humano convertido em natureza

Diante de uma natureza real e imaginária, em torno dela e em diálogo permanente com ela, é natural que o caboclo da Amazônia encarnasse o seu imaginário em árvores e plantas e realizasse nela profundas antropomorfizações, atribuindo prodígios a ela e ao que nela circula. A Borboleta Azul, belíssima, na variedade incontável de espécies existentes, por exemplo, revoa também com inúmeras significações no imaginário caboclo. As chamadas folhas mágicas também são idealizadas, assim como o guaraná com seus poderes energéticos eróticos, ou a formiga Merepetec, usada para excitar os órgãos sexuais e provocar o aumento do prazer na cópula. Enfim, sem prolongar esta rica possibilidade de enumeração, analisar-se-á a lenda da Tambatajá, a encarnação do amor fidelíssimo em uma planta.

O tajá é uma planta em torno da qual giram crenças, superstições, abusões, variadas histórias e usos, entre os indígenas e caboclos da Amazônia. São cientificamente denominadas de *tinhorões* ou *calúdios*. Popularizaram-se com o nome indígena de *táya*: *tajá*. Segundo F. C. Hoehne, em trabalho intitulado *As plantas ornamentais da flora brasileira*, “o Brasil e a região subandina da América do Sul são as regiões da América que possuem representantes de todos os subgêneros conhecidos deste continente”⁹⁹. E são de grande variedade: tajá-panema, tajá-embá, tajambeba, tajapeba, tajá-pinima, tajá-pintado, tajá-vermelho, tajá-paru, etc. O tajá-piranga é um tajá todo pintado de vermelho como se fosse pintado de sangue. Da raiz desse tajá, os indígenas do Uapés elaboram o veneno para as mulheres que forem condenadas à morte, como castigo de terem descoberto algum dos segredos do Jurupari. O tajá-puru contém na sua raiz o poder de favorecer os amores a quem o levar consigo como poderoso amuleto. Todos os tajás, de um modo geral, contêm narrativas em torno de seus atributos e prodígios.

A tambatajá (do tupi *tābata'ya*) é uma erva lactescente (que secreta suco leitoso) e escandente (trepadeira verticalizada) das matas úmidas, apresentando folhas sagitadas, trissectas, com segmentos oblongo-acuminados, e flores unissexuais, minutas, e organizadas em espigas compactas protegidas por grandes brácteas amarelo-esverdeadas. O verde é brilhante. As folhas maiores, na parte inferior, têm uma outra folha menor, com interior às vezes em tons avermelhados, oferecendo ao imaginário nativo a imagem de um sexo de mulher. Pode-se, a propósito de situações como essa, observar o relacionamento que Michael Maffesoli estabelece com o pensamento de J. M. Guyasu: "A arte, sob o ponto de vista sociológico, tinha insistido, com justeza, sobre a influência do meio físico e do 'hábitat' como elemento importante para a sociologia estética"¹⁰⁰.

A Lenda da Tambatajá (versão taulipangue)

*Uma índia macuxi fugiu da maloca bonita, no rio Surumu,
com o filho de um tuxaua taulipangue.*

Os pais e parentes dela ficaram zangados. E os pais e parentes dele, também.

Mas a moça macuxi e o moço taulipangue não se importaram com a zanga dos velhos, porque se queriam muito na força do seu desejo.

E foram morar nas bandas da Serra da Lua, do outro lado do rio Tucutu, onde viviam uns parentes dele.

E nunca se separaram.

Se ele ia pescar, ela ia também.

Se ela ia banhar-se, ele ia também.

Se ele ia caçar, ela ia também.

Se ele ia para a roça, ela ia também.

Nove meses depois a índia sentiu que ia ser mãe.

Assim, à hora em que o sol de verão obrigava toda a gente (e mesmo os animais) a repousar na sombra, ela se encaminhou para a beira do rio Tucutu.

E lá onde encontrou um chão bem limpo, debaixo das ramas do ingá-i, pariu um menino.

O corpo dele era engelhado como a pele e roxo como a tinta do jenipapo.

E, enquanto mirava a criança com tristeza e lhe ia tirando as peles do corpinho, viu que nem mexia os braços e nem mexia as pernas.

Sentou-se, por isso, junto à água e nela mergulhou três vezes. E três vezes lhe deu leves palmadas nas costas e nas pernas para a animar.

Mas a criança nem se mexeu e nem chorou. E arquejava. E todo o seu corpo tremia.

A mulher tentou levantar-se. Doíam-lhe os quadris e suas pernas não lhe sustentavam o corpo.

Então gritou, gritou, gritou.

E parecia que o vento dos campos, soprando sobre as serras e os rios, não deixaria nunca, nunca, que alguém a ouvisse.

Mas as mulheres e os curumins que vinham banhar-se a ouviram. E foram ao rumo daqueles gritos.

A índia estava ali. Tinha um menino morto nos braços. E não podia levantar-se.

Um dos curumins foi chamar o companheiro da índia. Vieram muitos homens com ele.

*Uma das velhas, chamando outras, havia cochichado:
– Essa não respeitou os conselhos que lhe deram quando enluou pela primeira vez. E a zanga dos pais dela a ensaruou.*

O homem tirou a criança dos braços da companheira e a entregou à velha que estava cochichando.

Levantou-a da beira do rio e a levou para casa.

Ela chorava baixinho e pediu que lhe devolvessem o filho.

E assim continuou, deitada na rede que tecera. Num canto da maloca as velhas estavam passando urucu e carajuru no cadáver da criança.

No dia seguinte as mesmas velhas embrulharam aquele cadáver numa esteira.

E o enterraram no campo, pouco distante da maloca, sob um tapirizinho que elas mesmas levantaram.

No outro dia veio do lado inglês um velho pajé.

Dançou e cantou, até à noite, em redor da rede da índia. Soprou fumaça de cigarro sobre o corpo dela. Bateu folha nas suas pernas, nos seus braços e quadris.

E voltou para o lado inglês, dizendo que a mulher, noutro dia, se levantaria sozinha.

A mulher, porém, nunca mais pôde andar.

Então (como nos primeiros dias em que ambos tinham começado a viver juntos) o homem passou a levar a paralítica por toda a parte.

Se ia caçar, levava a mulher também.

Se ia pescar, levava a mulher também.

Se ia para a roça, levava a mulher também.

Um dia saíram pelo campo comendo mangaba e muruci. O homem a levava às costas.

O sol foi embora. Veio a lua. Veio o sol. Depois veio a lua. E assim aconteceu durante muitos dias.

Muita gente já andava à procura deles. Andava daqui, andava dali, no rastro do peréquêté do homem.

E só depois de muitos, muitos dias, encontraram o arco, as flechas e o peréquêté do homem, a tanga, o panan-panan, os brincos e as pulseiras da índia.

Mas, ao redor dessas coisas, encontraram também muitas de um tajá, de um verde brilhante, que não conheciam.

Do corpo da índia e do companheiro teria nascido aquela planta, cujas folhas, na página inferior, mostravam uma folha semelhante a um sexo de mulher¹⁰¹.

A lenda da Tambatajá reproduz na Amazônia o percurso dos grandes amorosos. O amor da extrema dedicação, lírico por sua origem e trágico em seu destino. Poucas histórias de grandes amores contêm, num relato tão breve, a densidade de poesia e espiritualidade como dessa lenda taulipangue. A mensagem fundante dessa história de amor está expressa na frase: “E nunca se separavam”. Tambatajá é a lenda do amor impossível de ser superado: seja na vida, seja na morte. Símbolo admirável da união de contrários que o amor representa. A *coincidentia contrariorum* nesse mito é transcendente. Ela pulsa durante a existência e após a morte. Uma união transcendental que se realiza nesta e noutra esfera do eterno. Reencarna para sempre na natureza, como na serena filosofia místico-religiosa xintoísta. O índio e a índia personagens dessa história de amor tornam-se natureza. Ultrapassando o antagonismo vida/morte permanece o amor. Contrariando o sentido irremediável de separação que é a morte, eles permanecem unidos na forma vegetal. “Do corpo da índia e do companheiro teria nascido aquela planta, cujas folhas, na página inferior, mostravam uma outra folha semelhante a um sexo de mulher.”¹⁰²

O índio taulipangue e a índia macuxi fogem para a Serra da Lua. E, a partir daí, nunca mais se separaram. Como no próprio sentido mítico do amor, um não existe sem o outro. Um é o ser do outro. Cada qual deles é o outro de si mesmo. Excluir essa união é anulá-los. O ser de cada um deles é o de serem dois. Mais do que Orfeu e Eurídice, mais do que Tristão e Isolda, mais do que Romeu e Julieta, os amantes indígenas dessa lenda amazônica encarnam o amor eterno. Não só o amor eterno, mas o amor que se eterniza.

É verdade que todos os amores imortais, para serem eternos, precisam morrer. A morte é a separação trágica que mantém a crispação da ausência. De certa maneira, o trágico da morte nos grandes amores é que – por representar o fim daquilo que neles é entendido como infinito – ela desnuda a fragilidade do que é sentido como indestrutível. Uma das frases que expressam essa expectativa de perenidade do amor é: *te amarei para sempre*. Orfeu, inconformado com a morte de Euridice, desce ao inferno para salvar a amada da morte, mas não consegue pleno sucesso nesse resgate. Na etapa final do retorno, contrariando a norma estabelecida no reino das sombras, olha para trás e a contempla, provocando, com isso, que sua amada se desfizesse em bruma. Para os índios amantes reincarnados na Tambatajá, a morte não é morte que mata, mas encantamento – o mesmo que o romancista (Guimarães Rosa disse da morte de um de seus personagens. Por que eles não morrem: transfiguram-se e passam a renascer sucessivamente incorporados, fundidos no mítico vegetal. Pode-se até dizer que eles se tornam indissolivelmente unidos após a morte, porque sua dualidade/separada torna-se uma dualidade/una. Passam a ser índio e índia, amante e amada numa única e perene germinação do amor. Uma germinação que não cessa, uma gestação consumatória, pois é algo que está sempre vindo à luz na multiplicação do vegetal. Uma coisa viva. Mas não sem antes constituir um paradoxo: essa morte que é mortal, porque os mata, é a mesma que os faz viver de uma vida imortal. Passam a ser uma planta interminavelmente a nascer em sucessivo rebrotar. Exatamente como numa gestação consumatória – um sempre vir à luz. Nessa circunstância de total integração,

*Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar;
Não tenho, logo, mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.*

...

*E o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a matéria simples busca a forma*¹⁰³.

Lê-se, em Gilbert Durand que: "... o termo mito recobre (...) a lenda e as suas intimações explicativas, o conto popular ou as narrativas romanescas"¹⁰⁴.

Legitimação da perenidade do amor, a Tambatajá é também uma verdadeira ética amorosa. *Coincidentia oppositorum* (coincidência de opostos), reconciliação transcendente do dualismo homem/mulher, ela revela uma concentrada idealização do amor. Uma idealização normativa idealizada, expressa por meio de uma plasticidade sensível, sem propriamente mandamentos ou sentenças. O amor aparece como motivação superior de uma vida, capaz de orientar e reger toda uma existência e sua transfiguração após a morte. É a lenda do amor que não morre, que violenta a *hybris* natural quando transubstancia o humano em vegetal a fim de que ele não morra, perenizando sua vida por um incessante nascer de novo, um vir incessantemente à luz. Esse amor não elimina o que cada um ser é para si, mesmo que a distância que separa os amantes seja por ele suprimida, até que sejam reunidos em uma síntese da *coincidentia oppositorum* que é o próprio da Tambatajá. Intermediário por excelência, evolua uma atmosfera platônica com estatuto de intermediário (*statut d'intermédiaire*): "ele não é nem mortal nem imortal, nem indigente nem opulento, nem ignorante nem sábio; é um 'meio' que participa desses contrários, sem se confundir com nenhum deles"¹⁰⁵.

A Tambatajá representa para a cultura amazônica o que Eros foi para a *paideia* grega: a encarnação pedagógica e programática do amor, unidade transcendental de todos os contrários, acordo de diferenças, diversidades numa unidade de equilíbrio inquieto. Mas a Tambatajá é também uma unidade erótica: o índice da presença do homem e da

mulher é dado pela semelhança que a pequena folha de tom róseo, situada na parte inferior da folha maior, tem com um sexo de mulher; por outro lado, o talo que se localiza bem no ponto de intersecção dessas folhas representaria o sexo masculino. De certa maneira, “parece que produz qualquer coisa dessa maneira, lá onde se compreende a relação erótica como a síntese de uma relação em si sensual e de uma relação em si afetiva. A reunião das duas, ao nível da consciência do vivido, representa então a unidade da qual elas se originam, a maneira de ser íntima, jamais dividida em si, que nós chamamos exatamente amor”¹⁰⁶. O amor é que dá forma de existência aos indígenas da Tambatajá. A determinação de suas vidas é plenamente unitária. Só conjugam um verbo totalizante: amar – e sempre na primeira pessoa do plural do presente do indicativo: *Nós amamos*. O amor lhes é fundamento de existência e transcendência. Um amor que vence a morte. Não é o amor de Ofélia que as águas profundas levaram; não é o amor obstinado de Orfeu que as trevas eternas exilaram; não é o amor rebelde de Romeu e Julieta que a morte separou. Esse é um amor da unidade absoluta, *coincidentia oppositorum* seja na vida, seja na morte, seja entre a vida e a morte.

E nunca se separavam.

Se ele ia pescar, ela ia também.

Se ela ia banhar-se, ele ia também.

Se ele ia caçar, ela ia também.

*Se ele ia para a roça, ela ia também*¹⁰⁷.

Os índios amorosos da Tambatajá constituem o universo por eles mesmos criado. O índio taulipangue ama a índia macuxi, que também o ama e, como tal, incluem-se ambos no campo universal do amor. Não é propriamente um amor cósmico, mas um amor feito cosmo. Quer dizer, cria-se uma circularidade na qual as diversidades se reúnem como unidade.

Nada existe fora deles. Sua eternidade resulta de sua unidade como ato de amor. Um amor que não significa a continuidade da espécie, pois o filho é natimorto. O que se eterniza nesse amor é o próprio amor convertido em natureza.

A lenda não assinala a beleza dos amantes. Ela fala somente do amor. Revela sua dualidade constitutiva e seu obstinado exercício do bem. Após a morte do filho, a índia macuxi ficou com ele nos braços, não pôde mais levantar-se, pois estava *ensaruada*, isto é, com *mana* negativo. Então a dimensão do amor sacrificial numa espécie de liturgia do amor dedicado inicia:

*A mulher, porém, nunca mais pôde andar.
Então, (como nos primeiros dias em que ambos
tinham começado a viver juntos)
o homem passou a levar a parálitica por toda parte.
Se ia caçar, levava a mulher também.
Se ia para a pesca, levava a mulher também*¹⁰⁸.

Tudo se resume numa vida de dedicação sacrificial do amor pelo amor. Um amor altruísta, pleno dessa força vital que, desde Platão, se conceitua no amor. Aqueles índios estavam sós no mundo. Mas é uma solidão não solitária, pois que está completa de tudo aquilo que a plenifica: o amor. Não é uma individualidade no vazio da existência. Mas, sim, uma individualidade totalizada pela existência. O amor emancipado de sua natureza erótica e, ao mesmo tempo, erotizado. Uma união da qual foram eles mesmos que nasceram como dualidade una. Um amor que, como a planta Tambatajá é mortal porque morre, mas, ao mesmo tempo, é imortal porque continua renascendo. Participa, portanto, de uma prodigiosa *hybris*: é humano porque morre; é divino porque renasce. Guarda em si o mais profundo sentido contraditorial: é um amor mortal que não morre. Ou, então, como os grandes amores, ele morre para ser eterno, visto que ele só se eterniza porque morre. Ulisses, de Homero, passa pela prova do inferno para eternizar seu amor; Enéas também tem, nos versos de Virgílio, sua temporada no inferno; o poeta Dante, ele mesmo, guiado por Virgílio na campanha ascensional ao encontro de Beatriz, desce os círculos infernais; Orfeu tem de descer ao inferno para reencontrar o seu amor eternizado. É uma aproximação contrastiva que a tradição ocidental de influência órfica e sáfica consolidou entre o amor e a morte, numa permanente *coincidentia oppositorum*, que o *dolce stil nuovo* e a renascença eufemizaram na expressão *doux-amer*. De certa

maneira, a lenda taulipangue/macuxi filia-se a essa cadeia de significações da doce-amarga síntese de amor e morte.

A Tambatajá é como a alma dupla e una do amor, objetivada, transfigurada em natureza banhada pela função estética. “Do corpo da índia e do companheiro teria nascido aquela planta, cujas folhas, na página inferior, mostravam uma outra flor semelhante a um sexo de mulher”. A partir daí, de uma tambatajá nascerá outra, nascerá outra, nascerá outra. Uma gestação consumatória da eternidade desse amor, que se faz eterno a partir de uma sucessão interminável de vidas efêmeras.

Como já foi visto antes, a tambatajá não produz a simbologia da continuidade da espécie. A continuidade que ela sugere é a do amor. A imagem da coesão interna do cosmo, não como forma intermediária entre deuses e homens, mas entre a natureza e a cultura. Não como *tertius comparantis*, mas como *coincidentia oppositorum*.

A narrativa dessa lenda é a de um amor cego poetizado. Essa forma de amor tem longa história nas culturas, remontando aos “órficos”, passando por Platão, para consolidar-se na teologia da renascença, de onde lançou seus polens em toda a cultura ocidental. Giordano Bruno chegou a distinguir até mesmo nove espécies de cegueira amorosa.

O amor é cego porque está acima do entendimento da razão. Vê nas “trevas” aquilo que a luz dissipa nos olhos, para relembrar a desdita de Orfeu. Mas o amor, em Tambatajá, não resulta em desmedida volúpia, ou rebeldia incontrollável, ou mesmo heroísmo enlouquecido. É um cego amor dedicado e fiel. Sem erotismo ou volúpia, ele é a história de um desejo de felicidade. Assim o registrou o compositor paraense Waldemar Henrique, numa celebrada canção: “Tambatajá me faz feliz / Assim o índio diz à sua macuxi”. Encontrar na vida essa alegria luminosa do amor. Uma alegria superior como uma cegueira, que não vê nada fora do que seja o amor. É um amor presente guiado pela imaginação e pelo espírito. Sua alma são seus olhos.

Na lenda da Tambatajá não há referências à beleza física dos amantes. Eles se amam, eis tudo. E no se amarem tanto está sua

beleza. Não se trata de um amor solitário de cupido. É amor de macho-e-fêmea reunidos. A essência de um amor pleno de seres. Um amor entre. Amor que vence a morte, iludindo-se sob uma outra forma — a de uma bela planta sexuada.

Há inúmeras figurações do amor, desde os tempos teogônicos da Grécia: um menino de asas, com arco e flecha; um cupido de olhos vendados; uma grande força que rege o instinto de deuses, homens e animais; uma flor mística, como no clássico *Romance da Rosa*; uma doce mulher transformada em anjo, como *dolce stil nuovo* (doce estilo novo); uma forma etérea de sobrenaturalidade, da qual Beatriz de Dante é o mais celebrado exemplo; uma forma humanizada e sensível, como Laura, de Petrarca; como a própria luz dos anjos ou rara luz do olhar; como uma bela mulher desnuda, segundo a arte alemã; um deus adulto, como na França; imagem de aspecto bizarro e demoníaco, como entre os italianos; uma planta onde estão os amantes reunidos, como na Tambatajá.

A originalidade da Tambatajá está no fato de que não é a representação do amor por meio de figuras isoladas do homem ou da mulher. É a reunião dos dois — macho/fêmea — em uma coisa única, expressão justa da *coincidentia oppositorum* que o amor representa.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1 HAMU, Denise Cardoso et Posey, Darrel A. *A Ciência dos Mébêngobre: alternativas contra a destruição* (texto para exposição). Belém, Museu Emílio Goeldi, 1987.

2 MAFFESOLI, Michael. *La contemplation du monde* (T.A.), Paris, Grasset, 1993, p. 69.

3 ECO, Umberto. *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*. Trad. Maurice Javion, . Paris, Puf, 1993, p. 24.

4 ECO, Umberto, op. cit., 1993, p. 14.

5 MUKAROWSKY, Jan. *Estudos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p. 22.

6 Paris, Quadrige/Puf, 1960, p. 149.

7 Paris, Quadrige/Puf, 1960, p. 167.

8 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 33.

9 DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1994. As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Trad. Hélder Coutinho, Lisboa Presença, 1989, p. 29.

10 ECO, Umberto, op. cit., 1993, p. 75.

11 Cité par Souriau, Etienne, dans *Vocabulaire d'esthétique*. Paris Puf, 1990, p. 642.

12 Cité par Harf-Lancner, H., dans *Les fées au Moyen Âge*. Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, p. 412.

13 *La science nouvelle*. Paris, Gallimard, 1993, p. 130.

14 *Promessa é Dívida*. Tese de doutoramento (Mimeogr.). Rio de Janeiro, UFRJ/Museu Nacional, 1993, p. 187.

- 15 Texto apresentado na Sorbonne. (Mimeogr.) Semminaire: Nouvelles D'Ailleurs, 25 e 26.5.1993.
- 16 MEDEIROS, Maria Lúcia, op. cit., 1993.
- 17 SOUSA, Inglês de. *O Missionário*. São Paulo, Ática, 1987, p. 138.
- 18 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 22.
- 19 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 22.
- 20 DURAND, Gilbert, op. cit., 1994, p. 411.
- 21 PEREIRA, Nunes. *Moronguetá – Um Decameron Indígena*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 612/622.
- 22 *Uma Comunidade Amazônica*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, p. 217.
- 23 Para, Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 124.
- 24 CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo, Melhoramentos, 1983, p. 136.
- 25 PAZ, Octávio. *La otra voz*. Barcelona, Seix Barral, 1990, p.16.
- 26 *Promessa é Dívida*, op. cit., 1993, p. 191.
- 27 HARISON. Forêts. Trad. Florence Naugrette, (T.A.), Paris, Berg International, 1992, p. 52.
- 28 DURAND, Gilbert, op. cit., 1994, p. 119.
- 29 CASCUDO, Luís da Câmara, op. cit., 1992, p. 142.
- 30 DURAND, Gilbert, op. cit., 1994, p. 126/127.
- 31 KOTHE, Flávio. *O Herói*. São Paulo, Ática, 1985, p. 13.

- 32 AUERBACH E. *Mimese*. Trad. Cornelius Hein, Paris, Galimard, 1968, *Mimesis*. Trad. George B. Sperber) SP, Cultura, 1971, p. 1.
- 33 JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*: romance Rio de Janeiro, Cátedra, 1978, p. 328.
- 34 JURANDIR, Dalcídio, op. cit., 1978, p. 271.
- 35 JURANDIR, Dalcídio, op. cit., 1978, p. 69.
- 36 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 394.
- 37 MAFFESOLI, Michael, op. cit., 1991, p. 125.
- 38 CASCUDO, Luís da Câmara, op. cit., 1983, p. 128.
- 39 BACHELARD, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 92.
- 40 GUSDORF, Georges. *Mythe et Métaphisique* (T.A.) Paris, Flammarion, 1984, p. 69/70.
- 41 GUSDORF, Georges, op. cit., p. 68.
- 42 ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 55.
- 43 SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes, 1979, p. 170.
- 44 MORAES, Raymundo. *Na Planície Amazônica*. Rio de Janeiro, Conquista, 1938, p. 77.
- 45 MORAES, Raymundo, op. cit., 1938, p. 78/79.
- 46 ECO, Umberto, op. cit., 1993, p. 134.
- 47 AQUIN, Thomas d', cité par Eco, Umberto, in op. cit., 1993, p. 118.

- 48 BACHELARD, Gaston, op. cit., 1985, p. 173.
- 49 JURANDIR, Dalcídio, op. cit., 1978, p. 299.
- 50 CASCUDO, Luís da Câmara, op. cit., 1983, p. 129.
- 51 DONTEVILLE. *La mythologie française*. Paris, Payot, 1948, p. 105.
- 52 MAGALHÃES, Couto de. *O Selvagem*. Rio de Janeiro, Tipografia da Reforma, 1876, p. 130.
- 53 JURANDIR, Dalcídio, op. cit., 1978, p. 271.
- 54 DURAND, Gilbert, op. cit., 1994, p. 364/369.
- 55 MOREIRA, Eidorfe. *Obras Reunidas*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1989, vol. 2, p. 13.
- 56 MOREIRA, Eidorfe, op. cit., 1989, p. 14.
- 57 CURTIUS, E. R. *La littérature et la Moyen Âge latin* Trad. Jean Bréjoux, (T.A.) Paris, Press-Pocket, 1956, p. 304.
- 58 CURTIUS, E.R. op. cit., 1956, p. 305.
- 59 SOUSA, Inglês de. *O Missionário*. São Paulo, Ática, 1987, p. 131/132.
- 60 JURANDIR, Dalcídio, op. cit., 1978, p. 18.
- 61 MORAES, Raymundo de., op. cit., 1938, p. 19.
- 62 BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris, Quadridge/Puf, 1960. *A Poética do Devaneio* Trad. A. P. Onesi São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 167.
- 63 LOURELRO, Violeta. *Amazônia – Estado Homem Natureza*. Belém, Cejup, 1992, p. 69.

64 AMORIM, Brandão de. In *Antologia do Folclore Brasileiro* Org. L. da Câmara Cascudo, São Paulo, Martins, 1965, p. 107/108/109.

65 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 232-250.

66 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 333.

67 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 678.

68 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 679.

69 CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo, Companhia de Letras, 1991, p. 16/17.

70 ALECRIM, Otacílio, citado sem referência por Pereira Nunes, in Moronguetá, op. cit., 1967, p. 357.

71 Citation de PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 357.

72 KOTHE, Flávio. *O Herói*. São Paulo, Ática, 1985, p. 46.

73 DURAND, Gilbert, op. cit., 1994, p. 48/51.

74 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 244.

75 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 245.

76 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 248.

77 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 248/249.

78 LESSING, *Laocoon* Trad. Courtin. (T.A) Paris, Hermans, 1990, p. 51.

79 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 658.

80 AGASSIS, Louis. *Voyage au Brésil* Trad. Felix Vogeli, (T.A.) Paris, Hachette, 1869, p. 260.

81 BACHELARD, Gaston, op. cit., 1942, p. 179.

82 BACHELARD, Gaston, op. cit., 1942, p. 174.

- 83 BASTOS, Abguar. *Safra*. Rio de Janeiro, Conquista, 1937, p. 194.
- 84 SALLES, Vicente. *O Negro no Pará*. Belém, SECD/MEC, 1988, p. 192.
- 85 MORAES, Raymundo, op. cit., 1938, p. 76.
- 86 NERY, Santana. *Folklore Brésilien*. Paris, 1889. Cité par CASCUBO, Câmara, *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo, Melhoramentos, 1983, p. 131.
- 87 BACHELARD, Gaston, op. cit., 1942, p. 99.
- 88 Cité par BACHELARD, Gaston, in *L'eau et les rêves*, op. cit., 1942, p. 98.
- 89 BACHELARD, Gaston, op. cit., 1942, p. 98.
- 90 BACHELARD, Gaston, op. cit., 1942, p. 45.
- 91 BAUDELAIRE. *Les fleurs du mal*, in *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1968, p. 56.
- 92 Cité par MAFFESOLI, Michael. Paris, Biblio/Plon, 1990, p. 193, SHELLING: "c'est le point de coïncidence du réel et de l'ideal".
- 93 OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Fala Gestual*. São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 140.
- 94 BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957, p. 70.
- 95 MUKAROWSKY, Jan. op. cit., 1981, p. 23.
- 96 MUKAROWSKY, Jan. op. cit., 1981, p. 106/107.
- 97 SIMMEL, Georges. La signification esthétique du visage. *La tragédie de la culture*. (T.A.) Paris, Rivage, 1988, p. 140.

- 98 SIMMEL, Georges, op. cit., 1988, p. 141.
- 99 Cité sans référence de page par PEREIRA, Nunes dans Moronguetá, op. cit., 1967, p. 147.
- 100 *Au creux des apparences*. Paris, Biblio, 1990, p. 196.
- 101 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 70/71/72.
- 102 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 72.
- 103 CAMÕES, Luiz Vaz de. *Rimas*, in *Obras Completas*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1963, p. 131.
- 104 DURAND, Gilbert, op. cit., 1994, p. 411.
- 105 DROZ, Geneviève. *Les mythes platoniques* (T.A.) Paris, Seuil, 1992, p. 54.
- 106 SIMMEL, Georges. *Philosophie de l'amour* (Trad. Sabine Cornille, et Philippe Ivernel Paris, Rivage poche, 1988, p. 116.
- 107 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1967, p. 70.
- 108 PEREIRA, Nunes, op. cit., 1978, p. 72.

4 *As artes populares*

4.1. *Algumas raízes à flor da terra e da cultura*

O colonizador, na Amazônia, pisou com pés duros. O temor dos indígenas bárbaros e da floresta, que orientou todo um processo de relações com a terra, repercutiu na própria estratégia de organização urbanística, cujas ruas se abrem para os rios e se estreitam em ruelas ou fecham nos limites com a selva. Recebidos com reservas e hostilidade em razão da má fama de violência que os precedia, os portugueses valeram-se de missões de apaziguamento. Ficou célebre a rebeldia dos indígenas da ilha do Marajó, cuja pacificação teve o concurso da figura intelectual e missionária mais importante na colônia, o pe. Antônio Vieira. A presunção de riquezas na imensa região fez com que, à época da expulsão dos jesuítas decretada pelo Marquês de Pombal, as terras fossem distribuídas entre os “contemplados”, poucas famílias eleitas que passaram a formar a privilegiada oligarquia proprietária da ilha. “A nossa história é, por conseguinte, a história do modelo europeu de cultura transplantado para a Amazônia (...).”¹ Uma história de imposições culturais ora violentas, ora persuasivas, fruto de um caldeamento étnico de tal sorte que nada “é essencialmente indígena, africano ou europeu na Amazônia, nos dias atuais. Tudo é experiência de vida de seus habitantes”².

Estruturando-se sob a fusão sincrética de traços indígenas com europeus e africanos, foi no ritmo das relações sociais que as características culturais da Amazônia se foram formando, integrada a uma nova organização social e de trabalho. O índio foi sendo incorporado conflituosamente a essa nova sociedade em decorrência das reações que opunha ao processo destrribalizador de que era vítima. Evidentemente, o lado mais fraco era o do índio, submetido a um processo

interminável, duradouro e diversificado de extermínio, que se estende até os dias atuais. Foram dizimadas tribos inteiras, sobrevivendo aquelas que se embrenharam na floresta.

A implantação do modelo europeu ocorreu sob circunstâncias arbitrárias, seja pela mestiçagem social e cultural, seja pela desculturação, seja pela submissão ao trabalho no processo escravocrata. A Língua Geral – que foi uma estratégia de fusão de línguas indígenas empreendida pelos missionários para facilitar a catequese, o acesso e a comunicação com os diferentes povos tribais – tornou-se um elo fundamental. Essa Língua Geral passou a ser a língua adotada pelos mamelucos e portugueses, em suas relações pessoais e familiares. Essa linguagem comum, controlada pelos missionários, pode ter sido elemento identificador das diferenças entre as sociedades tribais dispersas, propiciadora da formação de uma identidade nos elementos indígenas fundadores da cultura amazônica. Guiada predominantemente pela ideologia lusa, a incorporação dos novos valores pelos índios não se deu de forma gradual de assimilação e apropriação. Na verdade foi um processo conflituoso em função do qual desapareceram rapidamente várias sociedades tribais, sendo seus componentes restantes absorvidos pelos centros coloniais. A temática mítica ou ritualística de encantados, entes sobrenaturais, visagens são tidos como de origem tupi, que representou uma ocupação cultural muito forte, ao lado de outras de grande significação. Eduardo Galvão explica: “Uma resposta ao problema talvez se possa encontrar no processo de aldeamento, posto em prática pelos missionários empenhados na catequese do gentio. A fundação dos aldeamentos resultou perderam as sociedades indígenas sua organização tribal. Levas de índios foram transportadas para as aldeias das missões, onde a vida passava a ser regulada por normas estabelecidas pelos missionários e onde se falava e ensinava a língua geral, uma forma modificada de tupi-guarani”³. No entanto, apesar da grande significação das contribuições indígenas que constituem um *ethos* peculiar à cultura amazônica, foram as idéias e instituições lusas modificadas pelas circunstâncias locais que orientaram o complexo processo integrador. O grande percentual

de mão-de-obra indígena foi absorvido pela sociedade colonial portuguesa.

Para os trabalhos de coleta do sertão, para o trabalho escravo, o índio foi descido, submisso e escravizado. Quer dizer: uma absorção com rebaixamento. De donos da terra passam a escravos dos novos donos. Com isso, a sua cultura também é submetida a um processo de folclorização e rebaixamento, naquilo em que o folclore é tido como expressão primitiva, bruta, antiga. Isso fez com que a cultura amazônica historicamente, ao lado disso, se fosse desenvolvendo como dissonância, uma contracultura ante os padrões culturais e conceituais dominantes. E foi a mestiçagem resultante do constante e intensivo contato entre as populações indígenas e os portugueses que permitiu a fusão de traços da cultura portuguesa com a indígena, passando a sua síntese sincrética resultante a constituir a cultura mameluca nascente e básica para formar o que se entende por cultura amazônica. Assim, na Amazônia, “com seu ambiente típico de chuvas e florestas e seu magnífico sistema entrelaçado de vias fluviais, mais do que qualquer outra região, persistiu a herança indígena do Brasil”⁴. Identificam-se no processo cultural em formação como contribuição indígena a culinária, a mitologia, os rituais mágicos, a teogonia dos encantos, os processos de caça e pesca, uma forma peculiar interativa de relação com a natureza, os meios de transporte, uma eficiente medicina natural, grande variedade de drogas do sertão, uma condição existencial de devaneio contemplativo, uma poética do cotidiano, enfim. “Tanto da parte indígena, como do negro, verifica-se a perda contínua e irreversível de valores originais, permuta e aceitação de novos padrões na vida social como na cultura. Os dois grupos se diluem gradualmente, já que não podem conservar a integridade própria de etnias minoritárias no contexto que promove a homogeneização. Tudo será esmagado pela escravidão. Os traços fundamentais, no curso da convergência, fusão ou amálgama – mecanismos que possibilitam o amplo sincretismo no Brasil – podem ser detectados como aceleradores da mudança, a dinâmica peculiar que modifica o modelo cultural imposto: principalmente por meio do exame de seus elementos constitutivos, como

a língua, religião, música e dança, literatura oral, usos e costumes, etc. (...) Forçados a integrar a nossa cultura, isto é, a cultura do branco, índios e negros, ao agirem como brancos, trouxeram uma contribuição especial e possibilitaram a geração, entre nós, do modelo regional, que se amplia e compõe o modelo nacional.”⁵

Vicente Salles reconhece a possibilidade de se fixar no final do século XVIII o marco de quando se completa o ciclo gerador de um modelo nacional brasileiro de cultura. Ao mesmo tempo, considera que houve um retardamento de mais de um século na implantação do modelo europeu no conjunto formador da cultura amazônica. Supõe que esse prolongamento de uma situação colonial extemporânea ao conjunto nacional – mas compreensível ante o isolamento da Amazônia com relação a outra parte do país – tenha esquentado o caldeirão de violências que mais tarde explodiu nas reações nativistas dos cabanos, em 1835. “Esta é a data que marca a completa desorganização do estilo de vida colonial que persistia na província, segundo o antigo padrão, apesar da proclamação de 15 de agosto de 1823, data da Adesão do Pará à independência do Brasil. Pelo menos politicamente, a Cabanagem deu à Amazônia a sua autonomia, integrando-se ao mesmo tempo na comunidade brasileira. Marca, em definitivo, a aceitação do modelo nacional de cultura.”⁶

Criando o seu ambiente paisagístico e espiritual, o homem amazônico foi criando todo um modo de vida que vem sendo transmitido de grupo a grupo, de geração a geração. São instituições religiosas, econômicas, costumes, comportamentos, mitologias, criatividade artística, padrões de gosto. Foi construindo, enfim, uma cultura com as peculiaridades e o poder de todas as culturas, isto é, a de determinar o comportamento dos indivíduos ou dos grupos. Um sistema geral a que se vincularam, numa relação dialética de funcionalidade de dominância, todos os aspectos da vida, mesmo os mais isolados. E é nesse campo de relações que se integra a criação artística, seja no âmbito do artesanato, seja no campo das artes em geral, e onde decorrem suas significações mais profundas. Uma verdadeira *paideia* não codificada, presente no

sentido formador dessa cultura de integração do homem com sua realidade prática e simbólica, como ideal pedagógico capaz de formar o adulto na vida amazônica e no mundo.

O projeto português de expandir a fé e ampliar o Império na Amazônia, à semelhança do que ocorreu em outras regiões brasileiras, foi uma espécie de causa determinante de passar por cima da cultura nativa ou comprimi-la. Ocupar as almas enquanto se ocupava a terra. A mesma cruz que abria os braços anunciando a liberdade, fechava os pulsos da opressão. A guerra dos símbolos se deflagrou silenciosa, mas tão violenta quanto a dos arcabuzes e dos canhões. A *aculturação* dos povos indígenas, propondo-se como adaptação tecnológica e espiritual, na verdade iniciava um antigo processo de dominação já testemunhado na história de outros povos. Imensas terras se descortinavam à cobiça. O saque predatório, observável ainda hoje sob outras estratégias de desenvolvimento é instalado. “Onde predomina o capital comercial, implanta-se por toda parte um sistema de saque, e seu desenvolvimento, que é o mesmo nos povos comerciais da antiguidade e nos tempos modernos, se acha diretamente relacionado com os despojos pela violência, com a pirataria marítima, com o roubo dos escravos e com a submissão; assim sucedeu em Cartago e em Roma, e mais tarde entre os venezianos, os portugueses, os holandeses, etc.”⁷

No modelo de exploração aplicado à Amazônia, as origens coloniais representaram sempre uma arcaização das relações sociais e de trabalho, massacre, escravidão e extermínio do homem da terra, violência nas mudanças das relações sociais, predação e morte. De certa maneira, esses traços permaneceram em maior ou menor intensidade na história amazônica, alcançando na atualidade dimensões igualmente danosas e trágicas. Os Tupis, na Amazônia, semelhante aos Incas, no Peru e aos *Aztecas*, no México, foram brutalizados pela necessidade dos dominadores e seu cotidiano foi violentado e submetido a um retrocesso em direção à barbárie. Uma espécie de “barbarização ecológica e populacional” que passou a ser uma constante na história dos projetos de desenvolvimento aplicados à região.

Além disso, estendendo esse conceito de barbarização, Alfredo Bosi ressalta um aspecto que tem especial interesse para aplicação ao tema da formação econômico-social brasileira em geral, por isso válido para a compreensão do que ocorreu na Amazônia: 8) A cultura letrada é rigorosamente estamental, não dando azo à mobilidade vertical, a não ser raros casos de apadrinhamento que confirmam a regra geral. O domínio do alfabeto, reservado a poucos, serve como divisor de águas entre a cultura oficial e a vida popular. O cotidiano colonial-popular se organizou e se reproduziu sob o limiar da escrita. 9) A criação popular dispôs de condições de produzir-se: a) ou em espaços ilhados vistos hoje, retrospectivamente, como arcaizantes ou rústicos; b) ou na fronteira com certos códigos eruditos ou semi-eruditos da arte européia: na música, nas festas e na imaginária sacra, por exemplo”⁸.

A nivelção de toda a produção cultural das regiões, como folclore, foi um processo que se foi construindo, de início a partir do enquadramento nessa categoria das atividades estéticas encontradas na região e, em seguida, pelo nivelamento nessa categoria de uma produção de outra natureza, mesmo as que se resimbolizaram em um durandiano trajeto antropológico de sua conversão em cultura popular. O rebatimento do eixo temporal verticalizante do *folclore*, no eixo horizontal especializante da cultura popular, carregou consigo uma série de indefinições, vazios explicativos, contradições. Um certo conceito de folclore, adotado praticamente por número expressivo de estudiosos, produziu inúmeras derivações que o opõem à inovação, na proporção em que o vinculam ao tradicionalismo, ao tradicional, aos costumes, a expressões de um passado ao qual está vinculado, à vida provinciana. “Assim, o folclore aqui se religa ao que se denomina de psicologia coletiva, a qual se exprime na vida rural muito antes que nas massas industriais e urbanas. Ela se exprime efetivamente por todas as modalidades de costumes, freqüentemente muito antigos, algumas vezes poéticas, algumas vezes grosseiras, mas que são a própria causa mesma do número de pessoas que as executam, os verdadeiros anéis desta ‘cadeia tradicional’ que constitui o

elemento constante da vida nacional considerada no seu conjunto.”⁹ É nessa linha que o grego Pausânias aparece como um precursor, por seu registro dos relatos autênticos, num vasto painel descritivo da Grécia antiga. Atualmente, o campo abrangido pelo folclore é vasto e reúne o estudo de várias formas de expressão e costumes tradicionais ligados; a um determinado contexto do passado. Como uma espécie de produção coletiva, revelando o *ethos* de um grupo social, semelhando ser o produto de uma autoria indeterminada ou coletiva – numa difícil tarefa sociológica de justificação de autoria coletiva na invenção que é própria da arte, qualidade que se tem como própria da individualidade. “O folclore não é, como se imagina, a simples coleção de pequenos fatos desaparecidos e mais ou menos curiosos ou divertidos: é uma ciência sintética que se ocupa especialmente dos camponeses e da vida rural, e daquilo que subsiste da vida rural, e do que disso subsiste nos meios industriais e urbanos.”¹⁰ No entanto, é necessário compreender-se que algumas formas artísticas da cultura amazônica, mesmo originárias de fontes perdidas na memória coletiva, assumiram características de uma arte regional, de arte popular, capazes de manter suas significações mesmo transferidas para outros contextos socioculturais. Embora muitas vezes motivadas em modelos de origem folclórica, são obras artísticas recentes, expressão de individualidades, de autoria reconhecida, apresentadas ao público como obras autônomas expressando suas próprias significações.

O carimbó é um exemplo de arte musical popular da Amazônia. “Alinha-se o carimbó entre os bailados populares sem enredo verbal (...) que se estende por toda a zona atlântica do Pará, o Salgado, com incidência ainda no Marajó e no Baixo Amazonas.”¹¹ A palavra carimbó designa o instrumento que é um tambor feito de um tronco escavado, tendo em uma das aberturas um couro ou pele de animal. O tocador senta-se sobre ele na hora de percuti-lo. A dança do carimbó é uma espécie de bailado popular sem enredo verbal e nem significação dramática. A música é de um ritmo envolvente e a linha melódica, apesar de sua intensa vibração, transparece também numa envolvente nostalgia.

Vicente Salles considera que o caráter arcaico de vocalização no canto do carimbó é significativo componente para defini-lo como canto de “trabalho e lazer do caboclo”.

O carimbó, no trajeto antropológico das origens folclóricas à expressão de cultura popular, revela uma complexa conversão semiótica, equivalente ao que ocorreu com o samba e o baião, no idêntico trajeto do folclórico ao popular no Rio de Janeiro e no Nordeste brasileiro. De certa maneira, trata-se de um processo de urbanização, de passagem de uma situação cultural à outra. “Esta dualidade não depende da passagem duma forma de arte de um grupo a outro. Mas, nessa passagem, ele muda de significação.”¹² É claro que nessa passagem, implicando a transposição de signos artísticos de um estrato social para outro, há uma mudança de sentido. E mesmo passando a ser uma arte de natureza diferente do folclore, embora nele imbricada, são representações do sentimento individual que expressam representações coletivas, com as quais o gosto popular se afeiçoa com naturalidade. Pode-se verificar esse fenômeno, além do carimbó, em alguns exemplos como o Boi Tinga, o Pássaro Junino, o Boi de Parintins e artesanato artístico dos brinquedos de miriti, objetos de interpretação neste capítulo.

4.2 Boi Tinga — um clip do imaginário

a. O teatro da surrealidade

Há nas manifestações do imaginário amazônico uma constante poetização que é diferente da razão discursiva, assumindo formas livres de expressão. Um imaginário que faz nascer na realidade em frente, paralelamente às conquistas práticas e teóricas cotidianas, um universo de acordo com os sonhos. Verdadeiras constelações de imagens que não cessam de se objetivar em formas livres destinadas à contemplação, coadjuvadas por fatores de jogo, de evasão, de equilíbrio psíquico, de liberação de energias. São criações às quais se poderia aplicar aproximativamente, principalmente no caso das artes e da mitologia, a reflexão de Paul Valéry a respeito da poesia, isto é, “o que é dado ao poeta de simular, de reproduzir, de inventar, se ele crê que do mundo que lhe é imposto nascerá o universo que ele sonha”¹³. Nota-se nessas manifestações estetizantes uma espécie de passagem do atual ao virtual. O imaginário se objetiva e coletiviza numa forma que, como tal, se oferece à contemplação. Torna-se um teatro do imaginário em ação. Revela “o poder de ir além do que nos é ofertado pelos sentidos”¹⁴. Não é intenção deste estudo ressaltar os outros significados que uma imagem contém em suas várias camadas de significação. O que se deseja aqui é evidenciar o seu caráter estetizante poetizador na dimensão da cultura.

Nas criações objetivadoras do imaginário amazônico das criações artísticas, há um acordo entre o real e o possível, que é a própria dialética constitutiva da arte. Um estado de poesia epifaniza o devaneio mediador entre o homem e sua realidade. Significa um estado que possibilita, em meio às circunstâncias tantas vezes difíceis de trabalho ou sobrevivência, a frequência das idealizações poetizantes. Cria-se uma realidade complementar sob as mais diversas configurações, constituindo-se no amplo painel das raízes da criação artística popular na região. São vínculos sutis que vão sendo

estabelecidos entre essas duas realidades – a visível e a virtual – em que o possível assume uma realidade paralela complementar do próprio cotidiano. Uma realidade de crença virtual ou uma realidade virtual de crença, vivida por pessoas que vivem sob constante apelo de um pragmatismo exigente de seu dia-a-dia. Aceitam com deleite a ilusão de realidade nessas formas de criação, sentem necessidade delas, tanto que as produzem e conservam. Esse comércio entre o real e o possível acontece de maneira espontânea, numa aceitação também espontânea de seus múltiplos sentidos.

O ficcional, o fantástico, o devaneio são pontos integrantes das manifestações do espírito do homem. Não há notícias de que haja alguma sociedade constituída por pessoas cujo espírito não manifeste a inexistência dessas qualidades impregnantes de seu espírito. E nem de um agrupamento humano que não faça da realidade o lugar de presentificação do sonho, da idealização, do imaginário, muitas vezes com efeito mais real do que a própria realidade. Um fantástico componente do cotidiano, que teve nos surrealistas os seus mais ardorosos e militantes intérpretes. O imaginário coexistente à vida cotidiana ou assumindo delírios criativos, nos quais a presença de uma visível surrealidade constitui fatores determinantes no que concerne à sua artisticidade. O banal se transfigura pela contaminação da surrealidade do imaginário, como se observa em manifestações artísticas nativas da Amazônia como o Boi Tinga, o Pássaro Junino, o Boi de Parintins e o artesanato artístico dos brinquedos de miriti. Sobretudo nos três primeiros casos é a surrealidade que os impregna de uma espécie de crispação estética contemplativa, uma sensação circunstancial de maravilhamento suscitado no que há de comum no cotidiano.

A estética do surrealismo oferece ângulos muito apropriados à percepção da produção artística de tradição popular na Amazônia. Isso porque o surrealismo propõe uma nova maneira de produzir e de sentir a produção artística. Segundo os surrealistas, é pela sensação que se dá a passagem para o maravilhoso. A superposição do imaginário no deflagra a cintilação do maravilhoso e faz com que a população vibre

com o Boi Tinga, se emocione com o Pássaro Junino, chegue ao paroxismo diante do Boi de Parintins. Há um alargamento do alcance do estético capaz de abranger tanto as produções populares como essas, como também objetos, pedras, vegetais, paisagens, cidades, etc., considerados portadores do maravilhoso. Um maravilhoso que, na visão dos surrealistas, é a própria essência da beleza. Nessa conceituação profunda, enraizada numa profunda psicologia, que aceita o riso, o sarcasmo, a polêmica ou a glória do sublime, a estética surrealista tenta constituir-se também numa ética. O poético é a energia ascensional da manifestação artística pela qual se ultrapassa a “vulgaridade do realismo racional”. A imagem entendida como *luz*, de certa maneira retoma um conceito importante da estética tomista e do sentido de epifania, que são conceitos que estão na base das reflexões fundamentais deste estudo. A realidade e o sonho se fundem nesse modo surrealista na cultura amazônica, no processo de ascensão poética objetivada, principalmente, na criação artística.

Sabe-se, pela semiótica, que “a mensagem assume uma função estética quando se apresenta estruturada de modo ambíguo e surge como auto-reflexiva, isto é, quando pretende atrair a atenção do destinatário principalmente para a forma dela mesma, mensagem”¹⁵. Mas a retenção da atenção no objeto estético, a duração da contemplação estética, pode-se afirmar, resulta de uma intervenção do imaginário. Algo como o kantiano acordo entre a imaginação e o entendimento. É nesse campo que, pela surpresa desse acordo, se cria uma condição de credibilidade, de verossimilhança, de virtualidade. Entre informação e redundância, pondo em jogo vários níveis de realidade, salientando a participação do imaginário legitimador, o Boi Tinga apresenta-se como um verdadeiro *clip* imaginário no conjunto das artes amazônicas.

b. A criação cênica e ritual de um teatro de rua

A região do Salgado paraense é uma área cultural de grande riqueza, entendendo-se a cultura como a fisionomia intelectual,

artística e moral de um povo, ao longo de sua história. Nela podem ser encontradas práticas que resultam em criação de formas artísticas de grande beleza e originalidade. Uma dessas manifestações, o carimbó, tornou-se um verdadeiro símbolo do Estado como expressão tipificadora da identidade regional. Além do carimbó, que tem no município de Marapanim seu *locus* privilegiado, há o Boi Tinga, em São Caetano de Odivelas. O Boi Tinga é uma dança dramática sem enredo verbal predeterminado, de coreografia livre, expressão coletiva de arte, constituindo-se numa das mais originais formas de criação popular na Amazônia. Em município vizinho, Vigia, destaca-se o patrimônio arquitetônico, evidenciado pela igreja Madre de Deus, com sua original ala de colunas e a pintura do teto e o grande retábulo da sacristia. É também uma região marcada pela cultura da pesca artesanal que impregna de signos próprios o *ethos* e as linguagens da região, onde o carimbó, denominado de *zimba*, representa a criação musical mais conhecida.

O Boi Tinga está dentro da categoria geral do Boi-bumbá ou Bumba-meu-boi, folguedo próprio da “época junina”, a qual compreende um conjunto de manifestações artísticas de tradição e contexto popular. Na obra *Uma Viagem ao Amazonas*, Sanches de Frias¹⁶ apresenta a hipótese de uma origem africana para essa expressão artística que é o Boi-bumbá. Considera que é uma encenação ritualizada equivalente ao culto do Boi Ápis no Egito antigo, com a inclusão ritual da imolação do boi. Sanches de Frias conjectura que essa espécie de veneração e culto popularizado pelo animal tem origem africana, em consequência de ter sido inexplicavelmente poupado por uma epidemia que dizimou todas as outras espécies de animais. Vicente Sailes que interpreta o papel exercido pela cultura negra na formação da cultura amazônica, reconhece a origem negra do Boi-bumbá: “Em meados do século passado, certos traços característicos desse folguedo, na Amazônia, já se achavam estabilizados, ou quiçá cristalizados, tais como: ser um folguedo de escravos, realizar-se na quadra junina, apoiar-se numa vanguarda aguerrida, a malta de capoeiras”¹⁷.

O Boi Tinga, que inaugura uma nova modalidade no gênero, embora tenha relação circunstancial com o boi de origem negra, apresenta uma característica bem original em sua estrutura, desde sua origem recente e determinada. Foi criado em São Caetano de Odivelas, município da região do Salgado paraense, localizado a 104 km da capital. A cidade é banhada pelo rio Mojuin, e o município tem como principal atividade econômica a pesca. Apesar disso, foram exatamente os pescadores que deram início a essa tradição. “Os fundadores do Boi Tinga, o mais tradicional de São Caetano, há 58 anos, encontravam-se no arquipélago do Marajó (ilha de Maracá) quando resolveram comprar a ‘cabeça do boi’. Uma obra artesanal perfeita em seus detalhes, essa ‘cabeça’ é a mesma nos dias de hoje. Para não serem reconhecidos na chegada à cidade, os pescadores resolveram colocar máscaras e improvisar um batuque. A surpresa agradou aos moradores, que prontamente aderiram ao ‘boi mascarado’. Os fundadores do Boi Tinga foram Zeferino Chaves, Bento Zeferino, Vitor Pinheiro e Murilo Chagas, estes dois últimos ainda vivos.”¹⁸

O Boi Tinga difere da estrutura dramática desse gênero de dramaturgia popular que, em geral, apresenta tema estruturado e desenvolvido por meio da ação de personagens e coro, intercalando diálogos com toadas, que são cantorias lírico-dramáticas condutoras dessa ação. A lógica do Tinga é a lógica onírica. Ele não desenvolve um enredo na forma tradicional de encenação das outras modalidades do teatro popular. Não tem enredo, mas um motivo constituído pela festa em torno do Boi. Não existe propriamente marcação cênica, a não ser a livre evolução circular em acompanhamento coreográfico dos movimentos do Boi. É uma espécie de *boi de folia*, de exibição descontraída que independe do espaço ritualizado de um palco, exibindo-se ao ar livre, como um teatro de rua. Em sua coreografia livre e simples ele expressa e transmite grande vibração aos espectadores, que acompanham o desdobramento itinerante da apresentação pelas ruas da cidade, ou aos que assistem à passagem do espetáculo à frente de suas janelas.

“O Boi Tinga apresenta, entre seus personagens *pier-rots*, cabeções, o boi (figura central), caçador, o cachorro que ajuda o caçador a encontrar o boi, sendo que esses são personagens fixos e únicos. O grupo vem conduzido por pessoas que trazem uma quantidade expressiva de bandeiras coloridas de verde, amarelo e azul. Característica especial desse boi é que, a cada ano, ele apenas foge, para, no outro, reaparecer na festa, já incorporado no cordão.”¹⁹

A magia do Boi Tinga não se revela apenas durante a época junina. Ao longo dos meses do ano, os brincantes, sempre em número maior do que no ano anterior, costuram suas coloridas roupas ou modelam as máscaras e completam o vestuário. Outros, usando a técnica do papel-machê, como nas máscaras, modelam grandes cabeças, os “cabeções” – que cobrem o corpo do brincante até os joelhos e criam, quando vestidos, a forma hilariante de uma cabeça imensa em cima de um corpo que dá a impressão de ser minúsculo e de minúsculas pernas.

Com fantasias de *pierrots*, máscaras e cabeções de papel machê ou simulacros de cavaleiros montados, os brincantes (como os participantes do grupo são denominados) ocupam o tempo todo com passos e saltos coreográficos, instigando e tentando fugir das chifradas do boi, difícil de ser controlado por dois esforçados vaqueiros. Esse boi de quatro “pernas”, que tem o tamanho de um boi natural, exige grande vigor daqueles que o carregam nas costas. São as “pernas” do boi e correspondem à denominação de “tripas” dos outros bumbás tradicionais.

Outra peculiaridade do Boi Tinga é o repertório musical. Predominam as marchinhas, sambas ou xotes estilizados, porém com um estilo apropriado. Constituem um corpo estilístico-musical próprio e de fácil identificação. Servem, ao mesmo tempo, para reunir os brincantes ao início do deslocamento da cena pela cidade.

Percorrendo coreograficamente as ruas ao longo da noite, o Boi Tinga vai interrompendo o percurso, para exibir-se em frente das casas que antecipadamente fizeram seu pedido.

No último dia o Boi foge. Ele não morre. Faz parte da vida da cidade, onde é tratado como um ser vivente, capaz das mais diferentes reações. Até mesmo, de perceber quando desejam matá-lo, fugindo astutamente, para retornar no ano seguinte. Nesse período entre dois ciclos anuais, refugia-se nos campos do imaginário da população de São Caetano de Odivelas.

A fuga do Boi Tinga pode ser entendida como uma fuga *mágica*, no sentido em que o fenômeno da *fuga como motivo* é analisada por Vladimir Propp, na busca das raízes históricas do conto maravilhoso²⁰. É uma fuga que não é determinada por circunstâncias anteriores. É um acontecimento que surpreende como um desfecho que não termina. Saindo misteriosamente do espaço dramático e desaparecendo nas sombras das ruas de São Caetano, o Boi Tinga – levado pelos brincantes que o carregam – penetra nos campos do imaginário coletivo. Transfigura-se em lenda. O tempo dramático termina sem um fim conclusivo. Abre-se para um outro tempo mágico, de um realismo próprio, como se o Boi Tinga simbolicamente ultrapassasse os limites espaço-temporais da encenação. A perseguição e fuga do Boi acontece como um pós-clímax mais significativo que o próprio clímax dramático. Indica a probabilidade do signo do Boi ser maior que o espetáculo que o contém. Ele não se transforma em nada. Ele intensifica sua significação: ultrapassa a morte. Transpõe o obstáculo de seus perseguidores, quebra a lógica da distinção entre o real e o irreal, suplanta o obstáculo mágico do círculo de presenças formado pelos espectadores, que sempre declaram que, embora fiquem atentos, jamais conseguem vê-lo passar em fuga. Torna-se, portanto, um habitante desse espaço mítico-real do realismo mágico que constitui uma realidade cultural amazônica – uma espécie de pacto imaginal da sociedade. Um realismo-mágico do qual a literatura tem revelado uma espécie de *mimese*, uma espécie de surrealismo diferente da atitude intelectualmente sustentada que constitui o surrealismo europeu. O Boi Tinga ultrapassa os obstáculos, quebra as porteiças mágicas, refugia-se nos campos do imaginário coletivo, para reaparecer “misteriosamente” no ano seguinte.

A artisticidade do Boi Tinga fica evidente pelo predomínio da função estética, no ritualismo dramático de sua encenação. Ela resulta de uma atividade de criação e recepção coletivas, relacionadas ou interligadas pela função estética. Como na dança ou no teatro, a própria atividade é o resultado artístico do Boi Tinga. Tem, portanto, essa conflitiva e densa eternidade de um momento, que caracteriza aquelas duas artes. Trata-se da revelação de um instante profundamente significativo da sensibilidade do homem da Amazônia. A atividade está direta e temporalmente ligada ao resultado. Nada no espetáculo visa propriamente à comunicação discursiva. A esteticidade autônoma e auto-reflexiva própria do objeto-estético nele está presente de modo constitutivo. Evidentemente que há a presença de funções extra-estéticas dialogando nesse processo, constituindo, em níveis diferentes, essa esteticidade. Mas o predomínio é o da função estética, como o *ponto vélico*, recebendo, reunindo e impulsionando o espetáculo. Os espectadores não estão propriamente ligados aos significados nos personagens ou objetos, mas sim, à exibição formal desse complexo signo cênico. É o próprio signo em movimento que interessa à contemplação e que aparenta ter um em si próprio.

É claro que a interferência de fatores extra-estéticos no Boi Tinga dando-lhe um conteúdo concreto, estabelece ligações funcionais com a realidade que lhe é exterior. "A função estética, por si só, não basta para dar ao signo por ela criado uma significação completa."²¹ Tudo isso situa o Boi Tinga em seu terreno, no espaço de São Caetano de Odivelas, no seu contexto cultural. Constitui-lhe também a existência. Mas a função estética, como *ponto vélico* dá o deslocamento artístico de espetáculo. Está-se usando o conceito da física náutica do ponto vélico como a resultante da ação das forças das várias ações do vento sobre a vela, e da resistência que o mar opõe ao deslizar do navio. É uma espécie de harmonia desarmônica que estrutura uma situação. A força dominante da função estética e a resistência a essa dominação decorrente das funções extra-estéticas²².

As ações que confluem para fazer da função estética a dominante na obra artística, sob a resistência das funções extra-

estéticas, constituem esse “ponto vélico estético” que impulsiona o trajeto, o avanço em direção do modo de recepção estética da obra, por meio do sensível e das significações que sua forma expressa. O ponto vélico estético no caso Boi Tinga impulsiona, de certa maneira, um itinerário social equivalente ao percurso do trajeto antropológico durandiano para evoluir e provocar uma atitude de recepção estética do grupo social como resposta.

Todas as atividades dos participantes – atores ou espectadores – na exibição do Boi Tinga (confeção das vestimentas, modelagem e secagem das máscaras, exposição das vestimentas no varal dos quintais ou na grama, ensaio das músicas, conversas sobre as exposições, etc.) são formas de ação sobre a esteticidade que será dominante, num contexto composto de elementos anestéticos. Desse conjunto de forças e resistências resultará, sob a dominância da função estética, a resultante artisticidade do evento. “Este ponto vélico, variável como variam as forças e as resistências, marca a unidade não harmônica de um conflito.”²³ De certa maneira, realiza no campo de atividades de caráter artístico, aquilo que na filosofia poética de Bachelar “se identifica com sua própria fenomenologia da imaginação”²⁴.

Pela transparência da função estética o Boi Tinga revela sua multifuncionalidade, no eixo das oscilações entre essa função e as demais, sem que o artístico e o extra-artístico fiquem precisamente definidos. Sua capacidade de manifestar a função estética, sem dúvida, predomina e dá um sentido à sua recepção. O público orienta-se pelo prazer da contemplação da forma como o Boi Tinga se apresenta e, nessa forma está seu conteúdo expressivo, uma vez que tudo se torna significativo na hora de sua exibição.

c. O imaginário e o *clip*

Qualquer que seja a sua modalidade, a arte é um fenômeno da cultura. “Não se pode determinar de uma vez para sempre

o que a arte é e o que não é.”²⁵ No entanto, a presença privilegiada da função estética é sempre uma determinante constitutiva da artisticidade. “O que não desejo dizer é que a arte se deixe reduzir à cultura em geral, aos fenômenos da civilização em partiular”, afirma Gilbert Durand, em *Création artistique cionme configuration dynamique des structures*. Componente das relações entre os homens e o mundo, a função estética motiva na obra de arte a convergência dessa função, mesmo que não exista teoria artística explicitamente definida. Nas atividades artísticas cíclicas, pode-se falar numa relação importante entre a atividade artística como produto da esfera estética e o próprio sistema de organização da vida social. A consciência coletiva com a qual as manifestações artísticas se relacionam, em busca de uma significação simbólica na Amazônia, revela a visão autônoma que mantém diante da comunidade. De certa maneira, a relação estética em torno da criação artística é uma forma de auto-realização dessa sociedade de indivíduos perante o mundo que a cerca.

Deflagrando um processo próprio de atitude estética e nesse campo se realizando, o Boi Tinga se apresenta como uma verdadeira explosão de signos. Oferecendo-se à contemplação, o folguedo adquire valor intrínseco, atraindo sobre sua constelação simbólica – em todos os seus detalhes de música, dança, vestimentas, coreografia – a fruição contemplativa do grupo. É na forma aparente da teatralidade da encenação que se concentram as atenções. A realidade transfigurada em signos aparece aos olhos de todos com toda a complexidade e potencialidade. As relações mediatizadas entre as pessoas e a realidade se revelam. Todo um universo vivido pelo homem ali se observa, por meio da maneira aberta como essa realidade artística é por todos observada. E aquele grupo de pessoas comuns na vida da comunidade – pescadores, operários, donas-de-casa – passa a representar algo além de sua inserção no cotidiano, além do imediato da existência, experimentando um momento incomum dentro de suas vidas comuns.

Todas aquelas pessoas vestidas com trajes coloridos, de livre combinação de tecidos e de tonalidades, usando máscaras de

diferentes feitios, levando bandeiras grandes e multicores, movimentando-se como uma dança surreal ao som de um estilo musical próprio, compõem um conjunto expressivo que é envolvido pela atitude estética, convertendo-se em portador de significações sensíveis, estabelecendo um clima de emoção no sentir a realidade do mundo que eles vivem.

O Boi Tinga materializa, objetiva o fantástico natural no espírito do caboclo amazônico, do homem na Amazônia. É uma espécie de cristalização desse contorno envolto em sombras que emoldura com sonho e devaneio as suas atitudes, que faz da expressão do imaginário uma realidade algumas vezes mais real do que a própria realidade. É o fantástico do cotidiano tão caro aos surrealistas. A ilusão aceita como verdade. Quando a representação do auto do Boi Tinga encerra, o Boi (que é um ícone em tamanho natural, deixando à mostra as pernas das duas pessoas que o carregam) já desapareceu sem que ninguém tivesse percebido. “Como por encanto”, segundo expressão local. No ano seguinte, também de modo imprevisito, o Boi reaparece dançando em cena, após serem iniciadas as representações. E todos fingem acreditar que o Boi verdadeiramente sumiu e reapareceu, como por mistério ou *encanto*. Operacionaliza-se o pacto imaginal que envolve, numa única realidade, o que é e o que poderia ser.

O Boi Tinga é um fenômeno de fascinação contemplativa numa comunidade emocional. Em algum lugar da cidade de São Caetano, geralmente no período da tarde, quando o vento das bandas do rio passa com invisíveis leques abanando as ruas, na época junina, ouvem-se os sons de tambores que estão sendo aquecidos ou afinados. Alguns sons esparsos de instrumentos de sopro (trombone, sax, pistom) alternam-se, numa livre afinação de tonalidades. A partir daí, começam a surgir, dos mais diferentes pontos da cidade, figuras de grande plasticidade e mistério, usando trajes coloridos e máscaras diversas, predominando os chamados *pierrots*, como se uma estranha e intemporal representação da *comoedia del arte* se fosse organizando. Uma realidade mágica se vai configurando e aceita com naturalidade por todos. Uma naturalidade densa de interesse pelo que pode ocorrer. Em tudo

vai crescendo uma espécie de expectativa crispada. Todos sentem que “algo” vai acontecer dentro de momentos — o momento que é por todos esperado.

No Boi Tinga tudo é uma cristação de olhar e ver como na fascinação barroca da contemplação delirante, tudo fica preso nessa fogueira de imagens que acontece em cena aberta. Existir é ser visto, porque tudo se expressa pela visão. É um teatro de olhares. “Uma *visão devorante*, além do visual, como este olho pictural interior que daria ‘textura imaginária do visível’ e realizaria a passagem do visível para o invisível segundo Klee, retomado por Marlaun-Ponty.”²⁶

Os rostos vão acumulando-se nas janelas para olhar. Cadeiras são colocadas nas calçadas, a fim de que os mais velhos possam olhar sossegadamente. Pessoas, de pé, da soleira das portas, olham. Nas esquinas, grupos de homens, mulheres e crianças se reúnem para olhar o que vai acontecer. Esse furor contemplativo já fora estimulado durante os dias anteriores, pela presença de trajes diversos pendurados pelos quintais para secar. Máscaras foram vistas secando na grama ou penduradas nas janelas. A cidade que, até então, tinha sido os bastidores, preparava-se apenas para a festa. Na hora da encenação itinerante pelas ruas, passa a ser o palco. Nessa hora de espera se configura a expectativa de fascinação contemplativa própria do clima da relação estética. O surreal que está presente no real cotidiano começa a se “evidenciar” no fenômeno da artisticidade e da relação estética de monstração e contemplatividade. A sociabilidade se interpenetra de uma poeticidade envolvente. O maravilhamento brota do banal.

Quando os componentes do grupo se reúnem, como se um quadro vivo de Velasco, Dürer ou Breughel de Velours então se materializasse, a música inicia com modulações intensas sob ritmo contínuo. O grupo do Boi Tinga movimenta-se pelas ruas, com seus personagens bizarros. Além de personagens isolados e constantes, como *pierrots*, macacos, cachorros, porta-bandeiras, inesperadas caracterizações vão surgindo no percurso do folguedo pelas ruas e se incorporando à encenação. Inclusive, verdadeiros

entreatos, pequenas cenas ou unidades significativas autônomas em meio ao conjunto – como cenas de casamento, de amor, sátiras de costumes – surgem imprevisivelmente de alguma esquina e logo se incorporam ao grupo, sob o olhar da pequena multidão que acompanha a representação. Tudo se impregna de um sentido que encontra na estética do surrealismo a sua compreensão. A representação artística do Boi Tinga representa uma passagem para o maravilhoso, no âmbito desse *sfumato* próprio do devaneio na Amazônia. Pelo maravilhoso resultante da interpenetração entre o visível e o invisível, o real e o imaginal, parece haver um mergulho na essência das coisas. Essa interpretação resulta no alargamento da experiência estética no cotidiano. Os personagens, o movimento, a livre combinação das formas de dança, a sutileza formal do conjunto revelam, nesse contexto cultural, uma inserção do imaginário livre no real. Como na estética surrealista, aí também se permite o riso, o humor negro, o sarcasmo, o lirismo, o deboche, a descontinuidade, o imprevisto, o poético como um valor universal da vida. O poético desregrado revela-se como contraponto da vulgaridade de cada dia. O insólito é a lógica dessa dramaturgia sem codificações. O predomínio das imagens significantes livres sobre a linearidade do sentido. O sensualismo, nesse ponto, alcança um altíssimo nível.

d. Do Tinga ao *clip*

A exibição do Boi Tinga deve ser vista com os olhos em liberdade. Como uma fonte de signos, a movimentação cênica de rua vai evoluindo segundo a livre permutação dos aca-sos formais em que as figuras vão sucessivamente se agrupando durante a representação, na qual se combinam música, movimento e cores. Há uma espécie de celebração do lirismo do instante, uma *crispação do instante*, como a consagrada expressão de Octávio Paz, referindo-se à poesia lírica. Como no tempo pré-socrático de Zenon de Eléa, um tempo composto de sucessivos instantes, a evolução do Boi Tinga é uma incontável sucessão temporal de imagens, sem

uma lógica aparente, a não ser aquela determinada pelo acaso. Há uma epifanização do imaginário percorrendo as ruas como um fogo-de-santelmo ou fogo-fátuo.

O duplo do Boi levado pelos dois “pernas”, que são as pessoas que o carregam, executa proezas de movimentos que suscitam admiração. Essa admiração vai-se revestindo de uma afetividade ingênua e contagiante. As pessoas dirigem a ele palavras de instigação, de incentivo, de desafio, de admiração, como se ele fosse um ser vivo e capaz de compreendê-las. Por outro lado, os “pernas” realizam movimentos com o Boi como se fossem respostas aos apelos do público. O Boi avança sobre os circunstantes que recuam assustados. Dizem que o Boi *tem vida*. É por isso que há uma coerência verossimilhante na crença de que o Boi *foge, se esconde, retorna*. Quer dizer, o Boi tratado como um ser vivente é entendido como assumindo atitudes próprias de animais vivos.

A imagem do Boi Tinga evoca a remota imagem de força e a impetuosidade dos animais mitológicos – mais do touro que propriamente do boi. É uma espécie de sublimação das energias vitais. Uma força que é incontrolável, tanto que o Boi Tinga não se submete às leis dramático-rituais do sacrifício da morte. Está acima desse desfecho trágico. Ultrapassa os limites da encenação. Ele *aparece* como um golpe do des-tino no meio da encenação e *desaparece* antes que ela chegue ao fim. Quer dizer, o Boi Tinga é “imortal”, na medida em que é anterior ao início da representação e ultrapassa os limites da encenação no final. Não tem começo nem fim. Ele participa de uma forma de eternidade virtual, aceita pelo pacto imaginal em que toda a comunidade está envolvida.

Jung esclarece em sua simbólica analítica que o sacrifício do touro “representa o desejo de uma via do espírito que permitirá ao homem o triunfo de suas puxões animais primitivas e que, após uma cerimônia de iniciação dar-lhe-á paz”²⁷. Como o Boi Tinga não se deixa matar, ele foge, ele se oculta, ele triunfa sobre a lógica do espetáculo-ritual, ele pode representar a predominância dessas paixões animais primitivas, a

supremacia do desejo, o sucesso do imaginário, das forças do inconsciente incontrolado.

Mas o boi, no Boi Tinga, não é um animal sagrado como entre os gregos e nem é imolado em sacrifício à consagração de alguma divindade. Pelo contrário. Ele é encenado de uma forma humanizada, jocosa, familiar, afetivizada e burlesca. Não é nem vítima, nem sacrificador. Nem se assemelha aos bois primordiais dos gauleses. Também não tem o papel análogo ao de um herói civilizador. É um boi humanizado, brincalhão e paródico. Um símbolo animado do lirismo burlesco do surrealismo.

O surrealismo do Boi Tinga é como um sonho no espelho contemplado por quem sonha. Uma projeção de livres associações do inconsciente, materializada e animada. Liberados dos mecanismos de repressão, não operam a separação entre o racional e o irracional. Os limites do real são rompidos, libertando o magnífico, o maravilhoso, de acordo com uma forma de vida a qual a realidade também se estetiza e se confunde com a manifestação artística e onde há lugar para uma convivialidade estética. É um instante poético de personagens, de formas, de movimentos, de cores, de ritmos, de liberdade ante o real.

O Boi Tinga não desenvolve um discurso tradicional. Ele ilustra visivelmente uma espécie de intermitência onírica. A realidade racional que organiza os fatos em uma ordem cronológica é substituída pela livre associação de fatos e de intuições objetivadas. O acaso combinatório de formas assume o lugar da lógica narrativa. Ao invés de uma ordem progressiva e encadeada dos fatos da narrativa, há uma acumulação de imagens visuais que não fazem avançar nenhum relato, atraindo a contemplação por sua magia formal sensível, assumindo, por isso, mais uma dimensão do poético que do dramático-narrativo. O diálogo existente é de livre improvisação durante os intervalos da coreografia musicada, do qual se ouve apenas o “rumor” de vozes abafadas, como um coral de murmurações. Mas o diálogo gestual vai ocorrendo durante as livres seqüências de uma renovação plástica, que, por serem



imprevistas, surpreendem, não apresentando uma conexão à primeira vista, parecendo incoerentes e sem relacionamentos. Só uma interpretação simbólica oferece meios à identificação de sua mensagem estética, os seus conteúdos do imaginário que ali se apresentam, como no estado visível de uma desordem imemorial. O que confere unidade e coerência ao conjunto é a música. Cada momento propriamente cênico corresponde a uma associação entre imagens dissociadas e o som de uma melodia que tem atmosfera própria, a *música do tinga*. A encenação assemelha-se à encenação coreográfica de um tema musical. É por esse motivo que se pode considerar a representação do Boi Tinga como uma espécie de *clip* do imaginário.

e. Do *clip* ao Tinga

O *clip* é considerado como um “programa musical de televisão, de curta duração, concebido a fim de promover uma canção e seu intérprete”²⁸. A União Européia de Radiodifusão estabelece algumas características fixas para o *video-clip*. A primeira é que seja uma ilustração visual de determinada música, com a principal ou exclusiva finalidade de assegurar a promoção comercial de difusão em diferentes canais de TV. Os curtas-metragens destinados a promover os artistas de jazz e do music-hall americano na década de 30 são considerados precursores. Nessa categoria estão os *scopitones* que, na década de 60, apresentavam, na Itália, cenas de luta de boxe, na TV. O primeiro *scopitone* francês foi realizado por Claude Lelouch, em 1960. Mesmo o filme “Help”, de Richard Lester, estrelado pelos Beatles, é intercalado de *clips*, como uma verdadeira colagem sobre a base narrativa da história.

Provavelmente, o *video-clip*, via TV, terá produzido uma verdadeira pedagogia social de sensibilização e compreensão coletiva da descontinuidade da estética surrealista e própria do cinema moderno. A livre associação de imagens ligadas a canções de autores conhecidos, populares, sem haver necessidade de uma lógica narrativa aparente na relação entre essas imagens livremente associadas, por seu amplo alcance

decorrente da divulgação massiva, pode ter promovido essa educação da sensibilidade coletiva para a recepção da expressão surrealista nas artes, e benéfica para a evolução do cinema. A progressiva economia narrativa do cinema atual quanto às cenas de ligação, à multiplicidade de cortes, à montagem associativa ou dissociativa, que podem ser entendidas como qualidades de linguagem surrealista do filme, pela subversão de tempo e espaço, certamente beneficiadas (como técnica criativa e como recepção do público) pelo *video-clip*. Deve-se também lembrar uma outra modalidade retórica das imagens influenciadas pelo *clip* que é a publicidade televisiva ou cinematográfica. Pode-se considerar um fundamental marco histórico de linguagem surrealista no cinema, o filme *Un chien andalou*, de Luis Buñuel, talvez o primeiro cine-clip da história do cinema. É uma obra aberta e de grande riqueza emotiva.

Como ocorre no caso do Boi Tinga, no *clip* há o duplo movimento detectado por Umberto Eco nas obras abertas, isto é, a crise do código e ao mesmo tempo a sua potencialização. É perceptível que, segundo o que Eco analisa em sua *Obra Aberta*, o estudo da lógica dos significantes na obra poética deve ter presente o campo de liberdade dessas interpretações, dentro do movimento de fechamento e abertura. Há no Tinga, como no *video-clip*, um efeito de estranhamento que resulta em ambos de uma linguagem desautomatizada. Para exprimir um sentimento utilizam-se imagens filmadas ou encenadas – *video-clip* ou Tinga – fora das fórmulas fixas determinadas pela lógica de combinação ou de uma sintaxe. Temos distante de nós, em ambos os casos, uma realidade que aparentemente conhecemos revelada por signos numa relação totalmente diferente da expectativa, gerando uma perplexidade e uma ambigüidade nessa mensagem em relação ao código automatizado. O estranhamento faz com que os espectadores reconsiderem a mensagem e sejam instigados a descobrir o que essas imagens exprimem. De certa maneira, como no caso do *video-clip*, o espectador do Tinga é um co-criador de seu evento artístico. Ele o recria por sua recepção criativamente ativada. “Nessa dialética entre forma e abertura (ao nível da mensagem) e entre fidelidade e iniciativa, ao nível do



destinatário, estabelece-se a atividade interpretativa de qualquer fruidor e, numa proporção mais rigorosa e inventiva, e concomitantemente, mais livre e mais fiel, a atividade de leitura típica do crítico – numa recuperação arqueológica das circunstâncias e dos códigos do remetente, num ensaiar a forma significativa para ver até que ponto suporta a inserção de novos sentidos, graças aos códigos de enriquecimento, num repúdio de códigos arbitrários que se insinuam no curso da interpretação e não saibam fundir-se com os demais.”²⁹

Embora impulsionados por um processo de distanciamento, os espectadores assistem à exibição itinerante do Boi Tinga pelas ruas de São Caetano, como quem contempla as representações de um mundo do inconsciente. Não desejam além do que contemplar essa espécie de sonho, velando-se como fonte de poesia.

Em sua ainda recente história, o *clip* incorporou e contribuiu para a difusão de característica das estéticas do surrealismo, aumentando sua aceitação compreensiva. Uma contribuição extensiva ao cinema e à TV. Há até mesmo canais como a MTV, inteiramente dedicados à sua divulgação. Rapidez nas imagens, ritmo sincopado, síntese formal, síntese de expressão, abolição funcional de nexos narrativos de ligação, livre associação de cenas e signos, forma fragmentária, abertura de significados. Exatamente a mesma estrutura do Boi Tinga e de sua relação com o público.

A música característica e apropriada, com certa duração, serve de base ao movimento constitutivo e sucessivo das cenas. À primeira vista, os movimentos coreográficos dos personagens dessa fantasia objetivada parecem ser uma ilustração visual da música, dada a estreita relação que há entre ela e a coreografia. A música determina o começo e o fim da sucessão de cenas, livremente criadas, superpondo-se incessantemente sem lógica aparente, semelhando a figuração de um prodígio sem distinção do real.

Violando as normas do auto do Bumba-meu-boi, o Boi Tinga atrai independente de enredo motivador a atenção dos

espectadores. Sem se fundamentar propriamente em arquétipos do gosto que respondem a expectativas, o público se surpreende a cada nova mudança de cena resultante do acaso, no ritmo de alguma das músicas que constituem o repertório do *auto*. Essa violação do sistema resulta em aumento de informação e potencialização da esteticidade. Uma retórica de imagens visuais marcada pela imprevisibilidade, que mantém os espectadores presos em sua forma aberta e significativa. E embora no Boi Tinga estejam imbricadas quase todas as funções do discurso relacionadas por Mukarowsky (prática, teórica, estética e mágica), a função dominante é a estética, com todo seu componente de emotividade. Sendo uma atividade de cunho artístico, mesmo sob o signo do folguedo, é um lugar da esteticidade. Seu *régime de l'image*, para lembrar uma expressão precisa de Gilbert Durand, vem assimilado por motivos simbólicos que brotam da consciência coletiva, ilustrando plasticamente, cenicamente, o caráter imaginal dessa coletividade.

Sem ter propriamente uma temática, o Boi Tinga é, acima de tudo, uma incessante fonte de símbolos. Uma simbólica que revela um modo coletivo de sentir-juntos e que passa a ter um significado sociocultural. Produzindo uma sedução ótica, ele revela obsessiva valorização do signo do olhar. Uma sedução ótica que vem do brilho dos panos, do colorido das vestimentas, da expressividade das máscaras, das surpresas coreográficas dos movimentos. *Pierrots* que lembram o carnaval e a *comoedia del arte*; figuras imaginárias ou de animais; pequenas cenas de grupos que se deslocam no conjunto dos personagens isolados; bandeiras coloridas sendo agitadas no ar; um boi negro, de tamanho natural, levado por duas pessoas sob a estrutura do animal, que entretém com os participantes e com o público um jogo de intenções, de atitudes, de reações, como se ele fosse um personagem vivo e inteligente. A evolução cênica de rápidos quadros concomitantes ou sucessivos, condicionados a uma determinada música à semelhança do *video-clip*, exige que o olhar permaneça atento, absorvido na contemplação, preso na fruição contemplativa do momento, na sucessão de instantes cênicos de imagens fugidias.



4.3. *O Pássaro Junino*
ou o amor proibido
ou sangue do meu sangue

a. Um cenário histórico

O teatro do Pará aparece com a presença e instalação portuguesa no século XVII. Essa expressão artística, como em outras regiões brasileiras, veio inicialmente agregada a uma função pedagógica religiosa. Os colégios jesuítas costumavam incluir o teatro em suas atividades. Foi um jesuíta, pe. José de Anchieta, o iniciador do teatro no Brasil, que determinou a linha da dramaturgia alegórica para essa atividade. “Com o fim de converter o nativo, Anchieta engenhou uma poesia e um teatro cujo correlato imaginário é um mundo maniqueísta cindido entre forças em perpétua luta: Tupã-Deus, com sua constelação familiar de anjos e santos, e Anhangá-Demônio, com sua corte de espíritos malévolos que se fazem presentes nas cerimônias tupis.”³⁰ Na Amazônia, as tragédias, comédias, autos, diálogos começaram sob essa caracterização, encaminhados pelos educadores e catequistas jesuítas desde o início da conquista. “Dos cantos, danças e música passou-se aos espetáculos e, no Norte, deu o primeiro impulso o pe. Luiz Figueira, na inauguração da igreja de Nossa Senhora da Luz do Maranhão, pelo ano de 1626, com um Diálogo, em que ao lado de gentilismo, pobre e miserável, se apresentava o Cristianismo, cheio de esperanças; e num trono ou carro alegórico, a Igreja Nova do Maranhão.”³¹

Utilizavam-se freqüentemente no Norte, o que foi uma interessante peculiaridade, as igrejas como espaço de representações de Mistérios e Autos Sacramentais, adequados à pedagogia jesuítica. Na própria portaria do Convento das Mercês, em Belém do Pará, eram comuns as encenações a partir de 1677. Até que, com as encenações da peça *Concórdia*, considerada inadequada aos locais existentes, houve pressão para

que essas encenações propriamente teatrais se transferissem para outros mais adequados.

Foi construída, em 1775, em Belém, a Casa da Ópera, projetada pelo arquiteto Antônio José Landi. Foi um dos raros teatros construídos com essa finalidade no período colonial brasileiro, tendo funcionado regularmente até por volta de 1812. O repertório de peças nele encenadas era constituído de árias, tragédias, comédias, dramas e óperas propriamente ditas, de acordo com a denominação e destinação da casa. Vicente Salles, que estuda com propriedade essas questões em sua excelente obra *A Música e o Tempo no Grão-Pará*, considera que: “Essa realidade estimulará a criatividade local”³². Desde o começo, entre óperas, autos pastoris e dramas musicados, aparecem coros de índios. Salles destaca corretamente aquele que considera o primeiro dramaturgo desvinculado do teatro missionário jesuítico, José Eugênio de Aragão e Lima, português de Tavira e diplomado na Universidade de Coimbra. Sua obra principal é o “Drama recitado no Teatro do Pará a princípio das óperas e comédias nele postas pelo doutor juiz presidente da Câmara, e vereadores, do ano de 1793, em aplauso do fausto nascimento de Sua Alteza Real e Sereníssima Senhora D. Maria Tereza, Princesa da Beira, e presuntiva herdeira da Coroa de Portugal”. No conjunto dos personagens já se encontram, de certa maneira, a mistura alegórico-cultural que marcará, anos depois, a estrutura do Pássaro Junino: A Ninfa Pará (tutelar da cidade), o Gênio (tutelar do Estado), Guajará (o rio que banha a cidade), Séquito de Ninfas, Séquito de Índios. Em 15 de fevereiro de 1878, foi inaugurado um novo e grande teatro, também em Belém do Pará: o Teatro de Nossa Senhora da Paz, mais tarde simplificado para Teatro da Paz, denominação que é mantida até hoje. Entretanto, a construção desse teatro teve suas obras interrompidas e arruinadas inúmeras vezes, o que “acabou dificultando, ou retardando, o aprimoramento artístico de Belém”³³. Nos dez anos que duraram nessa demorada construção, um teatro sem grandes recursos preencheu essa lacuna de espaços cênicos, o Teatro Providência. “É quando a Amazônia começa a se capitalizar com os recursos provenientes da exportação da borracha e a efervescência cultural

nas duas principais cidades do vale, Belém e Manaus, torna-se quase legendária. o Teatro da Paz, como a remodelação de Belém, é produto dessa capitalização.” (...) “Não é possível avaliar concretamente o que ocorreu no extremo Norte, em matéria de expansão artístico-cultural, sem uma análise do conjunto que envolve simultaneamente as três capitais: São Luís, Belém e Manaus.”³⁴ Verdadeiramente, há uma espécie de globalidade cultural da região, que se apresenta também como uma forma de unidade.

Na solenidade de inauguração do Teatro da Paz foi apresentado o original francês de A. D. Ennery, “As Duas Órfãs”. “Dessa época em diante, o Teatro da Paz seria um dos mais fabulosos centros artísticos do Norte do País, um dos mais movimentados do continente. Dizia-se que rivalizava com os melhores teatros europeus. Pelo menos quanto à arquitetura, localização e excelência artística, isto era verdade. Sousa Bastos considerou-o, aliás, em sua época, o primeiro teatro do país.”³⁵

Na relação dos espetáculos exibidos no Teatro da Paz, podem-se extrair alguns exemplos de modalidades do estilo trágico-operístico que continuou exercendo uma espécie de pedagogia do gosto que influenciou no estilo do Pássaro Junino – gênero de teatro musicado, espécie de ópera popular originária da Amazônia: “A Dama das Camélias”, “As Duas Órfãs”, “Rigoletto”, “Um baile de Máscaras”, “Trovador”, “O Guarani”, “Lucrecia Borgia”, “Força do Destino”, “Traviata”, “Lúcia de Lammermoor”, etc., no campo do repertório clássico de óperas. “Os Pobres de Paris”, “Os Miseráveis”, “Abel e Caim”, “A Cabana do Pai Tomaz”, “A Estátua de Carne”, “Recrutamento na Aldeia”, etc., no campo dos dramas ou melodramas.

O largo da Pólvora (hoje praça da República), praça-parque no centro da qual o teatro foi construído, era tida como uma bela miniatura de Montmartre. No centro havia o pavilhão de recreios onde cançonetistas e dançarinos de origem francesa, por exemplo, faziam suas apresentações. Ao lado do largo da Pólvora situava-se o Teatro-Circo Cosmopolita, onde eram encenados *Vaudevilles* e *Zarzuelas*.

Em 1873 foi inaugurado o Teatro Chalet pelo ator Lourenço Antônio Dias, no largo de Nazaré, onde também está construída a Basílica de Nazaré, dedicada à padroeira dos pa-raenses. Era um teatro de variedades. “O chalet deu início ao teatro estável de Nazaré. Ali se representavam baixas co-médias ou chanchadas, em espetáculos que não excediam de uma hora.”³⁶ Marcou as origens de um tipo de teatro local conhecido genericamente como teatro nazareno. O teatro nazareno apresentava uma estrutura de *teatro de vaudeville* ou *teatro revista*, além de abrigar apresentações cênicas de origem folclórica. Estruturava-se em cenas rápidas, muitas músicas e quadros humorísticos. De certa maneira, a mestiçagem cênica que constitui hoje o Pássaro Junino, se incluímos, nessa síntese de culturas, a influência das óperas e dos autos jesuíticos.

b. O maravilhoso realista

O Pássaro Junino é um exemplo do maravilhoso objetivado que constitui uma das marcas distintivas da arte produzida na Amazônia. Alegoria de mestiçagem ou síntese cultural, essa espécie de ópera cabocla se estrutura com elementos da cultura indígena e da cultura europeia, revelando, vez por outra, traços da cultura negra. Nele se percebe a presença essencial da contribuição indígena, um dos traços distintivos da cultura amazônica no amplo contexto da cultura brasileira.

O Pássaro Junino é uma forma de teatro popular, um teatro *sui generis*, com aparência de opereta, organizado em pequenos quadros e contendo uma estrutura de base musical. A linha dramática condutora é constituída pela perseguição de um pássaro pelo caçador, sendo que, após abatido, o pássaro é ressuscitado, em geral, por algum personagem com poderes mágicos. O pesquisador Edson Carneiro considera que o Pássaro Junino contém “uma estranha mistura de novela de rádio, burlata e teatro de revista, à qual não falta certa cor local”³⁷.

Essa espécie de teatro de cenas breves como as burlatas, na verdade, aproxima-se bastante da estrutura cênica própria

das operetas. Sua atmosfera de relação com o público assemelha-se à atmosfera dos teatros de origens, seja o teatro mímico dos gregos na Grécia antiga, seja o teatro de rua (teatro callejero) da cultura andina, onde predominam processos cênicos de sentido trágico ou burlesco.

Jorge Hurley, descrevendo um Pássaro Junino do município de Curuçá, no Pará, apresenta um enredo bastante tipificador do gênero: “O enredo gira em torno de um bicho de estimação, que é encontrado na selva por um caçador que, supondo-o sem dono, o abate com um tiro de espoleta, surgindo nesta ocasião o criado do proprietário que o censura asperamente. O caçador humilhado, em vão se desculpa, sendo em seguida preso por selvagens ou por soldados, que o levam ao senhor seu amo. Dadas as explicações, o dono do bicho diz que só o perdoará se ele conseguir restituir-lhe o bicho vivo. Sai então o caçador escoltado à procura de um doutor. O doutor se faz acompanhar de um ajudante. Ao examinar o animal, constata que o mesmo está completamente morto. Com isto, aconselha o caçador a procurar o pajé, que trabalha com almas e poderá encontrar o remédio. O pajé quando chega diz que o animal está semimorto, dorme apenas, tem papo furado, que deverá ser substituído o coração por um de borracha. Com uma defumação o bicho se levanta. De súbito, ergue-se o pajé triunfante a proclamar que o animal voltou à vida”. (...) “As orquestras quase sempre executam músicas de orelha e compõem-se de violões, violas, cavaquinhos, clarinetes, flautas de embaúba, figurando em alguns também a ‘onça’, que no ronco se confunde com violoncelos.”³⁸ A onça de que Hurley fala é uma espécie de cuíca, isto é, um tambor comprido que tem, na parte interna, um cilindro de madeira preso por uma das extremidades no couro do tambor. Tendo na mão um pedaço de pano úmido, o tocador vai esfregando firmemente esse pano no cilindro de madeira, em movimentos rítmicos de vai e vem, extraindo um som contínuo e grave como de um violoncelo ou o ronco de uma onça na mata.

Dando ênfase ao drama de consciência, o Pássaro apresenta a tendência psicológica de todo o teatro ocidental, segundo a conhecida distinção feita por Antonin Artaud: o teatro

ocidental como tendo tendências psicológicas e o teatro oriental como de tendências metafísicas.

O Pássaro Junino, nesse teatro, é levado por um menino ou menina com uma vestimenta que, de certa maneira, lembra uma ave e gesticula como se fosse um pássaro voando. Preso em uma gaiola ou pousado em um pequeno galho ornamental, é exibido na cabeça pelo Porta-pássaro. Esse personagem lembra a imagem mítica do homem-pássaro – o pássaro na cabeça do homem ou da mulher do Egito antigo, onde essa figura simbolizava a alma de um morto partindo, ou a visita de um deus à terra. Estará, então, representada no Pássaro Junino, no seu Porta-pássaro que sempre renasce, a alma nativa que não morre, que não pode ser morta? Essa alma-pássaro seria a resistência mítica das origens pousada emblematicamente numa árvore do mundo amazônico? Uma espécie de Fênix tropical da alma de uma cultura? Um homem-pássaro nascido dessa *hybris* comum na mestiçagem entre o real e imaginal?

As simbologias em torno de um pássaro são ricas em todas as culturas, talvez porque as aves pertençam a um campo intermediário entre o céu e a terra. Na etimologia grega, um dos significados da palavra é o de presságio, de mensagem celeste. Platão quando fala do percurso de retorno espiritual em busca de reencontrar a primeira imagem eterna, o oceano da beleza universal, diz que a alma se “reimpluma”, que significa dizer que ela é como um pássaro voando em busca do reconhecimento dos mundos pretéritos já antes por ela visitados. Os brâhmanas qualificam os sacrificadores e os dançarinos como sendo pássaros que voam no céu. Nas culturas cristãs, costuma-se opor o pássaro (mundo) à serpente (mundo terrestre). Além disso, usa-se a ação do pássaro para os estudos espirituais da leveza dos anjos, das asas da imaginação. O pássaro é a leveza da cultura e da arte. “Os pássaros guardam entre nós, algumas coisas do canto da criação.”¹⁹

Instigador do imaginário como uma viva chama de candeia, esse pássaro é um elo de conciliação entre o sobrenatural e o natural. O Pássaro Junino é um elemento simbolológico-dramá-

tico deflagrador de divergências e conciliações: em função dele ocorrem os conflitos que desarmonizam personagens do enredo e, ao mesmo tempo, é por eles que essas forças se reagrupam. É um mensageiro da *hybris* posto que é mortal e divino. Sendo mortal morre para renascer mais tarde devido à sua condição sobrenatural própria dos imortais. É um intermediário entre o céu e a terra.

Já foi sobejamente estudado o sentido do pássaro como instrumento de revelação, seja nos sinais no traçado solene de seus vôos no ar, seja por via de seus cantos anunciadores de presságios. Mesmo o sonho e o devaneio são imagens associadas aos pássaros, às asas e aos vôos. É compreensível que, numa realidade cultural como a da Amazônia, de riquíssima variedade de pássaros indissociáveis de sua paisagem, marcada pela contemplatividade e o devaneio, o pássaro entrasse de forma preeminente nas simbologias da arte. É região pela qual revoam pássaros aos milhares e teriam que pousar como signos na criação artística local. "Mais de setecentos (me disseram o número) mais de duzentas garças abrem o vôo do capinzal verde-claro" (...) "Noite sublime de lua cheia. As gaiotas que descem nos paus boiando, acordam com o arfar do vaticano e só vendo o barulho que fazem" (...) "Um casal de araras atravessa o rio. Bando de borboletas amarelas na pele do rio. De repente uma azul, das grandes. Libélulas em quantidade. E os peixes saltando no remanso."⁴⁰ "Muito alegre também é o canto do tango-do-pará que se ouve sempre nessas paragens. É um coral menos variado que o dos japiins, porém mais suave e melodioso. Ao mesmo tempo em que canta, o grupo dos cantores se põe a dançar, saltando nos ramos". (...) "Distinguem-se estes canais encantadores (do rio Tocantins), que têm nomes como as ruas da cidade, pela profusão das borboletas que constelam suas margens e pelas 'ciganas'. A cigana é uma ave simpática. A cor dominante de suas penas é a do rapé; salpicam-na, porém, tintas variadas, de modo que me lembra, com afeito, uma cigana toda ataviada" (...) "A garça real (*pilethodus pileatus*), sobre o verde-escuro da vegetação ribeirinha, em linha de apurada elegância, alveja poeticamente ao longo dos igarapés" (...) Há também o guará. "Sua rica plumagem

flamejante faz dele um magnífico ornato dessas praias. Quando novo ele é negro, mas correm os anos e o carvão se faz brasa viva. Quando a aurora rubra sucede às trevas da noite, recorda a transição das cores do guará.”⁴¹ É compreensível, portanto, que os pássaros entrassem de uma forma privilegiada, tanto no imaginário, como na criação artística de origem popular, seja de uma forma referencial, seja numa forma simbólica.

Vicente Salles atribui ao Pássaro Junino a qualidade de ser uma espécie de resistência do caboclo. Segundo essa concepção, o Pássaro é uma demonstração de reação da resistência da cultura indígena e negra ante a imposição do modelo europeu imposto à região. De certa face à imposição do modelo europeu imposta à região. De certa maneira, um fenômeno equivalente, embora de outra natureza, ao que ocorreu na constituição do mito da yara, onde também se verifica um fenômeno de mestiçagem cultural. O Pássaro Junino, mantendo como estrutura de conteúdo dramático a surrealidade própria do maravilhoso realista amazônico, adotou aspectos formais do teatro convencional: o palco como espaço cênico definido; o cenário como configuração de um mundo dentro do mundo; a iluminação como estabelecimento de uma realidade onírica e diegética; a cortina, embora sem o sentido de quarta parede, uma vez que há um diálogo de ilusória continuidade espacial com o público; a orquestra, o ponto, as convenções de marcação de cena, etc.

Iracema Oliveira, uma intérprete e criadora de Pássaros Juninos, em Belém do Pará, sugere uma classificação do gênero, com base em sua rica observação participante desse teatro regional: “Na minha experiência, observo que existem dois tipos de pássaros: o ‘cordão’ ou cordão de meia-lua e o ‘melodrama fantasia’. O cordão se passa em roda, como o do Albertinho e o Arara da D. Joana. (Também é o caso do estilo de encenação de D. Noêmia, na Ilha do Mosqueiro, distrito do município da capital.) Não sai de cena. Até o enredo é mais simples. Já o meu é o melodrama fantasia: a gente fala dos reinados, das riquezas...”⁴²

Há um texto de autoria do teatrólogo e músico Lourival Pontes e Sousa, “O amor proibido ou sangue do meu sangue”, que pode ser enquadrado nessa tipologia ensaiada por Iracema Oliveira e que será estudado a seguir, como breve ilustração de cunho analítico problematizante, de aspectos constitutivos do Pássaro Junino.

c. Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue

Como, em geral, todo Pássaro Junino, a peça de Lourival Pontes e Sousa é um teatro popular, uma ópera cabocla pontuada de canções – seja na forma de coral, de árias isoladas ou de solos instrumentais. Tem libreto, marcação cênica e indumentárias vistosas de acordo com a posição social ou exótica dos personagens. O texto corresponde à encenação feita em 1976 pelo grupo Rouxinol, organizado por Julieta Castro, grupo criado em 1912 por seu pai. Foi publicado em 1984, na série Cadernos de Cultura – Teatro 2, pela Secretaria de Educação e Cultura – SEMEC, de Belém, capital do Estado. Como de um modo geral acontece nos Pássaros Juninos, estão envolvidos na história uma família real, grupos de índios e caboclos. O pássaro é ferido de morte. Envolvem-se na trama outros personagens extraídos da mitologia ou da reigão, da cultura européia ou indígena. Numa ação paralela, alternadamente apresentada em quadros, ocorrem cenas da vida cabocla e da nobreza. As cenas da vida cabocla geralmente são engraçadas e revelam o espírito galhofeiro do povo. Quando apresentadas nas cidades do interior, os espectadores admiram-se da vida idealizada da nobreza ou das entidades mitológicas ou riem de si mesmos, por suas vidas caricaturadas no palco.

O autor de “Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue”, Lourival Pontes e Sousa (1914-?) foi aluno do professor e dramaturgo popular Cirylo Silva. Após concluir o curso primário entrou para uma oficina de marcenaria onde se tornou operário. Estudou música com o tio, o renomado violonista Bem-Bem, em Belém do Pará. Sua primeira peça, escrita

e encenada em 1928, intitulou-se “O poder da Yara”. Dentre mais de 50 peças que escreveu e para as quais compôs todas as músicas, algumas foram criadas para ser encenadas em Manaus, capital do Estado do Amazonas, pelo grupo Papagaio, organizado por D. Joana Torres.

Lourival Pontes e Sousa foi um homem de teatro: autor, ator, músico, encenador, contra-regra, arranjador. Além de peças para a quadra junina, escreveu autos natalinos e revistas musicais. Trabalhou nesses diferentes misteres no Teatro Moderno, Teatro Avenida, Teatro Popular e no Ideal Teatro.

Homem do povo, operário pobre, não teve oportunidade de organizar sistematicamente sua imensa obra que, como documento literário, teve o mesmo destino das apresentações teatrais: foram momentos densos de criatividade e poesia durando o mesmo tempo das encenações. Foram poucos os que ficaram incólumes à pobreza, à umidade e às traças. Sobre essas perdas, ele reflete: “Todos os meus borrões foram destruídos pelas traças e muitos eu mandei para o interior (...) Fiquei com esses cadernos para ter de lembrança um dia em que eu não existir mais”.

“Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue” é uma peça teatral da época junina, pertencente à categoria do melodrama fantasia. Nela, o pássaro Rouxinol estabelece a articulação dramática da ação, que se relaciona com outros subtemas: o amor proibido, o filho perdido, o amor e a morte, a vida cabocla, a interferência dos encantados. Há uma grande variedade de personagens: o Pássaro, a Imperatriz, o Imperador, a Princesa, a Índia, o Marquês, o Caçador, a Feiticeira, a Fada, a Dama de Companhia da Princesa, o Matuto Paraense, Bilu-Bilu – filho do Matuto, a Severina – mulher do Matuto, o Soldado, o Tuxaua, o Grupo dos Índios, a Índia Branca, o Marquês Josimar e o Grupo de Matutos.

O enredo tem uma certa complexidade. Há 16 anos, Josimar, filho da Imperatriz, perdera-se na floresta. Seus pais nunca perderam a esperança de encontrá-lo. A Índia Miriam encontra, por acaso, o jovem Marquês e se confessa apaixonada por ele, sem que, no entanto, fosse correspondida. Em seguida,

um angustiado Caçador tenta consolar-se da solidão, caminhando pela mata, quando é surpreendido pela feiticeira Maria Helena. Desse encontro nasce um pacto: o Caçador conseguirá, para ela, um belo Rouxinol que revoa sem dono naquele lugar; a Feiticeira compromete-se a livrá-lo de qualquer perigo que venha a ameaçá-lo. Casualmente, a formosa fada do Bosque presenteia a Princesa com o belo Rouxinol cobijado pela Feiticeira. No momento em que a Princesa admira o pássaro, entra em cena o jovem Marquês Josimar e, de um golpe, se confessa perdidamente apaixonado, manifestando ardente desejo de unir-se a ela pelo casamento. Embora pressentindo sofrimento futuro em consequência de seu gesto, ela cede àquele amor irresistível. Para o “espectador onisciente” é um momento de densidade dramática, pois fica bem claro a entrada em curso o interdito do incesto. Nesse justo momento do enredo, numa correta arquitetura cênica, intervem os Matutos desenvolvendo cenas jocosas que funcionam como esvaziamento de tensões, mostrando o filho a instigar o pai a ter ciúmes da mulher que ficara no interior. Dessas peniências faz parte também o Matuto cearense, que é satirizado na sua fama de coragem e destemor de que se orgulham os cidadãos dessa região. Essas cenas da chamada *matutagem* própria de estrutura do Pássaro, por sua espontaneidade, por sua cativante simplicidade, são como uma forma de “explosão da sinceridade primitiva da humanidade”⁴³.

Antes de retornar à trama principal, há uma participação coreográfica do grupo dos Índios. Em seguida o Caçador reencontra a Feiticeira, trocam juras de amor enquanto entra o procurado Rouxinol, cuja Fada protetora impede de cair nas mãos dos que o perseguiam. Assustada com os riscos que seu indefeso pássaro passa a sofrer, a Princesa o entrega à Índia Branca que se compromete em protegê-lo, guardando-o em sua maloca. O Tuxaua concorda com isso e o Rouxinol é levado pelo grupo de Índios que cantam e dançam. Em seguida acontece novo encontro entre o Marquês Josimar e a Índia Branca – que acabara, sem o saber, de proteger o Rouxinol de sua rival. Ao compreender que seu amor não era correspondido, desfalece de dor. Enquanto isso, o Caçador encontra, na maloca, o Rouxinol, atira e o fere gravemente

numa asa, captura o pássaro, entrega-o à Feiticeira, tenta fugir, mas é preso pelos índios. Paralelamente, a Feiticeira consegue sair de cena levando o pássaro. A revolta toma conta da Princesa. Em seguida vem o desespero. Arrependida do que provocou, a Feiticeira entra em cena e devolve o Rouxinol à Princesa, que se apressa em levá-lo para o palácio. Reaparecem os índios dançando e gritando, acentuando o clima tenso. Novamente, para atenuar a dramaticidade acentuada, retornam os Matutos, que descontraem a cena com muito humor e brincadeiras. Após o alívio das tensões, retornam à cena os dois nobres apaixonados e revelam a intensão de comunicar aos pais da Princesa que estão apaixonados e desejam casar. Esta circunstância provocará a trágica revelação: o Marquês Josimar, perdido ainda criança no bosque e criado por uma outra família nobre, é irmão de sua amada. O sinal identificador foi a medalha que, desde antes de se perder, o Marquês usava no pescoço. A Imperatriz delirada de incontrolável felicidade por ver a família enfim reunida. A princesa chora convulsivamente.

O último quadro mostra a Princesa dominada pelo desespero e pela bebida. A piedosa Fada tenta ajudá-la, sem conseguir esse intenso. Em seguida a boa Dama de Companhia procura livrá-la, sem o conseguir, daquele estado de desespero e humilhação. Chega o momento em que a Princesa retira da blusa um vidro de veneno, sorvendo-o de um gole, pondo fim à vida e ao sofrimento. A Imperatriz, que acabara de chegar, tomba desfalecida e morre também. Entrando em cena, Josimar, o jovem Marquês, desespera-se de ver sua amada irmã morta, dispara uma arma no ouvido e também morre. Ouvindo o disparo, o Imperador entra apressado e vendo a cena terrível, gesticula e fala como um louco até cair morto por fim.

O epílogo pertence à Fada, isto é, ao destino, para dizer que tudo tinha de ser assim, pois estava traçado para assim ser. Como é possível perceber, a tessitura cênica do Pássaro Junino, tal como aparece exemplarmente em "Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue", é complexa, mas facilmente compreensível e desenvolvida tecnicamente de forma competente. Há correta utilização da lógica diegética e da

arquitetura das cenas. Observa-se uma espécie de lógica onírica condutora dos encadeamentos e significações, de sorte que, ao final, a mensagem passa por meio dos personagens. Seu enredo vai criando sucessivas surpresas aos espectadores, opondo-se à opinião comum, evoluindo por meio de eventos incomuns. Suas condições de credibilidade advêm de uma verossimilhança cultural. Quer dizer, está de acordo com a ambiência do maravilhoso real ou objetivado da cultura amazônica. Tudo se passa num ambiente de surrealidade cotidiana. É aparentemente incrível que tantos acasos, tantos personagens diferentes, tantas realidades tão diversas, de repente fiquem reunidas no mesmo espaço, atravessados pelos acontecimentos de um mesmo drama. No entanto, em decorrência dessa ambientação do maravilhoso objetivado, de onde se originou a forma amazônica do realismo mágico, tudo isso se torna verossímil. É crível que nobres, indígenas, encantados se cruzem e que os tabus e os interditos se tornem instrumentos do destino, num ambiente onde o boto vira rapaz e engravida mulheres, a Yara atrai os rapazes para seu palácio na encantaria do fundo das águas, a boiúna (cobra-grande mítica) vira navio iluminado percorrendo os rios noturnos, o latim e o português fazem mestiçagem com a língua geral, a natureza parece um mundo dentro do mundo, os colonizadores nobres ou não procriam com as nativas.

As improbabilidades estão permeadas de pequenas verossimilhanças prováveis ou de *efeitos do real* – segundo nomenclatura de Roland Barthes – o que garante condições de credibilidade requeridas à ficção desde Aristóteles. Eis alguns exemplos de *efeitos do real* que vão tornando verossímil o improvável, na peça de Lourival Pontes e Sousa: Marquês – “... fui perdido nas matas, não aceitei voltar para o lar...”⁴⁴ Caçador – “... embrenhar-se nas matas, à procura de uma caça para distrair algumas mágoas...” Matuto Paraense – “... desde o dia em que cheguei aqui, que eu não ‘cumo’ dos pratos de ‘bóia’ daquela bem ‘gustosa.’” Matuto Paraense – “Pode ‘está’, o que o ‘sinhu’ trouxe de ‘bum’ pra gente? Trouxe muita rapadura?” Feiticeira – “Os índios, ouvindo o rufar dos tambores, aproximam-se com o Rouxinol, quando eles deparam conosco

ficam amedrontados, fogem...” Princesa – “... tenho vontade de pisar-te com os meus sapatos sujos.”

Outras referências verossimilhantes que legitimam o contexto imaginário, são relacionadas à natureza, a conceitos e provérbios de uso corrente, alusões a interditos circulando na mentalidade coletiva, realismo satírico da vida popular. Quer dizer que há uma trama de linhas temáticas que se inter cruzam e permeiam as situações, as falas, os procedimentos, sustentando a credibilidade diegética, a verossimilhança de situações limites, provocadas pelo maravilhoso realista desse tipo de teatro. A título de exemplificação dessas linhas temáticas, poder-se-á identificar em “Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue”, as seguintes:

a – A sina ou destino: “É muito triste a minha sina”. “Sou como os lindos passarinhos/Que sofrem sem saber”. “Como sofre um coração de mãe”. “Triste, bem triste fê minha sina/Sei que sou infeliz”. “...tudo o que vem traçado a gente tem de passar...” “Também te amo, embora saiba que mais tarde, eu vou sofrer”. “É assim que nasce o amor/E desse encontro assim/Depois vem a dor...” “... vem matar esta paixão, que me maltrata o coração”.

b – Natureza como *locus amoenus*: “Nesta manhã radiosa/Nas laranjeiras ao raiar do sol”. “... ouvindo o trinar dos passarinhos criados pela natureza”. “Como é linda a natureza...” “Neste bosque sozinho/Consolo meu coração/Com o trinar dos passarinhos”. “Não tenho casa, moro na floresta juntamente com os passarinhos”. “Sinto a alma cativa/Com o trinar dos passarinhos”. “... deste maravilhoso bosque”. “Como é tão lindo este pássaro”. “Neste bosque tão suave e encantador”. “...vivo constantemente pelas florestas me alimentando da obra da natureza e do canto dos passarinhos”.

c – Proverbiais: “Como é triste amar sem ser amado”. “... a solidão é um bálsamo...” “Amar não é pecado, mas é um amor proibido”. “Não vos aflijais, não podereis casar comigo, mas poderá aparecer outro, que o amor não seja proibido, e podereis casar”. “... contra a força não há resistência”. “Quem fala de nós tem paixão”.

d – Fatalismo: “... se ele for vivo um dia voltará”. “Sei de tudo e descubro tudo, brevemente irá reinar muita alegria neste palácio e, ao mesmo tempo, tristeza e muito desgosto. A princesa vai amar um marquês, pensa em casamento com ele, mas não consegue, vai ter motivos que vão impedir, ele vem em caminho, permita Deus, que isto não aconteça, mas é impossível, não vos impressionem”. “É crime amar em silêncio; é crime porque faz sofrer”. “O destino desnorteou os meus planos, não posso casar com quem tanto amava”. “... não posso casar-me com o jovem que tanto amava...” “Vim no mundo para sofrer...” “Ficou concretizado o que antes falei, como é triste desaparecer uma família nobre, que Deus rogue por essas almas, que o destino liquidou para sempre”.

Essas linhas temáticas estruturam, no texto, idéias inerentes a conceitos populares locais, legitimadas pelo grupo e usadas correntemente, o que confere ao texto uma lógica integrada à consciência do grupo. Tornam compreensível e aceitável, isto é, verossímil essa ação dramática por mais surrealista ou absurda ou ilógica ou inverossímil que possa ser.

Duas características de teorias estéticas do teatro, sob alguns aspectos opostas, são perceptíveis na estrutura do Pássaro Junino: a estrutura da tragédia definida por Aristóteles na poética e o distanciamento brechtiano.

Como na concepção aristotélica de tragédia, o Pássaro Junino “é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação apresentada não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores (...)”⁴⁵. Não se trata de uma total aplicação do conceito aristotélico, mas de uma aproximação configurante. Para Aristóteles, no âmbito da cultura grega pagã e de predestinação, além das qualidades propriamente formais, apresenta a condição de suscitar a compaixão e o terror, com a produção final de um efeito capaz de provocar a purgação das emoções. Se bem que a obtenção da compaixão seja um dos resultados da encenação do Pássaro Junino, a provocação do terror não acontece, até porque o efeito do terror trágico está

intimamente ligado ao sentido irremediável da predestinação, próprio da cultura grega. Também, no mesmo sentido, a purgação das emoções não acontece com as características vislumbradas por Aristóteles na encenação dos trágicos da antiga hélade, uma vez que é uma reação psicológica de alívio, profundamente ligada às peculiaridades mítico-religiosas daquela cultura. Na cultura grega o *alívio* advinha do fato de que aquele destino terrível contemplado no palco podia ser o de cada um dos espectadores, mas, felizmente, no final, vê-se que não é. Embora no Pássaro Junino transpareça a idéia do destino, já é o destino sob uma atmosfera emanada do cristianismo, isto é, algo que pode ser mudado, amenizado, reorientado pela piedade cristã ou pelo arrependimento. É uma tragédia sem o trágico, o melodrama.

As aproximações entre o Pássaro Junino e a poética de Aristóteles decorrem de sua estrutura propriamente formal. Nela estão presentes a fábula, os caracteres, a elocução, o pensamento, o espetáculo apresentado, o canto (melopéia)⁴⁶. Também no Pássaro Junino – “A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade, sendo o fim que se pretende alcançar, o resultado de uma certa maneira de agir e não uma maneira de ser).”⁴⁷ A fabulação encenada é seguramente um dos pontos altos do Pássaro, onde o autor sempre demonstra conhecimento da importância não só das *peripécias* como do *reconhecimento*. A fabulação concentra a preocupação criadora dos poetas trágicos do Pássaro Junino. Mesmo que para estruturá-la ele lance mão de recursos inverossímeis na escolha dos personagens, na relação entre eles e a linguagem que usam, no confronto entre figuras tão díspares nos mesmos espaços. O espaço dramático, na verdade, não é um determinado espaço material, mas o espaço do imaginário. Como tal, o discurso dramático é semelhante na linguagem de todos os personagens, mesmo na caricatura lingüística da língua-geral indígena, ou do linguajar caboclo. É o fluxo da imaginação do autor que se transforma em discurso dramático sem nuances nos personagens, apenas separado em diálogos, que não tipi-

ficam propriamente a individualidade sociodramática desses personagens. O discurso dramático do Pássaro é a dramatização do relato de um contador de histórias.

Nesse discurso aristotélico-junino, o “personagem executa o ato sem saber que comete o crime”⁴⁸. Somente mais tarde é que as conseqüências de seu ato vão deflagrando tragédias. Mata um pássaro. Mais do que tragédia em si esse ato deflagra uma situação trágica. A morte do pássaro é o nó, isto é, a parte que “vai desde o início até o ponto a partir do qual se produz a mudança para uma sorte ditosa ou inditosa (...)”⁴⁹. Em seguida, com menor duração do que o nó acontece o *desenlace* – “a parte que vai desde o princípio desta mudança até o final da peça”⁵⁰. Uma das qualidades da obra de Lourival Pontes e Sousa é que ela conjuga eficientemente o nó e o *desenlace*. Esse autor confirma que “nas peripécias e nas ações simples, os poetas alcançam maravilhosamente o fim a que se propõem, a saber, a emoção trágica e os sentimentos da humanidade”⁵⁰.

No Pássaro Junino em geral, como na obra de Lourival Ponte e Sousa, não faltam as “espécies de conhecimento” ou reconhecimento considerado por Aristóteles essenciais à tragédia. O filósofo lembra o “reconhecimento por meio de sinais exteriores”⁵², devidos à natureza; os “sinais adquiridos”, como cicatrizes; e, outros ainda, separados do corpo, como colares ou cestinhas-berço. O reconhecimento, em “Amor Proibido ou Sangue do meu Sangue”, resulta da identificação por um sinal exterior, separado do corpo, um cordão com medalha usado pelo Marquês Josimar, colocado em seu pescoço por sua mãe antes que ele se tivesse perdido na floresta. Não se trata de um sinal de alto nível dramático, uma vez que não resulta da peripécia, mas da confiança ou crença gerada pelo sinal. No entanto, sua eficácia é garantida, pois, a partir dele, não se discute a identidade do filho por esse sinal revelada.

Pode-se também encontrar no Pássaro Junino o procedimento intuitivo de uma técnica dramática concebida pelo dramaturgo alemão Bertolt Brech: “Distanciar é transformar a coisa

que se deseja compreender, sobre a qual se deseja atrair a atenção, de coisa banal, conhecida, como um dado imediato, em uma coisa particular, insólita, inesperada”³¹.

Embora no pássaro haja a exigência do espaço cênico com função de palco, no caso de não ser no palco mesmo, a ação da cortina que abre e fecha é mais um recurso de divisão entre as cenas do que de separação do público, na modalidade da quarta parede. Freqüentemente, os comediantes se dirigem ao público, além de se voltar durante a encenação, às vezes, mais para o público do que para os outros personagens. Com isso, a identificação, que é uma das peculiaridades do efeito da tragédia clássica, não se opera. Os comediantes, inclusive, não se esforçam para dar uma imagem precisa dos personagens. Isso evidencia dois elementos perceptíveis nesse procedimento: o ator (que permanece identificado com o seu papel na comunidade) empresta sua identidade ao personagem. Pode-se dizer que o ator não entra na pele do personagem. Ele o apresenta como uma ilustração, como um “aparato” exterior que justifique a fabulação. Inclusive, os atores são denominados de brincantes e seu papel social se superpõe ao personagem. Continua, no palco, a ser o marceneiro, o ferreiro, o boêmio, a empregada doméstica, o trabalhador humilde, como uma superposição da condição socialmente modesta ao trabalho artístico – o qual, por sua vez, não é reconhecido como “trabalho artístico”, mas como folguedo ou divertimento. E os atores não são reconhecidos propriamente como artistas, mas como brincantes. Essa circunstância, que tem origem ideológica no não-reconhecimento de uma condição superior (de artista) aos componentes e à expressão dos componentes de uma classe desfavorecida, acaba se constituindo, durante a encenação, em um processo involuntário de distanciação ou estranhamento. Além de se converter num fator de não-identificação do público com o personagem representado. O ator não *entra* propriamente no personagem. Ele o ilustra. A informalidade nos bastidores, a caminhada descontraída em direção ao palco e o próprio espaço de representação concorrem também para isso. Não há um estudado processo de transformação do ator no personagem, embora a representa-

ção se revista de grande seriedade e autêntica emoção. Identificados com seus papéis na vida social cotidiana, os atores aparecem com toda naturalidade no palco, tornando-se esse procedimento um efeito de distanciamento. O tipo social do ator (brincante) permanece muito “visível” aos olhos do espectador. Torna-se uma espécie de distanciamento vê-lo como nobre, índio ou entidade mitológica.

O *distanciamento* aparece ainda com relação ao texto, uma vez que a linguagem, o nome dos personagens, a caricatura do linguajar do povo estão arbitrariamente atribuídos aos personagens. A repetição naturalista ou mecânica das falas não encontra muitas vezes uma lógica gestual ou dramática. Esse distanciamento observa-se também no gestual: movimentos estereotipados, autonomia e descoincidência expressiva entre o gesto e o rosto, repetição mecânica de gestos, descoincidência entre a expressividade e o conteúdo da expressão, caracterização plana dos personagens. Nesse domínio, pode-se lembrar ainda Brecht: “O comediante deve também permitir que o público não se prenda com demasiada importância à sua arte, à sua perfeição técnica”⁵⁴. Revela-se, então, uma atmosfera de crítica social, e a ação cênica se converte em um jogo com o público. O processo de representação se revela insólito, misturando-se nobres com indígenas, encantados, caboclos, animais, etc. Como no caso do teatro épico brechtiano, também no Pássaro Junino, a relevante qualidade do distanciamento “é justamente seu caráter natural e terrestre, seu humor, sua recusa de toda esta mística da qual o teatro tradicional é devedor desde épocas há muito tempo encerradas”⁵⁵. Mesmo as músicas – pelo ritmo, melodia e canto – são outros elementos distanciadores na encenação do Pássaro.

A verdade é que o Pássaro Junino mostra uma realidade inusitada, um conflito inesperado de uma forma marcada pela simplicidade cotidiana e naturalista – mas no sentido do maravilhoso real – em que o procedimento é reconhecido como produto de um artifício. É um teatro onírico, visto como quem olha um sonho desperto, com uma estrutura próxima da tragédia clássica e utilizando naturalmente um

processo de estranhamento ou distanciamento do teatro brechtiano. É um momento evanescente de ilusão que termina com a encenação. Uma surrealidade objetivada em uma agonística atualizada, organizada no espaço e no tempo, segundo as lutas de forças dramáticas que a estruturam.

O Pássaro Junino apresenta uma espontaneidade e simplicidade anticonvencionais, como uma dissonância ante os cânones artísticos dominantes na cultura brasileira. É antiacadêmico, anticonformista, antiintelectualista. Parece expressar mais um sonho ou uma sensação do que uma estrutura lógica. Na medida em que se prende à realidade minuciosa ele revela uma transfiguração poética dessa mesma realidade. Seu realismo mágico é a expressão cênica simbólica de uma cultura que integra o real e o onírico, a reflexão e o devaneio, o concreto e o imaginário em um mesmo plano.

A encenação do Pássaro Junino já contém em sua concepção, diferentemente de outras manifestações populares da cultura na Amazônia, uma virtual concepção de palco. Exige, para sua encenação, um palco como espaço cênico plástico e mítico de plataforma retangular, fechado dos três lados e aberta frontalmente para o público, onde uma cortina marca o ritmo de sucessão das cenas. Essa cortina, verdadeiramente, serve mais para pontuação das cenas do que para sugerir a idéia de 4ª parede parece separando a ação do público. Os atores — em monólogos, em diálogos de personagens ou de grupos, ou coro — declamam seus papéis, cantam ou dançam. A ação, embora implicando várias peripécias ou temas paralelos, é simples de ser compreendida e impregnada desse maravilhoso real da cultura local. Há uma alternância entre o trágico e o cômico sem confluírem para o mesmo desfecho, não se configurando, por isso, a unidade de ação. Além de ser eficaz mecanismo para a diminuição das tensões é um eficiente recurso de arquitetura teatral, possibilitando que duas ações paralelas autônomas convivam eficientemente na lógica dramática, dando-lhe uma coerência própria e nuances de ritmo e tempo, além de fortalecer a gradação no percurso até o clímax.

Esteticamente, o Pássaro Junino representa uma perfeita integração de elementos diversificados de plasticidade, dramaturgia, dança, música, em uma forma simples. Ao mesmo tempo, uma forma rica, fluida e cuidadosa, sendo comumente comparado a uma ópera. É a *ópera cabocla* como tem sido comumente denominada. Exatamente porque reúne texto falado, música, pantomima, dança, artes tradicionais, máscaras, estabelecendo com os espectadores uma relação de jogo como numa festa. Sua unidade dramática é construída de grande complexidade de significações, em decorrência da variedade de signos constitutivos.

A encenação compreende introdução, desenvolvimento e final apoteótico, reunindo texto, composições musicais, *ethos* próprio e ação. É uma espécie de espetáculo total, o que torna coerente sua comparação com a ópera. De um modo geral, principalmente na modalidade do cordão de meia-lua, todos os componentes do espetáculo permanecem reunidos em cena, destacando-se do grupo apenas os personagens que compõem as cenas sucessivas. A peça escrita guarda semelhança com um libreto operístico, indicando falas e cânticos. A música tem papel “visível” em cena, fazendo parte integrante e constitutiva da ação (como diálogo cantado, comentário, contraponto, descrição), tendo papel expressivo complementar, quando sublinha as nuances dramáticas: informar os estados de espírito dos personagens, antecipar dúvidas, preencher os tempos vazios narrativos, intervir dramaticamente no clima dos acontecimentos, dialogar com público informando momentos-chave da representação. Além disso, representa um dos elementos propiciadores do distanciamento dramático, na medida em que “tornam estranha” ou não-natural as pessoas cantarolando seus problemas ou estados d’alma, no palco.

No Pássaro Junino, em decorrência de sua atmosfera de maravilhoso objetivado, a ficção e a ilusão se exibem no primeiro plano. Isso incita os espectadores a penetrar com naturalidade na ficção, aceitar a naturalidade do absurdo que emoldura a história e os personagens. Nesse sentido é que atua o livre jogo com a ilusão, a aceitação do lirismo

objetivado, a disponibilidade de espectador desse mundo próprio de fantasia, um abandono das convenções e critérios do realismo. Por esses critérios, aceitando-se as categorias de um jogo artístico, a artisticidade do Pássaro Junino se evidencia longe de qualquer conotação de trivialidade ou rebaiamento. É necessário situar-se no campo que ela propõe para senti-la, compreendê-la, respeitá-la, aceitá-la. Nessas condições, o espectador então poderá penetrar nesse mundo sensível e aparente de um sonho, construído pelo imaginário, revelando em alto nível o poder da ilusão.

Sendo expressão particular do gênio da cultura amazônica, do povo amazônico, o Pássaro Junino ilustra, em sua história social, alguns problemas dessa cultura. A pobreza cênica material de muitas apresentações de Pássaros não pode servir de barreira à compreensão de sua riqueza cênica virtual apreendida de sua encenação: seu clima feérico, seu expressionismo cênico, sua visualidade delirante. Sendo expressão cultural surgida do povo e por ele desenvolvida, o Pássaro Junino sofre o confinamento cultural e a não-legitimação a que são relegadas as artes populares em geral na Amazônia de hoje. Sem ser um grotowskyano *teatro pobre* torna-se um teatro de pobreza, isto é, um teatro indigente, despossuído de recursos de produção que lhe garantam as necessidades e possibilidades como espetáculo. Atuando em tabladou ou teatros precários, sem condições acústicas apropriadas, cenarização, iluminação, marcação cênica, grupo musical disponível em tempo e quantidade de músicos, o Pássaro Junino atualmente, salvo as exceções decorrentes das condições particulares de alguns grupos, é uma espécie de “realidade virtual” daquilo que poderia ser como “realidade atualizada”.

Ao utilizar a música espontaneamente operando como efeito distanciador, o sentido operístico do Pássaro aproxima-se mais do estilo concebido por Bertolt Brecht e Kurt Weil, pelo qual a música joga um papel importantíssimo, mas secundário, em comparação com a ópera tradicional. É uma ópera dissolvida em teatro musicado, em que a música intervém paralelamente ou como conectivo da ação fragmentada em cenas curtas. Um teatro musicado apresentando parentesco

com o *teatro de vaudeville*, que, ao lado da ópera, está nas origens formadoras do gosto e estilo criativos desse teatro popular paraense.

Pode-se dizer do Pássaro Junino que, à semelhança do verso final de “As Bodas de Fígaro”, de Baumarchais: “Tudo termina em música”. É o clássico final de vaudeville, no qual todos os personagens se vão reunindo em cena para celebrar o encerramento do espetáculo. O pássaro aproxima-se da modalidade sentimental desse gênero, perpetuado no cinema por Marcel Carné, no filme “Les enfants du paradis”, que entremeia drama com comicidade e canções.

No percurso de sua evolução estética, o vaudeville começa como uma espécie de ópera cômica, quando o argumento reduzido e esquemático dependia dos imprevistos e do talento repentista do ator. A seguir, a intriga foi-se tornando mais complexa e meticulosamente estruturada, lançando-se os personagens em um mundo frenético de inusitadas peripécias, governados por uma lógica do absurdo⁵⁶. Nesse desenvolvimento, percebe-se a evolução de uma “mecânica de escritura original, feita de diálogos e de canções imbricadas com as fantasias do autor e com o trajeto desordenado dos personagens”⁵⁷. À semelhança do que acontece com as características do vaudeville, no curso de sua evolução estética, o Pássaro Junino não apresenta uma psicologia imediata. Cada reação se desdobra sob circunstâncias imprevistas, não apenas por um acaso, mas reaparecendo várias vezes durante o espetáculo e o percurso do personagem. As reações dos personagens possibilitam improvisações e surpresas que ani-mam as cenas: um gesto inesperado, uma oportuna mudança no texto, um riso incontrolado tornando-se recurso de improvisação cênica, uma exclamação a propósito de reação do público, tudo é possível.

Como no vaudeville sentimental, o enredo do Pássaro Junino apresenta encontros inesperados e surpreendentes, mudanças súbitas nos acontecimentos, aparente onisciência no entendimento do acontecido e do que vai acontecer. O *suspense* ou a expectativa está mais nos incidentes do enredo do que no seu desenlace que é, de certa maneira, esperado.

Quanto às músicas, por sua autonomia ao longo da peça, ultrapassando os limites da encenação, podem tornar-se populares, independentemente do espetáculo. O mesmo fenômeno observado seja no vaudeville como na ópera épica de Brecht-Weil. Predominantemente românticas, ao lado de canções humorísticas, elas têm papel preponderante, constituindo parte essencial na estrutura da peça. Impossível um Pássaro Junino, um vaudeville, uma ópera brechtiana sem elas. Elas atenuam o impacto das situações, sublinham o romantismo das cenas, acentuam a comicidade nos momentos humorísticos. Terminam por encerrar o drama, que não pode ser tão trágico assim, uma vez que tudo termina em canções. “A canção popular e maliciosa do século XV, a alternância de textos satíricos falados e cantados dos séculos XVII e XVIII, as histórias de loucos constituídas de quiproquós e de intrigas imprevisíveis do meio do século XX, essas etapas na histórias do vaudeville se transformaram em trejeitos rápidos e penosos do personagem do qual se ridiculariza a falta de consciência.”⁵⁸ Como um mural que tem relevo, mas não profundidade psicológica, os personagens do Pássaro Junino ilustram teatral e plasticamente um destino.

O espetáculo do Pássaro Junino é uma condição de socialização. Estabelece situações de integração da coletividade sintonizando reações comuns de sentimentos. Comunicação em comunhão, quando faz a encenação real do imaginário, é como o sentimento da sociedade amazônica em ação. A cena é a imagem visível de um devaneio. Não pode ser concebido fora do palco. Como no teatro Kabuki ou Nô o espaço mítico do palco lhe é essencial. Há sempre a necessidade de estabelecer convenções de palco, mesmo que a encenação ocorra em um outro espaço informal. É algo que se mostra para ser visto em um determinado lugar por um público, nesse ato convivial e social de sentimentos que é o teatro. Representando uma história mais para os olhos o que para a consciência, ele não é uma criação puramente intelectual. O Pássaro Junino é, portanto, a teatralização do imaginário amazônico compreendido como expressão simbólica da cultura regional.

4.4. O Boi-de-Parintins

Uma dramaturgia das paixões ou a fogueira do imaginário

a. A festa das fogueiras e o ciclo junino

O espetáculo do bumba-meu-boi na cidade de Parintins, Estado do Amazonas, é uma realização física e social da arte criadora de uma convivialidade na qual o estético é vetor de sociabilidade, reveladora de uma real emoção estética e afetiva da coletividade. É uma forma de ficção diante da qual as pessoas reagem como se fosse equivalente à realidade. No paradoxo de um quiasmo, a intersecção entre ilusão e realidade torna-se deflagradora de prazer coletivo por via de uma cadeia de reações individuais. Como espetáculo é algo que é mostrado para ser visto. Motiva, portanto, um olhar participante. Um olhar cativado por aquilo que se mostra cativante. Produzido para se dar à contemplação, o Boi de Parintins (que é como esse auto popular passou a ser denominado) permite que essa atitude atenta e estética do olhar faça o espetáculo.

O antropólogo Charles Wagley, em seu clássico estudo sobre uma comunidade amazônica que ele denomina de Itá, descrevendo as festas de tradição popular do ciclo de junho, reconhece que são “das mais características e populares do Brasil”⁵⁹. Considera que essas festividades resultam de adaptações de costumes herdados de Portugal às novas condições, às quais tiveram de se adaptar:

As festas juninas, como também são denominadas, representam o mais importante ciclo artístico/cultural da Amazônia, seja por se estenderem por toda a região, seja pela pluralidade das manifestações, seja pela grande vibração comunitária das atividades e celebrações. É uma festividade que se organiza a partir do símbolo de uma fogueira, em torno da qual se

reúnem as famílias, os amigos, os parentes, para entoarem cantigas, organizarem brincadeiras, comerem as comidas típicas da época, soltar balões de papel, foguetes, bombas e fogos de artifício. Além disso, inúmeras atividades de cunho lúdico e artístico são organizadas, como as danças, as quadrilhas, os cordões de bicho, os pássaros junino os Bumba-meu-boi, etc.

A fogueira acesa constitui o signo que nucleia e ilumina a cultura junina. Isso faz do fogo o elemento deflagrador de seu devaneio e de sua esteticidade – o lugar do imaginário ardente.

Nas diferentes culturas, o fogo sempre exerceu um especial e múltiplo fascínio. É signo intermediário entre o céu e a terra. É criação e destruição. É o rubro, o verão, o coração. É a chama ardente do amor. O fogo simboliza as paixões. Simboliza a sabedoria humana e divina, a purificação e o demoníaco. Uma língua de fogo trouxe a ciência no Pentecostes. Instrumento de Deus e do demônio. Gilbert Durand diz que: “A palavra ‘puro’, raiz de todas as purificações, significa ela própria fogo em sânscrito. No entanto, deve-mos não nos esquecer de referir quanto o símbolo do fogo é polivalente, como o mostra, talvez, a tecnologia: a produção do fogo está ligada aos gestos humanos e a utensílios muito diferentes”⁶⁰.

O fogo da fogueira junina é um fogo convivial na Amazônia, provocando o fortalecimento dos laços comunitários. Em torno dele os grupos se reúnem, sob o poder hipnótico de suas chamas crepitantes, criando-se laços de parentesco cultural muitas vezes mais fortes do que os naturais. É um fogo que representa unidade no grupo. Aceso ao mesmo tempo nos mais distantes lugares da região, é como uma constelação que religa o todo fragmentado em milhares de agrupamentos humanos, desde as cidades de médio porte como Manaus e Belém, até as mais diminutas vilas. É a alma visível da cultura junina.

Contemplar uma fogueira é lançar um olhar incessantemente renovado sobre o mundo. Impelido por uma

imaginação ardente, o homem amazônico, o caboclo, multiplicou a sua criatividade em torno desse signo, apreendendo a realidade numa dimensão profunda e sensivelmente estetizada. Ele se liberta da história, da memória, para viver o momento de uma surrealidade que lhe permite mergulhar na profundidade das coisas, nas quais essa própria realidade é apreendida em sua mais rica significação. O homem joga com o fogo da fogueira. É como se com esse jogo ele fosse iluminando os caminhos noturnos do devaneio poético.

Várias são as significações do fogo na história das culturas: paixão, espírito, alma errante, purificação, regeneração, sabedoria, inferno, ato sexual, iluminação, pássaro. Na cultura amazônica que se expressa na época junina, o fogo na fogueira representa a religião: ele cria, fortalece, regenera os laços afetivos e a unidade do grupo. Passar à fogueira, por exemplo, que é o ato de ir e vir em torno do fogo, cria relações equivalentes ou até mais fortes que o parentesco.

As atividades artísticas da cultura junina na Amazônia são diversas, destacando-se, entre eles, as quadrilhas, os cordões de bicho, os pássaros juninos e os bumbas-meu-boi ou boi-bumbá.

De um modo geral, o boi-bumbá é simples, apresentando, no entanto, variantes, de acordo com a região, embora a forma circular como teatro de arena seja seguida em quase sua totalidade. Pelo registro feito por Charles Wagley, pode-se ter uma idéia do enredo tipificador na Amazônia: "O enredo da peça é conhecido de todos. É a história de um simples lavrador que atira no boi favorito de um vaqueiro. O Velho Francisco, como se chama o lavrador, é o personagem central do drama que, geralmente, se apresenta vestido com os trajes de um sertanejo do Nordeste. Em Itá, Francisco, que tem um papel cômico, usa uma máscara com um enorme nariz. O chefe dos vaqueiros e seus companheiros choram a morte do boi e procuram em vão capturar o Velho Francisco. Finalmente, o vaqueiro convoca os índios, que em Itá são caracterizados pelos rapazes mais jovens, enfeitados com

tintas e penas vermelhas de arara e munidos com arco e flecha. Depois de batizados, são os caboclos (o termo aqui é empregado para designar os índios) despachados para capturar Francisco. São guerreiros famosos, certamente o conseqüirão. O vaqueiro exige que Francisco cure seu boi; então ele convoca os médicos – Dr. Aguardente, Dr. Carruncho e Dr. Remédio. Este último dá ao boi (pelo menos na versão representada em Itá) um purgativo de pimentas, carrunchos, folhas de rosas e diversas ervas medicinais. Depois manda que o Velho olhe debaixo da cauda do boi para ver se o purgativo está surtindo efeito. No instante em que Francisco olha, o purgativo atua. O boi levanta-se cheio de vida e energia e termina a peça”⁶¹.

Originalmente o boi-bumbá foi tido como um folguedo de sentido profano, cujas apresentações muitas vezes resultavam em brigas que requeriam a intervenção da polícia. Em conseqüência disso, o código de posturas municipais estabelecia uma regulamentação rígida proibindo manifestações como essas que motivavam a reunião de escravos e não tinham fins religiosos. “Em meados do século passado, certos traços característicos do folguedo, na Amazônia, já se achavam estabilizados, ou quiçá cristalizados, tais como: ser um folguedo de escravos, realizar-se na quadra junina, apoiar-se numa vanguarda aguerrida, a malta de capoeiras.”⁶²

Há inúmeros grupos de bois-bumbás que entraram para a história cultural da região, como, por exemplo, o Tira-Fama, que tem como organizador o Seu Setenta. Como amo ele é o principal tirador de toadas, que impressionam pela beleza poética e musical. Pode-se dizer, em geral, que o estilo do amo é o estilo do boi-bumbá. O estilo que o Seu Setenta imprime ao Tira-Fama é coreográfico-musical, no qual predominam as danças e os cânticos sobre a dramatização dialogal do enredo. Um estilo cujo brilho faz do Tira-Fama e seu amo, uma referência consagrada de qualidade e bom gosto. Seu Setenta revela uma personalidade marcante como encenador, impondo sua energia criadora na expressividade do grupo e no lirismo das toadas, além de ser figura dominante

em cena, como se fosse um coreógrafo que dançasse e dirigisse a cena diante do público, como o maestro diante da orquestra e do corpo de baile. Ele dirige minuciosamente os movimentos cênicos, lidera as toadas e se movimenta no palco como se incorporasse toda a emoção e expressividade do grupo. Os espectadores têm a impressão de que a encenação está brotando de seus gestos e que de cada música no improvisado das toadas vai brotando a alma do espetáculo. Sendo de estatura física pequena, Seu Setenta se agiganta em cena por sua estatura dramática. Embora todo grupo de teatro popular seja sempre a expressão da personalidade de seu organizador, mais do que qualquer um outro, pode-se dizer – à semelhança de Flaubert falando de Bovary – que o Tira-Fama é o Seu Setenta. Ele é um homem de teatro na acepção brechtiana quanto ao *métier du théâtre*, na especificação das atividades do autor e do ator: “Uma certa aptidão e um certo prazer de imitar processos reais ou a se travestir para imitar o outro levando as pessoas a se apresentar no texto diante do público”⁶³.

Um processo diferente é o estilo de dona Noêmia, que escreve, compõe e encena o Boi Canarinho, na ilha do Mosqueiro, Estado do Pará. Ela não participa em cena das ações dramáticas. É uma encenadora por excelência, desenvolvendo uma obra completa de autoria, uma vez que escreve o texto dramático, compõe as músicas, dirige o espetáculo e acompanha o grupo durante as apresentações do ciclo junino. Embora aqui se esteja evidenciando sua relação com o boi-bumbá, deve-se registrar que suas encenações de cordão de pássaros, no estilo cordão de meia-lua, são brilhantes, marcadas pela beleza musical, riqueza poético-musical das composições e lirismo cênico. Incansável produtora cultural, dona Noêmia também apresenta, durante o ciclo natalino, sua tradicional pastorinha (auto pastoril introduzido no Brasil pela cultura portuguesa).

Além do delicado e original lirismo cênico que caracteriza o estilo de dona Noêmia, há a utilização, em suas canções, de diferentes ritmos populares. Nisso ela difere do rigor conceitual do Seu Setenta, que mantém a estrutura rígida de toadas

em sua encenação do Boi Tira-Fama, sua única e obstinada forma de criação. Dona Noêmia privilegia mais a melodia e a dramaturgia clássica, no sentido de uma história transfigurada em ação por meio de personagens. Seu Setenta imprime a força rítmica das toadas no movimento cênico. Dona Noêmia emprega as músicas como complemento ou intensificação do drama cenarizado. São, portanto, dois estilos que cristalizam uma tradição e que mantêm, renovam e atualizam os traços essenciais da dramaturgia do boi-bumbá. De uma dramaturgia da qual difere em pontos fundamentais, o atual Boi de Parintins, que representa uma variante dentro do gênero, torna-se um acontecimento cultural complexo nas convenções semióticas, expressão de uma modalidade de trajecto antropológico individualizador realizado pelo gênero, no município de Parintins, Estado do Amazonas.

b. “É extraordinário como tudo se enche de entes, de deuses, de seres indescritíveis por detrás, sobretudo se tenho no longe em frente uma volta de rio”⁶⁴.

A cidade de Parintins fica à margem direita do rio Amazonas, na área pertencente ao Estado do Amazonas. Essa região, que se completa com uma parte do Pará incluindo Santarém, constituindo o Médio Amazonas, é considerada o coração geográfico da Amazônia, localizando-se entre as duas capitais mais importantes da região: Belém e Manaus. Foi fundada no século XVI, na ilha Tupinambarana. É um topônimo que homenageia os índios Parintins, antigos habitantes do lugar. Tem aproximadamente 100.000 habitantes e 7.069 km² de superfície. A tradição diz que a pessoa que beber das águas do lago Matacurani voltará sempre. Nela estão localizados os maiores rebanhos de bois e búfalos do Estado do Amazonas, o que lhe dá a condição de principal centro pecuário estadual. “Ilha tropical entrecortada de rios e igarapés, Parintins tem clima ameno, vegetação exuberante, e uma grande abundância de alimentos naturais, principalmente frutas e peixes. O exotismo da paisagem, a fauna diversificada,

os hábitos de hospitalidade de seu povo e a singular cultura regional, tornam a cidade área de atração turística para milhares de pessoas no Brasil e no exterior. O Festival do Boi-Bumbá, festa introduzida pelos migrantes do Nordeste brasileiro há mais de cem anos e que se associou à tradição indígena da região, é a maior atração desse paraíso amazônico. É um espetáculo de ritmo, cores e originalidade inigualáveis.”⁶⁵ O historiador da cultura local Tonzinho Saunier, afirma que: “O folclore de Parintins atravessa mais de três séculos, desde as primeiras notícias da existência de criaturas humanas em nossa ilha, que datam de 1669, quando o frade alemão João Felipe Bettendorf, fundou o nosso povoado no dia 29 de setembro, com o nome de São Miguel dos Tupinambás”⁶⁶. O calendário de eventos da cidade, efetivamente é vasto: Carnaval, em fevereiro; Festival do Folclore, em junho; festas religiosas e profanas em homenagem à padroeira Nossa Senhora do Carmo, em julho; Festival de Verão, em setembro, na praia de Uaicurapá; aniversário da cidade, Festival do Camarão, Festa do Coração de Jesus, em outubro; Festa de São Benedito, Pastorinhas, atividades natalinas, em dezembro e janeiro. É, portanto, uma comunidade na qual as atividades culturais e artísticas exercem um papel proeminente e importante como vetor de sociabilidade. É nesse contexto que se destaca, no Festival do Folclore, um tipo sincrético, mestiço de boi-bumbá, que passou a ser conhecido como Boi de Parintins, denominação genérica que engloba os grupos como uma nova modalidade desse gênero: Caprichoso e Garantido. As referências aos grupos obedecerão à ordem do abecedário e não de importância, qualidade ou antiguidade.

Analisando a cultura amazônica sob o ângulo das ruínas deixadas pelo processo colonizador, o romancista e sociólogo Márcio Sousa considera que elas testemunham, de um modo geral, “as ruínas das culturas originárias assaltadas e massacradas, ruínas das impossibilidades da civilização ocidental, ruínas da natureza mal compreendida, uma paisagem de destroços”⁶⁷. Pelo ângulo do processo de resistência do produtor cultural nativo, no entanto, foram sendo criadas algumas estratégias no sentido de acrescentar dimensões da

criatividade e do estilo da terra aos eventos culturais e artísticos, absorvendo-os criativamente, convertendo-os mais em fenômenos de cultura popular do que propriamente de folclore. Um dos exemplos disso é o da reconstrução perene e plurimorfa que a cultura popular vem promovendo na Amazônia, como pode ser percebido no caso plurissignificante do Boi de Parintins.

c. O boi de Parintins ou quando a arte se mistura com os jogos da paixão.

*“Contam em Manaus que o parintinense
é tão vidrado por bumbá, que ao
nascer uma criança na cidade,
antes de perguntar se é menino ou menina,
perguntam: é Caprichoso ou Garantido?”*

“Existem na ilha de Parintins, dois bumbás famosos e tradicionais: Garantido e Caprichoso, que atravessam mais de cinco anos de existência, passando de pai a filho a brincadeira. Ambos têm suas bandeiras e seus brasões. As cores do Garantido são vermelho e branco. Do Caprichoso, azul e branco. Cada um prima pela melhor apresentação de seus brincantes: vaqueiros, índios, cantadores, tiradores de toadas, botadores de versos, rainhas, princesas, misses, amos e figuras fantásticas dos rios e das florestas.”⁶⁸

Aproximadamente, a partir do mês de abril começam a ser tomadas as providências para a preparação do espetáculo de apresentação competitiva desses dois bois-bumbás. Para anunciar o início dos ensaios, quer dizer, da preparação cênica de cada um dos grupos, os bumbás saem às ruas no raiar do dia – a alvorada – numa exibição informal convocatória dos participantes. A partir daí, durante todas as noites, há os ensaios nos currais, denominação dada à sede dos bumbás. Com a presença do público ao longo desse período preparatório, realizam-se os ensaios de toadas, ritmos, harmonia,

não só visando à perfeição da encenação, como para divulgar, entre o grande público fiel que comparece, as bases da apresentação daquele ano, uma vez que os elementos competitivos constituem um segredo inviolável. É um processo de fortalecimento dos laços da comunidade em torno de cada grupo, sob a motivação da emulação coletiva gerada pelo esperado espetáculo.

Com o passar dos dias e a aproximação do festival, a cidade vai se transformando, dividindo-se literalmente ao meio pelas cores vermelho de um lado e azul de outro. O antagonismo entre os dois importantes bumbás espalha-se pela cidade como uma onda crescente, evidenciando disputas e confrontos. Delineiam-se as formas coletivas dessa paixão. A própria topografia da cidade expressa e constitui, não de forma valorativa, mas estratégica, os espaços de cada bumbá: na parte alta está o espaço do Garantido; na parte baixa, o do Caprichoso. Essa localização ocupa os dois espaços extremos opostos da cidade de Parintins.

“A partir do mês de abril, a cidade de Parintins começa a se agitar e, no fim do mês de maio e começo de junho, o povo dá início a um verdadeiro mutirão para enfeitar a cidade inteira que fica colorida de norte a sul de leste a oeste, com as cores, vermelho, azul e branco. A cidade se divide: para cima é domínio do Garantido, que tem seu curral na Baixa do São José, no bairro de José Operário e, para baixo, domina o Caprichoso, cujo curral fica no antigo aeroporto, entre Bangu e a entrada do bairro de Palmares.”⁶⁹

Entre os dois está localizado o Bumbódromo, próximo à Casa da Cultura. É o anfiteatro das apresentações do Caprichoso e do Garantido, nos dias culminantes do festival.

A competição gera dois interditos: das cores e da linguagem. Nenhum dos dois Bumbás pode utilizar as cores do outro. O regulamento, que exerce pressão sobre os grupos tal como os antigos códigos de posturas do Grão-Pará, proíbe formalmente: “Art. 37. Ficam caracterizadas como cores básicas, do Grupo Folclórico Caprichoso, as cores azul e branco e, do

Garantido, as cores vermelho e branco. § 1º É expressamente proibido o uso de cores representativas dos bumbás pela outra agremiação, salvo, em casos excepcionais, como alegorias e em coisas que naturalmente tenham de utilizar o vermelho ou o azul”. No § 2º, o regulamento é mais taxativo: “O grupo folclórico que utilizar em suas fantasias a cor exclusiva do grupo oposto perderá os pontos quanto ao item correspondente, ressalvadas as exceções previstas no parágrafo anterior. “Contrário” é qualquer boi que se mete no caminho do boi de fama. A tradição de Belém é do folclore de lutas, por exemplo; nele o perdedor nunca se humilha, morre, isto é, adota outro nome. A polícia de Belém acabou com esta tradição determinando o confinamento dos bois nos seus currais.

Quanto à linguagem – que em muitas regiões da Amazônia ainda guarda uma função mágica manifesta – pode-se destacar, como exemplo, o fato dos participantes de um grupo jamais pronunciarem o nome do grupo oponente. Este é sempre denominado de “contrário”. Este interdito se estende à camada popular pertencente a cada grupo.

A rádio de Parintins, Rádio Alvorada, concentra suas programações na divulgação da festa, das músicas, da opinião dos organizadores, dos atores ou brincantes. Pelas ruas circulam carros enfeitados com chifres-de-bois. O visual da cidade fica ocupado pelo tema do festival: bandeiras, cartazes, camisas, chapéus, tatuagens com desenhos do boi exibidos pelos jovens. Carros com alto-falantes circulam pelas ruas divulgando as músicas, informando sobre o grande acontecimento – entre cada mensagem ouve-se o sonoro mugido de um boi. Os ânimos se vão radicalizando, as preferências por este ou aquele bumbá também. Comenta-se que irmãos pertencentes a grupos opostos ficam de mal, deixando de se falar durante aquele período; pais e filhos, quando são partidários de bumbás diferentes, evitam de falar em casa sobre o assunto. Há comentários na cidade de que até casais se separam quando eventualmente têm preferências por bumbás diferentes. Os barcos, que chegam às dezenas e aportam na cidade, são recebidos por grupos de jovens que levam bandeiras do seu preferido, cantando canções que farão parte das

exibições, na tentativa de cativar o visitante para seu lado. Enquanto isso, cada um dos bumbás trabalha em absoluto sigilo na confecção das vestimentas e alegorias, num clima de mistério e segredo que potencializa a expectativa geral. Há casos de costureiras que colocam uma venda nos olhos do participante, a fim de que ele não veja a vestimenta que vai usar no dia do espetáculo, enquanto a experimenta. São estratégias para preservar a originalidade e evitar imitações que possam quebrar a surpresa que é considerada um dos fatores fundamentais não só diante do público, como para um julgamento favorável do corpo de jurados. São alguns exemplos de um segredo que é guardado rigorosamente.

Todo segredo traz consigo a idéia de que existe um tesouro, uma espécie de poder que ele resguarda. Revelar um segredo, por outro lado, pode, inclusive, significar cólera e punição, como ocorreu com Prometeu. Num segredo pode estar o destino dos deuses. Fechada em seus selos de silêncio, a alma experimenta a angústia de conservá-lo ou a euforia de estar protegida, ela mesma, em sua intimidade.

Considera-se que aqueles que guardam um segredo se investem de um poder que os torna superiores, poderosos, dominadores. E é com este sentimento de segredo como índice de superioridade artística que os bumbás Caprichosos e Garantido se preparam para a exibição competitiva. Uma disputa de caráter estético, visto que o enredo, ainda que tenha temas e variantes a cada ano, se estrutura sobre uma base dramática comum: A Catirina, personagem que problematiza o enredo, é mulher de um escravo que se chama Pai Francisco, deseja comer a língua do boi. O marido, ansioso por satisfazer-lhe o desejo, tenta roubar o boi de seu patrão, sendo visto enquanto executava essa tarefa. O Patrão, revoltado com o escravo infrator, ordena sua prisão e, como agravante, ainda o ameaça de morte caso o boi venha a morrer em consequência do seu ato. O auto prossegue com a vã tentativa de ressurreição do boi empreendida inicialmente pelo pajé, depois pelo padre e, enfim, pelo médico. Como último recurso, os curandeiros incorporam-se no ritual de ressurreição do boi e o auto chega ao fim quando esse objetivo é alcançado.

Com a recuperação do animal, todos se rejubilam e festejam. Ao mesmo tempo, o Pai Francisco obtém o perdão.

A base tradicional da história, portanto, é a mesma e é conhecida por todos. Os itens para julgamento, também. O regulamento, no seu capítulo IV – Dos itens da votação – Art. 12, determina que “ficam estabelecidos vinte e quatro (24) itens a serem julgados, por noite de apresentação, os quais serão inscritos na cédula de votação (...). Na tabela incorporada como anexo ao regulamento estão enumerados itens de julgamento, para conhecimento antecipado dos bumbás e do público: Apresentador, Levantador de Toadas (o mesmo que cantador, equivale ao puxador do samba nas escolas de samba, no carnaval), Batucada, Ritual, Porta-Estandarte, Amo do Boi (pessoa que é responsável pelo bumbá e entra, acompanhando o boi, na arena), Pai Francisco e Mãe Catirina, Sinhazinha da Fazenda, Rainha do Folclore, Cunhã Poranga (significa mulher bonita na língua geral – nheengatu – que é o tupi generalizado na Amazônia), Boi-Bumbá, Evolução, Toada (letra e música), Pajé, tribos indígenas masculinas, tribos indígenas femininas, Tuxaua Luxo, Tuxaua Originalidade, figuras engraçadas, figuras típicas regionais, Alegorias, Lenda Amazônica, Vaqueirada, Galera (é o mesmo que torcida. Conta ponto positivo sua vibração pelo boi preferido e seu silêncio durante a apresentação do adversário ou ponto negativo, caso se manifeste, prejudicando a exibição do grupo antagonista) e Coreografia-Organização-Animação-Conjunto folclórico.

Conhecidos os elementos de base do enredo e estrutura cênica, onde estará a força e o mistério do segredo? Parece evidente que na originalidade estética da apresentação de cada bumbá. Se o importante é ganhar, como é o lema da disputa, diverso do histórico ideal olímpico de que o importante é competir, os organizadores se esmeram no agradar aos jurados investidos na condição de arquicontempladores ou público privilegiado, em cujas mãos está a decisão de quem é o melhor. Nesse aspecto de competição e julgamento, esse festival folclórico não difere de outros equivalentes, de cinema, de música, de teatro, de Carnaval, etc.

d. O festival

De acordo ainda com os estudos de Tonzinho Saunier, o precursor do atual Festival Folclórico de Parintins foi organizado em 1965 pelo Sr. Raimundo Muniz Rodrigues, coadjuvado pelo Reverendíssimo padre Augusto, Xisto Pereira e Lucinor Barros, reunidos na sede da JAC (Juventude Alegre Católica). Os bumbás se apresentavam, mas sem competição. “O verdadeiro Festival Folclórico de Parintins iniciou-se no dia 12 de junho de 1966, como 1º Festival Folclórico.”⁷⁰ O local foi a quadra da catedral, logo considerada inadequada. A partir de então seu crescimento foi de tal amplitude que se tornou inadiável a construção de um local adequado, um anfiteatro digno do porte da apresentação e compatível com o grande público presente. Em 1983 o prefeito Gláucio Gonçalves transferiu o local de apresentação para o Tabladão do Povo, no local do antigo aeroporto. Logo no ano seguinte, 1984, no mesmo local foi construído o anfiteatro Messias Augusto. Finalmente, para criar uma infra-estrutura compatível com a expansão desse acontecimento, o governador Amazonino Mendes construiu, em 1988, o Bumbódromo, anfiteatro de grandes proporções no qual já foi realizado o 23º Festival e onde, até hoje, permanece sendo realizado. Já em 1989, o Bumbódromo teve sua capacidade de 13.000 lugares aumentada para receber um público de 35.000 pessoas.

O Bumbódromo como teatro, isto é, lugar para ver e ser visto, está constituído de um espaço cênico central para as apresentações, em torno do qual foram construídas as arquibancadas, arantindo uma visão circular. É um teatro de arena ou *théâtre rond*, permitindo uma encenação do tipo esférico, segundo o princípio proposto por Etienne Souriau⁷¹. Seu projeto simboliza um boi estilizado. Além da finalidade principal de sede do festival, ele atende a necessidades sociais da população durante o ano inteiro: dispõe de salas de aula, posto médico, posto de segurança pública, museu regional, quadra de esportes, apresentação de peças de teatro e de *shows* musicais. O Bumbódromo, com essa estrutura e função, torna-se um verdadeiro centro de convivência cultural.

A partir de uma abertura brilhante do espetáculo, a exibição se desdobra como uma progressiva apoteose, uma vez que há uma sucessão de cenas que primam pelo brilho formal com a finalidade de surpreender, como se fosse o visível desabrochar de uma alegoria. É um processo de comunhão que se assemelha aos rituais afro-brasileiros de cunho religioso, sendo que, no caso dos espetáculo do Boi de Parintins, é o estético que envolve e motiva o acontecimento, mesmo que a motivação lúdica da competição esteja presente. A beleza é a armadura e o armamento de cada bumbá: vestimentas, coreografia, música, evolução, originalidade, extensão, visualidade, harmonia, ritmo. Isto é, os mesmos componentes estéticos de uma ópera, de uma peça de teatro, de um *balé*.

Durante as apresentações dos favoritos Caprichoso e Garantido, há uma comunhão entre o espetáculo e o público de simpatizantes de um ou outro desses bumbás. Trata-se de uma contemplação participante. Enquanto isso, a galera admiradora do bumbá ausente fica no mais absoluto silêncio. A melodia das toadas, o ritmo dos tambores, a evolução do enredo na cena, tudo é acompanhado pela emoção do público que, entre aplausos e gritos, agita centenas de bandeiras com as cores do bumbá que se apresenta. A noite fica constelada de fogos de artifício. É o momento culminante de uma ambiência estética que envolveu progressivamente a sociedade local e todos os que estavam presentes nesse ato de verdadeira liturgia de paixões. E, ainda, acompanhando o pensamento de Maffesoli sobre o estilo estético como transmutação de valores, pode-se dizer que nessa relação com o público ocorre ainda “a estética como forma de sentir e de experimentar em comum”. Um prazer compartilhado que dissemina e fortalece o sentido de comunidade. Uma sucessão de fatos aparentemente banais que se foram estruturando em um estilo de vida e de contemplação do mundo. Não se pode negar a presença de uma estetização de existência, de uma utilização das atitudes de que fala Foucault, a respeito da necessidade de preservar um equilíbrio social⁷².

O tempo de apresentação de cada grupo de boi-bumbá é de três horas. Nem mais nem menos, sob pena de perder pontos.

É uma espécie de unidade de horário, taxativamente predeterminada (cap. III – Do tempo de Apresentação, art. 8º – Regulamento). É um horário a ser obrigatoriamente cumprido, excetuando-se os casos de problemas técnicos e eventuais reconhecidos pelo júri ou em consequência do mau tempo (chuva).

O jogo da disputa pela vitória tem sido aceito pelos organizadores e pela população como uma condição favorável para o bumba “progredir, evoluir, animar” (palavras de Raimundo Muniz, preservador cultural de Parintins). O prêmio é uma taça de pequeno valor material. É um troféu que vale pelo que significa. Um símbolo de que, naquele ano, o vencedor era mais artístico, mais original, de melhor plasticidade, melhor música, etc. Como nos festivais de cinema, música, teatro, etc., o importante é ganhar, porque ganhar significa ter sua superioridade artística reconhecida. E premiada.

É um jogo e uma festa sob uma atmosfera de esteticidade. A profunda necessidade de reanimar os laços comunitários, por meio da aparência cativante das coisas. Dessa aparência que faz de seus conteúdos signos objetos expressando-se por ela, atraindo sobre essa forma as atenções de interesse. Tudo se opera como um recarregamento de energias vitais por meio de uma potencialidade estética atualizada, como uma religação orgiástica comunitária. Não só da comunidade entre si, como da sociedade de Parintins com a sociedade brasileira, por meio de milhares de pessoas que para lá se dirigem, das transmissões televisionadas, da divulgação jornalística, da repercussão turística. É uma festa que abre espaço para que a esteticidade como vetor de socialização se instaure e motive as relações. Nesse tempo consagrado a ela, desenvolve-se uma espécie de liturgia estética. Embora não haja propriamente o sentido do sagrado, há uma atmosfera de crispação espiritual, intelectual. Uma liturgia estética que se renova todos os anos como se cada vez fosse um tempo inicial. A paisagem ritual dessa festa é constituída por sua esteticidade. O espaço estetizado passa a se constituir um espaço de existência. O espaço público, especialmente o do Bumbódromo, reveste-se de uma nova ordem de valores e significações. Ele forma com as casas, com os

barcos cheios de gente acumulada no porto e no rio em frente, uma espécie de todo integrado, um espaço contínuo no qual se instaura uma experiência estética coletiva. O lugar de uma ação coletiva e emocionalmente densa. Tudo vai adquirindo significação: cores, lugares, sons, relações pessoais, simetrias, etc. Nesse aspecto, criando na sociedade local uma espécie de “equilíbrio antropológico que constitui o humanismo ou o ecumenismo da alma humana” (Durand). É por essa via que se pode perceber, na festa de símbolos do Boi de Parintins, “um fator de equilíbrio básico social,” que Durand reconhece na imaginação simbólica.

O caráter social da estética fica bem evidente na festa do Boi de Parintins. “A ligação entre a organização social e a evolução da norma estética é, evidentemente, indiscutível, assim como tem sua justificação o esquema do paralelismo entre as duas hierarquias; este paralelismo só é incorreto quando o concebemos como necessidade automática e não como simples base de variantes evolutivas.”⁷³ A sociedade de Parintins, que se apresenta com suas camadas de estratificação vertical com seus próprios cânones estéticos, encontra na esteticidade desses bumbás uma espécie de convergência de gosto, quer como criação artística, quer como recepção. Para essa identidade concorre uma espécie de ponto vélico estético que impulsiona o processo sociocultural pela esteticidade para uma coesão geral do grupo.

d. 1) A busca da simetria

A liberação estética provocada pelo processo de preparação e exibição do Boi de Parintins aparece também sob um aspecto racionalista, no desejo de ordenar proporcionalmente a multiplicidade dissimétrica do cotidiano. A simetrização visual e de atitudes é uma espécie de fio condutor dos procedimentos. A simetria buscada visa a uma funcionalidade material, que se torna mais fácil de controlar, avaliar, conduzir. O regulamento faz da simetria a sua norma fundamental. A Comissão Julgadora é constituída de quatro membros;

cada grupo tem, no máximo, um apresentador oficial e um narrador; cada grupo tem três horas de duração para se apresentar; qualquer fiscalização de procedimentos deverá ser acompanhada por número igual de fiscais (cinco) de cada grupo; são 24 itens estabelecidos para julgamento para cada grupo; a Comissão Julgadora do Festival será constituída por quatro pessoas idôneas, preferivelmente dois do sexo masculino e dois do sexo feminino; a apuração geral dos pontos é feita pelo presidente da Comissão Julgadora e mais dois membros indicados pelos dois bumbás; cada grupo tem cores básicas em igual proporção — azul e branco para o Caprichoso e vermelho e branco para o Garantido. Uma espécie de ética da igualdade de condições que se confunde com a norma de proporcionalidade inerente ao estético. É, portanto, um momento em que, na vida de Parintins, a “organização racional da sociedade, abstraindo-se a essas conseqüências sensíveis para os indivíduos, possui uma forte atração estética: da vida do todo, ela faz uma obra de arte, isto que a vida particular saberia dificilmente hoje ser”⁷⁴.

A cidade se reparte em cores simetricamente dispostas: azul e branco—vermelho e branco. Ela se divide em duas em função disso. Basicamente, na parte alta e mais próxima do rio, fica a cidade do Garantido. Na parte baixa, mais perto da floresta, localiza-se a cidade do Caprichoso. Entre ambas, demora um espaço neutro, o simbólico espaço comum do branco, comum aos dois. O branco é a neutralidade, a imparcialidade, o equilíbrio, a ausência de todas as cores. Mas, evidentemente, por estar presente nos dois lados, revela que há, nesse profundo antagonismo, algo em comum entre eles, o que é um reforço da simetria.

A obsessão simétrica obriga todos a usar apenas a sua cor. Com isso, o sentido ideal de equilíbrio aspirado se mantém. Além da obrigatoriedade simetrizante de que cada bumbá tenha os mesmos componentes estruturais e em número igual, há também necessidades internas de simetria, como, por exemplo, tribos indígenas masculinas e tribos indígenas femininas, Tuxaua Luxo e Tuxaua Originalidade. O mesmo número de toadas em julgamento.

Simmel já assinalou que esse desejo de atribuir às coisas um sentido de harmonia constitui um procedimento estetizante. “No começo de todos os motivos estéticos há a simetria.”⁷⁵ Desse modo, nota-se na organização sociocultural do Boi de Parintins uma aspiração de harmonia, de aspiração de simetria, de igualdade equivalentes ao que Simmel vislumbra no procedimento estetizante do socialismo como utopia. As oportunidades iguais, os direitos comuns, o equilíbrio nas oportunidades. Há, em nome da equivalência, um desejo de suplantar a irracionalidade individual e estabelecer princípios de proporcionalidade e harmonia, que se constitui também num procedimento de sentido estético. Curioso é que se estabelece uma “harmonia” que “desarmoniza” a situação normal da cidade, o que confere ao fenômeno um caráter epifanizador. É uma espécie de epifanização da beleza na harmonia que fascina a cidade, a comunidade reunida nela. A filiação emocional ao boi-bumbá é mais forte nessa fase do que o parentesco, segundo opinião dos cidadãos. Uma nova ordem resimetrizada se estabelece, impulsionada pela construção de um fenômeno artístico. Relações de família, de amizade, de religião e política se alteram, para organizar-se entre as pessoas um relacionamento que resulta da paixão em torno de um espetáculo de arte popular. Epifaniza-se a igualdade social. Os bumbás e a competição oferecem uma face esteticamente atrativa à simetria. Evidentemente que, a dissimetria também exerce uma atração de cunho estético; mas é uma dissimetria que se constitui em relação ou oposição à simetria, o que confirma o processo referencial da simetrização.

O caráter simétrico também transparece numa tentativa de equidistância política dos grupos. Toadas de exaltação de políticos são proibidas. A Prefeitura não tem poderes de decisão pelos grupos. Segundo os participantes, a Prefeitura é apenas a mediadora entre os dois bois, o que resguarda a simetria. Como o espetáculo é o boi, a política não entra nem como coadjuvante, dizem os componentes. Mesmo reconhecendo as pressões políticas e do poder econômico, consideram que os bumbás ainda não se deixaram dobrar. Se algum político tenta infiltrar uma faixa de propaganda, o próprio público se encarrega de bani-la do espetáculo.

No entanto, os bumbás são sensíveis aos apelos da ecologia. A ecologia é uma forma de esteticidade politizada, de certa maneira, uma vez que defende a harmonia da natureza. Até alguns anos atrás, centenas de animais eram sacrificados para adorno das vestimentas, capacetes, cocares ou alegorias. Afirma-se que “alguns, vivos ou empalhados, adornavam as fantasias, outros, viravam acessórios de alegorias”. Quanto mais o luxo, a originalidade, a visualidade exigiam penas, mais aves eram mortas e depenadas. Hoje, os grupos determinaram a proibição do uso de penas naturais. Reutilizam o material dos anos anteriores e acrescentam penas de frangos ou galinhas abatidas para alimentação, além de penas de material sintético. Afirmando que “seria contraditório admitir que esses grupos que buscam na natureza a inspiração maior para o espetáculo, nitidamente notada em suas histórias, lendas e canções, fossem indiferentes a tanta degeneração da natureza”⁷⁶.

d. 2) As trocas simbólicas: antropofagia e carnavalização

As relações com o Carnaval e sua influência são admitidas sem conflito. O que é normal, levando-se em conta a sedução nacional que o Carnaval brasileiro, modelado no Rio de Janeiro sempre exerceu, ampliada pelo fenômeno de comunicação nacional que é a televisão brasileira. A produtora cultural Odinéi Andrade, ligada ao Caprichoso, vê com objetividade o problema: “Na dinâmica do folclore a festa evoluiu de acordo com o tempo sem que até agora a gente perceba e vai recebendo influências do próprio Carnaval e das festas dos santos padroeiros”. De certa maneira, há no Boi de Parintins uma espécie de processo antropofágico e de gesto de carnavalização. Ele se alimenta de outras expressões artístico-culturais, digerindo-as e integrando-as em uma estrutura constitutiva, transformando esses componentes absorvidos em algo constitutivamente seu. Por outro lado, pessoas vinculadas ao Garantido concordam que deve haver “um limite no aspecto carnavalesco”, reconhecendo, no

entanto, que o povo está cada dia mais exigente. “Já tentamos tirar no ano anterior, mas o povo não aceitou, ele quer cada vez mais brilho, mais plumas.”

Há nos dois grupos de bumbás a crença de que a galera vai para o bumbódromo para ver um espetáculo cada vez mais bonito, colorido e brilhante. Os acréscimos acumulados a cada ano são entendidos como frutos da época e da evolução. A par disso, estão certos de que o boi conserva sua estrutura básica: vaquejada, tribo, trajes com motivos regionais, recriação de lendas em forma de alegorias. “O que muda é o visual externo”. Na publicação jornalística da empresa Jornal do Comércio, que circulou em junho de 1989, para ilustrar a matéria a respeito da carnavalização do Boi de Parintins “Pois é, falaram tanto... Deu Carnaval” são citadas algumas opiniões, sem identificação da fonte, sobre o tema da interpenetração de características no folclore ou na cultura popular: “O que acontece é que elas, dialeticamente evoluem (seja em que sentido for) e se transformam (...) afinal de contas o brinquedo (no sentido medieval) pertence ao povo e o povo pode fazer dele o que quiser”, Hermilo Borba Filho, 1976. “Tudo no folclore é relação e tudo se articula com outras coisas da cultura em seu próprio nível (o ritual, o religioso, o tecnológico, o lúdico) e em outros”, Carlos Rodrigues Brandão, 1982. “Que se condenem as transformações, mas não se anule a criatividade, a resistência de toda uma população, que brigou para conseguir transformar uma simples brincadeira nesta maior festa popular que é hoje o festival parintinense”⁷⁷.

Na verdade o que se discute é o problema da tradição e do tradicionalismo. E, dentro dessa questão, um ponto de vista folclorizante – no sentido do santuário cultural de heranças do passado – e a concepção de uma expressão dinâmica de cultura popular, antropofágica, pantagruélica, dionisiaca.

A condição da autenticidade artística no Boi de Parintins se configura no momento da apresentação na arena do anfiteatro que é o Bumbódromo. No período anterior, durante o processo de organização comunitária que envolve a cidade, a função estética aparece sem que haja constitutivamente uma

atividade artística. Essa função se vai constituindo como um instrumento. Na verdade, as funções extra-estéticas ocorrem em função da artisticidade da exibição dos bumbás, e com a finalidade de alcançar um determinado objetivo, processo pelo qual se fortalecem os elos de convivência social. Essas atividades extra-estéticas de organização e finalidade do festival folclórico, a esteticidade ampliada que se forma na esfera social da cidade, o momento de realização artística que é a apresentação, constituem, no entanto, uma unidade dialética implicada na artisticidade do evento.

d. 3) O jogo intensivo e repercutivo entre o estético e o extra-estético

São ricas as relações entre o estético e o extra-estético que o Festival Folclórico de Parintins revela, estabelecendo uma relação estreita e funcional entre o propriamente artístico e os fatos reais exteriores. A orientação funcional das atividades extra-estéticas entra em relação intensiva e repercutiva com as artísticas, provocando essa unidade densamente estetizada que o Boi de Parintins apresenta. Essa unidade se torna tanto mais eficaz quanto melhor se ajustem aos objetivos extra-estéticos de premiação no concurso. É uma dialética própria de acontecimentos como esse: festivais de poesia e teatro, desde a Grécia antiga, por exemplo.

A disputa, no sentido de contestar ou defender a finalidade lúdica valorativa e classificatória do concurso, a rejeição à absorção de elementos expressivos do Carnaval, a prudência quanto à velocidade das inovações, verdadeiramente, no sentido formal, representam uma disputa por impedir que as normas extra-estéticas interfiram, se multipliquem e comprometam o caráter artístico original do espetáculo. Trata-se de impedir que objetivos exteriores à gratuidade desinteressada da representação artística tenha sua autonomia semiológica comprometida pelo aumento de procedimentos voltados para o interesse de premiação. Resguardando-se a função estética dominante na arte, pode ser criado um balanceamento com

as funções extra-estéticas não reprimidas, estruturando essa reciprocidade de tensões. Com isso, o momento artístico no qual a função estética é soberana se valoriza, sobressaindo como motor do espetáculo, tornando-se o ponto vélico de confluência de todas as funções ali reunidas, isto é, o conjunto de forças estetizantes e não-estetizantes, cuja resultante produz esteticidade-artística do espetáculo. Produz-se um fenômeno equivalente ao já analisado no caso do Boi Tinga, em São Caetano de Odivelas, no Pará.

Na apresentação do bumbá, seja do Caprichoso, seja do Garantido, o único objetivo para o qual a ação cênica se orienta é o de agradar pela forma de sua aparência e de atrair sobre si mesma as atenções e a sensibilidade dos espectadores. Deflagra a capacidade de descoberta dos sentidos e significações nessa realidade de pura contemplação. No entanto, a intensificação da função estética constituída nesse momento artístico resulta também da presença funcional de tantos elementos extra-estéticos que participam e se relacionam globalmente no festival.

Deve-se ressaltar, no entanto, que a orientação do Boi de Parintins para uma finalidade prática — a disputa e a vitória — condicionando sua estrutura, o mantém sintonizado com a realidade prática, fato que pode produzir “uma atenuação ou mesmo uma completa diminuição da eficácia artística da obra”⁷⁸. Significativo é, no entanto, que toda a evolução artística do espetáculo do Boi de Parintins também decorre de pressões extra-estéticas. Mas há outros nobres exemplos no panteon das artes: o prestígio artístico da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, continua sendo realimentado por uma função extra-estética oferecida pela psicanálise. O mesmo se pode dizer do *Hamlet*, de Shakespeare. E, ainda, das artes temáticas e das engajadas, quando fatores sociopolítico-culturais concorrem, como fatores extra-estéticos, para intensificar a esteticidade da obra.

A orientação do Boi de Parintins — Caprichoso e Garantido — é revestida de uma atmosfera estetizante mesmo no emaranhado de situações extra-estéticas que se entrecruzam no

evidenciamento da própria estrutura do espetáculo, a partir do processo de preparação. Tudo porque, “as funções extra-estéticas se refletem também na estrutura artística da obra, de modo que a adaptação visível da obra a cada uma dessas funções é, ao mesmo tempo, do ponto de vista da função estética, um procedimento artístico (...)”⁷⁹. Muitos fatores extra-estéticos são orientados no sentido da esteticidade artística: os temas da história, do repertório folclórico, da ecologia, da mitologia, etc.; a competição lúdica; o segredo revestido por cuidadosos procedimentos; o fetichismo das cores; a mobilização turística. Todos confluem para o avanço estetizante, impulsionados pelo ponto vélico estético do espetáculo.

d. 4) As fantasias concretas da mudança cultural

O que significa a carnavalização do boi de Parintins? A incorporação de signos considerados inerentes às escolas de samba e ao desfile carnavalesco na estrutura desse bumbá. Por exemplo: o caráter do desfile, a relação com os espectadores, a monumentalidade, a presença de figuras de destaque, o uso de carros alegóricos, a função da toada usada com a mesma função do samba-enredo, a incorporação de fantasias como vestimentas, a intensificação do ritmo da bateria. Todos esses elementos municiam com argumentos tanto os tradicionalistas como os evolucionistas. A socioantropologia tem nisso um farto material a seu dispor. A opção nestas reflexões vem sendo a da simetria estético-sociológica. Nessa linha, cabe refletir sobre o efeito artístico que esses acréscimos, resultantes da antropofagia cultural, provocaram nesse trajeto antropológico, motivador de uma conversão semiótica do Caprichoso e do Garantido, em uma nova modalidade de boi-bumbá: o boi de Parintins. Um rico e vivo processo antropofágico-carnavalizador na cultura amazônica.

As apresentações do boi-bumbá requerem um espaço aberto ou mesmo fechado, de dimensões pequenas, exibindo-se no estilo circular-centrífugo, expandindo-se o drama de um

centro para a periferia que os espectadores circundam. Obedecendo à regra de unidade de ação, tudo na comédia está relacionado com o drama e não somente com o tema. Como uma fonte de signos, do círculo do bumbá vão surgindo as etapas dramáticas, os personagens, as toadas. O boi, onipresente, é o centro dramático da ação. A circularidade é a marca cênica do bumbá tradicional. No Boi de Parintins essa circularidade recorrente é substituída pela linearidade sucessiva do desfile. Como no desfile carnavalesco, o tema passa a evoluir aos olhos do público, em sucessivos quadros que o expressam ou ilustram. Uma certa densidade de concentração poética própria da circularidade do boi-bumbá, mesmo nas variantes como o Boi Tinga, é substituída por uma sucessividade narrativa, linear e teatral. Sem deixar de ser um boi-bumbá, relaciona-se com o público à semelhança progressiva da exibição da escola de samba. A par disso, o efeito estetizante se reconstitui e amplia no sentido de alcance social – político, de certa maneira – uma vez que um público infinitamente mais numeroso passa a ser envolvido nessa comunidade estética.

A relação com os espectadores se acentua na dimensão lúdica. A concentração é menor, a vibração competitiva diminui a empatia no sentido da identificação aristotélica, mas se transforma numa espécie de comunhão. Os espectadores se sentem parte integrante do espetáculo, para o qual contribuem com o uso da cor de seu bumbá predileto, cantando, juntos, as toadas, fazendo um cenário rítmico de aplausos, impulsionando a emoção do espetáculo. Toadas e danças são compartilhadas nas arquibancadas. Essa relação monumentalizada do espetáculo com os espectadores efetivou-se com a construção do anfiteatro do Bumbódromo, com capacidade de 35.000 espectadores e uma arena de exibição de consideráveis proporções.

Os grupos de cultura popular vão incorporando novos materiais, novas técnicas, com o passar do tempo, garantindo facilidade de acesso a eles. Essa incorporação se dá paralelamente às inovações de efeito estético. Um participante de bumbá explica: “O que se conserva vivo na memória dos primeiros

bois-bumbás é que, na época da brincadeira descompromissada, não havia luz elétrica na cidade e os grupos se apresentavam na frente das casas de pessoas abastadas, munidos de lamparinas para clarear o ambiente. Os lamparineiros seguravam um pau comprido contendo na extremidade um cilindro feito de lata de azeite, do qual saíam quatro a seis bicos. Colocava-se o querosene no bojo do cilindro e nos morrões, pavios que saíam dos bicos, onde ateava-se fogo”. Ora, as possibilidades de exploração da expressão estética em condições como a descrita são muito diversas das que hoje os bumbás encontram no Bumbódromo. Grande espaço para apresentação, imenso público de espectadores, considerável distância entre um e outro, farta iluminação com possibilidade de efeitos de luz, disponibilidade de tempo para apresentação em condições de acompanhamento pela platéia. Além disso, acesso a novos materiais e tecnologias, novas alternativas de confecção de vestimentas, acesso a processos visuais que a televisão e o jornalismo fotográfico revelam, estímulos à novidade, à surpresa, à grandiosidade nascidas e alimentadas pela competição. Essas novas oportunidades representam um novo campo de tensões criativas, de expressão e recepção estética, geradoras de modalidades novas, nas quais o estético se confirma como vetor de sociabilização, como essa de um boi carnavalesado. O importante até agora é que essa nova modalidade – que já se propaga como modelo de outros bois de Parintins – resulta de um cruzamento ou mestiçagem cultural espontânea e não de uma espécie de inseminação artificial.

A monumentalidade do espetáculo permitida pelo anfiteatro do Bumbódromo e pelo uso amplificado da voz, equivale ao impulso para o grandioso que na tragédia clássica, por exemplo, estava funcionalizado com os espaços cênicos da Grécia antiga – onde a necessária amplificação da voz era conseguida pelo uso de engenhosas máscaras e os tamancos elevavam a estatura dos atores na medida visual de sua importância cênica. Do intimismo dos pequenos espetáculos do bumbá tradicional, o Boi de Parintins monumentalizou-se em decorrência das progressivas possibilidades materiais e técnicas a que foi tendo acesso a imaginação criadora de seus encenadores. Da limitada quadra da Juventude Alegre

Católica, a exibição passou pelo estádio de futebol Tupy Catanhede, pelo Tabladão do Povo no antigo aeroporto, pelo anfiteatro Messias Augusto no mesmo local, até o atual Bumbódromo comportando 35.000 pessoas. À medida que o espaço disponível foi equivalente ao dos desfiles de Carnaval, e que esse espaço se tornou permanente, permitindo o planejamento prévio do espetáculo, a monumentalidade da estratégia carnavalesca foi sendo absorvida e incorporada na estrutura cênica do Caprichoso e do Garantido. Revela, portanto, um sintoma de criatividade e utilização expressiva de novos meios e materiais.

A presença de figurantes e de carros alegóricos, como componentes estruturais do desfile dramatizado, foi outra incorporação carnavalesca do Boi de Parintins. São engenhosos recursos de distensão ou mesmo distanciamiento dramático, ao mesmo tempo em que mantêm a atenção dos espectadores imantada pela trama central. Seu efeito é equivalente ao dos entreatos usados em algumas modalidades tradicionais do teatro. Devido à duração do espetáculo determinada em três horas pelo regulamento, um enredo esquematicamente simples, sem complexidades psicológicas, sem evidenciamento de personagens-tipos, sem surpresas no esperado desfecho, a manutenção do interesse teria de resultar do procedimento e das surpresas provocadas no decorrer da representação. Os espectadores sabem o que vai acontecer, mas não sabem o que poderia acontecer antes do desfecho. A surpresa ou o suspense processual exige o imprevisto da apresentação de atrações de livre criatividade (como figurantes ou alegorias) ao longo do desenrolar do espetáculo. Se esses figurantes ou alegorias não estão de alguma forma relacionados com o enredo, estão com o tema evidenciado ou homenageado da cultura regional em cada ano. Além disso, se não aparentam uma integração no enredo básico, os figurantes e alegorias contribuem para a distensão do enredo tradicional obrigatório de ser mantido, mas que poderia resultar monótono em um tempo tão longo de apresentação. Podem ser, portanto, tomados como entreatos da ação diegética própria do drama, garantindo a atenção do público, conferindo ao espetáculo a dimensão de uma alegoria apoteótica.

A toada apresenta no boi-bumbá uma relação estrutural com o drama da história do boi. Mesmo que haja variantes poéticas ao longo da representação fruto do improvisado, elas são componentes estruturais da ação dramática. A toada é tão importante que é o amo, o líder dessa modalidade de canto cênico. Já no Carnaval, o samba-enredo é uma apresentação ou descrição poético-descritiva do enredo ou do tema escolhido para o desfile da escola de samba naquele ano. À medida que o Boi de Parintins foi incorporando elementos do espetáculo do desfile carnavalesco, a toada foi também se aproximando do samba-enredo, como forma de se adequar à nova estrutura de apresentação.

Eis dois exemplos de toadas que exprimem o espírito e a técnica tradicionais:

Do Garantido – Tema: *Dança das Cores*. Autor: Fredy Góes. “Eu brinco o boi/ Como brinca uma criança/ Papel de seda na ponta da lança/ No coração é encarnado/ E o verde da esperança/ Desta selva imensa...// É encarnado e branco! É encarnado! (bis)/ Folhas de papel crepon/ Na capa do chapéu/ Moça bonita // Boi de veludo/ Lua no céu/ Dançando as cores do meu boi-bumbá// É encarnado e branco! É encarnado! (bis).”

Do Caprichoso – Tema: *Vaquejada*. Autor: J. Carlos e Carlinhos – “Este ano eu vou/ Erguer minha bandeira (bis)/ Eu, tu vais, eu vou, eu vou (bis)/ Reuni meus vaqueiros,/ Pra tocar a boiada/ Convidei a morena/ Pra ver de pertinho/ Minha vaquejada/ Quem ouvir um urro forte/ Quem vem lá do Norte/ Pode preparar/ É meu boi Caprichoso/ Alegria do povo/ Que está pra chegar”.

Em seguida, duas toadas que apresentam novas características, decorrentes da aproximação com o samba-enredo do Carnaval:

Do boi Caprichoso – Tema: *No silêncio da mata, rufa tamunã*. Autor: Ronaldo Passos Barbosa. – “Das tabas guerreiras rufa tamunã/ Aldeias inteiras um canto no ar/ Repousam as preces nas penas das flechas/ Dos filhos da mata temidos na

guerra/ Repousam o arco guerreiros tupis/ Iamãnd/ Huruê, huruê, huruê/ Huruê, huruê, huruê/ Tua voz o trovão/ Trás o vento nas mãos/ O brilho dos raios teu olhar/ Do relâmpago a luz/ Rasgando os céus, matas, ar, rios e mar/ Ruge feroz como tigre a uivar/ Levanta nação tupi/ Explode um canto guerreiro// Iuaçanãñ// Ariê, ariê, ariá/ Flautas que exaltam tupã, ariê, ariá/ Cantos que encantam os cantos/ Por todos os cantos irão ressoar/ Deus Tupã.../ Iamãnd/ Huruê, huruê, huruê/ Ariê, ariê, ariá”.

Do Garantido – Tema: *Amazonas, esse rio é minha vida*.
Autor: Braulino – “Rio Amazonas, teu cenário é uma beleza/ A natureza chega até a se admirar/ O teu caboclo tão altivo, altaneiro/ Para o mundo inteiro virou festa popular/ Olha já, rio Amazonas, teu cenário é uma beleza/ A natureza chega até a se admirar/ O teu caboclo tão altivo, altaneiro/ Para o mundo inteiro virou festa popular/ Meu grito aqui, escamurinado a morena/ A lua serena brincando de boi-bumbá/ No terreiro é festa, tarubá, manicuera/ A fogueira viva, o boião já vai chegar/ Traz o tucupi, faz o tacacá, tem pacu, bodó e curimatá/ Vinho de cupu, taperebá/ Festa de caboclo destrezo, índio brasileiro/ Garantido é forte, é o rei deste lugar/ Festa de caboclo destrezo, índio brasileiro/ Garantido é fone, é o rei deste lugar”.

A incorporação pelos bumbás de Parintins das fantasias, dos destaques, da porta-estandarte, do apresentador, além da ampliação da bateria que pode contar com até 300 membros executando um ritmo com novas nuances, são outros elementos do desfile carnavalesco desse banquete antropofágico do Boi de Parintins como a alimentar-se do Carnaval.

“O carnaval brasileiro era, primeiro, um período no qual se entregava aos atos que se tornavam, algumas vezes, a aparência de jogos violentos. De um ponto de vista puramente mecânico, pode-se dizer que ele afetaria mesmo a vida dos animais e a existência de certos objetos.”⁸⁰

Deflagrando uma inversão na ordem das coisas, ele constitui uma ordem própria circunstancial e desconcertante. A orga-

nização do desfile é uma espécie de gesto ordenador tentando interferir na liberação deflagrada pela carnalidade. Os sentidos instituem o seu império, numa surrealidade alegre. Homens se transformam em mulheres e mulheres em homens. A nudez se revela como a epifania do secreto. O jogo das inversões domina. O demônio se faz verbo. A carne se faz espírito em festa. O invisível torna-se visível e tudo é uma visualidade em transe.

Maria Isaura Pareira de Queiroz, em *Carnaval Brasileiro*⁸¹, p. 162, considera que o Carnaval é um dos signos de brasilidade. Considera que o Carnaval brasileiro é um rito com uma atmosfera de utopia, de uma vivência idealizada, requerendo uma compreensão mais ampliada do que o mito carnavalesco em geral. Em outros aspectos, porque “ele estabelece uma convergência entre o aspecto objetivo do conhecimento e o aspecto subjetivo dos sentimentos, com o fim de alcançar um futuro imaginário, mas acessível”⁸².

Há uma lógica na superposição entre o Boi de Parintins e do Carnaval brasileiro. É sintoma de sua vitalidade insaciável como cultura popular evoluindo, criando novas alternativas expressivas a partir de novos materiais e novas possibilidades técnicas. O Carnaval é um modelo nacional de expressão coletiva, como se fosse a própria encenação da alma brasileira. A alma brasileira se faz carne, isto é, aparência sensível e sensual. Por isso, revestida de sedução. A sedução do Carnaval como espetáculo e como expressão de brasilidade o tornou modelo a ser imitado ou incorporado, não só pelo bumbá de Parintins, como por inúmeras manifestações da cultura popular brasileira. De certa maneira, a adoção de elementos expressivos do Carnaval pelo Caprichoso e pelo Garantido é um gesto muito mais evidente de um contínuo cultural do que a incorporação de elementos europeus ocorridos na época da colonização.

Em Parintins vem ocorrendo o desdobramento histórico dos ideais de busca de autonomia artístico-cultural reconhecido no Movimento Modernista brasileiro de 1922: o Brasil espelhando-se no Brasil. Naquela fase, a cultura

nacional procurou inspirar-se na regional, alimentando-se, por exemplo, seja no movimento Anta ou verdeamarelista, e mesmo na antropofagia, dos mitos e temáticas amazônicas. No caso do Boi de Parintins, em face das novas possibilidades oferecidas pelos meios de comunicação social, especialmente a TV, é a cultura regional que se vale de qualidades expressivas da cultura nacional.

O Carnaval brasileiro, como o interpreta Roberto da Matta, engloba os fundamentos de nossa sensibilidade e vivências como um tempo forte de grande especificidade. O carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais do que abstratamente conceber) nossa própria continuidade enquanto grupo⁸³. Seguindo a reflexão de Roberto da Matta, em *Carnaval, Bandidos e Heróis*, tentar-se-á, no parágrafo a seguir, demonstrar uma sensível relação entre essa festa e o Boi de Parintins, tornando compreensível a influência de um sobre o outro.

No Boi de Parintins, independente do seu resultado, assim como no carnaval, “a festa tem a vantagem de ser apenas festa”⁸⁴, mesmo que as paixões pareçam concentradas em outras finalidades. Ele é também uma “festividade de determinações múltiplas”, guiadas por motivações centrais de que a “a música, o canto, a dança, os desfiles e os gestos que fundamentam a harmonia e a realidade”. Desse modo, pobres e ricos tornam-se figuras míticas, índios, deuses, natureza antropomorfizada, nobres, etc. Pelo ritual, a comunidade se individualiza e ostenta uma identidade própria. A dramatização, como toda visão artística, cria um enquadramento expressivo da realidade que, ao mesmo tempo, comporta a ilimitação de significância aberta. Torna-se um mundo no mundo. Um cosmo ordenado originalmente dentro do cosmo. As coisas simples adquirem significação. O real se dramatiza. O cotidiano torna-se o lugar do raro. Tudo se ritualiza. O banal converte-se em signo. A forte tentativa de criar direitos iguais, de garantir o conflito num clima de paz, de ultrapassar as diferenças com a consciência sem rancores concretizam, por um tempo determinado, as esperanças de um mundo “de paz e de concórdia”⁸⁵. É uma forma de trajeto

antropológico complexo e revelador de vitalidade no processo evolutivo.

O período de realização do Festival Folclórico dos Bumbás encena uma aparente e momentânea harmonização de classes, quando os membros transitam de uma classe para outra com o passaporte único do ritual, como se, de súbito, todos adquirissem uma “cidadania cultural” única. Mas também é importante de se levar em conta que esse fenômeno, por exemplo, no Carnaval e no Boi de Parintins, é sempre decorrente de uma atividade de arte e cultura populares, não se conhecendo exemplo inverso.

Pode-se dizer que há uma identificação entre o discurso regional do Boi de Parintins e o discurso nacional do Carnaval. Há uma equivalente aproximação da realidade. Também nesse ritual se pode aplicar a fórmula de Clifford Geertz, aplicada por Roberto da Matta na interpretação do carnaval: é uma história que eles contam a eles próprios, sobre eles mesmos⁶⁶. A população de Parintins constrói e vive sua história imaginária revestida com as formas visíveis de um ritual.

Finalmente, encerrando essa caminhada paralela e imbricada com as reflexões de Roberto da Matta sobre o Carnaval brasileiro, pode-se ainda esquematizar um paralelismo auto-implicativo entre as dramatizações do Carnaval e as do Boi de Parintins. Um relacionamento benéfico à compreensão vitalista do processo, sua coerência e a demonstração de sua força como cultura da sociedade de Parintins. Uma sociedade que, por meio de atitudes como essa, participa de um fenômeno de conversão semítica do folclore como antiguidade preservada e repetida ciclicamente, em manifestação de cultura popular inventiva e renovada.

Como Carnaval, há no Boi de Parintins “a exibição em oposição à modéstia e ao recato”⁶⁷. Tudo se torna teatro e há uma exageração cênica dos comportamentos e atitudes. Na mesma maneira de se vestir, no nudismo ritualizado eufemizados como *nus artísticos*, na ostentação de formas, na

encarnação de formas míticas ou da natureza, na idealização plástica de tribos indígenas. Ainda que as instituições religiosas não aceitem o que chamam de *índios nus*, *figuras nuas*, elas permanecem lá legitimadas pelo ritual. Pessoas que primam pela discrição exibem-se para chamar atenção sobre seu papel. A sociedade vai ao Bumbódromo para ver e ser vista.

Pode-se ainda dizer quanto ao confronto entre “o hierárquico e o igualitário”⁸⁸, posto em circulação no carnaval brasileiro, que é também o que o Boi de Parintins provoca na cidade, embora sua recepção no Bumbódromo, por conta do ritual, “engendre um momento igualitário; (...) num meio social onde tudo é muito bem marcado, seja por meio de leis, regulamentos, portarias, decretos, regras de etiquetas, etc., o momento carnavalesco subsiste”⁸⁹. As pessoas que participam do Festival de Parintins são unânimes em reconhecer que é um período de sensação de liberdade, em que as pessoas abandonam os horários, as obrigações, e experimentam um estado de graça de quem se libera por um tempo das pressões sociais. Mesmo em competição declarada, e rígida confrontação, tudo se passa como se uns ignorassem os outros “contrários”, isto é, pertencentes ao Bumbá rival. As hierarquias são normalmente niveladas em igualdade de possibilidades, num contexto em que tudo é disputa, julgamento em termos de igualdade até a rehierarquização final valorativa, com a promulgação dos resultados. A tensão crispada e a intensidade de competição na arena do Bumbódromo, à semelhança do carnaval, reflete essa “dialética entre a igualdade e a hierarquia e das dificuldades de conciliação desses valores”⁹⁰.

O espetáculo do Bumbódromo, em Parintins, quando ocorrem as exposições do Caprichoso e do Garantido, é uma espécie “de uma estética de êxtase e de encantamento” percebido por Christine Buci-Glucksmann no “barroco flamboyant”⁹¹. Uma pura fascinação de olhar o que passa a existir no momento em que é olhado. O espetáculo lúdico que se desenvolve na arena, com sua dramatização operística, leva a exitação dos sentidos ao esplendor. O ponto vélico

estético impulsiona todo o espetáculo para o efeito de uma teatralização totalizadora. Uma dramatização que mobiliza a sociedade local, que a faz participante passional do instável e do efêmero que é o espetáculo no anfiteatro à sua frente. Diante de milhares de espectadores, como nas mais antigas cerimônias cênicas, ali estão reunidos para expressar algo pelo corpo, voz, gesto, canto, dança, movimento, plasticidade, cores, numa competição cênica que, à semelhança da estética barroca, produz verdadeiramente “uma dramaturgia de paixões”⁹².

4.5. Brinquedos de miriti

a. Situação e contexto

Os brinquedos de miriti são uma forma de artesanato artístico característico da cidade de Abaetetuba. São fabricados com material da polpa ou bucha do miriti, palmeira abundante no município e comum nas áreas de várzea da Amazônia.

Abaetetuba fica localizada na zona fisiográfica Guajarina, à margem direita do rio Tocantins, em frente à baía de Marapatá, no Baixo Tocantins. É cidade antiga do Pará, fundada no século XVIII em um ponto situado a 50 km em linha reta da capital do Estado. A topografia é plana, sendo o solo representativo de três tipos: o solo de várzea, na chamada Zona das Ilhas, constituída, em parte, por mais de 45 ilhas; os tesos; e, finalmente, os solos de terra firme. Em virtude do clima quente e seco, sujeito a enchentes periódicas dos rios e igarapés, os miritizais se desenvolvem no alagado. A importância dessa situação climática é percebida na produção, fabricação e acabamento dos brinquedos, que exigem material perfeitamente seco. São brinquedos artisticamente criados, que revelam a necessidade e o desejo de concretizar na matéria os frutos de sonhos e experiências vividas. “Eu aprendi a fazer brinquedo da minha cabeça mesmo, olhando os outros fazendo, eu aprendi, mas nunca imitei ninguém”, explica o artesão Antônio Silva.⁹³

b. A vaga história das origens

O origem histórica dos brinquedos de miriti está perdida no tempo vago da cultura oralizada na Amazônia. A rememoração e a oralidade da tradição são vias que reimplumam as asas da imaginação, ultrapassando a realidade prática, na

eterna busca das fontes, que caracteriza o desejo de autoco-
nhecimento e conhecimento da vida que move todos os
homens. O caboclo da Amazônia não poderia fugir a essa ati-
tude e condição.

Em Abaetetuba, acredita-se que foram as crianças que come-
çaram a utilizar o miriti para fazer pequenos brinquedos,
sobretudo pela maciez do material para entalhe e sua possi-
bilidade de flutuar nas águas dos rios, igarapés, lagos e poças
d'água deixadas pela chuva. Eram pequenas montarias e
vigilengas navegando por entre as inúmeras atividades lúdi-
cas infantis. Costuma-se associar o início da comercialização
dos brinquedos de miriti ao Círio de Nossa Senhora de
Nazaré, em Belém, na suposição de que tal fato tenha ocor-
rido já durante a realização do primeiro Círio, em 1793. Hoje,
esses brinquedos estão de tal maneira integrados a essa
procissão, que se constituem num de seus mais representati-
vos signos culturais.

O Círio de Nazaré é uma procissão religiosa culminante do
culto da padroeira dos paraenses, realizada todos os anos no
segundo domingo de outubro. É uma espécie de apoteose epi-
fânica da fé do povo do Pará percorrendo as ruas de Belém.
Representa uma modalidade de síntese cultural, pela comple-
xidade e diversidade de realidades e simbologias que consti-
tuem o seu processo e a sua estrutura. De origem latina,
cereus, o vocábulo “círio” designa uma tocha grande como a
vela pascal. Tanto em Portugal como no Brasil, serve para
designar romarias ou mesmo procissões de maior porte em
celebração do santo padroeiro do lugar. Isidoro Alves con-
sidera que o Círio exerce na festa do padroeiro o papel de
intercâmbio ritual, no processo de trocas simbólicas. É “um
poderoso aglutinador, em torno de uma generalizada idéia de
identidade regional”, constituindo-se em “um campo ritual
de cruzamentos de várias dimensões da vida social”⁹⁴.
Estima-se, atualmente, que cerca de um milhão de pessoas –
romeiros – acompanham o Círio de Nazaré durante suas 4 ou
5 horas de percurso, desde a Sé Catedral, na Cidade Velha, até
à suntuosa Basílica de Nazaré, no centro da cidade, num per-
curso que se estende por 4,5 Km, aproximadamente.

As circunstâncias de vinculação com o Círio revelam o caráter cíclico e periódico dos brinquedos de miriti. De certa maneira, há um componente de mercado motivado durante a festa, o que estimula essa periodicidade e, ao mesmo tempo, explica o caráter social evidente no processo desse artesanato artístico. Torna-se, inclusive, um elemento a mais no conjunto plástico da monumental procissão. Nessa condição pode ser visto também como uma “arte representativa de uma festividade tradicional de cunho religioso, com características essencialmente da Amazônia”⁹⁵.

Essa relação pode ser testemunhada pelos próprios artesãos. Seu Abaeté, por exemplo, explica que foi vendo os brinquedos sendo vendidos no Círio que aderiu à idéia de se tornar também um fabricante. “Eu acho tão bonito aquilo. Se eu não vou, eu me sinto ruim. Eu não vou só vender os brinquedos não... eu vou pra ver a Santa também” (As coloridas girândolas de miriti). No entanto, sua produção atende também a outras finalidades, isto é, como pagamento de promessas feitas à Santa, depositadas no carro dos milagres (onde são depositados ex-votos no decorrer da procissão), miniaturas de barcos ou casas, em reconhecimento a uma graça alcançada. A própria literatura da Amazônia já registra essa utilização ritual dos brinquedos de miriti. O personagem central do conto *Carro dos Milagres*, de Benedicto Monteiro, diz: “Olhe compadre, nem quero lhe contar a triste sina deste meu barco a vela feito de tala de miriti. Eu trouxe ele, mas foi pra colocar no Carro dos Milagres”⁹⁶.

São numerosos os artesãos que confirmam essa hipótese: “Começou a idéia de vender com as canoinhas de promessa. No Círio de Nazaré, o promesseiro levava aquelas canoinhas, que ele fazia promessa. Uma pessoa do interior, por exemplo, fez uma promessa de uma canoa dele que sumiu. Se aparecia, ele levava uma montaria para Nossa Senhora”⁹⁷. Portanto, o uso desses brinquedos é diversificado. É um sinal de sua plurissignificação. Servem como signo mágico-religioso na forma de ex-votos, de brinquedos propriamente, de recordação da festa ou da região, de objeto estético entre os artistas plásticos e colecionadores, de elemento de decoração, de

artefato museológico da cultura popular. “Quem compra mais é a criança (...) Outros compram pra enfeite, mas é mais brinquedo de criança. Qualquer brinquedo pode servir de enfeite. Muita gente de fora compra pra recordação. Agrada.”⁹⁸ Luis Carlos Morais afirma que o brinquedo “tem sua função socioeducativa no lazer, na religião, como adorno, objeto decorativo para turista ou coisa de agrado para uma pequena parcela de admiradores”⁹⁹.

c. O suporte material

Os brinquedos são modelados em um material que é a bucha do miritizeiro, uma polpa vegetal fibrosa e leve, de grande maciez e flexibilidade. O miritizeiro, que é uma palmeira abundante na região de Abaetetuba, comum nas áreas alagadas, tem uma altura que varia de 30 a 50 metros. Seu nome científico é *mauritia flexuosa*. Trata-se de um material familiar de múltiplo uso, seja como meio de subsistência para os índios e caboclos, uma vez que seu fruto tem agradável sabor e inúmeras utilidades; seja como material de construção de habitações; seja pelo uso de suas talas na magnífica cestaria regional; seja na fabricação dos brinquedos com a polpa ou bucha. O miritizeiro é, portanto, uma árvore cultural da região onde estão disseminadas, embora predominem nos baixos ou áreas alagadiças resultantes do transbordamento dos rios. Um dos motivos da intensa produção dos brinquedos em Abaetetuba resulta da grande quantidade de tremendais de miriti existentes no município. A densa rede potâmica que o divide em um arquipélago, com ilhas que também são entrecortadas de rios, lagos e igarapés, criou condições para que se tornasse abundante essa espécie vegetal no município.

Para que a polpa ou bucha do miritizeiro fique apropriada ao trabalho de entalhe, deve ser observada uma adequada metodologia. Em primeiro lugar, retiram-se as talas, que são fibras duras que revestem a polpa. Em seguida, as toras da polpa são postas ao sol para secar a fim de que o material adquira a consistência adequada ao entalhe.

Os artesãos vão adquirindo o material ao longo do período de novembro de um ano até julho do outro quando os trabalhos serão iniciados, para que fique bem seco no período menos úmido e quente do inverno. Nessas condições o miriti fica com a textura adequada ao corte e ao lixamento. “O miriti, a gente compra ele verde e bota pra secar com a quenteira do tempo, dentro de casa. No sol, ele seca por fora, mas não fica bem seco. Dentro de casa, dá tempo pra ele secar todo, descansa. Então ele fica bem apurado.”¹⁰⁰

d. O processo de trabalho com o material

A fabricação do brinquedo de miriti estabelece a relação profunda que há entre o artista e sua obra. O fabricante é um artesão que tem a execução material de sua obra acompanhada de uma interação e um gesto estetizante em sua modelagem. É evidentemente possuidor de uma técnica apurada, a serviço de uma concepção de forma significativa no contexto cultural em que está inserido. Fabricando integralmente o seu objeto estetizado, ele reproduz ou cria modelos, assumindo sua completa execução. “Pra mim é uma arte, porque tem gente que faz aquilo que vê, eu crio” (Seu Abaeté, in *Amazônia Hoje*, p. 18). Em aditamento a essa visão do brinquedo reconhecendo sua artisticidade, opina o pesquisador Luis Carlos Morais: “Pelo visto, o brinquedo de miriti se apresenta como arte (...)”¹⁰¹.

Os fabricantes de brinquedos de miriti trabalham fazendo sua obra, com reduzida utilização de instrumentos mecânicos e sem o caráter de série, próprio dos casos em que se utiliza a máquina. É grande sua habilidade manual. “A gente tem de estar com a cabeça fria. Trabalhar com muito cuidado, às vezes eu largo e vou embora, dar uma volta. Quando a gente tá fazendo o brinquedo, tem de tá com o olhar certo, com a visão certa, porque qualquer vacilo a gente tá se furando, se cortando.”¹⁰² As obras apresentam uma individualidade ou diversidade real em meio a uma aparente uniformidade, nunca sendo absolutamente iguais. Por isso, constituem-se

objetos estilizados na modalidade de artesanato artístico, garantindo cada peça sua originalidade. Dentre seus principais procedimentos técnicos de criação estão o corte, o lixamento, a montagem e a pintura. É aparentemente fácil modelar pelo corte a polpa do miritizeiro. Ela é extremamente macia e não tem fibras que dificultem o corte e os entalhes. Mas as facas precisam estar afiadas e a concentração permanente. A penetração da lâmina, o corte, o lento desbastar de seus contornos tem uma voluptuosidade carnal. A matéria não oferece quase resistência. A faca penetra como se estivesse trabalhando numa forma suspensa no ar. À maneira dos ceramistas que, especialmente na poteria, vão com as mãos esculpindo formas no ar, assim os fabricantes desses brinquedos vão recortando suas formas no miriti. O artesão de brinquedos vai penetrando na intimidade da matéria do miriti, à medida que nele vai objetivando sua imaginação e seu desejo. Vai atribuindo sentidos à matéria extraída na natureza. Seu ponto de partida é uma espécie de espiritualidade poética. Pela fragilidade do material é como se fossem entalhando o efêmero.

Os objetos e as figuras resultam numa simplificação de traços, persistindo os essenciais significantes, sem detalhamento naturalista, pois a textura do material não permite, assim como as lâminas de entalhe utilizadas. Há uma perfeita adequação entre procedimento, instrumentos e material, para a obtenção desse resultado estético que define um gênero de criação. Dessa maneira, o artesão de brinquedos de miriti é uma espécie de entalhador do sonho.

O artesão de brinquedos de miriti faz de suas mãos um instrumento vivo e inefável de sua relação com a matéria. Como se dialogasse com o miriti, ela vai extraíndo as suas formas imanentes, vai convertendo — numa operativa conversão semiótica — a forma natural em forma expressiva. Ação libertadora de energia, a mão, além de veículo de trabalho, parece conter o sentimento do artesão nela impregnado. Elas vibram com intensidade diante da matéria leve e efêmera que é a polpa do miriti, no ato de atribuir-lhe a duração individualizadora da forma artística.

Geralmente sentados no chão ou numa pequena banquetta, o fabricante de brinquedos estabelece com os materiais e objetos uma intimidade familiar e efetivizada. É o seu mundo. Com as mãos ele segura cuidadosamente um pedaço de miriti, confere sem pressa sua condição material, acaricia-o com as mãos ou algum instrumento a sua superfície levemente rugosa, a fim de torná-la uniforme e lisa. Corta com minuciosa delicadeza os contornos configurando as peças ou partes do brinquedo. Não parece ferir, nem agredir a matéria que se oferece rica de possibilidades. Toca naquela polpa como no próprio corpo da ternura. Segura a lâmina como o poeta sua pena, como o pintor segura o pincel. Separa do geral da matéria domesticada o particular que é o brinquedo, criando um objeto estético universal na sua significação. Cria um objeto distinto da natureza. Esse inútil essencial que constituiu a magia dessas formas tão frágeis e singelas da beleza, esse mundo miniaturizado que o artesão sonhou naquela matéria e que vai nascendo de suas mãos. “A curiosidade da infância, o artista a prolonga e privilegia além dos limites dessa idade. Ele toca, ele apalpa, ele estima o peso, ele mede o espaço, ele modela a fluidez do ar puro e prefigura a forma, ele acaricia o contorno de todas as coisas, e é da linguagem do olhar – um tom quente, um tom frio, um tom pesado, um tom vazio, uma linha dura, uma linha mole.”¹⁰³

O artesão desnuda a polpa do miriti de sua veste de talas. Imprime nela uma forma econômica simples. A mesma mão que faz barcos de verdade, constrói casas, forja o ferro, navega e pesca, é a que imobiliza no miriti o acaso do seu devaneio. A mão do trabalho pesado fazendo o trabalho da leveza.

Após a conformação da figura pelo entalhe, é necessário o lixamento, a fim de que as formas tenham suas superfícies e contornos alisados ou amaciados. Toda aspereza deve ser desbastada. As superfícies devem estar suavizadas para o recebimento das cores, do toque das mãos e do olhar. É um processo de suavização da matéria que se processa após os cortes modeladores. Objetiva-se a eliminação das farpas da polpa do miriti, a fim de que as peças tenham superfície alisada e suavizada. Pode-se dizer que é também um gesto de ternura.

O objeto estético é criado por meio de movimentos que traduzem uma aproximação efetiva da matéria, uma efetivação crescente, à medida que a obra se vai configurando. Como o ceramista, o fabricante de brinquedos de miriti acaricia as formas objetivadas de sua imaginação criadora, impregnando-as de uma humanidade concentrada, transferida pelo toque das mãos, da pele, da emoção sensível. Com o uso complementar do cabo da lâmina do entalhe, a superfície porosa adquire uma impermeabilização que favorece à pintura.

Quando há brinquedos compostos de várias partes, eles precisam ser montados — fixados por cola ou estiletos de tala — para receber a forma final. Os brinquedos estão prontos, mas ainda apresentam a cor neutra do miriti. Alguns artesãos mantêm neles essa tonalidade. Outros, pintam-nos de cores ou signos. Poucos fabricantes, como, por exemplo, Antônio Jarumã, substituíam ou substituem a pintura das figuras por vestimentas. “Eu comecei a fazer com a idade de 7 anos. Aprendi lá no interior, em Jarumã. Fiz da minha cabeça, sem ninguém ensinar. Tinha uma turma de 5 a 6 moleques. A gente ia pra beira do igarapé, tirava miriti, botava pra secar e fazia barco pra brincar na água. Fazia avião, fazia currupio. A gente fazia barco grande, de vela de pano, enchia de pedra e punha pra disputar no rio. Tinha 8 a 10 canoas correndo todo dia de domingo. Fomos aprendendo assim, cada qual fazia um mais bonito. A tinta, cada um fazia de açaí, porque não tinha tinta, não havia nem de anilina. Então nós pegávamos o açaí preto, amassava ele puro e botava limão. Ficava vermelho. Quanto mais limão, mais muda a cor, mais vermelha a tinta. Agora eu não uso mais porque ficou tão caro o açaí, e tem também a facilidade de ter tinta.”¹⁰⁴

O fabricante desse artesanato artístico atenta para a sua artisticidade mesmo quando sua finalidade é lúdica ou utilitária. Trata-se de uma espécie de arte do tipo equivalente às artes momentâneas como as instalações ou a arte do cartaz. Nessas artes, a sua destruição está intimamente ligada à sua existência. À destinação para o eterno próprio das artes auráticas, opõem uma fragilidade mortal e sem conflitos, incorporando a brevidade como um valor inerente a elas mesmas.

Artes do efêmero – o cartaz, as instalações, os brinquedos de miriti – têm na destruição pelo uso uma contingência constitutiva e não uma forma de valor negativo. No entanto, a utilização como brinquedo propriamente é apenas um dos destinos desse artesanato artístico, capaz de alcançar durabilidade nos museus de arte popular e na decoração.

Os brinquedos de miriti estão impregnados de uma artisticidade singular adequada ao material do qual é feito, representando a penetração dessa esteticidade nutrida no devaneio operatavo e poetizante da vida amazônica. Revela uma sensibilidade instintiva participando objetivamente das formalizações da vida. O brinquedo de miriti é uma confluência dessas duas tendências que permitem converter em uma forma sensível o desejo de liberdade do espírito. O caráter lúdico convive com a beleza. O brinquedo de miriti, por sua aparência artística e sua destinação lúdica, é uma forma intercambial de jogo e de beleza. Mesmo porque, sendo a arte um análogo do jogo, essa intersecção analógica constitui um dos fatores de legitimação do brinquedo de miriti como artesanato artístico.

Após a valorização da estética industrial, certas discussões sobre arte e utilidade perderam em grande parte seu fôlego. Evidentemente que, na mão das crianças, a função dominante do brinquedo de miriti é a de jogo. Mas é o mesmo que acontecerá, em condições equivalentes, com os bonecos e bois do mestre Vitalino, que estão entre os mais representativos artesanatos artísticos brasileiros. O que ocorre no brinquedo de miriti é que persiste nele ainda a finalidade lúdica, não se tendo deslocado a produção para o campo prioritário da recepção ou do consumo predominantemente artístico. Aliás, esse componente lúdico ainda é presença também dominante na produção. Os seus artesãos se confessam gratificados com esse trabalho, como pode ser testemunhado por seu Abaeté que, vendo o sucesso comercial de venda dos brinquedos durante o Círio de Nazaré, em Belém, ou o Círio de Nossa Senhora da Conceição, padroeira de Abaetetuba, concluiu que “era bonito e dava dinheiro certo”: “Pra mim é uma arte, porque tem gente que faz aquilo que vê, eu crio”. Como

todo artesão, ele vende pessoalmente seus objetos artísticos: “Eu acho tão bonito aquilo. Eu não vou só vender os brinquedos não... eu vou pra ver a Santa também”. Todos esses artesãos se confessam levados pelo prazer de fazer e vender os seus produtos. A perfeição desse jogo, a harmonia das formas produzidas, a originalidade, a composição plástica, o cromatismo resultam em sua esteticidade.

Em sua localização como artesanato artístico, onde se percebe “o encontro de uma técnica e de uma intuição”, o brinquedo de miriti situa-se na zona fronteira entre a arte e a criação extra-artística. Nele, a função estética é muito mais visível do que em outros tipos de brinquedos e outras formas de artesanato da própria região, como os brinquedos de madeira e a poteria. Pela forma, pela cor, pelo conjunto expressivo e originalidade, o brinquedo de miriti é valorizado como objeto por via de sua aparência formal. Com Isso, ele adquire uma independência ante a realidade. Foi por esse motivo de evidência estética que esse brinquedo ultrapassou o público infantil destinatário, para conquistar com uma finalidade não finalística ou lúdica, mas estética, um outro público para esse “mundo sem idade”, de que fala Luís Carlos Morais¹⁰⁵.

Mukarovsky considera que o artesanato artístico pode ser configurado historicamente nos fins do século XIX e inícios do século XX. São casos em que se opera uma evidência dos aspectos estéticos, evoluindo para casos em que a função utilitária se degrada, a intensidade de uso vai sendo anulada, surgindo objetos que, sendo anteriormente de uso – como, por exemplo, taças – não podiam mais ser usados, mas somente apreciados. Eram taças para ver e não para beber. No caso dos brinquedos de miriti, fora do uso como brinquedo infantil, mas apreciados nos museus e nas decorações, ou nas coleções particulares, houve a conversão em brinquedos para serem contemplados e não mais para brincar. Convertem-se em objetos para os adultos. Há uma transposição de estados, uma conversão semiótica de artesanato em arte. Um trajeto cruzado por meio do qual cresce a função estética à medida que decresce a função lúdica e utilitária.

Sem poder competir com a sedução e a eficácia dos brinquedos industriais, eletrônicos ou mecânicos, o brinquedo de miriti se resguarda protegido por sua cativante singeleza estética. O que atrai nele não é a complexidade de efeitos, mas o tempo de uma simplicidade atraente da infância nele concentrado.

Volta-se aqui, ao conceito de *temps comprimé* ou concentrado de Gilbert Durand. Esses objetos deflagradores do tempo de uma vida, que fazem com que todo um passado possa emergir de uma taça de chá, ante o doce sabor de uma singela madalena. Esse fenômeno acontece em objetos intensamente energizados pela cultura, que são como um botão de epifania prestes a desabrochar ao toque dos dedos de um momento qualquer no curso da existência. Uma energização que se processa por acumulação de tempos e de vidas, sucessiva consolidação de significados universais, por via de uma cadeia de emoções individuais. Esses frágeis brinquedos de miriti, como um poema, como uma canção, como fragmentos de vida durando na memória emotiva, quando são reencontrados em outras épocas ou lugares, recompõem todo um passado. Como todo caso de tempo comprimido (*temps comprimé*) são como o repetido rebrotar da fonte do devaneio.

e. Tipos e características dos brinquedos.

A execução material das representações do seu imaginário faz do trabalho de fabricação dos brinquedos de miriti uma atividade de cunho artesanal, uma vez que o fabricante tem a responsabilidade completa nos objetos produzidos. Utilizando a mão e um instrumental reduzido, ele mesmo comercializa seus produtos. Na sua condição de artesanato artístico, o brinquedo de miriti “é o produto único de uma atividade que se situa, algumas vezes, sobre o plano das atividades imaginárias de um grupo social dado”.

Ele vai revelando o inesperado na sua matéria leve. O que antes era superfície, ângulos, rugosidade, vai-se refazendo

em asas, braços, pernas, pássaros, figuras. A rugosidade se converte em maciez sob o toque das mãos dialogando com a matéria. Liberando o imaginário aprisionado na matéria. E as figuras de brinquedo intermedeiam relações entre uma e outra alma.

Por sua aparente ingenuidade, o brinquedo de miriti representa uma espécie de glória efêmera da emoção, renovando e embelezando a matéria vegetal, que se torna cativante por recriar para o adulto uma encenação, a *mis en scène* de um estado de infância que vai ficando cada vez mais nos bastidores, à medida que o tempo passa. Para as crianças há uma adesão identificadora, uma vez que naqueles pássaros, aves, animais e homens no trabalho, há uma singela representação daquilo que elas não têm ainda a ventura de criar. Vai-se promovendo, ao mesmo tempo, uma pedagogia do gosto, uma educação da sensibilidade nos moldes teorizados por Schiller, visto que as crianças são atraídas para formas de beleza a partir de materiais e técnicas simples da região, do seu contexto, demonstrando-lhes possibilidades criadoras na relação com seu mundo. Um exemplo de como a matéria à sua frente pode se tornar sentimento e emoção.

É nessa condição formadora de percepções de beleza – criação e recepção – como na educação da sensibilidade que repousa uma das características sociais da estética perceptível nos brinquedos de miriti. É um dos elementos que unem a população em torno de uma emoção partilhada, expansiva e extensiva. Essa atitude e emoção estéticas que penetram continuamente na vida, como uma das relações essenciais dos homens com a realidade. Como objeto estético, o brinquedo de miriti é o signo de sua própria simbolização. Dessa maneira, vão sendo orquestradas e renovadas as relações entre o caboclo amazônico e sua realidade sobre a qual seu comportamento se reflete. A respeito dessa relação entre a norma estética e a organização social, Mukarowsky demonstra bem¹⁰⁶ que é a condição social do homem que lhe permite compreender-se o caráter variável e obrigatório da norma estética. O contexto cultural amazônico, em que se observa

uma intersecção do mágico no real, explica essa valorização estética do brinquedo de miriti e a sua esteticidade singela presente ou dominante.

A variedade dos objetos produzidos é muito grande nesse relacionamento entre o simbólico e o real, podendo-se dar alguns exemplos ilustrativos:

A “montaria”, que é a representação em pequena escala de uma canoa ou igarité indígena. Pode ser encontrada pintada ou sem pintura. Sua forma destaca-se pela plasticidade, reproduzindo fielmente as proporções do modelo original. A “canoa de vela” é um tipo mais complexo, uma vez que exige a cobertura no tombadilho, mastros, lemes com mobilidade e pintura onde aparecem, a par das cores básicas, os signos que fazem parte dos códigos semióticos das canoas grandes que navegam pelos rios da Amazônia. Os “navios ou motores”, seja do tipo “gaiola” ou “marabaense”, construídos segundo os modelos de grande porte, exigem maior complexidade na fabricação e na pintura. O mesmo acontece com os “iates” de dois mastros com velas, que se assemelham a um tipo de embarcação comumente utilizada para o transporte de gado bovino da ilha do Marajó.

A “cobra-que-mexe” é uma reprodução na região. Ela é engenhosamente articulada, o que lhe permite um movimento coleante de réptil quando agitada pelo vento ou arrastada no chão por um fio. Divididas em partes de miriti que são unidas longitudinalmente por uma tira de pano que passa pelo meio da cabeça à cauda, as cobras-que-mexem tem no movimento um elemento visual constitutivo de sua função. Não é apenas uma cobra: é uma cobra-que-mexe.

Outro componente dessa fauna de miriti é o “tatu”. O tatu também incorpora o movimento e tem nisso um de seus sinais de interesse. Tendo no corpo, que é o apoio do conjunto, uma tala enfiada numa das partes laterais, pode ser manipulado com a mão que o movimentada para a esquerda ou para a direita, oscilando como uma balança imaginária. Em consequência disso, a cabeça e o rabo, que são móveis, oscilam,

numa estilização dos movimentos do animal vivo. O que permite esse movimento é um pequeno peso pendente em um fio sob o casco do tatu, cujas pontas estão atadas, de um lado, à cabeça e, de outro, ao rabo.

Outro brinquedo de grande aceitação é o “soca-soca” representado por dois homens trabalhando com piladores, isto é, triturando uma substância imaginária no pilão. Estão ambos sentados segurando a mão-de-pilão para usar, um de frente para o outro. Entre eles fica o pilão. Por um artifício de fabricação, basta um pequeno movimento nas bases onde estão sentados – duas tiras articuladas e superpostas – para que, alternadamente, batam com a mão-de-pilão no pilão. Pintados com cores primárias, eles constituem um interessante objeto plástico e, à semelhança dos outros brinquedos, podem ser agrupados em forma de painel de grande efeito visual.

Na mesma linha de concepção de conjunto cromático e plástico estão as “pombinhas”. São duas pombas pousadas numa tira de miriti, uma de frente para a outra. Entre elas demora-se uma vasilha com imaginários grãos. Do pescoço articulado ao corpo de cada ave sai a ponta de um cordão que se une amarrando um pequeno peso que fica pendurado embaixo. Segurando-se numa tala que está espetada na base do brinquedo e oscilando-se pendularmente à esquerda e à direita, provoca-se um movimento que faz as figuras simularem estar bicando alimento na vasilha.

Os “dançarinos” representam um casal dançando. Estão abraçados e o movimento da dança pode ser provocado pelo vento, caso estejam pendurados, ou pelas mãos, à semelhança de marionetes. Esses dançarinos usam roupas de pano, o que os difere dos outros brinquedos.

São alguns exemplos da variada tipologia dos brinquedos de miriti, representativos da invenção e do fértil imaginário do caboclo. Trabalhando com o miriti, complementam com outros materiais segundo a necessidade: algodão, argila, tecidos baratos, talas, fios, cola, resinas, tintas, etc. Vão se acumulando

do novos elementos desde que exigidos pelo processo de fabricação e atendendo às novas idéias criativas dos artesãos.

Os brinquedos de miriti são expostos ou levados à venda em uma estrutura que tem a forma de uma cruz de braço duplo, feita com pedaços do mesmo material, tendo por volta de 2 metros na haste vertical e 1 metro nos braços horizontais. Nessa estrutura são presos os brinquedos, formando uma espécie de painel de grande beleza visual. Os brinquedos são colocados sem uma necessária ordem, de modo que essa acumulação de formas, cores e movimento resulta em um conjunto estético original e atraente. São as “girândolas” ou “girandas”, como popularmente são conhecidas.

O nome é apropriado: girândolas. O conceito de girândola é de buquê, conjunto de fogos de artifício, travessão em que se reúnem certo número de foguetes que sobem e estouram simultaneamente. Os brinquedos reunidos em girândolas são como fogos de artifício imobilizados no ar e no tempo. Permanecem com seu esplendor exposto, suspenso e sem se extinguir diante de olhares atraídos por essas formas e cores exibidas como uma composição plástico-cromática. Uma espécie de resplendor barroco levado pelas ruas. Uma árvore de signos.

Deixado ao acaso das demandas do mercado e da produção individualizada, o brinquedo de miriti exerce uma dupla função que se alterna ou substitui como dominante: a lúdica e a estética. Ambas estão relacionadas com suas relações com o mercado. A demanda maior de mercado resulta de sua situação lúdica. São relações que oscilam de forma pendular e inversante dentro da cultura. Quando a função estética domina, a lúdica torna-se secundária e vice-versa. Ocorre de uma forma dinâmica no campo sociocultural o fenômeno que se vem denominando de conversão semiótica, isto é, uma alteração de dominante pela mudança de relação cultural no percurso de um objeto, de um acontecimento, de um signo. Ora triunfa o utilitário-lúdico, prosaico; ora o estético-expressivo, poético. Entendidos como ponto de encontro, “há neles uma perfeita conjugação entre razão e emoção.

Construídos como se obedecessem tão-somente à necessidade, sem excessos, sem desperdícios, o que resulta em pura poesia”¹⁰⁷. Representam um jogo de puxões: são produzidos manualmente para o público restrito e não-orientado, embora motivado, da época do Círio de Nazaré, em Belém ou do Círio de Nossa Senhora da Conceição, em Abaetetuba. Exprimem, nesse jogo, o devaneio de seus fabricantes: “Onde eu estou está cheio de criança. Todo o meu trabalho é feito para as crianças”¹⁰⁸.

Embora haja a fabricação de um número limitado de tipos dessa forma de artesanato, cada um dos objetos apresenta uma singularidade artística individualizadora. Todos têm uma forma, mas nunca uma fôrma. São, portanto, densamente simbólicos. Nenhum é idêntico ao outro, em sua condição artesanal. “Ora, o que caracteriza o objeto onde o inacessível não é mais deixado ao acaso da procura e da execução individuais, mas que é hoje em dia condenado e sistematizado pela produção, que assegura através dele (e a combi-natória universal da moda) sua própria finalidade.”¹⁰⁹ Quando vão para as mãos do colecionador, do decorador ou para museus, os brinquedos de miriti experimentam o fenômeno que Jean Baudrillard chama de abstração da função. Quando é usado como brinquedo, ele não é um objeto estético, mas um brinquedo. Nas mãos do colecionador ou nos museus, ele é esvaziado de sua finalidade ou função, convertendo-se em objeto estético. Há a transferência de dominante nesse processo de conversão semiótica do brinquedo de miriti. Ele deixa de ser um instrumento para tornar-se um objeto auto-reflexivo. Não é mais um caminho para uma finalidade exterior a ele, mas um caminho para si mesmo. Não é mais curiosidade e instrumento de jogo para quem o utiliza, mas objeto de paixão de quem o possui.

e. O país submerso

Em texto de abertura da Exposição de Brinquedos Populares promovida pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura

de Belém, em 1984, o pintor Emmanuel Nassar afirma que foi atraído pelos brinquedos pelo seu colorido, forma e curiosidade. Em seguida pelo interesse de resgatar o que ficou perdido no tempo, de alegria e, certamente, de emoção. “Algo me dizia que aqueles brinquedos fazem parte daquilo que chamo de ‘país submerso’, que é o verdadeiro país por baixo da aparência imposta pelos padrões culturais internacionais.”¹¹⁰ Para ele é necessário uma verdadeira arqueologia a fim de descobrir-se o Brasil encoberto, onde restam fragmentos de culturas extintas ou desaparecidas. Idealiza uma espécie de retorno à identidade original, a partir do que todos se tornassem sujeitos a sua própria voz.

De certa maneira, essa idéia de compreensão profunda da sociedade amazônica por meio de sua arte, revelando seu mundo cultural submerso, coincide com “o destaque de Francastel que arte é um método de escolha para compreender a cultura escondida e os sentidos secretos de uma sociedade, pois que, através das visões do paleolítico nós percebemos as primeiras classificações naturais do espírito e o dualismo provável da visão de mundo das sociedades primitivas”, reiterado por Roger Bastide, ao estudar as origens das belas-artes numa perspectiva sociológica”¹¹¹. Para Emmanuel Nassar, um dos pontos de convergência visível e social desse mundo submerso está nos brinquedos populares. “Na sua construção não estão as odiosas barreiras entre a ciência e a arte, entre o criar e o fazer, que tanto caracterizam a esquizofrenia da sociedade em que vivemos.”¹¹²

Os brinquedos de miriti são uma epifanização de uma cultura amazônica submersa sob as camadas culturais que se foram empilhando na Amazônia. Revelam, portanto, essa outra que está além das evidências, essas raízes submersas prontas a aflorar em atividades de cunho material ou simbólico do imaginário. Esse outro que a cultura amazônica é além das aparências e que vem das realidades psicossociais encobertas por tantas fases de colonização ou desenvolvimento não enganado na cultura. Esse país submerso pode revelar-se pela mitologia, por exemplo, nas encantarias situadas numa realidade além do real e da cultura manifesta.

Ou mesmo nas cidades encantadas submersas no imaginário, como Abaetetuba, transfigurada na ilha da Pacoca e guardada pela boiúna, a cobra-grande mítica.

Nos brinquedos de miriti aparece uma espécie de outra natureza miniaturizada, gulliverzada, fruto do encontro entre a técnica e a intuição. Uma espécie de memória da natureza e da infância esculpida no efêmero da polpa do miriti. Esse mundo sem idade guardado na memória da cultura originária e que constitui o lugar das realidades imaginárias, enraizadas na existência coletiva da sociedade amazônica.

Uma outra característica, enfim, do brinquedo de miriti como artesanato artístico é sua efemeridade. Uma fragilidade que contraria sua condição de brinquedo e o aproxima da condição de objeto estético, sob a qual ele pode resistir ao tempo. Isto significa que a fragilidade material de seu suporte de miriti é mais coerente com a condição de artesanato artístico do que de sua destinação como brinquedo. Na sua outra condição marcada pela artisticidade artesanal, ainda que a fragilidade do suporte de miriti permaneça, a condição de esteticidade lhe atribui maior permanência no caso de seu uso como arte decorativa, nas mãos do colecionador ou na vitrine dos museus. O certo é que sua eficácia está também ligada à sua fragilidade. Como certas flores que têm a duração de um dia, o brinquedo de miriti é um artesanato artístico que não se propõe como duração indeterminada. Sua existência é a da brevidade. Faz do efêmero sua matéria e não tem na duração sua qualidade. Seu tempo é uma forma de acaso. Como o cartaz, a publicidade, a “instalação”, seu tempo é limitado à sua utilidade ou função. Somente o colecionador refaz sua aura. Não apresenta nem raridade nem especial dote em seu material. Todo seu efeito advém da estetização que o transfigura. É o jogo entre a finalidade e o destino desse artesanato. O eixo em torno do qual se opera o movimento dialético da conversão semiótica na mudança cultural de dominância de instrumento lúdico para objeto estético, que pela fragilidade de seu material renuncia à expectativa aurática de duração ou eternidade.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 SALLES, Vicent *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1980, p. 25.
- 2 SALLES, Vicent, op. cit., 1980, p. 27.
- 3 GALVÃO, Eduardo. *Santos e Visagens*. São Paulo, Gráfica da Revista dos Tribunais, 1955, p. 8.
- 4 WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônica*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, p. 50.
- 5 SALLES, Vicente, op. cit., 1980, p. 31/32.
- 6 SALLES, Vicente, op. cit., 1980, p. 33/34.
- 7 MARX, K. *Le Capital*. México, Fundo de Cultura Econômica, v. 3, p. 320.
- 8 BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 23/24/25.
- 9 VAN GENNEP, Arnold. *Coutumes et croyances populaires en France* (T.A.) Paris, Le Chemin Vert, 1980, p. 15.
- 10 VAN GENNEP, Arnold. op. cit., 1980, p. 16.
- 11 BRÍGIDO, Maria. *O Carimbó de Marapanim. Inventário Cultural e Turístico do Salgado*. Belém, Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- 12 BASTIDE, Roger. *Art et Sociétés*. (T.A.) Paris, Payot, 1977, p. 119.
- 13 VALÉRY, Paul. *Les sentiers et les routes de la poésie. Oeuvres complètes*. (T.A.) Paris, Gallimard, 1968, p. 530.
- 14 SANTOS, Pierre. *L'imaginaire: la capacité d'outrepasser le*

sensible. *Sociétés*, revue des Sciences humaines et Sociales, nº 42. (T.A.) Paris, Dunod, 1993, p. 411.

15 ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 52.

16 FRIAS, Sanches de. Lisboa: Typ de Mattos Moreira e Cardoso, 1983.

17 SALLES, Vicent. *O Negro no Pará*. Belém, Secretaria Estadual da Cultura/Fundação Cultural do Pará, 1988, p. 193.

18 Revue *Ver-o-Peso*. Publicação bimensal, Belém, ano II, nº 3, 1993, p. 20.

19 LOUREIRO, Violeta et Paes. *Inventário Cultural e Turístico do Salgado*. Belém, Secretaria Estadual da Cultura, 1987, p. 16.

20 *Les racines historiques du conte merveilleux*. Paris, Gallimard, 1983.

21 MUKAROWOSKY, Jan. *Estudos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p. 224.

22 Este conceito aparece em outros sentidos, com referência ciência poética de Bachelard em P. Quillet, in *Bachelard*. Paris. Segheres, 1970. Cité par Japiassu, Hilton, in *Para Ler Bachelard*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1987, p. 89.

23 JAPIASSU, Hilton. *Para Ler Bachelard*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1970, p. 89.

24 JAPIASSU, Hilton, op. cit., 1876, p. 89.

25 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 27.

26 BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie de voir de l'esthétique baroque*. (T.A.) Paris, Galilée, 1986, p. 71.

- 27 CHEVALIER, Jean et GHEER, Alain. *Dictionnaire de Symboles*. Paris, Robert Laffont, 1982, p. 933.
- 28 BALLE, Francis et LETEINTURIER, Christine. *La Télévision*. (T.A.) Paris, M. A. Editions, 1987, p. 153.
- 29 ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 71.
- 30 BOSI, Alfredo, op. cit., 1992, p. 67/68.
- 31 LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*, 1943, p. 296.
- 32 Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1990, p. 94.
- 33 SALLES, Vicente, op. cit., 1980, p. 238.
- 34 SALLES, Vicente, op. cit., 1980, p. 261.
- 35 SALLES, Vicente, op. cit., 1980, p. 289.
- 36 SALLES, Vicente, op. cit., 1980, p. 407.
- 37 SALLES, Vicente. Couverture du Disque *Folgedos Populares do Pará*. Belém, Seduc (Secretaria de Educação do Estado), 1980.
- 38 HURLEY, Jorge. *Itaranã*. Belém, Off. Gráficas do Instituto Dom Macedo Costa, 1934, p. 136/159.
- 39 PERSE, Saint-John. Oisseaux. *Oeuvres complètes. Oiseaux*. (T.A.) Paris, Gallimard 1982, p. 427.
- 40 ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1877, p. 81/102/103.
- 41 LUSTOSA, Dom Antônio de Almeida. *No Estuário Amazônico*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1976, p. 301/317/111/191.

42 CRUZ, Elaine de Oliveira. *Iracema Oliveira – Sua Vida e Contribuições para a Cultura Popular de Belém*. Travail final du premier cours de technique culturelle. Belém, Fundação Cultural do Pará/Universidade Federal do Paris, 1991. Mimeogr.

44 SOUSA, Lourival Pontes e. *Amor Proibido ou Sangue do Meu Sangue*. Cadernos de Cultura – Teatro 2. Belém, Semec (Secretaria Municipal de Educação e Cultura), 1984, p. 9/10/19/20/33/35/8/8110/14/18/27/7/11111/12/14/15/15/27/41/10/10/41/42/42/47/8/15/40/42/43/44/45.

45 ARISTÓTELES, *Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959. p. 278.

46 ARISTÓTELES, op. cit., 1959. p. 280.

47 ARISTÓTELES, op. cit., 1959, p. 280.

48 ARISTÓTELES, op. cit., 1959, p. 297.

49 ARISTÓTELES, op. cit., 1959, p. 306.

50 ARISTÓTELES, op. cit., 1959, p. 306.

51 ARISTÓTELES, op. cit., 1959, p. 307.

52 ARISTÓTELES, op. cit., 1959, p. 301.

53 BRECHT, Bertolt. *Nouvelle Technique d'art dramatique*. *Ecrits sur le théâtre* Trad. teilleur, Jean et Delpel et de Béatrice Perregaux, et Jean Jordheiril, (T.A.) Paris, L'Arche Editeur, 1963/72, p. 335.

54 BRECHT, Bertolt. op. cit., 1963/72, p. 335.

55 BRECHT, Bertolt, op. cit., 1963/72, p. 337.

56 GIDEL. H. *Le Vaudeville* (T.A.) Paris, Puf, 1986.

57 ROUSSIN, A. Farce Vaudeville. *Cahier de la Compagnie Renault-Barrault*, nº 32, december, 1960. Cité par, Etienne souriau in *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Puf., 1990.

58 SOURIAU, Etienne. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Puf., 1990.

59 VAGLEY, Charles, op. cit., 1977, p. 202

60 DURAND Gilbert. *Les estruturas anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod, 1994. Estruturas Antropológicas do Imaginário. Trad. Hilder Cantinho, Lisboa, Presença, 1989, p. 120.

61 WAGLEY, Charles, op. cit., 1977, p. 203/204.

62 SALLES, Vicent, op. cit., 1988, p. 193.

63 BRECHT, Bertolt, op. cit., 1972, p. 249.

64 ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, p. 76.

65 Texte d'information de la Préfecture Municipale de Parintins

66 *O Magnífico Folclore de Parintins*, Manaus, Gouvernement d'Etat, 1989.

67 Texto "mimeogr." cité en publication par L'Enterprise Jornal do Comércio, de La Nova Comunicação e Marketing Ltda. Manaus, juin, 1989.

68 SAUNIER, Tonzinho. *O Magnífico Folclore de Parintins*. Manaus Gouvernement d'Etat, 1989, p. 33.

70 SAUNIER, Tonzinho, op. cit., 1989, p. 34.

71 SOURIAU, Etienne, op. cit., 1990.

- 72 FOUCAULT, M. *L'usage des. plaisirs*. Paris, Gallimard, 1984, p. 106.
- 73 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 56.
- 74 SIMMEL, Georges. Esthétique et sociologie. *La tragédie de la cultura*. Paris, Rkivage, 1988, p. 1332.
- 75 SIMMEL, Georges, op. cit., p. 129.
- 76 JC – Publicação do Jornal do Comércio, Manaus, 1989.
- 77 Editorial do Jornal *O Parintins*, sem referência ao mês, 1988.
- 78 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 226.
- 79 MUKAROWSKY, Jan, op. cit., 1981, p. 228.
- 80 BOROJA, Julio Caro. *Le Carnaval* Trad. Sylvie Sesé Léger. Paris, Gallimard, 1979, p. 50.
- 81 Paris, Gallimard, 1992, p. 162.
- 82 Paris, Gallimar, 1992, p. 189.
- 83 *Carnavais, Bandidos e Heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 25.
- 84 *Carnavais, Bandidos e Heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 25/26.
- 85 *Carnavais, Bandidos e Heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 21.
- 86 *The Interpretation of Cultures: ensaios*. New York, Basic Books, 1973. Citado por Da Matta, Roberto, op. cit., 1983, p. 109.
- 87 DA MATTA, Roberto, op. cit., 1983, p. 109.

- 88 DA MATTA, Roberto, op. cit., 1983, p. 114.
- 89 DA MATTA, Roberto, op. cit., 1983, p. 116.
- 90 DA MATTA, Roberto, op. cit., 1983, p. 116.
- 91 Paris: Editions Galilée, 1986, p. 238.
- 92 BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie de voir – De l'esthétique baroque*. Paris, Galilée, 1986, p. 238.
- 93 CORREA, Antônio Silva, nascido em Abaetetuba, na região de Tucumanduba, citado na publicação da Funarte (Fundation National d l'Art), *O brinquedo de miriti*, Belém/Rio de Janeiro, 1987.
- 94 *O Carnaval Devoto* – estudo sobre a festa de N.S. de Nazaré. Petrópoles, Vozes, 1980, Citado em *Promessa é Dívida*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1993, p. 69.
- 95 MORAES, Luiz Carlos. *Aprendendo com o Brinquedo Popular*. Belém, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Tancredo Neves, 1989, p. 23.
- 96 *Carro dos Milagers*. Rio de Janeiro, PLG - Comunicação, 1980.
- 97 MANUELZINHO. In *O Brinquedo no Círio de Belém*. Rio de Janeiro, Funarte, 1987, p. 9.
- 98 MANUELZINHO, in op. cit., 1987, p. 9.
- 99 *Jornal O Liberal*. Belém, 15 de novembro, 1987.
- 100 MANUELZINHO, in op. cit., 1987, p. 10.
- 101 *Aprendendo com o Brinquedo Popular*. Belém, Secretaria de Estado da Cultura/Fundação Tancredo Neves, 1989, p. 23.
- 102 MANUELZINHO, in op. cit., 1987.

- 103 FOCILLON, Henry. *Vie des formes*. Paris, Quadrige/Puf, 1943, p. 112.
- 104 JARUMÃ, Antônio Rodrigues, O. *O Brinquedo no Círio de Belém*. Rio de Janeiro, Funarte. 1987, p. 13.
- 105 *Aprendendo com o Brinquedo Popular*, op. cit., 1989, p. 25.
- 106 Função, norma e valor estético como fatos sociais. *Estudos de Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p. 39.
- 107 NASSAR, Emmanuel. *Brinquedos Populares* (Introdução). Cadernos de Cultura, Estudos 2. Belém, Semec, 1984.
- 108 TABARANÃ, artesão de brinquedos de miriti, *Brinquedos Populares*, Cadernos de Cultura, Estudos 2, Belém, Semec, 1984.
- 109 BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objects*. (T.A.) Paris, Denöel/Gonthier, 1968, p. 13/14.
- 110 NASSAR, Emmanuel, in op. cit., 1984.
- 111 *Art. et société*. (T.A.) Paris, Payot, 1877, p. 66.
- 112 NASSAR, in op. cit., 1984.

5 Considerações finais

5.1. A poética da cultura amazônica

A natureza havia no princípio. O homem veio depois. Confrontaram-se, enfrentaram-se, alternaram-se, modificaram-se, transfiguraram-se. Uma lenta perda da inocência e ingresso na história.

Ao longo do tempo, as tensões entre os homens e a natureza foram crescendo e se renovando, na dinâmica de um dilema fundador: domínio ou submissão. Ou melhor: dominação submissa versus submissão dominante. Uma tensão agônica e desmedida de mitos e exorcismos. Ora a natureza impondo-se ao homem. Ora o homem que a ela se impõe.

Situado diante de uma natureza magnífica, de proporções monumentais, o caboclo, além de criar e desenvolver processos altamente criativos e eficazes de relação com ela, construiu um sistema cultural singular. Uma cultura viva, em evolução, integrada e formadora de identidade. Cultura que, no sentido ético-estético, constituiu uma espécie de *paideia*, de *bildung* amazônica, constituída por indivíduos formados segundo um modo de relação profunda com a natureza e dos homens entre si. Relação pela qual o homem foi formando seu mundo e a si mesmo, desde a invenção de uma teogonia, até as pequenas ferramentas e usos de seu cotidiano prático. Um modo de ser no mundo e com o mundo que se vem constituindo na horizontalidade da convivência espontânea com a natureza, da verticalidade aurática do sentido do sublime a ela inerente, de um pensar cultural em liberdade com a natureza marcado pela poeticidade e o sentimento de comunhão cósmica. Estes são alguns dos elementos constitutivos da *manteia* amazônica, isto é, o saber que na relação homem/natureza, em que se entrecruzam o maravilhamento, o estranhamento e a convivialidade.

Rica de plasticidade e inocente magia, a natureza amazônica se revela como pretendente a uma idade mítica, plena de liberdade e energia telúrica. Situa-se em um tempo cósmico no qual tudo brota como nas fontes primevas da criação: a mata, os rios, as aves, os peixes, os animais, o homem, o mito, os deuses. É nesse contexto que o imaginário estabelece uma comunhão com o maravilhoso, tornando-se propiciador de epifanias. Sob o *sfumato* do devaneio fecundado pela contemplação do rio e da floresta, olhando o horizonte das águas que lhe aparece como a linha que demarca o eterno, o homem da Amazônia foi dominando a natureza enquanto ia sendo por ela dominado como forma imaginal motivadora.

Procurou-se evidenciar a cultura nascida em tal contexto, no plano imaginal apresenta uma atmosfera que a aproxima das chamadas culturas míticas ou das origens. Beneficiados por essa qualidade, a produção artística, os rituais, a visualidade, a mitologia comportam qualidades expressivas originais e significativas componentes de sua estrutura de conteúdo e expressão, capazes de dialogar com reputadas correntes de pensamento e concepção estética.

Retomando-se o conceito compreensivo e problematizante de T.S. Elliot sobre tipos de cultura – um dos pressupostos teóricos deste ensaio – pode-se reconhecer três círculos conceituais distintos, coexistentes e interpenetrados, entendidos por ele como aceção histórica, social e individual da cultura. É exatamente no histórico que se pode incluir a cultura amazônica – herança transmitida de geração a geração, que é partilhada pelos membros da sociedade regional. Para constituí-la, nesse mundo de águas e florestas, o homem foi percorrendo um trajeto antropológico pelo qual ele responde simbolicamente, por meio da cultura, aos apelos e desafios da realidade, revelando nesse processo, a totalidade cósmica de suas relações com a vida. Mitos, visualidade, rituais, atividades artísticas, tornam-se expressões de uma “maneira poética de pensar e de se exprimir”¹ presente nas culturas de origens e das quais a cultura amazônica é um caso de singular duração até bem próximo do alvorecer do século XXI.

Neste trajeto o caboclo foi construindo um mundo marcado por esse *ethos* amazônico de poeticidade que lhe individualiza a cultura. Carregando o fardo da existência nesse caminho de dúvidas e revelações que é a própria vida, ele vem realimentando as fontes permanentes dessa relação com o outro, com a natureza e consigo mesmo – sua inclusão no mundo e na humanidade. Uma inclusão que não significa um dissolver-se no vago universal da natureza humana. Mas um incluir-se na cultura, na medida em que ela se configura como cultura de isolados, estabelecida no circuito de história e espaço geográficos definidos.

O caboclo, durante muitos e muitos anos, construiu, a partir dessa relação evolutiva com a natureza e o outro, uma expressão cultural que resguarda uma atmosfera de simplicidade original e uma grande riqueza de expressão e conteúdo, constituindo-se numa espécie de todo íntegro, fruto desse longo processo de isolamento em que a região se manteve. Um isolamento significativo, não apenas em relação ao restante do Brasil, mas também em relação à própria América Latina. Uma cultura que apresenta a fisionomia intelectual, artística e moral da Amazônia, singular e mesmo dissidente dos cânones dominantes da herança social brasileira, pela presença marcante da influência indígena e cabocla na primeira e pelo binômio cidade versus campo na segunda. Nela se percebe que a peculiar relação com a natureza e o isolamento construíram o *ethos* revelador de uma esteticidade que particulariza sua identidade, espécie de *ponto vélico* impulsionador de sua dominância, vetor de sociabilidade de união comunitária.

Sem significar uma forma de pan-esteticidade, a função estética na cultura amazônica ocupa um campo de grande amplitude, ultrapassando os limites das expressões simbólicas propriamente artísticas nela produzidas. A visualidade, a relação com o rio e a floresta, a contemplação ativa e produtora de símbolos e outros elementos, tudo se foi tornando portador de função estética, a qual emerge no campo dialético das funções, com uma dominância ora intensiva, ora extensiva. Não há, em tudo, evidentemente, o mesmo grau de dominância

do estético. Há uma intensidade privilegiada nas obras de arte produzidas, que são as detentoras privilegiadas dessa expressão. Isto não significa que haja uma indistinção entre a função estética e as outras funções, e nem que estas sejam meras variantes daquela. Há uma delimitação impossível de ser precisada. Evidentemente, que a idemarcabilidade de limites entre a função estética e as funções extra-estéticas e também a possibilidade de manifestação da função estética presente nos objetos e relações com a realidade não são privilégios da cultura amazônica. O que há nela de específico é a prevalência da função estética sobre as outras, em decorrência das peculiares relações entre o caboclo e sua realidade — permeadas pelo devaneio — que consideramos uma espécie de *sfumato* que elimina os limites entre o real e o imaginário.

No movimento ordenador/ reordenador de funções e nas próprias tensões dialéticas que se dão no interior de uma cultura, objetos ganham, redimensionam ou perdem graus de esteticidade. Porque “a aptidão inata para a função estética não é uma propriedade real do objeto mesmo que este tenha sido construído intencionalmente para esta função, antes se manifesta apenas em determinadas circunstâncias, num determinado contexto social: o fenômeno que foi portador privilegiado da função estética em determinada época ou determinado país pode perder esta função noutra época ou noutra país”².

Há, no entanto, determinados contextos culturais ou determinados períodos históricos, que propiciam uma ambiência estetizadora impregnante aos diversos fenômenos, mesmo os considerados extra-estéticos. Condicionam e favorecem processos de conversão semiótica dos fenômenos e obras que constituem sua realidade, isto é, o movimento de uma passagem para o estético pela qual as funções se reordenam e passam a se expressar pela forma, sobre a qual recai a contemplação. Entendemos que a Amazônia veio mantendo essa atmosfera de impregnância estética no decorrer de sua história, que garantiu à sua cultura, a dominância dessa função. No entanto, na atualidade, ela atravessa uma fase de perda dessa qualidade aurática, em decorrência de transfor-

mações verdadeiramente profundas decorrentes do modelo de desenvolvimento concentrador do capital, imediatista na obtenção de fins, predatório da natureza e violentador do homem e sua cultura. Uma das características desse modelo capitalista na Amazônia tem sido as profundas transformações que imprime à natureza, à paisagem e ao homem, na medida em que o sistema de vida é radicalmente conflitado. Ele vem representando um grande fator de hostilidade ao homem, à natureza e à cultura – por seu caráter performático, evolucionista e finalístico – provocando gravíssimos problemas por sua ação não-modernizadora que promove a desigualdade social. É um modelo que leva, ao lado do desapossamento do homem, a uma ação desnaturadora da paisagem e seu entorno cultural. Basta observar-se o processo de implantação dos grandes projetos minerais e agropecuários para se ter uma constatação disso. “O capital se apropria da natureza e varre dali a magia e o mito, a música cósmica e o índio, imprimindo-se como mitomágica da violência.”³ A paisagem vai se tornando emergencial ou, como bem afirma Eidorfe Moreira, uma “paisagem a prazo”⁴.

Vem ocorrendo na Amazônia a prevalência progressiva das relações fundadas da exploração do trabalho, no agravamento das desigualdades entre os homens, no desapossamento cultural. Emerge, no conjunto dessas mudanças, uma cultura de exclusão, que se nutre de uma racionalidade linear e prática, em lugar da cultura fundada no poético, objeto desta análise. caboclo é bruscamente “desalojado de seu presente”⁵ cultural ainda fundado nas relações de um mundo que é seu, que de repente passa a parecer-lhe fictício enquanto se lhe impõe uma espécie de outro mundo real e que ainda não é o seu. Mundo no qual todas as qualidades que constituem a sua mundividência – fruição, tranqüilidade, devaneio, disponibilidade de tempo, o *carpe diem*, de um viver cada momento, são considerados ingenuidade, incompetência, atraso e primitivismo. Passa a habitar um espaço fraturado, num tempo deslocado. E esse desalojamento de seu presente pela compulsão de um outro agora, considerado moderno, torna-se um desalojamento de si mesmo e da cultura.

O que se questiona, entretanto, não é a manutenção tradicionalista de uma “cultura do passado”, mas a necessidade da cultura amazônica, como expressão de um presente histórico, manter-se como processo, procedendo suas trocas simbólicas com outras culturas, sem mutilações ou substituição, permanecendo respeitada e íntegra no *ethos* ético-estético que a constitui.

5.2. *O espelho quebrado do imaginário*

A Amazônia saiu do isolamento não por um movimento centrífugo, mas centrípeto. Uma recorrente e paradoxal situação de fronteira, em que o alargamento se faz de fora para dentro, violentando a cultura. Ela vem sendo desisolada por uma estratégia de ocupação, sem que possa definir um horizonte que seja de iniciativa de sua sociedade. O resultado é que esta se vem tornando paisagem de cobiça, violência e saque, que são bússolas que orientam a expansão a ela dirigida pelo grande capital. “Em 400 anos de história não se pode encontrar sofrimentos similares aos que estão passando os pobres, os trabalhadores, os índios, os que não foram convidados para o banquete dos incentivos fiscais” – que são vantagens fiscais, oferecidas ao capital externo, com vistas a atraí-lo⁶. De certa maneira, não se trata de uma saída capaz de expandir e enriquecer o regional. Ao contrário, é constritiva, exaustora, ávida e que poderá provocar uma completa modificação em sua cultura na medida em que a sociedade regional se vai transformando e reestruturando sob uma nova ordem de valores. É, portanto, uma abertura que fecha. Que, a seu turno, vem provocando a desorganização e a perda de um herança cultural das mais significativas do continente e, por inúmeros aspectos, da humanidade. Um processo de mudança que se revela predatório, desarmonizador, reproduzidor de antigas violências culturais já vividas pelas Américas desde séculos. Em parte, porque seus agentes não reconhecem importância nessa sociedade cultural, constituída de um nível próprio de relações e, muito menos, os produtos de sua criação espiritual e material. A não ser, muitas vezes, como

satisfação de uma “nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado (...)”, segundo Glauber Rocha, em sua *Estética da Fome*⁷. Ou, então, como campo de estudos, estágio de uma espécie de inferioridade encantadora na vida dos povos, presença de vestígios de um passado ainda vivo no presente.

As alterações por que vem passando a Amazônia, produzindo modificações estruturais em sua sociedade recém-saída de um histórico isolamento, certamente poderão modificar o estilo e o *ethos* de sua cultura. Em certa medida, as capitais mais importantes da região – Belém e Manaus – sempre fizeram exceção a esse quadro de isolamento, tendo apresentado ciclos de confrontos com o moderno de várias épocas. As duas capitais, entretanto, são exemplos pontuais e descontínuos no quadro de situações paradoxais e contrastantes da região. Na verdade, dada a enorme extensão da região, desde os tempos do Brasil Colônia, os modelos de ocupação e exploração concebidos para ela se apoiavam na idéia de criar pólos modernos, produtivos, geradores de renda, que se perdiam no espaço regional e que contrastavam com o entorno. No entanto, como a população era reduzida e a terra livre, o novo e o anterior conviviam sem grandes antagonismos. É por isso que afirma o escritor Márcio Souza ser a Amazônia “uma região acostumada com o moderno”, como, por exemplo, “agricultura capitalista em 1760 com o Marquês de Pombal, economia capitalista exportadora em 1890 com a borracha, e estrutura industrial eletrônica em 1970 com a Zona Franca de Manaus”⁸. O escritor alude a paradoxos decorrentes de interesses forâneos de aplicar estratégias modernas à região. Fica evidente que estas estratégias, desde então, não significavam o desenvolvimento da região, embora tenham servido para manter a unidade nacional.

Também no plano artístico-cultural, desenvolveram-se situações paradoxais. O Teatro da Paz, em Belém do Pará, exemplifica esses paradoxos. Construído em 1878 com os recursos do *boom* da borracha amazônica, foi concebido visando à cultura européia e não à amazônica. Assim, ele não servia à

expressão e legitimação da cultura regional, mas à exibição de peças de teatro, óperas, música e dança, importadas da Europa. A ele não tinham acesso as produções do teatro, dança e música locais. Na verdade, estes se valiam de toscas casas de espetáculos, enquanto a arte de fora – do colonizador, do desenvolvido – fazia uso exclusivo da melhor casa de espetáculos do país, na época.

A partir dos anos 60, a relação entre o novo e o antigo passa a se estabelecer com base na oposição um do outro, e não mais na simples convivência como anteriormente. Aí também a concepção política foi fundamental. No passado as políticas visavam preservar a Amazônia da cobiça internacional e garanti-la como patrimônio nacional. A partir dos anos 60, o objetivo é de explorar produtivamente, integrá-la ao contexto regional e eliminar o seu caráter “primitivo”. Então o novo procura esmagar e substituir o anterior. As relações entre ambos são agora antagônicas.

A partir de meados da década de 60, o governo militar concebe sua política desenvolvimentista para retirar a Amazônia do isolamento e promover sua integração no mercado nacional e internacional. O modelo proposto fundou-se em duas grandes linhas: a) atrair grandes capitais nacionais e do estrangeiro, para implantação de grandes projetos; b) deslocar as populações naturais de seu espaço, liberando-o para novos capitais. O resultado imediato dessa política pôde ser evidenciado desde os primeiros anos, também por duas linhas de conseqüências. Pela ótica do capital – concentração de renda e predação da natureza. Pela ótica da população – expulsão, migração, empobrecimento e violentação da cultura.

O poder central do país, exercendo forte pressão sobre os governos locais e nacionais, inibiu a ação de grupos da região e procurou desviar a atenção da questão social do modelo para o antagonismo estratégico entre desenvolvimento (representado pelo capital) versus meio ambiente/homem (o antigo, o improdutivo). Então os fins passaram a justificar os meios. A concentração de terras e a formação de oligopólios

(minerais e multinacionais) tornam-se condição de progresso e, portanto, tolerada. O fundamental passa a ser injetar capital a qualquer preço na região. É uma política que considerou imprescindível (por motivos econômicos e de segurança nacional) a integração por estradas, abandonando a via natural e barata dos rios. Mantendo o velho sistema de transferências de matérias-primas, sem beneficiar a população regional proporcionalmente e degradando sua cultura, a exploração mineira e madeireira na Amazônia consolidou o modelo em que a ferrovia entre a mina e o porto representa simbolicamente uma artéria de escoamento do sangue dessa riqueza, num verdadeiro "ataque ao coração da Amazônia"⁹. Várias dezenas de milhares de toneladas de bauxita, cassiterita, manganês, na forma bruta do minério, são escoadas como numa hemorragia econômica, numa comercialização que se torna lesiva e espoliadora, abaixo do preço e a longo prazo de exploração. Não há, ainda, uma estimativa concreta dos danos ambientais de recuperação não prevista ou não atendida, que se escoam por entre os dedos da lei. Derrubam-se castanhais desorganizando-se um dos sistemas produtivos auto-sustentados da região. Oligopoliza-se a exploração mineral. Abre-se campo a uma extensiva, incontrolada e predatória mineração, garimpagem e exploração madeireira, danificando o sistema natural das várzeas e provocando a poluição dos rios pelo assoreamento e despejo de aproximadamente 120 toneladas anuais de mercúrio dos garimpos instalados em várias áreas da Amazônia, impedindo ribeirinhos de continuar vivendo em sua antiga moradia. "O poder central, no tempo da ditadura, definiu-se pela plena integração ao mercado capitalista internacional e passou a oferecer vantagens e atrativos para os grandes grupos econômicos, sob a forma de redução de impostos, energia elétrica subsidiada, grandes obras de infra-estrutura, mão-de-obra barata e nenhum rigor em relação à poluição."¹⁰ Essa descarga impressionante de mercúrio estabelece um clássico itinerário: homem-rio-homem. O rio que antes era a vida, torna-se rio da morte, navegando pela barca de Caronte mercurial a transportar os homens na insanável cobiça do El Dorado amazônico, agora real e cartografado.

A gravidade da poluição dos rios pelo mercúrio, o bloqueio

da navegabilidade dos rios para instalação de grandes hidrelétricas ou, mesmo, a morte dos rios por encomenda desses projetos avançam na proporção direta da importância que os recursos hídricos representam para a região. Mantendo o modelo de sangria, isto é, do escoamento de riquezas para fora, sem benefícios que lhe sejam proporcionais, a exploração energética dos recursos hídricos foi concebida como um programa nacional para equilibrar a região Sudeste. Pelo “plano 2010” seriam construídas 79 barragens em vários pontos da região, incluindo como estratégia de algumas barragens a criação de lagos artificiais que poderiam variar de 1.000 a 6.000 km de área. A hidrelétrica de Tucuruí, no Estado do Pará, uma das primeiras a serem construídas deste conjunto que a crise econômica obrigou a paralisar, criou um lago de 2.400 km², afundando 14 povoados, duas reservas indígenas e provocou a expulsão e o deslocamento de cerca de 5.000 famílias de pequenos agricultores. A população cabocla é forçada a migrar, perdendo seus elementos identificadores, seus bens, para marginalizar-se nas cidades. Passando de uma vida simples para a pobreza urbana, no paradoxo de situações de carência numa terra de abundância.

Ao lado desse mundo de águas, está a floresta – antigo lugar de convivência secular, de realidades e signos, no qual vive e se abriga o homem amazônico. No entanto, a exploração agroflorestal e pecuária vem-se traduzindo por: devastação, concentração fundiária, especulação insaciável, ocupação ampla, extensiva e violenta da terra. Numerosas e graves são as conseqüências para os índios, para a população ribeirinha e outras, que perdem suas terras, suas formas de vida e os componentes paisagísticos que condicionam e nutrem sua cultura. Aí também uma situação paradoxal e de contraste, hoje entendida como pós-moderna – desde que aceitemos como uma das características dessa controvertida conceituação, a relação de convivência e auto-implicativa do mais antigo com o mais novo, serve de exemplo da relação antagônica entre ambos. É o caso da usina de processamento de celulose, que navegou pelos rios da região para ser instalada em plena floresta. Essa moderníssima usina foi transportada em balsa desde o Japão até o norte do Pará, pelo milionário

americano Daniel Ludwig, para instalar no seu projeto Jari, o grande projeto “que seria o selo do capitalismo moderno, que iria realmente se instalar na Amazônia”¹¹. Lúcio Flávio Pinto, que estudou de forma profunda e crítica esse empreendimento, registra que “Daniel Ludwig trouxe do Japão uma plataforma flutuante que navegou 21 mil quilômetros pelos oceanos e depois entrou pelo rio Amazonas, pegou o rio Jari e assentou sobre estacas de maçaranduba sua fábrica de celulose, moderna (...) que era no valor de 200 milhões de dólares”¹². O impacto do empreendimento foi tal que desorganizou completamente a forma de vida e trabalho aí existentes. A expulsão de antigos moradores, a destruição da floresta de onde extraíam sua sobrevivência, a necessidade de uma renda monetária para adquirirem produtos industrializados levaram os habitantes e migrantes a aceitar miseráveis trabalhos na usina. Em pouco tempo, ao lado da moderna usina, havia se estabelecido uma enorme favela (fenômeno tipicamente urbano), uma ao lado da outra, em total contraste entre si e com o espaço em que ambas se inserem. O problema, portanto, não é a introdução do novo, mas a forma como esta vem se dando: penalizando as populações, sem aportar reais benefícios ao padrão de vida e cultura locais.

Com relação às nações indígenas, a situação assume, também, uma gravidade trágica. O “nó” (que na tragédia grega corresponde ao ápice das tensões das forças em conflito) tem sido a situação paradoxal em que o Estado brasileiro as reconhece como nações, sem no entanto atender às determinações legais quanto à sua condição de primeiros proprietários da terra e com direitos adquiridos a uma vida digna e íntegra. Ainda como na tragédia clássica, a “precipitação” na tragédia indígena está representada pela morte acelerada dos índios, que se deflagra a partir do “nó”, fenômeno que já vem se registrando no palco das dolorosas estatísticas. Há um longo e repertoriado elenco dessa precipitação, na qual as tribos são deixadas à mercê de tudo, circulando nos meios científicos, políticos e acadêmicos, ou exibidas pelos jornais e movimentos populares. Embora o Estado se apresente constitucionalmente como “tutor” dos índios, paradoxalmente os abandona à cobiça e suas graves e conhecidas conseqüências.

A antropóloga Berta Ribeiro, em texto preciso e emocionado, que acompanha a exposição *Amazônia Urgente*, diz: “O dever da geração atual é estancar o ecocídio e o holocausto dos povos da floresta; é encontrar alternativas de convivência do homem com a natureza, sem perder de vista suas imensas potencialidades”¹³.

Mesmo grupos indígenas mais isolados dentro do espaço amazônico – como os Waimiri-Atroaris e os Yanomâmis – não estão resguardados dos impactos dessa forma de desenvolvimento econômico destruturador. A estrada BR 174, ligando Boa Vista a Manaus, atravessando a área indígena, a atividade mineradora e garimpeira, a construção da usina hidrelétrica de Balbina provocaram não apenas impactos, mas atentaram contra a sobrevivência do grupo: “A população Waimiri-Atroari decresceu de 6.000, em 1905, para 3.000, em 1968, para 517, em 1982 e para 350, em 1984. Em 80 anos, o morticínio foi na ordem de 6 para 1. Nos últimos 20 anos essa proporção cresceu de 10 para 1. Onde havia 10 indivíduos ficou um apenas”¹⁴.

Outro drama em curso é o dos índios Yanomâmis, tribo formada pelo número expressivo de 8.000 pessoas, na fronteira entre Brasil e a Venezuela, no Estado de Roraima. No dia 18 de agosto de 1993, a Fundação Nacional do Índio (Funai), anunciou as mortes de 19 índios yanomâmis, ocorridas na maloca Haximu, dentro da reserva indígena, provocadas por garimpeiros interessados na exploração do ouro. A Funai disse em relatórios que os homens e as mulheres foram mortos a tiro e as crianças degoladas. Antônio Yanomâmi, sobrevivente da chacina, detalha que as pessoas assassinadas tiveram braços, pernas e cabeças cortadas, sendo as casas dos índios incendiadas. Isso levou o próprio procurador-geral da República Aristides Junqueira, a considerar esse episódio um crime contra a humanidade. O líder da tribo, David Yanomâmi, prêmio Global 500 da ONU, analisa: “Os garimpeiros estão sempre rindo. Os yanomâmis estão chorando. Mais tarde os garimpeiros vão pagar a nossa morte. Vão pagar bem caro. Os filhos deles vão sofrer. Eles vão pagar porque as famílias deles vão sofrer comendo lixo nas cidades, jogado

nas ruas. Está acontecendo isso com as crianças, por erros dos pais deles, o erro do governo e dos políticos”¹⁵. Ante a repercussão do massacre na maloca Haximu, os yanomâmis, que são o último grande grupo indígena contatado no planeta, tornaram-se um símbolo da questão indígena no Brasil e no mundo. Falando à “Folha de São Paulo”¹⁶, David Yanomâmi reflete sobre a reserva de sua tribo: “Essa terra, nós a chamamos de Omá. A terra não morre, agora nós morremos. A terra sempre fica. O planeta sempre fica, mas temos de saber cuidar, porque nós estamos morando em cima da terra”.

A especulação fundiária tem sido o gatilho da concentração da terra que, à medida que passa para a mão de poucos, expulsa centenas de milhares de agricultores, pescadores ou índios do seu lugar. São legiões de pessoas que passam a vagar pelos campos, garimpos e cidades em busca de sobrevivência, prostituindo-se, trabalhando em condições semi-escravas, inchando de miséria populacional as cidades, onde faltam saneamento básico, moradia, escola, emprego e comida. Exercendo uma castrada “cidadania pela metade”¹⁷.

No que concerne às crianças, fator fundamental para o futuro de uma sociedade, Simão Jatene, ao configurar o que ele denomina de “a meia-vida da criança na Amazônia”, diz: “Desse modo, vivendo em ‘meia-casa’ e comendo ‘meia-comida’, milhares de crianças da região lutam de todas as formas para continuar sobrevivendo, ainda que na condição de ‘pequeno cidadão pela metade’”¹⁸.

Na história de vidas e trabalhos anteriores à ocupação em massa recente da terra, a população era predominantemente rural, a terra era acessível a todos, a produção baseava-se principalmente no extrativismo e na agricultura de subsistência, esta última orientada para o mercado regional, completada pela inportação de produtos industrializados no Centro-Sul do país. De certa maneira, uma situação que evoluiu pacífica, sem a gravidade dos impactos ocorridos em décadas recentes. Violeta Loureiro, analisando os percalços decorridos desse modelo de integração da Amazônia brasileira no mercado nacional e internacional nos últimos 30 anos,

considerado pela socióloga como “modernização às avessas” conclui, dentre outros indicadores, que: “(...) O modelo de desenvolvimento atualmente em curso na Amazônia tem por alvo a natureza em geral e desperdiça o que a região tem de mais precioso – sua natureza abundante (...) . Ele induz a grandes conflitos sociais, uma vez que este modelo entra em conflito com as populações indígenas da região; (...) Ele desenraíza as populações do campo, transformando-as em grupos marginalizados nas cidades e entrava o desenvolvimento da identidade cultural do habitante da Amazônia; (...)”¹⁹.

Com as novas políticas de abertura de fronteiras para o desenvolvimento vieram os enfrentamentos, os conflitos sociais de várias ordens. A velocidade e apropriação das terras pelo capital gera as mais diferentes formas de compensação e defesa: a busca de novas terras, resistências à expulsão, ocupação de terras disponíveis em latifúndios e a desorientada migração para as cidades. No entanto, o processo de colonização dirigida se intensifica; os grandes projetos vêm criando os esperados impactos ambientais e agressões à população indígena, comunidades negras e camponesas. Em 1988, os dados gerais sobre conflitos de terras na Amazônia apontavam 247 conflitos, com 129.355 pessoas envolvidas, numa área conflitada de 18.311.002 hectares. Quanto à violência contra a pessoa, em dados do mesmo ano, pode-se constatar ao menos o seguinte: 63 assassinatos por encomenda, 69 ameaças de morte, 23 vítimas de tentativas de assassinato, 135 presos ilegalmente, 27 vítimas de torturas, 159 agredidos fisicamente, 14 desaparecidos, 12 seqüestrados, 3.000 impedidos de ir e vir²⁰.

As profundas alterações na sociedade amazônica, certamente geradoras de impactos culturais irreversíveis, advêm de fatores que estão no conhecimento já repertoriado na região: a ocupação concentradora da terra em curso; a não delimitação das áreas apropriadas ao sistema de produção; as injustiças do modo de expansão da fronteira agrícola, sem atenção a uma agricultura auto-sustentável; o processo acelerado de desmatamento; a destruição de seringais; o consumo considerável da floresta como carvão vegetal; a usura dos

projetos minero-metalúrgicos quanto à multiplicação de empregos, agregação de valor à matéria-prima e danos ao meio ambiente; a falta de garantia às condições de saúde, de resguardo da terra indígena e das áreas de preservação ecológica; a presença de trabalho escravo; a não-observação de procedimentos do uso de aparelhos condensadores na queima do amálgama de mercúrio na mineração, envenenamento de homens, peixes e rios; a entrada desordenada de capitais nacionais e internacionais, promovendo a violência, conflitos, migração interna e atração da externa desorientada e sem condições de aculturação, gerando um nomadismo populacional em busca de um destino; a destribalização do índio; a desestruturação da vida e economia dos habitantes da gleba; a deterioração das relações sociais; o menosprezo e desrespeito pela diversidade, complexidade, fragilidade e superabundância da natureza; o caráter autoritário e lesivo das políticas públicas; a progressiva perda da identidade cultural e desenraizamento de grupos.

Considerando que o desenvolvimento da Amazônia, tal como vem sendo concebido, é contrário à modernidade, na medida em que entende esta como “a democratização social” e que tal situação faz “agravar as desigualdades e os desequilíbrios regionais”, Violeta Loureiro alerta para a necessidade de um novo modelo para o desenvolvimento da região e que respeite as populações indígenas e faça delas os elementos vivos e fundamentais das transformações em curso; que respeite a natureza e que seja democrático, no que concerne à participação nos recursos e nos frutos do progresso”²¹.

De fato, as políticas em curso apresentam menosprezo evidente pela cultura dos caboclos, dos índios, das comunidades negras, como sendo simplesmente expressões ingênuas, primitivas, pobres, próprias de um tempo social que deve ser substituído. É uma visão clara ou disfarçada, mas perceptível aos planos econômicos e mesmo culturais, que considera que essa espécie de substituição cultural não significa nenhuma perda. Pelo contrário, abandonar a cultura da terra representa espírito de renovação, modernidade, civilização. Um processo de conversão dos atores sociais dessa cultura em coad-

juvantes de um novo processo, uma vez que, segundo esse tipo de ideologia, eles não representam o novo, nem o moderno, ou mesmo o civilizado.

Diante de tudo isso, pode-se indagar em coro com Octávio Paz: “Alcançaremos enfim a verdadeira modernidade, que é unicamente democracia política, prosperidade econômica e justiça social, em reconciliação com nossa tradição e conosco mesmo”²²?

De todos os prodígios

deste mundo o maior

dos prodígios é o homem

Sophocles v's.av. J-C²³

Parece evidente que o problema atual da cultura amazônica contém uma dimensão política que lhe é fundamental. Esta se reflete não apenas na situação atual, como também quanto ao seu futuro.

O papel do Estado, pela grande concentração de poder e decisão que acumulou, tornou-se definidor desta dimensão. A acumulação de poderes concentrados pelo Estado permitiria – em tese – ser ele um elemento propulsor de cultura. A contradição está no fato de que, alijando a sociedade de suas decisões e não valorizando a cultura popular, o Estado imprimiu uma política desenvolvimentista que tem sido considerada uma das principais causas factivas das agressões a esta. Daí por que não é por meio dele e nem, principalmente por causa de sua ação que se pode esperar uma intervenção no processo de desestruturação da cultura amazônica e sua valorização por intermédio de novas políticas.

O mais sábio dos sábios

não fará jamais

que um caranguejo ande reto

Atisthopoane – V^o s.av. J-C²⁴

A história tem demonstrado que as culturas têm um substrato capaz de fazê-las resistir a situações que se afiguram

danosas a elas, sem terem contudo sucumbido. Pode-se esperar, assim, que a ação do Estado não seja determinante do futuro da cultura amazônica. Em primeiro lugar, vale considerar que a sociedade regional amazônica apresenta uma relativa capacidade de organização e de reação. E é nessa qualidade que tem repousado, até o presente momento, a resistência que a vem resguardando.

No entanto, os impactos que essa cultura vem sofrendo, corolário da ação das políticas que a ela se destinam, ainda não deram tempo e fôlego para que o seguimento caboclo, que é majoritário, mas não hegemônico, reelabore sua capacidade de organização num nível crítico e político que a situação atual dele exige. E, como o progresso tem sido conflitivo, envolvendo o desapossamento da terra, a desorganização do sistema de vida, a violência, o banimento, a migração forçada e até a morte, a sociedade permaneceu, pelo menos nos primeiros anos, atônita, perdendo os referenciais de sua história, sem apresentar uma reação proporcional à necessidade que as transformações em curso dela exigiam. Houve, assim, uma perda cultural considerável, decorrente desta fase.

Apesar disso, a situação atual permite vislumbrar possibilidades quanto a uma interrupção gradativa do processo de desagregação da cultura e mesmo do fortalecimento desta. E, uma das vias possíveis para tal, não exclui a participação do Estado, mas, ao contrário, conta com ele a seu favor.

A democratização da sociedade brasileira pós-ditadura tem-se refletido no Estado, que vem alcançando níveis cada vez mais crescentes de democratização. Seja pelo fato de se exigir dele políticas mais próximas das aspirações populares, como pela participação de representantes dos interesses das comunidades nos organismos do Estado. Pode-se, portanto, esperar uma sensibilidade e uma permeabilidade cada vez maiores do Estado a demandas populares e, em conseqüência, a adoção de políticas mais articuladas com eles, não apenas no âmbito da economia e da política, como nos campos da educação, da cultura e da comunicação.

esmagadas religiões, destruídas sociedades: Incas, Malas e Aztecas, no passado; a sociedade cabocla e indígena da Amazônia, na atualidade. Os habitantes da terra são tratados impiedosamente como homens inferiores; suas crenças banidas; sua cultura desconsiderada; seus templos, malocas e casas destruídos; seus textos sagrados e poéticos queimados.

Sabe-se que a Amazônia não é o paraíso terrestre lendário, nem o celeiro do mundo que Von Humboldt consagrou desde os começos do século XX. Não é também o pulmão do mundo, visto que o oxigênio liberado pela fotossíntese é absorvido na própria região pelas plantas e outros organismos vivos. Mas é evidente que o desmatamento e a queima da floresta comprometem o futuro da região, agridem a vida de suas populações e abala uma importante fonte de oxigênio para a atmosfera. Além do mais, a Amazônia, a maior bacia hidrográfica do mundo, é o último grande patrimônio de reserva biológica do mundo, com espécies ainda não identificadas cientificamente; encerra uma imensa reserva de recursos minerais, alguns dos quais em fase de rápida extinção; é o habitat das derradeiras ou isoladas tribos indígenas com autonomia cultural sobreviventes no Brasil; representa uma fonte de recursos e espaço de sobrevivência de milhões de brasileiros que nela têm sua morada de origem, obtendo do solo, dos rios e da floresta seu sustento.

Esta é uma realidade social complexa, articulada por uma cultura que, para ser compreendida na relação dialética de autonomia entre as partes de seu "sistema aberto e de auto-ecorganização", exige uma reflexão que reconheça "a causalidade recursiva complexa indivíduo-sociedade assim como as causalidades recursivas entre o sociológico, o político, o econômico, o demográfico, o cultural e o psicológico, etc"²⁸. Por via de consequência, um procedimento que integre "observador/conceituador", "interrogação e reflexão filosófica"²⁹. O que permite integrar também, na compreensão dessa cultura, a dimensão estética e os componentes extra-estéticos que a completam e tensionam. Foi com esse espírito que este ensaio se abriu à estética, semiótica, socioantropologia, filosofia, geografia, história, poética, procurando, ao mesmo

tempo em que se procurou evitar que resultasse numa dispersão. Como numa rede de rios e afluentes, estas diversas óticas concorreram para um curso axial que é o da identificação da poeticidade dominante na cultura amazônica.

A subjetividade universalizada, inerente ao julgamento estético é aqui entendida como algo que não se dissolve na objetividade da análise, mas que a completa. Razão por que se buscou a inserção cultural no universo analisado – viver, trabalhar, criar juntos – como elemento enriquecedor e não inibidor do distanciamento conveniente à interpretação científica.

Espero ter alcançado – mas também exposto – um conhecimento fiável desse objeto temático, na medida em que, paralelamente, fui experimentando um processo de autoconhecimento como sujeito envolvido nessa relação. Conhecimento aproximativo, compreensivo, reflexivo e problemático, fruto de um engajamento na cultura analisada. Corri nele o risco de problematizar e prognosticar, sem me negar a condição de poeta, na medida em que fui assumindo a objetivadora condição de ensaísta³⁰, na sedutora errância de buscar, de descobrir “a complexidade, a riqueza, a beleza, a poesia, o mistério, a crueldade, o horror da vida, a humanidade”³¹, neste momento talvez agônico da cultura amazônica.

Ao longo deste percurso pela poética dessa cultura, a cada conclusão possível despontavam também interrogações. São as contingências de uma busca interrogativa/interrogada. Uma errante *flanerie* labiríntica – de emoção e reflexão – pela cultura amazônica e por mim mesmo. Ao fim do que, sinto-me como quem chega à embocadura do rio Amazonas, diante do mar de uma incerteza oceânica, e tem, como única certeza, uma dúvida:

*O qual – posto na linha do conflito –
há de sobreviver: o Homem ou o Mito?*³²

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1 VICO, Giambattista. *La science nouvelle*. (T.A.), Paris, Gallimard, 1993, p. 154.

2 MUKAROWSKY, Jan. *Estudos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981, p. 23.

3 IANNI, Octávio. In *Porantim* (Prefácio). Livro de poemas de Paes Loureiro, João de Deus. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

4 MOREIRA, Eidorf. Capitalismo – uma revolução geográfica. *Obras Reunidas*. Pará, Conselho de Cultura do Estado/Secud/Cejup, 1989, p. 79.

5 PAZ, Octávio. *Discurso de Estocolmo* – Prix Nobel 8 novembro 1990. (T.A.)

6 SOUSA, Márcio. Citado por Gerôncio de Albuquerque. *Estudos Avançados*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992. v. 6, p. 15.

7 Apresentado na retrospectiva do Cinema Novo Brasileiro, durante o Festival do Cinema Latino-Americano, em Gênova, Itália, em janeiro de 1965.

8 SOUSA, Márcio. *O Empate contra Chico Mendes*. São Paulo, Marco Zero, 1990, p. 168.

9 PINTO, Lúcio Flávio. *Carajás: o ataque ao coração da Amazônia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1982.

10 ROCHA, Albuquerque. *Amazônia: Tempos e Espaços*. In *Estudos Avançados* 15. São Paulo, Universidade de São Paulo, nº 15, mai/jun, 1992, p. 69.

11 PINTO, Lúcio Flávio. *Amazônia: Fronteira do caos*. Belém, Falângola, 1991, p. 154.

12 PINTO, Lúcio Flávio, op. cit., 1991, p. 153.

13 *Amazônia Urgente*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1990.

14 RIBEIRO, Berta. *Amazônia Urgente*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1990, p. 235/236.

15 RIBEIRO, Berta, op. cit., 1990.

16 *Cabier* n.º1, p. 11.

17 JATENE, Simão Robson. *A meia-vida da criança na Amazônia*. Belém, União das Universidades Amazônicas (UNAMAZ) Universidade Federal do Pará, 1993, p. 34.

18 JATENE, Simão Robson, op. cit., 1993, p. 78.

19 Prérequis du modèle d'intégration de l'Amazonie Brésilienne aux marchés national et international des dernières années: la modernisation à rebours. *Cabier CERCAL* n.º 13. Bruxelles, Centre d'Etude et de Promotion des relations entre les pays de la C.E. et de l'Amérique Latine, 1994, p. 46.

20 *Conflito no Campo*, CPT, Régional Nord-Belém, 1989.

21 LOUREIRO, Violeta, op. cit. 1994, p. 47.

22 op. cit., 1990.

23 *Paroles de la Grèce antique*. Textos recolhidos por Lacarrière, Jacques. Paris, Albin Michel, 1994, p. 32.

24 *Paroles de la Grèce antique*. Textos recolhidos por Lacarrière, Jacques. Paris, Albin Michel, 1994, p. 41.

25 VARELA, Consuelo. *Cristobal Colon – Textos y documentos completos*. Madrid, Alianza, 1986, p. 213.

26 VESPUCCIO, Américo. *Cartas de viaje*. Madrid, Alianza, 1986, p. 53.

27 MAGASICHI-AIROLA, Jorge et BEER, Jean-Marc de. *Amérique Magique*. Paris, Autrement, 1994, p. 49.

28 MORIN, Edgard. *Sociologie*. Paris, Fayard, 1994. p. 9.

29 MORIN, Edgard, op. cit., 1994, p. 9.

30 MORIN, Edgard, op. cit., 1994, p. 13.

31 MORIN, Edgard, op. cit., 1994, p. 14.

32 PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Porantim: poesia*. 1º livro da Triogia *Cantares Amazônicos*. São Paulo, Roswitha Kempf, 1985, p. 76.

Bibliografia

ACEVEDO, Rosa e CASTRO, Edna. *Negros do Trombetas*. Belém, Editora Universitária, 1993.

AGASSIS, Louis. *Voyage au Brésil*. Trad. Felix Vogeli. Paris, Hachette, 1969.

ALVES, Isidoro. *Promessa é Dívida*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, Mimeogr. UFRJ/Museu Nacional, 1993.

ALIGHIERI, Dante. *Purgatoire* (La divine Comédie). Trad. Jackeline Kisset. Paris, Flammarion, 1988.

_____. *Inferno Verde*, Tonies, Tipografia Arrauettia, 1927. DANTON, Arthur. *La Transfiguration du Banal*. Paris, Seuil, 1989.

ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1977.

ARCHIBAUD, Gabrielle Dêmians d'. *Histoire artistique de l'occident médiéval*. Paris, Armando Colin, 1968.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. , Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo, Clássicos Garnier/DEL, 1959.

AUERBACH, Erich. *Mime*. Trad. Cornelius Hiem. Paris, Gallimard, 1968.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la Rêverie*. Paris, Quadrige/Puf, 1960.

_____. *L'intuition de l'Instant*. Paris, Stock, 1992.

_____. *L'eau et les Rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1985.

BALLE, Francis et LETEINTURIER, Christine. *La Télévision*. Paris, M.A. Editions, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal. Oeuvres complètes*. Paris, Seuil, 1968.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.

- BASTIDE, Roger. *Art et Sociétés*. Paris, Payot, 1977.
- BASTOS, Abguar. *Safrá*. Rio de Janeiro, Conquista, 1937.
- BAUDRIARD, Jean. *Le Système des Objects*. Paris, Denoël/Gonthier, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Ecrits Français*. Paris, Gallimard, 1991.
- BOPP, Paul. *Cobra Norato e Outros Poemas*. 11. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- BOROJA, Julio Caro. *Le Carnaval*. Trad. Sylvie Sesé Léger. Paris, Gallimard, 1979.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1991.
- _____. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *La Distinction*. Paris, Les éditions de Minuit, 1979.
- BRECHT, Bertolt. *Ecrits sur le Théâtre*. Paris: L'Arche, 1972
- BRI-GIDO, Maria. *O Carimbó de Marapanim*. Inventário Cultural e Turístico do Salgado. Belém,: Secretaria de Estado da Cultura, 1987.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Folie de Voir de l'Esthétique Baroque*. Paris, Galilée, 1986.
- CAILLOIS, Roger. *Esthétique Généralisée*. Paris, Gallimard, 1976.
- CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Melhoramentos, 1974.
- _____. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo, Melhoramentos, 1983.
- _____. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Martins, 1965.

CAMÕES, Luiz Vaz de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro, Companhia Aguilar, 1963.

_____. *Les Luisiades*. Trad. Roger Bismut. Paris, Société d'Éditions "Les Belles Letres", 1980.

CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Revisão de Sousândrade*. São Paulo, Invenção, 1964.

CHEVALIER, Jean et GHEER, Alain. *Dictionaire de Symboles*. Paris, Robert Laffont, 1982.

CRUZ, Elaine de Oliveira. *Iracema Oliveira – Sua Vida e Contribuições para a Cultura Popular de Belém*. Trabalho final do primeiro curso de técnica cultural. Belém, Fundação Cultural do Pará Universidade Federal do Pará, 1991. Mimeogr.

CURTIUS, E.R. *La Littérature et la Moyen Âge Latin*. Trad. Jean Brêjoux. Paris, Press-pock, 1956.

DA CUNHA, Euclides. *À Margem da História*. São Paulo, Leillo-Brasileira, 1967.

DA MATTA, Roberto. *Carnavals, Bandits et Héros*. Paris, Seuil, 1983.

DE BELÉM, Fafá. LP – *Tambatajá*. Rio de Janeiro, Phonogram, 1976.

DONTEVILLE. *La Mythologie Française*. Paris, Pavot, 1948.

DROZ, Geneviève. *Les Mythes Platoniques*. Paris, Seuil, 1992.

DUBOIS, Michel. *Les Fondateurs de la Pensée Sociologique*. Paris, Ellipses, 1993.

DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris, Dunod, 1994.

_____. *L'Imagination Symbolique*. Paris, Puff, 1964.

_____. *Figures Mythiques et Visage de l'Oeuvre*. Paris, Berg International, 1979.

_____. *Création Artistique comme Configuration Dynamique des Estruturas*. Zurich, Rhein-Verlag, 1967.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. *Le Problème Esthétique chez Thomaz d'Aquin*. Trad. Maurice Javion. Paris, Puf, 1993.

ELIADE, Mircea. *Aspects du Mythe*. Paris, Gallimard, 1966.

FERREIRA REIS, Arthur César. *Problemática da Amazônia*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1968.

FIGUEIREDO, Aline e outros. *As Artes Visuais na Amazônia*. Belém/Rio de Janeiro, Funart/Semec, 1985.

FIGUEIREDO, Napoleão. *As plantas e os Encantados da Cidade Grande*. Belém, Biblioteca do Museu Emílio Goeldi. mimeog. 1988.

FOCILLON, Henry. *Vie des Formes*. Paris, Quadrige/Puf, 1943.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, Tecelão de Mitos*. São Paulo, Estação Liberdade, 1991.

FOUCAULT, M. *L'Usage des Plaisirs*. Paris, Gallimard, 1984.

FURTADO, Lourdes. Sem barco, como pescar? *Embarcações, Homens e Rios na Amazônia*. Belém, Universitária/UFPA., 1992.

GALVÃO, Eduardo. *Santos e Visagens*. São Paulo, Gráfica da Revista dos Tribunais, 1955.

GENETTE, Gérard. *Org. Esthétique et Poétique*. Paris, Seuil, 1992.

GIDEL, H. *Le Vaudeville*. Paris, Puf, 1986.

GRENAND, Françoise et GRENAND, Pierre. L'identité insaisissable – les caboclos amazonicos. *Études Rurales*; Paris, Editions de L'École de Hautes Études en Sciences Sociales, 1990.

GUSDORF, Georges. *Mythe et Métaphysique*. Paris, Flammarion, 1984.

HAMU, Denise Cardoso et POSEY, Darrel. *A Ciência Mébêngokre: Alternativas contra a destruição*. (Texto para exposição) Belém, Museu Emílio Goeldi, 1987.

HARF-LANCNER, Laurence. *Les fées au moyen âge*. Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.

HARISON, Robert. *Forêts*. Trad. Florence Naugrette. Paris, Flammarion, 1992.

HILTON, Japiassu. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

HOMERE. *Iliade*. Trad. Paul Mazon v.3. Paris, Société Éditions "Les Belles Lettres", 1967.

HURLEY, Jorge. *Chorographia do Pará e Maranhão-Rio Gurupy*. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Belém, v. 7:4 – 44, 1932.

_____. Itarãna. Belém, Off. Gráficas do Instituto Dom Macedo Costa, 1934.

IANNI, Octávio. *A Luta pela Terra*. Petrópolis, Vozes, 1978.

JAMESON, Fredric. *El Posmodernismo o la Logica Cultural del Capitalismo Tardio*. Barcelona, Paidós, 1991.

JAPIASSU, Hilton. *Para Ler Bachelard*. Rio de Janeiro, Librai-rie Francisco Alves, 1970.

JATENE, Simão Robson et Alii. *A Meia-Vida da Criança na Amazônia*. Belém, UNAMAZ/UFPa, 1993.

JAUSS, H.R. *Pour une Sthétique de la Réception*. Paris, Gallimard, 1978.

JAKOBSON, Roman. *Huit Questions de Poétique*. Paris, Seuil, 1977.

JURANDIR, Dalcídio. *Marajó: romance*. Rio de Janeiro, Cátedra, 1978.

KANT, Emmanuel. *Critique e la Faculté de Juger*. Trad. A.J.J. Delamarre. Paris, Gallimard, 1985.

KOTHE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo, Ática, 1986.

_____. *O Herói*. São Paulo, Ática, 1985.

- KRISTEVA, Julia. *La Revolution de la Langage Poétique*. Paris, Seuil, 1974.
- LACARRIÈRE, Jacques. *Paroles de la Gréc Antique*. Textes recueillis, Paris, Albin Michel, 1994.
- LAMARTINE. Rapbael. Suisse, Ides et Calendes, Neuchatel, 1962.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris, Plon, 1995.
- LE GOFF, J. *L'imaginaire Médiéval*. Paris, Gallimard, 1985.
- LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*, 1943.
- LESSING. Laocoon. Trad. Courtin. Paris, Hermaflfl, 1990.
- LIMA, Araújo. *Amazônia. A Terra e o Homem*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1945.
- LITRÉ, E. *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris, Edition de La Fontaine, 1945.
- LOUREIRO, Paes. *Cantares Amazônicos: poesia*. São Paulo, Roswitha Kempf Ed., 1985.
- _____. *Elementos de Estética*. Belém: Cejup, 1988.
- _____. *A Questão Cultural na Amazônia. Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém-Rio, Semec/Funart, 1985.
- _____. e Violeta. *Inventário Cultural e Turístico do Médio Amazonas*. Belém, Secretaria de Estado de Cultura, 1987.
- LOUREIRO, Violeta. *Miséria da Ascensão Social*. São Paulo, Marco Zero, 1987.
- _____. *Amazônia: Estado Homem Natureza*. Belém, Cejup, 1992.
- _____. et alii. *Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém, Seduc/Idesp, 1989.
- _____. *Prérequis du Modèle d'Integration de l'Amazonic Brésilienne aux marchés national et international des dernié-*

res anées: la modernisation à rebours. *Cabier CERCAL n° 13*.
Bruxelles, Centre d'Étude et de Promotion des relations entre
les pays de las C.E. et l'Amérique Latine, 1994.

LUSTOSA, Dom Antônio de Almeida. *No Estuário Amazônico*.
Pará, Conselho Estadual de Cultura, 1976.

MAFFESOLI, Michael. O Paradigma Estético. *Revista do
SPHAN*, n° 21, 1986.

———. *La Conquête du Présent*. Paris, Ptif, 1979.

———. *L' Ombre de Duonisos*. Paris, (Klincksieck et Cie.
1985) Biblio/Essais, 1991.

———. *Les Temps de Tribus*. Paris, (Klincksieck et Cie. 1988)
Biblio/cssais, 1991.

———. *Au Creux des Apparences*. Paris, Biblio Essais, Plon,
1990.

———. *La Transfiguration du Politique*. Paris, Grasset, 1992.

———. *La Contemplation du Monde*. Paris, Grasset, 1993.

MAGALHÃES, Couto. *O Selvagem*. Rio de Janeiro, Tipografia
da Reforma, 1876.

MAGASICH-AIROLA, Jorge et BEER, Jean-Marc. *Amérique
Magique*. Paris, Autremont, 1994.

MARITAIN, J. *Art et Scolastique*. Paris, Art. Catholique, 1920.

MARX, Karl. *Le Capital*. México, Fondo de Cultura Econo-
mica, v. 3, p. 320.

MATTA, Roberto. *Carnavais, Bandidos e Heróis*, Rio de Janeiro,
Zahan 1979.

MAUÉS, Angélica. A questão étnica: índios, negros, brancos e
caboclos. *Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém,
Idesp/Seduc, 1989.

MEDEIROS, Maria Lúcia. *O Lugar da Errância*. Texto apresen-
tado no seminário Nouvelles d'Ailleurs Paris, Sorbonne, 25 et

- 26.5.93. Minieog.
MONTEIRO, Benedicto. *Verde Vagomundo*. Belém do Pará, Cejup, 1991.
- MOOG, Vianna. *O Ciclo do Ouro Negro*. Porto Alegre, Livraria do Globo, 1936.
- MORAES, Luiz Carlos. *Aprendendo com o Brinquedo Popular de Belém*. Belém, Secretaria de Estado da Cultura e Fundação Tancredo Neves, 1989.
- MORAES, Raymundo. *Na Planície Amazônica*. Rio de Janeiro, Conquista, 1938.
- _____. *Amphiteatro Amazônico*. São Paulo, Melhoramento, 1936.
- MOREIRA, Eidorfe. *Amazônia – o Conceito e a Paisagem*. Rio de Janeiro, Agência da SPVEA, 1960.
- _____. *Obras Reunidas*. Belém, Cejup, 1989.
- MORIN, Edgard. *Sociologie*. Paris, Fayard (Points), 1984.
- MUKAROWSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa, Estampa, 1981.
- NASSAR, Emmanuel. *Brinquedos Populares* (Introdução) Cadernos de Cultura, Estudos 2. Belém, Semec, 1984.
- NUNES, Benedicto. Um conceito de cultura. *Revista da Universidade Federal do Pará*. Belém, Imprensa Universitária, 1973.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. *Fala Gestual*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- OLIVEIRA, José Coutinho. *Folclore Amazônico*. Belém, Graf. São José, 1951.
- PAZ, Octávio. *La Otra Voz*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- _____. *Discurso de Estocolmo*. Prix Nobel 8 november 1990.
- PEREIRA, Nunes. *Moronguetá-Um Decameron Amazônico*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

PERSE, Saint-John. Oiseaux. *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard 1982.

PINHEIRO JR., Osmar. A visualidade amazônica. *As Artes Visuais na Amazônia*. Belém/Rio de Janeiro, Funarte/Semec, 1985.

PINTO, Lúcio Flávio. *Carajás: o Ataque ao Coração da Amazônia*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1982.

_____. *Amazônia: Fronteira do Caos*. Belém, Falângola, 1991.

PORTO, Severiano. Arquitetura de morar na Amazônia. *As Artes Visuais na Amazônia*. Belém / Rio de Janeiro, Funarte / Semec, 1985.

PROUST, Marcel. *Du Côté de Chez Swan*. Paris, Robert Laffond, 1987.

RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Tonis, Typografia Arrauetllia, 1927.

RIBEIRO, Berta. *Amazônia Urgente*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1990.

_____. Artesanato Indígena. Por que e para quem? *As Artes Visuais na Amazônia*. Belém/Rio de Janeiro, Funarte/Semec, 1985.

REVISTA da Universidade Federal do Pará, Belém, 1973

ROCHA, Albuquerque. Amazônia: tempos e espaços. *Estudos Avançados* 15. São Paulo, USP, maio/junho, 1992.

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*. Paris, Fasquelle, 1930.

ROUSSIN, A. Farce et Vaudeville. *Cabier de la Compagnie Renault-Barrault*, nº 32, december, 1960.

SÁ, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1979.

SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1990.

_____. *O Negro no Pará*. Belém, Secdet/MEC, 1998.

SANSOT, Pierre. L'imaginaire: la Capacité d'Outrpassar le sensible. *Revue des Sciences Humaines et Sociales*, n° 42. Paris, Dunod, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*. Paris, Folio/Essais, 1986.

SAUNIER, Tonzinho. *O Magnífico Folclore de Parintins*. Manaus, Gouvernement d'Etat, 1989.

SAURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris, Puf, 1990.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Défense de la Poésie*. Paris, La Delirante, 1980.

SIMMEL, Georges, *Secrèt et Société Secrèt*. Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris, Circé, 1991.

_____. *La Tragédie de la Culture*. Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris, Rivage Poche, 1988.

_____. *Philosophie de l'Amour* Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel.

SKINDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.

SOPHOCLES. *Oedipe Roi* (théâtre complet). Trad. Paul Mazon. Paris, Flammarion, 1964.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris, Puf, 1990.

_____. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Puf, 1990.

SOUSA, Inglês de. *O Missionário*. São Paulo, Ática 1987.

SOUSA, Louviral Pontes e. *Amor Proibido ou Sangue do Meu Sangue*. Cadernos de Cultura Teatro 2. Belém, Semec, 1984.

SOUSA, Márcio. *O Empate Contra Chico Mendes*. São Paulo, Marco Zero, 1990.

STEVENSON, Charles. *Qu'est-ce qu'un poème Esthétique et Poétique* Org. par Gérard Gennete. Paris, Seuil, 1992.

- VALERY, Paul. Les sentiers et les routes de la poésie. *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1968.
- VALVERDE, Orlando. A Amazônia e o meio ambiente. *Estudos e Problemas Amazônicos*. Belém, Seduc/Idesp, 1989.
- VAN GENNEP, Arnold. *Coutumes et Croyances Poulaires en France*. Paris, Le Chemin Vert, 1980.
- VARELA, Consuelo. *Cristobal Colon – Textos y documentos Completos*. Madrid, Alianza, 1986.
- VEJA. São Paulo, Abril, Edição 1.296, Ano 26 nº 28.
- VELHO, Octávio Guilherme. *Frente de Expansão e Estrutura Agrária*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos Amazônicos*. Belém, Universidade Federal do Pará, 1970.
- VESPUCCIO, Américo. *Cartas de Viaje*. Madrid, Alianza, 1986.
- VICO, Giambatista. *La Science Nouvelle*. Paris, Galliniard, 1993.
- VIRGILE. *L'Enéide*. Trad. Maurice Rat. Paris, Garnier Flammarion, 1965.
- XIMENES, Tereza e outros. *Embarcações Homens e Rios na Amazônia*. Belém, Universitária, 1992.
- WAGLEY, Charles. *Uma Comunidade Amazônica*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.
- WALLCOT, Derek. *Le Royaume du Fruit-étoile*. Trad. Claire. Paris Malroux, Circé, 1992.
- ZILIO, Carlos. Claude Monet na Amazônia. *As Artes Visuais na Amazônia*. Belém/Rio de Janeiro, Funart/Semec, 1985.

Biobibliografia

João de Jesus Paes Loureiro nasceu em Abaetetuba, cidade paraense situada à margem do rio Tocantins, em 23 de junho de 1939, onde passou a infância e adolescência e realizou seus primeiros estudos. Em Belém do Pará, cursou a Faculdade de Direito e a Faculdade de Letras, Artes e Comunicação, na Universidade Federal do Pará. De 1964 até 1976, em decorrência de sua poesia, militância política e idéias democráticas, foi perseguido e várias vezes preso pela ditadura militar, sofrendo torturas, graves perseguições e privações de oportunidades profissionais. No final da década de 70 tornou-se, por concurso público, professor de Educação Artística na Escola Técnica Federal do Pará e de História da Arte, Introdução à Filosofia e, depois, Estética, Cultura e Comunicação, na UFPA. Tornou-se Mestre em Teoria Literária e Semiologia pela PUC de Campinas em 1984 e Doutor em Sociologia da Cultura pela Sorbonne, Paris, França, em 1990. A partir de 1983 exerceu as funções de Secretário Municipal de Educação e Cultura de Belém, Superintendente (e criador) da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, Secretário de Cultura do Pará, Secretário de Educação do Pará e, atualmente, Presidente (e criador) do Instituto de Artes do Pará.

Obras literárias

- Tarefa*. Pará: Falângola, 1964.
- Cantigas de amar de amor e de paz* – poesia. Belém: Gráf. Globo, 1966.
- Epístolas e Baladas* – poesia. Belém: grafisa, 1968.
- Remo Mágico* – poesia. Belém: Gráf. Sagrada Família, 1975.
- Enchente amazônica* – poesia. Separata publicada pelo Conselho de Cultura do Pará, 1976.
- Porantim* – poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- Deslendário* – poesia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- Pentacantos* – poesia. São Paulo: Roswitha Kempf, 1984.
- Cantares Amazônicos* – poesia. São Paulo: Roswitha Kempf, 1985.
- O Ser Aberto*. Belém: Cejup, 1987.
- Romance das três flautas ou de como as mulheres perderam o domínio sobre os homens*: poesia. Tradução para o Alemão de Hildegard Fauser-Werle. Ed. bilíngüe. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.
- O Poeta Wang Wei (699-759 AD) Na visão de Sun Chin e João de Jesus Paes Loureiro* – poesia. Ed. bilíngüe. São Paulo: Roswitha Kempf, 1988.
- Artesão das Águas*. Belém: Cejup/Universidade Federal do Pará, 1989.
- Iluminações/Iluminuras* – poesia. Tradução para o japonês de Kikuo Furuno. Ed. bilíngüe Roswitha Kempf, 1988.
- Altar em chamas e outros poemas*. São Paulo: Cejup Cultural, 1989.
- Elementos de Estética*. Belém: Cejup, 1989.
- Cinco palavras amorosas à Virgem de Nazaré* – poesia. Belém: Cejup Cultural, 1989.
- Tarefa* – poesia. Reed. fac-similar. Pará: Falângola, 1989.
- Erleuchtungen/Malereien* (Iluminações/Iluminuras). Tradução para o alemão de Michael V. Killischh. Munique: Horn, 1990.
- Cantares Amazônicos* – coletânea de poemas. Ed. bilíngüe (português e italiano), lançada em L'Aquila, Itália.

- Pará: Falângola, 1990.
- Cantares Amazônicos*. Ed. bilíngüe (português e alemão).
Berlim: 1991.
- Cultura Amazônica – uma poética do imaginário*. Belém:
Cejup, 1991.
- Une Complainte pour Chico Mendes*. Tradução de Lyne
Strouc. Foire International Terres de L'Avenir – CCFD.
Paris: 1992.
- A poesia como encantaria da linguagem/Hino dionisíaco
ao Boto*. Belém: Cejup, 1992.
- Altar em Chamas – poesia*. Rio de Janeiro: Civilização
Brasileira, 1992.
- Belém. O Azul e o Raro*. Belém: Edição de Violões da
Amazônia, 1998.
- Pássaro da Terra – teatro*. São Paulo: Escrituras, 1999.
- Do Coração e Suas Amarras – poesia*. São Paulo:
Escrituras, 2000.

Poemas inclusos nas seguintes antologias:

- Literatura Brasileira em Curso*. Seleção de Dirce Riedel. Rio
de Janeiro: Bloch Editores, 1968.
- II Brasile Atraverso La Poesia*. Seleção de Savino
Mombelli. Milão: AVE, 1969.
- Antologia da Cultura Amazônica*. Amazônia Edições
Culturais Ltda., vol.2, p. 333/335.
- Poemas publicados na Revista *Gazeta* do Instituto
Colombiano de Cultura, 1982.
- Poemas publicados na Revista *Religião e Sociedade*. Rio de
Janeiro: 1983.
- Gesange des Amazonas – Poemas/Gedichto*. Berlim: Diá,
1991.

Outros trabalhos:

- Inventário Cultural e Turístico do Pará.
Funarte/Idesp/Secult.
- Proposta Modular de Educação e Cultura – SEMEC.
Cadernos de Cultura, 1985.
- Proposta Contextual de Educação Infantil – SEMEC.
Cadernos de Cultura, 1986.
- Projeto PREAMAR: O Pará e a Expressão Amazônica –
Boletim da Fundação Cultural “Tancredo Neves”,
1986.

Discos

- Disco com músicas de sua autoria – Escorpião/Rosembi,
1974
- Até a amazônia* – Músicas com Quinteto Violado. Rio de
Janeiro, Phonogran, 1975.
- Rostos da amazônia* – Poesia, com Sebastião Tapajós ao
Violão. Rio de Janeiro, Phonogran, 1985.
- O Rei e o Jardineiro* – Com Quinteto Violado. Produção
independente, 1995.
- Belém. O Azul e o Raro (para ler como quem anda nas
ruas)* – Poesia e Música com Salomão Habib, 1998.

Obras premiadas

- Ilha da Ira*. Primeiro Prêmio do Serviço Nacional de Teatro,
Ministério da Educação, Rio de Janeiro, 1976.
- A Procissão do Sayrê*. Inacen/MEC. Rio de Janeiro, 1977.
- Altar em Chamas*. Prêmio de Poesia, pela Associação
Paulista de Críticos de Arte. São Paulo, 1994.

Romance das três flautas. Prêmio Jabuti. São Paulo, 1998.
João de Jesus Paes Loureiro - Obras Reunidas. 1º lugar na
categoria Livros de Texto e Melhor Acabamento
Editorial do X Prêmio Fernando Pini de Excelência
Gráfica. São Paulo, 2000.